



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense

Gisela de Jesus Barros

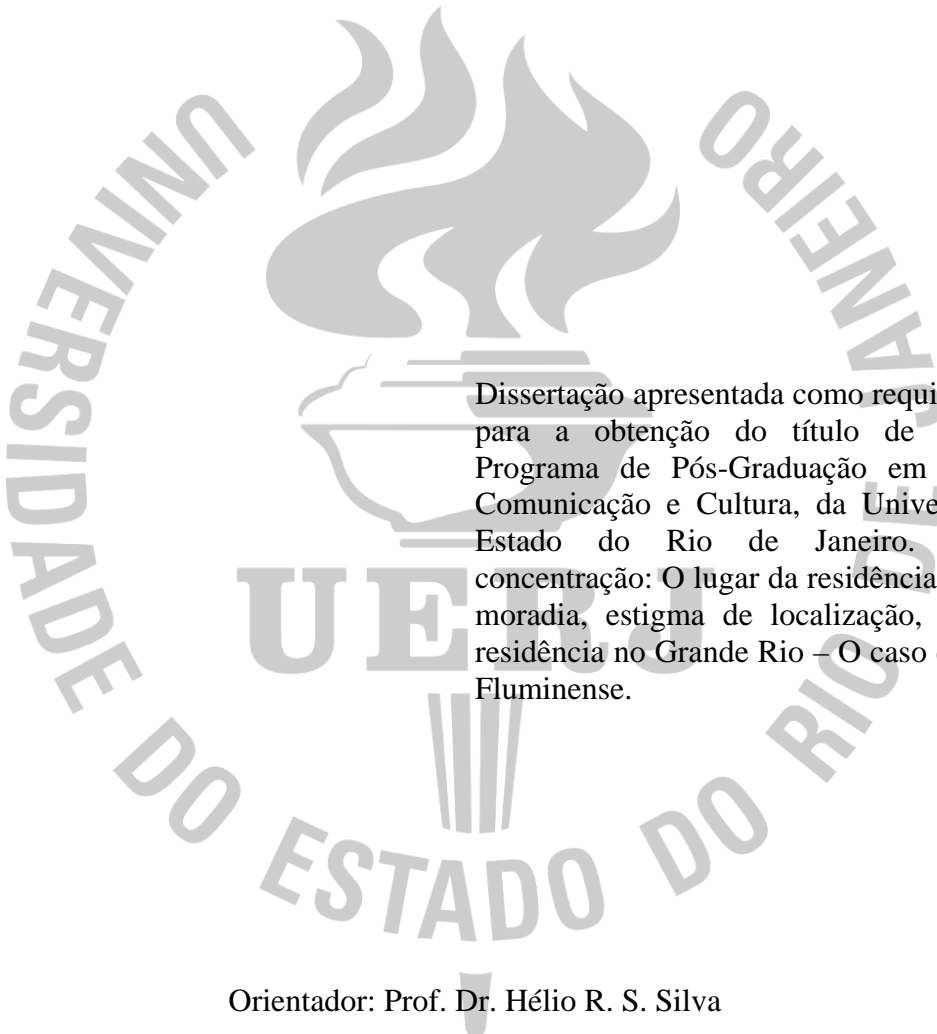
**Agito Cultural e arte de enrolar com responsabilidade: memória e
etnografia na Baixada Fluminense**

Duque de Caxias

2017

Gisela de Jesus Barros

**Agito Cultural e a arte de enrolar com responsabilidade:
memória e etnografia na Baixada Fluminense**



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Comunicação e Cultura, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: O lugar da residência, o local da moradia, estigma de localização, critério de residência no Grande Rio – O caso da Baixada Fluminense.

Orientador: Prof. Dr. Hélio R. S. Silva

Duque de Caxias

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CEHC

B277 Barros, Gisela de Jesus
Tese Agito Cultural e a arte de enrolar com responsabilidade: memória e
etnografia na Baixada Fluminense / Gisela de Jesus Barros - 2017.
250 f.

Orientador: Hélio Raymundo Souza Silva.

Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Baixada
Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

1. Cultura – Baixada Fluminense (RJ) - Teses. 2. Baixada Fluminense
(RJ) - História – Teses. I. Silva, Hélio Raymundo Souza. II. Universidade
do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Educação da Baixada
Fluminense. III. Título.

CDU 008(815.3)

Bibliotecária: Lucia Andrade CRB7 / 5272

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

Assinatura

Data

Gisela de Jesus Barros

**Agito Cultural e a arte de enrolar com responsabilidade:
memória e etnografia na Baixada Fluminense**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de mestre ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Comunicação e Cultura, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: O lugar da residência, o local da moradia, estigma de localização, critério de residência no Grande Rio – O caso da Baixada Fluminense.

Aprovada em 22 de setembro de 2017.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Hélio Raymundo Souza Silva (Orientador)
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof^a. Dra. Neiva Vieira da Cunha
Faculdade de Educação da Baixada Fluminense - UERJ

Prof^a. Dra. Jussara Freire
Universidade Federal Fluminense - Campos dos Goytacazes

Duque de Caxias

2017

RESUMO

BARROS, Gisela de Jesus. **Agito Cultural e a arte de enrolar com responsabilidade: memória e etnografia na Baixada Fluminense**. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2017.

Trata-se de uma etnografia retrospectiva do Grupo Agito Cultural, relacionando a memória dos atores e do grupo, recuperando representações e relatos em torno do seu projeto e de sua recepção, identificando nos discursos traços comuns e distintos entre seus integrantes, agentes culturais, membros dos movimentos sociais, políticos, parceiros e o público dessas intervenções. O objetivo é construir um painel com esse conjunto de representações partilhadas ou divergentes, suas significações e valores comuns ou não que se inscrevem na ação do grupo e em suas interações com seus parceiros e públicos. Grupo de teatro de Nova Iguaçu/RJ, o Agito Cultural atuou de 1991 a 1997 e estabeleceu o espaço público, ruas e praças como locus de seu trabalho. Construiu através do “teatro de encomenda” uma parceria com os movimentos sociais. O estudo colabora para a reflexão sobre as contribuições da arte como instrumento de crítica e transformação social na Baixada Fluminense, região periférica onde vivem quatro milhões de habitantes. Do ponto de vista teórico e metodológico, outra reflexão se insinua: o sentido social da memória e suas possibilidades heurísticas.

Palavra-chave: Etnografia. Memória. Arte. Agito Cultural. Baixada Fluminense.

ABSTRACT

BARROS, Gisela de Jesus. **Agito Cultural and the art of decieting responsibly: the memory and the ethnography in the Baixada Fluminense**. 2017. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação) – Faculdade de Educação da Baixada Fluminense, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Duque de Caxias, 2017.

This paper consists on the retrospective ethnography of Grupo Agito Cultural by establishing relations between the actors and the group, by retrieving representations and reports of the project and also by identifying common and distinct traces in the speech of the members of the group, cultural agents, members of social movements, politicians, partners and the public that attend to these interventions. The main goal to be achieved through this paper is to build a panel with all the representations, whether they are shared by the members of the group or diverge between them, their meaning and values, whether they are common to the group or divergent from the action of the group and from their interactions with their partners and their public. Agito Cultural, the theater company from Nova Iguaçu/RJ performed from 1991 to 1997 and established the public space, such as steets and squares, as their performing place. Agito Cultural has built a partnership with several social movements through their “commissioned theater” concept. This work collaborates to the reflection on the art contributions as an instrument of critic and social transformation in the Baixada Fluminense, the peripheral region where four million people live now a days. From the theoretical point of view it is possible to conceive yet another reflection: the social sense of the memory and its heuristic possibilities.

Keywords: Ethnography. Memory. Art. Agito Cultural. Baixada Fluminense.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Marco Mirelli e Amália Nocchi na apresentação da peça “O Circo Mágico das Transformações” em Divinópolis, Minas Gerais – 1970	134
Figura 2	Marco Mirelli em atividade da Animação Cultural – 1980	135
Figura 3	Marco Mirelli em viagem com a amigos – 1982	135
Figura 4	Marco Mirelli com estudantes em atividade da Animação Cultural – 1981	136
Figura 5	Marco Mirelli com atores de Nova Iguaçu durante montagem de esquete – 1989 .	137
Figura 6	Marco Mirelli em apresentação da “Rádio Olho da Rua” em Nova Iguaçu – 1989	137
Figura 7	Marco Mirelli em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	138
Figura 8	Marco Mirelli em apresentação da “Rádio Olho da Rua” em Nova Iguaçu – 1989	138
Figura 9	Marco Mirelli com Aline Corssais em apresentação de esquete em Nova Iguaçu – 1989	139
Figura 10	Marco Mirelli em apresentação de esquete em Nova Iguaçu – 1989	139
Figura 11	Marco Mirelli com Aline Corssais e Paulinho Meia Lua em apresentação de esquete em Nova Iguaçu – 1989	140
Figura 12	Marco Mirelli com Aline Corssais, Júlio Fagundes e Paulinho Meia Lua em montagem de esquete em Nova Iguaçu – 1989	140
Figura 13	Marco Mirelli com Júlio Fagundes e Kátia Vidal em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	141
Figura 14	Marco Mirelli com Derli Silveira e Kátia Vidal em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	141
Figura 15	Marco Mirelli em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	142
Figura 16	Marco Mirelli com Kátia Vidal em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	142
Figura 17	Matéria de Jornal informando o falecimento de Marco Mirelli em 25 de outubro de 1992	143
Figura 18	Panflete de divulgação do evento em homenagem a Marco Mirelli em 10 de dezembro de 1992 na Sede do PT de Nova Iguaçu	144
Figura 19	Frente do folheto Centerartes com a divulgação do trabalho de Amália Nocchi – 1981	145
Figura 20	Página 2 do folheto Centerartes com a divulgação do trabalho de Amália Nocchi – 1981	146
Figura 21	Página 3 do folheto Centerartes com a divulgação do trabalho de Amália Nocchi	

	– 1981	147
Figura 22	Foto do Agito Cultural publicada em matéria do Jornal O Dia - 1993	148
Figura 23	Foto do Agito Cultural e a Brasília que transportava o grupo para as apresentações – 1993	148
Figura 24	Foto do Agito Cultural publicada no Jornal Baixada Notícias N°2 – novembro 1993	149
Figura 25	Mosaico 1 de fotos com apresentações do Agito Cultural – 1996	150
Figura 26	Mosaico 2 de fotos om apresentações do Agito Cultural – 1996	151
Figura 27	Fotos de Rose Souza com Derli Silveira em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	152
Figura 28	Fotos de Rose Souza com Derli Silveira em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	152
Figura 29	Foto do Agito Cultural no Festival de Teatro de Rua de Angra dos Reis - 1993 ...	153
Figura 30	Foto do Agito Cultural no Teatro Procópio Ferreira participando do Seminário de Cultura de Nova Iguaçu - 1993	153
Figura 31	Foto do Agito Cultural no Teatro Procópio Ferreira participando do Seminário de Cultura de Nova Iguaçu - 1993	154
Figura 32	Foto do Agito Cultural no Teatro Procópio Ferreira participando do Seminário de Cultura de Nova Iguaçu - 1993	154
Figura 33	Foto do Agito Cultural no Teatro Procópio Ferreira participando do Seminário de Cultura de Nova Iguaçu - 1993	155
Figura 34	Foto do Agito Cultural no Teatro Procópio Ferreira participando do Seminário de Cultura de Nova Iguaçu - 1993	155
Figura 35	Foto do Agito Cultural no Teatro Procópio Ferreira participando do Seminário de Cultura de Nova Iguaçu – 1993	156
Figura 36	Foto do Agito Cultural no Teatro Procópio Ferreira participando do Seminário de Cultura de Nova Iguaçu – 1993	156
Figura 37	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	157
Figura 38	Foto do Agito Cultural apresentando “Mariquita dos Girassóis” em Nova Iguaçu -1991	157
Figura 39	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	158
Figura 40	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	158
Figura 41	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu -	

