

Fundação Casa de Rui Barbosa

Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos

Mestrado Profissional em Memória e Acervos

Luiz Augusto da Rocha Vaz

Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres. Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade.

Rio de Janeiro

2019

Luiz Augusto da Rocha Vaz

Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres. Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos. Linha de Pesquisa: 2 – Práticas críticas em acervos.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Lia Calabre de Azevedo

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE

FCRB

V393 Vaz, Luiz Augusto da Rocha
Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres. Um estudo sobre Cultura,
Memória e Cidade. / Luiz Augusto da Rocha Vaz. – Rio de Janeiro, 2019.
194 f. : il.color.

Orientadora: Profa. Dra. Lia Calabre de Azevedo.

Dissertação (Mestrado em memória e acervos) – Programa de pós-
graduação em memória e acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2019.

1. Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória – Zona Oeste (RJ). 2.
Museologia. 3. Política pública. 4. Cartografia. I. Calabre, Lia. II.
Título.

CDD: 069.228153

Responsável pela catalogação:

Bibliotecária – Carolina Carvalho Sena CRB 6329

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação.

Assinatura

Data

Luiz Augusto da Rocha Vaz

Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres. Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da Fundação Casa de Rui Barbosa para obtenção do grau de Mestre em Memória e Acervos.

Área de Concentração: Acervos Públicos e Privados: Gerenciamento, Preservação, Acesso e Usos. Linha de Pesquisa: 2 – Práticas críticas em acervos

Aprovado em 15 de março de 2019.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Lia Calabre de Azevedo (Orientadora)

FCRB

Banca examinadora:

Prof^o Dr^o Mário de Souza Chagas

UNIRIO

Prof^a Dr^a Flora Süssekind

FCRB

Rio de Janeiro

2019

Dedico esse trabalho ao meu pai: João, de quem herdei o fascínio por engenhos e engenhocas e a minha mãe Amélia, derivativo de amor até no nome, que me acessou poesia e sensibilidades que espero tenham penetrado em mim. Aos meus filhos: Danie, Manoela e Indila; minha neta Giovana e meus netos Guilherme, Lucca e Gabriel. Aos meus irmãos, Zeca, Eduardo, Maurício, Jane e Marcelo e seus filhos e seus netos. Ao fluxo da vida, gratidão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação Casa de Rui Barbosa pela acolhida acadêmica e fraternal; à minha orientadora professora Dr^a Lia Calabre, pela gentil, atenta e generosa condução. À professora Dr^a Flora Sússekind e o Professor Dr^o Mário de Souza Chagas pela dedicação como banca, na qualificação e defesa desta dissertação, por suas devolutivas tão importantes para conclusão deste trabalho.

Minha gratidão às (aos) colegas da Casa da Rua do Amor. Endereço e moradia de muito do que há neste trabalho: Giselle, Rodrigo, Adelita, Mônica David, Maria Benvinda Neta e Jane Vaz.

Sou também muito grato à Cris Ibiapina, namorada e como não poderia deixar de ser amiga, e que mesmo sem necessariamente ter que ser, foi uma das maiores incentivadoras.

Simone, a ouvinte. Tão presente, obrigado Simone Ricco.

Ao meu mestre Augusto Boal e minhas mestras Cecília Fernandez Conde e Aurora Límia de Barros. E à minha amiga corajosa e admirada poeta Fabiana Carrozzino. Quem primeiro sonhou a Casa da Rua do Amor. Elevo um pensamento de agradecimento a vocês, que quero aqui registrar com muito amor. (*In Memoriam*)

Aos que me concederam entrevistas que permitiram a realização deste trabalho: o poeta Sérgio Alves, o Professor Moacyr Bastos e a pesquisadora Simone Ricco. E Leila Souza Neto, Emanuelle Borba, Giselle Flôr, Auricélia Mercês e Ariel Cohen, não só pelas entrevistas, mas, principalmente por suas obras apresentadas e analisadas nesta pesquisa.

Aos que ajudaram com fotografias e documentos: Luiz Augusto Boal, Lúcio Celso Pinheiro, Pedro Paulo Ferreira de Melo, Benevenuto Neto, Mariana Maia, Ronaldo Rodrigues e outros.

À minha querida e eterna segunda turma do Programa de Pós-graduação de Memória e Acervos da Fundação Casa da Rui Barbosa. 2017-1: Marcos, Edu, Alice, Marta, Pierre, Bárbara, Jéssica, Cecília, Mariana, Beatriz, Amanda, Ananda, Rebecca e Madalena.

À professora Selma da minha terceira série primária. Que me mostrou as cores e os sons da cultura, que valorizou meus batuques e me trajou de autoestima para participar dos eventos do Colégio Ricardense. Feliz e consciente de que nunca mais me afastaria desse relicário.

À Cultura que é filha da Memória. E a Arte que é filha da Imaginação.

O Rio de Janeiro, que tem, na frente, na parte anterior, um tão lindo diadema de montanhas e árvores, não consegue fazê-lo coroa e cingi-lo todo em roda. A parte posterior, como se vê, não chega a ser um neobarbante que prenda dignamente o diadema que lhe cinge a testa olímpica.

Lima Barreto. *Clara dos Anjos*.

RESUMO

VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *Zona Oeste do Rio. Ocasos e alvoreceres. Um estudo sobre Cultura, Memória e Cidade*. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. 2019.

Este trabalho apresenta uma cartografia de cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória localizadas na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Implantadas de maneira autônoma, aproveitando dependências de antigas residências. Por empenho comunitário, a partir dos anos 2000, estes espaços passaram a desenvolver iniciativas e processos museais como reação ao quadro de abandono e desertificação cultural, atuando na reativação sociocultural e da formação de um quadro social de memória destas regiões afastadas do centro administrativo e cultural do município e configurando uma nova rota de museologia da cidade, pesquisada aqui na perspectiva da sociomuseologia ou museologia social. Para atingir o objetivo da análise cartográfica proposta como produto, o trabalho descreve nos seus primeiros capítulos: *alvoreceres* e *ocazos* da vida sociocultural desta parte da cidade, motivados ora por omissão, ora por ação das políticas de gestões públicas da cidade e a agência comunitária com suas políticas de cultura promovidas por artistas, grupos e coletivos que compõem o ativismo artístico cultural autóctone desta região. Para isso se vale de pesquisa historiográfica, entrevistas pré-estruturadas com pessoas ligadas à mediação cultural e ao mecenato nesta região. Por fim como resultado da cartografia pretende-se depreender informações sobre a gênese dessas Casas Suburbanas de Arte, Cultura, Memória e Política: O que há de comum nas suas formações e atuações, como enfrentam suas questões idiossincráticas e também dados particulares da experiência sensível de cada espaço analisado no mapa, o que poderá atestar o papel da memória, da cultura e da arte na luta pela garantia do direito à cidade.

Palavras-chave: Zona Oeste, Rio de Janeiro, Memória, Museologia Social, Política Cultural.

ABSTRACT

VAZ, Luiz Augusto da Rocha. *West Zone of Rio, Sunsets and Dawns. A study on Culture, Memory and City*. 2019. 194 f. Dissertação (Mestrado Profissional em Memória e Acervos) – Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2019.

This work presents cartography of five Suburban Houses of Art, Culture and Memory located in the West Zone of the city of Rio de Janeiro. Created autonomously, taking advantage of dependencies of old residences. As a result of the community's efforts, starting in the 2000's, these spaces began to develop initiatives and museological processes as a reaction to the abandonment framework and cultural desertification, acting in the socio-cultural reactivation and the formation of a social memory structure of these regions far from the administrative and cultural center of the city and setting up a new route of museology of the city, researched here from the perspective of sociomuseology or social museology. In order to reach the objective of the cartographic analysis proposed as a product, the work describes in its first chapters: *dawns and sunsets* of the socio-cultural life of this part of the city, motivated sometimes by omission, sometimes by the public management policies of the city and the community agency with its culture policies promoted by artists, groups and collectives that make up the autochthonous cultural activism of this region. For this, it uses historiographical research, pre-structured interviews with people linked to cultural mediation and patronage in this region. Finally, as a result of the cartography, it is intended to understand information on the genesis of these Community spaces of art, culture and memory, which is common in their formations and performances, how they deal with their idiosyncratic questions, and also with particular data on the sensitive experience of each space analyzed on the map, which can demonstrate to the role of memory, culture and art in the struggle for the guarantee of the right to the city.

Keywords: West Zone. Rio de Janeiro. Memory. Social Museology. Cultural policy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Ponte dos Jesuítas.....	26
Figura 2	Matéria do Jornal <i>O Globo</i> . 13 de out. 1992.....	32
Figura 3	Pôster com coretos ornamentados para os carnavais das décadas de 1950/60/70, em Bangu.....	38
Figura 4	Carnaval de 1975. Grupo Carnavalesco da Rua São Venâncio, no Ricardo Country Clube.....	39
Figura 5	Ata de fundação Teatro Rural do Estudante, com assinatura do presidente Juscelino Kubitschek.....	44
Figura 6	Matéria do Jornal <i>O Dia</i> 21 abr.1993. Show de Caetano na Praça do Canhão em Realengo.....	58
Figura 7	Grupo de artistas da COMASP, gestão artística e comunitária do Teatro Armando Gonzaga.....	63
Figura 8	Apresentação da delegação do continente africano na Praça da Vila Kennedy	75
Figura 9	Grêmio Literário José Mauro de Vasconcelos – Museu de Bangu.....	83
Figura 10	Logomarca criada pelo artista plástico Lui Fer em 1984.....	85
Figura 11	II Mostra de Artes na Favela na Casa da Rua do Amor.....	90
Figura 12	Estandartes expostos no Evento “Zona Oeste na República”. Museu da República.....	100
Figura 13	Atriz de espetáculo biográfico sobre Emilinha Borba, em contato com antigos fãs da cantora em apresentação no Espaço Cultural na Era do Rádio.....	107
Figura 14	Emanuelle vestida de preto. Atrás da modelo que desfila na calçada do ECER.....	109
Figura 15	Sede do Museu Casa do Bumba Meu Boi no Espaço Cultural Raízes de Gericinó.....	114
Figura 16	Auricélia Mercês em uma das salas do Museu Casa do Bumba Meu Boi, no Espaço Cultural Raízes de Gericinó.....	115
Figura 17	Leila de Souza Netto. Entre parte do grupo JACUTUCOS, Jovens Agentes de Cultura, Turismo Comunitário de Museologia Social.....	115
Figura 18	O “Quintal Potente” da Casa da Coletiva Mulheres de Pedra.....	121

Figura 19	Logotipo do Museu Estúdios de Artes Cênicas do Instituto Cohen.....	123
Figura 20	Ariel Cohen, no centro do elenco de “Pedro e o Lobo.....	126
Figura 21	Muro da Casa da Rua do Amor.....	126
Figura 22	Giselle Flôr em cena “O Casamento de Abena”. Foto: Danilo Sérgio.....	131
Figura 23	O Pequeno “Teatro do Saquaçu”. Em 2004.....	136
Figura 24	Natanael Leal num passo de dança, no fundo sua família, amigos e vizinhos....	137
Figura 25	Casa da Rua do Amor em 2012.....	138
Figura 26	Sessão de teatro no Teatro a Céu Aberto do Saquassu da Casa da Rua do Amor.....	140
Figura 27	Visita do Projeto JACUTUCOS – Jovens Agentes de Cultura, Turismo Comunitário de Museologia Social à Fazenda do Viegas do século XVIII.....	141
Figura 28	Casa das Mulheres de Pedra.....	142
Figura 29	A escritora Conceição Evaristo no evento “Vivas” na Casa das M. de Pedra.....	144
Figura 30	Trabalho artístico feito com discos LP de vinil, exposição permanente da galeria da Coletiva “Mulheres de Pedra”.....	145
Figura 31	Painel pintado no quintal da Coletiva Mulheres de Pedra.....	146
Figura 32	Vista da janela da sala dos chapéus. Acervo do Museu Casa do Bumba Meu Boi.....	150
Figura 33	Boi Estrela de Gericinó em movimento.....	151
Figura 34	Auricélia Mercês, apresentando acervo da Sala da Saudade.....	153
Figura 35	Ariel conversa com o Professor Mário Chagas na visita da Rede de Museologia Social ao Museu Estúdio de Artes Cênicas do Instituto Cohen, 2015.....	154
Figura 36	Espetáculo “Akedah” sendo apresentado em espaço aberto.....	155
Figura 37	.O Ator Everton de Almeida da Cohen Cia.....	156
Figura 38	Espetáculo “Estrela Amarela” da Cohen Cia Companhia de Teatro.....	158
Figura 39	Praia Dona Luiza em Sepetiba.....	159
Figura 40	Modelos do ECER na praia de Sepetiba, no Evento Mareô.....	160
Figura 41	Trabalho de Nathan para o desafio <i>Taking IT Global</i> de 2018 da Adobe.....	161

Figura 42	Fotografia do jovem Nathan, do ECER.....	162
Quadro 1. A) e B).	Gráficos e proposta retiradas da Carta da Juventude. Instituto Rio/Universidade Comunitária.....	167
Quadro 2 A)	Apoios e financiamentos.....	169
Quadro 2 B) e C)	Redes e Parcerias.....	170
Figura 43	Crianças confeccionando brinquedos populares. Oficina da Casa da Rua do Amor.....	173
Mapa 1	Polígono formado pelas cinco casas no mapa da cidade.....	173
Quadro 3 A)	Linha do Tempo da ação cultural do Espaço Cultural Raízes de Gericinó de 1998 a 2005.....	175
Quadro 3 B)	Linha do Tempo da ação cultural do Espaço Cultural Raízes de Gericinó de 2006 a 2015.....	176
Quadro 3 C)	Linha do Tempo da ação cultural do Espaço Cultural Raízes de Gericinó de 2017.....	177
Mapa 2	Fonte da imagem: Instituto Pereira Passos 2008. Desenho do Polígono superposto. Fonte: O autor. 2019.....	177

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
Capítulo 1- TRILHAS HISTÓRICAS DE UMA REGIÃO DESCONHECIDA	19
<u>Do caminho real aos caminhos de ferro.....</u>	20
<u>Caminhos no ar: Maravilhas e espantos de um enorme Zeppelin.</u>	22
<u>Escritas e arados: Ciclo da laranja e <i>best seller</i> brasileiro.</u>	23
<u>Desfiles e exportação: Bangu lança a moda no mundo.....</u>	24
<u>Caminhos da urbanização. A sede da Fazenda Real que virou bairro.....</u>	24
Capítulo 2 - SERTÃO, DESERTÃO, DESERTIFICAÇÃO CULTURAL.....	27
<u>Zona Oeste, mecenato e o elo topofílico.....</u>	31
<u>Bons auspícios de uma Paisagem Cultural. Os bens simbólicos.....</u>	36
<u>Teatro Rural do Estudante. Novos centros, novos palcos.....</u>	40
Capítulo 3 - POLÍTICAS PÚBLICAS, GEO-POLÍTICA E DUALIZAÇÃO DA CIDADE.....	47
<u>Políticas públicas de cultura na cidade do Rio de Janeiro de 1980 a 2000.....</u>	55
<u>Políticas públicas de cultura nas duas primeiras décadas dos anos 2000.....</u>	64
<u>Animação cultural dos CIEPs. Desperdício de uma experiência?.....</u>	69
<u>Casas suburbanas de arte, cultura, memória e política na cidade do Rio de Janeiro....</u>	76

<u>Um grêmio literário, um grupo de estudos e um jornal, Lugares de memória social e comunitária da Zona Oeste carioca.....</u>	79
<u>Uma casa em Bangu que virou museu.....</u>	80
<u>NOPH – Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz.....</u>	83
Capítulo 4 - CARTOGRAFIA DOS CINCO ESPAÇOS DE ARTE, CULTURA E MEMÓRIA: O OESTE DA BÚSSOLA. UMA NOVA ROTA DE MUSEOLOGIA SOCIAL PELA CIDADE.....	86
<u>Ações polinizadoras. A mediação político cultural das cinco casas.</u>	92
<u>As nossas Casas da cartografia.....</u>	93
<u>O OCAZO com Z.....</u>	94
<u>Breves biografias das mediadoras e dos mediadores político-culturais das Casas.....</u>	101
<u>Ensaio na garagem e desfiles na calçada. Emanuelle e o espaço cultural A Era do Rádio.....</u>	103
<u>Emaranhado de memórias. O Maranhão e o Rio de Janeiro de Auricélia Mercês.....</u>	109
<u>Leila Netto. Mulheres de Pedra, poesia e fé menina.....</u>	115
<u>Ariel Cohen. “Espargir Luz”, Uma inspiração judaica para uma fábrica de talentos artísticos em Campo Grande.....</u>	121
<u>Giselle Flôr, no caminho da Rua do Amor.....</u>	126
<u>Mini autobiografia, como mediador e fundador da Casa da Rua do Amor.....</u>	131

<u>Origens e particularidades das Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória da Zona Oeste carioca.....</u>	133
<u>As Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória no Campo do Patrimônio Cultural</u>	171
<u>A Zona Oeste. O Código Da Vinci e o filho do livreiro.</u>	164
CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A FÁBULA DO BICHO-CIDADE QUE NÃO CONHECIA TODA A EXTENSÃO DO SEU PRÓPRIO CORPO.....	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	183

INTRODUÇÃO

Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois.

Walter Benjamin

Aportando-me na assertiva de Benedict Anderson (2008), de que “a nação é uma comunidade imaginada”, tendo eu nascido e vivido maior parte da minha vida beirando ou na própria Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, tenho essa região como um continente de vivências para formar aquilo que compreendo ser minha pátria imaginada.

Gentil? Nem tanto! Território urbano por onde circulam poucos e deficientes serviços, ora por número ou qualidade, não foi (é) fácil viver nesse lugar ¹.

No campo semântico o termo *Oeste* apresenta incômodas, mas, espero não insuperáveis, analogias. O seu sinônimo “ocaso” é uma delas: pôr do sol, contrafluxo, queda. Para as terras brasileiras o oeste é dentro, espaço interno. É sertão. O que ajuda a compor uma dualidade: de um lado o espaço desconhecido e ameaçador a se conquistar, do outro: o espaço promissor, surpreendente, cheio de riquezas. “Oeste”, aquele do Brasil (na exploração inicial da terra pelos que a cobiçavam, antes mesmo de ser o Brasil um território contínuo e definido) o da “marcha para o oeste”.

Inspiro-me nas dicotomias brasileiras, litoral e sertão, atraso e civilização, estado infraestrutural e marcha para o oeste, para que elas me ajudem a compreender, decifrar e descrever o oeste carioca, campo de pesquisa e inspiração literária como a expressa nesta prosa poética que compus em 2016:

Vou morrendo de zona oeste. Zona oeste é aqui a causa. Morro-me de longas demoras no trânsito, in cansáveis caminhadas pela av. Brasil. De sufocamento cultural, disto eu morro lutando mais que de outras causas. Sei que outros amigos e amigas também morrem de muitas causas nos lugares que vivem. Por certo não vivemos nos lugares, morremos neles. Vivemos é no mundo. Aqueles amigos, àquelas amigas que se preocupam com a minha agonia, mesmo quando meu grito quer ser poesia, não me deem conselhos, nem se comiserem de mim. Não me digam pra sair deste lugar antes que seja tarde. Neste lugar há a metade da população da minha cidade, é impossível uma evacuação. Insisto em rejeitar como possíveis os fatos de que este lugar seja cova ou trincheira. Não é a meu ver sequer berço de semente feito no chão onde eu brote, cresça e morra como árvore. Também não estou acometido de romantismo bairrista. Prisioneiro de uma sina? Não, não sou! Pioneiro? Isso também não, outros tantos já sofreram, morreram e até viveram de Zona Oeste, por onde já circulou alegria que ora ou horas está retida no trânsito. Quem preside esse complexo presídio? Quem determina o uso da sucata da sucata da frota de ônibus da cidade, que numa ordem de classe, vem da zona sul, norte e morre na oeste? Quem decide que lixão e gente convivam no mesmo ambiente? Faço parte de uma gente cuja avenida a seguir é uma interrogação sem desvios nem atalhos. Fazer as perguntas é só o primeiro passo. À frente temos 50 km de av. Brasil! (VAZ, 2016, em fase de elaboração)²

¹ A diferenciação entre os termos espaço e lugar é proposta pela geógrafa Doreen Massey, ela destaca que “a noção (idealizada) de uma época em que os lugares eram (supostamente) habitados por comunidades coerentes homogêneas é contraposta à fragmentação e à ruptura atuais.” (MASSEY, 2000, p 177.)

² Texto literário de autoria do próprio autor desta pesquisa, ainda sem publicação.

Há um contexto histórico e sociopolítico de abandono de décadas pelos setores de serviços públicos e pelos investimentos privados na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. É importante alertar sobre o fato de que esta é a maior região da cidade, ocupa a gigantesca proporção de setenta por cento do mapa citadino, deixando os outros trinta por cento, região mais densa e urbana, divididos entre as Zonas Sul, Centro, Norte e a região chamada Leopoldina.

A Zona Oeste conta atualmente com o maior fluxo de mobilidade residencial, é a região da cidade que apresenta o maior crescimento populacional³, representando no último censo a segunda maior população, ainda que tenha os menores índices de habitantes por km² em algumas de suas áreas, já que sua área territorial é extensa. Antiga zona rural e já chamada de “Sertão Carioca”.

Nela estão os três bairros mais populosos da cidade: Campo Grande, Bangu e Santa Cruz. Pode ser dividida em duas sub-regiões: a primeira, que compreende a área que se estende desde Campinho por toda a chamada Grande Jacarepaguá (incluindo as regiões da Barra e Recreio) e a segunda que vai de Deodoro à Santa Cruz.

Esta segunda sub-região é a mais populosa e também a mais pobre, dividida da primeira pelo maciço da Pedra Branca, tem como vias de acesso e circulação para o restante da cidade, o ramal Santa Cruz da linha férrea dos trens suburbanos e a avenida Brasil, uma via de tráfego intenso com muitas retenções. Seu percurso até o centro administrativo e cultural da cidade pode levar duas horas de duração, corroborando com outras causas para dificultar o acesso do cidadão ao seu “Direito à Cidade”, como nos diz Lefèbvre (2011).

Cultura e mobilidade pública são temas que se imbricam quase sempre. Dois fatos, até certo ponto recentes, podem ilustrar as questões que implicam na vida cultural e no acesso aos bens artísticos e culturais nesta região, numa visão idealizada da cidade como um todo, onde seu fluxo se dê para todos os sentidos e direções ou na constatação de que a vida cultural nesta região está no contrafluxo ou na contramão dos itinerários mais comuns.

Primeiro fato: morador, na época da matéria, por quatro décadas em Bangu, precisamente no outrora bucólico Bairro Jabour, onde seu casarão tornou-se mítico e um enclave de arte e ‘suburbanidade’ frequentado pela nata da produção musical do país, Hermeto Pascoal deu nome à Lona Municipal de Bangu onde tradicionalmente faz seus shows de aniversário. Foi num desses shows, no que comemorava seus 75 anos, que sucedeu o que Arnaldo Bloch na sua coluna de cultura do jornal *O Globo* em junho de 2011 descreve, a partir do título: “No show dos 75 anos Hermeto Pascoal se irrita com público e leva bolo de Senise e Peranzetta”. O

³Segundo o censo do IBGE (2010) apresentado no documento Painel regional: Rio de Janeiro e bairros do Observatório Sebrae/RJ (2015)

articulista escolhe os seguintes versos extraídos do “Poema Sujo” de Ferreira Gullar "A cidade está no homem/ quase como a árvore voa/ no pássaro que a deixa", para ilustrar o caso que segue relatando:

Arquibancada e pista estavam lotadas por umas quinhentas e tantas pessoas na noite de anteontem para o concerto de aniversário organizado pelo percussionista Fábio Pascoal, filho de Hermeto. Formado mais por aficionados da música do gigante de Jabour, jovens discípulos, família e algum povo de Bangu (a Zona Sul simplesmente não deu as caras), o público do homem que tocou com Miles Davis e é aclamado no mundo inteiro contava nos dedos músicos consagrados: só o saxofonista Mauro Senise, o pianista e arranjador Gilson Peranzetta e, da nova geração, o bandolinista Hamilton de Holanda foram prestigiá-lo. Promessas de participações especiais, Toninho Horta, Joyce e Guinga não foram vistos nas imediações. Dos três presentes, Senise e Peranzetta deram o bolo (no mau sentido), o que não seria tão grave se Hermeto tivesse sido avisado. Brutal constrangimento para o aniversariante, que ficou quase dez minutos chamando os dois depois de apresentá-los como "um dos maiores pianistas do mundo" e "um saxofonista que toca até de cabeça para baixo". Quando alguém na banda gritou para Hermeto que eles haviam saído. (BLOCH, 2011)

Os motivos para as ausências sentidas e as saídas sorradeiras podem ser muitos, e seria leviano afirma-los aqui no lugar dos próprios envolvidos, mas não seria pouco razoável crer que a preocupação com a distância, trânsito, violência e outras idiossincrasias ligadas à região possam ter influenciado para essas baixas no evento.

O **segundo fato** envolve o criador do termo “Cidade Partida”, Zuenir Ventura. Quando foi chamado para encerrar a primeira edição da *Flizo*, Festa Literária da Zona Oeste, no charmoso e antigo salão nobre do Atlético Clube Bangu, enfatizando primeiro em discurso no dia do evento, depois numa coluna do Jornal *O Globo* em novembro de 2013:

Participei da mesa de debates ‘Invertendo a lógica da cidade partida’, em Bangu. A ‘viagem’ mostra como a nossa imobilidade urbana castiga mais quem já mora longe. O trajeto é para ser feito em uma hora e pouco, mas pode-se levar, como levei, duas horas e 15 minutos, o equivalente a um voo de ida e volta a SP. (VENTURA, 2013)

Barreiras da distância, barreiras simbólicas, etc. Quantas mais há para serem transpostas? Os exemplos citados acima falam de eventos artísticos e culturais que pelo alcance que têm seus protagonistas, artistas conhecidos do grande público, nos apresentam, até certo ponto, uma aposta em uma cidade inclusiva, que se permite produtora não apenas de eventos centrais. Mas,

que ao acontecerem nos seus bairros mais distantes, como os da Zona Oeste, esbarram nas duras fronteiras de uma cidade dual, seja pelas barreiras físicas, geográficas, simbólicas, culturais, econômicas, ideológicas e outras.

O porquê de uma comunicação tão truncada entre esta e outras partes da cidade, para além dos conhecidos problemas de mobilidade pública? Como desatar o nó da veia que impede a circulação de bens e produtos culturais fazendo-os fluir sem a dicotomia de fluxo e contrafluxo? Como é a vida cultural endógena com a sua, ainda pouco conhecida, latência? O que e como fazem o(a)s criadore(a)s, produtor(a)s e fruidore(a)s de produtos artísticos que vivem e atuam nessa região? Pode-se destacar um protagonismo de agentes de arte, cultura e memória na criação e ativação de aparelhos culturais comunitários e espaços de memória? Quais são os papéis da arte, da cultura e da memória na recuperação desse reclamado direito à cidade? É possível apreender do conjunto dessas questões aqui relatadas, que há uma dívida histórica e social da cidade com essa região? Os espaços de arte, cultura e memória, aqui estudados podem ser considerados movimentos de reação à imposição da permanência desta região no espaço desfavorável que ocupa na “Cidade Dual” (MOLLENKOPF, John; CASTELLS, 1991)? Nestas perguntas focarei minha atenção e o meu estudo.

[a cidade é] a tentativa mais bem sucedida do homem de refazer o mundo em que vive de acordo com os desejos do seu coração. Mas, se a cidade é o mundo que o homem criou, é também o mundo no qual está condenado a viver daqui por diante. Assim, indiretamente, sem ter nenhuma noção clara da natureza da sua tarefa, ao fazer a cidade o homem refez a si mesmo” (PARK, 1967 apud HARVEY, 2013, p. 73).

As pessoas fazem cidades, as cidades refazem pessoas? Cíclicas relações já expostas por Durkheim e pela escola de Chicago.

CAPÍTULO 1

TRILHAS HISTÓRICAS DE UMA REGIÃO DESCONHECIDA

A colonização do Brasil fez-se da periferia para o centro: a sua nacionalização faz-se do centro para a periferia

Olavo Bilac

Do caminho real aos caminhos de ferro

André Luís Mansur no seu livro “O velho oeste carioca. História da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (de Deodoro à Sepetiba). Do século XVI ao XXI” nos oferece este interessante quadro:

Até a chegada da estrada de ferro na Zona Oeste, no final do século XIX, o único caminho para se chegar à região de Santa Cruz era pela Estrada Real de Santa Cruz, antes chamada de Caminho dos Jesuítas, já que foram os padres da Companhia de Jesus que abriram boa parte dela quando montaram sua importante fazenda, em Santa Cruz. A Estrada Real, segundo o escritor Lima Barreto, era mais importante para a economia nacional do que a elegantíssima e sofisticada Avenida Central (atual Avenida Rio Branco), centro econômico e social do centro da cidade no século XX. A afirmação faz sentido se entendermos que aquela era a estrada dos tropeiros, comerciantes, mineradores e donos de engenhos e plantações de café, primeiro ponto para se chegar a São Paulo, Minas e às riquezas do interior do Brasil. (MANSUR, 2008, p.8-9)

Ligando esse trecho do texto à epígrafe inicial deste trabalho, novamente temos Lima Barreto nos apresentando quadros captados por suas sensíveis visões como *flâneur* dos subúrbios, vivência intelectual rara, por muitas vezes atuando como um cronista do subúrbio carioca.

Destaco na fala de Lima Barreto citada por Mansur a importância dessa estrada, que ainda hoje, como traçado urbano, se mantém em boa parte, nos trajetos das atuais: Avenida Santa Cruz que percorre muitos bairros da Zona Oeste, a antiga av. Suburbana, hoje D. Hélder Câmara (na Zona Norte), a Avenida Cesário de Melo (no bairro de Campo Grande), estrada Intendente Magalhães e a antiga estrada Rio-São Paulo (do município de Seropédica ao bairro de Campo Grande).

Outro caminho que pode ser tomado como a assinatura do tempo, numa linha já quase ilegível, é o traçado de casas e sobrados datados na fachada (como o costume da época) da virada dos séculos XIX para o XX (período de implantação da linha férrea que ajudou a povoar a cidade) que beiram às linhas dos trens da Central e da Leopoldina por todos os seus ramais adentrando os subúrbios e a região metropolitana.

Teremos da central por toda a trilha do trem até chegar a Santa Cruz, presentes na maioria dos bairros cortados pela linha férrea, ainda que em péssimo estado de conservação, esses imóveis antigos, e é interessante numa viagem dedicar-nos a observá-los percebendo as marcas e as práticas dos tempos. Que bom seria se nos lançássemos ao feito de ter parte desse patrimônio preservado.

O geógrafo Márcio Piñon de Oliveira, em entrevista concedida ao Jornal *O Dia* (3 fev 2014), reconstitui como se deu a expansão para os arredores da cidade.

Os subúrbios ferroviários começaram em 1858, com a estrada de ferro Central do Brasil. A associação de subúrbio a áreas pobres ocorreu a partir da expansão da cidade e está ligada à falta de investimentos. Até a reforma de Pereira Passos, subúrbios estavam no entorno do centro, onde havia chácaras e sítios. Com a reforma, a população mais pobre se abrigou nos morros. A classe média se mudou para áreas distantes, com terrenos baratos, como Méier, Ramos, Bangu e Marechal Hermes. A partir de 1937, com a eletrificação das ferrovias e a unificação da tarifa de trem, a população passou a viajar longas distâncias por um valor único. Isso permitiu que muitos se mudassem para locais mais distantes, mas surgiu um processo de decadência porque as políticas públicas não acompanharam essa expansão. (OLIVEIRA, 2014)

Nelson de Nóbrega Fernandes (2011) chama de “rpto ideológico da categoria de subúrbio”, fenômeno ocorrido na cidade, quando sua Zona Sul (os subúrbios dos primórdios da cidade) torna-se o Rio de Janeiro dos bairros nobres e a Zona Norte-Oeste que na sua origem e no seu passado, parte dela como área rural, que já contou com mais prestígio geopolítico e social, o Rio de Janeiro do subúrbio proletário e pobre.

Ele segue a contramão do senso comum que relaciona subúrbios às linhas férreas que cortam a cidade do centro ao norte (incluindo a chamada região da Leopoldina indo para bairros da região metropolitana, caminhos para a Serra e a para Baixada Fluminense) e do centro ao oeste, caminho para o sul do estado e para integração do eixo Rio - São Paulo. E teoriza que embora a malha ferroviária urbana, com seus eixos, constitua o traço identitário do subúrbio, essa definição deixaria de fora as áreas residenciais de praias (exemplificando as de Guaratiba e Sepetiba) e também a área contornada pela antiga malha dos bondes (como exemplo os bairros da hoje conhecida como a Grande Tijuca: Vila Isabel, Andaraí, verdadeiros ícones suburbanos) que até os anos 1950 compunha os limites territoriais do subúrbio carioca.

O subúrbio visto de fora é um, visto e vivido de dentro é outro, como era de se esperar. Rodrigo Aparecido Vicente (2014, p.38), acadêmico e pesquisador musical nos narra que Vinícius de Moraes, convidado por Elis Regina ao participar do programa “O Fino da Bossa”, com o seu parceiro Baden Powell, fez constantes viagens a São Paulo no chamado “Trem de Prata” (que chegou a funcionar até o início da década de 1990). Vinícius que nessa época tinha pânico de viagens aéreas chamava o trem de “avião dos covardes”.

Foi no percurso suburbano do trecho de uma das viagens de volta para o Rio, que Vinícius, que já conhecia o tema musical desde o início dos anos 1960, compôs a segunda, e

mais conhecida, letra para uma melodia de Garoto⁴: “Eu sentia aquele tema tão ligado àquele mundo empoeirado, àquela gente sem vez, àqueles velhinhos de pijama nas varandas. Eu sentia que naquele tema Garoto queria falar daquela gente do subúrbio nessa ocasião, um dia, em casa de Chico [Buarque de Holanda], [...] a canção saiu”:

Tem certos dias em que eu penso em minha gente. E sinto assim todo o meu peito se apertar. Porque parece que acontece de repente. Como um desejo de eu viver sem me notar. Igual a como quando eu passo no subúrbio. Eu muito bem vindo de trem de algum lugar. E aí me dá como uma inveja dessa gente. Que vai em frente sem nem ter com quem contar. São casas simples com cadeiras na calçada. E na fachada escrito em cima que é um lar. Pela varanda, flores tristes e baldias. Como a alegria que não tem onde encostar. E aí me dá uma tristeza no meu peito. Feito um despeito de eu não ter como lutar. E eu que não creio peço a Deus por minha gente. Que é gente humilde, que vontade de chorar. (MORAES; HOLANDA; GAROTO, 2009, p. 76).

A letra apresenta claramente o ponto de vista de quem vê a realidade pela janela do trem, com tudo que passa a imaginar, ou pensa saber sobre a vida daquela gente, que embora empático a tenha por ‘sua gente’.

Toda a visão externa, pouco aprofundada na paisagem tende a vislumbrar um sertão. Com os olhos do desconhecido, podemos alcançar temores ou riquezas.

Caminhos no ar: Maravilhas e espantos de um enorme Zeppelin

Olhar para o céu e ver o tal “Zé Pélim” era o sonho ou o espanto de muitos na década de 1930, receber o gigante dos céus guardando-o, recompondo-o e permitindo o embarque e desembarque de seus seletíssimos passageiros, foi algo que só coube no Brasil ao bairro de Santa Cruz no Rio de Janeiro e ao bairro de Jiquiá no Recife, onde se construiu a torre de atracação do majestoso dirigível, a única ainda existente no mundo.

Depois de Recife, o Graf Zeppelin proveniente da Alemanha dirigia-se para o sul, chegando ao seu destino final: o aeroporto Bartolomeu Gusmão, onde ainda hoje na Base Aérea de Santa Cruz, está preservado o único hangar de dirigível do mundo. A história chegou também pelos ares em Santa Cruz.

⁴Pseudônimo artístico de Aníbal Augusto Sardinha (1915-1955) multi-instrumentista de amplo prestígio no meio artístico, sendo frequentemente destacado pelos seus pares em função de sua versatilidade, virtuosismo e pela qualidade de suas composições. (VICENTE, Rodrigo A. Gente humilde: um tema, duas canções. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 38, jan./jun. 2014).

Pelo mar, se não protagonizada por nobres e vistosos passageiros, a história invadiu, ocupou ou atracou bem antes da construção do molhe imperial⁵, lá pelas praias da Zona Oeste. A invasão dos piratas franceses em Guaratiba em 1710, citada nos livros de História do Brasil e a fixação dos índios Tamoios, bem anterior, datada pelo professor Antonio de Cerqueira Fontes, como sendo no ano de 1567, mesmo ano em que os primeiros franceses invasores foram expulsos pelas tropas portuguesas de Mem de Sá e Estácio de Sá. Esta passagem é assim citada por Alcebíades Francisco Rosa (1995) no seu livro, História de Sepetiba:

Sepetiba, por direito e de fato assegurado na História do Brasil, era para ter sido reconhecida como o segundo município do Rio de Janeiro, em virtude da sua fundação no litoral Oeste, em cinco de junho de 1567 pelos índios Tamoios, graças à expulsão dos franceses. Com a chegada dos Tamoios ao litoral desconhecido, fizeram o reconhecimento da área, e ali fixaram suas residências. A área se estendia pela atual Estrada do Piaí, abrangendo o antigo “Campo São José”, atualmente conhecido por Radiobrás, cortado pela Estrada de Sepetiba, circundando, ainda, pela Estrada da Pedra de Guaratiba (ROSA, 1995, p. 19).

Escritas e arados: O ciclo da laranja e um *best seller* brasileiro

Cassino Bangu, cadetes de Realengo, Estrada Rio-São Paulo, o Mangaratiba (trem) e a Fábrica Bangu, excetuando as duas últimas referências, todas as demais que apresentam a paisagem/cenário da obra literária *O meu pé de laranja lima*. Ainda estão presentes e definem bem o bairro/lugar do romance infanto-juvenil que mais foi editado no Brasil e traduzido em outros 14 idiomas em 23 países.

Escrito na década de 1960, o livro narra num tom de ‘ficção biográfica’ a infância do autor no início da década de 1920 no bairro de Bangu, onde nasceu e seu pai empregou-se e desempregou-se da Fábrica de Tecidos Bangu (gerando o principal drama da trama). O Pé de Laranja Lima, o Minguinho, amigo imaginário do personagem/autor Zezé, trata-se de um pezinho de quintal, descolado das grandes plantações de laranja que se estenderam em grande parte do território desta área rural da cidade, mais precisamente no bairro vizinho de Campo Grande e na cidade fronteira de Nova Iguaçu, isso se deu na década de 1930 e nas duas

⁵ “[...] molhe imperial, construído em 1884, em Sepetiba, para facilitar o embarque e desembarque de passageiros. Desde os tempos dos jesuítas, a Praia de Sepetiba era usada para escoar a produção agrícola de uma ampla fazenda, incorporada pela família imperial em 1759. A chegada dos religiosos é o marco de fundação do bairro litorâneo que, com Santa Cruz, completa 450 anos em 2017. Por sugestão do Ecomuseu de Sepetiba, que organiza passeios guiados ao local no primeiro domingo do mês, o Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) avalia a possibilidade de tombá-lo. (SÉ, Rafael Sento. Molhe imperial, em Sepetiba, pode ser tombado. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, jun. 2017. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidades/molhe-imperial-em-sepetiba-pode-ser-tombado/>. Acesso em: 3 out. 2017).

décadas seguintes encontrou seu auge e decadência, confrontando características rurais e urbanas na região.

A citricultura entra em crise e a frente agrícola dá lugar à frente urbana, na virada dos 1950 para o 1960, os terrenos valorizados, mas ainda assim baratos, para o contexto da cidade animam o mercado imobiliário, inicia-se o processo de periferação da região, a Zona Rural é substituída pela Zona Oeste.

Desfiles e exportação: Bangu lança a moda no mundo

Bangu tornou-se o mais urbano dos bairros dessa região desde a chegada da fábrica de tecidos Companhia Progresso Industrial do Brasil (depois chamada Fábrica de Tecidos Bangu) fundada em 1889, nascida junto com a república. Na época já um oásis de urbanidade cercado por ‘sertões’ ou grandes áreas rurais. Todo o entorno da fábrica foi urbanizado com boas casas – construídas com material vindo da Europa e feitas ao modo inglês para a construção desse bairro proletário.

Bangu cresceu e apareceu. Na década de 1950, com a gestão e o incentivo dos irmãos Guilherme da Silveira, especialmente o casal, Joaquim e Candinha, a Fábrica Bangu ditava a moda no país com desfiles concorridíssimos e badalados pela mídia da época. Com as mais destacadas modelos manequins vestindo os tecidos por ela fabricados, a Fábrica e seus produtos ultrapassaram as fronteiras do país, ganhando notoriedade em outros continentes. Abalou Bangu!

Compondo aqui um parágrafo fictício em que uma personalidade como o maestro Heitor Villa Lobos elegantemente vestido com terno modelado com tecido da fábrica Bangu, embarca num dirigível para a Europa no bairro de Santa Cruz, poderia ser considerado um completo absurdo por se passar na região que na mesma época era citada como sertão carioca. Mas todos os elementos desta ficção são potencialmente plausíveis.

Caminhos da urbanização: A sede da Fazenda Real que virou bairro

Antes de seu neto, Pedro II, reconhecer e usufruir da majestade imperial da serra fluminense, D. João VI como todo o monarca, possuidor de uma dimensão de tempo e espaço muito mais ampla que a dos cidadãos comuns, fazia refeições, despachava e dormia em São Cristóvão, se banhava no Caju e veraneava em Santa Cruz. A cidade do Rio de Janeiro, do atual

bairro suburbano mais próximo do Centro à sua ponta oeste era seu palácio a céu aberto. Monarquia suburbana.

A história da Fazenda Real (depois Imperial) de Santa Cruz é razoavelmente conhecida e bem documentada, porém vale ressaltar em algumas linhas sua importância artística e cultural para além da importância comercial, territorial e política destas terras, que de “Piranema ou Piracema” dos nossos indígenas cuja cultura não dividiu e se apoderou das terras sob os pés. Passaram das mãos dos primeiros que se disseram ‘donos’, para as dos Jesuítas. Depois sequestradas pelo e para o reinado e herdada pelos dois impérios.

Neste lugar por iniciativa dos dirigentes da Fazenda de Santa Cruz, foi fundada uma escola de música, uma orquestra e um coral e para estas agremiações musicais, o mais famoso musicista da sua época e até hoje um dos maiores nomes da arte musical brasileira, padre José Maurício Nunes Garcia compôs diversas peças para estas agremiações musicais, considerando-se, por essa razão, que Santa Cruz foi o berço da organização instrumental e coral do primeiro conservatório de música do país.

Segundo comentário de Rubens Borba Moraes (2006) apud RIBEIRO; SANTOS (2013) foram obtidas informações sobre bibliotecas jesuíticas por inventários realizados após o sequestro das fazendas, no final da década de 1750. A Fazenda de Santa Cruz possuía uma importante biblioteca.

As informações constantes nesses inventários realizados após o sequestro dos bens dos jesuítas pela coroa portuguesa dimensionam a importância do acervo da biblioteca. Nela encontraram-se importantes títulos da liturgia cristã, biografias de grandes vultos da história brasileira e também obras não religiosas tais como: *o Valeroso Lucideno*, de autoria do Frei Manoel Calado e *o Sistema político de la Europa*, de Salvador Mañer.

Não foram encontrados textos de teatro e de autores clássicos como em outras bibliotecas jesuíticas. E de poesia, a única obra encontrada foi *as Rimas*, de Luís de Camões.

A instalação do Palácio Rural da monarquia brasileira ocorrida em 1808, a partir do verão de 1815 passou a receber a família real.

A “Pérola da Coroa”, como passou a ser chamada a fazenda real, pela grande produtividade e beleza que ostentara por longo período, depois foi transferida para a estrutura da Casa Real e incorporada aos bens pessoais de D. Pedro I.

Após a independência, a integração da fazenda às posses da família real foi confirmada pela Constituição de 1824.

Até o fim do segundo reinado esse pedaço de terra do país que foi o quintal de férias dos irmãos Miguel e Pedro, este último o primeiro imperador brasileiro, escreveu uma interessante história de pioneirismo.

Neste lugar foram assinadas importantes leis do primeiro e do segundo impérios e devido ao matadouro (e o seu gerador de energia elétrica) ali inaugurado por D. Pedro II, Santa Cruz passou a ser o primeiro bairro dos subúrbios a ter iluminação elétrica.

Ali também foi dado início ao plantio de chá no país, numa localidade até hoje conhecida como Morro do Chá, por uma leva de imigrantes colonos chineses trazidos da Ásia por Pedro II. Assim como foi realizada uma das maiores obras de engenharia hidráulica do Rio de Janeiro colonial: A ponte dos jesuítas de 1752.

“É lamentável que em seu entorno não haja um complexo turístico com lojas, restaurantes e salas de exposição com a história das obras jesuíticas no bairro”, diz Nireu Cavalcanti (2003, p. 63), na edição da série *Cantos do Rio* que dedica à memória do bairro de Santa Cruz. Marcos históricos de um bairro hoje tão desprestigiado.



Vista lateral da ponte

Figura 1. Ponte dos Jesuítas. Fonte: site do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade.

CAPÍTULO 2

SERTÃO, DESERTÃO, DESERTIFICAÇÃO CULTURAL: O IMAGINÁRIO DO SERTÃO.

O sertão é uma espera enorme.

Guimarães Rosa

Segundo Gustavo Barroso (1947 apud ANTONIO FILHO, 2011, p. 85), destacado nome da história cultural brasileira e um dos pioneiros do que podemos chamar de Museologia Oficial do nosso país e também membro da Academia Brasileira de Letras:

De modo geral, admite-se que a palavra portuguesa ‘sertão’ nada mais é que a corruptela ou abreviatura de ‘desertão’, deserto grande, apelativo dado pelos portugueses às regiões despovoadas e hípides da África Equatorial. Tal vocábulo, por sua vez, derivou-se da forma latina correspondente: desertus (interior, coração das terras).

Da terminologia ligada às questões ecológicas, retiro o termo ‘desertificação’ para fazer referência ao fenômeno de desadensamento cultural que defendo como hipótese ter ocorrido na Zona Oeste do Rio de Janeiro durante o vintênio de 1980 a 2000. Mas para tornar aceitável o uso do termo “desertificação cultural”, não é suficiente valer-me do painel até aqui apresentado, ou seja, de fatos e histórias de pioneirismos, pontuais, desconectados no tempo histórico e no espaço geográfico. E demonstrar, com dados disponíveis para tal, que houve muita resistência diante deste processo por parte da agência de moradores, ativistas culturais e artistas da região.

É necessário nos aprofundarmos ainda mais pelos sertões, geográficos, imaginários, metropolitanos que ainda hoje envolvem esta região que pulsa em sístole e diástole: alvoreceres e ocasos.

Maristela Turl Medeiros (2009) na sua tese de doutorado do Programa de Pós-graduação, que teve como título “Do sertão à zona rural. Que sertão?”, nos oferece uma reflexão sobre o termo *Sertão* que já fora usado como epíteto da região situada a oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Na mesma pesquisa ela cita o Centro de Referência Histórica da Zona Oeste⁶, creio que seja importante mencionar este espaço de pesquisa criado e mantido pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro UERJ, uma vez que o material aqui composto endereça-se como um produto que sirva à pesquisa e ação nos campos da cultura e da memória desta parte da cidade.

Há um momento em que o termo/tema *Sertão* ganha amplo destaque na sua relação com a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro. Para melhor compreender essa relação, nos ajudará uma citação mais genérica sobre o termo, que aparece na dissertação de Medeiros atribuída a Ana Maria da Silva Moura (1997).

⁶ O Centro de Referência e Documentação da Zona Oeste, inserido na Universidade Estadual do Rio de Janeiro, durante um tempo coordenado pela professora Célia Schiavo, reúne um número significativo de pesquisadores interessados na história urbana, em particular a área de planejamento V (AP V) formada por 20 bairros e 5 regiões administrativas.

Sertão é, então, à época, lugar inculto (porque não cultivado e dominado pelo colono), deserto (porque não povoado por colono, independente das populações indígenas), lugar de barbárie (porque habitado por não cristãos). Torna-se o perfeito contraponto da palavra civilização. Civilização significava o vasto conjunto de práticas, crenças, valores, cultura e povos cristãos. Civilizar possuía o sentido de integrar, de maneira subordinada, povos não cristãos à cristandade, às suas práticas, crenças. (MOURA, 1999, p. 13 apud MEDEIROS, 2009, p. 15).

Armando Magalhães Corrêa (1889-1944) foi um escritor, cientista, professor, escultor e desenhista que estudou e lecionou na Escola Nacional de Belas Artes. Tornou-se célebre quando participando do jornal carioca *Correio da manhã*, o matutino de maior circulação na cidade até a década de 1950, publicou uma série de textos com suas ilustrações que deram origem mais tarde ao livro *O sertão carioca* (FRANCO; DRUMMOND, 2009).

Ao situar seu estudo principalmente na região que denominou como: “vasta zona da terra carioca, planície de Jacarepaguá (vale dos jacarés) desde Campinho à Barra da Tijuca”, este poeta da imagem ajudou a revelar uma paisagem da cidade que poucos cariocas conheciam.

Encantado com os artigos de Corrêa Magalhães, o jornalista Ricardo Palma, do *Diário Carioca*, em 30 de setembro de 1932, publicou um texto jornalístico que virou parte da primeira edição do livro. O trecho abaixo citado retirado do livro mantém a grafia da época. Palma descreve assim o *Sertão Carioca*, que conheceu por intermédio do artista, ilustrador e autor do livro:

Pouca gente, hoje, escreve sobre as coisas do Rio de Janeiro. E os poucos que escrevem, se limitam á historia. Mas ultimamente um desses escriptores, afastando-se do asphalto moderno e elegante da Avenida e deixando em paz a poeira venerável dos archivos, resolveu, como Fernão Paes, “entrar pelo sertão”. Sim, embora o carioca da Avenida, do posto 4, dos chás e cinemas chiques fique espantado, existe, nesta sua maravilhosa terra um “sertão”, como na Amazônia, em Matto Grosso, em Goyaz, em Minas, na Bahia. Embora menos bravio. . . Tinha-me eu na conta de razoavel sabedor de coisas do Rio antigo, do Municipio Neutro, do actual Districto Federal. Era uma pretensão como tantas. Mas bastou o professor Magalhães Corrêa iniciar a divulgação de uma serie de reportagens interessantíssimas para verificar que eu nada sabia. E’ elle o sertanista que está revelando aos cariocas o Rio pelo avesso, o Rio que os cariocas conhecem apenas da fachada, na sua exterioridade realmente deslumbradora. Para mim, porém, cuja maior tristeza é a falta dum cajuado em que me encafunde, numa aba de serra entre quatro arvores, um fio d’agua ou mesmo um poço, as revelações do professor Magalhães Corrêa são dum attractivo tão empolgante que, de bom grado, se em mim coubesse a proeza, trocaria de prompto todo o esplendor da Avenida Atlântica por uma das ribas encantadas da lagôa de Marapendy. Sim, senhores, o Rio tem o seu sertão. E que sertão maravilhoso, a cujas verdes portas se pôde bater de automovel, em escassas horas, por óptimas estradas! Que sertão sumptuoso, debruado de grimpas ainda frondosas, cachoando aguas de altas vertentes, ondulando em

valles ubérrimos, excavando-se em lagoas de fundo crystallino! Quantos cariocas saberão, por ventura, que, a tres ou quatro horas do centro urbano, ainda se encontram onças, entre ellas a sussuarana e a jaguatirica, e capivaras, e estranhos simios, entre os quaes o guariba, que ha muitos annos, Emilio Goeldi já dava como raridade nas serras de Therezopolis? (CORRÊA, 1936 apud PALMA, 1932, p. 11-15).

A partir dessas reportagens ilustradas, não só a região passou a ser conhecida como o Sertão Carioca, como ainda em grande parte, desconhecida e desabitada, seguiu semantizada por essa noção de lugar inconquistado, passando do sertão selvagem para o sertão rural e quem sabe, o “sertão metropolitano?”⁷ (CARDOSO, 2015, p. 35).

Na visão de Annelise Caetano Fraga Fernandez na sua tese de doutorado em Sociologia:

“O termo sertão, adotado por Corrêa, mais do que simples sinônimo de zona rural, abriga inúmeros significados sobre este rural. Ao descrever os problemas e belezas naturais do Sertão Carioca, Corrêa, a partir de nítida influência da matriz interpretativa euclidiana, estava na verdade, refletindo sobre muitos outros sertões ou interiores existentes no Brasil”. (FERNANDEZ, 2009, p. 26).

Ela segue argumentando, em nota de rodapé na mesma página, que a partir da obra do jornalista Euclides da Cunha “Os Sertões” publicada em 1902, onde o autor denuncia contrastes entre um Brasil Atlântico, urbano e cosmopolita e um Brasil Sertanejo, pobre e atrasado, uma leva de intelectuais no país passa analisar e retirar do tema sertão inúmeras interpretações.

Sertões à parte, o que podemos atestar seguindo a leitura deste texto, é que esta região tão peculiar funde histórias incríveis, muitas delas revelando insuspeitos e insólitos casos de pioneirismo na cidade e no país. Quem diria? Um sertão! Que sertão?

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. A galeria de personagens/personalidades é imensa, seja no passado ou no presente.