	1996	159
Figura 42	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	159
Figura 43	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	160
Figura 44	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	160
Figura 45	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	161
Figura 46	Foto do Agito Cultural apresentando “Noite com as Estrelas” em Nova Iguaçu - 1996	161
Figura 47	Foto do Teatro em Preto e Branco em evento da Fiocruz - 1995	162
Figura 48	Foto do Teatro em Preto e Branco em evento da Fiocruz - 1995	162
Figura 49	Foto do Agito Cultural apresentando “Isso ninguém diz” no 1º Encontro de Cultura de Angra, na Praia Brava – 1993	163
Figura 50	Foto do Agito Cultural apresentando “Isso ninguém diz” no 1º Encontro de Cultura de Angra, na Praia Brava - 1993.....	163
Figura 51	Foto do Agito Cultural apresentando “Isso ninguém diz” no 1º Encontro de Cultura de Angra, na Praia Brava – 1993	164
Figura 52	Foto do Agito Cultural apresentando “Isso ninguém diz” no 1º Encontro de Cultura de Angra, na Praia Brava - 1993	164
Figura 53	Fotos do Agito Cultural em apresentação teatral do esquete “O Cólera Mata 2” nas ruas de Nova Iguaçu - 1993.....	165
Figura 54	Fotos do Agito Cultural em apresentação teatral do esquete “O Cólera Mata 2” nas ruas de Nova Iguaçu – 1993	165
Figura 55	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Encontro do Polo 1 da Animação Cultural – 1996	166
Figura 56	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Encontro do Polo 1 da Animação Cultural - 1996	166
Figura 57	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Encontro do Polo 1 da Animação Cultural – 1996	167
Figura 58	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Encontro do Polo 1 da Animação Cultural – 1996	167
Figura 59	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Billy Bar em Nova Iguaçu – 1996	168
Figura 60	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Billy	

	Bar em Nova Iguaçu – 1996	168
Figura 61	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Billy Bar em Nova Iguaçu – 1996	169
Figura 62	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Encontro do Polo 1 da Animação Cultural – 1996.....	169
Figura 63	Fotos do Agito Cultural em apresentação de “A Ninfeta e o Entregador” no Billy Bar em Nova Iguaçu – 1996	170
Figura 64	Foto de uma das festas na casa do Júlio e da Aline onde o Agito Cultural ensaiava – 1993	170
Figura 65	Foto de apresentação de teatro de rua com Júlio, Ronaldo e Colinha em Nova Iguaçu – 1989	171
Figura 66	Foto de apresentação de teatro de rua com Júlio, Ronaldo e Colinha em Nova Iguaçu.	171
Figura 67	Marco Mirelli em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	172
Figura 68	Marco Mirelli em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	172
Figura 69	Kátia Vidal e Solange em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	173
Figura 70	Público da apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	173
Figura 71	Kátia Vidal e Derli Silveira em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	174
Figura 72	Júlio Fagundes em apresentação teatral do “O Cólera Mata” nas ruas de Nova Iguaçu – 1992	174
Figura 73	Exposição “Sem perder a Ternura – 30 anos sem Che Guevara” produzido pelo grupo Agito Cultural na Sede do PT de Nova Iguaçu – 1997	175
Figura 74	Exposição “Sem perder a Ternura – 30 anos sem Che Guevara” produzido pelo grupo Agito Cultural na Sede do PT de Nova Iguaçu – 1997	175
Figura 75	Exposição de fotografia do Roque da Paraíba na FeirArt, evento produzido pelo grupo Agito Cultural, na Praça João Luís do Nascimento em Mesquita – 2001	176
Figura 76	Exposição de fotografia do Roque da Paraíba na FeirArt, evento produzido pelo grupo Agito Cultural, na Praça João Luís do Nascimento em Mesquita – 2001	176
Figura 77	Aula de Capoeira na Casa do Agito em Mesquita – 1998 a 2000.	177
Figura 78	Casa do Agito em Mesquita – 1998 a 2000	177
Figura 79	“Agito na Copa” na Casa do Agito em Mesquita – 1998	178

Figura 80	“Agito na Copa” na Casa do Agito em Mesquita – 1998	178
Figura 81	Show de Tibério Gaspar na Casa do Agito em Mesquita – 1998	179
Figura 82	“Residencial Space” Teatro de Bonecos na Casa do Agito em Mesquita – 1998 a 2000	179
Figura 83	Exposição do artista plástico Cazé Araújo na Casa do Agito em Mesquita – 1998 a 2000	180
Figura 84	Telecurso 2000 na Casa do Agito em Mesquita – 1999	180
Figura 85	Exposição “Agito na Copa” na Casa do Agito em Mesquita – 1998	181
Figura 86	Exposição “Agito na Copa” na Casa do Agito em Mesquita – 1998	181
Figura 87	Oficinas Infantis na Casa do Agito em Mesquita – 1998 a 2000	182
Figura 88	Lançamento da revista “Sagarana” na Casa do Agito em Mesquita – 1998 a 2000	182
Figura 89	Telecurso 2000 na Casa do Agito em Mesquita – 1999	183
Figura 90	Exposição da artista plástica Ivna Macera na Casa do Agito em Mesquita – 1998 a 2000	183
Figura 91	Declaração do Centro de Estudos e Ação Comunitária (CEAC) sobre o trabalho desenvolvido pelo Agito Cultural – 1994	184
Figura 92	Declaração do Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP) sobre o trabalho desenvolvido pelo Agito Cultural – 1994	185
Figura 93	Declaração do Sindicato Estadual do Profissionais da Educação do Rio de Janeiro (SEPE/RJ) sobre o trabalho desenvolvido pelo Agito Cultural – 1994	186
Figura 94	Declaração do Colégio Estadual Vila Bela sobre o trabalho desenvolvido pelo Agito Cultural – 1996	187
Figura 95	Jornal de Hoje, divulgação do Seminário de Cultura em Nova Iguaçu – 1993	188
Figura 96	Jornal de Hoje, divulgação do Seminário de Mulheres da Baixada Fluminense – 1993	189
Figura 97	Jornal de Hoje, divulgação da participação do Agito Cultural no Seminário de Cultura em Nova Iguaçu – 1993	190
Figura 98	Jornal de Hoje, sobre a comemoração do Dia Mundial do Teatro em Nova Iguaçu – 1993	191
Figura 99	Opinião Comunitária, divulgação do 1º Encontro de Cultura em Angra dos Reis – 1993	192
Figura 100	Jornal O Dia, divulgação do “Teatro por Encomenda” oferecido pelo Agito Cultural – 1993	193
Figura 101	Jornal de divulgação do 7º Encontro de Mulheres – 1993.....	194
Figura 102	Jornal de Hoje, um ano de Agito na Baixada – 1993	195
Figura 103	Jornal de Hoje, divulgação do Seminário Metropolização e Sociedade no Teatro	

	do IBAM Agito na Baixada – 1993	196
Figura 104	Jornal Baixada Notícias, divulgação do trabalho do Agito Cultural – 1993	197
Figura 105	Jornal Baixada Notícias, divulgação do trabalho do Agito Cultural – 1993	198
Figura 106	Jornal do PT Nova Iguaçu, avaliação dos avanços e dificuldades na cultura iguaçuana – 1993	199
Figura 107	Jornal O Dia, divulgação do Ato de Protesto dos Professores – 1996	200
Figura 108	Jornal de Hoje, divulgação do Ato de Protesto dos Professores – 1996	200
Figura 109	Jornal de Hoje, divulgação da apresentação da peça “A Ninfeta e o Entregador” na Praça Santos Dumont – 1996	201
Figura 110	Jornal O Globo, texto do Marcos Serra sobre o teatro – 1996	202
Figura 111	Jornal O Dia, divulgação da Exposição Che Guevara – 1997	203
Figura 112	Jornal O Globo, divulgação da Exposição Che Guevara – 1997	204
Figura 113	Jornal Correio da Lavoura, divulgação da Exposição Che Guevara – 1997	205
Figura 114	Jornal O Dia, divulgação da Exposição Che Guevara – 1997.....	206
Figura 115	Jornal O Globo, divulgação da inauguração da Casa do Agito – 1998	207
Figura 116	Jornal O Dia, divulgação da inauguração da Casa do Agito – 1998	207
Figura 117	Jornal Tribuna da Imprensa, divulgação do Ato contra Marcello Alencar e FHC – 1998	208
Figura 118	Jornal O Dia, divulgação da Exposição Che Guevara – 1997	209
Figura 119	Jornal do Brasil, divulgação do Ato contra a privatização da CEDAE – 1998	210
Figura 120	Jornal O Globo, divulgação da inauguração da Casa do Agito – 1998	211
Figura 121	Jornal Correio da Lavoura, divulgação da inauguração da Casa do Agito – 1998 .	211
Figura 122	Jornal O Dia, divulgação da Casa do Agito – 1998	212
Figura 123	Jornal O Dia, divulgação da Exposição Che Guevara – 1997.....	213
Figura 124	Jornal de Hoje, matéria de divulgação da Exposição Che Guevara – 1997	214
Figura 125	Jornal de Hoje, matéria de divulgação da Exposição Che Guevara – 1997	214
Figura 126	Jornal O Dia, matéria sobre o Marcos Serra – 1998	215
Figura 127	Jornal O Dia, matéria sobre o Marcos Serra – 1998	216
Figura 128	Jornal O Globo, divulgação da Festa Zoé 90 na Casa do Agito – 1998	217
Figura 129	Jornal O Dia, divulgação da Festa Zoé 90 na Casa do Agito – 1998	217
Figura 130	Jornal O Globo, divulgação do show do compositor Tibério Gaspar na Casa do Agito – 1998	218
Figura 131	Jornal O Dia, divulgação do show do compositor Tibério Gaspar na Casa do Agito – 1998	219
Figura 132	Jornal O Globo, divulgação da programação do Agito na Copa – 1998	220
Figura 133	Panfleto do Agito, divulgação da programação do Agito na Copa – 1998	220

Figura 134	Jornal O Globo, divulgação da Exposição do Agito na Copa – 1998	221
Figura 135	Jornal O Dia, divulgação da exibição do filme “Como ser Solteiro” na Casa do Agito – 1998	222
Figura 136	Jornal O Globo, divulgação do Telecurso 2000 na Casa do Agito – 1999	223
Figura 137	Jornal O Dia, divulgação do Festival de Curtas “Anistia no Cinema” – 1999	224
Figura 138	Jornal Com Causa, matéria sobre o Agito Cultural – 1998	225
Figura 139	Jornal O Dia, divulgação do ato contra os vereadores de Nova Iguaçu – 1994	226
Figura 140	Panfleto de divulgação do IV Encontro de Teatro de Rua em Angra dos Reis – 1993	227
Figura 141	Jornal de divulgação da programação de comemoração do aniversário de 161 de Nova Iguaçu – 1994	228
Figura 142	Panfleto de divulgação da 10ª Semana do Trabalhador – 1995	229
Figura 143	Panfleto de divulgação da peça “A Ninfeta e o Entregador” – 1996	230
Figura 144	Verso do panfleto de divulgação da peça “A Ninfeta e o Entregador” – 1996	231
Figura 145	Panfleto de divulgação da Exposição “Sem perder a Ternura” – 1997	232
Figura 146	Prospecto de divulgação das atividades do Agito Cultural – 1998	233
Figura 147	Jornal Hora H, divulgação das atividades da Casa do Agito – 1999	234
Figura 148	Panfleto de divulgação do show de Tibério Gaspar na Casa do Agito – 1998	235
Figura 149	Panfleto de divulgação do Festival de Curtas “Anistia no Cinema” – 1999	236
Figura 150	Folder de divulgação da Exposição “Sem perder a Ternura” – 1997	237
Figura 151	Verso do folder de divulgação da Exposição “Sem perder a Ternura” – 1997	238
Figura 152	Panfleto de divulgação do lançamento do livro “Dissonância” – 1999	239
Figura 153	Panfleto de divulgação do “Cinema, Chaleira e Conversa” – 1999	240
Figura 154	Capa da apostila de cursos de informática oferecidos pelo Agito Cultural na BCOR – 2003	241
Figura 155	Panfleto de divulgação da comemoração do Dia da Cultura – 2000	242
Figura 156	Ato Oficial de Mesquita, publicação do título de Utilidade Pública do Grupo Agito Cultural – 2011	243
Figura 157	Publicação da Prefeitura de Nova Iguaçu em comemoração aos 170 anos – 2003.	244
Figura 158	Publicação da Prefeitura de Nova Iguaçu em comemoração aos 170 anos – 2003.	245
Figura 159	Publicação da Prefeitura de Nova Iguaçu em comemoração aos 170 anos – 2003.	246
Figura 160	Publicação da Prefeitura de Nova Iguaçu em comemoração aos 170 anos – 2003.	247
Figura 161	Texto de Luís Ferrão sobre o teatro iguaçuano – 1979	248
Figura 162	Continuação do texto de Luís Ferrão sobre o teatro iguaçuano – 1979	249