Não se pode falar de cultura e arte na Zona Oeste sem prestar deferências a Waldir Onofre e seu premiado Cinema. Waldir é um dos primeiros diretores-cineastas negros do Brasil a receber o maior prêmio do cinema nacional: o *Kikito* em Gramado, com o seu “As Aventuras Amorasas de Um Padeiro”.

⁷O geógrafo Diogo da Silva Cardoso defende um conceito em sua pesquisa doutoral de um ‘sertão metropolitanizado’, uma vez que o território em questão manteve algumas características, estereótipos, imaginário marginalizado e baixa estima da população local que conferem a ele uma paisagem cultural peculiar no território carioca.

O cineasta utilizou as bonitas praias da Zona Oeste, o agitado centro comercial de Campo Grande e além das temáticas locais nos seus filmes, considerável parte do seu elenco de atores e técnicos era formada por talentos locais, muitos deles aprimorados nas oficinas de teatro que realizou durante décadas seguidas, funcionando como uma escola de formação de atores na Zona Oeste. Onde decidiu continuar morando com a sua família.

“W.O”, como era chamado por alguns amigos, é de uma geração de artistas e pensadore(a)s que teve forte influência na cultura artística e no ativismo político da sociedade brasileira, especialmente nos cenários da resistência e defesa da democracia nos anos 1960.

Como omitir em qualquer trabalho sobre a cultura na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro de ontem e hoje a importância do cravista Roberto de Regina e sua magnífica Capela Magdalena?; A agência artística e cultural de um dos mais longevos grupos de teatro amador da região: O Elenco Teatral Amante das Artes – ETAA, fundado e dirigido por Moacyr Teixeira e recentemente estudado por pesquisa acadêmica de Sérgio Telles no mestrado de Teatro na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UniRio; e o ativismo da atriz Vilma Camarate, do Moa, outro grupo teatral legendário da região. A participação de uma “cria” de Realengo na formação do legendário disco que gerou um movimento musical mineiro, o “Clube da Esquina”, o baterista e percussionista Robertinho Silva, ou Bob Silva (como lhe chamou Cauby Peixoto), jovem e talentoso artista, famoso nos bailes dos bairros oestinos de Bangu, Santa Cruz e Campo Grande, que demonstrando a força dos bailes de clubes neste período na virada dos 1960 para os 1970, por onde circulavam olheiros e caça talentos, de lá foi alçado à fama internacional. Outro talento musical muito ligado à Zona Oeste é o cantor Weber Werneck que há décadas mantém uma sólida carreira na região. Do movimento musical forte nas Zonas Norte/Oeste e Baixada, nas décadas de 1970/80 destacam-se os Grupos Pé de Vento, Painel de Controle, Os Devaneios e Mandacarú. E o(a)s poetas, atores e atrizes do Garra Suburbana e do Negrícia. O cineclubes de Campo Grande e o movimento popular criado na Vila Kennedy para pedir para região um Teatro, inaugurado em 1979 com o nome antigo: Faria Lima, atualmente chama Teatro Mário Lago. Este espaço foi um importante polo de criação e difusão artística da região Oeste da cidade, onde deram seus primeiros passos na carreira artística: o diretor teatral Luís Antônio Pilar, o vocalista Nelson Kaê, o coreógrafo de *superstars* americanas, Alex Magno e Eraldo Santos Delle com sua surpreendente (para a época) produção cinematográfica.

Há muito que se relatar sobre estes e outros personagens e muitos outros que aqui não foram citados, mas a seguir opto por basear-me numa biografia que demonstra incontestemente importância de um mecenas local, que como morador e ativista cultural da Zona Oeste que sou, ora ou outra esbarro: a do professor Moacyr Bastos.

Zona Oeste, mecenato e o elo topofílico

Relacionar lugares com pessoas não justificam e nem evidenciam capacidades e talentos. O talento não tem CEP, podemos afirmar, e é cada vez mais importante, em tempo de valorização de redes, exaltarmos as ações coletivas e cooperativas para além das individuais. Mas a agência de indivíduos: artistas, mecenas ou produtor(a)s artísticos e culturais, terão aqui um espaço de atenção. São ações que geraram ponto a ponto uma bela e resistente urdidura, base para construção de redes. Trabalho de bordadeiras.

Neste quadro, destaco um personagem muito interessante que é o professor Moacyr Barros Bastos. Fundador em 1969 da faculdade pioneira da Zona Oeste. Instituição que leva o nome do patriarca da família: Moacyr Sreder Bastos e que acompanhando a crise das universidades particulares no Rio de Janeiro foi vendida para uma mantenedora de São Paulo em 2014. O professor teve e tem importante participação na vida cultural da região.

Como apoiador das artes, o professor Bastos adquiriu respeito e carinho da população, especialmente dos artistas e deu inspiração para o nome de um dos grupos de teatro mais antigos, ainda atuante na região, o Moa, corruptela/apelido do nome Moacyr.



Figura 2. Matéria do Jornal *O Globo*. 13 de out. 1992.

Muito influente na vida cultural da cidade, chegou a ocupar a presidência do Instituto Cultural Brasil-Japão e entre seus amigos intelectuais figuram Burle Marx e Paschoal Carlos

Magno. Podemos dizer que o professor Moacyr e Paschoal Carlos Magno são dois grandes mecenas nas dimensões regional e nacional respectivamente.

Essas amizades geraram várias parcerias e com elas muita coisa boa para a região, uma delas foi atrair para Campo Grande obras do paisagista, garantindo ao bairro o destaque e o privilégio de possuir diversas obras desse artista. Mais adiante a relação de Burle Marx com essa região será desenvolvida.

Voltando ao professor Moacyr Bastos, sempre que pôde, usando sua estrutura acadêmica ou incrementando pessoalmente a produção artística e cultural, ele atuou em apoio à criação, a produção, difusão e circulação de bens artísticos na região da Zona Oeste, promovendo sua conexão com o restante da cidade.

Sua família chegou à região de Campo Grande desde algumas gerações anteriores à sua, alguns de seus familiares, são nomes de ruas no bairro. O pioneirismo da família muito contribuiu na passagem dessa região de Zona Rural para bairro de destacado comércio e forte estrutura urbana.

Campo Grande é o único bairro da cidade, além do Centro, que tem uma rodoviária própria, de onde partem e chegam ônibus para São Paulo, Região dos Lagos, Vale do Paraíba e outras. Na história do bairro, por mais de uma vez, comerciantes e ativistas sociais levantaram a bandeira de sua emancipação, o que dá medida da força desse complexo urbano⁸, há um sentimento de revolta pelo descaso por esta parte da cidade, com notória falta de investimentos, público e privado e ausência dos serviços públicos, que fazem até, parte da população, aceitar a perda do bem construído glamour e charme de ser *Carioca*.

No dia 27 de outubro de 2017, tive o prazer de ser recebido pelo professor Moacyr, na sua residência em Campo Grande para uma entrevista, da qual vou utilizar alguns trechos no decorrer da dissertação. Perguntado sobre a importância do Coral do Colégio Afonso Celso (Depois Coral Universitário Moacyr Bastos e ainda Coral Sinfônico Comunitário Moacyr Bastos) que adquiriu notoriedade nas décadas de 1970 e 1980, envolvendo o trabalho de notáveis regentes, ele nos oferece a seguinte descrição:

Os regentes eram todos amigos pessoais, eu os acompanhava nas apresentações que faziam pelo Rio, não tinham ainda a dimensão que hoje alcançaram, mas assim foi que conheci José Alves. Trouxe pra cá, José Alves capitaneou um trabalho lindíssimo com nossos alunos do segundo grau, fazendo um coral. Quando ele nos deixa por força da saúde que não andava bem, ele indica um

⁸Com a justificativa de que a região possui grande força comercial, industrial e populacional, com ausência de políticas públicas. Na proposta de emancipação que ora ou outra emerge em discussões locais, a área que deveria ser municipalizada seria a que compreende desde o bairro de Deodoro ao Bairro de Santa Cruz, tendo o bairro de Campo Grande como o seu centro.

aluno seu: Armando Prazeres⁹. O Armando fica um tempo conosco, temperamento um pouco avoado e logo que nos deixa, chega Ueslei¹⁰, também avoado, (risos), mas, com uma característica: ele tinha uma paixão capaz de superar qualquer dificuldade para tornar viável aquilo que sonhava fazer. De origem humilde, Ueslei sonhava muito alto, tudo que ele via de bonito, ele pensava que podia e na verdade realizava como um sonho seu, e assim foi que nós partimos depois de ter feito o coral funcionar, ele funcionava no colégio, visitava outros colégios, fazia pequenas apresentações, mas chegamos à conclusão que era preciso fazer uma coisa maior, aí ele viu o maestro Carlile¹¹, norte americano que vem ao Brasil com uma proposta de coral comunitário, ele assiste, gosta do que vê, aproxima-se do Carlile e monta o primeiro coral comunitário, talvez do Brasil, foi uma experiência interessantíssima, nós conseguimos envolver naquele determinado momento trezentas pessoas, pessoas das mais variadas condições culturais, econômicas. (BASTOS, 2017)

Burle Marx, o paisagista mais famoso do país, já conhecia e atuava no “Sertão Carioca”. Adquiriu na década de 1940 um sítio no bairro de Barra de Guaratiba, onde passou a morar e trabalhar nos seus projetos a partir da década de 1970.

Na Zona Oeste deixou além do seu grande sítio, os jardins da universidade Moacyr Sreder Bastos e a fonte dos beija-flores da Serra do Mendanha¹², feito em parceria com o agrônomo e ecologista Augusto Ruschi.

Porém sua obra mais popular na Zona Oeste, paradoxalmente tem sua autoria desconhecida do público que a acessa todos os dias, em grandes fluxos de multidões: o “Calçadão de Campo Grande”.

“Ele tinha carinho pela região. Todos os projetos, incluindo o Calçadão de Campo Grande e até os jardins da universidade, ele o fez sem cobrar nada, assim como a casa do cozinheiro dele [Cleofas César da Silva, companheiro de Burle Marx por anos], em Pedra de Guaratiba” explica o professor Moacyr Barros Bastos¹³, em matéria do Jornal *Extra* do dia 28 de abril de 2012, disponível *online*. (MENDES, 2012).

Burle Marx é um capítulo à parte na região, seu sítio/residência/coleção/jardim botânico/museu/escritório alterou completamente a vida sociocultural de Guaratiba, desde que ali chegou no início da década de 1940, inicialmente para reproduzir as mudas das plantas que valorizaram seus ímpares projetos, e ainda depois passou a viver por vinte anos, de 1973 a 1994. O sítio é hoje uma unidade especial vinculada ao Instituto do Patrimônio Histórico e

⁹ Maestro fundador da Orquestra Petrobrás Pró Música, ficou conhecido como Maestro do Papa, por reger a orquestra que tocou na missa campal, no Aterro do Flamengo, na visita do Papa João Paulo II ao Brasil.

¹⁰ Ueslei Bannus, regente, foi e professor e reitor do Centro Universitário do Conservatório Brasileiro de Música.

¹¹ Carlile Weiss, maestro e professor da University of Wyoming/USA.

¹² Numa propriedade do Professor Moacyr Bastos

¹³ Nessa época o professor Moacyr Bastos atuava como presidente da Sociedade dos Amigos do Roberto Burle Marx em entrevista para o Jornal *Extra*(MENDES, 2012)

Artístico Nacional (Iphan), e está se preparando para candidatar-se ao título de Patrimônio Mundial da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO.

Sua profunda dedicação em colecionar e cultivar espécies exóticas e ameaçadas de extinção, com a equipe de jardineiros que formou entre os vizinhos de Guaratiba, por ao menos duas gerações em que pais repassaram o mister para os filhos, transformou a região em uma comunidade de cultivadores e vendedores de plantas ornamentais alavancando a economia local.

A Zona Oeste e os patrimônios botânico e paisagístico possuem fortes laços. Nesta região nasceu e voltou para viver seus últimos anos, aquele que foi considerado no seu tempo o maior botânico do país e um dos maiores do mundo: Freire Alemão¹⁴.

Há relatos e documentos que atestam que a fazenda do Mendanha (onde nasceu Freire Alemão) de propriedade de seu padrinho e protetor Padre Antônio Couto da Fonseca, recebeu mudas de café que depois de ali plantadas se espalharam desde as terras mais a oeste pelo Vale do Paraíba afora, até chegar a São Paulo. Outras mudas “já tinham sido plantadas em outras partes da cidade[...] Mas, da Serra do Mendanha o ‘ouro verde’ se espalharia de forma impressionante”. (MANSUR, 2008, p. 49).

Esta intensa relação com a flora, a botânica e a agricultura também pode se justificar pelo fato das maiores concentrações de fragmentos de vegetação nativa estarem presentes na Zona Oeste. E serem os bairros de Guaratiba, Jacarepaguá, Campo Grande, Vargem Grande, Santa Cruz, Recreio dos Bandeirantes, Bangu e Vargem Pequena, os Bairros com maior valor de área de cobertura vegetal de mata atlântica, em hectares. Como revela o *site* da Secretaria de Meio Ambiente da PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO (2011).

O geógrafo Yi-Fu Tuan (1980), no seu documento: “*Topofilia*: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente”, apresenta a topofilia como “o elo afetivo entre a pessoa e o lugar”. Essa relação afetiva entre a pessoa (ou os grupos) e o lugar, nos interessa muito porque como nos diz Tuan (1980, p.1), “[estabelecer esse elo] é compreender a nós mesmos. Sem a autocompreensão não podemos esperar por soluções duradouras para os problemas ambientais que, fundamentalmente são problemas humanos [...] [E esses problemas sejam políticos ou sociais] dependem do centro psicológico da motivação, dos valores e atitudes que dirigem as energias para os objetivos.” Seja no meio ambiente físico, natural ou humanizado, nas paisagens ambiental ou cultural, consideramos o estabelecimento desse elo topofílico da pessoa/grupo com o lugar como sendo fundamental para afetar atitudes e valores ambientais. “é esse sentimento de

¹⁴Freire Alemão nasceu em 1797 na Fazenda do Mendanha, médico cirurgião, presidiu a comissão científica que explorou as regiões Norte e Nordeste entre 1859 a 1861, coletando e estudando mais de 20 amostras de plantas. Retornou nos seus últimos anos para morar na residência da família no sopé da Serra do Mendanha, onde continuou o cultivo e o estudo de espécimes botânicos. (MANSUR, 2008, p. 52).

ordem da subjetividade e da afetividade que vai permitir que um determinado pedaço da natureza venha a se constituir em uma paisagem”. (MALDONADO, 1996 apud ECKERT 2008, p.1-2).

Bons auspícios de uma Paisagem Cultural: Os bens simbólicos

Para compreendermos o processo de desertificação cultural dessa região é importante considerar que até toda a década de 1960, quando começa a declinar, mas ainda assim perpassando a década de 1970 até seu agravamento na década de 1980, seus bairros mantinham uma rotina cultural intensa, tanto na sua zona militar – Deodoro e Realengo – como na sua zona fabril, com seu destacado centro urbano de Bangu, ou na zona de maior atividade rural: Campo Grande e Santa Cruz, também com bons centros comerciais.

Essa vida cultural era diversificada, com carnavais de rua, festas em ruas e terrenos baldios com quadrilhas juninas, desfiles de escolas no Sete de Setembro e concorrida programação artística e social nos seus clubes sociais, entre eles o famoso Cassino Bangu, para citar alguns exemplos.

Teixeira Coelho (1986) propõe uma diferenciação entre cultura e lazer, faz isso para se referir principalmente aos produtos distribuídos pelos veículos de comunicação de massa. Para ele o termo lazer de massa cairia melhor, quando nos referimos à cultura distribuída para a massa, que fora assada no forno da indústria cultural.

A produção cultural, sob sua ótica, inclui uma prática política, que proponha alguma transformação na sociedade, característica que ele não vê no entretenimento de mercado. Ele diz que a despeito da inclusão do lazer no conceito antropológico da cultura, não se pode confundir, por exemplo, a ação de um centro cultural com a ação de um grêmio recreativo.

Esta diferenciação, a meu ver, é válida como lente microscópica que captura a ação cultural na sua essência, especialmente no que diga respeito à matriz do que costumamos chamar de Cultura de Massa. Mas, para efeito de memória coletiva, os clubes sociais ou grêmios recreativos têm importância correlata às ações culturais e aqui vão ser relacionados como espaços de partilha e pontos de contato da memória coletiva (HALBWACHS, 2006). Como também polo de inventividade, criação e produção artística, comunitárias.

Os clubes organizavam os carnavais, para além da força do carnaval de rua, os bailes matinés e adultos, e concursos de grupos temáticos fantasiados na TV, até o final da década de 1970 (especialmente no Programa do Chacrinha). Assim como a participação de alguns destes mesmos grupos como alas de escolas de samba. Além dos tradicionais grupos de *Clóvis*, *Índios*,

entre outros, também presentes nos bailes dos clubes, como nos coretos e blocos dos bairros. Todos estes exemplos entrecruzavam-se num imbricamento entre clubes sociais, eventos comunitários, conteúdo das mídias da época (TV, Jornais e revistas).

Era o comércio e economia locais animando a criação e a produção artística comunitária e mantendo a tradição cultural. Vale ressaltar que esses clubes do subúrbio, ampliavam o seu acesso para além dos seus sócios. Menos elitizados que os localizados nas Zonas Centro e Sul da cidade, cobravam ingressos módicos em seus eventos para atender a condição dos moradores dos bairros onde estavam instalados.

Alguns dos bairros das regiões Norte e Oeste realizavam carnavais considerados os mais animados da cidade, nas entrevistas que realizei para a escrita deste trabalho, Emanuelle Borba, mediadora cultural de uma das Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória apresentadas na Cartografia que finaliza este documento: o Espaço Cultural A Era do Rádio, em Sepetiba e o professor Moacyr Bastos, comentam espontaneamente sobre a força dos carnavais dos subúrbios e a perceptível decadência entre os anos 1980 e 1990 deste carnaval e dos clubes sociais: os Grêmios, os *Countries* e os Atlético clubes, tão presentes na vida social da região¹⁵.

Ao indagar o professor Moacyr sobre uma questão relacionada com a passagem do Bairro de Campo Grande de área rural para bairro residencial e comercial, ele respondeu com o seguinte testemunho a pergunta que eu fiz – ***O senhor comentou sobre o sertão de Mangaratiba, toda esta região era chamada de sertão, como o senhor viu essa passagem do sertão carioca, para a zona rural até chegar ao bairro que hoje representa importante papel na região e na cidade?***

Essa transição se deu pela força da economia de Campo Grande, Campo Grande vivia em torno da laranja que era produto de exportação. Campo Grande tinha a maior produção da América do Sul, isso fez muita gente com recursos aqui se instalar, esses cidadãos contribuíram bastante para o desenvolvimento da comunidade até no aspecto cultural, eles apoiaram artistas, desenvolveram projetos voltados ao contato com a população, é a época, por exemplo, dos grandes coretos, eram coretos belíssimos feitos pelos artistas plásticos dessa região que procuravam retratar na sua apresentação aspecto da história local. (BASTOS, 2017).

¹⁵ Mantendo-se a parte desse processo aqueles clubes e grêmios financiados pelo grande empresariado: os quatro grandes do futebol carioca e algumas Escolas de Samba que chegaram a ser criticadas como “Super Escolas de Samba S.A”.

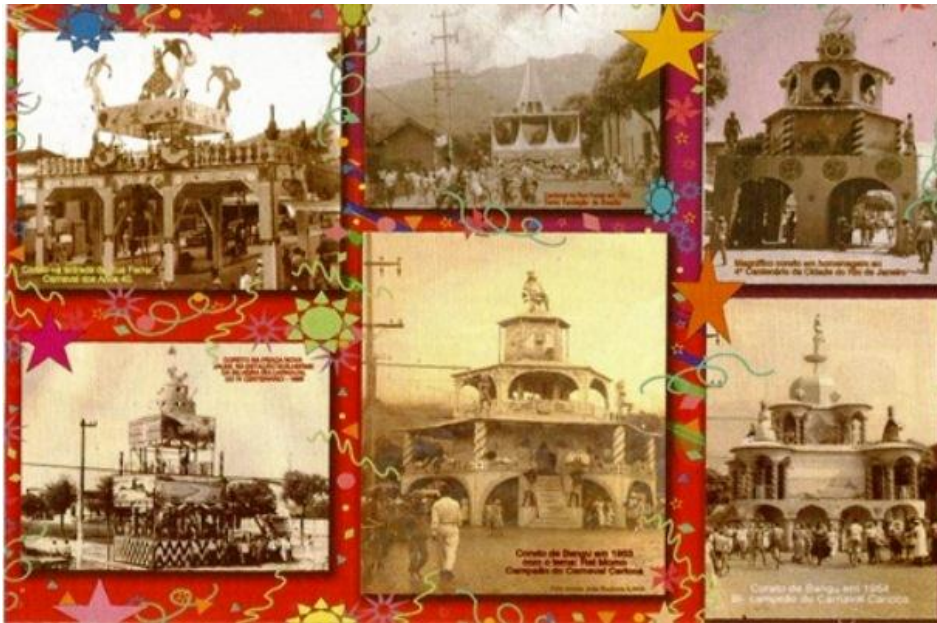


Figura 3. Pôster com coretos ornamentados para os carnavais das décadas de 1950/60/70, em Bangu.
Fonte: Museu de Bangu.

Já Emanuele Borba, sobrinha neta da “Rainha do Rádio” Emilinha Borba, comenta sobre a importância dos clubes no seguinte trecho da sua entrevista:

Meus avós fundaram o Clube [Náutico de Sepetiba]. Foi o primeiro clube recreativo, no qual ele trazia vários artistas, Emilinha Borba também ajudava nessa parte de trazer artistas e movimentar. Até os anos 90 era única Casa de Show que tinha em Sepetiba, ali já passou Rosana, aqueles sucessos dos anos 80/90. Eu lembro também da infância *Os Menudos*, tinha muita coisa assim sabe? O movimento artístico todo que acontecia nesse clube, que era a única coisa que tinha na região. Isso também, essa questão dos clubes que eu acho que dá essa questão de mudança de território, porque o esvaziamento o abandono desses clubes? (BORBA, 2018)



Figura 4. Carnaval de 1975. Grupo Carnavalesco da Rua São Venâncio, no Ricardo Country Clube em Ricardo de Albuquerque. Acervo de Pedro Paulo Ferreira de Mello.

O uso da rua, do espaço público, dos espaços de convívio social como clubes, igrejas, escolas e dos equipamentos dos bairros para o lazer, o entretenimento, a cultura e a memória são fundamentais para a formação do elo topofílico e também para repensar o sentido de lugar como “espaço vivo, atravessado por trajetórias diversas, sempre em aberto, dotado de um grau de contingência e eventualidade” (MASSEY, 2000, p. 174-185).

Esse espaço, lugar praticado na conceituação de Michel de Certeau (2009), desde sua passagem de Zona Rural para Zona Oeste da cidade, num declínio iniciado na década de 1960 – mas, que alcança sua crise no vintênio de 1980/2000 – traz as memórias de uma vida sociocultural comunitária bem mais latente que a atual e essas memórias ecoam em conversas entre conterrâneos contemporâneos.

Ainda será possível fazê-las talvez por mais uma geração antes que seja preciso valer-se da história oral de testemunhos daqueles que ouviram ou ouvirão as histórias/memórias dos seus mais velhos. Ou recorrer aos estudos acadêmicos que felizmente vêm reavivando essa memória.

É pertinente também incluir nas causas do esvaziamento das atividades culturais dos clubes sociais e dos eventos de rua, a impactante inclusão do lazer em casa, promovida pela TV que foi se popularizando e entrando nas casas mais pobres nas décadas de 1960/1970, depois seguida de outros suportes como o Vídeo *Cassete*, década de 1980/1990 e o DVD trazendo o sucesso das locadoras de vídeo e depois os microcomputadores e os aparelhos celulares.

Teatro Rural do Estudante. Novos centros, novos palcos

Recuaremos à década de 1950, os chamados “Anos Dourados” período de imediato pós-guerra, tempo de otimismo no Brasil e no mundo, para relatar o movimento fundado por estudantes e artistas moradores do bairro de Campo Grande, apoiados por gestores públicos e um mecenas: o Teatro Rural do Estudante, em Campo Grande.

Inspirado pelo idealista e mecenas de alcance nacional e diplomata de formação Paschoal Carlos Magno, o Teatro Rural do Estudante, na introdução da dissertação mestrado de Marta Gomes Lucena de Lima, recebe o seguinte comentário:

O que se destaca dessa prática cultural é o fato de ter criado em Campo Grande condições para exercer (com plenitude) uma experiência moderna em uma área marcada por fortes tradições rurais, ao mesmo tempo em que ocorria a inexorável expansão urbana da cidade (o que fazia o bairro ser considerado a “capital da zona oeste”). Entende-se a criação do Teatro Rural do Estudante como uma referência sociocultural e artística que evidencia – através de práticas culturais – a presença de novos atores na vida política da cidade. (LIMA, 2007, p.7).

Com relação à política cultural para o Teatro na cidade do Rio de Janeiro, precisamos regressar ainda mais na história. Durante um tempo construir teatros na cidade era o que poderia se aproximar de uma política cultural que partia da relação entre o poder governamental e o empresariado.

O século XIX, no final do segundo império, foi rico no processo de formação de um ambiente cultural. Construíram-se muitos teatros, mas eles foram destruídos pelo fogo. Queimavam-se como balões (reflexo da ausência de uma política de proteção de patrimônio inexistente na época), ou já no início da república foram derrubados para dar passagem às avenidas de Pereira Passos e Rodrigues Alves que nos levariam à modernidade.

Desse ambiente cultural, formado pela constelação de teatros concentrada no que na época estava dentro do limite da sede da capital do Império, foram poucos os teatros que sobraram, como o Teatro João Caetano (com muitas modificações na estrutura original) e o Teatro Carlos Gomes, ambos na Região da Praça Tiradentes, onde se concentrava a maioria dos teatros. Era uma aventura para qualquer empresário teatral ou do ramo do entretenimento construir um teatro fora dessa região.

Sobre a euforia dos teatros no país na virada do Dezenove para o Vinte, Arthur Azevedo, compôs um sainete ou minidrama em que criticava a falta de trabalho para atores brasileiros no

Rio, já que as cias europeias dominavam a programação dos teatros. Sobre a construção do *Theatro Municipal*, que teve Arthur Azevedo, como seu idealizador, outro intelectual da época: Lima Barreto, reclamando sobre a centralização e a magnitude deste edifício teatral, réplica do *Theatro* de Paris propõe a construção de mais e menores teatros a serem espalhados pela cidade, como algo que popularizaria o gosto pela arte teatral e a formação de plateias.

:

O Teatro Municipal! É inviável. A razão é simples: é muito grande e luxuoso. Supondo que uma peça do mais acatado dos nossos autores provoque uma enchente, repercute sobre a opinião, haverá no Rio de Janeiro e arredores, inclusive o Méier e Petrópolis, gente suficientemente encasacada para enchê-lo dez, vinte ou trinta vezes? Decreto, não. Se ele não se encher pelo menos dez vezes, por peça, a receita dará para custear a montagem, pagar o pessoal, etc.? Também não.[...]Se o governo municipal tivesse sinceramente o desejo de criar o teatro, a sua ação, para ser eficaz, devia seguir outro caminho. Vamos ver como. Primeiro: criar na Saúde, na Cidade Nova, no Engenho de Dentro, em Botafogo, pequenos teatros; entregava-os a pequenas empresas, que, mediante módica subvenção, se obrigassem a representar, para a população local. (BARRETO, 2004, p.71).

Com a chegada do cinematógrafo, os teatros foram dando lugar aos cineteatros e salas de cinema que foram se concentrando na Cinelândia (no Centro), mas também espalhadas pelas outras regiões da cidade, inclusive os subúrbios, o que se deve ao modo de reprodução de cópias do produto cinematográfico, exigindo mais os recursos técnicos do que os artísticos, ganhando com isso maior peso comercial e seguindo a rota de onde houvesse público pagante.

Com a primeira guerra e a dificuldade de aquisição dos filmes (produção estrangeira) os cineteatros que já eram apenas cines, voltaram a abrigar também a arte teatral e reinaram no ambiente cultural até os investimentos do entretenimento se voltarem para os Cassinos/shows e os *Nigth Clubs*. Estes se espraiando para a Zona Sul.

Foi então que chegaram os anos dourados. O texto de Mônica Almeida Kornis da Fundação Getúlio Vargas, que se segue, pretende mostrar o ambiente cultural dos anos 1950, período de otimismo, aposta no desenvolvimento nacional e na força da indústria, especialmente a indústria cultural com a chegada da TV e o fortalecimento das Rádios por meio da publicidade.

O entusiasmo pela possibilidade de construir algo novo implicou o surgimento e/ou o impulso a vários movimentos no campo artístico. Eram novas formas de pensar e fazer o cinema, o teatro, a música, a literatura e a arte que se aprofundavam, como revisão do que fora feito até então. Em alguns casos, consolidou-se um movimento que já se iniciara em décadas passadas. Mas outros movimentos nasceram exatamente naquele momento e se tornaram

marcos e/ou referências de renovações estéticas que viriam a se firmar mais plenamente depois. Guardando suas especificidades, e em graus diferenciados, tanto o cinema, quanto o teatro, a música, a poesia e a arte, movidos pela crença na construção de uma nova sociedade - fosse ela industrial, fosse ela centrada na valorização do elemento nacional e popular - abraçavam expressões artísticas e estéticas inovadoras que vinham sendo praticadas não só em outras partes do mundo, mas também no próprio país. Essa foi, em linhas gerais, a marca do processo de renovação estética em curso ao longo da década de 1950. Por outro lado, o vigor do movimento cultural encontrava eco junto a setores das camadas médias urbanas em franca expansão, sobretudo universitárias, sintonizadas com o espírito nacionalista da época, e com a crença nas possibilidades de desenvolvimento do país. (KORNIS, 2002).

Em 1952, o subúrbio ganhou seu primeiro teatro¹⁶, com 450 lugares, 12 camarins e vários camarotes: o Teatro Madureira, situado em frente à estação de trem do bairro do mesmo nome. Fundado pela iniciativa da atriz de revista Zaquia Jorge, “A Estrela de Madureira” como passou a ser chamada, não tardou a ser frequentado por gente vinda de diversos bairros da cidade, tendo sempre sua plateia lotada (PIMENTEL, 2013).

Neste mesmo ano, em 1952, o Teatro Rural do Estudante é fundado em Campo Grande, bairro que no período correspondia à área rural da cidade. Estudantes-artistas moradores do bairro criam o TRE como era chamado o Teatro Rural do Estudante, incentivados por uma campanha de teatro estudantil de âmbito nacional comandada pelo mecenas, agitador cultural e diplomata Paschoal Carlos Magno: o TEB Teatro do Estudante Brasileiro,

O TEB não pode ser considerado como uma política pública de cultura e apoio às artes, embora angariasse algum provento dos setores governamentais, especialmente o federal¹⁷, devido ao apelo de um aprimoramento do teatro brasileiro, através da sua modernização e do teatro como um meio de elevação da cultura nacional.

O Teatro do Estudante Brasileiro se enquadra melhor numa relação da arte com a educação, que já há duas décadas anteriores vinha sendo incentivada por intelectuais no poder público como Anísio Teixeira, Mário de Andrade e o próprio Ministro Gustavo Capanema. Temos como maior exemplo deste tipo de ação política governamental: a relação música e educação, esta totalmente assumida como política pública de Estado, como o caso do Canto Orfeônico nas Escolas, comandado pelo Maestro Villa-Lobos. A intelectualidade brasileira

¹⁶ Já nas décadas de 1920 e 30 existiam na região os *Cine-Theatros*, mas como equipamento específico para as artes teatrais, o Teatro Madureira de Zaquia Jorge é considerado pioneiro. Esse feito é cantado nos versos do bonito samba enredo do Império Serrano: “A Estrela de Madureira”.

¹⁷ Paschoal Carlos Magno chegou a ocupar o cargo de secretário no governo de Juscelino Kubitschek

passou a se fazer presente em cargos públicos de maneira mais intensa a partir do período que se chamou Estado Novo, governado por Getúlio Vargas – contraditoriamente um período ditatorial.

Os sonhos de Paschoal, mesmo que apoiados apenas parcialmente pelos poderes públicos, em boa parte puderam ser realizados. Carlos Magno, como um mecenas, lançou mão de suas propriedades, para apoiar atividades artísticas e a ação cultural: sua casa em Santa Teresa (bairro da cidade do Rio de Janeiro) abrigou um pequeno, mas, importante Teatro, o Duse. E sua fazenda no município de Paty de Alferes virou a bela (e hoje em estado de abandono e profunda deterioração) Aldeia do Arcozelo, que abrigou por décadas seguidas (até muito recentemente) companhias teatrais para imersões artísticas e festivais de teatro com gente vinda de todo o país e de fora dele. Estes sonhos mexeram e ressoaram no Brasil inteiro.

Voltando aos anos 1950, jovens estudantes e artistas da antiga Zona Rural da cidade, apoiados por uma gestora do Distrito Federal, a engenheira Elza Osborne, nesse fluxo fizeram história. Elza que se tornou responsável por obras e depois administradora da Zona Rural da cidade, era também dramaturga e amante da arte teatral, ela deu enorme incentivo para o novo grupo que surgia: O Teatro Rural do Estudante (TRE). Entre a construção de viadutos, praças e soluções urbanísticas e de infraestrutura para o local que era sua principal função, escreveu a peça “Zé do Pato”, baseada na figura histórica de José do Patrocínio que deu ao grupo do TRE o primeiro prêmio do júri do I Festival Nacional do Teatro do Estudante, em Recife.

Mas foi o grupo do TRE que fez por merecer ao conquistar a admiração de apoiadores como Elza Osborne e Paschoal Carlos Magno. Os seus bons resultados foram, sobretudo impulsionados pela capacidade de articulação do seu idealizador Herculano Leal Carneiro, a determinação de Rogério Froes em aprimorar-se como ator buscando a formação onde ela estivesse, e por isso saía de Campo Grande, onde morava e trabalhava num banco, para o Tablado na gávea, até o próprio TRE tornar-se o que foi: um espaço de formação de artistas e técnicos teatrais; A veia artística familiar da atriz Regina Pierini, que ela diz ter sido sua grande fonte nutridora; O idealismo de Fernando Gameleira e dos atores Francisco Nagem (que ficou conhecido por interpretar o Seu Elias do Sítio do Picapau Amarelo na televisão), Dineyar Valente Plaza e Carlos Branco, jovens que lutaram em sua época pelo direito à cultura e o direito à cidade, entre outros.

A potência desse grupo se revela, como um “estaleiro” de boas peças teatrais e de muitos talentos artísticos, conquistando, como fato inédito para um grupo de pesquisa teatral com perfil semiprofissional (por se formar inicialmente por estudantes e diletantes da arte teatral), a pauta no Teatro Municipal para apresentação de seu espetáculo mais famoso. Além de ter recebido, abrigado e apoiado o desenvolvimento de jovens artistas vindos de outros estados, a pedido de

Paschoal Carlos Magno, como foi o caso do jovem estudante universitário/ator Joel Barcelos, um dos mais presentes artistas na produção cinematográfica no Brasil das décadas de 1960 e 1970, que também passou pelo TRE.

Todos estes jovens artistas e ainda outros, empenhados, escrevendo, criando cenas, ensaiando e apresentando-as para um público que em muitos casos teve seu primeiro encontro com a arte teatral nesse ambiente. E principalmente influenciando os poderes para a construção de um aparelho cultural no local em que viviam e atuavam: o Teatro Laboratório, que chegou a receber um projeto de um dos arquitetos urbanistas de maior prestígio na sua época: Affonso Eduardo Reidy¹⁸ (o mesmo que projetou o MAM e o Teatro Armando Gonzaga em Marechal Hermes). Foi o presidente Juscelino Kubitschek o primeiro a assinar a ata de lançamento da pedra fundamental da sede do Teatro Rural do Estudante, em 1956.

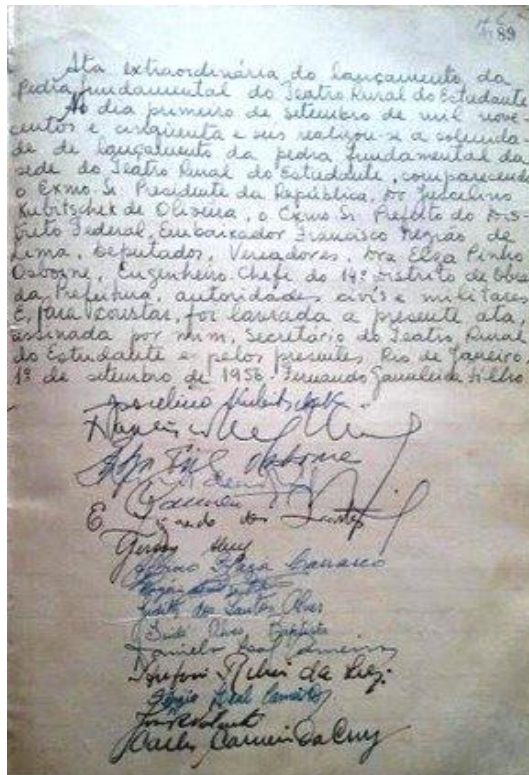


Figura 5. Ata de fundação Teatro Rural do Estudante, com assinatura do presidente Juscelino Kubitschek.

Fonte: <http://memoriascampogrande.blogspot.com>

Com a agitação política do início dos anos 1960, logo seguida pela entrada de um governo ditatorial e a tensão criada entre esse regime e a classe teatral – alguns atores do

¹⁸ Arquiteto e urbanista. Desenvolveu e/ou participou de importantes projetos, como o da Cidade Universitária no Fundão, projetou o conjunto residencial Prefeito Mendes de Moraes. Como diretor do Departamento de Urbanismo da Prefeitura, elaborou inúmeros projetos, dentre eles, a urbanização do centro da cidade, compreendendo a área resultante do desmonte do morro de Santo Antônio e da faixa aterrada ao longo da avenida Beira-Mar; urbanização da Esplanada do Castelo; e saneamento da Lagoa Rodrigo de Freitas. (DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001).

TEATRO RURAL DO ESTUDANTE (vídeo-documentário publicado pelo Museu da Imagem e do Sonho, em 22 de março de 2015) que serviu como fonte para esta escrita, se referem a esse período como um hiato criativo imposto pela censura e o medo – podem ajudar a dar uma explicação para o fato da construção do Teatro Laboratório não ter sido concluída.

Ainda hoje, a fundação e parte da pavimentação (de palco e assentos) estão cercadas num terreno contíguo ao Teatro de Arena, construído ainda na gestão da engenheira Elza Osborne para dar abrigo às criações do TRE, por ser uma obra mais simples do que o Teatro Laboratório.

O Teatro de Arena Elza Osborne, como passou a ser chamado, foi a partir da década de 1980, administrado pelo casal Regina Pierini (uma das fundadoras) e Ives Macena (ainda diretor da hoje chamada Lona Cultural Elza Osborne, Regina é falecida) e entra num outro capítulo que diz respeito às políticas culturais da cidade, por inspirar o projeto municipal das Lonas Culturais, quando numa campanha dos artistas locais liderada por Macena, o grupo que administrava o Teatro de Arena Elza Osborne solicita e ganha uma das tendas usadas na ECO 92 para cobrir o anfiteatro.

Sobre o grupo do Teatro Rural do Estudante e a sua sede (Teatro Laboratório nunca concluído) o Professor Moacyr Bastos, que chegou a ser vice-presidente do Grupo Teatral, relata:

O Teatro Rural do Estudante nasceu de uma iniciativa do Herculano [Herculano Leal Carneiro], Fernandinho [Fernando] Gameleira e do Rogério Fróes, eles montaram um espetáculo [...] e foi simultâneo à presença de Rodolfo Mayer, com as Mãos de Eurípides, eles trouxeram em Campo Grande, isso valorizou o que eles faziam, eles começaram então a se impor. Logo, logo veio o Festival de Estudante Nacional em Recife [I Festival Nacional de Teatros de Estudante de Recife - 1958], o Teatro Rural do Estudante ganhou com Zé do Pato, da Elza Osborne. Que se diga que Elza Osborne foi uma figura excepcional para esta região, pelas valorizações que ela fez na área das obras¹⁹ e também pela presença que tinha nas atividades culturais, morava no Leblon e estava aqui praticamente todo o fim de semana, então fizeram muitas e muitas atividades, todas elas com sucesso de público, o teatro lucrou com isso, em Recife ganharam o primeiro prêmio e ganharam também algumas premiações, em melhor ator, melhor atriz, isso valorizou o Rogério. Deu à comunidade o respeito que ela não teria se assim não fosse. Paschoal conviveu a partir daí muito conosco, ele nos ajudava sempre que precisávamos, se alguma coisa ficava difícil falava-se com Paschoal e ele de pronto se colocava para ajudar a resolver e o DUSE (Teatro legendário da década de 1950) se transformou numa casa que abrigava os nossos artistas, em Santa Teresa. [Com relação à construção do Teatro Laboratório do TRE]... O projeto que é do Affonso Eduardo Reidy começou a ser desenvolvido, avançava bem, mas foi a época que Elza Osborne deixou o estado e a direção que ela tinha e faltaram recursos para complementação, era um projeto difícil porque não se queria fazer de qualquer maneira, deveria ser feito dentro da linha que o Reidy programou, então levaram-se anos e o prédio principal foi construído em cima de uma

¹⁹Elza Osborne, engenheira e chefe do Distrito de Obras da Prefeitura.

laguna, aquilo ali você tira água hoje e amanhã tá lotado, ali seria o teatro e seriam alojamentos para os estudantes que viessem, então aquilo nunca terminou, ficou-se apenas com a arena. O Teatro é uma pena, não pôde se ir adiante. (BASTOS, 2017)

Em 1977, outro grupo teatral também deixou um traçado afetivo na memória da Zona Oeste. Iniciado no Colégio Bangu, aonde o friburguense, Arnaldo Luís Miranda formou com aluno(a)s o Grupo Tafetá de Teatro. Estreando no mesmo ano a peça a “Fantasia dos Infelizes”, que num contexto de governo militar, contava a história de um poeta ingênuo desta região suburbana que era morto por forças repressivas. Com a maioria dos seus atores e atrizes moradores das Vilas Kennedy e Aliança, entre participantes do grupo estavam: Rosane Lessa e sua irmã Fátima Guedes (hoje reconhecida personalidade da MPB), que compuseram a trilha do espetáculo; Venício Fonseca (hoje diretor do importante grupo teatral Moitará) e o ator, Adilson Gomes, que na visão de Arnaldo (criador, diretor e autor do espetáculo) era a alma do grupo, também estão entre participantes desta experiência.

Esse período de potência cultural por diversos motivos começou a decair a partir da década de 1960, mas reverberou ainda por pouco mais de duas décadas, entrando nos anos 1980, onde o esvaziamento da agenda cultural desta parte da cidade passou a ser percebido ostensivamente no silêncio das ruas suburbanas sem os seus festejos carnavalescos e juninos, no fechamento de seus clubes sociais e seus cinemas (muitos transformados em Igrejas Evangélicas). Nesse período a vida cultural comunitária da região aqui estudada passou a receber forte impacto de uma nova centralidade político-administrativa. Isso acontece junto da perda da capitalidade, da periferização dos subúrbios e da movimentação geopolítica mundial que agravaram o processo de dualização de cidades, especialmente na América Latina.

É por este motivo, que no título deste trabalho estão incluídos os termos “ocaso” e “alvorecer”. A partir de então serão abordados temas correlacionados como possíveis causas do desadensamento da vida cultural comunitária da Zona Oeste do Rio de Janeiro, que chamo de Desertificação Cultural, como: os grandes fluxos migratórios que recebeu a partir da década de 1960, provocando crescimento populacional que não foi acompanhado por investimentos dos setores público e privado que garantissem a infraestrutura necessária; o crescimento demográfico como uma das causas do déficit na mobilidade pública, a pouca oferta de serviços públicos em geral e em especial a falta de equipamentos culturais; a falência nos modelos de produção industrial que respondeu negativamente à aposta de empregabilidade na região, juntando-se ao fenômeno mundial citado em muitas pesquisas: o da compartimentação do tempo e do espaço, da individuação, vistos como efeito da globalização mundial.

CAPÍTULO 3

POLÍTICAS PÚBLICAS, GEO-POLÍTICA E DUALIZAÇÃO DA CIDADE.

O objeto principal da política é criar a amizade entre membros da cidade.

Aristóteles

Este capítulo busca analisar alguns fenômenos como a segregação socioespacial, que se une a outras consequências de uma mesma origem causal ao processo da desertificação cultural dessa grande área da cidade, entre as décadas de 1980 e 2000. Fatos que integrados podem formar uma justificativa para que a Zona Rural, transformada na Zona Oeste da cidade, tenha se transformado num subúrbio desprestigiado.

É possível que os motivos desse desprestígio não sejam diferentes dos que ocorreram em outras regiões da cidade (como por exemplo, a Zona Norte, que em muitos aspectos sofreu e sofre situações/problemas similares à Zona Oeste, e também parte da região metropolitana, especialmente a Baixada Fluminense), do país ou do mundo. Néstor Garcia Canclini (2003) nos dá uma visão do tema da segregação socioespacial como um fenômeno de grandes cidades latino-americanas:

Se acompanharmos a informação jornalística sobre as grandes cidades latino-americanas, observaremos o crescimento das notícias sobre insegurança e violência, decomposição do tecido social e privatização do espaço público para proteger o privado e individual. Estudos como os de Miguel Angel Aguilar, no México, e Teresa P.R Caldeira, em São Paulo, mostram como imaginários dessas megalópoles vêm sendo modificados pelas novas formas de segregação e violência. Nas cidades latino-americanas, a segregação se organizou, durante o desenvolvimento modernizado, separando os grupos sociais em diferentes bairros. Depois, para ordenar a expansão urbana provocada pelas migrações e a industrialização destes meados do século, a população foi dividida sob a oposição centro/periferia, as classes médias e altas nas zonas centrais mais bem equipadas, enquanto pobres se aglomeravam em subúrbios desfavorecidos. (CANCLINI, 2003, p. 163)

Uma parte da Zona Oeste foi escolhida para receber investimentos, como contrapartida à perda da capitalidade da cidade do Rio de Janeiro, esta, porém não acompanhou o desenho do caminho da linha férrea (que leva e traz multidões no percurso trabalho e casa) que corta a cidade, passando por parte da sua Zona Norte, até seu extremo oeste. Mas, o de sua orla, principal cartão postal da cidade.

A “Pequena Notável” e o *Joe Carioca* dos estúdios Disney reforçaram, sobretudo na década de 1940, símbolos culturais como o samba, os trópicos, as roupas leves e os movimentos malemolentes que se alinhavam com as curvas da nossa bonita orla. Depois da coroação da ‘Princesinha do Mar’ exibida em salas de cinema pelo mundo, precisava-se aumentar o corpo e a indumentária da cidade para uma maior e melhor recepção turística dessa debutante cosmopolita. A orla da cidade, sua saia que quer se fazer rodada, estende-se então pela Barra.

Um plano piloto como de Brasília foi proposto ao mesmo arquiteto urbanista que desenhou a *novacap*: Lúcio Costa. Ali nessa nova região deveria ser implantado um novo centro

metropolitano, uma extensão da cidade maravilhosa. Washington Ramos dos Santos Junior (2016), na sua tese de doutorado, sobre a Barra da Tijuca escreve:

Uma das consequências fundamentais da ferida narcísica aberta pela transferência da capital foi identificar o Rio de Janeiro ao turismo, naturalizando o modo de vida associado à praia, especialmente as da Zona Sul da cidade, uma vez que o litoral guanabarrino da cidade havia sido relegado à degradação ambiental, à industrialização e à favelização. Talvez a mais importante consequência tenha sido a mimetização de Brasília da Barra da Tijuca, com elaboração do Plano-Piloto para a Baixada de Jacarepaguá pelo mesmo urbanista, Lucio Costa. A convergência de ambos, o turismo e o Plano-Piloto consolida o desenvolvimento da Barra da Tijuca como prolongamento da Zona Sul. (SANTOS JÚNIOR, 2016, p. 7).

Ampliou-se a cidade, os serviços seguiram esse novo traço no seu ‘desenho’, a classe média (média e alta) e a classe alta foram atraídas para lá, mas, e os prestadores de serviço, aquelas pessoas para trabalharem nessas novas residências e os/as profissionais necessários para fazerem funcionar a infraestrutura deste novo lugar? Certamente viriam de bairros longínquos, dos subúrbios ou da Baixada, precisariam de transportes que lhes levassem a este lugar, residência preferida de parte de políticos, artistas midiáticos, atletas famosos e outros. Para encontrar solução para esta questão, desde o Plano Doxiadis, as linhas Amarela e Vermelha e mais recente a Via Transolímpica vêm tentando responder.

Na primeira administração do engenheiro Leonel de Moura Brizola no governo do Estado do Rio de Janeiro que durou de 1983 a 1987, uma ação de impacto, e causadora de muita polêmica, foi o episódio da encampação 1.817ônibus de 16 empresas e a proposta de modernização da Companhia de Transportes Coletivos CTC, uma empresa pública de transportes que já existia desde a década de 1960.

Esta ação instituiu as primeiras linhas de ônibus fazendo a ligação direta entre os subúrbios e a Zona Sul²⁰. À medida que intervenção fora anunciada como visando à melhoria dos serviços públicos, encontrou críticas, tanto de parte dos atendidos que se dividiam na opinião de ter melhorado ou não os precários serviços de antes da encampação - algumas linhas encampadas, por exemplo, deixaram de ter circulação em horários noturnos como antes - outros valorizavam a decisão política de enfrentar o grupo de empresários já nesta época acusado por setores da sociedade como “Cartel dos Transportes”.

²⁰Nota do autor: Quando criança e mesmo rapazinho, morador do bairro de Ricardo de Albuquerque na Zona Norte, não podíamos ir, eu e meus amigos, às praias da Zona Sul por falta de transportes diretos ou de dinheiro para circular com mais de uma condução, o máximo que conseguíamos chegar era no Castelo e daí ir andando até as praias do Flamengo ou Botafogo (praias de enseadas, não tão limpas), ou ficávamos no meio do caminho em Ramos ou Fundão (praias da poluída Baía de Guanabara), ou ainda tínhamos a opção de um ônibus em Cascadura que nos levava às longínquas e na época quase desertas (porém muito boas) praias da Barra ou do Recreio dos Bandeirantes.

Houve a reação do empresariado do transporte, com seus interesses contrariados, por meio de suas instituições representantes. E também foi forte a contrapropaganda da mídia hegemônica, especialmente a *TV Globo*, assumida opositora do governo Brizola, que passou a exibir nos seus jornais televisivos, imagens de arrastões em praias, fortalecendo na opinião pública a ideia de que o acesso de populações suburbanas mais distantes criou essa situação. Fato que até hoje reflete, com casos recentes de diligências policiais em ônibus interceptados no caminho do bairro de origem à praia, com a interrupção do trajeto e exigência do retorno dos meninos e meninas ‘suspeito(a)s’ na sua quase maioria negro(a)s para suas casas. Tomo a liberdade de utilizar esta letra de Chico Buarque como citação poética, para ilustrar esse fato:

É um dia de real grandeza, tudo azul. Um mar turquesa à la Istambul enchendo os olhos. Um sol de torrar os miolos/Quando pinta em Copacabana. A caravana do Arará, do Caxangá, da Chatuba. A caravana do Irajá, o comboio da Penha. Não há barreira que retenha esses estranhos. Suburbanos. Tipos muçulmanos do Jacarezinho. A caminho do Jardim de Alá. É o bicho, é o buchicho, é a charanga. Diz que malocam seus facões e adagas. Em sungas estufadas e calções disformes. É, diz que eles têm picas enormes. E seus sacos são granadas. Lá das quebradas da Maré. Com negros torsos nus deixam em polvorosa. A gente ordeira e virtuosa que apela. Pra polícia despachar de volta. O populacho pra favela. Ou pra Benguela, ou pra Guiné. Sol, a culpa deve ser do sol. Que bate na moleira, o sol que estoura as veias, o suor. Que embaça os olhos e a razão. E essa zoeira dentro da prisão. Crioulos empilhados no porão. De caravelas no alto mar. Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria. Filha do medo, a raiva é mãe da covardia. Ou doido sou eu que escuto vozes. Não há gente tão insana. Nem caravana do Arará. Não há, não há. Sol, a culpa deve ser do sol. Que bate na moleira, o sol. Que estoura as veias, o suor. Que embaça os olhos e a razão. E essa zoeira dentro da prisão. Crioulos empilhados no porão. De caravelas no alto mar. Tem que bater, tem que matar, engrossa a gritaria. Filha do medo, a raiva é mãe da covardia. Ou doido sou eu que escuto vozes. Não há gente tão insana. Nem caravana. Nem caravana. Nem caravana do Arará. (HOLANDA, 2017).

É irresistível comentar que esta composição é do mesmo autor dos versos também citados aqui nesta pesquisa: “Pela varanda, flores tristes e baldias. Como a alegria que não tem onde encostar” com os quais Chico Buarque de Holanda contribuiu para a canção “Gente Humilde” em parceria com Vinícius de Moraes para música de Garoto. O tema a cidade do Rio de Janeiro, seus subúrbios (na segunda música também as favelas) e os personagens destes lugares (socialmente diferenciados, como fora do eixo ou *outsiders*), se repetem num intervalo de aproximadamente 40 anos e revelam, além de uma mudança na cidade, um olhar diferenciado de Chico sobre esse quadro, destacando personagens vivazes e implicados em tensões e conflitos bem diferentes da quase imóvel e resignada “gente humilde” da primeira letra.