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	15
1	O PALCO	22
1.1	A Baixada Fluminense	22
2	O CENÁRIO	28
2.1	Movimentos sociais, culturais e políticos	28
2.2	Os grupos atuantes na cultura	35
2.3	Daniel's Bar	41
3	AUTORIA	47
3.1	Quem é o pai da criança?	47
3.2	A escolha do nome	49
4	O PROTAGONISTA	52
4.1	Marco Mirelli	52
5	DO IMPROVISO À ARTE DE ENROLAR COM RESPONSABILIDADE	64
5.1	Da Adélia Chaves à Zoé 90	65
5.2	A Rua: Teatro de Rua – Teatro na Rua	73
5.3	O processo criativo	76
5.4	Influências	80
5.5	O teatro por encomenda	81
5.6	O Público	84
5.7	A ninfeta e o entregador	87
5.8	A arte de enrolar com responsabilidade	94
5.9	Baixada, Rio, Brasil	95
6	EVOÉ	99
6.1	Os afetos: o amor e a amizade	101
7	CONFLITOS DRAMÁTICOS	105
7.1	I x o teatro panfletário do Agito	107
7.1.1	Festival de Esquetes	110
7.2	Desmaio Público X Agito Cultural	113
8	DO CAMAROTE À PLATEIA: CADA ÂNGULO, UM OLHAR	116
8.1	O olhar externo: parceiros e público	116

CONCLUSÃO	123
REFERÊNCIAS	130
ANEXO – Ilustrações	134

INTRODUÇÃO

Morar desde a infância na Baixada Fluminense, mais que me tornar uma interessada no tema, antecipou-me na vivência o que esse trabalho etnográfico exige. Meu pai, militar cassado com o golpe de 1964, trouxe a prática da discussão e atuação política para o nosso cotidiano e fez com que as minhas experiências em artes (dança e teatro), religião (teologia da libertação) e sociais (associação de moradores, movimento de mulheres e culturais) fossem sempre perpassados pelo viés da militância política. Além disso, sempre me chamou a atenção as representações construídas em torno da Baixada. Assim, uma etnografia sobre o Agito Cultural se apresentou como uma possibilidade de estabelecer outro olhar sobre essa realidade que, acredito, contribua para compreender alguns aspectos da dinâmica cultural e social da Baixada Fluminense e refletir sobre os aportes da arte e da educação como instrumento de crítica e transformação social, concebendo educação como um saber amplo que é transmitido cotidianamente em nossas relações e do qual ninguém escapa. “Em casa, na rua, na igreja ou na escola, de um modo ou de muitos, todos nós envolvemos pedaços da vida com ela: para aprender, para ensinar, para aprender-e-ensinar. Para saber, para fazer, para ser ou para conviver, todos os dias misturamos a vida com a educação. Com uma ou com várias: educação? Educações.” (BRANDÃO, 1985, p. 7)

Pretende-se analisar a memória dessa experiência a partir das narrativas sobre a forma como o trabalho teatral desenvolvido pelo Agito foi recebido e interpretado pelo público, parceiros, movimentos sociais, culturais e políticos da região, e pelos próprios integrantes do grupo, através da escuta às “múltiplas vozes” BRETTELL (1992), tanto de consenso quanto divergentes.

A especificidade da temporalidade da pesquisa que tem como foco uma atuação ocorrida no passado e, no entanto, se pauta nos discursos/narrativas produzidos no presente, determina a opção metodológica por uma etnografia retrospectiva.

A etnografia *Viagem, experiência e memória* de CUNHA (2005) sobre os profissionais da saúde pública dos anos 30 lida também com um universo de pesquisa situado em um tempo passado, tornando remota a possibilidade de utilizar a observação participante como método, uma vez que é impossível retornar no tempo para vivenciar com os interlocutores o que se pretende estudar, restringindo a viabilidade do presente etnográfico que caracteriza a observação participante em um objeto que tem esse perfil de recorte temporal. Essa especificidade do objeto torna necessário recursos que possibilitem o acesso por outras vias CLIFFORD (1998), construindo interpretações pautadas em fontes alternativas. Nessa

concepção a etnografia retrospectiva desenvolvida por Cunha em termos metodológicos prioriza a análise das narrativas dos atores sociais numa perspectiva sócio-antropológica com ênfase na dimensão simbólica dos depoimentos. (CUNHA, 2005 p.50)

Na etnografia realizada sobre o Agito Cultural a semelhança com o objeto de Cunha, no que se refere à questão do recorte temporal do estudo, levou a optar por uma etnografia retrospectiva sendo que, diferente do que ocorre com Cunha e alguns outros estudiosos que têm desenvolvido etnografias retrospectivas, o fato de o pesquisador ter integrado o grupo objeto da pesquisa no período a que esta se refere, possibilitou a inserção da observação participante como um dos métodos utilizados na pesquisa. Apesar dessa possibilidade metodológica, como no trabalho desenvolvido por Cunha, assim como nas demais etnografias retrospectivas pesquisadas, a principal fonte de análise foram as narrativas.

HALBWACHS (1990) concebe o ato de recordar como uma “reconstrução”, e evidencia a ideia de que a memória produz uma forma específica de representação do passado, lembrando que cada memória individual reflete “um ponto de vista sobre a memória coletiva”.

A ênfase maior da pesquisa está nas narrativas, visando, prioritariamente, explorar a dimensão simbólica. Considerando o objeto de pesquisa e os aspectos envolvidos, buscou-se uma metodologia que possibilitasse “uma construção estratégica” em que a teoria e a experiência para perscrutar [CARIA (2003)], permitissem trabalhar as duas temporalidades – a do tempo relatado e a do tempo presente – nas construções discursivas dos diferentes atores desse processo, o que nos levou a integrar várias ferramentas metodológicas de pesquisa para obtenção do material analisado na dissertação: a) a observação participante¹, decorrente da minha participação no grupo no período que aborda a pesquisa;² b) as narrativas, obtidas através de entrevistas abertas, individuais e em grupo; e c) fonte documental, de pesquisa jornalística, material iconográfico, bibliográfico e de divulgação do grupo e do contexto em que o mesmo estava inserido.

Desse modo acreditamos ser possível, além de reconstituir a memória do grupo, observar o que ela permite compreender sobre todo um contexto, à luz das representações construídas tanto sobre o Agito quanto em relação à realidade local e temporal em que

¹ A expressão “*observação participante*”, em um texto que discute etnografia, significa um olhar que passa por uma “domesticação teórica”, portanto distinto do olhar de quem vive a experiência, embora nos dois casos estejam presentes envolvimento e reflexão. [OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 3ª edição, pag. 19, 2006.]

atuavam, identificando as categorias utilizadas pelos interlocutores (integrantes do grupo ou não) nas recordações.

Buscou-se dessa forma apreender as representações sociais - partilhadas ou não, analisando o conjunto das categorias presentes nas narrativas e identificando as mais relevantes para o trabalho.

Tendo como referência a Escola de Chicago e o Interacionismo Simbólico, procurou-se descortinar as relações que o grupo estabeleceu com os diversos agentes e instituições da Baixada Fluminense, o significado atribuído por eles ao próprio grupo e ao contexto em que estavam inseridos e assim verificar como essa interação promoveu mudanças ou não no grupo e entre os atores sociais envolvidos em suas intervenções. Ou seja, desenvolver um olhar reflexivo que permita identificar na interação a dimensão simbólica do processo de produção dos significados.

Em termos metodológicos, uma das contribuições deste trabalho está em dialogar e somar com as reflexões sobre a observação participante e o fazer etnográfico nos dramas e conflitos, sobre a viabilidade de conciliar e estabelecer uma relação de alteridade entre pesquisador e “nativo” em um contexto em que o pesquisador também é parte integrante do objeto de estudo, condição que potencializa o desafio de exercitar o estranhamento a algo tão familiar que se apresenta em certos aspectos e medidas como autobiográfico. A posição que ocupo nesse contexto não deve ser ignorada nem sequer é algo que possa ser extraído, está inserido permeando todo o percurso da pesquisa, cabe-me relatar essa especificidade e buscar ter a clareza de analisar em todas as etapas o quanto esta vivência se coloca numa escala que embaça as percepções necessárias à pesquisa. Sou, com este estudo, provocada a exercitar e buscar de alguma forma contribuir com o que a antropologia acumulou sobre o paradoxo que é estranhar o familiar e objetificá-lo.

Outra questão metodológica que se coloca e merece alguma atenção, além do fato de ser nativa e pesquisadora, é que os informantes e interlocutores são amigos e conhecidos, em sua maioria. HENDRY (1992) mostra o quanto um trabalho dessa ordem desenvolvido em um universo em que os vínculos são tão próximos pode comprometer o rigor do estudo ou a continuidade da amizade. Como a intenção é de que tal circunstância não interfira nem comprometa nenhuma das duas esferas, é prudente que haja o devido cuidado.

O levantamento das fontes documentais visa inicialmente a reunir as informações (históricas, econômicas, políticas etc.) que irão contribuir para a reconstrução dos diversos aspectos que compunham a conjuntura da época assim como subsidiar com publicações, dados, áudios, imagens, entre outros recursos, que auxiliem na análise. No entanto, as

experiências e discussões no campo de etnografia documental e da antropologia da imagem colocam no horizonte a possibilidade de que as mesmas possam ter uma maior inserção do que a originalmente pensada caso, no decorrer da pesquisa, se evidencie o potencial de contribuição que venham a agregar ao objetivo do estudo.

Quanto ao método, a ênfase maior está nas narrativas, visando, prioritariamente, explorar a dimensão simbólica que esses depoimentos oferecem, a partir das categorias fornecidas pelo próprio grupo e por aqueles que interagem com o Agito nesse período, reunindo num quadro da memória aquilo que o tempo dispersou. Ou seja, o tempo apresentado como um elemento que dispersa o que foi vivido, descompactando e permeando com novas experiências que agregam diferentes referências no painel da memória e das representações, ressignificando-as.

POLLAK (1990) em *L'Expérience Concentrationnaire: Essai sur le maintien de l'identité social*, inova na abordagem do período histórico do nazismo em um trabalho de objetivação no qual a dimensão do tempo é elemento ativo e de grande importância na construção das narrativas em um contexto no qual o que se pode falar e em que condições é um processo permanente de constituir a si próprio, lapidar-se, que se reflete no que e como é narrado, definindo os jogos de refazimento constante dos sujeitos.

Em que medida somos narrados pelas narrativas? O sujeito é uma produção da narrativa ou é seu ponto de partida? Quem eram/são essas pessoas que viveram a situação de violência a que Pollak se refere? Como leem esse tempo? São histórias pessoais em um processo de inscrição pública que irá se associar a uma história nacional; assim, não é apenas o indivíduo que tem que se refazer, mas um projeto público que se tem que reconstruir. A objetivação é também parte da domesticação que o sujeito faz ao narrar. Processo em que é observada a gestão da fala, dos limites, das vergonhas e dos silêncios para que se possa apreender como as zonas de sombras, duvidosas, suspeitas e perigosas vão sendo assimiladas, ouvidas e, a partir daí, definido o que mais será dito. Que memórias são essas que estão sendo coproduzidas? Como se dá o processo de elaboração dos esquecimentos? O silêncio e o esquecimento são também enquadramentos do que se produz como o que cabe e o que não cabe ser dito, pois a exposição de uma situação extrema tão violenta como a do nazismo pode conduzir a um paradoxo: o que uma pessoa que sobreviveu ao horror de um campo de concentração fez para se manter vivo? Coloca-se uma questão que transporta a vítima para um lugar de desconfiança. Guardadas as devidas proporções, mas tentando nesse viés pensar sobre a conexão feita entre Baixada Fluminense e violência fortemente consolidada pelos meios de comunicação que durante muito tempo pautou veicular apenas notícias desse tema

sobre a região, em certa medida conduz a mesma situação de desconfiança de que em meio à violência e a falta de opções, o povo da Baixada seria passível de limites mais elásticos quanto ao lícito e ao moralmente aceitável, colocando-o numa posição que permite associações impensáveis se olhadas sobre um enquadramento específico ou sob outra lente. Como, então, conseguir criar uma empatia em relação àqueles que estão enquadrados em representações problemáticas? Como reconfigurar e virar esse jogo?