Quantas outras cidades no mundo já passaram por tantas transformações como a cidade do Rio de Janeiro? Capital do Vice-Reinado português, Corte Real portuguesa, capital do I e II Impérios do Brasil, capital da República, Distrito Federal, Município Neutro e Cidade Estado. Principal Porto do país até a primeira metade do século XX, cuja urbanização e a infraestrutura do seu entorno servia as demandas nacionais.

Sabemos que por este motivo recebemos legados tanto para o bem quanto para o mal, porém o quanto essas ‘identidades’ impostas à cidade influenciaram na sua questão urbana parece ser tarefa acadêmica gigantesca e necessária, que este estudo reconhece não ser capaz de atender, mas creio na necessidade de exortar sua importância.

O fato é que entre as grandes cidades brasileiras o Rio de Janeiro parece destacar-se no contexto idiossincrático de segregação socioespacial, essa tensão se revela em duas obras que se contrapõem em argumentos: *Cidade Partida* de Zuenir Ventura (1994) e *Cidade Cerzida* de Aldair Rocha (2005). Em trecho do seu livro, onde o título/conceito *Cidade Partida* surge, Zuenir Ventura comenta:

A capital ia-se, e com ela o centro nervoso das decisões políticas. Mas, em compensação, ficaria uma cidade sem a pesada máquina burocrática e sem milhares de funcionários públicos, que se transferiram para o Planalto Central. Poderia oferecer a qualidade de vida de um aprazível balneário, em lugar da agitação de uma megalópole. Tinha tudo para se tornar – ou permanecer – um paraíso residencial da classe média. (VENTURA, 1994, p. 28)

No seu estudo sobre a ocupação do solo urbano da cidade, Luciana Lago (LAGO, 2015, p. 40) nos apresenta como a migração intrametropolitana no Rio de Janeiro provoca um novo arranjo territorial e residencial que concorre com uma segregação socioespacial, onde as classes sociais se distanciam também no aspecto geográfico, não numa visão simplificada em que ricos e pobres se afastam em polos extremos. Cabendo também uma percepção de enclaves de classe média nas áreas mais populares e outros de classes populares em áreas consideradas nobres.

Na região que estudamos, afluxos populacionais começaram a ocorrer, inicialmente pela eletrificação da linha férrea e sua extensão até Santa Cruz (tornando as tarifas mais baratas, permitindo com um único valor atravessar da Central até a última estação da cidade, ou atravessando sua área metropolitana).

No decurso das décadas seguintes,avas migratórias foram provocadas pela busca da moradia (seja por compra de terrenos baratos, ocupações ilegais, remoções e outras) e pela periferização da indústria (afastadas ou expulsas das zonas Centro e Sul), sendo realocadas

nestes novos polos industriais. É uma expansão que veio do final do século XIX (junto da passagem de Império para República) cortando antigas fazendas com a linha férrea, formando uma concentração maior nas suas estações e ampliando-se radialmente pelos dois lados dos novos bairros.

Em termos do território que passou a ser conhecido como Zona Oeste da cidade, as primeiras fazendas cortadas pela linha férrea foram as antigas Sapopemba e Gericinó, que iniciaram suas novas atividades com a produção militar (Fábrica de Cartuchos e Artilharia de Realengo, inaugurada em 1898 à frente da estação ferroviária do bairro), depois com a produção têxtil, com a Fábrica de Tecidos Sapopemba em Deodoro e a Companhia Progresso Industrial do Brasil de Bangu, num fulgurante crescimento da indústria têxtil na cidade.²¹ O que atraiu a indústria têxtil para região oeste foi a água: os mananciais do Maciço do Mendanha e do Rio da Prata. Muita água. É por essa região, que entra na cidade o rio que a abastece: o bravo Guandu.

Mesmo o setor agrícola tão ajustado a essa que ainda era a Zona Rural da cidade, por ser monocultura de exportação (da laranja), a economia da Citrolândia, como foi chamado o bairro de Campo Grande envolvia também, além da agricultura, os setores de indústria e serviços.

Na década de 1960, com a implantação de Distritos Industriais, pelo Governo Lacerda, iniciando com o de Campo Grande, depois também em mais três bairros (Santa Cruz, Paciência e Palmares) a promessa de oferta de emprego mudou-se para a Zona Oeste.

Esses Distritos Industriais foram instalados no percurso da Avenida Brasil, via multi-identitária como a própria cidade, híbrida de Rodovia (nacional) e Avenida (municipal) e que como marca da cidade pode ser vista como um paradigma indiciário (GINZBURG, 1990), para quem pretende compreender o desenvolvimento político, econômico e social da cidade. A promessa de sucesso dos distritos industriais beirava a ‘nova’ via de passagem para o litoral Sul do estado, em direção à Angra dos Reis e as belas praias da Costa Verde e Baía da Ilha Grande, destinos muito valorizados pelas classes A e B, e para o litoral Norte de São Paulo.

A cidade parece ter recebido um *cheque cruzado*: duas linhas (vias) paralelas bem demarcadas no seu tecido urbano: a linha férrea e a avenida Brasil, de Deodoro à Santa Cruz. Sem um suporte de vias vicinais que liguem os bairros desta região, o seu desenvolvimento

²¹ A cidade foi polvilhada em toda sua extensão por fábricas de tecido, na virada dos séculos XIX e XX, surgiram: companhia de Fiação e Tecidos Aliança, 1880 – Laranjeiras; Companhia de Fiação e Tecidos Confiança Industrial, 1885 – Vila Isabel; Companhia de Fiação e Tecelagem Carioca, 1886 – Jardim Botânico; Companhia Progresso Industrial do Brasil, 1889 – Bangu; Fábrica de Fiação de Tecidos Corcovado, 1894; Fábrica Aurora, 1901 (Rua Real Grandeza); Companhia Tijuca, 1900; Companhia de Tecidos de Linho, 1906 – Sapopemba (Deodoro); Fábrica de Tecidos Botafogo, 1907 – Botafogo e Andaraí.

ficou na promessa de um futuro que ainda não chegou. Ao menos para a via expressa (trecho de Rodovia Nacional), a avenida Brasil: configurou-se mais em um lugar de passagem. Expressa.

Pode nos ajudar a reflexão sobre o fato de que sendo o estado do Rio de Janeiro o berço da história ferroviária nacional: de como se deu a transformação desta malha de transporte público urbano na malha rodoviária? E por que a malha ferroviária, considerada funcional, econômica e ecológica foi de pronto tão despotencializada²²?

O pesquisador e escritor Emir Simão Sader, nos situa com relação ao contexto geopolítico da hegemonia político-econômica dos EUA na América Latina, exatamente na segunda metade do século XX, período em que se fez a extensão da Avenida Brasil cruzando toda a Zona Oeste. O que no sentido da opção por um traçado rodoviário, onde o petróleo é matéria prima de asfalto, pneu e combustível, pode ser, perdoadando aqui o notado, porém distraído trocadilho: uma pista.

A segunda metade do século foi marcada, em termos ideológicos e econômicos, como uma "civilização do automóvel", em que o status social é medido pelo consumo do carro. Contam o modelo do automóvel, o seu estado, seus adornos, sua renovação constante, como formas de expressar o próprio nível social, de se diferenciar dos outros, como a mercadoria mais exposta socialmente. Enquanto pôde contar com petróleo barato — isto é, com a dominação sobre os países árabes, principais detentores das reservas petrolíferas —, a indústria automobilística ocidental funcionou dinamicamente como o motor econômico dos vários países produtores. A hegemonia norte-americana se confunde com a hegemonia da indústria automobilística no plano econômico e com a "civilização do automóvel" no plano cultural. (SADER, 2000).

A transferência da capital para Brasília em 1960 eclipsou com o declínio econômico da metrópole fluminense, também relacionado às decisões das autoridades nacionais que focaram investimentos e incentivos destinados aos setores Metal-Mecânico e Metal-eletrônico em São Paulo e Minas Gerais e Petroquímico no Rio Grande do Sul.

No que diz respeito especificamente à Zona Oeste do Rio de Janeiro, com a decadência das frentes a agrícola em Campo Grande a partir da década de 50, e da indústria têxtil presentes

²²“Na década de 1950, a malha ferroviária do Estado chegou a ter cerca de 2.650 km de extensão de linhas, algo em torno de 3.800 km de extensão de vias. [...] Esse total foi reduzido de tal forma que, em 2003, restavam apenas 1.250 km de linhas, isto é, tornou-se 50% do já havia alcançado. Nos primeiros anos da República, chegaram ao Brasil os primeiros veículos automotores, e por volta de 1940 constituíram-se no pivô de um intenso processo de reorganização da política pública de transportes no país, privilegiando a expansão da malha rodoviária nacional em detrimento das ferrovias e até da navegação” (RODRIGUEZ, 2004, p.9).

em Deodoro e Bangu, uma nova frente se impôs: a imobiliária, estimulada ainda pela implantação dos quatro novos Distritos Industriais, e a oferta de terrenos baratos.

Mas a gente que pra lá migrou não conseguiu ser absorvida como recurso humano pelas fábricas ali instaladas, seja por falta de qualificação e falta de investimento nesta qualificação da mão-de-obra local e também pela não alcançada pujança destes distritos industriais. Unindo-se a isso a decadência dos modelos de produção. Juntou-se ali muita gente para pouca oferta de trabalho e aumentou o movimento pendular de transporte casa, trabalho, casa (como dizem os moradores dos quilômetros mais altos da av. Brasil, descer subir todos os dias, que significa ir ao Centro e voltar). E a indução ao subemprego e à economia informal dentro dos seus próprios bairros.

Sem paralelo na história da Zona Oeste do Rio de Janeiro, diversos afluxos ocorreram a partir da década de 1960. Nesta década sua população recebeu grandes levas originárias de outras regiões da cidade, por meio de remoções como as realizadas pelo Programa Aliança para o Progresso, que criaram as Vilas Kennedy e Aliança e a Cidade de Deus (na outra Zona Oeste, a da Grande Jacarepaguá). Soma-se a isso a ocupação ilegal de áreas pertencentes ao INCRA, parte desta ocupação, como luta pela terra, é reconhecida como fundamental e benéfica para a ocupação demográfica desta parte da cidade, atestando isto, na região, logradouros e escolas foram nomeados com nomes de posseiros, como é o caso do CIEP Posseiro Mário Vaz em Guaratiba; da compra de lotes por famílias que buscavam empregos; além do processo de favelização ocorrido em toda a cidade. E ainda nos últimos anos, essa região recebeu empreendimentos habitacionais populares como os do Programa Minha Casa Minha Vida, do governo federal.

Paulo Thiago de Mello ressalta em artigo da Revista de História da Biblioteca Nacional que “desde Pereira Passos, transformações urbanas atenderam aos interesses da elite e que hoje investe-se na cidade-mercadoria”(MELLO, 2015, p. 55 - 57). Fato também constatado pelo pesquisador Marco Mello e que ele desenvolve numa entrevista concedida ao Jornal da UFRJ:

Jornal da UFRJ: Historicamente, a ideia de remoção paira sempre como uma ameaça sobre as classes pobres?

Marco Mello: Ela sempre esteve presente, mas de modo dissimulado, tanto no Brasil como em outros países. Fala-se de reestruturação urbana, mas não de renovação urbana, porque isso parece coisa do passado, lembra o ‘bota-abaxio’ do Pereira Passos. Fala-se em revitalização em bairros como a Lapa, mas isso implicou na ‘remoção’ de várias pessoas que moravam naquele sistema construído. Nesse processo de estabelecimentos de casas de shows ocorreram vários conflitos. É uma área associada ao corredor cultural que reabilita um

antigo circuito de diversão que era a Lapa. O capital do entretenimento se apropriou dessas áreas.

Jornal da UFRJ: Essa exclusão de moradores se dá pelo fato de a habitação ser tratada mais como mercadoria do que como direito? Marco Mello: Pior do que a habitação como mercadoria são as cidades como commodities. Esse é o processo que estamos experimentando. Eu somente fui compreender Luanda depois que ouvi a palestra de uma colega da Escola de Arquitetura de La Villette (Paris, França). Ela falou de uma viagem dela para Istambul, Marrocos, e a descrição dela me fez entender o que está acontecendo na área portuária do Rio de Janeiro e também em Maricá, onde os espanhóis compraram uma extensa área. As cidades realmente estão se transformando em commodities. Queiramos ou não, há um processo de internacionalização dessas áreas para a realização de um capital imobiliário. (MELLO, 2010)

Todo esse fluxo populacional para ocupação das áreas urbanas desta que é a maior região da cidade – além de dificultar a formação de quadros sociais de memória e o fortalecimento do elo topofílico – não foi acompanhado por investimentos dos setores público e privado, que garantissem a infraestrutura necessária, gerando o que Luciana Corrêa Lago (LAGO, 2015, p.48) denomina como nova pobreza urbana.

Uma política pública de cultura também se fez ausente na região, o que se explica no próximo subcapítulo, como um imbricamento das políticas de cultura com nichos de mercados econômicos emergentes, fato atestado até aqui não ter sido o caso desta região da cidade²³.

O fomento da criação/produção artística e o acesso a bens culturais não foram engendrados por uma política pública continuada de cultura e que atendesse à cidade em sua extensão, ainda assim as poucas e intermitentes ações neste setor foram centralizadas no Centro/Sul cosmopolita da cidade nos últimos 40 anos e não alcançaram esta região que é o objeto deste estudo, na época, distante dos interesses econômicos.

Políticas públicas de cultura na cidade do Rio de Janeiro de 1980 a 2000.

A pesquisadora Lia Calabre aponta para o fato de que “a política cultural como uma ação global e organizada é algo que surge no período pós-guerra, por volta da década de 1950.” (CALABRE, 2007, p.87). Ainda segundo ela, o que havia até então eram algumas tensões entre

²³ Contraditoriamente o grande comércio, os *Shoppings Centers*, se estabeleceram na região, reconhecendo seu potencial consumidor, isso se deu no primeiro *Boom* do Consumo da chamada “Era Lula”.

o poder político e a produção artística e cultural, pontualmente respondidas ou não pela gestão pública.

Porém, desde a década de 1930 no Brasil, ações governamentais começaram a ser definidas para área de cultura e “[no] Recenseamento Geral do Brasil de 1940, o governo registrava a intenção de criar um órgão de pesquisa estatística específico para as áreas de educação e cultura” (CALABRE, 2007, p.89).

A filósofa Marilena Chauí, nos traça um percurso de três tradições na formulação de políticas públicas para a área da cultura no Brasil: a da cultural oficial produzida pelo Estado, a populista e a neoliberal, que segundo ela foram seguidas em diferentes conjunturas de poder e deveriam ser recusadas na formulação de uma política cultural propriamente dita: A primeira, presente no Estado Novo e na ditadura dos anos 1960/1970 “[...] que apanha a cultura como instrumento justificador do regime político e pela distribuição dos recursos e encomendas de trabalhos, passa a submetê-la ao controle estatal” (CHAUÍ, 2016, p.56). A segunda, que chamou de *populismo cultural*, “[...] quando os órgãos de cultura surgem, então, como agentes de salvação sócio-política, desde que traduzam para um nível de consciência maior e mais claro a função pedagógica da cultura popular e sua missão redentora” (CHAUÍ, 2016, p. 57), representada no vanguardismo político do Partido Comunista, no final dos anos 1950 e início dos 1960. E a terceira, a tradição neoliberal que surgiu nos meados dos anos 1980.

O período de 1980 aos anos 2.000 na visão de alguns teóricos foi quando se fundou no mundo uma nova etapa do capitalismo. Longe de receber uma substituição total dos seus paradigmas fundadores, este foi um período em que esse sistema econômico orientou a dinâmica socioespacial das cidades. Nesse contexto a cultura imbrica-se com o capital, constituindo novos mercados ao valorar-se como produto, sendo levada a roldão pelas mesmas vias onde singraram os destinos econômicos impulsionados pelos ventos do mercado e com isso também se negando a acessar vastas regiões da cidade, pelas quais os interesses econômicos não são atraídos. Para muitos estudiosos esta época nos lança aos tempos atuais como um avanço do Estado-Capital, com suas lógicas neoliberais privatistas.

A cidade do Rio de Janeiro na década de 1980, no que tangia às ações governamentais para a cultura, seguiu as seguintes tendências:

Buscava-se simultaneamente popularizar as artes consideradas eruditas e estimular simultaneamente as manifestações populares, no sentido de valorizar as diferentes formas de expressão cultural que coabitavam o ambiente urbano complexo e cosmopolita da cidade do Rio de Janeiro. Ao considerar a dinâmica cultural como estratégia política, a municipalidade incentivava a

democratização da cultura, mas ainda não estimulava o livre trânsito dos sujeitos e objetos culturais em toda a sua multiplicidade. Os projetos oficiais voltados para a cultura tentavam, na realidade, estabelecer uma aproximação mais profícua com o cidadão carioca. [...] Em geral, os eventos eram promovidos pelo governo municipal, patrocinados por órgãos públicos e por vezes, recebiam o apoio de algumas instituições privadas. Esses apoios privados eram em parte negociados através da divulgação vinculada aos principais meios de comunicação da época. Tudo indica que esse período de transição política e econômica despertou uma fissão inicial da cultura como produto de mercado. O espectador era visto ainda como um colaborador e não como um cliente. Essa mudança vai se tornar mais perceptível a partir da segunda metade da década de 1980, sobretudo com as medidas econômicas adotadas pela Nova República. (CARDOSO, 2008, p.144)

O apoio à difusão artística, a chancela ao produto acabado e sua distribuição, em detrimento ao apoio às etapas de criação e produção, foram as mais potentes e visíveis ações governamentais de apoio à cultura nesse período na cidade do Rio de Janeiro (ainda com algum status de capital cultural nacional) e no país.

Essas ações pautaram-se na compra ou contratação de produtos artísticos para exposições ao ar livre ou dentro de grandes teatros, como os projetos ligados à esfera federal: o Projeto Aquarius (vindo já da década de 1970) e suas apresentações de música clássica (inicialmente, depois também outros gêneros musicais) em espaços a céu aberto, públicos com grande frequência popular, como a Quinta da Boa Vista e o Parque do Flamengo, e outra ação que prestigiou a MPB, o Projeto Pixinguinha da Fundação Nacional de Artes - FUNARTE (nascido no mesmo ano que esta fundação, em 1977). Este último projeto promovia shows em teatros médios e grandes (ainda promove, com algumas intermitências o projeto ainda existe) de nomes consagrados formando duplas com artistas que iniciavam suas carreiras. Estreavam no Rio e depois seguiam em caravana para outras grandes cidades do país, com os ingressos baratos. O que em seus tempos áureos fez formar imensas filas na frente dos teatros²⁴.

Esses dois projetos adquiriram imensa importância para a cultura artística da cidade. Eles continuam existindo, mas não possuem o mesmo impacto, na sua recepção e especialmente como referência de ‘política cultural’, uma vez que se restringem à difusão artística.

Na Zona Oeste, eventos como estes se fizeram presentes muito pontualmente. Quatro deles marcaram a região nas décadas de 1970 e 1990: Dois *Concertos para a Juventude* e um *Projeto Aquarius*, que se deu por intermédio da amizade existente entre o Professor Moacyr Bastos e o Maestro Isaac Karabtchevsky, formada no período do Projeto Candelária:

²⁴ Portal das Artes. FUNARTE. *Brasil memória das artes*. Projeto Pixinguinha. Disponível em: <http://www.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/pixinguinha/a-dinamica-de-um-projeto-em-constanteefervescencia/>. Acesso em: 22 nov. 2017.

[...] como eu também trabalhava no Centro Cultural do Banco do Brasil, Departamento Cultural, sonhou-se fazer os *Concertos para Juventude*. Karabtchevsky aceitou a ideia de fazer uma apresentação aqui em Campo Grande, no princípio relutou um pouco, mas, Campo Grande e tal? [O professor responde ao maestro] Não é isso não é o contrário, você vai ter uma impressão inteiramente diferente daquilo que você pensa, e foi o que aconteceu. Fizemos no colégio, no nosso ginásio, duas apresentações da sinfônica com grande público, muita aceitação. E quando eu cheguei à presidência do Campo Grande Atlético Club, eu falei: Karabtchevsky, vamos trazer ao Campo Grande um Projeto Aquarius, ele aceitou. Fizemos o Projeto Aquarius no estádio do Campo Grande. Isso foi década de 1970²⁵ (BASTOS, 2017)

E o famoso show de Caetano Veloso na Praça dos Canhões, em Realengo em 1993. Quando o prefeito da época, César Maia, em entrevista para o Jornal *O Dia*, de 21 de maio de 1993, declara: “A Zona Oeste finalmente deixará de ser o quintal do Rio”, para mostrar sua disposição ele transfere o show do Caetano que seria nas pedras do Arpoador, para Realengo.



Figura 6. Matéria do Jornal *O Dia* 21 abr.1993. Show de Caetano na Praça do Canhão em Realengo.

²⁵ Os registros revelam as seguintes apresentações: 3/10/1976: OSB, Coral Gama Filho. Regência: Isaac Karabtchevsky. Público de 8 mil pessoas. E em 29/07/1979: Banda Sinfônica do Corpo de Bombeiros. Regência: João Baptista. Público 800 pessoas. Ambos em Campo Grande. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/projetos/aquarius/espeticulos76.asp> e <https://oglobo.globo.com/projetos/aquarius/espeticulos79.asp> Acesso em: 10 de jan 2018.

O Projeto Aquarius e o Projeto Pixinguinha deram em sua época áurea o tom de uma ‘política cultural’ ainda em construção: a de incentivo ao produto e não à produção artístico-cultural. Política esta alinhada no âmbito municipal, com ações como, por exemplo: o “Palco Sobre Rodas” – com a diferença de esta segunda promover uma parceria com a produção mais alternativa, comunitária e até mesmo experimental da cidade com grupos amadores ou em processo de profissionalização de teatro, dança e música, cias de pesquisa de linguagens de teatro e dança contratadas para apresentarem seus produtos nas praças da cidade, num caminhão/palco. Mas, ainda assim se restringindo à compra e redistribuição de produtos, embora não deixe de ser relevante o fato de que a compra de produtos movimentava o circuito da produção artística e cultural. O fato é que os produtos artísticos contratados não necessariamente estavam alinhados a uma ação cultural que movimentasse a formação, criação, produção e difusão locais.

Com relação à produção artística e a indústria cultural, na chamada Década Perdida (1980)²⁶, curiosamente surgiu neste período, considerado pelo aspecto da macroeconomia, inócuo, um mercado de ‘novos’ gêneros musicais no país: o que passou a chamar *Rock Nacional* depois impulsionado pelo primeiro Rock in Rio (1985) e o *Pagode* como gênero derivado do samba, aparecendo como latência na intermitência do samba enquanto líder de vendagem²⁷.

Esses dois ‘novos’ gêneros que conquistaram altíssimo interesse de mercado, como em boa parte dos casos, surgiram na vida comunitária de seus criadores. Mas com uma sutil e intrigante especificidade: não obstante tornarem-se produtos cooptados pela indústria cultural, suas gêneses de base comunitária e autônoma acompanharam a repercussão dos seus artistas eleitos pelos mercados das gravadoras e das mídias, e com esse sucesso ampliou ainda mais a criação, a produção e a recepção comunitárias, repercutindo em ecos de produção nos meios comunitários, nos seus espaços e nos seus ritos. Ou seja, o *Pagode*, que tem seu nome na sinonímia de encontro, reunião, fortaleceu-se nas rodas de mesas de bares, quadras de escolas de samba e esquinas dos subúrbios. E as bandas de Rock Nacional que aconteceram numa dimensão nacional, tendo um núcleo muito forte em Brasília, também eclodiram nas garagens dos bairros da Zona Sul aos subúrbios do Rio, como produção comunitária. É interessante observar que os ingressos para as bandas de garagem e as vendas de petiscos, cervejas e o cachê artístico dos músicos nas rodas de pagodes, eram os recursos gerados que mantinham a

²⁶O Brasil, junto com outros países da América Latina foi abalado por desemprego, queda de consumo, aumento da dívida externa, declínio do Produto Interno Bruto (PIB), desequilíbrio da balança comercial, aumento da inflação. Período esse que juntava o desencanto do Milagre Brasileiro, a Guerra Fria e o conservadorismo das grandes potências mundiais. Uma nação sem rumo diante de uma escalada do neoliberalismo no mundo e uma dificuldade de encontrar seu caminho de desenvolvimento.

²⁷O samba tivera seu último impulso de mercado, na segunda metade dos anos 1970, quando foi alçado ao pico das paradas de sucessos com Martinho da Vila, Clara Nunes, Benito de Paula, Agepê, Bebeto, Beth Carvalho entre outros, mas que já declinava há alguns anos, antes da retomada do gênero, ainda que não genuíno, mas como uma derivação: o Pagode.

atividade, nos espaços fora da cooptação do mercado, configurando o que podemos considerar uma dinâmica, inclusive econômica, própria.

A indústria cultural com produtos de artistas brasileiros andava bem desde que ganhara força a partir da metade dos anos 1960 com a lei que instituiu o selo Disco é Cultura, dando incentivo à produção artística nacional, numa imbricação entre ação de um governo (na época o militar) e uma estratégia do mercado. Mesmo que isso não tenha impedido que dez anos depois, nos meados dos 1970, na lista de LPs mais vendidos no Brasil, artistas internacionais por duas vezes superassem em venda os artistas brasileiros, trazendo de volta a discussão sobre a internacionalização (do gosto e da oferta) da música no país²⁸.

Que no contexto das economias mundial e nacional, os anos 1980 possam justificar o título de *A Década Perdida*, no contexto das liberdades políticas no Brasil, essa década que começou em 1979 com a aprovação da Lei da Anistia, pode ser considerada privilegiada: a volta dos exilados políticos do regime militar; a retomada das eleições diretas; o surgimento dos partidos demarcando melhor os campos opositores, embora também inchando a representação partidária com dezenas das questionadas siglas de aluguel; o retorno ao país, de antigas lideranças com grande apelo popular, duas delas eleitas para governar estados, como Brizola, no Rio de Janeiro e Arraes em Pernambuco e o surgimento de novas legendas e lideranças com agendas políticas mais progressistas e alinhadas com pautas populares influenciaram as décadas seguintes também no que diz respeito à política cultural e ao direito à cultura.

No seu livro “*Usos da cultura. Políticas de ação cultural*”, Teixeira Coelho (1986) faz uma síntese dos seus estudos comparativos entre as políticas de apoio à cultura de países como: México, Cuba, França, Inglaterra e Brasil, e no caso do Brasil, concluí na penúltima página do livro, que:

Grande parte da responsabilidade por esta condição, na cultura, cabe à política cultural do Estado brasileiro em seus diferentes matizes ideológicos e ao longo de várias décadas passadas, como já foi dito. Financiou-se o produtor cultural individual e profissional (ou que pretendia sê-lo), numa manobra equivocada ou claramente cooptadora, e não se deu centavo algum para que as comunidades, os coletivos, pudessem igualmente se expressar culturalmente e, com isso, ao mesmo tempo, transformarem-se em público para aqueles produtos individuais. Foi uma estupidez, ou malversação de fundos públicos, ou manobra ideológica de arrasa país. (COELHO, 1986, p. 121)

A entrada do terceiro setor, a onda de participação cidadã e o fortalecimento da ideia de comunidade. Como esses fatos influenciam as políticas culturais no país e na cidade?

²⁸ VICENTE, Eduardo. *Organização, crescimento e crise: a indústria fonográfica brasileira nas décadas de 60 e 70*. Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación www.eptic.com.br, Vol. VIII, n. 3, sep – dic. 2006

Em 1992, ainda no início do segundo governo Brizola a cidade do Rio de Janeiro a Conferência Mundial do Meio Ambiente ECO 92 animou ainda mais o quadro de participação cidadã que já se formava na cidade e no país.

O momento coincidiu com o que poderíamos chamar o *big bang* do Terceiro Setor no Brasil, legendários movimentos e a formalização ONGs, seguindo um movimento mundial, se firmaram neste período e mudaram a correlação de forças entre os poderes governamental e não-governamental, o segundo atuando como comunidades de políticas impulsionada pela “Constituição Cidadã” de 1988. Mas também muito bem aproveitada pelo neoliberalismo no seu avanço hegemônico mundial. E que também em forte escala, num ato contínuo, funcionaram (e ainda funcionam) como forças interpenetrantes que estão na gênese das atuais Organizações Sociais “OSs” e a terceirização do Estado.

Pari passu as políticas sociais se aproximaram das políticas culturais²⁹, e projetos que relacionavam a arte e a cultura não só como direito à fruição, mas também como geração de oportunidades sociais, eclodiram na cidade e no país. O fortalecimento da ideia de comunidade e o esgarçamento do conceito de carência estigmatizante das comunidades de classes populares, foram sendo substituídos aos poucos pelo conceito da potência (FAUSTINI, 2012), sejam comunidades de moradores, ou formadas por militâncias temáticas e chamadas de identitárias, advindas de uma *Onda de Cidadania* pós-período ditatorial³⁰.

Com relação à cidade, o economista César Maia havia sido eleito já fora do PDT, partido do qual rompera ingressando no PMDB, para prefeito da cidade. Seu secretário de Cultura, o arquiteto Ricardo Macieira se notabilizou como responsável pela implantação das Lonas Culturais no Rio, em 1993, uma das bandeiras da popularização e da fruição cultural pela cidade na sua extensão pelos subúrbios.

As lonas inovaram como ação governamental na implantação de aparelhos culturais nas comunidades mais distantes do centro cultural e administrativo da cidade - e surgiram de fato de

²⁹Da segunda metade para final da década de 1990 o Programa Comunidade Solidária, de esfera federal, foi criado no primeiro mandato de Fernando Henrique Cardoso e presidido pela primeira dama Ruth Cardoso. Seguindo o projeto de desestatização proposto pelos dois mandatos consecutivos FHC, o Programa Comunidade Solidária pautava-se na ótica deste governo que apontava para a crise da administração pública e do Estado e um fortalecimento da sociedade civil. “Comunidade Solidária” foi um programa de combate à pobreza, nas diversas áreas do atendimento público e teve um braço, na dinamização de editais simples para oferta de oficinas de produtos artísticos e culturais (vindas das próprias potências populares: culinária, artesanato, danças étnicas, organização de eventos culturais, moda e customização e outros) às comunidades de baixa renda, como prenúncio das – em seguida anunciadas – Economia Criativa e Economia Solidária e os projetos sociais de vieses de arte e cultura que cresceram na década seguinte.

³⁰Fato que resultou em forte impacto nos setores de representação política democrática, onde, além do protagonismo do parlamento na criação da *Constituição Cidadã*, setores da gestão pública de governos considerados progressistas, recém-eleitos, buscaram formalizar meios de participação cidadã, como: conselhos, sistemas e experiências de orçamento participativo e no movimento social de coletivos e instituições formalizadas ou não que tomaram grande impulso a partir do início dos 1990.

uma demanda apresentada por essas comunidades e seus agentes de cultura – foram impactadas no primeiro momento por gestões comunitárias, numa parceria na época ainda pouco experimentada, em que o aparelho público é confiado à gestão dos agentes artísticos e culturais locais da cidade.

Entretanto, é bom ressaltar que as gestões comunitárias de aparelhos públicos vinham sendo experimentadas desde início da redemocratização do país (pós-eleições diretas para Governador em 1983). Destacando como exemplo aqui a rápida experiência ocorrida no governo Brizola no Rio, com a gestão artística, na virada das décadas de 1980 e 1990, feita pela Cooperativa Mista de Artistas Suburbanos “Panela de Pressão”³¹ do Teatro Armando Gonzaga em Marechal Hermes. Ainda que no final do regime militar o grupo Garra Suburbana tenha ocupado (literalmente) este mesmo teatro por seis meses e neste período produzido uma peça que foi totalmente censurada, porém mesmo assim apresentada. Um ato de ousadia e coragem, mas que obviamente não foi legitimado pelo Estado. .

No caso das Lonas, seguiu-se inicialmente este modelo de gestão feita pela comunidade, como ocorreu com o escritor e ativista cultural Adailton Medeiros, criador da Casa de Artes de Anchieta, organização cultural comunitária, que veio assumir a primeira gestão da Lona Cultural instalada no mesmo bairro³².

³¹Composta por poetas, músicos, atores e artistas plásticos, entre eles: Jorge Ferreira de Almeida (Aljor), Jorge Dangó, Lilian Gomez, Euclides Amaral, Lúcio Celso Pinheiro, Marko Andrade, Mário Chagas, Rubens Santana, Martha Loureiro, Sidnei Cruz, Jenesis Genúncio, José Luiz dos Reis, Eudes Pestana, Henrique Silva, Ronaldo Rodrigues (Juca), Otem Jorge, Big Otaviano, Moisés Costa, Victor Gomez, e Paulo Renato entre outros.

³²Adailton afastado por questões políticas da gestão da Lona Cultural de Anchieta, passou a desenvolver um projeto de contrapartida para a distribuição gratuita de ingressos para produtos do cinema nacional (que tem 100% dos seus custos financiados por leis de isenção fiscal), que deu origem ao Ponto Cine em Guadalupe, primeiro cinema digital do país e pioneiro também na acessibilidade com cadeiras adaptadas para pessoas obesas. Desenvolve essa ação com a parceria privada do Shopping Guadalupe e proventos Municipais e Federais, por meio de Leis de Incentivo à Cultura, diferenciando-a de um simples empreendimento de entretenimento, com ingressos baratos e/ou gratuitos para escolas municipais e projetos sociais assistirem uma seleta programação do cinema nacional.



Figura 7. Grupo de artistas da COMASP, gestão artística e comunitária do Teatro Armando Gonzaga. Fonte: Facebook de Lúcio Celso Pinheiro. Foto de Luís Basílio.

Especificamente para a Zona Oeste, o exemplo mais potente é a ação de cias artísticas e artistas de Campo Grande e adjacências, que não só assumiram a gestão da Lona Cultural Elza Osborne, como também, sob a liderança de Ives Macena, foram em grande parte idealizadores do projeto das Lonas Culturais, por terem solicitado uma das tendas do evento RIO-ECO 92 para cobrir o já existente Teatro de Arena, nascendo assim a primeira Lona Cultural Municipal da cidade.

Artistas e ativistas da região de Bangu³³ se uniram ao MACACO – Movimento de Arte e Cultura, Alternativa, Comunitária, Organizada, da Vila Kennedy³⁴ para pleitear para o bairro uma dessas lonas que seriam instaladas pela cidade. O pessoal da animação cultural dos CIEPs da redondeza uniu-se a esse grupo e criaram um evento com a duração de três dias, intitulado: “Tomara Que o Show Vá Três Dias Sem Parar!”, eu estava entre este grupo e sugeri este título.

O evento tencionava pressionar a colocação do mobiliário, já que a princípio se conquistou apenas a Lona instalada na Praça Primeiro de Maio. Não demorou a ser inaugurada com um prestigiado Show de Hermeto Paschoal e Joyce, com abertura de outro músico, assim como Hermeto, na época morador do bairro: Adil Tiscatti.

Ainda nesse período, temos em 1995, o dramaturgo Luiz Mendonça dirigindo um grande elenco de artistas e técnicos moradores da região, alguns mais experientes, outros iniciantes,

³³Entre esses o artista plástico Clécio Régis, os atores Gilson de Barros, Luiz Carlos Gueba e Clivaneide Régis, o produtor Clóvis Correa, os músicos Adil Tiscatti, a poeta Cristina Santos e os ativistas culturais Licinho e Birigú, entre outros (alguns destes foram convidados para primeira gestão comunitária da Lona).

³⁴Liderado pelo ativista cultural Hugo Araújo e o poeta Sérgio Alves

uma montagem do seu espetáculo legendário escrito em parceria com Leandro Filho “Da Lapinha ao Pastoril”, nesta boa fase das Lonas Culturais com propostas de ações culturais.

Passado este primeiro momento da implantação, com determinadas gestões comunitárias sendo mantidas e outras não -como consequência do jogo político- alguns moradores, artistas e ativistas culturais, locais, passam a criticar o funcionamento de algumas Lonas que aos poucos passaram a ter mais uma função de ‘casas de espetáculo’.

Algumas delas vão deixando de seguir uma estratégia de formação de plateia, de realizar oficinas de criação e produção artística, ou estímulos às produções, envolvendo artistas e técnicos locais. A ideia de formação de plateia originalmente estava pautada na prática por aquilo que Teixeira Coelho (1986) chama de ação cultural, ou seja, na ideia de que quem cria e produz se interessa mais pelo produto artístico e cultural (no fazer e/ou apreciar). Uma vez que as lonas foram implantadas em territórios pouco servidos de escolas de artes, centros culturais e outros espaços de estímulo à criação e a produção artística.

No que diz respeito às políticas de cultura engendradas pelos movimentos e agentes comunitários, esta década de 1990 foi uma década de muita resistência e luta para alcançar o protagonismo nas ações culturais de combate ao processo de desertificação imposta à região da Zona Oeste do Rio. A inserção dos grupos e agentes comunitários na gestão pública, seja pelo Programa de Animação Cultural dos Cieps (mais à frente detalhado), seja pela implantação das Lonas Culturais e suas gestões comunitárias e também pelas gestões comunitárias de Teatros, antecipando hoje as conhecidas residências artísticas, atestam isto de alguma maneira.

Políticas públicas de cultura nas duas primeiras décadas dos anos 2000

O Partido dos Trabalhadores só governou nove meses o estado do Rio de Janeiro, no mandato de Benedita da Silva, quando eleita vice-governadora, assumiu a vaga deixada pelo titular Anthony Garotinho que se afastou para concorrer à presidência da República em 2002. Este partido nunca governou a cidade, porém, a partir dos anos 2000, nas duas décadas seguintes (até 2016) as políticas de cultura do Partido dos Trabalhadores que ocupava a presidência da república desde 2003, teve forte influência nas políticas culturais desenhadas e praticadas na cidade e no estado do Rio de Janeiro.

Isso se deu por atuação tripartite proporcionada por governos/partidos em aliança (federal PT, estadual e municipal PMDB). Do discurso de posse como ministro da cultura do governo de Luís Inácio Lula da Silva, do compositor e cantor Gilberto Gil destaca-se o seguinte trecho:

O Estado não deve deixar de agir. Não deve optar pela omissão. Não deve atirar fora de seus ombros a responsabilidade pela formulação e execução de políticas públicas, apostando todas as suas fichas em mecanismos fiscais e assim entregando a política cultural aos ventos, aos sabores e aos caprichos do deus-mercado. É claro que as leis e os mecanismos de incentivos fiscais são da maior importância. Mas o mercado não é tudo. Não será nunca. Sabemos muito bem que em matéria de cultura, assim como em saúde e educação, é preciso examinar e corrigir distorções inerentes à lógica do mercado – que é sempre regida, em última análise, pela lei do mais forte. Sabemos que é preciso, em muitos casos, ir além do imediatismo, da visão de curto alcance, da estreiteza, das insuficiências e mesmo da ignorância dos agentes mercadológicos. Sabemos que é preciso suprir as nossas grandes e fundamentais carências. O Ministério da Cultura não pode, portanto, ser apenas uma caixa de repasse de verbas para uma clientela preferencial. Tenho, então, de fazer a ressalva: não cabe ao Estado fazer cultura, a não ser num sentido muito específico e inevitável. No sentido de que formular políticas públicas para a cultura é, também, produzir cultura. No sentido de que toda política cultural faz parte da cultura política de uma sociedade e de um povo, num determinado momento de sua existência. (GIL; FERREIRA, 2013)

Na visão de um dos idealizadores do projeto dos Pontos de Cultura, ação fundadora do programa Cultura Viva que hoje está referendado como lei de política cultural, Juca Ferreira: “Diferentemente de outras áreas, na cultura o estado não é o operador principal. Seu papel é criar o ambiente favorável para o desenvolvimento cultural da sociedade” (FERREIRA, 2017, p. 19).

O conceito de *Cultura Cidadã* ou *Cidadania Cultural*, bastante explorado por uma das mentoras da política cultural proposta pelo Partido dos Trabalhadores desde seus primeiros governos de cidades importantes como São Paulo, Marilena Chauí, defende a diversidade cultural e a gestão compartilhada entre o poder público e a comunidade, visando à realização de ações de impacto sociocultural nas comunidades.

Ampliado em Pontinhos, Pontos de Cultura, Pontos de Leitura e Pontos de Memória, Pontões e Ações Locais o Programa Cultura Viva buscou, na ótica dos seus idealizadores, estimular a articulação em redes, “[...] garantindo a centralidade da cultura no projeto de desenvolvimento nacional. É essencial para uma gestão consequente, capaz de potencializar a riqueza cultural brasileira com toda a sua transversalidade”. (FERREIRA, 2017, p. 20).

Nas gestões Sá Leitão/Marcelo Calero, na frente da Secretaria Municipal de Cultura da cidade do Rio de Janeiro, essas propostas advindas da esfera federal foram implantadas no nível da cidade, numa ação denominada: política de capilarização dos recursos (incrementada na

gestão Calero). Houve também certo incremento das chamadas contrapartidas (e legados) que se pretendeu dar à *Cidade Olímpica*³⁵.

A cidade dos grandes eventos, tratada no seu cosmopolitismo e como palco de eventos mundiais, com a sua histórica centralização de serviços e recursos mal distribuídos, principalmente pelas suas Zonas Norte e Oeste, precisava dar uma resposta para atender demandas e idiossincrasias da cidade em consonância com a potência do movimento cultural local das zonas Norte e Oeste – que do ‘limão’ do abandono histórico vinham fazendo a ‘limonada’ (ainda que sem o açúcar dos proventos públicos). Do abandono de décadas fizeram surgir uma autonomia da ação cultural com espaços, projetos, movimentos e impulsos criativos que mais adiante serão citados – Afora isso, um dos complexos olímpicos fora situado na Zona Oeste mais pobre, o Complexo de Deodoro, incluindo a Vila Militar e Magalhães Bastos. Por todos estes motivos a política de cultura municipal deste período optou pela periferização ou capilarização dos recursos da cultura.

A pesquisadora e gestora de cultura Lia Baron, destaca no seu documento “A Territorialização das Políticas Públicas de Cultura no Rio De Janeiro”, relata:

[...] o edital da Rede Carioca apresentou-se como a chance de atenuar tal desequilíbrio. Sua composição foi desde o início orientada pela lógica da descentralização territorial: o documento exigia que ao menos 60% (isto é, 30 dos 50) Pontos de Cultura contemplados desenvolvessem atividades nas Zonas Norte e Oeste . A estratégia foi desenvolvida de modo a priorizar as zonas mais “descobertas”, sem excluir do pleito as favelas e territórios populares situados no Centro e na Zona Sul. Era a primeira vez que a SMC trabalhava com “cotas territoriais”. E, uma vez que tinham como intenção alcançar proponentes ainda não contemplados pelas políticas governamentais, elas exigiam o investimento em instrumentos de divulgação diferenciais. Além de um grande esforço de mobilização via meios digitais (utilizando-se sobretudo as redes sociais), uma equipe itinerou pela cidade realizando reuniões presenciais de esclarecimento e capacitação para as inscrições. Ao final do período de submissão de propostas, o ciclo chamado “Caravana Viva” havia feito 23 paradas em 20 bairros, envolvendo 250 agentes culturais. (BARON, 2017, p.1131).

Com relação às ações que foram mapeadas nas Zonas Norte e Oeste da cidade, Lia Baron pondera ser espantosa a constatação de que a metrópole carioca com uma produção tão profícua nos seus circuitos periféricos, não houvesse ainda (antes desta ação) um conjunto de iniciativas públicas que apoiassem esse movimento cultural fora da rota do fluxo do capital. Alicerçada no

³⁵A mesma cidade que sediou o Jornada Mundial da Juventude Católica, foi uma das cidades-sedes da Copa Mundial de Futebol, cidade do Pan, dos Jogos Militares, enfim, a cidade dos grandes eventos.

que o professor Jorge Luiz Barbosa (2014) chamou de “Virada Territorial”, ela segue seu pensamento:

Seria preciso, então, que à emergência das ações culturais realizadas *por* agentes periféricos e *nas* periferias do Rio correspondesse um esforço de atualização da gestão, no sentido não apenas de reconhecer tal movimento, como de fomentá-lo. Lançando mão do termo proposto pelo professor e pesquisador Jorge Luiz Barbosa a respeito da consolidação da cena cultural de periferia, eu diria que era o momento (talvez já tardio) de a administração municipal passar a acompanhar a “virada territorial” já deflagrada no panorama de produção da cidade. (BARON, 2017, p. 1130)

Os editais de fomento direto apareceram como um dos principais dispositivos para a implantação dessa política pública de cultura. Mas, eles não resolvem o antigo e persistente problema da intermitência dos proventos culturais, que afeta a intermitência dos processos culturais.

As leis de mecenato atravessam os governos federais desde o governo de José Sarney, que se faça justiça em reconhecer que como parlamentar este político já agia para a criação de uma lei de mecenato no país desde o início da década de 1970, o que o próprio concluiu catorze anos depois, quando assume a presidência da República substituindo Tancredo Neves.

O mecenato existe no Brasil, dizem alguns autores, desde a chegada da Corte de D. João VI. Já as leis de renúncia fiscal para o incentivo à cultura são bem mais recentes. O meio empresarial é beneficiado com isenção fiscal, desde que opte por investir em projetos culturais certificados pelas esferas administrativas, federal (Rouanet), estadual (ICMS) e municipal (ISS). A principal crítica que há nessa relação atribui à escolha do empresariado uma espécie de dirigismo cultural ou uma sanção ou censura prévia de produtos que não sejam do agrado do Mercado.

O(a)s criadore(a)s ou produtor(a)s culturais debatem esta e outras questões nesse percurso já longo da existência da lei federal (que dá parâmetros às outras), que em tempos recentes recebeu transformações visando seu aprimoramento. Estas leis entraram no percurso histórico da máquina financeiro-produtiva nos quadros da economia de mercado, que segundo Simone Parrela Tostes.

[...] comporta mecanismos de regulação das desigualdades e dos excessos próprios de seus modos de operação, elegendo populações e lugares afetados direta ou indiretamente por suas ações como alvo de atuação. Seja como cláusula imposta nos contratos de empréstimos ou repasses de recursos entre agências de fomento e financiamento em escala global, nacional ou local e os diversos níveis da administração estatal no estabelecimento de contrapartidas sociais; seja no setor privado como adesão a práticas afinadas a tal

funcionamento, em que grandes e médias empresas têm sua reputação atrelada a ações no domínio da responsabilidade social e passam a dedicar quantias consideráveis de seus orçamentos a tal finalidade (ou mesmo são impelidas a fazê-lo por meio de incentivos fiscais e tributários); seja ainda no terceiro setor, a demanda reguladora de práticas com responsabilidade social implica e assim produz a comunidade como objeto privilegiado de políticas e intervenções dos mais diversos matizes. Sem prejuízo dessas obrigações, empresas e instituições se inserem nas comunidades e localidades movidas também por seus interesses e lógicas particulares: enquanto algumas pautam suas estratégias nos quadros da ação filantrópica, reatualizando certa tradição do paternalismo e do assistencialismo do século XIX, por sua vez tributária das práticas e dos objetivos da ação doutrinária que acompanhou o projeto colonizador, outras orientam seus projetos em direção a populações diretamente afetadas por suas atividades, numa espécie de reparação de danos. (TOSTES, 2016, p. 77).

Essas leis de renúncia fiscal para incentivo à cultura, como dispositivo, dão sequência ao processo de imbricação entre o Estado, o Mercado e às Políticas Públicas de Cultura, agora somadas às reparações e contrapartidas sociais, nos diversos editais de fomento direto (por via financiamento, apoio ou prêmio do Estado) e indireto (por via de financiamento empresarial) e também de Institutos e Oscips nacionais ou internacionais (apoio e premiações).

Os editais com suas complexidades ainda não contemplam boa parte das ações culturais de gênese comunitária, apresentando dificuldades como exigência da institucionalização dos proponentes, e de documentações, por muitas vezes de preenchimento difíceis (formulários e planilhas) estranhos ao entendimento daqueles que propõem os projetos sociais de vieses de arte e cultura. Criando um tipo de profissional intermediário que atua só ou em escritórios especializados nesse tipo de atendimento.

Outra questão é a intermitência do projeto cultural, na alternância dos editais e na insuficiência do aporte econômico conquistado em prazos findos de financiamento ou no apoio financeiro único. Acarretando um eterno recomeço para os gestores dos projetos sociais de vieses de arte e cultura. Exigindo-os irem ao encontro de soluções de autossustentabilidade e de novas relações como parcerias, compartilhamentos, consórcios, divisão de uso de espaço para o trabalho (*coworking*), ações integradas num mesmo espaço, fortalecimento das redes, aprofundamento do envolvimento comunitário (como o do pequeno comércio local) e outras novas ou velhas formas de mecenato.

Um tanto fora de uma ordem cronológica dos acontecimentos destacarei a seguir uma política pública de cultura: a Animação Cultural dos CIEPs, que foi experimentada no estado e na cidade do Rio de Janeiro nos dois governos de Leonel Brizola nas décadas de 1980/1990, por dois motivos: o primeiro que é o fato de ter sido apoiada em uma prática que buscou relacionar políticas culturais com políticas de cultura (como sendo aquelas realizadas nos territórios por

seus agentes endógenos com políticas de apoio governamental à cultura), e o segundo motivo, que é o fato de que nas cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória escolhidas para a cartografia que seguirá este capítulo e é o produto deste estudo, duas delas foram iniciadas pela iniciativa de *ex*-animadores culturais de CIEPs.

Animação cultural dos CIEPs. Desperdício de uma experiência?

O livro de Teixeira Coelho, “Usos da Cultura”, logo de sua publicação em 1986, foi sugerido como leitura importante para o quadro de profissionais de Animação Cultural nos Centros Integrados de Educação Pública, recém-criados pelo primeiro governo de Leonel Brizola no estado Rio de Janeiro. Embora destoando do autor na concepção que apresenta no livro de que o termo *animação* estaria relacionado à recriação e ao lazer, o que de fato não era o perfil esperado desse novo profissional contratado para atuar junto dessas novas escolas. Animação foi o termo que prevaleceu e se consubstanciou com a inspiração em Paulo Freire (1921-1997) ao buscar desconstruir como ideia hegemônica, a de uma Pedagogia limitada à sala de aula ou mesmo ao aparelho físico da escola formal e à crítica de uma relação intransitiva entre professor-aluno. Enfim, propondo “conscientização” e a “mudança” com base nos modelos da educação crítica (FREIRE, 1967). Aquelas ideias que Paulo Freire aplicara na educação popular desde a década de 1960, e que naquele momento, início dos 1980, no estado Rio de Janeiro a escola pública buscava absorver³⁶. Para isso precisaria de um elo integrador entre a vida sociocomunitária e a escola. Este elo seria o animador cultural.

A animação cultural é desenvolvida nos CIEPs como um processo conscientizador que resgata o papel social e político da escola. Tudo começa com a cultura local, suas manifestações, o fazer da comunidade, seus artistas (antes ausentes dos currículos escolares), como um elo de integração entre a escola e a comunidade, uma vez que, conhecendo as suas necessidades, transforma-se em ponte entre as manifestações culturais, seus anseios e valores, articulando-os com o processo pedagógico escolar. (CONDE, 1995, p. 99).

³⁶O fato de Darcy Ribeiro, o idealizador dos CIEPs e Paulo Freire terem sido amigos e parceiros em uma série de projetos nos aproxima ainda mais dessa assertiva.

A proposta era reconhecer nas próprias comunidades onde se instalaram os prédios projetados por Oscar Niemeyer, artistas locais convidando-os(as) para atuar na escola, após seleção e treinamento. O fato de se ter criado um Programa Especial de Educação (Houve o I e o II Programa Especial de Educação PEE, nos dois governos de Brizola, intercalados por um mandato do pemedebista Moreira Franco) facilitava a contratação sem um concurso, embora a realização de um concurso (ou a falta deste) sempre tenha sido colocada em pauta, como reivindicação ou crítica administrativa.

Mas, como seria fazer um concurso para profissionais de uma categoria³⁷ naquela época praticamente ainda inexistente? O espectro da formação desses profissionais era muito amplo, o que promoveu uma polêmica nas regras para a contratação do quadro: como criar um referencial para um tipo de profissional tão diverso? Em matizes variados, deste grupo constavam: cordelistas, tocadores de fole, agricultores orgânicos, padeiros artesanais, atores, atrizes, musicistas, mestres, doutores e pós-doutores, mestres de capoeira, poetas, artistas plástico(a)s, mestres de bateria de escolas de samba, dançarino(a)s das mais diversas formações, do clássico à dança étnica, radialistas, e até mesmo artistas que já haviam ocupado um espaço na mídia. Mas o que esse(a)s profissionais faziam nessa nova escola? Seria uma proposta de ação cultural (COELHO, 1986, p. 100)?

A idealizadora do Projeto de Animação Cultural do programa educacional dos CIEPs, a convite de Darcy Ribeiro foi a musicista Cecília Conde, destacada personalidade da vida cultural da cidade, compositora de trilhas teatrais de espetáculos legendários como *O Arquiteto e o Imperador da Assíria* e *Hoje é dia de Rock*, por muitos anos foi diretora cultural do Conservatório Brasileiro de Música, fundado e mantido oito décadas pela sua família.

Cecília tinha visitado recentemente Cuba, onde conheceu o movimento educacional daquele país. Ela relata em entrevista para Bruno Adriano R. da Silva, autor da pesquisa “*História da Animação Cultural nos Cieps: uma análise sociohistórica a partir da fala dos idealizadores do programa*” que, nesse momento, sua formação artística e intelectual havia sofrido essa influência. (SILVA, 2008, p. 14).