SAID (1990) chama a atenção para o fato de que contar história, significa contar representações, relações e problemas no processo. Então precisamos observar que espécie de reprodução estamos reafirmando. Ele nos lembra de que temos uma relativa autonomia na nossa pesquisa, que isso é definido na escolha das palavras e autores, que podemos ir além do que é consagrado; buscar o que não está visível, objetificar o trabalho da pesquisa de modo a possibilitar reverter essa superioridade posicional que mantém o ocidente, no nosso caso poderíamos simbolicamente representar como “o Rio”, em sua posição relacional de vantagem.

“O orientalismo [...] faz-nos perceber que o imperialismo político domina todo um campo de estudo, imaginação e instituições eruditas -, de tal modo que torna o fato impossível de ser ignorado intelectual e historicamente.” (SAID, 1990, p. 25). Por isso é importante trabalharmos temas desconsiderados, cujo valor sociológico muitas vezes não é evidente, porque ao acoplá-lo aos temas de produção de conhecimento científico podemos torna-lo um objeto nobre.

Retornando a Pollak no que se refere à dimensão ativa do tempo na narrativa, é possível que novos elementos sejam inseridos e relacionados à narrativa nesse processo. A memória de um determinado momento histórico, como o que estamos pesquisando em relação ao Agito Cultural, é construída a partir do que e como conjugamos os fragmentos dispersos. Os parâmetros que agregam e dão significado ao que foi ou está sendo vivido vão sendo construídos e reconstruídos cotidianamente e se transformam com o decorrer do tempo. Dessa forma o tempo se apresenta como mais um filtro que seleciona o que será conjugado para construir a representação que o grupo faz de si mesmo e sobre a Baixada, assim como nas representações que aqueles que interagem com o grupo fazem sobre o Agito e sobre a região.

Neste sentido, para exemplificar, chamou-me atenção ao assistir a entrevista que Hélio R. S. Silva, hoje meu interlocutor (como ele prefere ser chamado), havia feito com o grupo em 2013, o nosso relato sobre a máxima estabelecida como lema do grupo que é “enrolar com responsabilidade”. Obviamente não foi na entrevista que tomei conhecimento do lema, mas foi ao ouvi-lo agora, como pesquisadora e com o tempo decorrido, que fez com que a mesma

soasse não apenas como uma brincadeira fruto do deboche desmedido do grupo consigo mesmo, mas considerar o consenso interno presente nesta fala como um aspecto possível da autoimagem, auto representação adotada pelo grupo. Essa foi a primeira fala de um universo tão familiar a causar estranheza, fazendo-me refletir mais atentamente sobre o quanto esse lema revela sobre o grupo e quem sabe, a partir dele, trilhar um caminho para compreender o que simboliza.

Dizem que toda etnografia tem um quê de autobiografia e essa sobre o Agito é completamente entranhada de vivências vinculadas ao grupo, a Baixada Fluminense e mais recentemente ao contato que vem sendo estabelecido com a antropologia, através da inserção no universo da etnografia. HENDRY (1992) relata e analisa uma experiência etnográfica em que sua principal informante era uma amiga, pautando os aspectos positivos e negativos decorrentes dessa escolha, no que facilitou e no que comprometeu a pesquisa e a amizade. No seu caso, o saldo final para a pesquisa acabou sendo benéfico, mas não ocorreu o mesmo em relação à amizade que foi comprometida e afetada nesse processo.

Quanto à pesquisa sobre o Agito, não observei indícios de que o estudo ou amizade estejam ameaçados, mas a preocupação está presente, pois se corre sempre o risco de estar expondo ou trazendo à discussão questões que não se pensava que surgiriam e que quando aparecem expõem ou colocam em xeque fragilidades, convicções, visões partilhadas pelo grupo até então. Pode ser incômoda a opção por uma etnografia que não se restrinja às representações que o grupo faz de si mesmo, mas que articule as imagens construídas pelos parceiros, artistas de outros grupos ou independentes e do público. Outro aspecto que exige atenção é o fato de que a relação entre o pesquisador e os nativos/informantes é, quer se queira ou não, hierárquica, mesmo quando o pesquisador é nativo, porque o pesquisador tem o poder de decidir o que ficará registrado e as análises e conclusões serão do etnógrafo, mesmo quando se é partilhada a autoria com o informante como vem sendo feito mais recentemente em alguns trabalhos etnográficos. Ou seja, se no grupo existia uma relação igualitária, agora no contexto da pesquisa não é bem assim.

A posição, localização, do etnógrafo em relação ao objeto pode contribuir ou ser determinante para que seja possível ver o invisível. Olhar esse lugar e ver para além dessas representações já consolidadas exige outras escutas. SAYAD (1998) demonstra que biografias e histórias de vida podem ser artifícios para superar a falta de registros e documentos que invisibilizam. São possibilidades cognitivas frente à imprecisão, ao confuso. A falta de clareza, aliás, pode ser algo significativo em si mesmo. Nesse sentido, a etnografia também pode ser um instrumento a dar destaque nesses jogos de apagamento e validação já que nela

selecionamos as relações e fatos que consideramos relevantes. O ordenamento, a poética e a forma narrativa designados à etnografia obedecem a um conjunto de escolhas que são influenciadas pelo que nos interessa no mundo, estabelecendo ganchos que são de alguma forma políticos e que irão circular para além de nossas visões de mundo, interferindo e reconfigurando o processo de produção e definição de significados.

1 O PALCO

É o espaço que, no teatro, é destinado às representações. É a partir dele que se define a área de atuação dos atores e aonde irá se situar o público. Se fôssemos abordar aqui apenas o espaço cênico, stricto sensu, falaríamos de tabladou ou estrados de madeira, fixos, giratórios ou transportáveis... em torno do qual, à frente ou em alguns dos lados se posiciona a plateia.

No caso dessa pesquisa, que pretende ser uma etnografia de um grupo de teatro de/na rua, optamos por abordar nesse capítulo, as representações sobre a Baixada Fluminense em um sentido mais amplo que possibilite nos capítulos posteriores serem relacionadas às representações construídas sobre o próprio Agito Cultural, enriquecendo a análise.

1.1 A Baixada Fluminense

Essa Cidade
 Essa cidade cortada
 Por vias férreas e Dutra
 Procura uma identidade
 Que a lance além da luta
 Da crua sobrevivência
 Da não visibilidade
 Nas quais se amolda
 E espreme seus filhos
 Na mó do tempo
 De trens e tralhas e trilhos
 Sem ver seu pertencimento
 Essa cidade enorme
 Se vem, se vai e se dorme
 À margem e sem ter centro
 Faz de si um monumento
 De um povo que oscila
 Entre o rebanho e a revolta
 Entre o vir sem saber volta
 E o mais puro desvario
 Do vale que cerca o Rio

Essa cidade estranha
 Que extrai da própria entranha
 Seu principal desafio :
 Deixar de ser uma puta
 Que se dá sem uma luta
 Ao poderoso vizinho
 Precisa criar caminhos
 Que a levem ao amanhã
 De cidade de verdade
 Realmente cidadã
 Onde todos compartilhem
 Os espelhos, as maçãs
 E não apenas o relho
 Sobre a carne alquebrada
 E não apenas os velhos
 Coronéis que lhe dão nada
 A cidade de Iguaçu
 A cidade da Baixada
 Traz a marca dos brasis
 Na sua carne amarga
 E não é para qualquer um
 Consumi-la
 Façam fila
 Porque nós, tupinambás
 Estamos pintados
 Para a guerra.
Jorge Cardozo

Reunindo um número de habitantes maior que a população do Uruguai, a Baixada Fluminense³, que integra a região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro, tem um

³ A Baixada Fluminense faz parte da região metropolitana do Estado do Rio de Janeiro e conta com 13 dos 92 municípios (Belford Roxo, Duque de Caxias, Guapimirim, Itaguaí, Japeri, Magé, Mesquita, Nilópolis, Nova Iguaçu, Paracambi, Queimados, São João de Meriti e Seropédica) que integram o Estado, possui 3.651.771 habitantes (Censo/IBGE 2010); possui uma baixa oferta dos serviços públicos (saneamento, escolas, transporte, saúde, entre outros).

histórico de omissão do poder público que se reflete na ausência de investimentos e políticas públicas significativas para uma região onde vive uma população dessa magnitude e, segundo dados do IBGE, movimenta, direta ou indiretamente, expressivos recursos financeiros. Se são poucos os serviços e equipamentos oferecidos nas áreas de saúde, educação, saneamento básico, imagina-se qual a presença do poder público referente à arte e cultura.

A Baixada é uma região rica em recursos naturais. Só pra ilustrar, é do rio Guandu a água que abastece a Região Metropolitana do Rio de Janeiro; possui também um significativo patrimônio histórico e cultural, diversificado especialmente em decorrência do intenso crescimento demográfico pós II Guerra Mundial, fruto de uma série de fatores, entre eles, os processos migratórios do Brasil e de outros países; dos loteamentos das propriedades rurais decorrente do declínio da produção da laranja que estimulou a oferta de terrenos com preços e formas de pagamento acessíveis e atraentes aos imigrantes que vieram para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades de trabalho e aos moradores do município do Rio de Janeiro de classes sociais mais baixas que a reforma urbanística de Pereira Passos retirou de suas residências e conduziu para os subúrbios e periferias; além da implantação do transporte ferroviário que promoveu o deslocamento do povoamento dos municípios da Baixada Fluminense para as margens das linhas férreas.

Assim, Nova Iguaçu, por exemplo, aumentou de 145.649 habitantes em 1950, para 359.364 em 1960 e 727.140 em 1970, tornando a cidade de mais rápido crescimento entre as maiores do País, SILVA (1993). Um processo que levou a 55,5% da população de Nova Iguaçu na década de 1980 ser composta de migrantes⁴.

Enfim, uma série de fatores trouxe povos de diversas origens para a região, enriquecendo, pluralizando e misturando nesse caldeirão manifestações diversas que se expressam nas artes, nos comportamentos, na economia, na política, no dia-a-dia.⁵

O processo migratório que trouxe para a Baixada pessoas em busca de melhores oportunidades como mão-de-obra para suprir as necessidades circunstanciais do mercado de trabalho do município do Rio de Janeiro, remete ao que SAYAD (1998) aborda sobre o imigrante ser considerado um ser "provisório", em que o elo com familiares e amigos do lugar de origem ratifica a provisoriedade quando estabelece a perspectiva permanente de retorno, seja para rever, seja para voltar a morar. Na Baixada Fluminense, esse caráter provisório

⁴ IBGE, censo 1980.

⁵ “durante muito tempo esta região o foi o espaço possível para os frustrados sonhos de ascensão social de populações de diversos estados brasileiros que aportaram no Rio de Janeiro, sobretudo nos momentos de grandes fluxos de imigração como foram a década de trinta e a de sessenta, tornou a Baixada Fluminense em o lugar onde a singularidade é o múltiplo, as identidades são diversas, “o definitivo é o provisório” as sonoridades são todas num retrato bastante significativo de como é de fato o país.” FREIRE (2005, p.118)

parece ir além. O termo “provisório” cabe perfeitamente em diversos contextos que permeiam a Baixada: o crescimento desordenado, sem planejamento prévio, temporário, tem um forte teor de transitório. As soluções que os moradores constroem frente à ausência de políticas públicas tem um tanto de improviso, os investimentos recebidos frente à dimensão populacional e de recursos naturais e financeiros que disponibiliza também colocam a região em uma situação de precariedade, assim como a falta de registros, documentos, dados, arquivos leva a imprecisões e incertezas. Em suma, diversos fatores que contribuem para a construção da imagem de um lugar que não é planejado, desprovido de metas de execução ou objetivo a ser concluído, que foi se construindo na gambiarra, nos remendos, no provisório. SANTOS (2009), vê na desordem apenas uma ordem que exige uma leitura mais atenta da qual é possível apreender variadas visões e razões de acordo com o ator implicado. No que se refere ao Agito, em um olhar mais atento como propõe SANTOS, podemos ver sua estética marcada positivamente por representações que estigmatizam a Baixada, como é o caso do improviso e da capacidade do grupo de se inserir, interagir e atuar em espaços inadequados que são relatados como grandes qualidades do grupo.