Cecília Conde também destaca como inspiração para pensar a Animação Cultural de CIEPs, a influência que teve de seu trabalho junto a Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, a convite do diretor de teatro e televisão Paulo Afonso Grisolli, que assumiu essa secretaria em 1975, no Governo Faria Lima, período em que juntos, Grisolli, Cecília e uma equipe de técnicos e intelectuais, desenvolveram caravanas culturais que chamaram de *Pacotes*

³⁷A referência profissional que se tinha até então vinha da experiência francesa com o *animateur socioculturel*.

Culturais por todo o estado, com a intenção de levar uma programação de cultura, como um *Kit* da produção artística da cidade-capital para as cidades do interior. Perceberam o equívoco da proposta que fechava um pacote, quando depararam com a riqueza das expressões culturais locais que os *Pacotes* não incluíam no início e então passaram a fazer contato com a figura do ativista ou agitador cultural.

O grande problema nosso era chegar e contatar quantos líderes havia na comunidade e começar a trabalhar. Então nós começamos a perceber que se nós encontrávamos de repente o líder da comunidade, o agitador, que nós começamos a chamar, que era o agitador cultural, aquele homem preocupado com a comunidade, preocupado que ali tivesse um teatro, que ali tivesse um espetáculo, lutando pelos direitos: “não tem uma praça” como o de Itaboraí, “nós queremos uma praça”! (CONDE, 2008 apud SILVA, p. 8).

A figura desse agitador cultural também influenciou na criação do perfil do(a) animador(a) cultural que se queria no CIEPs. O(a)s profissionais que foram convidado(a)s para participar do processo de seleção e posterior contratação e treinamento para atuarem como animadores culturais, deveriam ter a seguinte característica: dominarem alguma linguagem artística e terem um ativismo sociocultural na comunidade reconhecido pelos seus membros, daí valia uma indicação das associações de moradores (muito atuantes na época), ou mesmo levarem seus currículos até as secretarias municipal e estadual de educação, já que o projeto era realizado nesses dois âmbitos da administração pública³⁸ do Rio de Janeiro. De preferência esse(a)s profissionais iriam trabalhar num CIEP localizado no seu próprio local de residência.

A Coordenação de Animação Cultural era composta, além da Professora Cecília Conde, por Maria Lúcia Freire, Maria Helena Garcia Tourinho, Mauro Sá Rego Costa entre outros que atuaram no I Programa Especial de Educação (1983/1987) e no II PEE (1991/1994), além das pessoas citadas também participaram Caique Botkay, Amir Haddad, Elza Greif, José Maria Braga, João Luiz de Souza, Licko Turle entre outros, Eu também participei desta equipe.

Depois de selecionados participavam de capacitações, destacou-se entre elas o trabalho do teatrólogo Augusto Boal que capacitou 30 animadores culturais da cidade e da região metropolitana num projeto que se intitulou Plano Piloto da Fábrica de Teatro Popular³⁹. O nome

³⁸ Em 1985, Roberto Saturnino Braga elegeu-se pelo PDT para o governo municipal. Isso proporcionou a implantação do CIEP, como principal programa do partido numa ação casada, mas com gestões diferentes entre os governos do estado e do município do Rio de Janeiro.

³⁹ A Fábrica de Teatro Popular [...] tinha como principal objetivo, por meio de técnicas de Teatro Fórum, [uma das técnicas do Teatro do Oprimido] promover a discussão, a reflexão e a escolha de ações necessárias para a mudança do quadro social das comunidades usuárias dessas novas escolas, garantindo o protagonismo desse debate ao cidadão comum: usando uma fala do próprio Boal: “ensaiando, no espaço do teatro, ações para uma transformação social na qualidade de vida dessas comunidades”. [...] O Plano Piloto foi um sucesso: Angra, São Gonçalo, Nova

fábrica servia para simbolizar a multiplicação da metodologia criada por Boal, o Teatro do Oprimido, começando pela formação de grupos teatrais temáticos constituídos pelas comunidades interna e externa dos CIEPs⁴⁰.

O pintor Rubens Gerchman, o músico Tim Rescala, a folclorista Cássia Frade também participaram da primeira capacitação dos animadore(a)s culturais, envolvendo-os em processos de pesquisa artística e cultural.

O que impressionava mesmo era o vasto painel de ricas experiências de todo tipo de saberes e fazeres artísticos e culturais que detinha esse quadro de animadores que foram trabalhar no campo (nos Cieps) que se formava como uma nova categoria.

Havia capacitação também em oficinas em que animadores passavam uns para os outros, vivências de suas práticas.

Esses novos profissionais eram lotados nos CIEPs inicialmente em trios, de linguagens diferentes, ex: um(a) artista musical, um(a) artista plástico(a) e um(a) circense. Depois com a implantação dos novos CIEPs passou a ser uma dupla. Ele(a)s eram instruídos a realizar um mapeamento das ofertas e das demandas culturais do entorno das escolas.

Muito(a)s artistas e grupos locais contatados neste mapeamento eram convidados para realizarem atividades (oficinas, apresentações, participação em eventos) dentro dos CIEPs.

Na unidade escolar o(a) animador(a) cultural participava das reuniões e planejamentos da equipe interdisciplinar, propunham temáticas, muitas delas trazidas do conhecimento da vida cultural comunitária, dialogando com as proposições dos outros profissionais da escola. Nos CIEPs a orientação é que todos participassem dessas reuniões, com representantes dos profissionais de apoio, direção, coordenação pedagógica, comunidade, equipe de saúde, casais residentes (pais sociais), professore(a)s, sala de leitura e animadore(a)s culturais.

Outra atividade da animação cultural era a de organizar o uso dos espaços externos, os vãos sob os pilotis, a quadra e em geral o grande terreno que as unidades tinham para o uso comunitário de lazer e cultura nos finais de semana em que as aulas não funcionavam.

Iguaçu, subúrbios e centro do Rio de Janeiro, 39 CIEPs receberam nos seus refeitórios (bons teatros improvisados) cinco temas [...] que foram analisados e discutidos em peças de Teatro Fórum por plateias muito animadas e iniciadas ali no rito teatral. (VAZ, 2010)

⁴⁰Realizada em 1986, um ano após a inauguração do primeiro CIEP no bairro do Catete, essa capacitação deu base por meio da reunião de cinco de seus participantes à formação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, importante centro de pesquisa teatral da cidade, que há 31 anos dialoga com diversos países de todos os continentes, por onde se pratica a metodologia do Teatro do Oprimido, uma das mais praticadas no mundo.

Dizia Conde (2007) que, no programa de Animação Cultural desenvolvido nos CIEPs, não caberia ao animador cultural assumir a função pedagógica que era parte integrante do professor de Educação Artística. Caberia a ele ser o elo entre a comunidade e a escola, ou seja, exercer uma função organizativa das manifestações artísticas locais e não pedagógicas alguém que tivesse uma íntima ligação com a organização da comunidade, que fosse produto de sua própria organização, como já levantamos anteriormente, que cumprisse a função de intelectual orgânico daquela comunidade na irradiação de sua produção social. (SILVA, 2008, p. 15).

Levando-se em conta todas as dificuldades que tem uma implantação de uma nova ideia, é possível elencar como aspectos restritivos: os embates que não foram poucos entre preconceitos e conceitos da educação formal e da militância cultural; o desmonte do projeto original realizado consciente e eficientemente nos quatro anos do Governo Moreira Franco para anular a identificação do eleitorado fluminense com a obra pública denominada “Brizolões”. E como aspectos propositivos destacam-se: a capilaridade dos CIEPs na cidade e no estado, suas localizações e quantidade, foram construídos e postos em funcionamento 506 CIEPs⁴¹, e nos anos de 1992 a 1994, na ocasião da implantação do II Programa Especial de Educação, o número de profissionais de animação cultural em exercício era de 1.037 em todo o estado⁴² com a já comentada diversidade de experiências nas áreas artística e cultural.

Seria um trabalho interessante mensurar a quantidade de grupos e artistas de teatro, música, dança que tiveram seu primeiro impulso na prática da animação cultural dos CIEPs. Provavelmente não serão poucos.

Vai aqui um questionamento e uma crítica baseados no que o sociólogo Boaventura Sousa Santos (2000) chama do desperdício da experiência: o fato de não termos buscado enquanto sociedade e militantes da educação e da cultura, uma maior reflexão sobre o pioneirismo desta experiência como uma investida governamental nas áreas de educação, cultura e desenvolvimento social, que mesmo sendo oficial pode aproximar-se – e isso só um estudo mais dedicado poderá constatar – do que o sociólogo português chamou de Ecologia dos Saberes⁴³, pela diversidade desse novo quadro profissional, sua raiz comunitária e a busca da legitimidade de saberes tão díspares em favor desta contribuição para educação formal e para os debates epistemológicos.

⁴¹Dados coletados na pesquisa “Para onde caminham os CIEPS? uma análise após 15 anos” (CAVALIERE; COELHO, 2003, p. 147).

⁴²RIBEIRO, Darcy. A educação e a política: carta: falas, reflexões, memória. *Informe de Distribuição Restrita do Senador Darcy Ribeiro*, Brasília, v.5, n.15, p. 93, 1995.

⁴³“A ecologia de saberes. A primeira lógica, a lógica da monocultura do saber questionada pela identificação de outros saberes e de outros critérios de rigor que operam credivelmente em contextos e práticas sociais declarados não-existentes pela razão metonímica.” (SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 2002. Disponível em: <https://rccs.revues.org/1285>. Acesso em: 26 nov. 2017.

Em 22 de fevereiro de 2018, entrevistei Sérgio Alves, poeta e animador cultural desde 1994, quando ingressou no II Programa Especial de Educação. Hoje ele trabalha no CIEP Brigadeiro Sérgio Carvalho, na estrada do Lameirão Pequeno em Campo Grande.

Poeta ligado ao movimento “Passa na Praça Que a Poesia Te Abraça” que depois originou o Grupo Poça D’água, Sérgio Alves tem um perfil exemplar para o que se pretendia nas contratações iniciais de animadores culturais feitas pelos dois programas: o(a) animador(a) cultural oriundo(a) dos movimentos comunitários de cultura⁴⁴.

A principal crítica de Sérgio ao Programa é que com a pressa da sua implantação e pressões políticas, nem sempre se primou na contratação deste perfil profissional para o cargo, fragilizando a categoria, em muitos casos havendo desvio de função do profissional contratado dentro do ambiente da escola.

Sérgio ao mudar-se para Vila Kennedy, onde morava a família de Vanda Maria que participava de um Jornal Comunitário e tornou-se sua esposa. Encontrou um movimento cultural comunitário atuante, com o grupo “Negritude” liderado por Hugo Araújo e Edgard Negão, a Rádio Comunitária RÁDIO ZAP que tinha a poeta Cristina Santos e o ator Eduardo Carneiro na condução, o Teatro Faria Lima (FUNARJ) que nos anos de 1991/1992 teve uma gestão comunitária - neste período eu fui o diretor do Teatro. Unindo-se a artistas de diversas linguagens Sérgio, Vanda, Hugo e Edgard Negão criaram o MACACO Movimento Cultural Alternativo e Comunitário.

Nesta época ele foi contratado como animador cultural. Com Sérgio e o MACACO, em 1993, eu atuando como assistente de Augusto Boal e na equipe de organização 7º FITO Festival Internacional de Teatro do Oprimido, organizamos na Praça da Vila Kennedy o evento IndiÁfrica que levou grupos de Teatro do Oprimido de Burkina Faso, Índia e Chile na Praça da Vila Kennedy.

⁴⁴O Grupo Poça D’água onde o poeta iniciou seu ativismo cultural comunitário foi inicialmente estimulado pelos eventos Feira da Poesia Independente e Casa da Poesia, ambos na Cinelândia, liderados, entre outros, pelos poetas como Flávio Nascimento e Douglas Carrara. O(a)s poetas mais jovens que participavam desses encontros decidiram fazer um movimento migratório pelas praças da cidade, denominado pelo poeta João Baptista Alves “Passa na Praça Que a Poesia Te Abraça!”. Para melhor organizar a produção dos eventos nas praças e também a produção criativa, o movimento formou o Grupo Poça D’água.



Figura 8. Apresentação da delegação do continente africano na Praça da Vila Kennedy. Fonte: Arquivo do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro.

Com empregos intermitentes em funções que não eram da área cultural, Sérgio viu na proposta de Animação Cultural a possibilidade que como ele mesmo disse: “dar um respaldo para o agente cultural deixar de ser um agente duplo, misto de liderança cultural, artista e profissional em áreas completamente diferentes da área cultural” (ALVES, 2018).

Na visão de Sérgio, o animador cultural não é um dinamizador de oficinas artísticas, criador ou diretor de um grupo de teatro, poesia ou música dentro da escola, mas, um profissional sensível às possibilidades das comunidades interna e externa do CIEP, para poder estimular este potencial, porém mantendo o protagonismo dos seus agentes, ou seja, ele diz que nunca gostou de formar um grupo de teatro, música, dança ou artes plásticas entre o alunado, mas criar um grupo cultural que fosse composto por núcleos criativos nas diversas áreas. Apoiar a dinâmica de grupos já existentes, como o Grêmio, que na sua visão não se restringe a um coletivo de alunos que ajudam à Direção na administração escolar, mas que garantem um protagonismo na temática dos jovens. Uma atuação sua como animador cultural foi a de agendar visitas ao grêmio, de lideranças de jovens que atuam além da esfera estudantil, como protagonistas de movimentos culturais comunitários, para trocarem experiências com os jovens estudantes.

Sérgio diz que se continuasse a contratação de profissionais para trabalharem como animadores culturais nas escolas, vários desses jovens que passaram por esse processo estariam aptos pra ocupar este cargo. Mas o projeto só teve a contratação inicial e o quadro nunca foi ampliado, passados 30 anos dos primeiros CIEPs, entre abandonos, demissões e aposentadorias, o quadro caminha para a extinção.

Das cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória que são objetos deste estudo e fazem parte da cartografia constante neste documento, duas delas foram implantadas por

iniciativa de *ex*-animadores culturais de CIEPs: a FOCO Fábrica de Atores Sociais/Instituto Cohen em Campo Grande e a Casa da Rua do Amor em Santa Cruz.

A Animação Cultural em escolas nos Governos de Leonel Brizola foi sensível à presença dos agentes de cultura nos bairros da cidade e do estado do Rio de Janeiro, e os incluiu no processo de implantação dos Centros Integrados de Educação Pública. Antes dos grandes prédios onde foram realizados os I e o II Programa Especial de Educação, baseados no tripé, Educação, Cultura e Saúde, estes agentes ou ativistas comunitários de cultura, como intelectuais orgânicos, atuavam em outros espaços da comunidade, alguns destes espaços foram Centros Culturais Comunitários criados a partir da utilização de casas suburbanas, de residências transformadas para esta função. O próximo subcapítulo se encarrega de apresentar algumas destas Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória.

Casas suburbanas de arte, cultura, memória e política na cidade do Rio de Janeiro.

Como tipo de manifestação organizativo-cultural, espaços ou centros comunitários de arte e cultura têm relativa presença no Brasil e na América Latina. Tal cenário está diretamente ligado ao fato destes países, em que a grande maioria da população é excluída das benesses do desenvolvimento, e onde se verificam grandes transformações sociais nos últimos vinte e cinco anos, como o avanço do neoliberalismo e do Estado-Capital e as reações de comunidades de políticas e governos mais progressistas no sentido de manter esferas de proteção social.

A partir da década de 1990 comunidades de bairros começaram a instalar com seus próprios recursos centros comunitários de arte e cultura, diante da escassez de aparelhos culturais nas regiões periféricas aos centros administrativos das cidades latino-americanas. Sejam por ausência da ação governamental ou pela falta de interesse da iniciativa privada. No início as próprias comunidades, depois estas apoiadas por órgãos do Terceiro Setor. Esses equipamentos culturais comunitários buscavam cobrir a ausência já citada e promover alguma latência na vida cultural da região em que se instalaram.

Há uma experiência parecida na Europa, especialmente na França. Onde espaços criados a princípio sem o planejamento do governo, e que por este motivo se assemelham aos espaços comunitários de arte, cultura e memória cariocas, foram mapeados.

Márcia de N. S. Ferran (2004), num artigo sobre as *friches culturales* diz que: “Esses espaços foram considerados ‘Espaços Intermediários’ quando o Ministério da Cultura e

Comunicação da França lançou, em outubro de 2000, uma pesquisa que tinha como tarefa mapear e estudar espaços culturais alternativos”, criados pela ocupação de vazios industriais deixados nos subúrbios de Paris, com uma proposta de residência artística, no termo literal porque muitos artistas moram nestes locais, os espaços buscam, na visão de seus ativistas, contribuir para uma renovação urbana.

Teixeira Coelho Neto (1986), no seu livro *Usos da Cultura*, nos dá um amplo exemplo de como Casas de Cultura e Centros Culturais implantados pela ação governamental tornaram-se políticas públicas de cultura, na França, no México, na Inglaterra e em Cuba, e muito timidamente no Brasil. Expondo sua crítica com relação a estes modelos, ele também questiona as Políticas Públicas de Cultura, quase inexistentes e completamente intermitentes no Brasil.

Teixeira Coelho aponta para a necessidade destas políticas se aproximarem de práticas culturais de base comunitárias, onde seus sujeitos são atores da transformação social e ação cultural e que deveria a seu ver serem assumidas pelo governo como Política Pública.

Temos alguns exemplos de políticas culturais de base comunitária, especificamente aquelas que se instalam em equipamentos culturais que aproveitaram antigas residências suburbanas e que foram transformadas em centros de arte e cultura cariocas que serão apresentadas a seguir.

No Rio de Janeiro, da transformação de residências em centros de artes e cultura, promovida por governos, destacam-se as casas de notáveis, como: Laurinda Santos Lobo, Castro Maya, Rui Barbosa e Laura Alvim que viraram centros culturais e museus ligados ao poder público.

Mas a genealogia se perde no tempo quando se pensa nas ações culturais (não oficiais), e se espraia pelas diversas classes sociais e grupos étnicos/culturais: a Casa de Tia Ciata, os Saraus e as Tertúlias de poderosos como Nair de Tefé, Pedro II em seus palácios residenciais: a casa e a fazenda de Paschoal Carlos Magno; a residência de Álvaro e Eugênia Moreyra e tantos outros que abriram suas portas e deram teto às atividades artísticas e culturais na cidade e no estado do Rio de Janeiro.

Na minha experiência própria, vi nas décadas de 1980 e 1990, o compositor e músico famoso da Época de Ouro da MPB, Claudionor Cruz, formar uma geração de jovens músicos, periféricos e suburbanos, se assim quisermos chamar, ensinando para quem quisesse, na sua casa no bairro de Pilares, cordas dedilhadas e teoria musical. Claudionor também formou e manteve por um longo período um conjunto de choro de jovens musicistas “As Brasileirinhas”, para alguns considerado uma das primeiras agremiações deste gênero, formada por mulheres. Sua casa era então um centro de formação artística neste bairro do subúrbio do Rio.

No mesmo período, nas Zonas Norte e Oeste do Rio de Janeiro, grupos de artistas se reuniram em cooperativas e associações e passaram a alugar casas para realizar estudos, saraus, rodas de violão, ateliers, exposições de artes, apresentações teatrais, festas e noites de artes.

Dois exemplos são a Associação dos Artistas Plásticos e Amigos da Arte da Pedra de Guaratiba, que está na formação da Coletiva Mulheres de Pedra que ocupa uma das Casas apresentadas nesta cartografia e a casa no bairro de Osvaldo Cruz, sede da Cooperativa Mista de Artistas Suburbanos Panela de Pressão – COMASP, onde moravam alguns do(a)s participantes.

A cooperativa “Panela de Pressão”, além de ser um ponto de ativismo artístico e cultural firmado no subúrbio do Rio, promovendo “noites de artes”, também extrapolava as fronteiras locais, fazendo circular seus eventos. Diversos quintais de subúrbios: Coelho Neto, Bangu, Vila da Penha e Campo Grande, com ingressos cobrados que davam direito a alguma sopa ou caldo e vinhos, receberam essas noites de artes da “Panela de Pressão”.

Caberá também aqui um destaque a um dos participantes da COMASP, por ter participado deste movimento de articulação da cultura comunitária suburbana e tornar-se uma referência mundial para a Museologia Social, sendo um dos pesquisadores mais atuantes no Brasil: o poeta e acadêmico Mário de Souza Chagas. Não é tão comum que uma referência bibliográfica fundamental seja também um personagem da mesma pesquisa acadêmica.

Seus companheiros da “Panela” merecem receber individualmente deferências, cito alguns: Sidnei Cruz, Jorge Ferreira de Almeida (Aljor), Jorge Dangó, Lilian Gomez, Euclides Amaral, Lúcio Celso Pinheiro, Marko Andrade, Martha Loureiro, Sidnei Cruz, Jenesys Genúncio, Dangó, Rubens Santana, Eudes Pestana entre outros e outras. Mas o professor Mário Chagas não poderia passar sem este destaque numa pesquisa em que um dos eixos principais é a Museologia Social.

Este acadêmico, que é criador do termo-conceito: “Fratrimônio” (CHAGAS; STORINO, 2014), que preza pelas heranças criativas e coletivas, como construtoras de bens e ambientes culturais, inserindo-as no conceito patrimonial de memória e acervos. Certamente se nutriu com a sua participação na Cooperativa de Artistas Suburbanos Panela de Pressão. E possivelmente tenha também se inspirado com a coletividade e fraternidade, ingredientes que não faltaram na “Panela”.

Outros dois interessantes exemplos, estes no campo da Cultura Negra, são: a Divina Senzala, espaço cultural criado na residência do senhor Roberto Ananias na Rua Alcobaça em Anchieta. Por duas vezes estive lá, já nos anos 2010 e encontrei a nata do Samba de Raiz e da Capoeira reunida em eventos que comemoravam o aniversário deste importante *Griot* e Candogueiro, como é chamado o Senhor Ananias. E a pequena casa da Rua Ernesto Lobão em

Madureira, com seu quintal arborizado, onde na década de 1980 o bloco afro pioneiro no Rio de Janeiro, Agbara Dudu atraía público vindo de todas as regiões da cidade.

O Centrinho de Artes do Méier é um espaço que dediquei um pouco mais de atenção por tê-lo dirigido em 1995, e conhecer um pouco mais sobre a sua história. Nasceu da BICA Biblioteca Infantil Carlos Alberto. Quando o casal Wilson e Carolina Bodstein, pais do pequeno Carlos Alberto falecido quando criança – para superarem o sofrimento – ocuparam como moradia apenas um cômodo da casa. E criaram no restante um espaço aberto à comunidade para servir com uma biblioteca infantojuvenil.

A princípio composta pelos próprios livros da família, depois recebendo doações a “BICA” foi inaugurada em 1950, com apresentação do Teatro do Estudante Brasileiro de Paschoal Carlos Magno. A biblioteca tornou-se um importante centro cultural comunitário, frequentado por celebridades como: Cecília Meireles, a pesquisadora Eneida, o ex governador do Paraná Jaime Lerner (que quando criança fazia as oficinas de artes que eram oferecidas, quando vinha passar férias no Rio), Emilinha Borba, Narval Fontes e o primeiro General negro do Brasil, Batista de Matos.

Com o passar do tempo o casal proprietário da casa doou o espaço para ser gerido pelo Instituto Brasileiro do Livro e depois pela Secretaria Estadual de Cultura, Esporte e Lazer que o transformou na década de 1970 no Centro de Artes e Criatividade Infantil ou o Centrinho de Artes do Méier. O Centrinho de Artes do Méier passou a ter tanto prestígio que foi um dos organizadores da 1ª Mostra Internacional do Livro Infantil no Rio de Janeiro.

Essas casas de cultura suburbanas, e também bares culturais se multiplicaram no final dos anos 1980 ao início dos 1990 em diversos bairros: o bar Ponto Cultural e a Casa de Cultura em Anchieta, o Centro Cultural Donana em Belford Roxo na baixada fluminense e já nos anos 2000 a Casa do Artista Independente CASARTI, em Vista Alegre (recentemente mudou-se para Cordovil) e o Centro Cultural Phábrika em Acari, são outros exemplos de espaços que traziam ou ainda trazem no seu bojo a ideia de um centro comunitário de cultura, ideias que se desenvolveram ainda mais nas décadas seguintes, formando as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória mapeadas neste documento.

Marko Andrade, um dos membros da COMASP publicou na sua página do Facebook, em 20 de agosto de 2017: “O subúrbio em toda a sua diversidade é o território mais revolucionário que existe e por essa natureza transformadora foi duramente golpeado. O que eles não sabem nem de brincadeira, é que ele migrou para o lado de dentro das almas poéticas” (ANDRADE, 2017). Ou abrigou-se dentro de Casas?

Uma Casa em Bangu transformou-se num grêmio literário e num museu. A memória reclama seu espaço nos bairros é o que vai ser explanado a seguir. Duas experiências pioneiras do campo da memória social e comunitária na Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Um grêmio literário, um grupo de estudos e um jornal. Lugares de memória social e comunitária da Zona Oeste carioca.

Podemos considerar os marcos históricos desconfiando sempre dos marcos zeros. O dever e o devir da Memória perdem-se no tempo, tecido indelével e contínuo, infinita trama que torna quase impossível comportá-la em dobras, para ajeitá-la ao nosso gosto ou necessidade, compartimentando-a.

Duas ações culturais na Zona Oeste assumiram para si, nas décadas de 1980 e 1990, o compromisso de pesquisa, guarda e difusão da memória dos seus bairros: o Museu de Bangu e o Núcleo de Pesquisa Histórica de Santa Cruz. Antecipando em 20 e 10 anos dos espaços museais que apresentamos na cartografia, elejo com alguma segurança estes dois exemplos que se seguem, como marcos de uma museologia social na Zona Oeste.

Uma casa em Bangu que virou museu

Situada na rua Silva Cardoso, 349, em Bangu, uma casa tornou-se na década de 1990 o Grêmio Literário José Mauro de Vasconcelos, nome dado em homenagem ao escritor que nasceu e viveu a infância no bairro. Este espaço, anos depois deu origem também ao Museu de Bangu. Foram alguns descendentes das famílias que são chamadas da primeira geração, ou famílias tradicionais banguenses que se uniram num projeto de aquisição de documentos, guarda e difusão da memória do bairro.

Inicialmente criado pelo apreço à produção literária de banguenses especialmente o orgulho de ter entre eles o autor brasileiro que tem um dos livros, ainda hoje, mais editados do país: “O Meu Pé de Laranja Lima”: José Mauro de Vasconcelos que nasceu em Bangu em 1920 e se inspirou na sua infância neste lugar para criar o seu romance mais famoso.

Os fundadores do grêmio buscam também retomar tradição de formação de grêmios literários no bairro, como nos conta esse trecho do blog” Apaixonados por Bangu”:

A denominação Grêmio Literário José Mauro de Vasconcelos é, ao mesmo tempo, homenagem a sociedade congênere que funcionou em Bangu no

período de 1907 a 1939, inicialmente com o nome de Grêmio Philomático (1907 / 1925) e depois de Grêmio Literário Rui Barbosa (1925 / 1939) e ao consagrado romancista José Mauro de Vasconcelos. (BLOG APAIXONADOS POR BANGU, 2011)

Este espaço de fruição da arte literária e compartilhamento da memória banguense atrai moradores aficionados pela história e tradição do bairro e pesquisadores que se lançam em estudos e defendem as tradições e pioneirismos do bairro em teses, dissertações, ensaios e livros não acadêmicos.

Reunindo inicialmente escritores, poetas, suas obras e seus apreciadores, e tendo entre seus mais importantes articuladores o artista plástico e cenógrafo Clécio Régis e o artista plástico e *disc jóquei* Benevenuto Rovere Neto (que junto a Murillo Guimarães e Antônio Fernandes Filho tiveram a ideia de criar o Museu de Bangu). O grêmio passou a colecionar e expor também objetos de um tempo considerado áureo no bairro: a primeira metade do século XX. Que se estende da sua fundação como uma vila operária ligada à Companhia Progresso Industrial do Brasil, depois denominada Fábrica de Tecidos Bangu até os grandes desfiles de Miss Elegante Bangu da década de 1960, que aconteciam nas principais capitais do país e era manchete nas principais revistas da época.

Bangu que na sua origem era uma estância rural recebeu um projeto urbano à moda dos bairros fabris ingleses. Este novo bairro nascido junto da República em 1889 até o ápice do sucesso industrial dos seus tecidos, produtos de exportação, tinha no seu perímetro: pontos de abastecimento, centros de saúde, espaços de educação e lazer que serviam às famílias de seus operários. São os descendentes destas famílias tradicionais, formadas por operário(a)s da Fábrica que se juntaram na década de 1990 para a criação do Grêmio literário.

A Fábrica está na gênese, por exemplo, da fundação de um dos clubes de futebol mais tradicionais da cidade: o Bangu Atlético Clube. Moradores e pesquisadores reclamam o reconhecimento do bairro como o berço do esporte mais popular do país. Para isso reúnem argumentos e documentos que atestam ser o escocês Thomas Donohoe, que veio trabalhar na fábrica, o introdutor do futebol no país e não o inglês Charles Miller como versa a história oficial. A partir de uma entrevista concedida ao jornalista Ronaldo Pelli, para a Revista *Piauí* por Clécio Régis e Benevenuto Neto (Seu Beto), podemos recompor o ambiente e sentimento topofílico presentes no bairro:

Há gatos por toda parte no grande galpão que serve como ateliê para o escultor, cenógrafo e empresário Clécio Régis, no bairro de Bangu, na Zona Oeste do Rio de Janeiro. No canto do seu escritório, um quadro romantiza a fábrica de

tecidos que, no final do século XIX, transformou aquele areal numa região quase independente do resto da cidade. No fundo do galpão, chama a atenção uma estátua de gesso inacabada de um atleta com mais de 4 metros de altura e trajando um uniforme de antigamente. A cabeça, em que se destaca uma vistosa bigodeira, ainda precisa ser pregada ao resto do corpo. A estátua representa Thomas Donohoe, um escocês nascido em 1863 que desembarcou no Brasil aos 31 anos para trabalhar na fábrica de tecidos que estava então sendo construída em Bangu. A homenagem foi idealizada por Benevenuto Rovere Neto, presidente do Grêmio Literário José Mauro de Vasconcelos – que, apesar do nome, é uma espécie de museu dedicado a Bangu. Seu Beto, como é conhecido por ali, teve o estalo ao assistir à Corrida de São Silvestre no ano passado. “A ideia veio quando o jornalista disse que os atletas estavam passando em frente à praça Charles Miller, pioneiro do futebol no Brasil”, disse ele. “As pessoas não sabem que o pioneiro é o seu Danau”, exaltou-se. Era imperativo corrigir o equívoco histórico. Seu Danau é como muitos banguenses se referem a Thomas Donohoe, que eles consideram o verdadeiro introdutor do futebol no Brasil. O escocês desembarcou no Rio em 21 de maio de 1894 e, em setembro daquele ano, já teria botado a bola para rolar – sete meses antes, portanto, daquela que é considerada a primeira partida oficial do futebol brasileiro, promovida em abril do ano seguinte por Charles Miller, em São Paulo. (PELLI,2012)

O fato é que o bairro de Bangu se destacou nos cenários, municipal, estadual e nacional em diversas áreas, tendo o Bangu Atlético Clube participado, por exemplo, da elite que criou junto com representantes dos clubes do América, do Botafogo, do Fluminense e do Foot-Ball and Athletic Club, a Liga Metropolitana de Futebol em 1905. O bairro geograficamente distante do Centro, mas economicamente importante na cidade se colocava entre os “grandes”. Tempos de glória.

As questões que já envolviam os bairros suburbanos pareciam não dizer respeito ao bairro de Bangu daquela época. De uma pesquisa sobre a Liga Suburbana de Futebol destacamos o seguinte texto:

Em abril de 1907, “**a Liga Suburbana de Futebol** [Grifo meu] congregava os clubes que não conseguiram arcar com os custos para filiar-se à Liga Metropolitana, tais como: o Mangueira, o Nacional, o Riachuelo, o Sampaio, o Pedregulho, entre outros, todos sediados nos subúrbios do Rio de Janeiro. **A Liga Metropolitana** [Grifo meu] era a associação mais elitista, que demandava dos candidatos à filiação altas despesas”.(SANTOS JUNIOR e ANDRADE MELO, 2014, p. 193-213)

Com relação à figura do artista plástico e cenógrafo Clécio Régis, criador da estátua Thomas Donohoe, colocada em frente da entrada do Shopping Bangu. É imperativo destacar sua personalidade como um dos maiores entusiastas da memória banguense.

Clécio tem no bairro sua residência e seu atelier/oficina de cenografia que desenvolve trabalhos para clientes notáveis como a Rede Globo de Televisão, para quem criou destacados

cenários para suas produções, entre outras, as elogiadas e premiadas criações de “Hoje é Dia de Maria” (2005) e o *remake* da novela “Meu Pedacinho de Chão” (2014) cujos painéis de fundo com paisagens fantásticas foram pintados por Clécio e sua equipe.

Profissional bem sucedido, constante no Livro dos Recordes por ter pintado o maior painel para uma produção televisiva, Clécio não só mantém-se morador do bairro de Bangu, como se destaca com um dos mais atuantes apoiadores de atividades culturais locais, tendo sido também ativista do Movimento “Bangu Quer Lona!”, que levou para o bairro a segunda lona cultural da cidade na década de 1990. E hoje apadrinha como mecenas alguns projetos sociais de vieses artísticos, como a *OBOÉ - Orquestra Bela Oeste*, projeto idealizado pelo escritor Binho Cultura e o maestro e Policial Militar Carlos Pimenta.

Banguense de coração e de torcida, Clécio Régis é um propagador da história de glória do seu clube e do seu bairro.



Figura 9. Grêmio Literário José Mauro de Vasconcelos – Museu de Bangu.

Fonte:

<https://www.guiadasemana.com.br/rio-de-janeiro/arte/estabelecimento/museu-de-bangu-gremio-literario-jose-mauro-vasconcelos>

NOPH – Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz

O NOPH Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz teve sua criação inspirada em um grupo de pesquisadoras recém-formadas em história pela PUC do Rio Grande do Sul, como revela um dos fundadores do núcleo de Santa Cruz, Sinvaldo do Nascimento

Souza, professor de História e museólogo. É a segunda instituição que trago como exemplo de pioneirismo com espaço de preservação da memória comunitária da Zona Oeste. A instituição foi criada em 1983 e escolheu a palavra núcleo pela sua semântica que permite dinamismo de órbitas em movimentos, diferente de centro, por exemplo. De fato o grupo de profissionais que se reuniu para formar o núcleo contava com uma diversidade de formações, entre dentista, professore(a)s, arquitetos, historiadore(a)s e museólogo(a)s que se revezam há 35 anos como pesquisadores e articulistas do seu principal veículo: o Jornal *O Quarteirão*.

O Núcleo teve, entre seus fundadores, o já citado Sinvaldo Souza, os professores Antônio Nicolau Jorge e Adinalzir Pereira Lamego, o atual coordenador-geral Walter Vieira Priosti e sua esposa, a professora e museóloga, Doutora em Memória Social: Odalice Priosti. Falecida no ano passado e que deixou preciosas contribuições em forma de pesquisa e reflexões. Entre outras pessoas.

O reconhecimento, valorização e mesmo a manutenção do importante patrimônio do bairro de Santa Cruz, que foi a sede da Fazenda Real (depois Imperial), e todas as suas importantes instalações, devem muito a este grupo.

Também com relação à transformação deste conjunto ambiental/histórico/comunitário em Ecomuseu, o NOPH esteve primeiro na órbita, e depois no núcleo, valorizando a própria palavra que os define, da organização do I Encontro Internacional de Ecomuseus. O Encontro ocorreu um pouco antes da II Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento – RIO ECO 92. Este evento maior, que estava pra ocorrer, atraiu para a mesma cidade o evento que tematizou os ecomuseus por se considerar que o Rio de Janeiro poderia, deveria e teria todas as condições de receber um projeto como esse.

O NOPH teve participação destacada neste evento, pelo motivo de há anos estar desenvolvendo um trabalho de pesquisa histórica e preservação da memória do bairro. Somado a isso o fato incontestável do bairro de Santa Cruz abrigar inúmeros patrimônios arquitetônicos do período monárquico e mesmo pré-monárquico como a Ponte dos Jesuítas, além do colossal Hangar do Zepelim, a fonte Wallace e tantos outros. Conceituando um ecomuseu o pesquisador Georges Henri Rivière's nos oferece este seguinte texto:

Um ecomuseu é um instrumento que um poder e uma população fabricam e exploram juntos. Este poder, com os especialistas, as instalações, os recursos que fornece. Esta população, de acordo com suas aspirações, seus saberes, suas competências. Um espelho onde esta população se olha, para se reconhecer, onde ela procura a explicação do território onde vive, onde viveram as populações precedentes, na descontinuidade ou na continuidade das gerações. Um espelho que esta população mostra aos visitantes, para ser melhor compreendida, no respeito do seu trabalho, dos seus comportamentos, da sua intimidade. (RIVIÈRE, 1985, p.182-183).

Ecomuseu é um conceito que começou a ser desenvolvido na práxis museológica e foi ganhando contornos acadêmicos em importantes eventos internacionais de museologia. O movimento de uma Nova Museologia, como passou a ser chamada uma corrente de pensamento e ação iniciada nos anos 1970, reconheceu novas práticas sociais que já se impunham como alternativas e a adoção do termo comunidade na sua conceituação também ecológica. Num espaço de tempo e num contexto histórico foi se firmando desde a Mesa Redonda de Santiago do Chile⁴⁵ em 1972, se fortalecendo na Declaração de Quebec de 1984, imediatamente seguida do Encontro de Lisboa em 1985, que reconhece o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM).

Estes encontros revelaram uma instituição inseminada por desejos, pensamentos e práticas militantes que vinham fortemente tensionando o campo para uma mudança. Anunciando o florescimento da Museologia Social.



Figura 10 . Logomarca criada pelo artista plástico Lui Fer em 1984. Fonte:

<https://saibahistoria.blogspot.com/2018/08/noph-nucleo-de-orientacao-e-pesquisa.html>

⁴⁵ Mesa Redonda de Santiago. Evento realizado em 1972, na capital do Chile, país na época governado por Salvador Allende. Organizado pelo intelectual Hugues de Varine-Bohan, assumidamente inspirado nas ideias do educador brasileiro Paulo Freire, o encontro reuniu diretores de museus latino-americanos e especialistas de diversas áreas no campo do desenvolvimento, gerando a Declaração de Santiago e o conceito de museu integral. Este encontro é considerado um marco para a Museologia Social.

CAPÍTULO 4

CARTOGRAFIA DOS CINCO ESPAÇOS DE ARTE, CULTURA E MEMÓRIA: O OESTE DA BÚSSOLA. UMA NOVA ROTA DE MUSEOLOGIA SOCIAL PELA CIDADE.

Vamos descobrir um tesouro naquela casa?

- Mas não há nenhuma casa...

- Então vamos construí-la !

Groucho Marx

As cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória da cartografia foram criadas a partir da adaptação de antigas residências, ou parte delas, que passaram a servir como aparelhos culturais, e praticamente ao mesmo tempo essas casas tomaram a consciência e o compromisso entre si, de assumir e manter seus espaços de memória ou espaços museais. O evento que disseminou esta ideia e o início deste processo será mais adiante explicado.

O empenho da cartografia então é o de mapear e analisar estes processos e/ou iniciativas museais a partir de parâmetros que possam identificá-los, além de espaços comunitários de arte e cultura, mas também como lugares de memória, de poder, de esquecimento e de resistência.

Um mapeamento destas iniciativas museais ainda não havia sido realizado, fato que justifica o estudo, a avaliação do seu impacto e sua importância para o patrimônio carioca, especialmente diante das questões que se colocam entre nós há pouco mais de três décadas, como nos apresenta a historiadora Lia Calabre:

Desde os anos 1980, temos presenciado movimentos que buscam revelar novas fontes, novos documentos, para que histórias e trajetórias que estiveram fora da chamada história oficial possam ser recuperadas. A intenção dos que integram tais movimentos é a de que a sociedade como um todo possa ser efetivamente dona da história, construtora desta. A memória precisa passar a ser considerada um possível elemento de transformação social. (CALABRE, 2017, p.64)

Com os fluxos populacionais na década de 1960, em direção ao seu território, a Zona Oeste do Rio de Janeiro recebeu levas multitudinárias: indivíduos, famílias e grupos afastados de seus quadros sociais de memória anteriores. Estes passam a viver num mesmo espaço, onde não constroem de imediato uma comunidade afetiva, formando um mosaico de memórias não compartilhadas. Considerando que a memória individual se apoia na memória coletiva, como em Halbwachs (2006) para quem não há memória individual sem a memória coletiva, essas diversas memórias, essas memórias diversas, levam um tempo e precisam de condições para a formação de um novo quadro social de memória. Sobre o que ocorreu na Zona Oeste, a professora Odalice Priosti, integrante do NOPH-Jornal Quarteirão, desenvolve a seguinte narrativa:

[...] a descaracterização de seu perfil psicossocial, modificando sua vocação agrícola, conseqüentemente à criação do Distrito Industrial de Santa Cruz, na década de 60 e a proliferação de conjuntos habitacionais provisórios para as comunidades vindas do desmonte das favelas do Rio. O crescimento desordenado do espaço de duas décadas e a explosão demográfica, sem o implemento de uma infraestrutura compatível provocou um impacto de gravíssimas conseqüências, empobrecendo cada vez mais a região (PRIOSTI, 2000, p. 68).

De um passado rural, passando pela constituição de bairros tradicionais com histórias relevantes para cidade, o estado e o país, como a tradição fabril de Bangu, a agricultura de importação de Campo Grande e a presença monárquica em Santa Cruz, estes três bairros, os maiores da cidade do Rio de Janeiro, dentro de uma região que ocupa quase 70% do território do município, recebe a partir da década de 1960, como já explanado aqui, uma grande migração populacional sem acompanhamento infraestrutural, gerando empobrecimento.

Na chamada onda de bens e serviços para as classes C, D e E que ocorreu de 2006 a 2012, período de *boom* de consumo, parte em decorrência das políticas distributivas de renda dos governos do Partido dos Trabalhadores, gerou-se como consequência deste *boom* a construção de *shoppings centers* grandes e modernos nesta região da cidade, trazendo mais movimento para a região, mas ainda sem uma infraestrutura compatível com as necessidades regionais.

Pode-se observar neste período um processo de bairrização, com os seus maiores bairros ganhando porte de cidades dentro da cidade. Recebendo nas suas ainda vastíssimas áreas de pouca densidade populacional, conjuntos populares legalizados ou não, por ocupação ou posse, processos de favelização e depois de urbanização de favelas, empreendimentos imobiliários de classes Média B,C e D e das classes populares como os do Programa Minha Casa Minha Vida do governo federal, grandes levas populacionais.

É importante refletirmos como se dá a construção desta nova cidade, as palavras de Lefèbvre (2002) abaixo podem nos ajudar:

Impossível considerar a hipótese da reconstrução da cidade antiga; possível apenas encarar a construção de uma nova cidade, sobre novas bases, numa outra escala, em outras condições, numa outra sociedade. Nem retorno (para a cidade tradicional), nem fuga para frente, para aglomeração colossal e informe - esta é a prescrição. O passado, o presente, o possível não se separam. É um objeto virtual que o pensamento estuda. O que exige novas demarches. (LEFÈBVRE, 2002, p.105)

A identificação com este novo lugar, com a sua vida comunitária e sociocultural vai se refazendo na medida em que esses territórios vão formando espaços de convívio e de compartilhamento de memórias. Os espaços aqui observados, as casas suburbanas de arte, cultura e memória participam desta agência.

A **Arte** pode ser realizada em um contexto isolado - apenas fisicamente, uma vez que memória e imaginação são processos que envolvem as relações humanas - pode haver certo

isolamento do fazer artístico nas suas etapas de criação e produção, porém suas etapas de difusão e fruição, e mesmo formação, precisam do outro em atividade simultânea.

Uma obra pode perdurar isolada, até que venha se encantar em algum momento pelo olhar de quem descobre e a aprecia,

Já a **Cultura** só se dá na relação partilhada, não existe nenhuma etapa do processo cultural que não envolva o coletivo.

Então esses processos de arte e cultura e memória concorrem, cada qual com o seu alcance, nesse contexto para promover esses espaços de partilha e convivência.

A **Cultura** se manifesta como objeto na **Memória** e a **Arte** se manifesta como objeto em alguma cultura. A cultura corporifica a memória (material ou imaterial) e a imaginação como sempre faz, atua para preencher as lacunas da memória na arte e na vida.

Desta maneira atuaram e vêm atuando até aqui os cinco espaços cartografados, as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, se valendo destes processos que se atravessam formando urdiduras e que buscam recompor um quadro social de memória e combater a desertificação cultural ocorrida no vintênio de 1980/2000.

Focalizarei a rede formada por esses espaços que participam de ações comuns, em parcerias nas áreas de criação, formação, produção e difusão artística e cultural, e que estão localizados numa região da cidade desprovida de aparelhos culturais e de espaços museais; na busca de atestar ou não, se esses espaços que possuem algumas características comuns, enfrentam problemas comuns, e, sendo verdadeira a assertiva, buscar respostas para as perguntas: a) Quais as questões comuns que enfrentam? b) Como cada espaço encara estas questões? c) Identificar nesse quadro comparativo quais os potenciais e as idiosincrasias que se destacam como parte de dados particulares da experiência sensível dos espaços componentes dessa rede.

As casas incluídas na cartografia podem ser consideradas como objetos culturais pela classificação do Sistema Nacional de Informações e Indicadores Culturais – SNIIC (2012) que diz que: “Um objeto cultural caracteriza-se por um fato cultural fisicamente identificado no território. Exemplo: um teatro; um cinema; um profissional; uma empresa; um povo; *etc*”.

Enquanto eles mesmos são produtores de diversos outros objetos culturais, daí suas importâncias na formação de objetos mentais criados por meio das representações artísticas e culturais, do saber fazer, do apreciar, do comentar e difundir, fortalecendo-se como espaços de produção, guarda e partilha da vida e da memória cultural, por isso espaço museais. Estes espaços atuam na transformação sociocultural da região, reagindo ao processo de desertificação cultural que foi submetida.

Com a falta de aparelhos de arte e cultura na região onde estão localizadas, o que dificulta as diversas práticas artísticas, as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória se encarregam de oferecer um espaço múltiplo de atividades, em suas instalações feitas a partir de adaptações das residências. Com retiradas de parede, construção de ‘puxadinhos’ para abrigar espaço de leitura ou biblioteca, cineclube, quadra para eventos, espaços para aulas de educação popular ou palestras, salas para oficinas e atelieres de artes, e outros espaços.



Figura 11. II Mostra de Artes na Favela na Casa da Rua do Amor. Foto de Luiz Vaz

Estas Casas não só estão balizadas na produção e difusão de conteúdos e formas artísticas de produção cultural comunitária, como junto a esses também estão agregados os conteúdos de cidadania, uma vez que: se as necessidades culturais reclamam sua satisfação, as necessidades sociais e de cidadania, intrínsecas as primeiras indissociavelmente aparecem. Em suma, são espaços de fortalecimento da cidadania, em especial dos reclamados direitos à cidade, a cidadania e o Direito Cultural alinhados com os Direitos Humanos Universais.

O cultural abrange o conjunto de processos mediante os quais representamos e instituímos imaginariamente o social, concebemos e administramos as relações com os outros, ou seja, as diferenças. Ordenamos sua dispersão e sua incomensurabilidade por meio de uma delimitação que flutua entre a ordem que possibilita o funcionamento da sociedade (local e global) e os atores que a abrem ao possível. (CANCLÍNI, 2003, p.57-58).

As cinco casas desta cartografia estão inseridas no movimento da Museologia Social, como espaços de memória, Ponto de Memória do Programa Cultura Viva ou museus comunitários.

Musealizar é um processo imanente ao ser humano, como teatralizar, dançar, pintar e *etc.* O encontramos nas práticas leigas onde se observa uma protomuseologia, porém a prática museal na sua aparição histórica e no seu devir de ciência, arte e técnica foi ficando cada vez mais associada às instituições de poder e decisão. Nunca deixaram de existir as práticas de salvaguarda e partilha da memória nas tradições orais nos cultos e nos ritos das diversas sociedades humanas, mas uma prática que se assuma como museal, é relativamente recente como movimento de genese popular que reivindica para si o poder da guarda e partilha da memória.

O Brasil e a cidade do Rio de Janeiro têm exemplos contundentes que são referências mundiais, como é o caso do Museu da Maré, o Museu da Favela e o Museu das Remoções criado a partir do desmonte da comunidade do Autódromo, praticado pelos poderes públicos, no período dos grandes eventos da cidade do Rio de Janeiro, em 2015, como resposta política ao despejo.

No Estado do Rio de Janeiro, no município de Duque de Caxias o Museu Vivo do São Bento é um destacado exemplo de Museologia Social, pelo fato de ter sido uma ação cultural que partiu de professores da rede pública de ensino, das áreas de história, geografia e afins que militam, para além da sala de aula, por uma memória social local e regional pouco prestigiada nos livros didáticos. Ação esta que se deu nas diversas frentes, a comunidade, a academia e a sociedade (por envolver empresas, escolas, e outros setores), e ter sido assumida pelo poder público.

Pode-se afirmar que as cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória atuam na reativação sociocultural da região onde estão inseridas e configuram uma nova rota de museologia da cidade, pesquisada aqui na perspectiva da Sociomuseologia ou museologia social como descrita na Declaração MINOM Rio 2013, resultante da XV Conferência Internacional do MINOM (Movimento Internacional para uma Nova Museologia):

Museologia com intenção de mudança social, política e econômica, a partir da mobilização social, por intermédio de um processo de conscientização vinculado à memória e que reconhece as tensões e os vários tipos de violências sofridas pelos seres e agentes portadores de memória [...] (CHAGAS; ASSUNÇÃO e GLAS, 2014, p. 431-432).

Ações polinizadoras. A mediação político-cultural das cinco casas.

Sertão, deserto, ocaso, Oeste, alvoreceres, paisagem, trilhas, florestas, rizomas e polinização são palavras que povoaram este trabalho. A opção por esta conexão de ideias do contexto natural e geográfico se impôs e depois foi assumida. As palavras mapa e cartografia comportam-se bem neste campo semântico.

Como aporte metodológico a cartografia surge com um modo de acompanhar percursos, perceber conexões de redes, analisar as gêneses dos lugares seguindo uma pista que nos oferecem Deleuze e Guattari (2000): o conceito de rizoma. Pelo fato de nas suas fundações não haver filiação que os ligue, mas, sim uma aliança.

Como rizomas, formam-se num enredamento que se dá a todo o momento compondo, decompondo, recompondo territórios. Um mapa móvel circulante pelas vias das sensibilidades, onde os decalques são provisórios e sempre refeitos, surge quando tomamos contato com as subjetividades das trajetórias de vida, das formações e aspirações das mediadoras e dos mediadores político-culturais que fundaram as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória e ainda estão na gestão destes espaços⁴⁶.

Ao analisar as cinco Casas, suas demandas e a relação entre elas não apenas no caráter topológico, mas também ontológico, suas órbitas de alcance e pontos de intercessão. Estarei realizando um trabalho plástico, buscando os contornos móveis, expansivos e retráteis desse quadro.

Quem opta por fazer uma cartografia obriga-se a inventar tanto quanto representar, porém, mantendo o cuidado de não sustentar valores. Tarefa complexa e delicada, especialmente para o meu caso, que estou dentro do objeto, por vezes esbarrando no que seria uma autoetnografia, pelo fato de ter sido fundador de um dos pontos cartografados.

Para poder depreender-se algo deste estudo que não congele uma realidade e que mantenha um plano de consciência que está sempre em expansão e movimento, é necessária e perseguida a capacidade de se realizar um mapa vivo, como maneira de presentificar o futuro, buscando perceber nesses espaços considerados periféricos no contexto da cidade, uma “Sociologia das Emergências”, como nos propõe Boaventura de Souza Santos (2002). Sem pistas de raízes comuns, escavar para encontrar rizomas é desafiador.

⁴⁶Das mediadoras, apenas Giselle Flôr da Casa da Rua do Amor, não esteve na fundação do espaço.

As nossas Casas da cartografia

Esta cartografia inclui cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, implantadas de maneira autônoma, por empenho comunitário, inicialmente sem apoio governamental.

Estes espaços, a partir dos anos 2000 passaram a desenvolver iniciativas e processos museais, como reação ao quadro de abandono e desertificação cultural que os cercava, são eles:

1. O “Espaço Cultural Raízes de Gericinó” e o seu Museu Casa do Bumba Meu Boi⁴⁷;
2. A “Fábrica de Atores Sociais”, que recebe hoje a denominação Instituto Cohen e o seu Museu Estúdio de Artes Cênicas⁴⁸;
3. O “Centro de Artes e Cultura Casa da Rua do Amor” e o seu Museu Oficina de Artes Lúdicas⁴⁹;
4. O Espaço da “Coletiva Mulheres de Pedra”⁵⁰
5. E o “Espaço Cultural A Era do Rádio”⁵¹.

Para resolver aqui a questão de uma nomenclatura diversa que se apresenta como espaço cultural, fábrica, centro de artes e cultura, coletivo, museu. Optei por uma definição comum que já vem sendo usada neste documento. Para incluí-los numa única tipologia estes espaços são chamados de **Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória**.

Para outra questão que se impõe: Uma justificativa para a escolha destes cinco espaços e não outros, dentro de uma região tão extensa e pontuada de experiências similares.

⁴⁷ Espaço Cultural Raízes de Gericinó é um Centro Cultural Comunitário, fundado por uma família maranhense, localizado no bairro do Gericinó, Rio de Janeiro, desde 2003. <http://raizesdegericino.blogspot.com.br/>

⁴⁸ Fábrica de Atores Sociais é uma Escola Livre de Artes Cênicas, de iniciativa de um artista plástico e ator no bairro de Campo Grande, Rio de Janeiro, desde 2002. <http://focoescola.blogspot.com.br/>

⁴⁹ Casa da Rua do Amor é um Centro Comunitário de Artes e Cultura localizado no sub-bairro do Saquassu em Santa Cruz, foi criado por arte-educadores e inicialmente financiado por uma empresa local (hoje extinta), sua gestão passou para a comunidade. Rio de Janeiro, desde 2004. <https://www.facebook.com/CasaDaRuaDoAmor>

⁵⁰ Coletiva Mulheres de Pedra, localizada no bairro da Pedra de Guaratiba, formado inicialmente por Artistas Plásticos residentes na região, promove saraus de poesias e desenvolve uma temática étnica e de gênero assumindo-se como um coletivo de mulheres negras. Desde 2001. <https://www.facebook.com/MulheresDePedra>

⁵¹ Espaço Cultural A Era do Rádio, localizado no bairro de Sepetiba, formado pela família da cantora Emilinha Borba, que é moradora desse bairro, oferece principalmente oficinas de artes para jovens e projetos de protagonismo juvenil Possui um pequeno espaço de memória da Era do Rádio. Desde 2009. <http://espacoculturalaeradoradio.blogspot.com.br/>

Abordarei a seguir a importância de um evento que ocorreu no ano de 2014 e que se repetiu em dois outros anos: o "OCAZO" O Caminho das Artes da Zona Oeste, o que fez com que estas Casas se tornassem parceiras.

Trata-se de uma excursão por um itinerário cultural na região oeste da cidade no caminho do por do sol (oeste - ocaso) para potencializar o turismo de base comunitária e a museologia social.

O OCAZO com Z.

No ano de 2014, o pesquisador Diogo da Silva Cardoso mapeou espaços museais na região da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, para a realização do seu doutorado em Geografia da Memória na Universidade Federal do Rio de Janeiro, tese que teve como título: "Arquipélago sociomuseológico regional: notas sobre a emergência de um circuito de cultura e memória na periferia carioca".

Voltando à plasticidade de uma cartografia que foi comentada anteriormente neste texto. Este trabalho aqui apresentado tem algo de uma cartografia de uma cartografia. Que busca pelo método indutivo e pela evidente variação da localização de um ponto de vista, além da noção de experiência, perspectivas sobre um objeto antes visto num panorama de maior dimensão como na tese de Diogo Cardoso, e como é visto aqui por mim, ao me aproximar de um recorte, como uma lupa num mapa.

Iniciou-se a partir do mapeamento realizado por Diogo uma série de encontros entre gestore(a)s de espaços (espaços comunitários de arte, cultura e memória, coletivos culturais e cooperativas de artesãs), fortalecendo parcerias em ações conjuntas.

Articulados entre si formaram um coletivo de espaços museais que denominaram *Ecomunitário*, estes espaços eram: o Museu Casa do Bumba Meu Boi do Espaço Raízes de Gericinó, o Museu Oficina de Artes Lúdicas da Casa da Rua do Amor, o Museu Estúdio de Artes Cênicas da Fábrica de Atores Sociais; a Coletiva Mulheres de Pedra; a Coosturarte (Cooperativa de Moda Artesanal); o Espaço Vida Feliz e o Centro sociocultural Arte em Conjunto. Todos no território da Zona Oeste que segue o eixo da Av. Brasil, de Bangu passando por Santa Cruz até Guaratiba.

Este coletivo programou um evento para melhorar a divulgação dos seus espaços, já que a região da Zona Oeste conta com poucos aparelhos culturais em proporção ao seu território e ainda conta com baixo incentivo para as áreas de arte e cultura.

A ideia era chamar a atenção para estes espaços, pouco prestigiados em editais de cultura das gestões municipal, estadual e federal, apesar da capilarização proposta pelo Programa Cultura Viva e posta em prática especialmente nos anos de 2015/2016, que atuou de maneira tripartite nestas esferas de poder administrativo. Porém, a imensa região, precisava e precisa de muito mais.

O próprio Diogo Cardoso articulou com secretarias estaduais e municipais duas vans que transportaram gestores de cultura, educação, turismo e lazer das esferas municipal e estadual pelo itinerário do que se apostou ser uma nova rota museal na cidade, na perspectiva de uma Museologia Social.

“O Caminho das Artes da Zona Oeste” já teve três edições, até o momento da escrita deste documento. A primeira aconteceu em 2014, seguindo um percurso que começou às 9 horas com um café da manhã no Espaço Raízes de Gericinó, passando pela Fábrica de Atores Sociais em Campo Grande, a Casa da Rua do Amor em Santa Cruz, fazendo uma breve parada na Ponte dos Jesuítas e fechando com um jantar no Espaço da Coletiva Mulheres de Pedra, em Pedra de Guaratiba. E tinha entre os visitantes, além dos gestores municipais e estaduais, profissionais de turismo e produtores culturais.

O evento promoveu a visibilidade desses espaços, e foi repetido no ano de 2016 e 2018 por solicitação da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, para seus integrantes, gerentes de espaços museais (com características de museus de sociedade: ecomuseu, museu comunitário e outros), professores, pesquisadores e alunos de museologia.

O resultado foi bastante positivo, nos editais de 2015 e 2016, alguns destes espaços foram agraciados, e crê-se que o sentimento de autoconfiança das suas gestões ao receber as visitas e ter recolhido dos visitantes boas impressões sobre o itinerário cultural, impulsionou-os a inscreverem-se em editais de prêmios e proventos diretos de apoio à cultura que proliferaram nos festejos 450 anos da cidade do Rio de Janeiro e nas comemorações do Rio Cidade Olímpica. Além do fato de os nomes destas instituições até então pouco conhecidas, começarem a circular por estes espaços de poder e decisão.

Em 22 de setembro de 2018, ocasião em que as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória foram convidadas para participar do evento “Zona Oeste na República”, realizado no e pelo Museu da República, sob a organização do aluno de Museologia Christian Queiroz e

supervisionado pelo professor Mário Chagas, também diretor do Museu da República. Os estandartes abaixo foram confeccionados com impressão sobre tecido para apresentar ao público do evento a atuação das cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória.

FOCO – INSTITUTO COHEN – MUSEU ESTÚDIO DE ARTES CÊNICAS



No ano de 2014, o pesquisador Diogo da Silva Cardoso mapeou espaços museais na região da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro, para a realização do seu doutorado em Geografia da Memória. Iniciou-se a partir daí uma série de encontros entre gestores de espaços (espaços comunitários de arte, cultura e memória, coletivos culturais e cooperativas de artesãs), localizados na Zona Oeste da cidade, fortalecendo parcerias em ações conjuntas.



Articulados entre si formaram um coletivo de espaços museais que denominaram Ecomunitário, os espaços eram: o Museu Casa do Bumba Meu Boi do Espaço Raízes de Gericinó, o Museu Oficina de Artes Lúdicas da Casa da Rua do Amor, o Museu Estúdio de Artes Cênicas do Instituto Cohen, o Coletivo Mulheres de Pedra, a Coosturarte (Cooperativa de Moda Artesanal) Centro sociocultural Arte em Conjunto e o Projeto Vida Feliz.

Campo Grande



O Instituto Cohen já chamado FOCO Fábrica de Atores Sociais. Está em atividade em Campo Grande há aproximadamente duas décadas, formando talentos em diversas áreas técnicas e artísticas.



COLETIVA MULHERES DE PEDRA



Estes espaços todos na Zona Oeste que segue o eixo da Av. Brasil e da estrada de ferro e seguindo a orla oeste. Desde Gericinó, passando por Campo Grande, Santa Cruz, Sepetiba até a Pedra de Guaratiba. Pensaram um evento para melhorar a divulgação dos seus espaços, já que a região da zona oeste conta com poucos aparelhos culturais em proporção ao seu território (maior que a metade de toda a cidade) e ainda conta com baixo incentivo para as áreas de arte e cultura

PEDRA DE GUARATIBA



Dai surgiu o OCAZO, O Caminho das Artes da Zona Oeste como rota de turismo de base comunitária e museologia social. A ideia era chamar a atenção para estes espaços, pouco prestigiados em editais de cultura das gestões municipal, estadual e federal. O próprio Diogo Cardoso articulou com secretarias estaduais e municipais duas vans que transportou gestores de cultura, educação, turismo e lazer destas duas esferas administrativas pelo itinerário do que se apostou ser uma nova rota museal na cidade, na perspectiva de uma Museologia Social. Este evento já teve três edições

O COLETIVO MULHERES DE PEDRA TEM ORIGEM NUMA ORGANIZAÇÃO DE ARTISTAS PLÁSTICOS DA PEDRA DE GUARATIBA, COM FORTE INFLUÊNCIA DO MOVIMENTO NEGRO DAS DÉCADAS DE 1980/1990 E POSSUI FORTE ATUAÇÃO NAS QUESTÕES DE GÊNERO, UMA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA E CONCORRIDOS SARAUS MARCAM A POTÊNCIA DESTE LUGAR E DESTAS MULHERES NEGRAS.



CASA DA RUA DO AMOR – MUSEU OFICINA DE ARTES LÚDICAS



Centro de Artes Casa da Rua do Amor
Santa Cruz - RJ.



O primeiro OCAZO aconteceu em 2014, num percurso que começou às 9 horas com um café da manhã no Espaço Raízes de Gericinó, passando pela Fábrica de Atores Sociais em Campo Grande, a Casa da Rua do Amor em Santa Cruz. Dando uma parada para ver a bela Ponte dos Jesuítas e fechando com um jantar no Espaço do Coletivo Mulheres de Pedra, em Pedra de Guaratiba e tinha entre os visitantes dos gestores municipais e estaduais, profissionais de turismo e produtores culturais



Santa Cruz, Saquassú e Urucânia



A Casa da Rua do Amor nasceu do projeto de uma empresa local que convidou arte-educadores da Z.O. A empresa foi extinta em 2011, mas antes comprou e doou para a comunidade uma casa num terreno de 400 m2 para que continuassem o projeto, hoje a CASA tem uma gestão comunitária promovida por uma CIA TEATRAL cujos membros são moradores locais.



ESPAÇO CULTURAL RAÍZES DE GERICINÓ – MUSEU CASA DO BUMBA MEU BOI

Este evento promoveu a visibilidade desses espaços, e foi repetido no ano de 2016 e 2018 por solicitação da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro, para que seus componentes, gerentes de espaços museais (com características de museus de sociedade: ecomuseu, museu comunitário e outros), professores, pesquisadores e alunos de museologia



GERICINÓ - BANGU



Com a vinda da família Mercês do Maranhão, primeiro pra o Jardim Bangu, depois para o bairro do Gericinó, a tradição do Bumba Meu Boi também foram trazidas, e formam o acervo material e imaterial do Museu Casa do Bumba Meu Boi do Espaço Cultural Raízes de Gericinó.

O resultado foi bastante positivo, nos editais de 2015 e 2016, vários destes espaços foram agraciados, e crê-se ter sido provocado pelo sentimento de autoconfiança das gestões ao receber as visitas e recolhido dos visitantes boas impressões sobre o itinerário cultural, além do fato é claro de os nomes destas instituições até então pouco conhecidas, começarem a circular por estes espaços de poder e decisão.




ESPAÇO CULTURAL A ERA DO RÁDIO

SEPETIBA





Nas edições anteriores do OCAZO, o Espaço Cultural A Era do Rádio não entrou no itinerário de visitação. Por sua característica comum aos outros quatro espaços, entre elas ser uma CASA transformada em Espaço de Cultura, Arte e Memória insere-se perfeitamente bem dentro do roteiro.



Criado a partir de herança artística familiar transmitida da cantora Emília Borba e assumida pela sua sobrinha-neta Emanuelle Borba, o E.C.E.R.A mantém oficina de protagonismo juvenil, especialmente de moda e acessórios com estética caçara, teatro e dança.





Figura 12. Estandartes expostos no Evento “Zona Oeste na República”. Museu da República. Foto: Rafael de Medeiros.

Breves biografias das mediadoras e dos mediadores político-culturais das Casas.

As biografias são importantes para as cartografias, para o método indutivo e para as pesquisas historiográficas. Defendidas especialmente pelos pensadores da História Cultural, as biografias garantem espaço para as sensibilidades e subjetividades que advêm das narrativas da história oral.

Insiro aqui, a partir deste ponto do texto, algumas laudas que retratarão as breves biografias das mediadoras e dos mediadores culturais das cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória.

O termo **Mediador Cultural** foi escolhido para não confundirmos com os já citados animadores culturais, embora suas práticas se confundam em diversos aspectos. Ativistas culturais ou gestore(a)s de projetos sociais de vieses de arte e cultura seriam outros termos que poderiam ser utilizados.

Esses espaços que aqui chamamos de Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória foram criadas e/ou são dinamizados por iniciativas de pessoas que atuam no seu “território” como gestores/animadores/ativistas que doravante nesta pesquisa serão chamadas de *Mediadore(a)s Culturais*.

Como função social profissional a Mediação Cultural no Brasil é mais comumente associada aos trabalhos em museus e usa-se também o termo mediação nos meios: relacional (mediação de conflitos), comunicacional, pedagógico, científico, social, institucional.

Utilizaremos o conceito de mediação formulado por Gilberto Velho, para ele os mediadores são os indivíduos que transitam por experiências e locais diferentes e como portadores destas experiências as intermediam, difundindo-as, entre os grupos sociais e culturais por onde circulam. Poderíamos dizer, pegando um termo emprestado da biologia botânica, que atuam como polinizadores. A escolha do termo cabe também para compor semanticamente ou poeticamente com o que se contrapõem as mediadoras e os mediadores políticos e culturais: a desertificação cultural da região da Zona Oeste do Rio de Janeiro. Sobre a mediação política e cultural Gilberto Velho e Karina Kuschinir (2001), nos apresentam as questões abaixo:

Os indivíduos constituem suas identidades através da memória, retrospectivamente e dos projetos, prospectivamente. Tudo isso envolve deliberações e escolhas a partir do quadro sociocultural e de um campo de possibilidades cujos limites nem sempre são claros. Os mediadores,

estabelecendo comunicação entre grupos e categorias sociais distintos, são, muitas vezes, agentes de transformação [...] A sua atuação tem o potencial de alterar fronteiras, com seu ir e vir, transitando com informações e valores. (VELHO, Gilberto; KUSCHINIR, Karina, 2001, p. 27).

As ações das Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, como projetos sociais de vieses de arte e cultura e suas atuações por meio de oficinas de artes, programações artísticas e culturais sem fins lucrativos que desenvolvem singularidades, subjetividades, pluralidades e objetos culturais (materiais e simbólicos), podem ser aqui semantizadas como: o pólen.

Mas, que indivíduos são estes que se deslocam entre *locus* sociais dos quais fazem parte, levando e trazendo de um para o outro, como besouros, morcegos, abelhas, borboletas ou colibris os seus grãos de pólen, na ação de reflorestar este território acometido pela desertificação cultural?

O(a)s mediadore(a)s destes espaços, que estão desde a criação das Casas, alguns utilizando suas próprias casas, outro(a)s assumindo este papel no decurso do tempo em que as Casas estão em atividades. Cumprem suas funções escrevendo e inscrevendo projetos em editais de fomento à ação cultural; mobilizando os recursos locais, como comércio (captando algum recurso financeiro para alimentação e compra de material de divulgação dos eventos ou de oficinas); convidando artistas locais para suas programações. A maior parte das vezes sem acordos de cachês artísticos, valendo-se da militância cultural destes artistas que também procuram espaços para realizar suas ações, ou com rateios entre colaboradores que propiciem um pró-labore ao artista. Ainda também se utiliza a tradicional “Passagem do Chapéu”, quando o público presente deposita no objeto qualquer quantia que lhe prouver.

São as biografias destas pessoas que serão apresentadas a seguir. Foram realizadas cinco entrevistas e algumas perguntas foram iguais para todos os entrevistados. Três delas são: O que fez e faz você ter se envolvido nestes projetos? Há vantagens ou desvantagens em realizar este trabalho na Zona Oeste? Qual seria na sua opinião uma política pública governamental de cultura consequente para essa região, ela já existe?

Nossas Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória possuem gestões coletivas, ou equipes organizadas entre amigos, vizinhos e ou familiares (a presença de familiares é mais forte), a presença feminina também se destaca, desta forma:

1. Espaço Cultural “A Era do Rádio”: Gestora Emanuelle Borba, apoiada pela sua família, especialmente a mãe.
2. Espaço Cultural “Raízes de Gericinó/Museu Casa do Bumba Meu Boi”. Gestora Auricélia Mercês, sua equipe é formada por membros de sua família, maioria mulheres.
3. Coletiva “Mulheres de Pedra”: Gestão coletiva de mulheres. Destaca-se a atuação de Leila de Souza Neto, que está desde a fundação deste coletivo. Com sua filha Lívia de Souza Vidal e seu esposo o artista plástico Sérgio Vidal são responsáveis pela casa onde acontecem as atividades, mas é de fato um coletivo, com profissionais e militantes autônomas e de formação diversificada, moradoras de diversos pontos da cidade.
4. “Fábrica de Atores Sociais/Instituto Cohen”: Gestão Ariel Cohen que coordena equipe de jovens que iniciaram suas formações artística e cultural neste projeto.
5. Centro de Artes e Cultura “Casa da Rua do Amor”. Gestão coletiva de Giselle Flôr, Rodrigo Veras e Luiz Vaz. Coordenação de Giselle Flôr desde 2014, também vou descrever minha atuação como fundador do espaço e na sua gestão durante 13 anos.

Ensaios na garagem e desfiles na calçada. Emanuelle e o espaço cultural A Era do Rádio

Emanuelle Borba tem 34 anos e três filhos, Gustavo de 16 anos, Jhonata de 12 anos e Ana Rosa de um ano. Sua mãe é Eliana Borba, sobrinha de Emilinha Borba. Importante cantora da Era do Rádio que disputava sempre o título de Rainha com a também saudosa Marlene. Sua formação artística se deu em cursos como o Tablado, Teatro Princesa Isabel e a Casa de Artes de Laranjeiras CAL, todos na Zona Sul da Cidade, mais adiante ela fala dessa dificuldade de ter que viajar tanto tempo por semana para buscar formação artística onde ela era oferecida.

Moradora de Sepetiba, para onde sua família mudou, quando um tio-avô seu ingressou na aeronáutica e ao ser lotado na Base Aérea de Santa Cruz, conheceu, na época o famoso balneário de Sepetiba e quis levar sua família para morar lá.

Esse tio era filho de Dona Edith Borba, camareira da Carmen Miranda (mãe também de Emilinha). Emanuelle conta um detalhe interessante da sua família e da sua tia-avó famosa. Ela diz que Carmen gostava muito de Dona Edith e queria levá-la para os EUA, o que não era missão fácil, porque Dona Edith já tinha família grande, oito filhas e um filho e ficou viúva aos 32 anos. Para poder trabalhar com Carmen, tinha seus filhos divididos em diferentes lares de familiares. Sustentar e reunir a família era uma preocupação de Dona Edith, que contava com a empatia e solidariedade de Carmen que queria ajudá-la.

Nas conversas entre as duas, Carmen disse que se uma das filhas de Dona Edith fosse cantora, ela a colocaria para substituí-la no Cassino da Urca. Dona Edith, que não fazia muito gosto que as filhas fossem artistas, negou essa possibilidade, até que chegando a sua casa, após um dia de trabalho, encontrou Emilinha numa praça fazendo um pequeno show improvisado para amigos.

Foi o início da carreira de Emilinha: “Aos trezes anos minha tia avó foi cantar para Carmen no Cassino da Urca, Carmen Miranda adorou, fez uma pinta no rosto dela, deu a ela um salto alto e mudaram o documento para que ela parecesse mais velha” (BORBA, 2018), revela Emanuelle em entrevista concedida pra mim em 07 de maio de 2018. Na mesma entrevista eu perguntei a ela, como se originou o Espaço Cultural Era do Rádio, o Espaço Comunitário de Arte, Cultura e Memória do qual é gestora.

O propósito desse projeto, deste espaço, dessa instituição, surge com a vontade minha, pessoal, como artista local e uma memória também afetiva familiar, quase uma herança artística familiar, por ser sobrinha neta de Emilinha Borba e ter também uma história artística desde a infância e adolescência, e viver em Sepetiba, lugar muito afastado do Centro da cidade e ter que me deslocar para poder estudar e desenvolver este trabalho artístico e numa condição de vida de mãe jovem, tem a família que envolve. Esse deslocamento de duas horas de Sepetiba para o centro da cidade. E entender que essa distância não poderia ser motivo para não viver, não fazer arte. A vontade de ter um espaço no local que eu estava vivendo para se fazer a arte. A memória artística familiar é bastante viva na região. Os moradores reconhecem muito esta história da família de Emilinha Borba, ela participava muito com arte, da vida da região. Emilinha fundou o primeiro clube recreativo da região e trazia artistas pra se apresentarem. E junto desse movimento artístico tem também a família do radialista bastante conhecido que é o Afonso Soares, que sempre nos seus programas de radio, falava de Sepetiba e dos seus moradores. Então existe um reconhecimento por moradores mais antigos. Isso precisava ser continuado, precisava estar vivo na memória, dessas pessoas e dos mais jovens. Eu como artista local,

consegui com a família e outros amigos artistas que também passavam pela mesma situação de ter que atravessar a cidade para produzir, para produção de arte, com esse mesmo propósito de fazer arte no local, de viver isso. [...] Em 2009 fizemos o processo de legalização, de estruturação da instituição. E levamos três anos para entender o funcionamento. Passamos por um processo inicial de ações locais, articulação local, fazendo junto com escolas, posto de saúde, entendendo a comunidade. Resgatamos, praticamente reinventamos essa memória. Falar da Era do Rádio, falar da memória artística local com o jovem e unindo o novo ao antigo. [...] passamos por esse processo de três anos nessa articulação já querendo entender como que a instituição teria um papel de produção cultural. [...] trabalhando numa garagem da casa que era o espaço ocioso da minha família, tínhamos que ocupar esse espaço, fizemos já algumas atividades já em contato com a comunidade, tinha já um público que participava ativamente com a gente nesse espaço que era a garagem de casa. Passados esses três anos, conseguimos compreender os editais da prefeitura, estado e federal, entender o que estava acontecendo através de leis de [apoio] à cultura. Fomos caminhando nesse processo para entender o poder público e a cultura nessa cidade. O primeiro fomento foi do edital de Pontos de Cultura do Município, que foi lançado em 2013, já neste primeiro ano do edital conseguimos nosso primeiro incentivo financeiro. (BORBA, 2018)

Emanuelle se considera herdeira da história artística da família, além de uma das “Rainhas do Rádio” que é sua tia avó, seu avô paterno que chegou ao cargo de desembargador, fundou o clube Náutico, compôs algumas músicas e era amigo próximo de Jacob do Bandolim, que foi seu colega de trabalho atuando como escrevente de justiça.

Sua avó, esposa do desembargador que era negra viveu uma baiana quituteira na novela “O Bem Amado”. Emanuelle conta que esta novela, em certo período foi o único empreendimento que o bairro recebeu, e entrou fortemente na memória dos moradores locais, porque quase todos os moradores participaram do elenco de apoio ou da figuração da novela. E foi durante as gravações que seus avós paternos se conheceram. No seguinte trecho da entrevista, ela fala um pouco da atuação da Casa Suburbana de Arte, Cultura e Memória de que é gestora e do atendimento comunitário:

De 2009 a 2013, o que mais funcionou pra comunidade foi um projeto de moda sustentável e comportamento, para jovens, na sua maioria meninas, tinham alguns rapazes também participaram. [Emanuelle tem interesse pessoal por fotografia de moda, como modelo. Perguntada se isso influenciou o projeto ela diz o seguinte]: Influenciou muito no trabalho, era

uma ferramenta que a gente tinha, pra você começar um trabalho voluntariamente sem nenhum recurso financeiro, você tem que trabalhar com o que você tem, começar com o seu conhecimento. Tínhamos um fotógrafo voluntário com o trabalho específico com moda. A comunidade visualizava muito o trabalho. O espaço era pequeno, ensaiávamos na calçada os desfiles, nos finais de semana pela manhã as pessoas paravam pra assistir os ensaios. Houve uma transformação dessas jovens, elas estavam terminando o ensino médio e entrando para o mercado de trabalho, numa situação financeira não muito favorável, elas tinham uma situação assim: Eu preciso fazer meu cabelo ficar liso! Elas não eram muito aceitas no mercado de trabalho, da forma que elas conseguiam se manter com uma beleza natural que elas [tinham] e não enxergavam. Esse trabalho de fotografia e moda conseguiu atingir a autoestima, elas começaram a se entender como negras, como mulheres da periferia, com o cabelo cacheado natural, com essa pele de povo caçara, porque moradora de beira de praia, Sepetiba, em contato com o sol, elas só precisavam valorizar o que elas tinham, se entender como jovens periféricas e ir para o mercado. (BORBA, 2018)

Emanuelle também conta que Emilinha nunca morou em Sepetiba, mas ia muitas vezes visitar a sua família que se fixou lá. Chegando ao lugar a artista sempre fazia um pequeno show para os moradores na praia, e ainda na virada das décadas de 1990/2000 pegava os sobrinhos e as sobrinhas netas para andarem de ônibus ali mesmo dentro do bairro, cantando as marchinhas que a deixaram tão famosa. Ela dizia que se a marchinha pudesse em partes ressoar como um palavrão, ou duplo sentido, ela seria sucesso garantido, conta Emanuelle. E então assim eles iam cantando dentro dos ônibus a marchinha: “*Se a canoa não virar, olê, olê, olá!*”



Figura 13. Atriz de espetáculo biográfico sobre Emilinha Borba, em contato com antigos fãs da cantora em apresentação no Espaço Cultural na Era do Rádio. Fonte: <https://www.facebook.com/EspacoCulturalAERadoRadio>

Já pela parte paterna, o avô de Emanuelle, desembargador, sambista nas horas vagas e muito bem relacionado com jornalistas da sua época, tem certa responsabilidade no glamour que Sepetiba adquiriu até a década de 1970, convidou amigos para construir ali suas casas de veraneio, e dava plena divulgação ao balneário.

Criou como já dissemos o Clube Náutico, mas, era muito criterioso, e nas palavras de Emanuelle, gostava das coisas muito certinhas, sem bagunça, no seu Clube Náutico, até o carnaval era toda regrado. O carnaval era “família”, as crianças brincavam e não se vendiam bebidas. Os moradores que não estavam muito satisfeitos com o carnaval do clube dos “certinhos”, termo que Emanuelle utilizou, fundaram outro clube, O Recôncavo, e este passou a ter uma tradição de carnaval muitíssimo animado que terminava no tradicional “Banho de Mar a Fantasia” que perdurou com força total nas praias do Rio, até a década de 1970, e depois disso decaiu, há um movimento recente que tenta reavivar esta tradição tão carioca.

A Cultura inserida na paisagem é algo forte na formação pessoal de Emanuelle, ao ser perguntada sobre as vantagens e desvantagens de realizar um trabalho social de vieses de arte, cultura e memória na Zona Oeste e o que seria, na sua opinião, uma Política de Cultura eficaz para esta região da cidade do Rio de Janeiro, ela responde:

No meu entendimento é uma vantagem trabalhar essa questão social na Zona Oeste, Você começa a reinventar a história do seu local do seu território. [...] cada território tem um reconhecimento, tem um afeto, e quando a gente trabalha isso no nosso público, que é tão rico em cultura. A Zona Oeste é tão

rica em arte, cultura, em memória, até em importância pra existência da cidade. A gente consegue se reinventar como artistas, e fazer um ponto positivo sim pra trabalhar. [Eu comento sobre a ‘virada cultural’ quando os editais voltam suas atenções para os projetos da Zona Oeste]. O segundo passo pra isso vem sendo a continuidade dessa virada para os editais do ISS, por exemplo. Nós somos uma parte de arrecadação de imposto, a gente move a economia dessa cidade e elege também um prefeito, um governador. A gente tem uma importância de política e economia cultural muito forte, a gente já deu um passo, que é a mudança de editais, e se agora a gente consegue estruturar isso por uma forma de leis, de incentivo a cultura e criar impacto pra essa economia, tem toda a potência uma capacidade de transformação melhor ainda. Somos um polo industrial enorme, com uma arrecadação muito grande e até agora não tem um retorno pra esses projetos sociais, não tem um investimento cultural. Os moradores, os artistas, nós temos que entender como trabalhar a cultura no território, nós temos praças, coretos, temos nossos espaços sociais capacitados para se desenvolver a economia da cultura. Nós não precisamos de equipamentos culturais que fiquem disponíveis para uma administração pública que se torne uma coisa política. A sociedade quando se ativa e se apropria desses bens culturais que é o nosso território, que é público. Não sei se você tá conseguindo acompanhar o meu pensamento, mas é pegar essa linha de memória mesmo e transformar isso pra economia, é o nosso poder, a gente tem esse fazer cultural como uma capacidade de criar espaço. O que nós queremos é o nosso trabalho sendo reconhecido e a gente possa alcançar agora essas leis, esses incentivos que tem que chegar até a gente, porque é de direito nosso. Acho que o coreto é um palco, esse território nosso que é a Zona Oeste não tem uma cultura de teatro [se refere ao espaço predial chamado teatro), a nossa cultura é a rua, são nossos espaços urbanos como palco.(BORBA, 2018).

Ela segue dizendo que deve haver uma formação de público com ingressos baratos, ou apresentações gratuitas, próximas às pessoas, para que formem o hábito cultural. Diz que é inviável, por exemplo, um morador de Sepetiba ir assistir uma peça na Lona Cultural em Campo Grande custando R\$ 30,00. Isso não forma o público na opinião dela. E que também esse público deve travar um contato mais rotineiro com a arte dos espetáculos nos espaços alternativos disponíveis na região e que as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória têm um papel importante nisso. Comenta sobre o Teatro a Céu Aberto da Casa da Rua do Amor, dando-o como exemplo.

Só com essa agência que fomenta o interesse do público pelas artes do espetáculo, consorciada com os serviços públicos, podem e deve gerar uma política pública de construção de aparelhos culturais públicos, a seu ver, também importantes, como prédios teatrais e outros, conclui Emanuelle.



Figura 14. Emanuelle vestida de preto. Atrás da modelo que desfila na calçada do ECER. Fonte: <https://www.facebook.com/EspacoCulturalAERadoRadio/photos>

Emaranhado de memórias. O Maranhão e o Rio de Janeiro de Auricélia Mercês

Auricélia Padilha Mercês, pedagoga, com MBA em Gerenciamento de Projetos, casada com Jorge Dourado e mãe de Gustavo e Hérica, nasceu na capital maranhense e se orgulha de utilizar o termo do gentílico: “sou ludovicense”, diz ela que segue relatando sobre sua origem e a chegada da sua família no Rio de Janeiro, em entrevista que me concedeu no dia 28 de julho de 2018:

Meu pai [falecido] é do município Vitória do Mearim. Minha mãe de um município que já foi chamado Pimenta, hoje em dia Presidente Sarney, há indícios que numa área que já foi quilombo. Minha bisavó era índia e meu bisavô negro. De onde vêm as influencias da minha família do Bumba Meu Boi? Lá de Vitória de Mearim, por parte do meu pai. Aprendi a costurar, fazer bordado com a minha avó, redes e tarrafas de pesca com a minha mãe. Vivia com a minha vó quando ela ia lavar roupas no rio, aquelas músicas, eu não lembro das músicas, mas acho que elas influenciaram essa questão cultural. Na família do meu pai, além do Boi, fundaram uma escola de samba. Da minha mãe tive mais essa influência das ervas, dos doces, comida. Minha mãe não sabe ler nem escrever, chegou num ponto da vida em que nós fomos alfabetizados, tentamos alfabetiza-la, mas, ela não quis, dizia já ter criado os filhos, ter um marido, já ter as coisas, já não queria mais. Ela conta pra gente que foi trabalhar em casa de família com sete anos de idade. O tempo inteiro meu pai e minha mãe incentivavam a gente a estudar, lembro quando eu e minha irmã conseguimos uma entrevista pra um

emprego. E nós chegamos muito felizes. Eu estava no segundo ano do ensino médio e a minha irmã no primeiro: Olha nós conseguimos emprego! Na hora meu pai se chateou e rasgou os papéis que a gente tinha nas mãos. Ele disse: Eu trabalho, eu me esforço e quero que vocês estudem, que vocês busquem em ser alguém. Foi muito no incentivo da família. A gente vive muito no coletivo, tanto a família da minha mãe como a família do meu pai é muito grande. Lá no Maranhão a questão da cultura popular é muito forte independente de classe social, você já é inserido naquela cultura, você vivencia aquela cultura. A nossa vinda pro Rio de Janeiro foi mais uma questão de buscar melhoria de qualidade de vida, as coisas estavam ficando muito ruim pra gente lá no Maranhão no período do governo Collor, meu pai desempregado a gente começou a passar por muitas necessidades. Eu vim também na esperança de trabalhar, mas também na bagagem [entendi como sendo a busca também de outras oportunidades culturais e sociais] porque no Maranhão eu dancei Bumba Meu Boi desde que eu me entendi por gente. Dancei Boi, coco, cacuriá, tambor de crioula, e tive uma escola em que a questão cultural era muito forte na vida da gente, na quarta série a gente aprende amar o estado através das histórias, das lutas, das batalhas, aprende a questão do pertencimento com aquele lugar. Além da questão financeira, o que trouxe a gente pra cá, a gente sabe que o nordeste em termos de emprego de mercado de trabalho é muito mais difícil que aqui no sudeste. Mas lá no Maranhão eu fazia teatro música e dança. A gente já tinha uma questão artística lá, eu venho pra cá com a intenção de trabalhar, mas nunca esqueci o que eu trazia dentro de mim, era pulsante. (MERCÊS, 2018)

O fazer artístico está fortemente presente na vida de Auricélia, ela diz que sempre participou de corais e chegou a fazer parte de dois grupos de canto coral muito conhecidos do Maranhão: O *Colun Vox* e o grupo folclórico *Kazumbá*, neste participou como *Back Vocal*. Recém-chegada na cidade do Rio de Janeiro participou da Associação do Canto Coral sediada na Cinelândia.

Fui trabalhar num lugar formal eu não consegui me adaptar. Forma, quadrado engessada, depois veio o nascimento do meu filho, ele tem síndrome de klinefelter, tive que sair do emprego. Saiu do espaço do trabalho, mas sentia um vazio eu sentia necessidade de fazer alguma coisa. Enquanto eu levava Gustavo [Seu filho] de segunda à sexta para a terapia, eu ia pegando revistas, apostilas e lendo como se formava uma instituição, e nesse decorrer minha mãe já fazia o *arraiá* [no Maranhão]. Fui a primeira pessoa da família a vir pro Rio. (MERCÊS, 2018)

Primeiro chegou Auricélia ao Rio de Janeiro, no final da década de 1990, depois aos poucos sua família foi se estabelecendo no bairro de Bangu. Ela conta que este foi um período

muito difícil e precisou ir muitas vezes ao CEASA Central de Abastecimento, no subúrbio de Coelho Neto (por coincidência um conterrâneo seu, poeta e escritor maranhense homenageado no Rio com um bairro com o seu nome), para recolher, ou comprar a mercadoria que caía do transporte de carga, que era dispensada, ou revendida mais barata, para ajudar na sua alimentação.

Aos poucos as coisas foram melhorando e com a chegada do restante da família, não demorou que os Mercês começassem a se envolver nas atividades culturais neste novo bairro (cidade, estado, região), logo iniciaram a organização de uma Festa Caipira, como é o termo carioca mais usual, no Maranhão usa-se mais o termo Dança de Quadrilha ou Arraiá.

Nesta nova atividade comunitária, a habilidade da cozinha e da costura de Dona Rosa foi decisiva, também a vocação para articulação comunitária de Auricélia. Dois rolos de Chitão (tecido) foram comprados com ‘vaquinha’, as roupas foram costuradas e combinou-se que cada família levasse um prato típico para a festa organizada para apresentar a Quadrilha que Auricélia já vinha ensaiando. Cada família levar um prato pra festa foi uma característica que se perpetuou nos Arraiás “Flor da Roça” que foram seguindo com o tempo, e seguem até hoje, no Espaço Cultural Raízes de Gericinó.

A primeira festa aconteceu ainda no Conjunto da Marinha, estrada da Cancela Preta entre os bairros de Bangu e Padre Miguel. Primeiro lugar que chegaram quando vindos do Maranhão. A festa e a apresentação da Quadrilha perduraram por mais dois anos seguidos, em 1998 e 1999, sem a participação da família que já havia se mudado para terrenos comprados na Estrada do Gericinó, onde iniciaram a construção de casas e passaram a habitá-las ainda em obras.

A família Mercês, e muitas outras, especialmente de origem nordestina, boa parte desta comunidade composta por trabalhadore(a)s da construção civil, feirantes e camelôs, compraram lotes na Estrada do Gericinó, cuja o processo de compra/venda e posse foi questionado pelos herdeiros da Fábrica Bangu que diziam-se donos dos terrenos e pediram a reintegração de posse antecipada. Todas as famílias já instaladas em construções semiprontas ou só iniciadas foram obrigadas pela justiça a saírem destas casas. “Toda a minha família vai morar numa lanchonete, de um vizinho [da área que não foi questionada pela justiça] que teve dó, e ali começa as lutas por terra” (MERCÊS, 2018).

No ano de 2000 foram proibidos de voltarem sequer para ver suas construções ainda inconclusas, porém se reuniam embaixo de árvores, sob a liderança da Associação dos Moradores presidida pelo Senhor Hélio e tendo Auricélia como secretária.

No ano 2001 um desembargador deu ganho de causa para a comunidade, mas ainda havia processos para garantir a posse da terra, realizaram uma festa junina em 2001, na comunidade do 80, como passou a ser conhecida a área que estava em litígio, devido ao número mais antigo da estrada do Gericinó (na época área do bairro de Bangu, a partir de 2004 passou a chamar-se bairro de Gericinó, emancipado de Bangu). A festa que envolveu aproximadamente 200 pessoas funcionou também como estratégia de resistência e força para continuar a luta pela terra.

Esse processo levou quase três anos na justiça, atravessando as gestões dos prefeitos Luiz Paulo Conde e César Maia. Em 2003 realizaram o Cadastro Legal.

Em 2006, Auricélia inicia seu curso de pedagogia, pelo PróUni⁵² bolsa 100% e neste mesmo ano inicia o curso de reforço escolar na comunidade, oficina de capoeira e passeios culturais, era o início do trabalho comunitário feito de maneira contínua. Ela conta a importância do curso de Pedagogia na sua atuação como criadora do Espaço Cultural Raízes de Gericinó e o Museu Casa do Bumba Meu Boi.

:

Comecei a ouvir falar de Paulo Freire [no curso de Pedagogia]: Ih! Eu já faço isso, me impulsionou nesse sentido de buscar, me deu mais força, quando eu pensei em criar a primeira biblioteca tive apoio das meninas de pedagogia nos campos de Madureira e Jacarepaguá, onde eu consegui a primeira doação do acervo e material pedagógico. Em 2007 vem as obras [saneamento das ruas conquistado pela comunidade via prefeitura], a biblioteca fica de canto as casas da comunidade viraram canteiro de obra. O projeto acaba e em 2012 é que a gente volta pro espaço, já como Espaço Cultural Raízes de Gericinó. Mas antes da gente voltar o que impulsiona é a festa junina. O Raízes é registrado em 2010, Em 2011, é que a gente faz o primeiro *arraiá*, e eu falei, mãe porque a gente não coloca um Bumba Meu Boi pra mostrar como é que o Boi acontece lá no Maranhão? Era maio, minha mãe estava lá no Maranhão, chega aqui em maio, de ônibus, perna inchada, ela traz uma caixa pesada, com todo material pra começar o Boi, todo modelo de roupa para começar o Boi. A gente começa a oficina [de costura] na casa da minha mãe no fundo do quintal, comia todo mundo junto, no dia de chuva o ensaio era na garagem, ou no quintal com uma lonazinha azul. Existia um espaço na entrada da comunidade, duas casas vazias. A comunidade começou a clamar para que nós pudéssemos ocupar o espaço, 2012 a gente já faz o evento em frente destas duas casas, que a gente passou a ocupar, entre julho e setembro recebe a chave pra fazer uso do espaço, o que motiva a gente é essa vontade de ser feliz, de tá com o próximo, de tá com gente e o pouco que agente aprende quer trocar com gente. (MERCÊS, 2018)

⁵² Programa do Governo Federal o ProUni É um programa do Ministério da Educação, criado em 2004, que oferece bolsas de estudo a estudantes brasileiros, sem diploma de nível superior, para cursos de graduação, em instituições de educação superior privadas. Fonte do site do MEC: Disponível em: <http://prouniportal.mec.gov.br/informacoes-aos-candidatos/18-o-que-e-o-prouni>

Auricélia tem apreço pela palavra emaranhado, que soa como o nome de seu Estado de origem, ela a utiliza muito. E desfaz o emaranhado de lembranças no trecho da entrevista mostrado abaixo, com um pouco das linhas que se juntaram, quando ela diz como foi que as Festas Juninas e a montagem do Boi Estrela de Gericinó passaram a ser um projeto continuado (anual) que dá base ao trabalho sociocultural que Espaço Cultural Raízes de Gericinó passa a fazer na comunidade. Com crianças que se orgulham de revezarem personagens do auto, ano após ano - Numa das visitas que fiz, um menino muito contente me dizia que naquele ano ele faria o fazendeiro, mas tinha sido índio no ano anterior – Auricélia também conta como foi que começaram a se assumir também como um espaço de memória. Quando eu perguntei como tinha surgido o espaço museal dentro do Espaço Cultural Raízes de Gericinó ela me disse:

Surgiu, começou meio sem querer as oficinas de artesanato dança, quando surgiu o Ecomunitário, Diogo Cardoso, com Luiz Vaz, Cláudia Pereira da “Coosturarte”, Leila do “Mulheres de Pedra”, com Ariel Cohen e no meio deles eu comecei a perceber que a gente tinha alguma coisa que tinha a ver com memória, a gente já fazia mas a gente não percebia, a gente era o autor dessa produção, a gente se sentia autor desta produção, mas a gente não percebia que além de sermos o autores existia a questão de memória, existia a questão da identidade, existia a questão de matriarcado, de territorialidade, mas foi essa junção, essa convivência com essa rede, os diálogos, oficinas que a gente participava juntos, as trocas que foram nos dando noção que a gente tinha um espaço de memória. Teve a visita do Diogo no espaço dizendo: vocês são um museu. Depois veio o professor Mário [Mário Chagas. Professor da UniRio, um dos principais nomes da Museologia Social do país] a convite do Luiz Vaz e a gente descobre que nós éramos o acervo vivo do museu, e aí com Luiz Vaz é que a gente descobre o que a gente fazia tinha a ver com ancestralidade, matriarcado, a gente pegou foi juntando um pouquinho de cada um deles, e disse: ih a gente faz isso tudo? E aí a gente foi estudar, foi estudar sobre isso, começou a fazer algumas oficinas, pra gente entender que balaio de gato era esse que a gente tinha feito e a gente foi atrás de um fio condutor pra tudo isso. Já estava dentro da gente, só que nós não tínhamos percebido. Foi essa troca de rede que fez com que nos percebêssemos tudo isso que nós fazíamos. .(MERCÊS, 2018)



Figura 15. Sede do Museu Casa do Bumba Meu Boi no Espaço Cultural Raízes de Gericinó. Fonte: <http://raizesdegericino.blogspot.com/2016/04/museu-casa-bumba-meu-boi-em-movimento.html>

Quando pergunto se trabalhar na Zona Oeste com projetos sociais de arte, cultura e memória era uma vantagem ou desvantagem, ela me responde:

Olha! Trabalhar na Zona Oeste é um desafio. A gente vem com ausência de direitos lá do Nordeste. Né? Com muita ausência, a gente vem com aquela vontade, aquela força de vencer, então pra gente que é nordestino, quando a dificuldade é imensa e o que sobra é a alegria de viver, a alegria de estar juntos. Quando a gente vem pra cá e se depara como você sempre fala Luiz, com as carências e as querências. Acho que junta tudo na vontade de vencer. O desafio que a gente acha é que a Zona Oeste é muito abandonada pelos equipamentos públicos pela questão cultural. E também trabalhar a questão cultural, além de ser um desafio, eu acho que é também trabalhar com mobilização humana, Rio de Janeiro é uma capital grande, mas a mobilização do Rio de Janeiro ela acontece de forma desigual. Mas a gente tem o presente do Raízes ser bem localizado [quase faz esquina com a Avenida Brasil], mas a mobilização do Rio de Janeiro é um problema. (MERCÊS, Auricélia, 2018)

Sigo perguntando o que ela acha que poderia ser uma Política Cultural governamental potente para a região.

A Política Pública aqui no nosso espaço como apoio governamental ela não existe, então a gente busca, a ideia é com as nossas ações, visibilidade da proposta do projeto a gente chamar a atenção dos governantes, pontuar as necessidades através de indicadores, através do nosso monitoramento, do impacto ambiental, do impacto cultural que com o nosso projeto tenha dentro da nossa comunidade que a gente consiga política pública de verdade aqui dentro como meio, como suporte. (MERCÊS, 2018)



Figura 16. Auricélia Mercês em uma das salas do Museu Casa do Bumba Meu Boi, no Espaço Cultural Raízes de Gericinó. Fonte: Universidade Comunitária da Zona Oeste.

Leila Netto. Mulheres de Pedra, poesia e fé menina.



Figura 17. Leila de Souza Netto. Entre parte do grupo JACUTUCOS, Jovens Agentes de Cultura, Turismo Comunitário de Museologia Social. Fonte: Luiz Vaz.

Leila de Souza Netto, a mediadora da Coletiva “Mulheres de Pedra” me concedeu uma entrevista em 24 de julho de 2018. Ela é Pedagoga, casada com o artista plástico Sérgio Vidal, os dois são os pais de Thaís que mora na Bélgica e tem um casal de filhos e de Lívia de Souza Vidal, também pedagoga e com Mestrado em Educação e é uma das mais atuantes companheiras do coletivo. Quando pedi que me falasse da sua origem familiar, Leila me respondeu com o seguinte relato:

Vou tentar simplificar o máximo possível porque falar da gente é sempre muito intenso, a gente quer ir a lugares, enfim, vou simplificar, sou carioca, nascida no Jardim Botânico, sempre a Zona Sul. Frequentava a praia no Leblon, uma família de pai e mãe trabalhadores mãe trabalhava na fábrica, pai trabalhava no Jóquei Clube Brasileiro, uma família grande, somos sete irmãos e um irmão, bom, minha trajetória foi de ser sempre a diferente da família, porque eu descobri mais tarde que não era filha do meu pai, que eu considerava como pai biológico. Bom, meu tom da pele é parecido com o deles, eles são mais claros, mas o meu cabelo totalmente diferente, minhas irmãs todas de cabelos lisos e eu vim com o meu cabelo sarará, bem sarará lindo! Isso tudo me levou alguns problemas que eu passei na minha infância de discriminação dentro da própria família, o que me machucava, óbvio, eu era criança e não compreendia essa forma que elas lidavam comigo, tanto as minhas irmãs, quanto a minha mãe, aquela coisa: que eu teria sido achada na lata do lixo. Mamãe queria alisar meu cabelo, nesse dia que ela tirava para alisar meu cabelo eu chorava, chorava, chorava, me descabelava toda, eu não aguentava me ver com aquele cabelo liso, pois bem, foi a família que eu aprendi a amar com toda a intensidade, e hoje cada vez mais respeito, e eles também me respeitam, pela minha trajetória, eu fui crescendo fui caminhando fazendo as coisas que eu gostava mesmo, Meus amigos eram ricos, ricos de famílias ricas, mas me aceitavam muito bem, e era com esse grupo que eu convivía, e nós de família paupérrima, paupérrima, então, várias vezes fui dentro do Jardim Botânico pegar taioba, que minha mãe mandava pra gente comer com angu, então foi dentro desse, a princípio morávamos na Pacheco Leão próximo ao horto, o horto. Esse Ser Zona Sul não tinha uma identidade formada, era aquele ser da Zona Sul que tinha meus amigos ricos e uma família altamente preconceituosa, altamente preconceituosa [repete], e aí fui me realizando tentando estudar quando dava, dentro das posses da família e me vi num universo envolvida com bastante artistas naquele época, isso eu acho que me deu um fôlego muito grande pra ir pensando no que eu queria de fato na minha vida, e aí logo conheci o Vidal, formei família, fui morar um pouco em Ipanema e depois fui pro Sul, passei dois anos no Sul quando retornei ao Rio novamente, vim a Pedra de Guaratiba passar um carnaval, em 82, e daí pra frente não saí mais de Pedra de Guaratiba. (SOUZA NETO, 2018).

Com uma bela paisagem a Pedra, assim como suas praias vizinhas, na Baía de Sepetiba, é uma tradicional área de pesca, atividade que chegou a ter muita importância na economia local, formando ali um polo gastronômico especializado em frutos do mar, mas que sofre com pesada poluição do Distrito Industrial de Santa Cruz e do Porto de Itaguaí que atingem diretamente a Baía. Com essas características a Pedra atraiu, entre as décadas de 1970 a 1990, artistas plásticos que chegaram a formar ali uma associação. Entre alguns destes artistas plásticos que decidiram viver na Pedra, se destacam: Mestre Saul, Jorge Crespo, Heitor dos Prazeres, Heitorzinho dos Prazeres ou Heitor dos Prazeres Filho, Dora Romana e Sérgio Vidal. Leia que é casada com Sérgio Vidal, comenta sobre sua chegada à Pedra de Guaratiba e a vida do casal neste lugar.

Aí começa toda a minha trajetória agora em Pedra de Guaratiba, eu vim ó pro carnaval só por uns dias e fui ficando, não consegui estar neste lugar totalmente, sentia muito falta ainda desse espaço Zona Sul, da cidade. Eu extremamente urbana, adorava praia, meus amigos. A vida cultural da Zona Sul sempre foi muito intensa e nos anos 70 e tal, eu me envolvi no Movimento Negro lá em baixo [referindo-se ao Centro/Zona Sul] e isso foi muito forte. Haroldinho de Oliveira, o diretor teatral [...]. Eu atuei em uma peça com o Vidal, éramos os artistas principais da peça, apresentamos essa peça na OAB, acho que foi em 1975, eu tenho uma matéria de jornal dessa peça. Então foram anos muito fortes, estes anos 1970, envolvida no movimento negro, no Black Music, com a Banda Black in Rio, nossos amigos Oberdan, Dafé, Luiz Melodia, Caetano, estava muito envolvida nessa época, com esses amigos, e aí venho pra Pedra sentindo falta de toda essa bagagem, de todos esses companheiros, de todos esses amigos, mas, bom, Pedra é próxima do Centro. E como Vidal também um artista muito envolvido nas artes, nas galerias, na vida de artista plástico, Então nós tínhamos idas intensas para a Zona Sul, aí já tínhamos a Thaís, com dois anos em 82, aqui em Pedra e antes da Lívia chegar, nós tivemos uma vida intensa comunitária dentro de Pedra de Guaratiba, foi fundada a Associação de Artistas Plásticos e Amigos de Pedra de Guaratiba: a APAPG, Essa associação tem exatamente agora quase 40 anos, e aí foi uma dedicação muito intensa do Vidal, como era uma associação de artistas plásticos e nesse momento Pedra de Guaratiba fervilhava de artes, Pedra respirava arte, eu sempre coloco que pedra estava para Santa Teresa, como Santa Teresa está hoje para Pedra, eu faço essa comparação um pouco. Todos os artistas plásticos, a maioria, os grandes artistas, estavam morando, se não estavam morando, vinham pra Pedra, assim como muito músicos. Foi fundada também uma associação de ecologia, nesse momento muito forte ecologicamente falando, e nós vivendo nesse movimento comunitário muito forte. Vidal muito envolvido, e eu obviamente também, Vidal foi presidente da associação eu tesoureira, enfim, essa casa que nós estamos hoje, que temos ela há trinta e cinco anos, nós nessa época da Associação tivemos que alugar pra sobreviver, porque fazer trabalhos comunitários é como hoje a mesma coisa, então alugamos a casa, pra ficar pelo menos três meses podendo viver, tendo um dinheiro para se sustentar,. Eu me lembro de um fórum cultural que houve na Zona Oeste que estava Carlos Minc, foi um grande Fórum da Cultura na Zona Oeste. Então só pra gente sentir o quanto essa Zona Oeste especialmente Pedra, era muito potente, nos anos 1980/1990. Então a Associação, fecha um pouco, dá uma pausa e nós continuamos a receber os amigos aqui nesta casa. (SOUZA NETO, 2018).

Nesse ponto, os últimos parágrafos do relato de Leila descrito no texto acima parecem não concordar com uma das assertivas desta monografia que é a de um processo de desertificação cultural, ocorrido na região da Zona Oeste do Rio de Janeiro no período do início dos anos 1980 até o final dos anos 1990, retomando uma reação a partir dos anos 2000. Neste ponto há uma tensão nos cenários observados por mim e por Leila, que divergem em suas análises.

Pode ser que esta região tenha sido um enclave, melhor termo talvez fosse: um “oásis”, na desertificação que atingiu a Zona Oeste como um todo. Até porque, como Leila disse, houve uma concentração de artistas na região. É importante destacar essa dissensão entre nossas falas, minha e da Leila, nós que fomos contemporâneos e conterrâneos desta mesma experiência de moradores da Zona Oeste e ligados a atividades de arte e cultura.