Uma expressão comum sobre Nova Iguaçu e a Baixada como um todo é a de “cidade dormitório”, criada em decorrência da falta de opções de trabalho para abarcar a mão-de-obra disponível que leva até hoje boa parcela da população economicamente ativa da região ao movimento pendular de diariamente sair de sua residência para trabalhar no município Rio de Janeiro e retornar à noite, apenas para dormir. Essa expressão, relacionada à construção da representação da Baixada pela carência talvez seja um gancho para analisar o engajamento feminino nos movimentos associativos de bairros e no movimento de mulheres que abordaremos um pouco mais no próximo capítulo.

“A hoje denominada Baixada Fluminense é a segunda mais importante região do Estado e uma das mais importantes microrregiões do País”⁶, apesar disso, devido a um desenvolvimento urbano desordenado decorrente de uma sucessão de políticas públicas que priorizam a capital do estado e o capital financeiro em detrimento ao ser humano, a Baixada acumulou uma série de problemas e conflitos que se sobrepuseram e fizeram com que a região fosse estigmatizada a partir de referências vinculadas à violência, invisibilidade, marginalidade, ou seja, diversos atributos que nos permitem refletir sobre o processo de construção dessas representações sobre a região.

⁶ <http://www.amigosinstitutohistoricodc.com.br/?p=1> BAIXADA FLUMINENSE – Tania Amaro, Associação dos Amigos do Instituto Histórico / Câmara Municipal de Duque de Caxias.

Para ser capaz de esmiuçar outros aspectos de um objeto já considerado em si um problema, a questão é se perguntar “o que leva a” e/ou “de que forma se construiu” o objeto para que fosse previamente considerado um problema? Ou seja, buscar desnaturalizar essa problematização. A Baixada Fluminense de fato está inserida em um contexto de diversos problemas, a questão é: por que apenas os problemas são exaltados e os demais aspectos da região são apagados? Por que os instrumentos e métodos na produção de significados e conhecimento se limitam a contribuir na fixação da região à “margem”? Identificar o que ela exalta e o que ela apaga é uma via para colocar o que está rígido e fixo em movimento. A posição, localização, do etnógrafo/produtor do conhecimento em relação ao objeto pode contribuir ou ser determinante para que seja possível ver o, até então, invisível, e desvendar outras marcas da Baixada. A própria invisibilidade citada como um aspecto que reflete e/ou contribui na construção do imaginário sobre a região, como um local que as autoridades públicas não enxergam, serve como justificativa para o abandono. Desconhecida para os moradores das demais localidades do Estado e que não é inclusa nos roteiros turísticos⁷, apesar dos diversos atrativos ecológicos e históricos que a região tem, variadas são as formas de invisibilizar e silenciar.

O silenciamento pode não ter a ver com o não falar, mas com o não escutar, pode estar relacionado ao filtro das escutas que às vezes não permite ouvir algumas coisas ditas. “Basta mencionar aqui a tendência geral no sentido de uma especificação de discursos em etnografia: quem fala? Quem escreve? Quando e onde? Com quem ou para quem? Sob que coerções institucionais e históricas?” (CLIFFORD, 1986, p. 13). Prerrogativas que ressaltam a dimensão que a objetivação tem na definição das marcas que têm importância para a pesquisa, do mesmo modo que na demarcação do que é objetivado e do que é subjetivado.

Olhar esse lugar e ver para além dessas representações exige outras escutas: o que se fala e o que fica na sombra? Como são descritos? O que e como se conta? De que modo aparecem? O que a gente está se recusando a ver e/ou mostrar? Sayad demonstra que biografias e histórias de vida podem ser artifícios para superar a falta de registros e documentos. São possibilidades cognitivas frente à imprecisão, ao confuso. A falta de clareza, aliás, pode ser algo significativo em si mesmo. Nesse sentido, a etnografia também pode ser um instrumento de dar destaque nesses jogos de apagamento e validação já que nela selecionamos as relações e fatos que consideramos relevantes, reconfigurando o processo de

⁷ Diferente do que ocorre hoje com as favelas que estão sendo divulgadas como opção para um perfil de turismo.

produção e definição de significados, construindo caminhos que permitam superar esse jogo perpétuo que enquadra a Baixada nessas representações.

2 O CENÁRIO

No universo teatral o cenário refere-se ao conjunto de materiais e efeitos cênicos que cria a atmosfera dos espaços onde ocorre a encenação. Nesse trabalho, assim como fizemos em relação ao capítulo palco, iremos abranger o enfoque apresentando as pessoas, instituições e movimentos que interagiram com o Agito Cultural e permearam a Baixada Fluminense no período em que a etnografia abrange. Ou seja, traçaremos aqui o ambiente, o clima, em que se dá a cena, de modo a permitir compreender o cenário político, social e cultural no qual o grupo estava inserido para que possamos entender a sua dinâmica.

2.1 Movimentos sociais e políticos

A Baixada Fluminense abrigou uma significativa militância. Verificando as décadas que antecedem ao golpe militar observamos em Nova Iguaçu movimentos operários e, em menor escala, de camponeses e trabalhadores rurais, LIMA (1985). É desse período, idos de 1950, o registro da criação das primeiras associações de moradores. Pós 1964, quando a ditadura passou a cassar e perseguir militantes e lideranças, esfacelando os movimentos existentes, a região tornou-se também um local de refúgio de perseguidos políticos e teve uma significativa atuação no enfrentamento à ditadura através da atuação de diversas organizações, das tradicionais como a Igreja Católica às mais radicais como as organizações clandestinas. É destaque na luta contra a ditadura militar a contribuição de Dom Adriano Hypólito, em Nova Iguaçu, que além de dar refúgio a perseguidos políticos, denunciou diversas arbitrariedades cometidas na busca por justiça e garantia aos direitos humanos o que o levou a ser alvo de atentados e sequestro. Todo esse contexto político levou os militares a cogitarem em enquadrar Nova Iguaçu como área de segurança nacional, o que não chegou a ocorrer.

A intensidade da repressão política que asfixiou os movimentos sociais, até então existentes, teve nas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), definidas como uma das prioridades na Assembleia Diocesana de Nova Iguaçu de 1968, SCOTT (1988), um espaço importantíssimo para resistência à ditadura e rearticulação dos movimentos sociais.

Na entrevista com o José Arnaldo⁸ para essa dissertação, ele comenta que seu pai fundou várias Comunidades Eclesiais de Base. “Antigamente as CEBs reuniam muitas

⁸ José Arnaldo dos Anjos de Oliveira, no início dos anos 2000, participou do Agito Cultural tentando estruturar o grupo e viabilizar a captação de recursos a partir da Lei Rouanet e das políticas públicas que começavam a ser

peessoas em pé no IESA⁹. As pessoas se reuniam para ouvir gente do movimento, as pessoas se inscreviam pra falar e todo mundo ouvindo”, entre as recordações cita “meu pai era da Pastoral da Terra, eu tinha 8 anos, sou de 1966, me lembro de um Opala chegando em 1974/75 com um monte de cara de paletó, meu pai vindo em minha direção, eu agarrando a perna dele. Todo mundo se juntando em um prédio que era a Sede do Sindicato Rural. Nesse dia, antes dele, chegou Dom Adriano e não deixou levar ninguém, nem as lideranças. Isso foi em Japeri, Pedra Lisa. Essa região foi de resistência e guerrilha. Hoje, na região, você vê que as famílias assentadas foram as daqueles que delataram as lideranças, os que entregaram os integrantes do movimento de resistência. Quando você olha o cadastramento rural vê que quem obteve as terras são atualmente comerciantes, vereadores. Uma história triste, em que os integrantes do movimento rural acabaram sendo excluídos.” Conhecido como Sr. Lula, o pai do Arnaldo era também militar e foi chamado algumas vezes pra ser arguido, o que gerava na família um medo constante de um dia ele ir e não voltar.

A influência de D. Adriano, além de possibilitar o abrigo de refugiados políticos na região, também possibilitou a organização de movimentos sociais, Arnaldo conta que “havia fontes de investimentos estrangeiras nos movimentos sociais de esquerda. Acho que na Baixada, muito por conta de Dom Adriano. Mas depois foi se secando o acesso a esse tipo de recurso”.

Assim, ainda durante a ditadura militar, mas já no processo de reabertura e abrandamento bem gradativo da repressão que se inicia em 1974 e torna-se mais significativo a partir de 1978, começa a ganhar força o movimento associativo de bairros que no início da década de 1980 cria oficialmente em Nova Iguaçu sua federação, o MAB, Movimento Amigos de Bairro, que nasce num contexto fortemente reivindicativo atuando com expressiva força nas lutas por melhorias urbanas e passa a ser uma instituição de luta política mais ampla como aborda Jussara Freire na tese *Sensos do Justo e problemas públicos em Nova Iguaçu*¹⁰, inclusive pela redemocratização, ocupando, de certa forma, o espaço de organização popular já que os partidos políticos foram cerceados com a ditadura e se restringiram, oficialmente, ao Movimento Democrático Brasileiro, MDB, e à Aliança Renovadora Nacional, ARENA. Além

implementadas na cultura pelo governo. Foi Secretário Municipal do Ambiente e Desenvolvimento Sustentável de Japeri de 2013-2016.

⁹ Instituto de Educação Santo Antônio, conhecido como Colégio das Irmãs

¹⁰ “uma pessoa (não vou detalhar mais), numa entrevista, pediu para eu desligar o gravador para dizer qual era o objetivo do coletivo através da militância, e, uma vez desligado, sussurrou; “bem vou falar... não sei se eu posso.. a gente queria era, na verdade... o que a gente queria era fazer a revolução”. Estas palavras permitem entender não somente um projeto da atuação basista, partidária ou associativa, mas elas também sugerem uma reformulação dos envolvimento destas pessoas em ações coletivas, principalmente na virada da década 70.” FREIRE (2005 p. 114)

das associações de moradores e de lideranças populares, o MAB contou para a sua criação com uma significativa participação de médicos sanitaristas, assim como de membros da Igreja Católica e conseguiu tornar-se representativa dos anseios tanto das pessoas que se mobilizavam nas associações em busca de conquistas locais quanto daqueles, que viam nesse movimento uma possibilidade de atuação rumo à construção de um projeto político para o país. A gestação do MAB começou em 1975, nos encontros que reuniam, inicialmente, os integrantes dos ambulatórios da Cáritas e gradativamente foi se consolidando. Teve como marco a assembleia realizada em 1978, pelo impeachment do prefeito Paulo Leone, que reuniu 800 pessoas. Em 1979 reuniu 3.000. Culminou em dezembro de 1981, no II Congresso Municipal das Associações de Moradores, a efetivação do MAB como Federação das Associações de Moradores de Nova Iguaçu. O MAB na década de 1980 chegou a ter 300 associações de moradores.

Com a reabertura política, as pessoas começaram a se mobilizar para a criação e o fortalecimento dos sindicatos e partidos políticos. Era preciso aproveitar o momento para ocupar essas frentes de luta, contribuir com a criação da Central Única dos Trabalhadores, CUT, e fundar o Partido dos Trabalhadores, PT, assim como ocorria em todo o país. Na Baixada Fluminense essa transição se mostrou mais “tranquila” e mais favorável em Nova Iguaçu do que em Caxias, área de segurança nacional. Havia uma “liberdade” maior para a realização de mobilizações e atos, assim como de organização sindical.

Para Maria Luísa “o MAB teve uma importância nacional e o PT em Nova Iguaçu é desdobramento do MAB, da Igreja e de D. Adriano”¹¹.