Leila encerra o trecho da entrevista comentando o término das atividades da Associação de Artistas Plásticos e Amigos de Pedra de Guaratiba, o esvaziamento da Casa que serviu a Associação de Artistas Plásticos e a retomada da Casa como sede da Coletiva Cultural Mulheres de Pedra se dando já na virada dos 2000. Quando Leila responde a pergunta sobre as vantagens ou dificuldades de realizar um trabalho cultural na região em que atua. Ela comenta algo também nessa direção:

Trabalho de resistência continua porque é difícil. No começo então nos anos oitenta, noventa, apesar de ser essa intensidade Pedra de Guaratiba, houve muita resistência da parte dos moradores receberem esta abertura e essa cultura então era difícil trazê-los a gente, como é difícil até hoje trazer a comunidade pra dentro dessa casa, é difícil. Eles têm uma resistência uma coisa forte que eles passam eles olham.[...] hoje está menos, hoje eu digo que nesses dezessete anos de trajetória, dezoito, foram quebrados muitas resistências. (SOUZA NETO, 2018).

Como habitual frequentador dos Saraus Pedra Pura Poesia, e também das já tradicionais Festas da Primavera, percebo a participação de pessoas de diversos lugares da cidade, que se deslocam por um circuito não habitual de fruição artística e cultural para participarem dos eventos. . Leila comparou a Pedra de Guaratiba com seu movimento artístico com Santa Teresa (bairro alto, onde moram e circulam muitos artistas no Rio de Janeiro, com muitos atelieres e arte na rua). Mulheres de Pedra pode-se dizer tem um alcance maior para um público categorizado como comunidades identitárias⁵³: feministas, poetas, artistas das diversas linguagens, educadoras e educadores, ativistas da negritude e ecologia. O alcance comunitário do entorno como já disse Leila, é difícil e funciona muito bem quando as escolas são envolvidas com seus grupos de alunos e professores.

⁵³ A filósofa Dijamila Ribeiro critica o termo “identitário” para designar os grupos contrahegemônicos, ela alerta que os grupos hegemônicos são identitários, porque atuam em favor de si mesmos, protegendo privilégios da sua identidade social, mas ao atribuírem o termo aos grupos que se organizam para defender seus direitos humanos e culturais, destaca-os como se quisessem alguma diferenciação social e não a defesa de ações afirmativas que lhes confirmam o legítimo e reclamado direito de equidade social.

A Coletiva Mulheres de Pedra - está em transformação o uso do termo no feminino, algumas das Mulheres de Pedra já se auto referem como participantes “da Coletiva” por isso vem sendo usada essa denominação no texto – destaca-se pelo ativismo das artes plásticas, do artesanato na sua origem. E não é qualquer artesanato, é um artesanato da técnica da *assemblage*, (da bricolagem e da reutilização de materiais). Leila Neto no seu relato aproxima também dessa agência das artes plásticas o ativismo dos ecologistas da década de 1980, período de destaque dos Verdes, tanto na política partidária como no ativismo do Terceiro Setor que estava em plena ascensão.

O trabalho plástico que se abriga ou é feito na casa tem uma forte característica de bricolagem, no sentido das coleções de objetos para reuso, suas redefinições plásticas e conceituais do material reaproveitado, numa uma visão benjaminiana do mundo do(a) “poeta trapeiro(a)⁵⁴”. Vinculadas ao Comércio Justo, o Consumo Responsável e a Economia Solidária, a coletiva tem outras duas bandeiras: a étnica que já foi bem explorada no depoimento da Leila, quando fala da influência do Movimento Negro das décadas de 1970/1980 e a questão de gênero, como elas dizem a: “Fé Menina”, a potência da mulher. Sobre isso Leila conta:

Eu tinha problemas sérios com a palavra feminista, não feminismo, mas feminista, eu não conseguia, não tinha esse preparo ainda pras questões feministas, sempre via como todos viam: um movimento radical, um movimento de protesto, mas sempre com os olhos das pessoas preconceituosas também a esse movimento e a essa abertura, isso vem com eu entrando no movimento da economia solidária, e aí quando eu entro no movimento da economia solidária e já trabalhando com as mulheres aqui e aí vou incorporando tanto a feminista como o feminismo, eu tenho uma clara visão do que é ser mulher, é ser feminina e é lutar pelas nossas questões, o movimento de economia solidária me fortaleceu muito, as mulheres aqui de Pedra de Guaratiba também contribuíram e aí a gente só vem se fortalecendo cada vez mais. A Dora [Romana] Foi uma feminista e uma mulher feminina fantástica que nos ajudou muito. (SOUZA NETO, 2018).

Fiz à Leila a mesma pergunta que fiz nas outras entrevistas anteriores: O que você encontrou de potência ou dificuldades para realizar este trabalho cultural aqui na Zona Oeste? Ela me respondeu: “A gente sempre conseguiu trazer as pessoas pra esse espaço aqui, sempre, os de fora, e hoje a comunidade participando que é lindo ver essa interação das pessoas da

⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Desempacotando minha biblioteca*: Um discurso sobre o colecionador. In: Rua de mão única (Obras escolhidas II). São Paulo: Brasiliense, 1987.

Zona Oeste, da Zona Norte, da Zona Sul, neste quintal potente, nós chamamos de quintal potente”. (SOUZA NETO, 2018).

Essa é uma característica realmente muito especial deste trabalho, a reunião neste “Quintal Potente” de uma comunidade usuária identificada com as causas que a Coletiva defende, para além de uma comunidade local, que vem buscar fruição nos saraus e eventos das Mulheres de Pedra, promovendo um fluxo pela cidade, quando ainda se considera o que acontece de cultural na região como contrafluxo. Perguntei a Leila: do que ela sente falta como Política Pública de Cultura na Zona Oeste. Ela me responde:

A gente precisa de políticos com uma visão mais voltada pra essa nossa Zona Oeste, pessoas daqui mesmo, que vivem nessa comunidade que respira essa comunidade, mas que sejam mais abertos também, porque não adianta ser um político local que tenha uma visão muito fechada e acaba se levando pela mesma relação dos outros políticos, então quando a gente vai falar de um Turismo de Base Comunitária que pode ser implantado aqui e a pessoa não consegue vislumbrar esse turismo, porque está tão enraizada o turismo de massa que eles querem fazer o turismo de massa dentro desse local. Olha, não dá como vai fazer um turismo de barcos grandes virem, um porto. Que isso? Então o que a gente precisa é de representação política bacana, e acreditar que a gente vai conseguir essas representações, acho que a gente já tá avançando de certa forma, quando agora um conselheiro de cultura tem conselheiros de cultura da Zona Oeste, esses conselheiros são pessoas da luta e do trabalho social daqui, então Elizabeth Manja que agora é uma conselheira, Reinaldo Santana que foi, fez um bom trabalho. (SOUZA NETO, 2018).



Figura 18. O “Quintal Potente” da Casa da Coletiva Mulheres de Pedra. Fonte: <https://www.facebook.com/MulheresDePedra/>

Ariel Cohen. “Espargir Luz”, Uma inspiração judaica para uma fábrica de talentos artísticos em Campo Grande.

No ano de 1994, eu era da equipe central de Animação Cultural do segundo Programa Especial de Educação do governo do Estado do Rio de Janeiro, minha função era selecionar e coordenar animadore(a)s culturais nos CIEPs que estavam sendo implantados, e a minha área de atuação incluía a Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro.

Como já comentei aqui, os Animadores Culturais eram moradores próximos destas novas escolas, que desenvolviam já algum trabalho cultural com a comunidade e seriam convidados a integrar-se ao programa como parte do corpo interdisciplinar da escola. Foi assim que cheguei ao **Ariel Cohen**.

Fazendo um mapeamento das atividades culturais e artistas dos bairros próximos ao Centro Integrados de Atendimento à Criança- CIAC Nações Unidas em Inhoaíba, para onde estávamos procurando um(a) profissional com o perfil de Animador(a) Cultural, fui levado por membros da comunidade até a casa de Ariel que atuava como palhaço e fazia shows e eventos pelas adjacências da escola.

Lembro bem que era um rapaz de uma família muito religiosa, eu não sabia que de que dominação religiosa era, pensei em alguma corrente do evangelicalismo. Eu não tinha

nenhum contato com o Judaísmo e confesso, até tive dúvidas que se com esse vínculo tão forte com a religião, isso o permitiria realizar um trabalho com a amplitude de alcance e a pluralidade que a animação cultural exige, mas contornei meu primeiro impulso preconceituoso e ele foi contratado para o cargo de Animador Cultural.

Em pouquíssimos meses ele estava na equipe da cineasta Tizuca Yamasak que fazia um filme promocional dos Cieps e convidou animadores culturais para esta produção. Confeccionar bonecos teatrais de espuma e manipulá-los foram habilidades de Ariel, descobertas pela equipe da cineasta e necessárias no filme.

Ariel me contou dezenas de anos depois que ali, a partir daquele contrato que gerou bons recursos financeiros, ele comprou um terreno na comunidade e começou a fazer um trabalho comunitário. Neste lugar que inicialmente foi a primeira sede deste trabalho social, depois foi construída a casa dos seus pais, e ele passou alugar um galpão pra continuar o trabalho que perdura até hoje. Em 31 de julho de 2018 ele me concedeu a entrevista para esta dissertação.

Ariel hoje está na faixa dos 40 anos de idade. Ele começa a entrevista contando como foi a chegada da sua família na região, e destaca que isso aconteceu na virada da Frente Agrícola para a Frente Imobiliária quando com o declínio do plantio e exportação da Laranja em Campo Grande inicia-se a venda de terrenos baratos com relação a outros pontos da cidade, e como ele começou a fazer um trabalho artístico cultural comunitário:

Sobre a chegada aqui em Campo Grande, especificamente em Inhoaíba, o bairro aqui do lado, se deu pelo fato de meu pai trabalhar com a área de construção civil e na região estava bastante propícia para investimento nessa área. Daí, meus pais vieram pra cá, nós somos judeus e a maioria da família estava em Bangu e outra parte na Zona Sul. E daí pra gente foi muito difícil principalmente pra mim, eu era criança e meus pais eram religiosos, e eu tinha que usar algumas práticas religiosas, como cachinho [de cabelo] ao lado da orelha e *quipá*, e eu ia pra escola com trajes típicos bem engraçados, geralmente era calça preta e blusa branca, era quase o uniforme da “Turma da Mônica” Eu jogava bola, brincava na rua sempre com essas roupas assim e eu apanhava por isso, eu sofria uma certa rejeição das crianças do bairro. E um dia eu cheguei pra minha mãe, eu lembro que eu tinha uns oito anos de idade e disse – Mãe, você nos trouxe pro único lugar no mundo onde não existem judeus. A gente não tinha uso de televisão, a gente era muito fechado, eram religiosos muito fechados. E aí minha mãe me disse, a culpa é sua. Eu disse, porque, porque que a culpa é minha, porque minha mãe sempre ia nesse caminho. Se alguém chutasse o nosso pé, ela dizia não meu filho não chutou, tropeçou e usou você como aparo, ela sempre dava uma resposta pacífica para algum tipo de agressão. E aí eu falei, mas porque a culpa é minha mãe? A culpa é sua porque você não está brilhando suficiente.

Então as trevas estão muito perto de você, tão perto que estão tocando em você. Ilumina Ariel! Ilumina! Joga luz! E aí essa história de ilumina ficou na minha cabeça. E como eu queria fazer parte de um grupo de escoteiro, e não tinha, até tinha, mas sempre que eu ia ficava num centro que eu não sabia direito se era umbanda ou candomblé, mas estava sempre fechado, meus pais não foram proibitivos em relação a isso, se o escoteiro estava numa igreja eu podia ir, se fosse num centro espírita eu podia ir. Eles não tinham problema com isso. A base religiosa que a gente teve era suficiente pra gente. Eu fui lá várias vezes, estava sempre fechado. E daí o que eu fiz, botei uma cartolina no meu muro e abri um grupo de escoteiros, eu fiquei com 98 meninos, inclusive com os que me batiam, que a partir daquele momento começaram a me respeitar. Eu comprei um manual dos escoteiros da *Disney* numa banca de jornal e eu fiquei usando esse manual para poder dar aulas, a gente funcionou durante quatro anos, brincando ali na antiga Fazenda Guararapes, hoje campo[de futebol] do Guararapes, hoje em dia a fazenda está toda tomada por condomínio, acabou aquela área verde que tinha, mas a gente brincou muito, criamos um museu com restos de ossadas de cachorro, pedra que a gente jurava que era preciosa, umas areias brilhosas que eu jurava pras crianças que ali tinha ouro. Eu era um pouco doido! (COHEN, 2018)



Figura 19. Logotipo do Museu Estudos de Artes Cênicas do Instituto Cohen. Fonte: Instituto Cohen.

Pelo relato de Ariel, essa sua determinação em levar luz, “espargir luz”, como sua religiosa mãe lhe exortava, se repetiu desde muito cedo. Ele conta que ainda criança ia para as portas dos hospitais entreter àquelas pessoas que esperavam atendimento ou acompanhavam as que seriam atendidas. Na fila de espera ele fazia mágicas simples, números de palhaçaria e outras atividades lúdicas. Ainda hoje, com sua equipe, ele visita hospitais com uma trupe de palhaços.

A formação artística e profissional de Ariel é a Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Pena, que foi fazer por sugestão de uma colega sua de Animação Cultural e o curso de Licenciatura em Educação Artística modalidade Artes Plásticas pelo Instituto Bennet. Com pós-graduação em Dança na Faculdade de Dança Angel Vianna, por onde recebeu prêmio de bolsa para residência artística no Centro Coreográfico da cidade do Rio de Janeiro. Tornou-se especialista em maquiagem para efeitos especiais de cinema e desenvolveu uma excelência

que o levou a realizar trabalhos simultâneos em duas das emissoras de TV de maior alcance popular do país, a Globo e a Record, para as quais criou no ano de 2016 a maquiagem da *Globeleza* e assumiu a direção de maquiagem do seriado “Conselho Tutelar” entre outros trabalhos.

Sobre sua experiência na Animação Cultural de Cieps, eu lhe pergunto de que maneira isso influenciou no seu trabalho e ele me responde:

O que eu achei interessante, é que esse governo [referindo-se ao governo Brizola que implantou o programa] possibilitou que se pegasse o artista cru, não acadêmico, não medalhão, não foi Seu fulano. E pegou esse artista cru e falou assim, olha só cara, olha o que tem aqui no mundo e mostrou: Tizuca Yamazaki, Augusto Boal, você mesmo estava ali no Teatro do Oprimido com a gente, você é um dos caras que fundou, que amadureceu isso tudo, que trouxe visibilidade. E aí mostrou o Amir Haddad. Mostrou pra mim uma porção de coisa que eu queria, e uma porção de coisas que eu também não queria, que eu não me identifiquei. Me fez dançar maxixe, coco, uma série de danças afros que eu nunca teria acesso. A gente que era a gente do povo [...] estava atuando junto dos professores como mediadores. (COHEN, 2018)

Eu fiz a mesma pergunta que fiz aos outros entrevistados: o motivo que o leva a fazer o trabalho de mediação cultural no Instituto Cohen. E ele me respondeu o seguinte:

Eu entendo que a arte, ela transforma, e eu acredito que a arte pode ser um instrumento transformador, porque transformou minha vida, então eu tento alcançar pessoas, eu acho que é aquilo que minha mãe disse: iluminar, espargir luz que a frase que eu acabei usando pro Instituto: Espargindo luz [...] Você foi lá e me alcançou [referindo-se à sua seleção para Animador Cultural de Cieps da qual participei] e eu estou aqui alcançando outras pessoas. Eu podia sair daqui Luiz, e ir pro Centro do Rio pleitear um daqueles galpões lá perto do *Boulevard* Olímpico, virar uma figurinha famosa [...] Eu entendi isso, eu não precisava sair daqui para fazer a diferença, eu podia fazer a diferença aqui, a gente acabou se transformando num teatro de resistência, de insistência de persistência, de incoerência. A Casa da Rua do Amor, a 7 Phocus. A gente aqui, dizendo assim não! A gente vai fazer teatro aqui! Obviamente a gente vai lá pra baixo [referindo à região Centro/Sul da cidade] participar de um festival ou outro, mas, a gente não tira o pé daqui a gente não arreda, sabe por quê? A Cultura não vem pra cá. A Cultura só vem pra cá com migalhas [referindo-se às políticas públicas de cultura]. (COHEN, 2018)

Eu pergunto sobre vantagens, desvantagens, potencias e dificuldades, de realizar um tipo de trabalho como esse na Zona Oeste e na sua resposta ele aborda as seguintes questões:

Nós estamos num lugar onde existe o maior número de alunos da rede pública da América Latina. No entorno da nossa Ong, nós temos circulando aqui devido o colégio Sarah Kubitschek que tem oito mil alunos, o Miécimo que tem três mil alunos, o Ciep ali do lado que tem quase quatro mil alunos, a UEZO [Centro Universitário da Zona Oeste] que tem mais de dois mil alunos. A gente aqui tem mais 12 mil jovens circulando diariamente na região. O lugar que tem o maior número alunos da rede pública [de ensino] da América Latina, Campo Grande, é o lugar que tem a maior evasão escolar, de abandono parental, de gravidez na adolescência, de drogadição, de suicídio, de [perseguição à] homoafetividade, de abuso. Aqui a região tem muito evangélicos e católicos e quando esses jovens se entendem como homoafetivos, eles são convidados a se retirar do núcleo religioso e às vezes até familiar. E disseminação de HIV e DSTs e HIV fica enorme. (COHEN, 2018)

Ariel se refere também ao que ele chama de “Ruralidade”, o que seria a invisibilidade dos projetos sociais de vieses de arte e cultura da Zona Oeste carioca, uma vez que para ele há uma centralidade que prestigia projetos em áreas “vedetes”, como se refere às comunidades como: Caju, Rocinha, Cantagalo, São Conrado, Maré e Complexo do Alemão, independente de demandas inquestionáveis e bons resultados alcançados por projetos da Zona Oeste.

Reconhece a importância do Instituto Rio, fundo comunitário que dirige seus apoios financeiros, por meio de editais específicos para projetos da Zona Oeste Carioca, e a aceleradora Ekloos que apoia as instituições para desenvolver expertise na escrita e elaboração de projetos. Com relação às ações governamentais ele diz que não existem na região: “A Zona Oeste se autogere” diz ele (COHEN , 2018). E finaliza dizendo que deveria haver mais editais (especialmente governamentais) específicos para a região. Que estes editais também atendessem a ocupação ou residência artística de aparelhos culturais governamentais, dirigidos aos artistas e grupos atuantes na região, que passassem a fazer parte da gestão e decidir a programação artística e cultural destes espaços.

Ariel confirma a inspiração judaica na sua ação cultural e revela que dos vinte participantes de seu elenco permanente, dezesseis são judeus. Apesar da comunidade judaica na região não ser muito grande. Conta Ariel, que de sessenta famílias judias com as quais ele fez contato com um mapeamento na região, hoje vinte famílias se mantêm no bairro e nas proximidades. Algumas destas famílias fizeram contato com o espaço por terem lido na fachada da casa onde trabalham o nome do Instituto Cohen, mas, no caso das dezesseis

pessoas que se integram ao grupo, na maioria, jovens na faixa dos vinte aos trinta anos, houve conversão judaica no decurso do trabalho cultural realizado.



Figura 20. Ariel Cohen, no centro do elenco de “Pedro e o Lobo”. Fonte: <https://www.facebook.com/institutocohenong>

Giselle Flôr no caminho da Rua do Amor.



Figura 21. Muro da Casa da Rua do Amor. Fonte <https://www.facebook.com/CasaDaRuaDoAmor/>

A mediadora **Giselle Flôr**, da Casa da Rua do Amor, iniciou essa atividade no ano de 2013, mas a Casa já desenvolvia um trabalho nos bairros de Saquassu e Urucânia desde 2004, por este motivo será necessário, para compreender a formação deste espaço/trabalho, me incluir entre os mediadores que terão sua biografia aqui apresentadas, como um dos fundadores do Centro de Artes Casa da Rua do Amor e o único dos participantes que mantém o vínculo nestes quase 15 anos de atividade da Casa.

Sobre Giselle, ela é atriz, artesã e animadora cultural, tem 33 anos. É casada com Rodrigo Veras que é músico e também é participante do Centro de Artes Casa da Rua do Amor. Giselle, Rodrigo e eu somos da Cooperativa de Dinamizadores de Arte e Cultura do Estado do Rio de Janeiro que é instituição jurídica gestora da Casa.

Giselle acaba de ingressar com cota social alcançada pelo sistema Sisu-Enem, com bolsa de 100% no curso de pedagogia. Sua formação artística se deu principalmente no Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial – SENAC (Na unidade de Irajá), e lá começou a fazer parte da Companhia Comunidade Teatral do Irajá (Hoje Companhia Teatral Independente CTI) um núcleo da Cia Ciclomáticos sob direção de Ribamar Ribeiro e Renato Neves.

Mas foi com a sua própria companhia, que fundou e onde atua há catorze anos como diretora artística e atriz: a 7 Phocus Cia de Teatro, que Giselle Flôr adquiriu experiência na arte teatral. Esta Cia entre outros reconhecimentos conquistou o prêmio de Melhor Espetáculo para Infância e Juventude do XII Festival Nacional de Teatro de Guaçuí, Espírito Santo.

Flôr e Rodrigo Veras, seu companheiro de vida e trabalho, foram vizinhos desde crianças numa das comunidades que moraram no complexo de favelas do Acari. Foi nessa localidade que os dois iniciaram suas formações artísticas nos cursos do SENAC que atende a região. Em entrevista concedida no dia 29 de maio de 2018, Giselle conta por que faz este trabalho de mediadora e como foi seu acesso a ele:

Eu faço esse trabalho porque eu acredito em projetos sociais, o Centro de Artes Casa da Rua do Amor é um projeto social, um projeto cultural e eu acredito muito nessa ferramenta de projetos sociais. Sou uma cria de um projeto social desde minha adolescência. Sempre participei, sempre frequentei. Desde o meu primeiro emprego foi a partir de projetos sociais. Eu acredito muito nele como uma ferramenta para um indivíduo, para um

cidadão se tornar o que ele pode ser, o que ele quiser ser, o que ele vai ser no futuro dele. [...] Desde muito nova sempre gostei dessa parte cultural, sempre gostei de fazer, mas nunca tive muita oportunidade quando eu era muito nova, criança, porque era sempre muito caro. Até que na minha adolescência eu conheci o SENAC [Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial], e lá eu pude fazer cursos voltados para área teatral, principalmente, que é mais a minha praia, mais o meu forte. Eu pude fazer isso de forma gratuita [...] logo no início eu aprendi e depois eu tive a oportunidade de ensinar, para mim já não era mais o suficiente simplesmente aprender, já chegou um ponto que eu também queria passar, e passar para alguém esse conhecimento, aquilo que vivi e eu aprendi, e a forma de fazer isso era dentro de projetos sociais, culturais, era a forma que eu achei para fazer isso. (FLÔR, 2018)

Conheci Giselle e sua companhia teatral numa edição Festival de Teatro da Federação de Teatro Associativo do Estado do Rio de Janeiro – FETAERJ – Prêmio Paschoalino.

A FETAERJ, Instituição que congrega grupos teatrais do Estado do Rio de Janeiro e é uma das mais longevas do país. Vem funcionando de maneira ininterrupta há mais de 40 anos. Iniciou suas atividades com a letra “A” da sua sigla representando a palavra AMADOR, de Teatro Amador, e depois passou a ser Teatro Associativo.

A federação (e seu festival) é um celeiro de talentos teatrais. Exemplos de Cias que cresceram no ativismo da FETAERJ, como: Creche da Coxia de Cabo Frio, Os Mimos e Ciclomáticos do Rio de Janeiro entre outras. E de talentos pessoais, com participações frequentes no Festival, como; João Siqueira, Josué Soares, Anilia Francisca, Susana Pequeno, Márcia Valença, José Facuri, Rodrigo Portella e Ribamar Ribeiro, confirmam isso. Durante muitos anos o Festival aconteceu na Aldeira do Arcozelo⁵⁵ no município de Paty de Alferes no Estado do Rio de Janeiro.

Nesta edição do Prêmio Paschoalino de 2010, quando participei como júri na Aldeia do Arcozelo, conheci Giselle Flôr e a sua 7 PHOCUS Cia de Teatro, que estava apresentando o espetáculo “A História de Prelência”. Chamou-me a atenção a qualidade e a delicadeza do espetáculo infanto-juvenil. Numa conversa com o grupo eu fiquei sabendo que Giselle e Rodrigo Veras eram moradores de um sub-bairro vizinho ao Saquassu, onde está localizada a Casa da Rua do Amor.

⁵⁵ Propriedade foi doada à União para fins artísticos e culturais por Paschoal Carlos Magno, mecenas cuja trajetória nas artes teatrais já foi explorada aqui neste texto. A Fazenda que também está no trajeto histórico onde ocorreram as lutas e resistências do Quilombo liderado por Manuel Congo está com sua estrutura arquitetônica muito comprometida, iminente risco de perda para patrimônio nacional. O Prêmio Paschoalino, oferecido pela Federação de Teatro Associativo do Estado do Rio de Janeiro é em homenagem a Paschoal Carlos Magno.

Nesta época, o Centro de Artes e Cultura “Casa da Rua do Amor” ainda tinha o provento da Lei Rouanet que mantinha as Oficinas de Artes Integradas para Criação de Espetáculos. Como coordenador das oficinas, convidei Giselle Flôr para ser a dinamizadora da oficina de Criatividade Infantil.

O ano seguinte, o de 2011, foi o último ano do provento da Lei Rouanet quando precisamos interromper as oficinas de artes da Casa da Rua do Amor, mas Giselle Flôr e Rodrigo Veras (moradores locais) e Adelita Quitiliano, atriz da “7 Phocus” não mais se afastaram da Casa, passando a compor a equipe gestora numa transição que aconteceu entre os anos de 2013 e 2014, um trabalho voluntário.

Com a entrada de Giselle, Rodrigo e Adelita que junto comigo formaram a equipe gestora da Casa da Rua do Amor e sem o provento da Lei Rouanet e o fechamento da Fábrica Valesul Alumínio S.A., buscamos apoios nos editais de cultura do governo municipal e de outros editais que atendem a área da Zona Oeste, como o Instituto Rio, o da empresa GERDAU, o da Casa da Moeda (extinto).

De tantas inscrições e apresentações de projetos realizadas, entre sucessos e insucessos, fomos agraciados em três editais consecutivos pelo Instituto Rio e desta mesma instituição recebemos também dois prêmios “Geraldo Jordão Pereira”.

A expertise de produção da Cia Teatral dirigida por Giselle Flôr e o capricho estético desta artista que coordenou obras e transformações físicas no espaço, trouxeram para a Casa da Rua do Amor um ambiente lúdico de colorido convidativo, tão propício para o nosso recém instalado Museu Oficina de Artes Lúdicas – MOA.

Os prêmios em dinheiro nos permitiam a compra de material e a realização de obras de alvenaria, eletricidade e pintura, por contrato de mão de obra, mas principalmente por voluntariado e mutirão entre nós mesmos da equipe gestora, vizinhos, amigos e simpatizantes do projeto. Tudo isso coordenado por Giselle.

É também deste período a aproximação da Casa da Rua do Amor com o comércio local de Urucânia, nunca antes acionado até pelo fato de termos contado todo o tempo anterior com o financiamento de uma empresa local, via Lei Rouanet. Essa relação com o comércio comunitário se deu pela agência insistente e dedicada de Adelita Quintiliano que além de atriz, tem formação em Administração.

Adelita, que se afastou do trabalho no ano de 2018, junto com Giselle Flôr e Rodrigo Veras conquistaram mais adesão comunitária para Casa, como: doação de materiais, compras de ingressos teatrais para serem redistribuídos para comunidade, e a campanha “Amoradores”

que recebe doação mensal de pequenas quantias de simpatizantes do projeto da Casa, para garantir o pró-labore dos grupos teatrais que se apresentam uma vez por mês, com os ingressos no preço de R\$ 3,00 (Três Reais), garantindo o sucesso do TEATRO A CÉU ABERTO, principal projeto desta gestão.

Falando sobre seu acesso ao Centro de Artes e Cultura “Casa da Rua do Amor” que passou a coordenar, acumulando também a função de presidenta da Cooperativa de Dinamizadores de Arte e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, Giselle relata:

A Casa da Rua do Amor surgiu inicialmente com o convite do gestor, presidente da Casa da Rua do Amor, que é um dos fundadores, o Luiz Vaz. Eu vim morar em Santa Cruz, eu não sabia que tinha esse espaço cultural, eu mudei de Irajá, que era onde tinha a minha casa cultural que era o SENAC, era lá onde eu fazia todas as minhas produções artísticas, e vim morar em Santa Cruz, aqui eu conheci dentro de um festival em Paty de Alferes, o festival da Fetaerj, eu conheci o Luiz Vaz e ele falou da Casa da Rua do Amor, que era muito próximo da minha casa que eu não conhecia. Eu tive a oportunidade por convite dele de fazer uma das oficinas [...] que era de criação artística para as crianças [...] Fiquei um período trabalhando na Casa da Rua do Amor, quando terminou a parte de financiamento que tinha, eu acabei arrumando um emprego e saí. Mas, depois em 2013, num projeto que teve chamado Inluzo [Intercâmbio de Linguagens Artísticas da Zona Oeste], que foi na Casa Ser Cidadão, mediado pelo Luiz, surgiu o convite, a companhia da qual faço parte que é a *7 Phocus* Companhia de Teatro. Para que se a gente não quisesse de fato estar fazendo uma residência, ou usufruindo da casa para ensaios. [...] Em 2014 a gente já estava nesta gestão, ajudando junto com Luiz Vaz, nessa gestão cultural de elaboração de projetos, das escritas, contemplando prêmios. [...] Houve a eleição [da Cooperativa de Dinamizadores de Arte e Cultura RJ], na qual eu fui eleita presidente [em 2017, substituindo Luiz Vaz] (FLÔR, 2018).

Eu pergunto à Giselle, sobre se trabalhar com projetos artísticos e culturais na Zona Oeste, seria uma vantagem ou uma desvantagem? Ela diz que considera que há vantagem, no que diz respeito à repercussão dos projetos que se destacam por seus pioneirismos e pelo fato de não haver outros projetos sociais de viéses de arte e cultura na vizinhança.



Figura 22. Giselle Flôr em cena “O Casamento de Abena”. Foto: Danilo Sérgio. Fonte: <http://7phocusciadeteatro.blogspot.com/>

Mini autobiografia, como mediador e fundador da Casa da Rua do Amor

Luiz Vaz, este é o meu nome social, formado pelo primeiro e último nomes. 58 anos, sou pai do Danie, da Manoela e da Indila. Tenho uma neta e três netos: Giovana, Guilherme, Lucca e Gabriel.

Minha formação acadêmica é em Artes Plásticas, fiz a Escola de Belas Artes da UFRJ, depois fiz uma especialização na Faculdade de Letras da mesma universidade, em Leitura e Crítica da Literatura Infantil e Juvenil. Mas, posso dizer que minha formação teatral, entre as linguagens artísticas, é a melhor embasada. Por ter sido durante décadas assessor artístico do teatrólogo Augusto Boal, um de seus curingas, como dizemos no Teatro do Oprimido.

Bem antes desta formação acadêmica e dessa vivência teatral, outras vivências já formavam em mim um perfil de interesse pelas áreas de arte e cultura. No bairro de Ricardo de Albuquerque, onde passei os primeiros trinta anos da minha vida, até o primeiro casamento, e onde, junto com outro amigo com cinco anos a mais de idade do que eu, eu tinha 13 para 14 anos, organizávamos o grupo carnavalesco da Rua São Venâncio, muito estimulados pelo sucesso do Grupo da Rua Beberibe, um grupo de fantasiados temáticos que

sempre vencia o concurso do Chacrinha e que era de uma rua paralela a minha. Nunca fomos ao Programa do Chacrinha e nem ganhamos prêmio algum, mas, aprendemos muito e nos divertimos bastante. Acho que esta foi uma das minhas primeiras inserções na prática de animação cultural.

A essa experiência soma-se outra: minha mãe era líder religiosa de um terreiro de Umbanda e eu participava da organização das festas das Crianças, dos Guias, dos Pretos Velhos, dos Caboclos e dos Exus. Enfeitando o *congá* e o terreiro, dançando nas rodas e tocando os tambores. Licença dada à criança, mesmo quando não é confirmada como *ogã*.

Já adolescente, nas festas juninas do bairro, comecei atuando como ator em Peças Caipiras. Aqueles prosaicos “Casamentos na Roça” e depois como roteirista destas pequenas e amadoras peças teatrais. Passei a participar da organização de todo o evento que se tornou tradicional no bairro por 13 anos, atraindo pessoas de outros bairros para aí a já “famosa” festa da Rua São Venâncio que saída dos terrenos baldios começou a ocupar os clubes locais e praças. E ter temáticas variadas. Isso aconteceu na virada das décadas de 1970 e 1980.

Concluída a Escola de Belas Artes no início dos 1980, encontrei no projeto dos Cieps de Darcy Ribeiro e Brizola, um emprego na função de animador cultural que exerci anos seguidos, e que sinceramente, creio nunca ter deixado de exercer, mesmo antes desta oportunidade, e especialmente depois. Ali tive possibilidade de participar da Fábrica de Teatro Popular e conhecer a metodologia de teatro criada por um brasileiro que é a mais difundida no mundo: O Teatro do Oprimido de Augusto Boal.

Passei após esta experiência inicial a ser um dos membros da primeira formação do Centro de Teatro do Oprimido do Rio de Janeiro, segundo no mundo, o primeiro já atuava em Paris há quase dez anos quando fundamos o CTO do Rio (hoje com 33 anos).

Passei a realizar oficinas de Teatro do Oprimido com os mais diversos grupos sociais, e especialmente na formação de profissionais de educação. Com essa experiência viajei muitos países e fui dirigir espaços culturais pertencentes à gestão do governo do Estado do Rio de Janeiro, como: O atual Teatro Mário Lago em Vila Kennedy (na época ligado à Fundação de Artes do Estado do Rio de Janeiro – FUNARJ) e o Centro de Criatividade Infantil e Juvenil, Centrinho de Artes do Méier (na época ligado à Secretaria de Estado de Esporte, Cultura e Lazer), onde mobilizamos artistas para uma gestão coletiva do espaço e me situei ainda mais na crença de que a arte e a cultura impulsionam os desenvolvimentos humano e comunitário. Há quinze anos fundei com outros amigos e amigas a Cooperativa de

Dinamizadores de Arte e Cultura do Estado do Rio de Janeiro que gere a CASA DA RUA DO AMOR.

Origens e particularidades das Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória da Zona Oeste carioca.

A **Casa da Rua do Amor** foi um nome que surgiu muito naturalmente, a Rua do Amor estava lá, e era o nosso novo CEP, ou destino, como poeticamente chamam também os endereços. Fomos pra lá quando saímos do nosso Teatrinho do Saquassu, na época, não sabemos por que motivo se escrevia com Ç. Talvez tenha mudado para não dificultar *links* da *net*, onde o acento cedilha não cabe e a pronúncia fica feia. O Pequeno Teatro do Saquassu foi construído numa sala da Associação de Moradores, que ainda tinha o chão de terra batida e onde começamos a reunir nossa primeira turma. A turma era composta por jovens e crianças de nove aos dezesseis anos, moradores do entorno da fábrica Valesul Alumínios S.A. Anos depois, deste endereço fomos para uma casa comprada pela empresa financiadora do projeto, mas continuamos no sub-bairro do Saquassu.

O Saquassu é uma comunidade que cresceu no entorno da fábrica instalada na região nos primeiros anos da década de 1980. É uma região até certo ponto bem saneada e urbanizada, os terrenos das famílias que ocuparam permitiram a construção das casas e uma sobra para o quintal. A Agência comunitária e um engajamento desta fábrica (com o alcance da sua voz chegando aos poderes públicos) em consonância foram responsáveis por estas obras que dão ao lugar uma atmosfera bucólica, longe da atmosfera de outras ocupações urbanas populares como as favelas tradicionais, colabora com essa atmosfera também o fato de que no entorno da área construída da fábrica, foi planejado e realizado um reflorestamento, formando um grande e denso anel verde ali plantado para diminuir os efeitos poluentes das caldeirarias do alumínio. Embora sejam consideradas área favelizadas, os dois sub-bairros contíguos, cujo no limite está a Casa da Rua do Amor: o Saquassu e o Conjunto Urucânia, ganham esse aspecto de comunidades rurais.

Estes sub-bairros são originados de ocupações de extensas terras que constam pertencer ao Instituto Nacional da Reforma Agrária – INCRA. Nestas áreas há a concentração de casas, mas também, pontuam quadras esportivas, praças, campos de futebol de várzea, morros desmatados e desocupados, embora tenha havido um projeto de reflorestamento para parte destes morros e até pouco tempo atrás havia uma fazenda de bois Zebus na região.

A aparência bucólica esconde, numa primeira vista, bolsões de pobreza que há nesta área onde há um dos menores Índices de Desenvolvimento Humano da cidade. O fato de a comunidade

ter crescido no entorno da Fábrica, no caso do Saquassu, não representou uma absorção de mão de obra destas famílias ali instaladas, na fábrica. Embora tivesse havido alguns esforços da empresa na qualificação local, foi apenas uma pequena parte que pode ser empregada. Ônibus da empresa circulavam diariamente trazendo e levando para casa seu quadro de operários e funcionários por toda a cidade e cidades vizinhas, enquanto existiu a fábrica, até o ano de 2011.

É forte o subemprego e informalidade do trabalho nestas comunidades do Saquassu, Urucânia, Barro Vermelho, Vale dos Palmares e Estrela D'Alva. Entre estas alternativas, especialmente para jovens, estão os chamadores de vans, o(a)s entregadore(a)s de folhetos, ou santinhos. E para os mais velhos os serviços comunitários de capina, construção de casas, consertos automotivos e domésticos e outras atividades econômicas informais. A atividade comercial é muito extensa também, devido a grande concentração de pessoas.

A fábrica Valesul Alumínio S.A. fez um diagnóstico em 2002, quando preparava uma contrapartida social exigida às indústrias que produzem impacto ambiental, e nas respostas dos moradores do seu entorno, entre as cinco prioridades havia a solicitação de um trabalho de arte e cultura para a região. Na dissertação de Gláucia Felipe Bastos com o tema “Programa de Responsabilidade Social na Valesul Alumínio. Uma receita de sucesso” apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil – CPDOC, alguns destes dados são apresentados:

O trabalho de mapeamento começou em agosto de 2002. A pesquisa durou quatro meses e demonstrou claramente as principais carências das três localidades investigadas (Saqueçu, Urucânia e Vale dos Palmares). Os 45 questionários foram entregues porta a porta a fim de capitalizar a ação e criar uma relação de confiança entre comunidade e empresa. Dos 4.582 habitantes de Saqueçu, 966 participaram. Em Vale dos Palmares, onde moram 1736 pessoas, 272 moradores responderam a pesquisa e em Urucânia, com 809 residentes, houve um retorno de 233 pessoas. Foram escolhidas as comunidades do entorno mais próximo. A tendência para os próximos anos é que o raio de abrangência do programa cresça de acordo com as respostas da população local ao trabalho desenvolvido. Temas como serviços de infraestrutura (saneamento básico, áreas de lazer, escolas, creches, transporte, limpeza etc), tipo de moradia, número de pessoas residentes em cada casa, faixas de rendimento, problemas de saúde e tipos de emprego estiveram presentes na pesquisa. As principais carências apontadas foram água e transporte e os piores serviços destacados pela comunidade foram fornecimento de água e oferta de cursos profissionalizantes e telefones públicos. (BASTOS, 2006, p.44-45)

Após o diagnóstico realizado a diretora de responsabilidade social na época, Fabiana Carrozzino, que era minha amiga, me pediu um projeto. E eu convidei mais três amigos para formarmos o grupo de arte-educadores que atendeu a demanda.

Isso foi no ano de 2004. Nós quatro, os fundadores, fomos animadores culturais de Cieps, e estamos com Ariel no grupo de ex-animadores culturais que fundaram Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória que integram esta cartografia.

Fabiana, que era poeta e nos deixou muito jovem ainda, teve seu nome dado à Sala de Leitura e Escrita Criativa da Casa da Rua do Amor, em reconhecimento à sua sensibilidade e ao seu compromisso comunitário. Ela nos pediu um projeto “de bolso”, como chamamos um projeto pequeno, deveria ser uma ação que estimulasse a literatura infanto juvenil brasileira e que nesse projeto integrássemos linguagens artísticas, como música, artes plásticas e teatro de bonecos.

Nós, os quatro arte-educadores, tínhamos o perfil para atender esse pedido. Eu, artista plástico e diretor teatral, pesquisei durante muitos anos o Teatro do Oprimido como assessor de Augusto Boal; José Luiz dos Reis é bonequeiro, membro da ARTB (Associação Rio de Teatro de Bonecos); Osvaldo Rosário é músico com grande experiência para música de teatro infanto juvenil, fez parte do legendário grupo TAL Teatro de Atividades Lúdicas (primeiro grupo teatral da Baixada Fluminense a receber o prêmio *Molière*) e Jorge dos Santos é artista plástico, foi carnavalesco de Blocos e pequenas Escolas de Samba e é animador cultural da biblioteca pública João do Rio de Irajá.

O projeto que começou com uma turma às tardes das quintas, logo precisou se ajustar. A demanda da comunidade era muito grande, as crianças de nove aos dezesseis anos levavam seus irmãos menores para o projeto ou para o curso, como eles chamavam. Abrimos outra turma para crianças de 4 a 9 anos e aumentamos o tempo semanal incluindo as terças feiras.

Em três meses tínhamos um produto artístico resultante das oficinas que eram realizadas com os quatro profissionais ao mesmo tempo na sala, trabalhando a integração entre as linguagens simultaneamente. “Imaginação. Uma Nação de Ideias” foi o nome dado à peça teatral que juntou 15 crianças e adolescentes num espetáculo de teatro de animação, engenhocas, teatro de silhuetas, teatro de sombras e bonecos, músicas e textos feitos com as crianças. Teatro da Gente foi o nome que as crianças escolheram para a pequena Cia teatral que se formava. Fizemos apresentações no Pequeno Teatro do Saquassu, agora reformado, com piso, palco, paredes pintadas, refletores de lata de leite Ninho. Esse foi o início do trabalho.



Figura 23. O Pequeno Teatro do Saquagu. Em 2004. Fonte: <https://www.facebook.com/CasaDaRuaDoAmor>

A equipe de responsabilidade social da fábrica, nesse momento contava com dois novos integrantes: Amanda Moreira e Victor Ladeira além de seu diretor Augusto Estrela. Com Victor e Amanda assumindo a responsabilidade social ampliamos o atendimento para outra comunidade, agora o conjunto Urucânia.

O CIEP Alberto Pasqualini passou a receber também as nossas oficinas em contraturno. O espaço do CIEP onde originalmente funcionava o gabinete médico e dentário foi reformado, nas suas duas salas realizávamos as atividades de artes integradas: Cinema de animação e curtas-metragens, confecção de brinquedos populares, oficina da palavra (criação verbal e literária), teatro, música, artes plásticas, dança e teatro de bonecos.

Nesse momento mais dois profissionais aderiram à equipe: a bailarina e atriz Madeleine Braga e o cineasta Alexandre Toscano. Chegamos atender nessas oficinas 250 crianças de diversas turmas do CIEP. As oficinas eram destinadas apenas ao público escolar interno no contraturno.

Atuamos durante dois anos no CIEP, 2006 e 2007, e mantivemos em paralelo as oficinas da Associação de Moradores do Saquassu. Deste período do CIEP os principais produtos foram os curtas “Doce Água” e “O Lixo Atuando em Mim” produzidos com e pelas crianças.

No CIEP conhecemos um menino de oito anos, que já havia despertado interesse por Dança e sua irmã o havia inscrito num curso de balé clássico, mas que foi uma experiência muito breve. Quando chegamos com o trabalho no CIEP, ele como aluno, logo se inscreveu nas oficinas que oferecíamos. Depois, seguiu nas oficinas quando elas foram para a Casa da Rua do Amor.

Natanael passou oito anos nas nossas oficinas artísticas, especialmente as de Dança Contemporânea com Madeleine Braga, Afro-brasileiras com a dinamizadora Sheila Reis e Danças Tradicionais de Origem Indígena com Myrian de Souza. Esta última dinamizadora, reconhecendo o

talento deste já adolescente, sugeriu que ele fizesse um concurso para uma bolsa de estudos no Centro de Artes e Dança – CAD, de Campo Grande. Uma escola particular de Dança Clássica que tem convênio com Miami City Ballet School. Lá no CAD, Natanael fez o concurso e recebeu bolsa integral para ir para os Estados Unidos. E já está há três anos lá. Firmou-se como profissional de dança.

Muitos são os talentos que já parecem vir predeterminados a viver sua plena realização, mas quantos também, não vingam por falta de um terreno fértil? Este não é o único caso de uma formação artística, o que também não é o principal propósito de nenhuma das Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, das quais falamos aqui. Mas, o quanto que a presença delas nessas regiões distantes de escolas de artes e equipamentos públicos culturais podem resguardar talentos de sucumbir na aridez e dificuldade de um cotidiano sem referências e estímulos?



Figura 24. Natanael Leal num passo de dança, no fundo sua família, amigos e vizinhos que fizeram caldos para serem vendidos numa festa e ajudar a pagar sua ida para Miami. Foto: Alexandre Auler / Jornal Extra.

No ano de 2007, com a intermediação de Victor Ladeira, compramos com verba de vinte e cinco mil reais, doada pela Fábrica Valesul S.A. um terreno de 400m² com duas casas: uma maior e outra meia-água nos fundos, na Rua do Amor, situada no limite dos dois sub-bairros: Saquassu e Urucânia, onde adaptamos com pequenas obras o Centro de Artes e Cultura Casa da Rua do Amor.

Em 2008 a Casa da Rua do Amor conquistou o certificado da Lei Rouanet para o seu principal projeto: as Oficinas de Artes Integradas para a Criação de Espetáculos Cênicos de Santa Cruz, que chegou a ter 290 vagas preenchidas em 13 oficinas de artes, e contratou 22 pessoas em

diversas funções, 17 delas, moradoras do bairro. E tivemos a adesão ao quadro de arte-educadores e artistas como: Zitto Bedat, Valtemir Valle, Malu Rocha, entre outros. Uma parte destas funções foi ocupada por *ex* participantes das oficinas de artes que já estavam há quatro anos nas atividades artísticas e culturais e viraram monitores e dinamizadores. O período de patrocínio por Lei Rouanet durou de 2008 a 2011, depois atuamos com outros tipos de proventos.



Figura 25. Casa da Rua do Amor em 2012. Fonte: <https://www.facebook.com/CasaDaRuaDoAmor>

Sobre o **MOA, Museu Oficina de Artes Lúdicas**, ele começou a acontecer após a visita do pesquisador Diogo da Silva Cardoso, que ao ver a coleção de artefatos, engenhocas, bonecos teatrais e máscara, produzida pelas crianças. Naquela altura nos nove anos de existência da Casa da Rua do Amor, nos falou que tínhamos um espaço museal, que era toda a nossa casa e podíamos fazer boas exposições com o material que estava guardado há tanto tempo, produção das oficinas.

A partir de então começamos a entender aquele material como nossa coleção e nós que estávamos na frente desta ideia, começamos a adquirir peças (brinquedos artesanais e outros objetos afins) por compras em viagens, doações e também guardando e cuidando da produção das novas oficinas de artes e brinquedos populares, ampliando essa coleção. Na época não conseguíamos pensar numa museologia sem objetos (artefatos) organizados e expostos. Uma museologia em que a coleção e a exposição não fossem suas principais características. Desta maneira levamos um tempo, na Casa da Rua do Amor, um tanto “avexados” em assumirmos o espaço como espaço museal, haja vista que entendíamos como

limitado nosso espaço de exposição e nossa coleção, com a insuficiência (julgávamos) de catalogação, legenda. Não é que não julgemos hoje realmente necessárias estas técnicas e práticas museográficas e os fundamentos deontológicos da Museologia. Mas, o que houve foi um reconhecimento de que há um caminho entre o necessário e o imprescindível. Levados pelo conceito leigo que tínhamos sobre museologia, para nós a identidade museal que possuíamos podia ser guardada em caixas, posta e repostada de acordo com o que a situação exigisse ou inspirasse. Enfim, tínhamos uma visão limitada sobre a questão museal e que só aos poucos fomos ampliando.

Levamos um tempo para abrir a nossa percepção para o fato de que o que possuíamos como memória, não estava sobre as estantes ou não cabia dentro de caixas, estava na circulação dos afetos comunitários e o quanto eles impactam aos que chegam. Também está, mas não só nas estantes e nos *displays*, nas vitrines, na museália e nas legendas.

O espaço de memória foi ficando cada vez mais definido para nós os gestores da Casa da Rua do Amor, especialmente pelo motivo que com 15 anos de existência, ciclo que será completado em fevereiro de 2019, os filhos daqueles jovens (e algumas crianças) que recebemos nas oficinas no início da década de 2000, agora voltam com os seus pais para assistir as atrações do nosso Teatro a Céu Aberto do Saquassu, que atualmente por falta de proventos para realizar as oficinas é a nossa única oferta de programação. E o que circula pelo espaço é a memória e o afeto. Sim! Somos um Museu Comunitário, somos o MOA Museu Oficina de Artes Lúdicas do Saquassú.

Museu Oficina porque ainda temos a convicção que voltaremos com as oficinas de artes integradas e o(a) nosso(a) visitante poderá ver um objeto exposto, por exemplo, e confeccioná-lo em oficina, ou produzir alguma cena, dança, vídeo, como fizemos durante a Semana Nacional do Museu promovida pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM em que criamos o espetáculo “Histórias de Vindas” com moradores locais que contavam em pequenas cenas como suas famílias chegaram até àquela região.

. Os estudos de Bruno Brulon são muito úteis para nos apoiar nesta abordagem, usando como baliza conceitual o que ele chamou no resumo do seu artigo publicado numa revista da Universidade Federal da Paraíba, de objeto/devir:

[...] concepção de uma nova categoria de pensamento que propomos chamar de objeto-devir. Discute a especificidade dos objetos musealizados a partir de diferentes correntes de pensamento que tangenciam a teoria do

objeto, como se dão os processos de produção de sentido e de valores quando um objeto entra na cadeia museológica. (BRULON, 2015, p. 25).



Figura 26. Sessão de teatro no Teatro a Céu Aberto do Saquassu da Casa da Rua do Amor.
Fonte: <https://www.facebook.com/pg/CasaDaRuaDoAmor/photos>

Essa mesma sugestão de criar, ou assumir-se como um espaço museal, que Diogo Cardoso fez para Casa, ele também fez para os outros espaços. E daí três Museus Comunitários foram iniciados na rede do Ecomunitário: O MOA, O Museu Casa do Bumba Meu Boi e o MAC, Museu Estúdio de Artes Cênicas, no ano seguinte: em 2014 os espaços se cadastraram no Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM.

Não havia nos primeiros anos de suas implantações em nenhum desses espaços profissionais de Museologia os assessorando, mas, aos poucos foram recebendo visitas de especialistas que ajudaram muito nesta organização museal inicial.

O professor Mário Chagas, depois de Diogo Cardoso, aliás, indicado por ele, foi a primeira pessoa da área de museologia a conhecer e ajudar os espaços, explanando seus conhecimentos nas áreas de Museologia e especialmente a Museologia Social. Primeiro, concedendo uma aula-conversa com os JACUTUCOS Jovens Agentes de Cultura, Turismo Comunitário e Museologia Social, composto por 13 jovens que foram indicados por quatro centros culturais comunitários parceiros: A Casa da Rua do Amor que coordenava esta ação, o Centro Cultural A História Que Eu Conto, O Espaço Raízes de Gericinó e a FOCO Fábrica de Atores Sociais que ainda não se chamava Instituto Cohen.

Eu concebi e coordenei o projeto que foi apoiado pelo Instituto Rio. E era uma sensibilização destes jovens moradores da Zona Oeste sobre o patrimônio histórico e cultural que há nos seus bairros, e informações sobre Cultura, Curadoria de Artes, Museologia Social e Turismo de Base Comunitária.

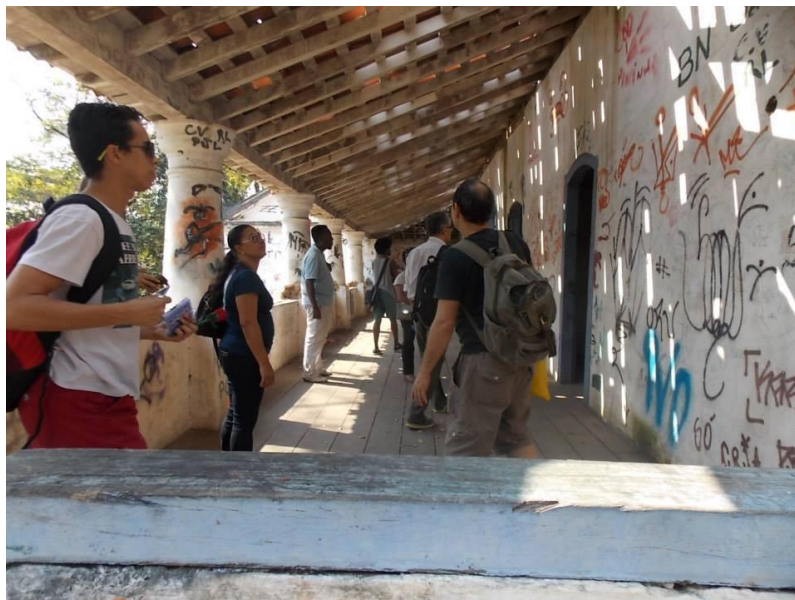


Figura 27. Visita do Projeto JACUTUCOS – Jovens Agentes de Cultura, Turismo Comunitário de Museologia Social à Fazenda do Viegas do século XVIII (localizada no bairro Senador Camará, na Zona Oeste), em deplorável estado de conservação. Fonte: <https://www.facebook.com/pg/CasaDaRuaDoAmor/photos>

Foi o professor Mário Chagas e a Rede de Museologia Social - REMUS que nos solicitaram a organização do segundo OCAZO “O Caminho das Artes da Zona Oeste”, uma visita ao itinerário: Raízes de Gericinó/FOCO Instituto Cohen/Casa da Rua do Amor/Coletiva Mulheres de Pedra, que já começavam a ganhar força e entendimento sobre suas identidades de espaços museais.