Pecorone recorda que depois de representar o Comitê de Anistia na Bahia, recebeu uma carta aberta do Lula com a proposta de fundar um partido político e, logo depois houve uma reunião na Igreja da Prata, em Nova Iguaçu, onde Lula expôs claramente a proposta do Partido dos Trabalhadores, isso no final de 1979. Sônia foi à reunião, ainda sem muita clareza se era a melhor opção. As pessoas mais ligadas aos movimentos clandestinos estavam mais motivadas e a par da proposta, e como ela não estava abrigada em nenhum movimento clandestino não se sentia ainda em condições de escolher. Conta-se que “o PMDB tentou esvaziar a criação do PT, argumentando que iria dividir, apresentando um discurso conciliador de união de todos contra a ditadura. Só que quando o Lula pegou a palavra e disse que a proposta do PT é dividir sim: Opressores de um lado, oprimidos de outro.

¹¹ Resolvemos manter o tom coloquial. A transcrição está bem próxima ao original das falas, buscando manter a intensidade, o calor e os sentimentos expressos nas entrevistas. O copidesque foi restrito ao mínimo imprescindível para a compreensão.

Trabalhadores de um lado, patrão de outro. Numa linguagem claríssima. Falei, tô com ele e não abro. O MR8 que participou dessa reunião defendendo a proposta do PMDB, também não convenceu e as pessoas já saíram dali pra se reunir e fundar o Partido dos Trabalhadores.”

Pecorone relata que o Jornal *o Berro* servia como canal de comunicação do grupo clandestino MEP e, tanto o MEP quanto o Berro contribuíram para a criação do PT, mas paralelo ao surgimento do PT o populismo também cresceu e despolitizou, cooptou. A população estava despolitizada, alienada e os resultados eleitorais só eram favoráveis ao Brizola. O governo favorecia as lideranças cedendo às solicitações das obras feitas por eles ao invés de atenderem as reivindicações das associações. Com isso o MAB se enfraqueceu muito.

É também do início da década de 1980 a gestação do movimento de mulheres¹² na Baixada Fluminense que posteriormente iria se organizar em grupos mais visíveis. Neste momento, a participação feminina mais significativa ocorria no movimento associativo de bairros e da Igreja Católica, nos Clubes de Mães e Pastorais. Não à toa, boa parte da direção do MAB (Federação das Associações de Bairros de Nova Iguaçu), na sua trajetória, foi composta por mulheres. Talvez porque eram elas que vivenciavam com mais intensidade os problemas do dia-a-dia da família, que se preocupavam com a vala aberta na frente de casa e as doenças decorrentes da falta de saneamento, que tinham que dar seu jeito para enfrentar o custo de vida. Essa realidade trouxe as mulheres para a luta e para as ruas, e, como consequência, deu uma especificidade ao movimento feminista da região.

De um modo geral, o movimento feminista era visto como elitista, de mulheres classe média do Rio de Janeiro, que tinha como pauta a liberdade sexual, o direito ao prazer e questões mais libertárias. A situação aqui era de ausência de tudo, viver aqui era o caos e eram as mulheres que sentiam isso mais de perto, já que nessa época tinham menor inserção no mercado de trabalho e ficavam em casa para cuidar dos filhos. Assim, eram obrigadas a achar solução para os problemas de vagas nas escolas, transporte público, médico, iluminação pública, entre outros. A distância entre as concepções e preocupações do movimento feminista do Rio, dito classe média, e as mulheres pobres da Baixada era significativa.

A Constituinte, com sua mobilização nacional, unificou a pauta do movimento de mulheres no Brasil, estimulando uma maior participação feminina na luta pela ampliação de direitos. Na Baixada não foi diferente. O final da década de 1980, em meio ao Lobby do

¹² O que se refere ao movimento feminista neste texto foi escrito a partir de entrevistas realizadas em 2012 com integrantes do movimento de mulheres de Nova Iguaçu e adjacências nas décadas de 1980/1990 e pesquisa nos documentos, jornais, folders, cartilhas e fotografias do acervo pessoal das militantes.

Baton na Assembleia Constituinte de 1988, que encaminhou a Carta das Mulheres com as reivindicações reunidas de todo o país, contribuiu para que, a partir de 1986 até o início dos anos 1990, a Baixada Fluminense vivesse um período de grande efervescência do movimento de mulheres. Assim, a partir de 1986, instituições como o CEAC (Centro de Estudos e Ação Comunitária), militantes de movimentos associativos e da Igreja Católica realizaram encontros com mulheres nos bairros para explicar o que era a Constituinte e reunir as propostas a serem encaminhadas aos parlamentares para que fossem incluídas na Carta Magna. Após essa etapa da mobilização, era necessário pressionar para que as propostas encaminhadas fossem inseridas na Constituição, e depois, para garantir que os avanços obtidos saíssem do papel e virassem realidade, era importante mantê-las ativas cobrando a implantação das conquistas.

Também fruto dessa mobilização para elaboração da Carta das Mulheres para a Constituinte, em 1987 ocorreu em Nova Iguaçu o 1º Encontro de Mulheres, que reuniu duas mil pessoas, ao qual sucedeu uma série de encontros anuais, em março, até 1994. Esses encontros eram o ápice do movimento, momento que reunia o maior número de pessoas para discutir e tirar as ações a serem desenvolvidas no decorrer do ano e foi muito importante para o movimento de mulheres. A implantação da DEAM (Delegacia Especializada de Atendimento à Mulher) de Nova Iguaçu é emblemática quanto aos desdobramentos dessa mobilização. É uma conquista que mostra sua força, já que essa foi uma bandeira de luta tirada desses encontros.

Em 1986/87 é criado o *Grupo Feminista Rabo de Saia* que atuou até 1992 com a questão da saúde da mulher. Nessa época, na Baixada Fluminense, começou a surgir denúncias de esterilização e implantação de contraceptivos, sem autorização, que devido às altas taxas hormonais, causavam câncer, fazendo vítimas mulheres pobres e negras, como ficou visível nas estatísticas. A mortalidade nas maternidades da Baixada Fluminense também era alarmante. O número de mulheres que morriam no parto e de crianças que nasciam com hidrocefalia ou deficiência mental, em decorrência da demora em realizar o parto, era absurdo, chegando ao ponto de algumas maternidades serem fechadas, como foi o caso da Maternidade Santa Inês, em Caxias, fruto da pressão de movimentos e organizações ligadas à saúde da mulher. Esse quadro levou o movimento de mulheres a produzir cartilhas sobre o tema e, junto com a TV Maxambomba, gravarem o vídeo *Empurrando a barriga para o mundo*.

O *Grupo Coisa de Mulher*, voltado especificamente para a questão da violência contra a mulher, atuou numa época em que se dispunha de pouca ou, dependendo do lugar, nenhuma

prestação de serviços de apoio e orientação às vítimas. Essa experiência serviu para o trabalho desenvolvido posteriormente pelo Núcleo de Atendimento a Violência Contra a Mulher, da Coordenadoria de Mulheres de Nova Iguaçu, quando integrantes do Grupo estiveram à frente da Coordenadoria no governo Lindbergh Farias, colocando em prática muito do que acumulou desse período.

O *Grupo Mulher, e daí?* Surge com um perfil mais vinculado à cultura, priorizando essa vertente nas discussões e atuações no movimento. Publicou em 1993 o livro artesanal *Alma Gêmea*, com poesias de Lucia Barros e Mônica Nascimento. Essa integração com a cultura, que vemos no *Grupo Mulher e Daí?* estava presente, talvez com menor ênfase, em diversos outros grupos dos movimentos sociais, assim como entre militantes e Organizações Não Governamentais que estabeleceram conexão entre os objetivos políticos de mobilização e a arte, utilizando linguagens artísticas como instrumento para veicular sua ideologia e projetos de mudanças políticas e sociais.

O Centro de Estudos e Ação Comunitária (CEAC) que atuou em Nova Iguaçu a partir do final da década de 1970 e apoiava grupos de mulheres, associações de moradores e sindicatos, por exemplo, desenvolveu trabalhos de teatro de bonecos com a Noni Ostrower, através do Grupo da Poeira onde desenvolveu oficinas de criação de textos e bonecos e realizou mais de 100 apresentações junto a entidades comunitárias. Noni Ostrower é médica e foi uma das integrantes do movimento que deu origem ao MAB. Após essa experiência parou de atuar na medicina e voltou-se para a área cultural onde atua até hoje.

O CECIP, Centro de Criação de Imagem Popular, atuou na Baixada Fluminense a partir de 1986, através da TV Maxambomba, e até o ano 2000 produziu programas sobre ou de interesse para região. Os programas eram exibidos ao anoitecer nas ruas e praças da Baixada Fluminense onde, além de programas temáticos, eram exibidos os registros feitos com os moradores no decorrer do dia, possibilitando assim que os moradores se vissem nos telões durante as exibições. Graças à câmera aberta esse público podia opinar, ao vivo, sobre o que havia visto, estabelecendo um grau de interatividade com o público inexistente nos meios de comunicação até aquele momento. A exibição percorria 40 bairros, em diversos municípios da Baixada. A TV Maxambomba também introduziu jovens às novas tecnologias, através do projeto Repórteres de Bairro, estimulando a apropriação da comunicação audiovisual para se expressarem. Uma iniciativa pioneira em disseminar a apropriação da linguagem audiovisual por grupos sem acesso às tecnologias comunicacionais, tornando a TV

Maxambomba uma referência para outras experiências em TV comunitária e comunicação popular no Brasil e no exterior.¹³

A Biblioteca Comunitária Oscar Romero¹⁴, BCOR, teve seu trabalho oficialmente iniciado em 1º de abril de 1985, entretanto sua atuação começou em 1982, em uma sala cedida na Igreja São José Operário. O movimento de criação da biblioteca se deu a partir do esforço de um grupo de jovens apoiados pela Paróquia São José Operário e pela Associação de Moradores do Parque Ludolf (AMPLA). Em funcionamento até hoje, a BCOR é considerada o primeiro aparelho cultural de Mesquita e, além de livros para a pesquisa e empréstimo, a Biblioteca realiza eventos abertos à comunidade: atividades para estimular o hábito e o prazer da leitura, cursos, oficinas, sessões de vídeo, shows de música (para promover os artistas da Baixada), apresentações de teatro e debates sobre problemas sociais.

Quando Rose Souza, que durante a Ditadura no Brasil atuou em uma organização clandestina, sentiu a possibilidade de abertura política, começou a ir às reuniões e foi se convencendo de que era melhor investir no partido. Assim, com a redemocratização do país que no seu bojo possibilitou o surgimento do Partido dos Trabalhadores e o crescimento do Movimento de Mulheres na Baixada Fluminense, elegeu-se Vereadora por Nova Iguaçu através de sua militância partidária e feminista. Ainda que tenha havido transformações que ampliaram os direitos políticos, algumas práticas se mantinham. Rose conta: “Sofri ameaças de morte durante o mandato quando comecei a denunciar a manobra pra garantir pensão vitalícia pras ex-mulheres e viúvas de prefeitos com uma grana altíssima.” O fato de ter sido eleita Deputada Estadual não fez com que cessassem as ameaças, forçando-a a mudar-se para o município do Rio de Janeiro. Essa situação acabou gerando um conflito pessoal e político, com os conservadores e com a esquerda. “A esquerda é desumana. É uma merda dizer isso. Continuo sendo de esquerda, mas não percebe os movimentos das pessoas. Quando eu queria mudar por conta das ameaças, a ALERJ me tirou combustível, motorista... e eu querendo me mudar, sofro uma pressão violenta na Baixada. Era uma forma muito dura, com muita desconfiança. Eu e Silvio nos separamos, não sabia pra onde eu ia. Quando fui no homeopata e falei que iria para o “Balança mais não cai”, ele me ofereceu um apartamento em Copacabana temporariamente e acabei ficando 3 anos. Sofri muita pressão. A esquerda é tão desconfiada da direita que desconfia até de si mesma e com isso afasta quem quer se aproximar. Você tem apoio e confiança de pessoas mais distantes e não tem apoio do partido que ajudou a criar. A mania de perseguição”, afirma Rose. Sensações e sentimentos são

¹³ Fonte: <http://www.cecip.org.br/site/tv-maxambomba-2/>

¹⁴ <http://www.cultura.rj.gov.br/apresentacao-espaco/centro-cultural-oscar-romero>

linguagens políticas na etnografia, por isso a opção por colocá-las. Não apenas no que têm de harmônico, mas também em seus conflitos. A gramática dos sentimentos faz parte, são “coisas” sociais.

2.2 Movimento Cultural

No cenário que antecede o surgimento do grupo Agito Cultural, a cultura se apresenta como uma modalidade de engajamento político. Para ilustrar essa afirmação, como foi feito no subcapítulo sobre os movimentos sociais e políticos, também retrocederemos no tempo para contextualizar melhor e ampliar o panorama. Avaliamos que as mudanças de cenário podem se mostrar importantes na análise, evidenciando alguns aspectos que influenciaram o Agito e seus integrantes.

Na década de 1970 observa-se um movimento de teatro muito forte na Baixada Fluminense e uma das possibilidades citadas por Roberto Lara como estímulo para essa proliferação de grupos de teatro na Baixada, pela coincidência da época, é a conquista do Prêmio Molière em 1976¹⁵, pelo grupo *Teatro de Abertura Lúdica*, TAL, com o espetáculo *Sacos e Canudos*. O TAL era formado, em sua maioria, por atores de Duque de Caxias que ensaiavam no Teatro Armando Mello,¹⁶ tendo sido o único grupo da Baixada Fluminense a conquistar o cobiçado prêmio.

“A gente teve um movimento mágico do teatro aqui quando eu era adolescente. Nova Iguaçu tinha um movimento de teatro muito grande. Havia o grupo *Com a Cara e a Coragem*, tinha o pessoal do Teatro Arcádia que na década de 1970 fazia uma dramaturgia muito mais pesada, até porque a gente vivia um ambiente de repressão da ditadura militar. Era uma irreverência bastante diferente, muito mais rebeldia, tinha sempre uma relação com o protesto e toda a movimentação crítica na cena e o texto era sempre permeado pelo parâmetro da

¹⁵ <http://lurdinha.org/site/atriz-eve-penha-e-homenageada-do-13o-festival-de-teatro-encontrarte/> mas encontrei sites que datavam a premiação em 1977 e outros em 1979.

¹⁶ O Teatro Municipal Armando Melo surgiu a partir de reivindicação da classe artística do município de Duque de Caxias durante a década de 60. Inaugurado pela Prefeitura em 1967 como o primeiro espaço cênico mantido pelo poder público na Baixada Fluminense. Na carona, vieram o Procópio Ferreira, inaugurado pela Câmara de Vereadores, em 75 e, mais recentemente, em 2006, o Teatro Municipal Raul Cortez.
<http://extra.globo.com/noticias/rio/baixada-fluminense/teatro-armando-melo-mais-antigo-de-caxias-prepara-novos-atores-4734435.html#ixzz41dzGGkHa>
<http://baixadafacil.com.br/index.php?page=cultura/teatro-armando-mello-voltara-a-ser-oficina-de-artes-cenicas-1030.html>

censura. Nessa época eu fazia shows e tinha que passar as letras das músicas pela Polícia Federal para aprovação, tinham músicas que a gente sabia que não seriam aprovadas e nem mandava (para Polícia Federal), tocava na hora e corria o risco. O ambiente político era muito distinto”, lembra Nelson Freitas. Esse momento distinto ao qual Nelson Freitas se refere, em que a censura e repressão impediam as manifestações políticas, talvez seja um dos aspectos que justifique a forte relação dos participantes dos movimentos culturais daquele período com a política, uma vez que a participação nos movimentos culturais se apresentava como alternativa às restrições democráticas, potencializando a cultura como um meio de atuar politicamente fora da clandestinidade.

O TINI, *Teatro Independente de Nova Iguaçu*, também atuou na década de 1970/80 e era bastante comprometido politicamente, “teve à frente o dinâmico Marcos Mirelli, talvez o mais potente grupo de uma fase bem diversificada da cultura iguaçuana. No mesmo período do TINI houve grupos menos famosos como o *Bicho Solto* (Silni de Lima, eu, os hoje saudosos Luís Neris e Silvio Silva) e o *Axé* (Georgina Martins, Gerusa Souza...). Conseguimos um local, que ficou conhecido como *Espaço Livre*, ali junto ao IERP - Instituto de Educação Rangel Pestana. Vários grupos se reuniam lá com o nome *Grupão de Teatro*. Chegamos a fazer um Encontro Estadual de Grupos Alternativos aqui em Nova Iguaçu. Esse movimento de teatro foi provavelmente de 1977 a 1979. Regina Casé vinha aqui toda hora, Stepan Nercessian também. Antes disso teve um boom de literatura em Nova Iguaçu, conto, crônica, jornalismo. São movimentos de ondas”, avalia Jorge Cardozo.

Sonia Pecorone via o *Grupão* como uma forma dos grupos de teatro popular dialogarem e se fortalecerem, já que não havia uma associação cultural ou algo similar. “Anos mais tarde construiu-se a Associação de Arte e Cultura que foi um movimento politizado, muito grande, que conseguiu identificar 30 blocos carnavalescos em N. Iguaçu. Eles iam aparecendo nas reuniões e começaram a se organizar como uma associação de todos os segmentos de arte. Até que o *Circo Voador* aparece com uma proposta de levar a Associação para o *Circo Voador*. Os mais politizados, percebem que é uma cooptação, como fizeram com as Associações de Moradores no governo Brizola. O Circo Voador trazia a proposta de uma lona para a Baixada, o que nunca se efetivou, e na verdade era apenas uma forma de tentar se aproveitar do trabalho artístico local, sem pagar por isso, através da Associação. O Perfeito Fortuna veio como agente do governo, tentando conquistar os artistas para essa proposta que envolvia muita grana, mas não seria pra os artistas daqui. Fruto disso começou uma rede de intrigas. Mirelli era uma figura muito respeitada e considerada. Não conseguiram destruir. Essas intrigas se centraram em mim e em Rose. Com esse objetivo fizeram campanha para

eleger uma outra diretoria, retirando o grupo que estava na frente. Com a eleição de outro grupo a Associação de Arte e Cultura acabou, depois de uma atuação de quase dois anos. ”

Jorge Cardozo reforça a fala de Pecorone e Roberto Lara quando diz que “Nova Iguaçu teve um movimento teatral fortíssimo e o *Grupão de Teatro* se tornou tão forte que vieram representantes do Governo do Estado, da Secretaria de Educação e Cultura na época, para propor fazer coisas juntas. A liderança do *Grupão*, desse movimento, era o Marco Mirelli. Nesta época Mirelli fazia parte do TINI. Isso por volta de 1978/79. O *Grupão* reunia todos os grupos que tinham uma postura crítica das condições sociais.”

Outro grupo da época é o *Reticências*, que tinha como integrantes o Walter Filé, Séa, Lúcia Barros e trabalhadores engajados politicamente que moravam em Belford Roxo. O grupo realizou muitas apresentações em bairros e em 1979 participou do primeiro *Festival de Teatro de Nova Iguaçu*. Anos depois, parte dos integrantes do *Reticências* criou o grupo *Periferia da Periferia* e passaram a atuar com o Teatro do Oprimido.

Gênio, Luís Negão, Írio formavam o grupo *Bicho Solto* que reunia pessoas que desejavam ter uma atuação teatral, mas que viam no grupo mais que uma expressão artística, um espaço de interação e participação política. Os integrantes não priorizavam tanto as montagens e apresentações teatrais, o importante eram os encontros. Era como o próprio nome diz: solto. “Eu fazia parte do grupo *Bicho Solto*, Mirelli chegou a participar, Gerusa... Era um grupo de criação coletiva, mas que dificilmente conseguia gerar um produto. Outro grupo é o *Axé* que era de uma galera de Mesquita (Georgina, Gerusa) e que tinha uma coisa mais séria que o *Bicho Solto*, que era mais compromissado. O *Agito* me lembra um pouco o *Axé* que meio na loucura conseguia fazer. Georgina Martins, que fez parte do *Axé* e se tornou escritora conceituada em livros infantis, fazia parte do grupo” comenta Jorge Cardozo.

“O TINI atuou até 1985, depois houve um racha entre os políticos e os *culturais* (do grupo). Integravam o Mirelli, Ailton José, Penha, Sônia Pecorone, dois que morreram, Kalil (transformista), Rose Souza, Lolô. O núcleo era de umas cinco pessoas e outros faziam o rodízio. Era um grupo muito politizado numa visão contra a ditadura, contra a opressão e os poderosos. A proposta era contribuir com o movimento popular. Tinha o objetivo de fazer um teatro popular para o povão. Tanto que não cobravam nada. A proposta era se apresentar em qualquer lugar, então a maior parte das vezes era na rua o espaço que tinham. Primeiro vinham os convidados, depois os curiosos, no final todos estavam participando. A peça era engraçada, crítica, política, ainda que não partidária, durava mais de uma hora e a temporada foi de uns 4 anos. Segurar o público uma hora no gogó não é fácil, mas o grupo segurava. A peça começava com um baile à fantasia. Era hilário, tipo um pastelão. Cantava, dançava, se

divertia. Tinha uma hora que um integrante, que recebia um santo, ia até a plateia fazer consulta. Terminava com uma assembleia que o público entrava pra participar. Tudo muito pobre. As apresentações eram independentes, mas às vezes eram solicitadas por alguma instituição, pessoa ou grupo, o que levou o grupo a se apresentar tanto na rua quanto no teatro. Assim, o TINI se apresentou no Cacilda Becker, em Minas, também em teatro, no SESC de Niterói e de Caxias, em campo de futebol. O grupo mambembava e realizou apresentações da peça *Olho da Rua* nos bairros numa ação conjunta com o Departamento Cultural do MAB”, recorda Sonia Pecorone. Jorge Cardozo também comenta que era comum ver Maria da Penha, integrante do TINI, apresentando *A Infanticida Marie Farrar* de Bertold Brecht.

“Muitas coisas da arte e cultura de Nova Iguaçu se deve ao Marco Mirelli. Ele era, mais ou menos, a expressão espontânea, independente do poder público, porque o apoio do poder público se dava de outra maneira, não do caminho oficial. Nesta época havia o *Teatro Arcádia*, herdado da *Academia Brasileira de Letras*, onde o Mirelli desenvolvia atividades, e que era referência. Eu era rato do Arcádia naquele tempo, vivia lá. Lembro que Mirelli e Celso Mosciaro, diretor do teatro Arcádia, montaram juntos a Peça Rei Momo com mais de 30 artistas, tanta gente que nem cabia no palco. Durante essa montagem, os dois se desentenderam por algum motivo e houve um racha. Foi muito sigiloso esse racha e como tinha um núcleo da Secretaria Estadual de Educação e Trabalho no Rangel Pestana com um espaço grande que era usado para realizar atividades alternativas, quando o Mirelli rachou com o Celso, ele não brigou, rachou comercialmente ou culturalmente falando, levou o pessoal para ensaiar nesse espaço. Era muita gente e essa gente já fazia o movimento cultural, aí quando ocuparam aquele espaço, conseguiram com a responsável uma autorização para utilizar como uma segunda opção de espaço de cultura de Nova Iguaçu. Ele saiu com metade do grupo do Rei Momo, ficaram dois Reis Momos um com ele e outro com o Celso. Aquela divisão. O Celso era mais teatro convencional e estava mais próximo do Roberto de Brito, Charles Cerdeira”, explica Tony Ribeiro.

“O *Espaço Livre* bombava, muita gente participava. O *Grupão* conquistou o *Espaço Livre* na marra, mas o espaço desenvolvia atividades também de artes plásticas, cartuns, poesias.... Disseram que invadiram o espaço que estava abandonado com pilhas de materiais largados que deveriam ser distribuídos para os alunos, tudo cheio de teias de aranha e poeira. Limparam o espaço e fizeram um teatro. Do movimento cultural, aqueles que atuavam no *Espaço Livre* eram politizados. Já os grupos do *Teatro Arcádia*, que estavam mais vinculados ao Celso Mosciaro, tinham uma concepção da arte pela arte. O TINI nessa época já ensaiava lá no *Espaço Livre*. O espaço durou até o governo Brizola. Depois disso teve a eleição do

Brizola em 1982. Tentaram fechar o *Espaço Livre* e tornar novamente um espaço da educação, mas com muitas manifestações e protestos conseguiu-se manter como um espaço da cultura. Mais adiante veio uma proposta de fazer um curso, sei lá, um grupo de mais de 50 pessoas foram fazer um curso e começou a *Animação Cultural*, o GRAC (Grupo Animação Cultural), que montou uma peça, O Rei Momo, do grupo Tá na Rua de São Paulo. Nesse tempo o TINI já não estava mais atuando, tinha parado com o *Olho da Rua*. Depois o Prefeito Paulo Leone quis fechar o *Arcádia* e transformá-lo em um restaurante. Houve uma série de protestos, enterro simbólico”, explica Sônia Pecorone. “Houve resistência ao fechamento do *Teatro Arcádia*, enterramos o Prefeito, mas o ato criminoso de fechar não foi impedido por esses atos”, recorda Jorge Cardozo.