Entre as três Casas que usavam uma denominação de Museu para uma área de exposições dentro do seu espaço, o Espaço Raízes de Gericinó, em minha opinião, era o que melhor já havia se estruturado como um Museu Comunitário. Talvez pela quantidade e qualidade do material exposto e sua força de identidade e ancestralidade que vêm com o rito do Boi, lá do Maranhão, de tantas e seguidas gerações, até ter chegado com a bagagem (material e imaterial) da família Mercês ao “sertão carioca”.

Mas também, não nego a possibilidade desta avaliação ainda estar carregada pela forte e quase inescapável fixação pelo objeto (artefato) que há no senso comum e também na museologia mais conservadora e tradicional, conceitos que foram encontrando novas formas e

aberturas no contato com a Museologia Social. Daí o espaço da Coletiva “Mulheres de Pedra” que não se autodenominou com um epíteto de museu ou espaço de memória, figurar de maneira tão segura e inequívoca como interessante espaço museal, como uma das Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória.



Figura 28. Casa da Coletiva Mulheres de Pedra. Fonte: <https://www.facebook.com/pg/MulheresDePedra/photos>

A casa onde funciona a “Coletiva Mulheres de Pedra” é uma casa caiçara como há muitas na Pedra de Guaratiba. Daquelas com grande terreno de frente para a entrada dos pequenos barcos. Esta atmosfera se mantém magicamente, mesmo que a casa não abrigue pescadores, e ainda é reforçada por alguns puçás, tarrafas, e partes de barcos prosaicamente despojados no quintal.

Leila Souza Neto, a mediadora do espaço, comenta que o trabalho que deu origem a essa Casa Suburbana de Arte, Cultura e Memória, começou em 1982 a partir do momento em que ela e seu marido, o artista plástico Sérgio Vidal chegaram à Pedra de Guaratiba e foram para a comunidade para participar da vida cultural. Quando reuniram ali artistas plásticos. Mas, que a Coletiva Mulheres de Pedra tem início no ano de 2000.

A região onde está é próxima a uma colônia de pescadores. Quando eu era bem jovem, nos anos 1970, eu ia com um amigo que tinha uma pequena casa nesta comunidade, nunca mais me esqueci da música que os pescadores cantavam enquanto trabalhavam e bebiam: “A cachaça vai matar um corno deste, será que é este?/Será que é este?/ Aqui na Pedra tem um grande Baiacú/A gente catuca ele e ele incha pra chuchu![...]”.

A Rua Saião Lobato, onde está situada a Casa das Mulheres de Pedra está bem próxima da Praia e do Pier de Madeira, que é um espaço incrível para realizar atividades culturais, algumas das atividades promovidas pela Coletiva são realizadas ali. No ano de 2015, O *Panidrom*, uma companhia de teatro itinerante, fez uma apresentação que se dava durante um cortejo e terminava num “anfiteatro natural” num pequeno trecho da praia que segue um contorno circular.

Na vizinhança próxima à Casa das Mulheres de Pedra estão a Fundação Xuxa Meneghel (que completa 30 anos em 2019) e a Sociedade Musical Deozílio Pinto que tem registros de ter sido composta por músicos locais, com outro nome no ano de 1870, por Mestre Fabrício para acompanhar um Circo de Cavalinhos na então freguesia de São Salvador do Mundo de Guaratiba, hoje Pedra de Guaratiba.

Na paisagem cultural do bairro destacam-se também a Igreja Nossa Senhora do Desterro, de 1626, que é uma das igrejas mais antigas da cidade e que é tombada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN; o Polo Gastronômico da Pedra de Guaratiba e a Arena Cultural Abelardo Barbosa (Chacrinha). Mulheres de Pedra consta em diversos sites, catálogos, mapas culturais como uma das atrações do bairro.

Mas nem tudo na Pedra tem aparência bucólica e transmite tranquilidade. Durante as escavações realizadas no fundo da Baía de Sepetiba para a construção do Porto de 3,8 quilômetros da Companhia Siderúrgica do Atlântico, hoje *Ternium*, foram removidas camadas de metais pesados acondicionados no fundo durante décadas. Essa baía concentra Distritos Industriais e sofre bastante com os impactos da poluição provocada pela presença de indústrias pesadas, especialmente as que lidam com a matéria prima de metais. É gigantesco o impacto dessa manobra, sobretudo na pesca artesanal tradicional nesta região. Eis aí o típico conflito entre o desenvolvimento industrial, a vida e o trabalho comunitário e o equilíbrio ambiental que envolve tantas tensões. A Pedra de Guaratiba, Santa Cruz e Sepetiba, onde estão localizadas três das nossas Cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, são regiões que sofrem muito com esse impacto.

Entre os eventos mais importantes promovidos pela Coletiva Mulheres de Pedra estão: os saraus “Pedra Pura Poesia” que acontecem com regularidade mensal e um sarau especial que ocorre no mês de julho que celebra O Dia da Mulher Negra Latina e Caribenha, com rodas de conversa, apresentações, lançamentos de autoras negras e outras atividades. O “VIVAS”, como é chamado o evento, é um dia de vivência e interações afro descendente.



Figura 29. A escritora Conceição Evaristo no evento Vivas na Casa das Mulheres de Pedra.
Foto: Mariana Maia.

Outro evento muito importante é a Festa da Primavera. A Coletiva “Mulheres de Pedra” tem um jeito muito peculiar de realizar eventos casados. No ano de 2015, realizou durante dois dias, três eventos simultâneos. Ocupando a rua, a praia, a casa e o quintal: o II Festival de Economia Solidária, onde em muitas barracas, objetos e pratos da culinária artesanal foram expostos e vendidos, em parceria com a Rede Carioca de Agroecologia e Rio Ecosol; a I Mostra Arte na Pedra, organizada pelos Jovens Agentes de Cultura, Turismo Comunitário e Museologia Social JACUTUCOS (Projeto de formação básica de jovens da Casa da Rua do Amor/Instituto Rio), como conclusão do curso. E o I SolCine (Mostra de Cinema Negro). A Festa da Primavera acontece todos os anos.

A Casa das Mulheres de Pedra tem uma vocação de galeria de artes, por lá passam e se revezam diverso(a)s artistas plástico(a)s com seus trabalhos sendo expostos. A Tradição do bairro Pedra de Guaratiba como lugar de ateliers, passagem e moradia de artistas plásticos, reforça essa vocação. O(a)s poetas também, participam dos Saraus e doam seus livros formando uma diversificada e sempre renovada biblioteca ao alcance das mãos, sem estantes, em cima de bancadas, jeito livre e funcional. Numa das minhas idas ao Sarau, esqueci meu chapéu de palha, e ele virou acervo, quando voltei estava exposto com outras peças, deixei-o lá.



Figura 30 Trabalho artístico de Elon Cerqueira com discos LP de vinil, exposição permanente da galeria da Coletiva Mulheres de Pedra. Foto: Deborah Amaral.

A bricolagem é um método-filosofia que perpassa fortemente pelos cinco espaços aqui cartografados. Na Casa das Mulheres de Pedra com sua tradição artesã e sua gênese ligada às artes plásticas, essa relação com o fazer bricoleiro é profundamente percebida. O seu produto mais característico, icônico mesmo, são os painéis de panos, também chamados *panôs*, que produzem em rito onde um tema geralmente ligado às questões de gênero e etnia é abordado e bordado de maneira coletiva, com cada artista fazendo seu pedaço que depois é composto na técnica do *patchwork*, nossas tradicionais conchas de retalhos.

Muitas coisas me impressionam na produção deste coletivo, mas sempre me recordo do impacto que tive quando vi uma coleção de saias produzidas por capas de guarda-chuvas e sombrinhas, material que vemos tantas vezes descarregados nas esquinas de todas as cores e estampas. Eram saias lindas e pareciam ser feitas com soluções muito simples, praticamente uma abertura para o cós e assim eram vestidas.

Num livro organizado por Isabella Duvivier e Lígia Tourinho, que foi lançado na Casa da Mulheres de Pedra, e que recebi numa das visitas que fiz ao coletivo, me deparei com o seguinte trecho:

Uma bricolagem do corpo-mulher e uma exposição instalação de suas dobras micropolíticas sensíveis. Bricolagem: reaproveitamento- recicle-montagem. Bricoleur: o que realiza o recicle. A prática do recicle: submeter a uma reciclagem. Adquirir uma nova formatação por reciclagem; reciclar-se. Quais peças compõem meu corpo-mulher? Que resíduos eu utilizo para remontar minha trajetória histórico-subjetiva? Quais engrenagens estão presentes? [...] Como o bricoleur, em sua eterna re-montagem, é na estética da sobra e do “recicle”, é na escassez da Latino-América que nos fazemos corpo-mulher de criação. Sem o pensamento ideal do engenheiro, estamos à margem em constante estado subjetivo de guerrilha sensível, cavando

desvios, rotas de fuga e agenciamentos de novos encaixes para (re)existir inventando.(DUVIVIER, Isabella; TOURINHO, ligia; BALBI, N.; BERNARDIS, A.; CARPENA, I., 2014, p. 5).

O “Quintal Potente” tem uma enorme mangueira e liga a parte de trás da casa onde fica a hospedagem solidária, com diversos quartos preparados para receber quem queira pernoitar na Casa participando de uma caixinha solidária. A cozinha grande em proporção ao restante da Casa ocupa o centro do terreno. Os Saraus que ocorrem principalmente no quintal são oportunidades de instalações ou pinturas murais temáticas que enfatizam as lutas sociais e a estética fortemente aliada a uma ética de enfrentamento e confronto com as forças opressoras que impõem subalternidades para os grupos que ali se fortalecem em ritos artístico-político-culturais.



Figura 31. Painel pintado no quintal da Coletiva Mulheres de Pedra. Foto Raissa Cortes. Fonte: <https://www.facebook.com/pg/MulheresDePedra/photos>

As Mulheres de Pedra e o cinema é uma relação que começa em 2015, quando produziram o curta-metragem “Elekô” para o Festival “72 horas”, conquistando os prêmios de melhor curta, melhor desenho de som, melhor ficção e menção honrosa. No mesmo ano fizeram uma exibição simultânea no México, Argentina, Alemanha, França e Uruguai, numa rede de coletivos feministas, depois disso outros filmes e prêmios vieram.

Simone Ricco⁵⁶, uma das “Mulheres de Pedra”, mestre em Literatura Africana, participou da criação e produção do filme *Elekô*, produzido pela Coletiva, e presta um depoimento sobre essa experiência, numa entrevista a mim concedida no dia 19 de dezembro de 2018:

Depois do trabalho pronto, o que eu percebi em várias exibições do *Elekô*, foi de que ao levar o filme para espaços – muitas vezes eu levei para espaços acadêmicos, na Baixada Fluminense, na UNIABEU, na UFRJ, na Universidade Estácio de Sá, alguns campus na Zona Oeste – Quando o filme atravessava os espaços e ele deixava claro que era uma realização feita pela produção audiovisual na Zona Oeste, provocava uma surpresa grande. Muitas vezes ouvi o relato: Nossa! Mulheres de Pedra, do filme *Elekô*, nossa! Adoro esse filme, esse filme me influenciou. Não sei se o Coletivo, se as meninas, conseguem medir o alcance do *Elekô*. Eu tenho a impressão que a gente não consegue medir, o quanto essa produção cultural audiovisual da Zona Oeste se espalhou, foi vista e serviu de referência. Ela já aparece em vários trabalhos acadêmicos, por exemplo. Não falando necessariamente da produção na Zona Oeste, talvez este seja um recorte do seu trabalho [referindo-se a dissertação aqui apresentada] que vai ser mais uma possibilidade de ver a força que essa produção audiovisual teve, [...] mas, falando muitas vezes da temática do feminino, ou do trabalho em grupo e eu acho que este é o gancho, é um trabalho em grupo e um trabalho de um grupo baseado na Zona Oeste. E um grupo que tomou corpo e se movimentou em função dessa ação na cultura da Zona Oeste, produzindo *Saraus*, produzindo cursos, produzindo vivências ligadas à Economia Solidária, fazendo sempre das atividades culturais a culminância ou a forma de agrupar pessoas. (RICCO, 2018)

Das cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, a casa da Coletiva “Mulheres de Pedra” é a que mais alcança visitantes de diversos pontos da cidade nas suas programações mais rotineiras, talvez também de outros estados e de outros países, Leila fala que a relação com a comunidade local vem crescendo mais que há muito tempo não é a maior frequência da casa.

Já o trabalho comunitário local tem alcançado um importante crescimento no **Espaço Cultural Raízes de Gericinó**, especialmente quando se uniram ao Banco da Providência, em 2017 e desenvolveram cursos para acesso ao primeiro emprego e formações profissionais de curta duração para adultos. Embora isso também tenha trazido um empasse entre o social e o cultural.

Auricélia é um parceira frequente nas atividades que desenvolvemos na Zona Oeste, e eu sou morador muito próximo ao Espaço do Raízes, por estes motivos e principalmente por nossas afinidades, conversamos muito sobre os trabalhos das nossas Casas. Ela me disse que temia uma diminuição do potencial de trabalho cultural assim submetido à emergência do emprego e ao alcance

⁵⁶ Simone Ricco é uma articuladora cultural, com presença em diversos projetos socioculturais da Zona Oeste do Rio, mestre em literatura africana, já realizou curadoria para exposições do Museu Casa do Bumba Meu Boi, organizou eventos sobre o tema da cultura negra na Casa da Rua do Amor e atua com mais frequência na Coletiva Mulheres de Pedra.

que oportunidades sociais e econômicas têm para as demandas comunitárias. Porém, *pari passu*, como buscando um equilíbrio, um acesso desta Casa na Rede de Museologia Social, a Remus, recebendo e oferecendo para a Rede, trocas de capacitação, teórico-prática da museologia social, vem estimulando cada vez mais o potencial museal deste espaço, garantindo sua essência cultural.

Nos dias 14 e 15 de dezembro de 2018 o **Museu Casa do Bumba Meu Boi/Espaço Cultural Raízes de Gericinó** sediou um evento de capacitação de Museologia Social organizado pela Rede de Museologia Social REMUS, no seu espaço, com enorme sucesso.

Auricélia, Dourado, e equipe são atentos e muito ágeis diante de determinadas ameaças. Como Auricélia gosta de falar, já chegaram aqui no Rio com o histórico de uma ausência de direitos como Nordestinos. Batalhadores de acessos, direito e oportunidades, eles têm cancha.

A gestão do Espaço Cultural Raízes de Gericinó com o seu Museu Casa do Bumba Meu Boi, conta principalmente com mulheres de uma família maranhense cuja matriarca, Dona Rosa, foi quando menina “Quebradeira de Coco”, e trabalhadora infantil em casa de família, na Casa do Raízes ela é apresentada pelas filhas, genro e netos como: a matriarca. Sua filha Auricélia Mercês é pedagoga e a principal articuladora do espaço. O trabalho comunitário desse espaço, além de reunir e expor em acervo: adereços do folguedo do Bumba Meu Boi do Maranhão, realiza anualmente a montagem deste Auto, com ritos de dança, canto e interpretação dramática com crianças e adolescentes do entorno do espaço, a comunidade do 80 no bairro do Gericinó, formada na maioria por famílias nordestinas.

As atividades do espaço e do museu são cada vez mais aceitas e até apropriadas pela comunidade, mas há uma forte tensão entre o trabalho cultural realizado pelo espaço e as correntes do evangelicalismo predominante na comunidade que ainda se opõem com discursos contrários às práticas culturais do Espaço Raízes de Gericinó.

Algumas famílias passam a impedir participação de familiares ou membros das suas denominações religiosas na rotina e evento do espaço. Na minha opinião, não só um equívoco, no que coloca práticas culturais no campo das práticas religiosas, mas também um claro desrespeito à diversidade de pensamentos, ações e representações seja no campo cultural ou mesmo religioso. Por outro lado há uma conquista perceptível com adesões de evangélicos ao espaço e suas propostas.

A partir do ano de 2017. Uma casa ao lado da que abriga o Museu Casa do Bumba Meu Boi, construída na mesma época, com o mesmo estilo, e que estava desativada, passou a integrar o espaço do Raízes. Ali funcionou durante anos a Associação de Moradores, mas estava desativada há bastante tempo.

Os desenhos das plantas destas casas estão no estilo das residências construídas na década de 1960, com traços que lembram alguma maneira dos traços da nova capital que estava sendo construída. Não consegui dados muito precisos sobre a origem, mas, são certamente as construções mais antigas da estrada do Gericinó, pertenceram em algum momento à Fábrica Bangu, está dentro do trecho por onde passava a água do Manancial do Maciço do Gericinó-Mendanha até a fábrica do centro do Bairro de Bangu.

O terreno do Raízes de Gericinó tem como vizinhança a grande área que serve aos treinamentos do CIG Campo de Instrução do Gericinó, pertencente ao Exército Brasileiro, uma área de mata atlântica fechada com muitas e bonitas cachoeiras, a maioria nos espaços de treinamento do exército onde o acesso do público é impedido. Há um Parque Municipal onde o público tem acesso um pouco mais distante.

Ainda no entorno do “Raízes” está a Favela do Catiri, a Fábrica da Coca Cola, que é colada no terreno do Espaço Cultural Raízes de Gericinó – ECRG. E seus sub-bairros vizinhos são: a Vila Kennedy e a Vila Aliança, a Cancela Preta e o Jardim Bangu (sub-bairros estes pertencentes a Bangu). Enquanto o Raízes de Gericinó, está localizado no bairro de Gericinó desmembrado de Bangu em 2004, assim como seus também vizinhos: o Complexo Penitenciário do Gericinó e o Aterro Sanitário de Gericinó (Já chamado Lixão de Bangu, ou do Catiri).

O acesso ao “Raízes” torna-se facilitado, por estar localizado praticamente numa esquina com a av. Brasil, principal via de circulação da cidade. Muitas das atividades feitas pelas redes de parceiros são realizadas ali também por este motivo.

Com relação ao Museu **Casa do Bumba Meu Boi**, a materialidade e imaterialidade do acervo são prontamente percebidas ao chegarmos nesse espaço de memória.

As categorias de Museu Casa, depois Museu Casa Histórica, na museologia têm seus exemplos mais comuns nas Casas Senhoriais e/ou Casas de Pessoas de Vidas Exemplares, é um tipo de museu abrigado num imóvel que serviu como casa de alguma personalidade de destaque na sociedade, e prima por preservar a forma original nas colocações do mobiliário e objetos no ambiente em que viveu aquela pessoa e sua família.

No Museu Casa do Bumba Meu Boi, não é assim que acontece. Não se mantém a presença de um cotidiano residencial, pois este uso não está na linha do tempo da proposta museal. Os espaços são destinados a funções expositoras, salas de atividades educacionais ou de leitura e para ateliêres e oficinas. Mas acontece algo interessante, a presença da família neste espaço é tão forte que mesmo sem a presença de uma atmosfera residencial que se

mantenha, há uma forte presença de uma atmosfera familiar. Um detalhe é que as casas dos núcleos desta família ficam no mesmo sub-bairro, só um pouco afastadas.

A cozinha é um espaço onde se preserva o prosaísmo de uma casa habitada, e onde sempre que possível uma boa comida da culinária maranhense é feita e servida com boas conversas.

Como práticas que garantem permanente renovação do acervo material existem as oficinas de costura e bordado que são responsáveis pela apresentação e tradição do ‘saber fazer’, já para as práticas intangíveis concorrem: a realização de eventos, os ensaios e as apresentações do Bumba Meu Boi, e a recepção de produtos artísticos (em especial “Bois” de outras regiões da cidade) nos seus eventos.

Os depoimentos orais de Dona Rosa, Auricélia, Hérica (filha de Auricélia) e Rosecléa (irmã de Auricélia) sobre o histórico do espaço e suas vivências no Maranhão e no Rio de Janeiro também enriquecem o acervo imaterial.



Figura 32. Vista da janela da sala dos chapéus. Acervo do Museu Casa do Bumba Meu Boi. Fonte: <https://www.facebook.com/pg/RaizesdeGericino/photos>

Quanto ao acervo material sua principal característica é a de possuir uma exposição permanente e ‘viva’ assim chamada pela gestora do Museu, Auricélia, pelo fato de permitir ao visitante tocar em qualquer peça em exposição – e praticamente todo o acervo é exposto –

para sentir a textura do material, fotografar-se utilizando este material entre outras coisas. Sobre o material exposto, são na maioria, partes do vestuário do folguedo que praticam anualmente, são os coletes e os chapéus caprichosamente bordados e decorados com fitas coloridas, os Bois e Burrinhas adereçadas e a arte plumária dos cocares e das vestimentas das índias. Um detalhe que chama a atenção é que há duas gerações de Bois (O corpo confeccionado do Boi, que é vestido e é o principal personagem que anima o folguedo). A geração mais antiga, que veio nos bagageiros de ônibus e avião trazidos do Maranhão, estes têm seu corpo brocado e bordado por materiais como pequenas miçangas, e linhas de tons pastéis e tecidos menos brilhosos que os da segunda geração, que é a dos que foram e são confeccionados no Rio, que recebem a influência do material das tradicionais Casas de Produtos de Carnaval que há no Rio, como a *Caçula* e a *Turuna*, o que na minha observação promove uma “carnavalização” que influencia no aspecto do folguedo. Uma “Turunização” do Bumba Meu Boi. A cultura e seu aspecto camaleônico de absorver as cores e texturas locais.



Figura 33. Boi Estrela de Gericinó em movimento. Fonte: <https://www.facebook.com/pg/RaizesdeGericino/photos>

O Museu Casa possui uma sala nomeada: "Sala da Saudade". Este espaço de memória⁵⁷ tem um texto na parede de entrada que explica o ambiente da seguinte maneira:

A sala da saudade reúne um conjunto de objetos e práticas que fazem parte do patrimônio da cultura material e imaterial do nosso país. Referências materiais, sonoras e visuais permitem recuperar histórias vividas pela família Mercês. Objetos de valor sentimental e histórico para essa família que veio do Maranhão, trazendo raízes da cultura local. As memórias mais profundas e saudosas do povo maranhense estão nesse acervo formado por peças que recuperam as práticas de modo de fazer de vários sujeitos que ajudaram a projetar a cultura maranhense na identidade cultural da Comunidade do 80, no Gericinó. Ao passar por este espaço museal, visitantes constroem suas identidades individuais ou coletivas. Ao alcance dos olhos estão objetos incomuns na cultura carioca, como os tapitis e cuias usadas para produzir a farinha, os buritis e os babaçus que constituem fonte de renda das quebradeiras de coco e algumas peças e objetos que poder ser conhecidos [e re-conhecidos] neste pequeno recanto de memória maranhense. O traço cultural indígena constitui parte das raízes maranhenses trazidas para o Gericinó. A presença indígena se expressa na crua precisão das cestarias, na leveza das penas usadas e instrumentos musicais e no colorido barroso de utensílios domésticos. Antigas raízes culturais estão representadas em objetos reunidos nesta sala. Alguns deles não são mais usados, deixaram saudades em quem conheceu e podem ser conhecidos pelos mais jovens ou por aqueles que vivem distantes do território maranhense. Para o Museu Casa Bumba Meu Boi, a Sala da Saudade é um cantinho especial. Antigos frutos da cultura maranhense despertam curiosidade e promovem conhecimentos, enraizando saberes maranhenses no constante processo de construção de memórias e emoções que marcam a identidade maranhense no Rio de Janeiro. (LEGENDA DA SALA DA SAUDADE DO ECRG, 2017).

A "Semente de Rememoração" como encontramos em Halbwachs (2006). No Museu Casa do Bumba Meu Boi, a semente do buriti atua como "semente de rememoração".

A sala da saudade, numa comparação com os outros espaços do Museu Casa Bumba Meu Boi, é uma sala grande, mas que possui poucos e destacados objetos, alguns desses, espécimes vegetais ressecadas ou feitos dessa mesma matéria. Esses objetos estão dentro de uma categoria que Baudrillard (2008) chamou de "Objeto mitológico, de funcionalidade minimal e de significação maximal, refere-se à ancestralidade ou mesmo à anterioridade absoluta da natureza", ganham de outro pesquisador, Krzysztof Pomian (1984) a definição de semióforo, como alguma coisa que o valor não é medido por sua materialidade e sim pela sua

⁵⁷ No seu livro: *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, a autora Doreen Massey, logo nas proposições Iniciais apresenta sua proposta de atualização para o conceito de espaço, em que ele é visto como "produto de interrelações", como "esfera da possibilidade de existência da multiplicidade", e como sempre em processo e, sendo assim, inacabado, donde pode-se depreender que o espaço, diferente do lugar, não é unívoco, não é estanque e é resultante de multirrelações.

força simbólica, dotada de sentido para uma coletividade, que deixa de ser coisa, porque sai do circuito das atividades circadianas, perdendo sua função, destinando-se a significar por serem dotados de aura.



Figura 34. Auricélia Mercês, apresentando acervo da Sala da Saudade.

Fonte: <https://www.facebook.com/RaizesdeGericino/photos>

A **Casa da FOCO/Instituto Cohen**, utiliza um galpão alugado, que já foi salão de festa, hortifrúti e igreja. O proprietário não permitiu mudanças estruturais, então os integrantes do Instituto utilizam tapadeiras que são removidas e reposicionadas para melhor funcionalidade dos laboratórios que funcionam no espaço.

Neste ano de 2018 conseguiram um apoio de um comprador deste espaço que já estava à venda há algum tempo, inclusive era uma ameaça para que saíssem de lá, já que não tinham condições para efetuarem a compra. Estão prestes a receberem o espaço como doação e a partir daí terem toda a autonomia para a mudança da estrutura arquitetônica do local.

No espaço funciona estúdio de gravação, sala de maquiagem, reserva técnica, um palco de madeira e uma arquibancada feitos com paletes. O **Museu Estúdio de Artes Cênicas MAC**, nesta condição é montado e desmontado, de acordo com a época em que as mudanças no espaço exigidas pela produção que é intensa e as condições do espaço que são limitadas.

Mas, esta relação de Museu com coleção muito debatida e que já vem sendo flexibilizada, aos poucos está sendo compreendida por estes espaços museais (As Cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória). E ao chegarmos à Casa do Instituto Cohen nos seus diversos ambientes, na reserva técnica, nos laboratórios, sentimos plena fruição museal. O que não deixa de garantir a importância da museografia na montagem da exposição e no acesso às coleções.



Figura 35. Na foto Ariel conversa com o Professor Mário Chagas na visita da Rede de Museologia Social ao MAC e o Instituto Cohen em 2015. Fonte: Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

O Instituto Cohen, já denominado FOCO, Fábrica de Atores Sociais é um centro de produção técnica e artística e se dedica no aprimoramento de um elenco permanente (um trabalho com duração, com poucas evasões e que esporadicamente abre audições para novos ingressos), nas diversas áreas da criação artística: Cinema, Teatro, Dança, Maquiagem, Figurino e Cenário. O perfil do seu elenco é jovem, com poucas pessoas com idade acima de 30 anos, seu núcleo conta com artistas que estão há mais de cinco anos na instituição.

As principais vertentes do trabalho são: A Cia Cohen de Dança, A Cohen.Cia Companhia de Teatro e a trupe de palhaços, chamada “Palhamédicos”, que promove visitas à leitos de hospitais, orfanatos, creches e casas de acolhimento de idosos. Participam também da campanha *McDia Feliz* da empresa *Mc Donalds*, que é uma campanha de arrecadação de recursos que são destinados a projeto em prol de adolescentes e crianças que recebem tratamento de câncer.

A filantropia tem forte presença nos trabalhos do Instituto, e Ariel seu líder, encontra diversas maneiras de conciliar o trabalho criativo com ação social filantrópica. Para citar um exemplo houve

um período em que seu grupo produzia artefatos, utilizando jornais como recheios de cobertores para moradores de rua. A bricolagem, como técnica de aproveitamento de materiais em desuso e sua redefinição, é praticada pelo grupo na confecção de cenários e figurinos. Quando Ariel propunha a confecção e depois distribuição dos cobertores, ele buscava juntar o aprendizado e desenvolvimento do domínio sobre o material na sua construção plástica com o exercício de doação e percepção das questões sociais do entorno.

A linha de produção artística do Instituto Cohen deixa perceber diversas referências ou influências de obras clássicas ou icônicas da cultura de massa, da literatura universal, do cinema e do teatro. Entre autores e títulos podemos citar: Shakespeare, “Pedro e o Lobo”, Walt Disney, Pinóquio, Guerra nas Estrelas, entre outras que geraram livres adaptações ou inspirações para novos produtos.

O *Cirque du Soleil* também é uma referência forte para figurinos, maquiagens, movimentação cênica e trilhas musicais. Há uma recorrência também de sagas e diásporas étnicas, como os espetáculos: A Estrela Amarela, sobre a perseguição ao povo judeu na 2ª Guerra Mundial e “Akedah” sobre a migração japonesa no Brasil.



Figura 36. Espetáculo “Akedah” sendo apresentado em espaços abertos. Fonte: <https://www.facebook.com/institutocohenong/photos>

O Instituto recebe doações de figurinos adereços da Rede Globo de Televisão e do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e conta com uma figurinista muito competente, que é a Girlane Menezes, que customiza e redefine as doações ou cria projetos a partir de novos desenhos.

O visagismo dos seus espetáculos são também muito atraentes, pelo fato de uma das expertises do grupo ser a maquiagem. Ariel Cohen e seu companheiro de vida e trabalho Caio Armstrong são profissionais de excelência do ramo. As marcas de maquiagem *Payot* e *MacVector* estão entre seus apoiadores. Por todos estes motivos as montagens da Cohen.Cia Companhia de Teatro ganham grande espetacularidade imagética.



Figura 37. O Ator Everton de Almeida da Cohen Cia, em cena. Fonte: <https://www.facebook.com/institutocohenong/photos>

Peças teatrais que buscam alertar para ‘riscos sociais’, como o consumo de droga, contágio de DSTs e HIV entre outros, também fazem parte do repertório do Instituto Cohen. O trecho seguinte é da sinopse de um desses espetáculos:

“Baseados em histórias reais, ‘A porta – *lovesick*’ leva-nos a um mergulho no submundo das drogas, e suas consequências mais funestas no seio da família, mas também abre-nos a porta para um mundo de reflexão e tomada de decisões” (INSTITUTO COHEN, EVENTO FACEBOOK, 2018)

O Instituto Cohen, está localizado um pouco distante do centro do Bairro de Campo Grande. É vizinho do Instituto de Educação Sarah Kubitschek (Ensino Médio, especialmente formação de professora(s), onde também funciona o Centro Universitário da Zona Oeste, UEZO); da Companhia Municipal de Limpeza Urbana COMLURB e da estação de trem do ramal Central do Brasil: Benjamin do Monte. No *site* do Instituto Cohen a instituição é apresentada com o seguinte texto:

O Instituto Cohen nasceu dos sonhos do jovem artista Ariel Cohen que, inspirado pelas bases morais e espirituais nas quais foi criado, incomodava-se com a posição de mero espectador do caos para o qual a infância e a juventude caminhavam na década de 90. Após alguns anos trabalhando como voluntário com as crianças de rua da Cinelândia/Candelária, descobriu que as mesmas se originavam da Zona Oeste do Rio de Janeiro, mais precisamente de um local chamado Favela do Barbante. Ariel, então, dirigiu-se para esta favela e, em 1998, fundou o Instituto Cohen, uma organização não governamental e sem fins lucrativos. O objetivo da instituição era promover o resgate social de jovens moradores de comunidades da Zona Oeste em situação de vulnerabilidade social, através da oferta de cursos de capacitação artística nas áreas de teatro, dança e cinema. A ideia era utilizar a arte e a cultura como ferramentas de transformação da região na qual a instituição estava inserida e, simultaneamente, preparar a liderança jovem, criando-lhe perspectivas de futuro e geração de renda. (INSTITUTO COHEN, 2019).

O texto revela compromisso-missão sejam social ou espiritual que representam bem o *slogan* que foi escolhido para o Instituto: “Espargir Luz”, e que surgiu de uma frase proferida pela mãe de Ariel e que ele diz ter sido decisiva na sua vida.

No Instituto Cohen, os cursos na sua maioria são de graça. Ariel me diz que o único que é cobrado é o de Teatro, pelo motivo de serem vizinhos de outros cursos de Teatro, como por exemplo, o curso de teatro da Lona Cultural Elza Osborne. Ele comenta que não acha justo fazer o curso gratuito e desestabilizar economicamente a concorrência, assim cobram uma taxa que está na média dos que seus vizinhos cobram, mas que mesmo assim muito chegam sem condições de pagar a mensalidade, daí vêm as bolsas, ou a economia criativa que praticam que é produção de trufas e *Brownie* de chocolate, é com a venda desses produtos que o(a) novo(a) integrante pagará sua mensalidade. Estas mensalidades arcam com as despesas do Instituto: telefone, *internet*, material de limpeza, aluguel, luz, gás e etc...

A formação se dá durante seis meses divididos em três módulos, com aulas diárias, com as ‘disciplinas-oficinas’ técnicas e artísticas divididas durante os turnos de manhã, tarde e noite. As oficinas são história da arte, dança, expressão corporal, preparação vocal, história

do teatro, literatura dramática, interpretação, pesquisa/conhecimento e reciclagem de materiais, jogos teatrais e caracterização.

O primeiro Módulo é Drama, o segundo: Infante Juvenil, o terceiro: Comédia Adulta e o quarto: Comédia Infantil. O quinto módulo é a montagem teatral, em que os alunos divididos em grupos escolhem um dos gêneros para fazer o espetáculo de formatura. A ideia é transformar a escola livre como é hoje em uma escola de formação técnica, para os alunos já saírem com o certificado e direito à inscrição no Diretório Regional do Trabalho DRT, conta Ariel.

As pessoas que se formam começam a fazer parte do elenco permanente. Hoje são vinte atores, atrizes e técnico(a)s neste elenco. E destes, uma parte considerável iniciou formação universitária em arte, arte plásticas, dança e teatro, ou nas áreas técnicas de vídeo, impulsionados pelo estímulo do Ariel.



Figura 38. Espetáculo “Estrela Amarela” da Cohen Cia Companhia de Teatro.
Fonte: <https://www.facebook.com/institutocohenong/photos>

Penso que este grupo que está situado há apenas uns 300 metros de onde foi iniciada a construção do Teatro Laboratório do Teatro Rural do Estudante o TRE, com um intervalo de 65 anos, precisa conhecer esse grupo/movimento histórico (Numa conversa com Ariel percebi que não conheciam bem esta história). E inspirados na memória do sucesso do TRE e tudo o mais que estes dois grupos têm em comum, remontar o “Zé do Pato”, peça legendária do grupo do Teatro Rural do Estudante, ou mesmo um roteiro inédito biográfico de exaltação de um passado teatral que apenas poucas memórias individuais ainda cultuam e que a memória coletiva da região muito se potencializaria ao conhecer. Vou dar esta sugestão à Cohen Cia Companhia de Teatro, e quem sabe eu mesmo não escrevo o roteiro?

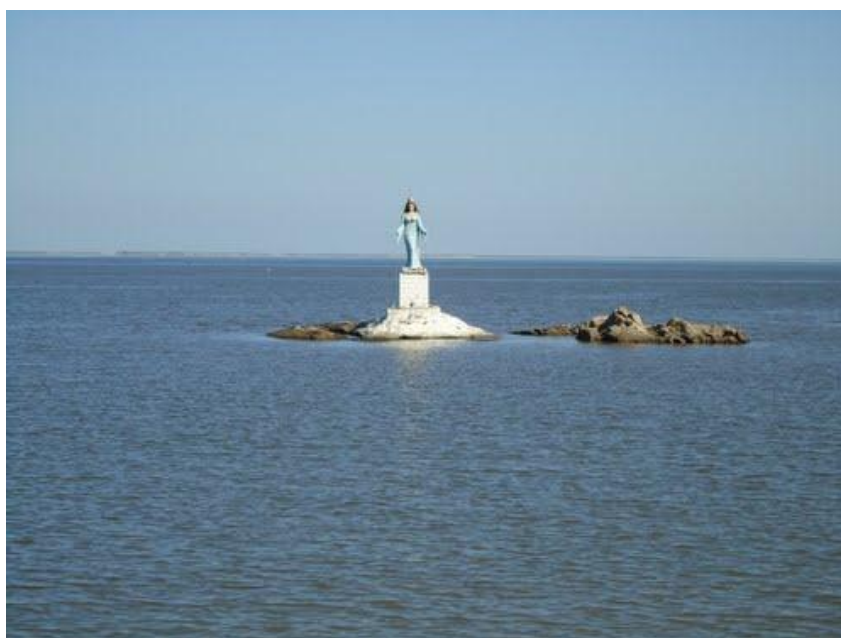


Figura 39. Praia Dona Luiza em Sepetiba. Foto: Gilson de Oliveira. Fonte: <http://br.geoview.info/iemanja>

A antiga garagem da família Borba deu lugar a **Casa do Espaço Cultural A Era do Rádio – ECER**, como uma construção independente da casa da família, lugar compactado, mas, bem aproveitado, como já disse aqui, a calçada e a parte interna são utilizadas em atividades diversas.

O entorno é residencial e fica de frente para a praia de onde se avista o monumento à Iemanjá. E por falar na *orixá*, Emanuelle Borba, a gestora da Casa, me contou que houve um mapeamento que encontrou uma quantidade considerável de casas de umbanda e terreiros de candomblé em Sepetiba. Em proporção ao restante da cidade, onde teve um esvaziamento muito grande desses templos nas últimas décadas. Inversamente proporcional ao crescimento das igrejas

neopentecostais, que assumem confronto direto com as religiões de matrizes africanas e ameríndias no país.

Essa estética/poética/devocional a *Orixá* dos mares entra de forma visível no Espaço Era do Rádio – ECER. Houve o evento Mareô (+ Maresia Poética) em que Brenda Viana, desenhista de moda, formada pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial – SENAI/CETIQT, coordenou a confecção de roupas e adereços de moda. Com material coletado no mar: tarrafas e redes de pesca abandonadas, conchas, cacos de cascos de animais marinhos diversos, sementes e outros. O produto desta atividade se juntou com a proposta de formação de modelos fotográficos e de moda, e também com a fotografia que é uma das atividades pioneiras e de forte impacto no ECER.



Figura 40. Modelos do ECER na praia de Sepetiba, no Evento Mareô. Fonte: <https://www.facebook.com/pg/EspacoCulturalAEradoRadio/photos>.

Projetos que incentivam a criação artística e o aprimoramento técnico de jovens da região estão entre as prioridades do ECER. Este objetivo de colocar as oportunidades sociais, artísticas e culturais mais próximas do(a)s jovens da região de Sepetiba o Espaço Cultural Era do Rádio vem conseguindo alcançar. Evitando para outros jovens o deslocamento da região em que vivem para seu aprimoramento técnico e artístico. Que, como nos disse Emanuelle na sua apresentação era o que mais a incomodava, como jovem moradora de Sepetiba e por este motivo criou o projeto do Espaço Cultural.

Entre este(a)s jovens que aprimoram seus talentos no ECER vale ressaltar a participação de Nathan José da Silva, talento na fotografia e na programação visual que participou do projeto 1324

da Adobe⁵⁸. E esteve entre os cinco vencedores internacionais do desafio *Taking IT Global* de 2018, que foi o cumprimento da seguinte tarefa: Crie uma arte digital que reproduza uma mulher da sua comunidade / país se ela já tiver garantidos todos os direitos e possibilidades iguais no futuro.

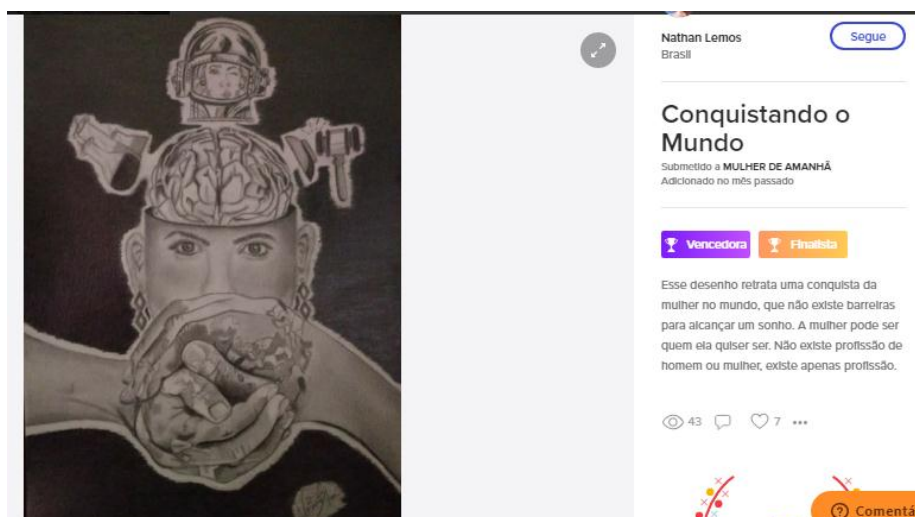


Figura 41. Trabalho de Nathan para o desafio *Taking IT Global* de 2018 da Adobe.
<https://project1324.com/profile/01CB01695BE2F1730A495DE7@AdobeID>

Com o seguinte texto o Espaço Cultural A Era do Rádio encerra as atividades do ano de 2018:

SePETIBA, sua Linda!!! Chegamos a conclusão de mais um ano de trabalho! Ano novo chegando e estamos preparando novas ações. Exibições do Desafio "Mulher do Amanhã" project1324, Laboratório de Mídia, continuação da oficina de fotografia, teatro "Cia Desencomodarte" #curta e ritmo e poesia com danças urbanas #npdcrew. Tudo lindo! O registro do jovem Nathan (oficina de fotografia ECER), indicando a potência que vem por aí! Estaremos de recesso do dia 20 dezembro a 10 de janeiro. Feliz Natal e um ano novo cheio de oportunidades positivas!!! Att, equipe ECER.#criativeimpact #sepetiba #arte. (FACEBOOK ESPAÇO CULTURAL A ERA DO RÁDIO, 2018)

⁵⁸ é uma empresa americana que desenvolve programas de computador com sede em San Jose, Califórnia. Fonte: Wikipédia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Adobe_Systems



Figura 42. Fotografia do jovem Nathan, do ECER. Fonte: <https://www.facebook.com/EspacoCulturalAEradoRadio/photos>

O acervo material do ECER vai se formando a partir da produção dos jovens, na fotografia, no desenho de moda que se mantêm em exposições temporárias. E alguns poucos artefatos da “Era do Rádio”, Discos Lps de Vinil de Emilinha Borba e artistas contemporâneo(a)s seus, um Rádio da década de 1950, e outros objetos doados pela família e moradores, que ambientam o espaço, mas, ainda é uma coleção muito pequena e também como de todas as outras Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, ainda não catalogados e legendados. O acervo imaterial é rico em produções de Dança, Teatro e Desfile de Modelos com a criação de Moda.

A Economia da Cultura é um ponto defendido por Emanuelle Borba como caminho para como ela diz “Gerar impacto e provocar o Poder Público”. Com o relato abaixo, Emanuelle encerra a entrevista que me concedeu para esta dissertação:

Queria um novo olhar para um desafio pessoal de cada um, de cada articulador, de cada artista local. Que pensasse uma nova forma de gerar impacto mesmo e provocar o poder público, para que eles olhassem a gente de uma forma diferente não só como uma região que está ali só para eleger, e só aparecem na época de eleição, ano eleitoral para pensar em votos porque é uma região muito populosa, [...] mas, que a gente tivesse esse desenvolvimento econômico que é o mais importante, que a gente pudesse pensar num modelo de fazedores de cultura mas que gerasse esse o impacto mesmo pra cidade. A gente tem uma grande mídia, tem a Rede Globo, outras mídias que praticamente manipulam a nossa arte, a nossa cultura. E a gente é refém totalmente, mas, se a gente tivesse uma nossa mídia, fosse nós por nós. Encontrasse uma ferramenta pra gerar esse impacto e economia, acho que é um desafio que a gente tem que se propor agora para Zona Oeste. (BORBA, 2018)

Duas áreas em comunicação a Cultura e a Economia, a segunda com seu viés que solicita números, quantificações, apesar de figurar entre as ciências sociais e humanas. Numa certa tensão com a primeira onde a qualidade, a subjetividade e a diversidade a afastam da faculdade de gerar padrões e mensurabilidade.

Economia Criativa é uma prática que sempre esteve presente, mas, que passa a ser notada e de certa forma capturada pelo poder político-econômico no que se chamou período pós-fordista e o seu “regime de acumulação flexível” (HARVEY apud VALIATI, 2007, p.22). E veio como resposta encontrada para a renovação do Capital na esteira de alguns de seus fracassos.

A Economia da Cultura Comunitária do trabalho artístico e cultural que realizam as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, tem sua dimensão micro, uma vez que não recebe adesão do Mercado e Políticas Públicas de Cultura satisfatórias, por outro lado pode garantir autossustentabilidade dos seus grupos praticantes. O teatrólogo Amir Haddad criou um termo interessante para se referir a estas práticas, ele se refere a elas como “minifúndios” (HADDAD, 2012).

A tensão parece estar na fragilidade e inconsistência das propostas de inclusão destas pequenas “indústrias criativas comunitárias”, defendidas pelos discursos oficiais de governos neoliberais e privatistas, que a partir de 2016, alcançam diversas esferas de poder, evidenciando o protagonismo que o Mercado exerce no avanço do Estado-Capital.

Penso que o apelo de Emanuelle esteja posto na direção de reforçar uma visão e uma ação daqueles que ela nominou como articuladores de cultura, para que se vejam como pertencentes a uma Comunidade de Política, capazes de influenciar políticas públicas de cultura e enquanto rede de parcerias e repertórios buscar melhores resultados para a Economia da Cultura na Zona Oeste do Rio. Numa crença de o quanto as ações de base e a militância das redes influenciam políticas culturais, destacando-as como instrumento de poder.

A relação com o mecenato empresarial via contrapartidas sociais, provoca outras tensões, como a que já foi aqui apresentada, quando grupos comunitários reclamam ações de depredação ambiental pelo impacto da instalação e manutenção de indústrias pesadas, manifestando no movimento social comunitário, do qual fazem parte às Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória concomitantemente: vozes de denúncia e disposição para parcerias na realização das contrapartidas sociais exigidas a essas mesmas empresas.

Há também relações Mercado/Projetos Sociais em que estas tensões não estão presentes e talvez haja aí uma parceria a ser ampliada.

Sinto pessoalmente a falta de uma Lei de Fomento que evite a intermitência cultural, que estivesse baseada na devolução da receita gerada pelo atendimento de um ano, no ano seguinte pelo Estado ou parceria privada. Um exemplo desta proposta seria: “O Teatro a Céu Aberto do Saquassú” da Casa da Rua do Amor, que recebeu doze companhias teatrais que fizeram sessões únicas no seu espaço, no ano da sua inauguração, em 2016. Com uma média de público de 40 pessoas (na época, como era a contrapartida do projeto, com acesso gratuito), com um total anual de público de 480 pessoas. Calculando um ingresso módico de R\$ 25,00 (Vinte e cinco reais), gerando uma receita de R\$ 12.000,00 (Doze mil reais). Esta receita seria devolvida para ampliar a oferta no ano seguinte. Experiência de Leis de Fomento Contra a Intermitência Cultural acontecem na França e aqui no Brasil a experiência da Cooperativa Paulista de Teatro se aproximou desta proposta.

Na nossa experiência da Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, as relações destas economias criativas comunitárias que as Casas representam, ainda são mais potentes, ou foram até o ano de 2016, com as Políticas Públicas de Cultura (ainda que sejam reclamadas como insuficientes); com mecenato de apoio cultural de Fundo Comunitário, como é o caso do Instituto Rio e Organizações do Terceiro Setor que funcionam como incubadoras e aceleradoras de projetos sociais, como a Ekloos e outras.

A Zona Oeste. O Código Da Vinci e o filho do livreiro.

O Instituto Rio, assim com o prêmio Geraldo Jordão Pereira, são resultados de uma atuação do filantropo Geraldo Jordão. Durante a dissertação foram citados alguns mecenas importantes na região da Zona Oeste do Rio de Janeiro. A ação do Instituto Rio, como mecenato e apoio

institucional para os projetos sociais da Zona Oeste do Rio de Janeiro, entra nesta parte do texto pelo seu vínculo direto com as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória. Todas elas receberam apoios ou prêmios do Instituto criado por Jordão Pereira, e se fortaleceram a partir disso.

Geraldo Jordão Pereira, nascido em 1938, é filho do editor José Olympio, começou sua carreira cedo, ao lado do pai. Fundou em 1976 a Editora Salamandra, um dos catálogos infantis mais premiados do Brasil. Na década de 1990 descobriu “O Código Da Vinci” antes de ser lançado nos Estados Unidos e foi aqui no Brasil, e também no mundo, um dos maiores sucessos editoriais de todos os tempos. Com esse sucesso econômico da sua nova editora Sextante, Geraldo Jordão que já fazia um trabalho sociocultural-político importante como presidente do Jardim Botânico do Rio de Janeiro e criador da Associação de Amigos do Jardim Botânico, cria um Fundo, para qual dá o nome da sua mãe: Vera Pacheco Jordão e foi o primeiro Fundo Comunitário existente no Brasil. Decidiu que esses recursos, dos quais foi o pioneiro e principal doador – mas que recebe doações de pessoas físicas e jurídicas – seriam aplicados na região mais pobre da sua cidade: a Zona Oeste do Rio de Janeiro.

Desta maneira, a partir de 2005, tendo falecido em 2008, o filantropo Geraldo Jordão Pereira com o seu “Instituto Rio – Ponte Para o Investimento Social” vem ajudando a transformar para melhor a qualidade de vida da região. Até 2015 o Instituto Rio privilegiava ações sociais e a partir desse ano, incluí mais enfaticamente as ações culturais. No ano de 2014, o Instituto Rio coordenado pela professora Gabriela Hopstein lançou o programa Universidade Comunitária, com o intuito de fortalecer redes no território da Zona Oeste, que por meio de parcerias com instituições do poder público, da sociedade civil e da iniciativa privada passou a oferecer oficinas, seminários, conferências, capacitações, debates e promover dinâmicas horizontais de caráter colaborativo. Toda a rede formada pelas Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória compreendidas nesta cartografia teve alguma relação com este programa. E todas foram premiadas ou agraciadas com apoios financeiros conquistados por meio de editais de concurso de projetos promovidos pelo Instituto Rio. Com relação às premiações, em 2013, no ano da criação do prêmio, as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória alternaram-se nas premiações de “Organizações sociais da Zona Oeste do Rio de Janeiro que atuam executando propostas inovadoras de desenvolvimento comunitário para a transformação social”. E, em 2015, segundo ano do prêmio, como: “Iniciativas inovadoras nas áreas de Cultura, Educação e Desenvolvimento Comunitário da Zona Oeste”.

No ano de 2016 aconteceu uma parceria entre: Instituto Rio, Casa Fluminense, o Centro Universitário Augusto Motta - Unisuam, Farmanguinhos, Fundação Osvaldo Cruz -

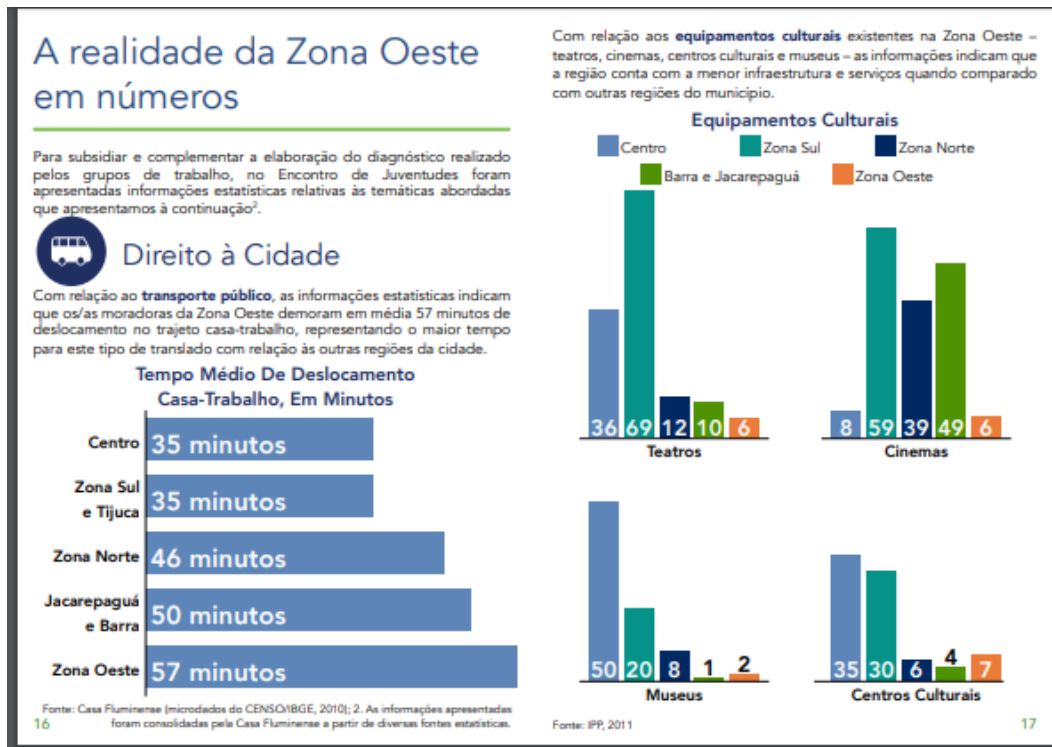
FioCruz Mata Atlântica, Centro Integrado de Estudos e Programas de Desenvolvimento Sustentável – CIEDS, que reuniu jovens atendidos por diversos projetos sociais e culturais da Zona Oeste, entre eles a Coletiva Mulheres de Pedra, Espaço Cultural Raízes de Gericinó e a Casa da Rua do Amor e nessa oportunidade escreveram a Carta da Juventude, que como o *site* do Instituto Rio descreve:

A carta de Juventudes da Zona Oeste foi elaborada a partir do Encontro de Juventudes da Zona Oeste, evento organizado pela Rede da Universidade Comunitária da Zona Oeste, em 14 de maio de 2016, na localidade de Campo Grande. O documento é resultado de diversas reuniões e debates, isto é, produto de uma construção coletiva na qual participaram jovens e lideranças locais; representantes de organizações e grupos da sociedade civil, de movimentos sociais, de universidades e instituições privadas e governamentais que atuam na Zona Oeste do Rio de Janeiro. A partir das reflexões que surgiram durante o Encontro e dos debates travados a longo do processo, foi elaborado o presente documento que visa afirmar as juventudes da Zona Oeste como sujeito de direitos através da construção coletiva de uma agenda propositiva que tem a finalidade promover o acesso dos e das jovens da região a uma cidade mais justa, democrática e sustentável. (INSTITUTO RIO, 2016)

Na Carta estão relacionados dados de institutos de pesquisa, especialmente os organizados ou pesquisados pela Casa Fluminense, que é uma instituição formada em 2013 por ativistas, pesquisadore(a)s e cidadã(o)s identificada(o)s com as temáticas que envolvem melhorias nas condições de vida da região metropolitana do estado do Rio de Janeiro. Informações retiradas do *site* institucional: (CASA FLUMINENSE, 2019)

Organizados em grupos de trabalho e discussão, que juntou jovens dos projetos sociais, como protagonistas, acompanhados por representantes das suas instituições e das entidades organizadoras do evento. O coletivo reunido elaborou a Carta, que no tema “Mobilidade, Direito à Cidade e Cultura” entre tantos outros temas abordados, desenvolveu os seguintes quadros, o primeiro apresentando números e o segundo alinhando-os com propostas feitas pelo grupo de trabalho:

A)



B)

Propostas para a Zona Oeste do Rio de Janeiro

As propostas desenvolvidas pelos grupos de trabalho que apresentamos a continuação não se limitam exclusivamente ao público jovem já que envolvem um conjunto de ações voltadas para instalar melhorias nas condições de vida da população residente na região, impactando de forma direta e indireta a situação das juventudes da Zona Oeste.

Direito à cidade³

MOBILIDADE: melhoria da infraestrutura e dos serviços.

- ▶ Realizar estudos para melhorar o transporte público da região, com a promoção do aumento da oferta de horários (noturnos e no final de semana), redução de intervalos, maior integração entre os modais, acessibilidade das estações, calçadas e pontos de ônibus.
- ▶ Incluir banias, abrigos e mobiliários urbanos nos pontos de ônibus, a sinalização e segurança viária.
- ▶ Expandir os benefícios do cartão transporte para ser utilizado nos finais de semana.
- ▶ Construir ciclovias ligando os bairros da Zona Oeste e bicicletários em diversos pontos da região.
- ▶ Melhorar e requalificar as ciclovias existentes (ampliando a sinalização, incluindo faixas e barreiras).

CULTURA

- ▶ Valorizar a história, a cultura e a identidade da Zona Oeste através da ampliação de opções de cultura e lazer, da educação ambiental

26

e da construção de uma ampla agenda cultural da região que articule escolas, universidades, equipamentos públicos, organizações sociais e os/as cidadãos cidadãs.

- ▶ Mapear os recursos da Secretaria Municipal de Cultura na cidade e levantar equipamentos e investimentos existentes na Zona Oeste.
- ▶ Organizar uma agenda junto com a Secretaria de Cultura e os Conselhos de Cultura para tratar dos seguintes pontos:
 - Expor ao coletivo da Zona Oeste, o cenário de investimentos para o território;
 - Indagar quais os estudos existentes para que o município projete a construção dos equipamentos públicos.
 - Indagar como o município apoia o fomento à auto-organização popular em cultura.
 - Divulgar e ampliar o acesso dos cidadãos e cidadãs à plataforma **Oeste Carioca (da Prefeitura)**, que inclui os equipamentos culturais existentes na Zona Oeste.

PARTICIPAÇÃO E SOCIEDADE CIVIL

- ▶ Fortalecer a sociedade civil através da motivação, capacitação e potencialização de investimentos para organizações e grupos da sociedade civil, movimentos e redes;
- ▶ Promover uma maior participação social e a transparência nas ações do poder público, através da instalação de diálogos com o setor governamental, e a promoção de debates com as empresas locais (especialmente com aquelas que geram impactos ambientais negativos para o território);
- ▶ Estabelecer uma política de agroecologia na Zona Oeste que reconheça, valorize e apoie os pequenos produtores da região.
- ▶ Fortalecer as áreas de preservação e os parques municipais e estaduais da Zona Oeste, como o Parque do Mendanha e da Pedra Branca.

27

3. Neste GT surgiram diversas discussões com relação ao Plano Diretor e às possíveis articulações com esta política. Foi informado que o Plano se encontra na fase de avaliação. Os participantes indagaram qual seria a capacidade de influência na revisão do Plano, especialmente no tema da agroecologia. A ausência dessa agenda no Plano, fragiliza todo o debate sobre agricultura urbana e economia solidária. Interfere inclusive no PAE – Política de Alimentação Escolar – pois, sem o reconhecimento de áreas agricultáveis na cidade, os agricultores urbanos podem ter dificuldades para comercializar no âmbito dessa política.

QUADRO 1. A) e B). Gráficos e proposta retiradas da Carta da Juventude. Instituto Rio/Universidade Comunitária.

“O Instituto Ekloos é uma associação sem fins lucrativos, fundada em 2007, com a missão de possibilitar o crescimento sustentável de projetos socialmente responsáveis”, (EKLOOS, 2019). No seu *site*, além desta descrição citada anteriormente o Instituto se apresenta como “uma aceleradora social que apoia o desenvolvimento e a inovação de iniciativas de impacto social”. Das cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória, a Ekloos já prestou assessoria a três delas.

As cinco Casas também tiveram sucesso na implantação do Programa Cultura Viva, especialmente no período que se chamou de “Virada Territorial” da Zona Oeste e Zona Norte da cidade, em que os projetos desta região passaram a chamar a atenção pelos seus eventos, movimentos e projetos sociais de viéses de arte e cultura. E foram agraciados em concursos de editais de fomento à cultura das esferas municipal, estadual e federal.

Como exemplo: o Instituto Cohen e o Espaço Cultural “A Era do Rádio” foram agraciados com a premiação de Pontos de Cultura. A Era do Rádio também se tornou Ponto de Memória através do edital do Ministério da Cultura MINC. O Espaço Cultural Raízes de Gericinó e a Casa da Rua do Amor se firmaram como Pontos de Leitura Municipal. O “Raízes de Gericinó”, a Casa da Rua do Amor e “A Era do Rádio”, como Ações Locais Municipais. O Raízes, ainda como Ponto de Leitura Estadual.

A Coletiva Mulheres de Pedra, com seus produtos artesanais, passa a fazer parte do Sistema Ecosol Cooperativa de Crédito da Agricultura Familiar e Economia Solidária e do Projeto Rede Brasileira de Comercialização Solidária – Rede ComSol, que tem como objetivo articular, organizar e animar uma Rede Brasileira de Comercialização Solidária constituída por empreendimentos econômicos Solidários comerciais e faz parte do Programa Economia Solidária do Instituto Marista de Solidariedade – IMS.

Seguem quadro de Apoio, Financiamento. Rede e Parcerias:

TIPO DE APOIO	A Era do Rádio	Casa da Rua do Amor	Mulheres de Pedra	Instituto Cohen	Raízes de Gericinó
ACELERAÇÃO	EKLOOS	EKLOOS		EKLOOS	
FINANCEIRO FUNDO COMUNITÁRIO	INSTITUTO RIO	INSTITUTO RIO	INSTITUTO RIO	INSTITUTO RIO	INSTITUTO RIO
FINANCEIRO ESTATAL EDITAIS DO PROGRAMA CULTURA VIVA Municipal, estadual ou federal.	Ponto de Cultura			Ponto de Cultura	
	Ponto de Memória MINC	Ponto de Leitura Municipal			Ponto de Leitura Municipal
					Ponto de Leitura Estadual.
	Ações Locais Municipal	Ações Locais Municipal			Ações Locais Municipal
EMPRESARIAL LEI ROUANET		2008 a 2011.			
INSTITUCIONAL			SECRETARIA NACIONAL DE ECONOMIA SOLIDÁRIA	SECRETARIA DA CIDADANIA E DA DIVERSIDAD E CULTURAL MINC	BANCO DA PROVIDÊNCIA

Quadro 2.- A) Apoios e Financiamentos.

REDES	A ERA DO RÁDIO	CASA DA RUA DO AMOR	MULHERES DE PEDRA	INSTITUTO COHEN	RAÍZES DE GERICINÓ
ECOSOL-ECONOMIA SOLIDÁRIA			X		
REMUS REDE DE MUSEOLOGIA SOCIAL					X
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS CADASTRO DE MUSEUS COMUNITÁRIOS		X		X	X
REDE DE COMERCIALIZAÇÃO SOLIDÁRIA INSTITUTO MARISTA			X		

Quadro 2 – B) REDES

PARCERIAS ENTRE AS CASAS	OCAZO Itinerário de visitação dos espaços. INICIATIVA DAS CASAS	JACUTUCOS Curso de sensibilização de jovens. APOIO INSTITUTO RIO	FESTA DA PRIMAVERA DE MULHERES DE PEDRA EVENTO ANUAL DO COLETIVO.	ZONA OESTE NO PÓDIO. CONEXÃO VIVA. Protagonismo Jovem. EDITAL DA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA.	ARRAIÁ FLOR DA ROÇA. EVENTO ANUAL DO ESPAÇO RAÍZES DE GERICINÓ.
Instituto Cohen	X	X	X		
A Era do Rádio				ORGANIZADOR	
Mulheres de Pedra	X	X	ORGANIZADOR		
Raízes de Gericinó	X	X	X		ORGANIZADOR
Casa da Rua do Amor	X	ORGANIZADOR	X	X	X

Quadro 2 – C) Parcerias

As Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória no Campo do Patrimônio Cultural.

No documento *Campo do patrimônio cultural*. Uma revisão de premissas, produzido pelo professor Ulpiano Meneses (2009). O autor sugere relacionar espaços de memória às categorias de valores culturais, que para ele são: Cognitivos, Formais, Afetivos, Éticos e Pragmáticos. Desta maneira cada Casa Suburbana de Arte, Cultura e Memória pode ser relacionada com esses valores. Sugiro no texto abaixo uma ligação maior, partindo das características principais de cada espaço museal, com alguns desses valores:

Valores éticos – Estes espaços surgem de uma resistência política de moradores de uma região da cidade do Rio de Janeiro desprestigiada por políticas culturais governamentais, sendo assim, se colocam como vozes que disputam memória e reagem, como na fala de Le Goff (1990, p. 426) aos “ [...] Esquecimentos e os silêncios da história [...] reveladores de mecanismos de manipulação de memória coletiva”.

O Valor Afetivo e o Valor Ético: relaciono o valor afetivo com a ancestralidade representada pelo Espaço Raízes de Gericinó, que segue a tradição de uma família maranhense, repassada principalmente entre as mulheres desta família que migrou para o Rio e aqui mantém a tradição do Bumba Meu Boi, em representações diversas, como apresentações anuais realizadas com crianças e adolescentes da comunidade do seu entorno e um Museu com exposição permanente dos adereços e vestimentas do folguedo, atraindo maranhenses que chegam ou vivem no Rio para fortalecimento de vínculos desta comunidade afetiva pelo exercício da memória coletiva e da representação simbólica (ritos, danças, comidas, músicas); o espaço da Coletiva Mulheres de Pedra também representa uma comunidade afetiva com destacado poder das identidades de gênero e etnia, contextualizam reflexões, representações, discussões das causas da negritude e do feminismo, valendo-se especialmente da produção e exibição cinematográfica e da realização de saraus poéticos para fortalecer vínculos e ocupar o seu “lugar de fala” dentro de uma sociedade ainda hegemonicamente eurocêntrica e machista. Destacando o fato de que o Valor Formal aqui (fortemente atrelado ao Valor Ético) também é muito presente nestes dois espaços, cito como exemplo aqui, premiações em festivais de cinema conquistadas pela coletiva Mulheres de Pedra;

O Valor Ético e Formal: Pela inspiração religiosa e por assumir-se como um espaço para congregação da diáspora judaica, juntamente com o propósito de formação artística de seus jovens protagonistas, relaciono o Instituto Cohen principalmente com estes valores.

O Valor Afetivo e o Valor Formal: A Casa da Rua do Amor e o Espaço Cultural A Era do Rádio estão, a meu ver, mais ligados a estes valores culturais. Não atendem a um forte apelo da ancestralidade, não se apropriam de um discurso de defesa de uma determinada causa específica, embora os temas relacionados aos grupos atendidos evoquem trabalhos de caráter identitário como, o Projeto Mareô, tão ligado à cultura negra, que aconteceu no Espaço Cultural A Era do Rádio. São conduzidos por uma crença de que o trabalho artístico e cultural vai atuar no desenvolvimento pessoal e comunitário. A formação artística de indivíduos e de grupos é constatada no sucesso de alguns ex-integrantes das oficinas de artes que ingressaram no *métier* artístico. Destacam-se como Valor Afetivo o espaço de memória do espaço Na Era do Rádio, criado por uma sobrinha neta da cantora Emília Borba e o Museu Oficina de Artes Lúdicas da Casa da Rua do Amor que reúne brinquedos populares artesanais, alguns colecionados em compras e doações e outros criados em oficinas. Há por este motivo uma defesa de uma ancestralidade artística e familiar e cultural comunitária, porém, não relacionada à ancestralidade étnica, como a indígena, negra e judaica, como vemos em outras Casas da cartografia aqui apresentada.

O professor Ulpiano também faz um alerta no seu documento, que as fronteiras entre esses Valores Culturais são muito tênues. É possível perceber no conteúdo apresentado neste trabalho, que os valores atuam em conjunto, destacando-se entre eles uma composição de dois Valores mais fortes em cada Casa.

Creio ser possível afirmar que todas as Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória lidam especialmente com o Valor Cognitivo, por contarem com documentos originais e seu acervo tanto o material quanto o intangível testemunharem um “saber fazer” fonte de pesquisa e conhecimento.



Figura 43. Crianças confeccionando brinquedos populares. Oficina da Casa da Rua do Amor. Ano de 2006.
Fonte: Acervo de Luiz Vaz.



MAPA 1. O polígono formado pelas cinco casas no mapa da cidade representado abaixo, demonstra a extensão das distâncias e a abrangência desta atuação na área azul da cidade que equivale a Área de Planejamento⁵⁹.

⁵⁹ A divisão setorial para coordenação e planejamento foi atendida em 1981, quando o Rio de Janeiro passou a apresentar cinco Áreas de Planejamento, 33 Regiões Administrativas e 160 Bairros. Dados do Anexo Técnico I:

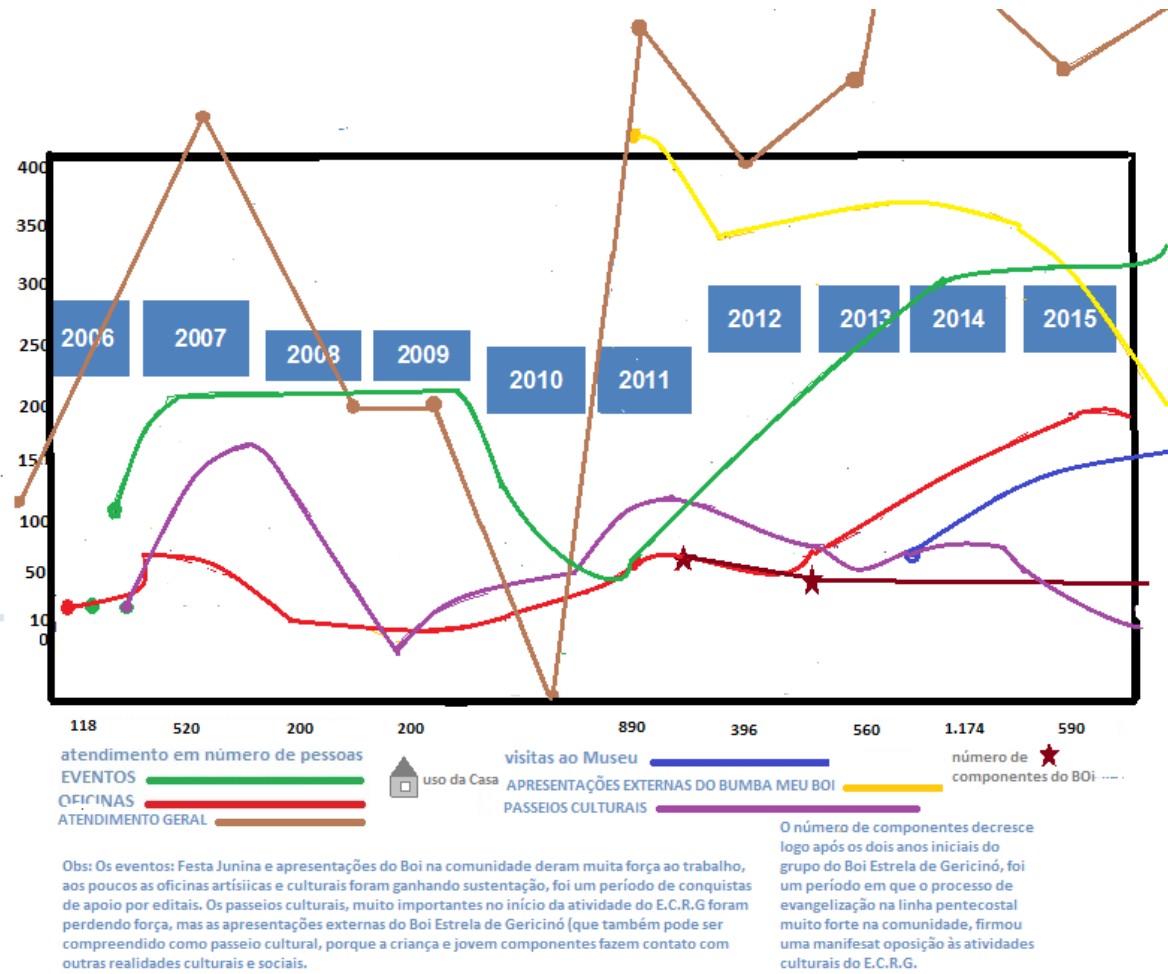
No ano de 2018 fui solicitado pelo Espaço Cultural Raízes de Gericinó e o Banco da Providência, para realizar um estudo que apoiasse a escrita de um Plano de Ação Cultural para o Espaço Cultural Raízes de Gericinó e um Plano Museológico para o Museu Casa da Bumba Meu Boi. Para este estudo me aportei em conversas com a mediadora do espaço Auricélia Mercês e alguns documentos e relatórios. Criamos a “Linha do Tempo do Espaço Raízes de Gericinó.” Que dá uma noção sobre a oscilação de movimento do atendimento em números e qualidade, a já comentada aqui e que é uma das maiores dificuldades do trabalho cultural que é a intermitência. Os períodos de crise e de maior ativação, e até nuances mais sensíveis como a queda do número de crianças e jovens da comunidade de entorno, participantes do folguedo do Bumba Meu Boi justificada pela proibição de suas famílias evangélicas. A coluna vertical é o número de pessoas atendidas pelas ações do Espaço Cultural Raízes de Gericinó. Segue o Quadro I com seus fragmentos: A), B) e C).

A)



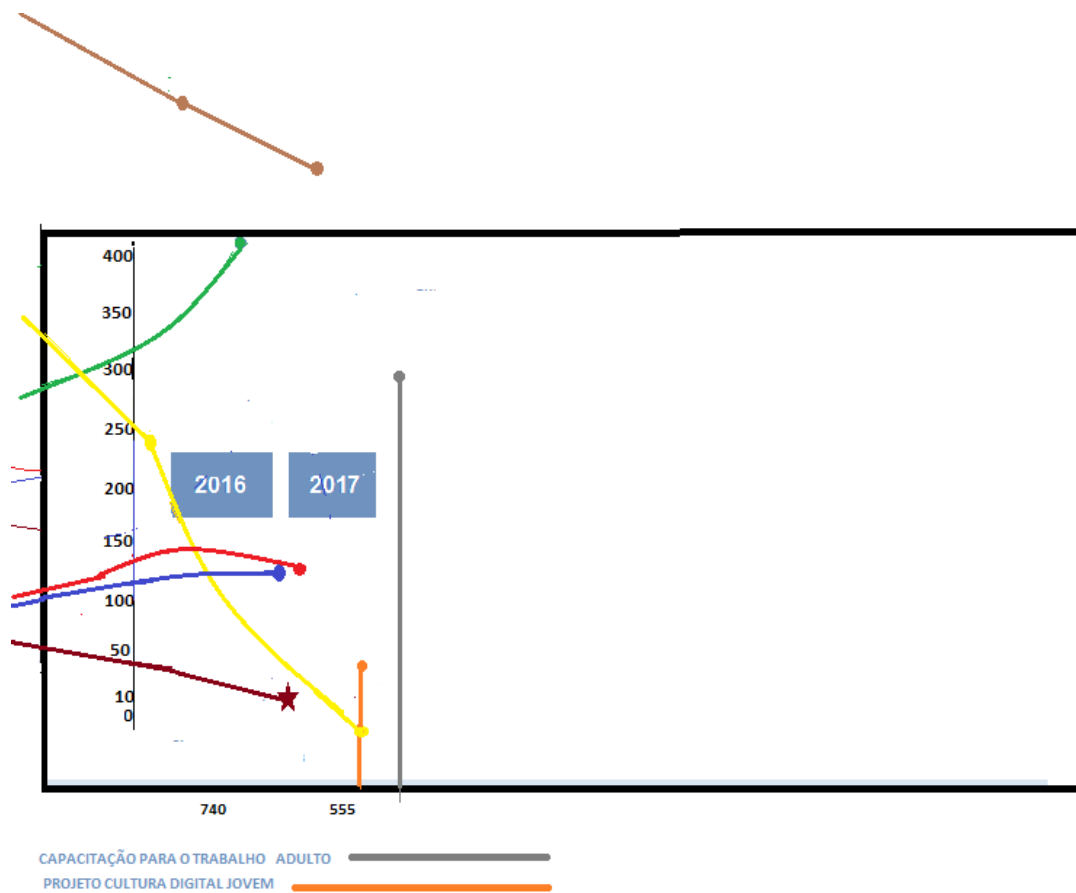
Quadro 1, A) Linha do Tempo da ação cultural do Espaço Cultural Raízes de Gericinó de 1998 a 2005.

B)



Quadro 1, B) e C). Linha do Tempo da ação cultural do Espaço Cultural Raízes de Gericinó de 2006 a 2015.

C)



Obs: Nesse período observa-se que os eventos ficaram em alta, as oficinas mantiveram-se, as apresentações do Boi não aconteceram, iniciaram-se as oficinas de ofícios, visando empregabilidade de jovens e adultos oferecidas pelo Banco da Providência, o que explica um empenho maior nessa área..

Quadro 1, C). Linha do Tempo da ação cultural do Espaço Cultural Raízes de Gericinó de 2016 e 2017.

**CONSIDERAÇÕES FINAIS OU A FÁBULA DO BICHO-CIDADE QUE NÃO
CONHECIA TODA A EXTENSÃO DO SEU PRÓPRIO CORPO.**

A memória é redundante: repete os símbolos
para que a cidade comece a existir.

Ítalo Calvino

As demarcações de terra que não seguem os limites naturais, como as ilhas e os continentes, são decisões humanas, portanto decisões políticas. Quais motivos definiram as decisões da divisão regional ou zonal da cidade do Rio de Janeiro? Por que uma das áreas abrange quase setenta por cento de todo o território da cidade e as demais somam os quase trinta por cento do território restante?



MAPA 2. Fonte da imagem: Instituto Pereira Passos 2008. Desenho do Polígono superposto, feito por Luiz Vaz. Toda a área contígua azul, a ocre e a amarela pertencem a Zona Oeste do Rio de Janeiro. Os cinco pontos e o polígono formado por eles são as cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura e Memória.

A grande vastidão de terras situadas a oeste e sua baixa densidade, podem explicar em parte esta decisão. Uma malha urbana condensada nos Centro, Sul, Norte e a chamada Zona da Leopoldina exige uma atenção administrativa maior para um menor espaço.

O que torna a situação da região já chamada Sertão Carioca e Zona Rural da cidade e hoje Zona Oeste ainda mais complexa, para além da extensa área e da baixa densidade em termos proporcionais ao restante da cidade, é que ela conta com os três bairros mais populosos da cidade: Bangu, Santa Cruz e Campo Grande. Gerando muitos problemas infraestruturais. Seus agitados “Centros Periféricos” enclaves populosos encravados na imensa área verde, nos vales e nas baixadas entre os maciços da Pedra Branca, do Gericinó-Mendanha e a orla. Reunindo gente em conjuntos habitacionais muito populosos;

comunidades de favelas, bairros criados a partir de remoções de favelas que ficavam na área central da cidade, e que continuaram sendo favelas ao se estabelecerem na Zona Oeste; loteamentos, ocupações e também em torno de grandes centros comerciais.

Esse imenso território, mesmo sua região considerada mais nobre, parte de Jacarepaguá, a Barra e o Recreio dos Bandeirantes, em certa medida não participa da rotina da cidade com fluidez. Seja pelos superlativos da Barra, construída numa escala multitudinária por intermédio de grandes empreendimentos públicos e privados em descompasso com a região mais pobre e mais populosa, cujos apelativos de lugares distantes, quentes e desconhecidos, e que recebe pouca atenção político-administrativa, parecem ainda não estar completamente desligados do seu passado de Sertão Carioca. Mesmo, esta segunda região, carregando “às escondidas” as insígnias de terras realengas e de “subúrbio monárquico”.⁶⁰

Setenta por cento da área total da cidade é muita coisa, o número faz lembrar a proporção de água no planeta, e também a composição do corpo humano, setenta por cento de água. Uma essência da qual não nos damos conta, mas que nos constitui como planeta, corpo ou cidade.

E a cidade, por meio daqueles que detêm o poder político-administrativo e todos nós outros mais, influenciando estes poderes e atuando na micropolítica e na biopolítica da cidade, precisa reconhecer este enorme corpo que é seu.

As mediadoras e os mediadores político-culturais (VELHO e KUSCHINIR, 2001), aqui semantizados como: ‘reflorestadores’ ou ‘polinizadores’, dão-se conta dessa essência e atuam com suas políticas de cultura contra a desertificação cultural imposta pelas idiosincrasias da região em que vivem e atuam. Afinal, onde há água e cultura, há vida, ou para haver vida é necessário que haja água e cultura.

Todo(a)s este(a)s mediadore(a)s tiveram uma formação artística e cultural nos seus lugares de origem ou foram busca-las onde ela estava sendo oferecida o que lhes impulsionou e permitiu mediar entre a oferta e a demanda. Uma das mediadoras, a Flôr, recebeu por meio de uma ação cultural pontual no seu bairro suburbano de origem, pouco assistido por espaços de formação artístico-cultural, esta formação que hoje media no seu bairro de agora, ainda mais desértico de oportunidades de formação, produção e difusão artística e cultural.

Todo(a)s mediadore(a)s apresentados por esta cartografia iniciaram suas ações culturais sem proventos ou subvenções e entendem uma Política Pública de Cultura como sendo àquela que atenda às políticas culturais de gênese comunitária. Muito mais

⁶⁰ A Monarquia no Rio de Janeiro, ocupou a região que hoje compreende o subúrbio, desde São Cristóvão à Santa Cruz.

propositivo(a)s que passivos e apenas receptivo(a)s com relação às Políticas Públicas de Cultura.

A população desta região “fora do eixo” já há muito vem reagindo, transformando abandono em autonomia, com ações criativas no campo da cultura. Com seu ativismo e suas comunidades de políticas, vêm chamando a responsabilidade das políticas públicas de cultura para região em que vivem e atuam.

As nossas cinco Casas Suburbanas de Arte, Cultura, Memória e Política, com suas mediadoras e seus mediadores se unem a centenas de outros exemplos de espaços e ativistas, que agem na alternância de apoio e independência do fomento público ou privado, como: Wanderson Geremias, o “WG de Rua” e o seu Cultura na Cesta do Cesarão, que mistura Basquete com Literatura; a liderança de Elizabeth Manja no Movimento Territórios Diversos – MTD de Sepetiba; a Coosturarte coordenada por Cláudia Pereira, da Reta de Santa Cruz; Vida Feliz de Ieda e Cid, da Ilha de Guaratiba; a Capela Magdalena, do maestro Roberto de Regina, de Guaratiba; a OBOÉ - Orquestra Bela Oeste da Vila Kennedy coordenada por Binho Cultura e Carlos Pimenta; o Centro Cultural A História Que Eu Conto de Senador Camará, com a liderança de Samuca Araújo, Rosi Lau e Thamires Ribeiro; o Espaço Casa Bosque e o Núcleo Especial de Atenção à Criança NEAC de Campo Grande; o Alfazendo na coordenação de Iara e Carlos Alberto, o Poesia na Esquina liderado por Vivi Salles e a ASVID, todos na Cidade de Deus; o Quilombo do Camorim coordenado por Adilson de Almeida e Alexandre Peçanha; o trabalho do Léo e do Cine Rock em Rio das Pedras; o Escambo Cultural do Sulacap, a Casa Movanos de Padre Miguel, As Mariamas e a Casa Ser Cidadão de Santa Cruz, o bom trabalho cultural feito por Silvia Fernandes na Associação Empresarial de Campo Grande; o Grupo Cultural Vozes da África de Sinara Rúbia e Paulo Rasta; a Agência da Juventude sob coordenação de Verusca Delfino e Marcus Faustini; as artistas da palavra Nancilia Pereira e Elaine Marcelino entre outra(o)s. O guia de turismo Alex Belchior, conhecido como historiador informal da Vila Kennedy e protetor dos monumentos da cidade. O ativismo artístico das cias teatrais: Cia do Invisível sob direção de Alexandre Damascena; a Última Estação; a Cia Talentos da Vila Vintém; o Elenco Teatral Amante das Artes e o Moa (duas das mais longevas); o Guapoz e seu Espaço de Produção Artística – EPA. O trabalho de Reinaldo Santana na organização de Festivais de Teatro Comunitário; o Festival de Teatro FesTeatro do CIEP Olympio Marques, idealizado e coordenado por Fernando Tenório; o multiartista Adilson Dias, agora também com sua Casa da Ponte em Inhoaíba; Cláudia Vick em Vila Kennedy e o Centro de Artes e Dança – CAD em Campo

Grande preparando talentos da Dança. A atriz Valeska Cabral e o ator e diretor André Faxas, ambos fomentando há décadas o trabalho teatral na região; os produtores culturais Pablo Ramoz, Clóvis Corrêa, Mônica Parreira, Marê Travassos e Rose Lopes impulsionadores de importantes projetos e ações culturais para região. Entre tantos outros mais.

Se a cidade não reconhecer sua extensão à Oeste, corre o risco, como no mito da gigantesca serpente que não reconhecendo seu corpo, devora sua própria calda.

Se os poderes instituídos e nós seus cidadãos e cidadãs não atualizarmos esta sina (sinopse) permaneceremos vivendo e fazendo uma cidade sem fluxo, uma cidade atada por um nó. A agência comunitária da Cultura e da Memória da Zona Oeste carioca vem se empenhando, ou sempre se empenhou como resistência ao isolamento e como Ação Cultural (COELHO, 1986) para desatar este nó.

Outra interpretação também pode ser feita do mito da serpente autofágica, é a de uma cidade-*oroboros*, na visão positiva: de ciclos que se emendam numa espiral de evolução. Neste caso o mito serve também para inspirar o devir desta região, com seus alvoreceres e ocasos. Como no ciclo solar: poder vislumbrar um horizonte de oportunidades diante do qual se demandará muito trabalho para que elas se realizem.

É necessário reconhecer as dificuldades que se impõem, quando nas diversas esferas de poder da gestão pública que atende ao Rio de Janeiro, estado, cidade e federação, nas eleições de 2019, para os cargos majoritários foram eleitos políticos e partidos que não apresentaram programa para a área de cultura. E que não veem na pauta e na pasta da Cultura uma importância estratégica de desenvolvimento social, que lhe confira investimentos. A mais contundente representação disso é a extinção do Ministério da Cultura em 2019.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 320p.

ANTONIO FILHO, Fadel David. Sobre a palavra “sertão”: origens, significados e usos no Brasil. *Ciência Geográfica*, Bauru, v. 15, n. 1, p. 84-87, jan./dez. 2011. *Fronteiras da Geografia*.

BARBOSA, Jorge Luiz. “Territorialidades da Cultura Popular na Cidade do Rio de Janeiro”. In: *Pragmatizes*, Ano 4, número 7, semestral, set.2014.

BARON, Lia. A territorialização das políticas públicas de cultura no Rio de Janeiro . In: VIII SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE POLÍTICAS CULTURAIS, 2017, Rio de Janeiro *Anais [...]*. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, FCRB, 2017.

BARROSO, G. A origem da palavra “Sertão”. *Boletim Geográfico*, Rio de Janeiro, v. 52, p. 401-403, jun. 1947.

BARRETO, Lima; RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Raquel (org.). *Toda a crônica*. Rio de Janeiro: Agir, 2004. v. 2, 587 p.

BASTOS, Gláucia Felipe. *Programa de responsabilidade social na Valesul Alumínio: uma receita de sucesso*. 2006. Dissertação (Mestrado Profissional em Bens Culturais e Projetos Sociais) Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2006.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BLOCH, Arnaldo. No show de seus 75 anos, Hermeto Pascoal se irrita com público e leva bolo de Senise e Peranzzetta. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 2011, 24 set. 2011, atualizado em 3 nov. 2011. Cultura. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/no-show-de-seus-75-anos-hermeto-pascoal-se-irrita-com-publico-leva-bolo-de-senise-peranzzetta-2758080> . Acesso em: 6 jun. 2017.

BRULON, Bruno. Os objetos de museus, entre a classificação e o devir. *Informação & Sociedade: Estudos*, João Pessoa, v. 25, n. 1, p. 25-37, jan./abr.2015. Disponível em: <http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/ies/article/view/025>. Acesso em: 13 set. 2018.

CALABRE, Lia. Lugares de memória como elementos do processo de transformação social: a importância do mapeamento cultural dos acervos arquivísticos e bibliográficos. *In: WERNECK, Eduardo Mattedi; TORRES, Humberto (org.). Entre os mapas da arte: olhares sobre o patrimônio cultural cearense*. Fortaleza: Secult, 2017. p.62-68.

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: balanço e perspectivas. *In: Antonio Albino Canelas Rubim; Alexandre Barbalho (org.). Políticas culturais no Brasil*. Salvador: Edufba, 2007. p. 87–108..

CANCLÍNI, Néstor Garcia. *A globalização imaginada*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.

CARDOSO, Diogo da Silva. *Arquipélago Sociomuseológico Regional: notas sobre a emergência de um circuito de cultura e memória na periferia carioca (RJ)*. 2015. Tese (Doutorado em Geografia) – Programa de Pós Graduação em Geografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/16/teses/825833.pdf>. Acesso em: 08 out. 2017.

CARDOSO, Ricardo José Brügger. *A cidade como palco: o centro do Rio de Janeiro como locus da experiência teatral contemporânea – 1980/1992*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2008. (Coleção Biblioteca Carioca; v. 52. Série Publicação Científica).

CAVALCANTI, Nireu de Oliveira. *Santa Cruz: Uma paixão*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Prefeitura do Rio de Janeiro, 2003. (Coleção Cantos do Rio).

CAVALIERE, Ana Maria; COELHO, Lígia Martha. Para onde caminham os CIEPS? Uma análise após 15 anos. *Cadernos de Pesquisa*, n.119, p. 147-174, jul. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cp/n119/n119a08.pdf>. Acesso em: 27 nov. 2017.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1- Artes de Fazer*. Petrópolis: Vozes, 2009.

CHAGAS, Mário Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], n. 41, p. 5-15, fev. 2012. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654>. Acesso em: 9 jun. 2017.

CHAGAS, Mário; STORINO, Claudia. Museu, patrimônio e cidade: camadas de sentido em Paraty. *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], n. 3, jun. 2014. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/647>. Acesso em: 6 jan. 2019.

CHAGAS, Mário; ASSUNÇÃO, Paula; GLAS, Tamara. Museologia social em movimento. *Museologia Social: Cadernos do Ceom*, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 429-436, 2014.

CHAUÍ, Marilena. Uma opção radical e moderna: Democracia Cultural. In: CHAUÍ, Marilena; RUBIM, Albino (org.). *Política cultural e gestão democrática no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016. p. 55-81.

COELHO, Teixeira. *Usos da cultura*. Políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1986.

CONDE, Cecília Fernandez. In: *Carta': falas, reflexões, memórias - O Novo Livro dos CIEPs / Informe de distribuição restrita do Senador Darcy Ribeiro*, Brasília: Gabinete do senador Darcy Ribeiro, 1995. 300 p.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

DICIONÁRIO HISTÓRICO BIOGRÁFICO BRASILEIRO PÓS 1930. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001

DUVIVIER, Isabella; TOURINHO, Ligia; BALBI, N.; BERNARDIS, A.; CARPENA, I. Rio de Janeiro: Azougue, 2014. (Projeto Bricolage - Manifesto do Invisível, v. 1000). 93p.

ECKERT, Cornelia. As variações "paisageiras" na cidade e os jogos da memória. *ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 8. n. 20, 2008. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/download/9294/5361>. Acesso em: 25 jan. 2018.

FAUSTINI, Marcus. As muitas redes do agitador da ‘perifa’ Marcus Vinicius Faustini. [Entrevista cedida a] Luiz Felipe Reis. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 jul. 2012. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/as-muitas-redes-do-agitador-da-perifamarcus-viniciusfaustini-5543960>. Acesso em: 15 dez. 2018.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. *O rapto ideológico da categoria subúrbio*. Rio de Janeiro: 1858 – 1945. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

FERNANDEZ, Annelise Caetano Fraga. *Do Sertão Carioca ao Parque Estadual da Pedra Branca: a construção social de uma unidade de conservação à luz das políticas ambientais fluminenses e da evolução urbana do Rio de Janeiro*. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FERRAN, Márcia de N.S. Atuando na margem. Projetos culturais participativos nos subúrbios do Rio e de Paris. *Cadernos PPG – AU/FAUFBA Territórios urbanos e Políticas culturais*. 2004. Número Especial.

FERREIRA, Juca. Navegar é preciso. In: WERNECK, Eduardo Mattedi; TORRES, Humberto (org.). *Entre os mapas da arte: olhares sobre o patrimônio cultural cearense*. Fortaleza: Secult, 2017. p. 18-23.

FRANCO, José Luiz de Andrade; DRUMMOND, José Augusto. Armando Magalhães Corrêa: gente e natureza de um sertão quase metropolitano. *Revista História, Ciências, Saúde Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 3, set./dez. 2005. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702005000300021>. Acesso em: 9 jun. 2017.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática de liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GIL, Gilberto; FERREIRA, Juca. *Cultura pela Palavra: coletânea de artigos, entrevistas e discursos da cultura 2003-2010*. Rio de Janeiro: Versal, 2013.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

HADDAD, Amir. Encontro com Amir Haddad. In: USINA DE OLHARES. Rio de Janeiro, jun. 2012. Disponível em: <https://usinadeolhares.wordpress.com/2012/06/27/encontro-com-amir-haddad/>. Acesso em: 06 jan. 2019.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.

HARVEY, D. *The condition of postmodernity: an enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, U.S: Blackwell Publishers.1989.

HOLANDA, Chico Buarque de. Caravanas. *O Estadão Cultura*, São Paulo, 2017. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/blogs/bibliotecavertical/chico-buarque-leia-as-letras-do-novo-disco-caravanas/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

KORNIS, Mônica Almeida. Sociedade e cultura nos anos 1950. O Brasil de JK. O Governo de Juscelino Kubitschek. FGV CPDOC, 2002. Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Sociedade/Anos1950> Acesso em 08 nov. 2018.

LAGO, Luciana Corrêa. Desigualdades e segregação na metrópole: o Rio de Janeiro em tempo de crise. *Observatório das metrópoles*. 2. ed. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2015.

LEFÈBVRE, Henri, *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2011.

LEFÈBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Belo Horizonte: Humanitas, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*: Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

LIMA, Marta Gomes Lucena. *O Teatro Rural do Estudante na Zona Oeste do Município do Rio de Janeiro*. 2007. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: http://www.ppfh.com.br/wpcontent/uploads/2014/01/D_martagomes-dissert.pdf. Acesso em: 4 mar. 2018.

MANSUR, André Luis. *O velho oeste carioca: história da ocupação da Zona Oeste do Rio de Janeiro (De Deodoro à Sepetiba): do século XVI ao XXI*. Rio de Janeiro: Editora Ibis Libris. 2008.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen. Um sentido global de lugar. *In*: Arantes, Antonio A. (org). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus, 2000.

MEDEIROS, Maristela Turl. *Do sertão à zona rural. Que sertão?* 2009. Tese (Doutorado em Políticas Públicas e Formação Humana) – Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Formação Humana, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: http://www.ppfh.com.br/wpcontent/uploads/2014/01/T_maristelaturlmedeiros.pdf. Acesso em: 16 maio 2017.

MELLO, Paulo Thiago de. Rio, marca registrada: Desde Pereira Passos, transformações urbanas atenderam aos interesses das elites: Hoje, investe-se na cidade-mercadoria. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, ano 10, n. 114, p. 55-57, mar. 2015.

MELLO, Marco Antônio. Cidade. Commodities para consumo? *In*: CADERNO ENSAIOS. Entrevista publicada por Theotônio de Paiva, 28 maio 2010. Disponível em: <https://cadernoensaios.wordpress.com/2010/05/28/cidades-commodities-para-consumo/>. Acesso em: 14 fev. 2018.

MENDES, Wilson. Burle Marx é de Campo Grande. *Jornal Extra*, Rio de Janeiro, 28 abr. 2012. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/zona-oeste/burle-marx-de-campo-grande-4761498.html>. Acesso em: 15 jan. 2019.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. O campo do patrimônio cultural uma revisão de premissas. *In*: CONFERÊNCIA MAGNA DO FÓRUM NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL, SISTEMA NACIONAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL: *Desafios, estratégias, experienciais para uma nova gestão*, 1., 2009, Ouro Preto/MG. *Anais [...]*. Brasília, DF: IPHAN, 2012. p. 25-39. v. 2, tomo I. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/MENESES_Ulpiano_O-campo-do-patrimonio-cultural--uma-revisao-de-premissas.pdf. Acesso em: 01 jun. 2017.

MOLLENKOPF, John; CASTELLS, Manuel. *Dual city*. Nova York: The Russel Foundation, 1991.

MORAES, Vinícius; HOLANDA, Chico Buarque de; GAROTO. Gente humilde. *In*: CHEDIAK, Almir. *Song book Vinícius de Moraes*. São Paulo: Lumiar Editora, 2009. v.1.

OLIVEIRA, Márcio Piñon de. O subúrbio nem sempre foi pobre. [Entrevista cedida a] Fernando Molica. *O Dia*, Rio de Janeiro, 03 fev. 2014. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2014-02-03/marcio-pion-de-oliveira-o-suburbionem-sem-pre-foi-pobre.html>. Acesso em: 30 mai. 2017.

PALMA, Ricardo. Prefácio. *In*: CORRÊA, Armando Magalhães. *O sertão carioca*. Rio de Janeiro: Edição Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, 1936. P. 11-15.

PARK, Robert. Direito à Cidade. In: HARVEY, David. A qualidade da vida urbana virou uma mercadoria. *Revista Piauí*. Edição 82 tribuna livre lutas de classes, jul. 2013. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-direito-a-cidade/>. Acesso em: 14 maio 2018.

PELLI, Ronaldo. O pioneiro de Bangu. *Revista Piauí*, Edição 75, dez. 2012. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-pioneiro-de-bangu/>. Acesso em: 09 nov. 2018.

PIMENTEL, Márcia. *O primeiro teatro do subúrbio e a morte da estrela*. Rio de Janeiro: MultiRio Mídia Educativa, 03 abr. 2013. Disponível em: <http://multirio.rio.rj.gov.br/index.php/leia/reportagens-artigos/reportagens/466-o-primeiro-teatro-do-suburbio-e-a-morte-da-estrela>. Acesso em: 30 maio 2017.

POMIAN, Krzysztof. *Colecção*. Enciclopédia Einaudi. Porto: Imprensa Nacional / Casa da Moeda, 1984.

PRIOSTI, Odalice M. Ecomuseu urbano e iniciativas comunitárias: autonomia, liberdade e cidadania na relação com o Patrimônio. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 2., 2000, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: NOPH/MINOM/ICOFOM LAM, 2000.

RIBEIRO, Marília de Azambuja; SANTOS, Luísa Ximenes. A livraria da Fazenda Santa Cruz. In: ENGEMANN, Carlos; AMANTINO, Marcia. *Santa Cruz: de legado dos jesuítas a pérola da Coroa*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013. p. 145-179.

RIBEIRO, Darcy. *O livro dos CIEPs*. Rio de Janeiro: Bloch editora, 1986. p.49.

RIVIÈRE, George Henri. Définition évolutive de l'écomusée. *Museum. Imágenes del ecomuseo*, Paris, UNESCO, v. XXXVII, n. 148, 1985.

ROCHA, Adair. *Cidade Cerzida: a costura da cidadania no Morro Santa Marta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Museu da República, 2005.

RODRIGUEZ, Hélio Suêvo. *A formação da estrada de ferro no Rio de Janeiro: resgate da sua memória*. Rio de Janeiro: Sociedade de Pesquisa para Memória do Trem, 2004.. 192 p.
ROSA, Alcebíades Francisco. *A história de Sepetiba*. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial RJ, 1995.

SADER, Emir. *Século XX – uma biografia não-autorizada: o século do imperialismo*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000. Disponível em: http://www.academia.edu/download/44675818/Texto_SeculoXX_Uma_Biografia_nao_autorizada.docx. Acesso em: 10 jan. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000. 211 p.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 63, p. 237-280. 2002.

SANTOS JUNIOR, Nei Jorge; ANDRADE MELO, Victor. Recrear, instruir e advogar os interesses suburbanos: posicionamentos sobre o futebol na Gazeta Suburbana e no Bangú-Jornal (1918-1920). *Movimento*, v. 20, n. 1, fev./mar., p. 193-213, 2014. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115329361010>. Acesso em: 16 out. 2018.

SANTOS JÚNIOR, Washington Ramos. *Subjetividade, Identidade e Geografia: o nascimento da Barra da Tijuca e o Cronos Fusional (ou a ‘morte’ da alteridade)*. 2016. 176 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/47/47134/tde-27092016-112714/pt-br.php>. Acesso em: 16 jan. 2018.

SÉ, Rafael Sento. Molhe imperial, em Sepetiba, pode ser tombado. *Veja Rio*, Rio de Janeiro, jun. 2017. Disponível em: <https://vejario.abril.com.br/cidades/molhe-imperial-em-sepetiba-pode-ser-tombado/>. Acesso em: 3 out. 2017.

SILVA, Bruno Adriano R. *História da Animação Cultural nos CIEPs: uma análise sócio-histórica a partir da fala dos idealizadores do programa*. Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <https://seer.ufmg.br/index.php/licere/article/viewFile/644/526>. Acesso em: 22 de nov. de 2017.

TOSTES, Simone Parrela. Arte, espaço e comunidade: Modos de endereçamento e produção de singularidades. In: OLIVEIRA, Bruno; CUNHA, Maria Helena; RENA, Natacha (org.). *Arte e espaço: uma situação política do século XXI*. Belo Horizonte: Duo Editorial, 2016.

TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: DIFEL, 1980.

VALIATI, Leandro. Economia da cultura e indústrias criativas: modos de usar e medir (um exercício taxonômico na lógica da mensuração). *Revista Observatório Itaú Cultural* São Paulo, n. 23, dez. 2017/maio 2018.

VAZ, Luiz. Os CIEPs, os animadores culturais e a Fábrica de Teatro Popular. *Revista Metaxis: Informativo do Centro de Teatro do Oprimido*, n. 6. Rio de Janeiro, 2010.

VAZ, Luiz. *Morro da Zona Oeste*. Em fase de elaboração. Rio de Janeiro, 2016.

VELHO, Gilberto; KUSCHINIR, Karina (org.). *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

VENTURA, Zuenir, Periferia como centro. *O Globo, blog do Noblat*, 9 nov.2013. Disponível em: <http://noblat.oglobo.globo.com/artigos/noticia/2013/11/periferia-como-centro-por-zuenir-ventura-514702.html> Acesso em: 6 de jun. 2017.

VENTURA, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

VICENTE, Rodrigo Aparecido. Gente humilde: um tema, duas canções. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 2, v. 2, p. 38, jan./jun. 2014.

ENTREVISTAS REALIZADAS PARA A DISSERTAÇÃO

ALVES, Sérgio. [Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz. Rio de Janeiro, 22 fev. 2018.

BASTOS, Moacyr Barros. [Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz. Rio de Janeiro: 27 out. 2017.

BORBA, Emanuelle. [Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz. Rio de Janeiro: 07 maio 2018.

COHEN, Ariel. [Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz. Rio de Janeiro: 31 de jul. 2018.

FLÔR, Giselle. *[Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz*. Rio de Janeiro: 29 maio 2018.

MERCÊS, Auricélia.. *[Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz*. Rio de Janeiro: 28 de jul. 2018.

SOUZA NETO, Leila de. *[Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz*. Rio de Janeiro: 24 de jul. 2018.

RICCO, Simone. *[Entrevista cedida a] Luiz Augusto da Rocha Vaz*. Rio de Janeiro: 19 dez. 2018.

SÍTIOS, REDE SOCIAL E BLOGS DA INTERNET

ANDRADE, Marko. *O subúrbio em toda a sua diversidade foi o território absolutamente mais revolucionário [...]*. Rio de Janeiro, 20 ago. 2017. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10213801584464036&set=a.1190578814849.2029759.1539721949&type=3>. Acesso em: 22 de maio de 2018.

BLOG APAIXONADOS POR BANGU. Rio de Janeiro, 07 dez. 2011. Blog. Disponível em: <https://apaixonadosporbangu.wordpress.com/2011/12/07/gremio-literario-jose-mauro-de-vasconcelos-a-memoria-de-bangu/> Acesso em: 20 dez. 2018.

CASA FLUMINENSE. Rio de Janeiro. Site. Disponível em: <http://casafluminense.org.br/>. Acesso em: 10 jan. 2019.

CENTRO DE ARTES E CULTURA CASA DA RUA DO AMOR. Rio de Janeiro. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/CasaDaRuaDoAmor> Acesso em: 10 jan. 2019.

COLETIVA MULHERES DE PEDRA. Rio de Janeiro. Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/MulheresDePedra> Acesso em: 10 jan. 2019.

EKLOOS. Rio de Janeiro. Site. Disponível em: <http://www.ekloos.org/quemsomos>

Acesso em: 10 jan. 2019.

ESPAÇO CULTURAL A ERA DO RÁDIO. Rio de Janeiro. Facebook. Disponível em: <http://espacoculturalaeradoradio.blogspot.com.br/> Acesso em: 10 jan. 2019.

ESPAÇO CULTURAL RAÍZES DE GERICINÓ. Rio de Janeiro. Facebook. Disponível em: <http://raizesdegericino.blogspot.com.br/> Acesso em: 10 jan. 2019.

INSTITUTO COHEN. Rio de Janeiro. Evento no Facebook. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/282684605886901/> Acesso em: 20 dez 2018.

INSTITUTO COHEN. Rio de Janeiro. Site. Disponível em: <https://www.institutocohen.org.br/>. Acesso em 15 jan. 2019.

INSTITUTO RIO. Rio de Janeiro. Facebook. Disponível em: http://www.institutorio.org.br/sites/default/files/downloads/Carta%20PDF_0.pdf Acesso em: 20 dez. 2018.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO. Mapeamento da cobertura vegetal [...]. Secretaria Municipal de Meio Ambiente - SMAC. SIG-Floresta, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/web/smac/sig-floresta>. Acesso em: 21 jan. 2018.

SINIIC Sistema Nacional de Indicadores Culturais. Brasília: Ministério da Cultura, 2012. Disponível em: <http://sniic.cultura.gov.br/2012/08/30/dados-de-objetos-culturais/> Acesso em: 21 de maio de 2018.

VÍDEOS:

TEATRO RURAL DO ESTUDANTE (vídeo documentário publicado pelo Museu da Imagem e do Sonho em 22 de março de 2015). Roteiro e direção Ely de Oliveira. Campo Grande, Rio de Janeiro, data de produção desconhecida. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=R48sSDj3bU4>. Acesso em: 10 jan. 2018.