“A *Animação Cultural* teve coordenadores culturais que fizeram um curso com o Boal, esse *Grupão* fez um trabalho de teatro que circulou por todo o Estado, ficando cada coordenador com um CIEP. Participaram, dessa etapa, Sonia, Mirelli, Ailton... A *Animação Cultural*, apesar de ser um projeto do Governo do Estado transcendeu, foi pra outros estados e até países com o *Teatro do Oprimido*. Era um teatro fácil, esquetes curtos. Tinha uma cena de opressão e o público entrava para solucionar aquela questão. Muitos alunos começaram a ter sua formação política através da *Animação Cultural* e do *Teatro do Oprimido*. Foi o caso do Flavio Aniceto, da Elda, Morgana. Esses alunos depois começaram a participar em atividades de apoio à greve, discutindo com os metalúrgicos. Aí veio Moreira Franco acabou com a *Animação Cultural*”, lembra Sônia Pecorone

Na avaliação de Valter Filé, nesse período, havia uma indefinição ou pouca rigidez entre participantes do movimento cultural da Baixada na escolha de se expressar especificamente numa determinada arte. Transitava-se em diversas linguagens: música, poesia, teatro, audiovisual até se fixar em alguma delas (ou não). E mesmo quando havia uma identificação maior com alguma linguagem específica, às vezes, estabeleciam uma relação de fazer parte e não ser necessariamente do (teatro, dança, música...). O importante era frequentar os espaços. De certa forma, o perfil do povo da cultura naquele período era multimídia. Outro aspecto comum entre eles eram as trocas. Havia uma preocupação em fazer as coisas juntos e geralmente mantinham uma atuação política, o que não significava que suas produções artísticas fossem por causa disso panfletárias.

Para Nelson Freitas, “depois houve um vácuo, uns 10 anos com o teatro fora de cena. E muita coisa mudou, de lá pra cá. Da década de 1980 para cá a gente vive um momento de derrocada num projeto cultural brasileiro. Sem muita consistência na produção das

linguagens. Nesse momento a gente tinha em cena o teatro do oprimido, o teatro de rua e tinha o teatro do operário”.

Em entrevista publicada pelo Jornal Correio da Lavoura, em 1991, Claudio Sacramento que nesse momento estava inaugurando o *Espaço Alternativo*, afirma: “Hoje o vazio cultural da Baixada vem sendo ocupado pela criação de vários Centros. Além do *Espaço Alternativo*, existe a *Casa de Cultura* e, em Belford Roxo, foi criado o *Centro Cultural Donana*. Tudo isso vem acontecendo graças à mudança de mentalidade do artista, já que a maioria das pessoas envolvidas nesses projetos teve a oportunidade de vivências e experiências de *Animação Cultural* promovida pelos CIEP’S. Naquele período houve um amadurecimento do artista, que posteriormente, com o fim daquele tipo de atividade, se viu obrigado a criar novos espaços.¹⁷ A *Casa de Cultura*, a que Claudio se refere, ficava próxima à Praça de Skate e era coordenado pelo Emir e pelo artista plástico Raimundo Rodrigues.” (ONOFRE, 2011, p. 15)

Embora houvesse iniciativas particulares de criação de espaços culturais, como cita Sacramento, em decorrência da ausência de equipamentos públicos de cultura, acabou sendo um bar, o *Daniel’s Bar*, que se consolidou como o principal ponto de encontro dos artistas, simpatizantes e militantes políticos da região. É no Daniel’s Bar que, ao anoitecer, o povo da cultura e política de Nova Iguaçu, que na época ainda agregava Belford Roxo, Queimados e Mesquita, iam para assistir, se apresentar, se encontrar, conversar, desabafar, discutir, comemorar, planejar, rir, cantar, dançar, dar pinta, paquerar, namorar e beber uma cerveja quente.

“Salvo engano, foi nesse período que se constituiu o Agito Cultural. Importante ressaltar que o grupo surge num momento de efervescência cultural na cidade, com destaque para o *Bar do Daniel*, ponto de encontro e referência cultural no período”, evidencia Silvio Marinatto.

Na década de 1990, quando surge o Agito Cultural, o Teatro Arcádia já não existe mais. No seu lugar, há um curso preparatório e o Espaço Livre voltou a ser um setor da Secretaria de Educação do Estado. Também não existem mais tantos grupos de teatro e o perfil do movimento cultural é outro. Seus integrantes não estão mais tão engajados nas lutas políticas, tornando o *Agito Cultural*, de algum modo, estranho em relação aos grupos contemporâneos a ele.

¹⁷ Correio da Lavoura. Edição Semanal 27/04 a 04/05/1991. p.1

2.3 Daniel's Bar

“O ponto de encontro era o Daniel's Bar. Havia uma comunhão grande de todo mundo ali, tirando os problemas pessoais de cada um, havia uma ideia de vida cultural da cidade que efervescia ali de uma forma que a gente não vê há muito tempo. Não havia competição, o que havia era apoio entre os grupos”, afirma Robson Luy.

O Daniel's Bar ficava na Praça Santos Dumont, em Nova Iguaçu, e possuía um público se não heterogêneo, ao menos, diversificado. Engajados políticos e artistas frequentavam intensamente o Bar. Segundo o seu proprietário, Daniel Guerra, o Daniel's “[...] não surgiu com uma proposta cultural, ele surgiu como um simples bar. Mas o fato de tá envolvido com um número significativo de pessoas da cidade que estavam tristes com o fim do Teatro Arcádia, no governo de Paulo Leone, que teve o desprazer de acabar com o único teatro público da cidade, que era o Teatro Arcádia, onde se apresentaram vários artistas de nome [...]. Nesse período, a cidade ficou com uma lacuna muito grande de um espaço físico de referência para a produção cultural da cidade. E nenhum dia na minha cabeça, e eu sou sincero em dizer, que não tinha esse interesse de fazer. A coisa começou a acontecer naturalmente, a partir da ansiedade das pessoas juntamente com a falta de espaços. O espaço foi se tornando, um espaço cultural... porque as pessoas que me conheciam e que me tinham como referência da área da música, é... iam pra lá.”¹⁸ (ONOFRE, 2011, rodapé p. 17)

“A importância do bar é que ele catalisava isso tudo. Meio que todo mundo se encontrava ali pra se espalhar. Acho até que a função fundamental do bar sempre foi essa no início da década de 1990”, acredita Jamaica, que conta: “Eu vim da Igreja Católica, tocava na missa e tá no bar foi ver música de uma outra maneira, entender música de uma outra maneira.”

O novo ou “outra maneira” a qual se refere Jamaica aparece também na fala de Robson Luy: “Eu, por exemplo, jamais imaginei que fosse ter como amigo alguém que tivesse orientação sexual como o Xisvoer ou como o Brollo, não é porque eu seja puritano, mas simplesmente porque na minha vida de classe média baixa caretinha eu não teria acesso normalmente a essas pessoas. Com a vivência no Daniel's Bar foi que eu comecei a conhecer essas pessoas, primeiro olhando de forma estranha e depois quando eu comecei a conviver e descobri que era possível ser amigo e depois quando vi que era possível ser muito amigo. E

¹⁸ Entrevista concedida em 2 de Novembro de 2011 à Leonardo de Freitas para sua monografia, (p.5)

isso acabou atraindo eles também.” Os LGBTs¹⁹ que naquela época se restringiam, muitas das vezes, a guetos, mas seja pelo caráter alternativo dos proprietários e frequentadores, seja pela localização do bar, perto das boates *Baton Vermelho* e *Rosa Choque*, o fato é que eles tornaram-se também frequentadores assíduos do bar, possibilitando o contanto que o Robson comenta e que não teria acesso de outra forma. Essa aproximação e troca deu origem a um grupo que soa como lenda e foi intitulado como *Clube dos 20* que abrigava a galera alternativa que frequentava o bar e o povo LGBT. Talvez pelo perfil do grupo que se vestia e agia sem se enquadrar nos padrões da maioria, a marca que ficou foi a da liberdade sexual e sobre isso se contam diversas histórias sem que ninguém confirme se de fato aconteceram, deixando no ar dúvidas quanto a sua veracidade, insinuando que não passavam de brincadeiras que de tanto repercutirem, construíram no imaginário coletivo a ideia de um grupo que se constituía basicamente de relacionamentos afetivos e sexuais mais livres.

Na descrição do Jamaica, “era um clima meio ‘*Hair*’ aqui todo mundo se ama, mesmo sabendo que existiam divergências.” Talvez tenha a ver com esse clima o slogan do bar “*Astral, Magia e Você...*”. Um slogan um tanto quanto alucinógeno, mas que, incrivelmente, refletia muitos momentos inexplicáveis, mágicos e, talvez, únicos relatados como vivenciados pelos frequentadores naquele espaço, como esse episódio contado pelo próprio Daniel “[...] Logo no início do Bar em 1989... As eleições estavam pegando fogo, primeira eleição do Lula x Collor de Mello. O PT tinha tomado de assalto o bar com suas bandeiras, partidários, cerveja e sonhos. O Lula tinha vindo aqui em Nova Iguaçu naquele dia, a cidade estava em êxtase, carros buzinando, bandeiras desfilando, um clima de esperança que faziam as pessoas frenéticas. Pois bem, após o comício lotado, parecia que todos tinham marcado um encontro naquele que era a extensão das suas casas, partidos e tudo mais que era o bar... o Daniel’s Bar [...] o espaço era novo para muitos, era aberto, só tinha naquele momento um pedaço coberto onde ficava o caixa, a cozinha e um único banheiro, e um palquinho de tablado onde eu ia começar a tocar. O POVO (grifo do autor) foi chegando, chegando, chegando e com eles uma chuva de verão, o calor era ‘arretado’ e a chuva desabou... ela veio pra lavar a alma de todos que ali estavam. E eu tocando frevo, carnaval e alegria; convidando o povo a dançarem na chuva... e o mais bonito e poético que todos foram, e a noite virou adulta. Aquela imagem não teve preço, foi fotográfica, foi viva e (em) câmera lenta ...expressiva nos olhos de quem viveu,

¹⁹ Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis, Transexuais e Transgêneros que na época não nem se denominavam assim.

foi um registro de explosão, onde os desejos foram escritos na minha memória, como uma das fases mais bonitas na minha história de vida.”²⁰ (ONOFRE, 2011, p. 23)

Êxtase e irreverência se misturavam. As pessoas que frequentavam o bar, aparentemente, se sentiam muito à vontade de, naquele espaço, fugirem às regras, padrões e papéis previamente estabelecidos, talvez porque lá essa história de papéis não funcionava muito. “Os próprios garçons trabalhavam ‘quase que por vontade própria’, foi comum ouvir relatos sobre a confusão entre quem era garçom e quem era cliente, ou sobre os empregados não entregarem um pedido por subirem ao palco entre uma apresentação ou outra para encenarem, declamarem, cantarem ou contar uma história. Assim como também foi comum ouvir sobre a precariedade do atendimento, exigindo que os próprios clientes se servissem na falta momentânea dos garçons.” (ONOFRE, 2011, p. 25)

Outro relato que apresenta o Daniel’s como o lugar que acolhia o ‘diferente’ é o do Jamaica: “O bar e o Agito me deram uma sensação de aterramento, que é aquela sensação assim: eu sempre me senti, com relação a minha família, com relação aos meus amigos de segundo grau, meio diferente, porque eu sempre me achei muito lúdico, muito abstrato. Os lugares que os meus amigos frequentavam eu ia, mas não me sentia a vontade ou me satisfazia plenamente. Então, o bar e o Agito, conseqüentemente, me deram essa sensação de aterro, como se eu encontrasse os meus iguais. Assim, eu não sou maluco sozinho. Não fico viajando sozinho, tem gente viajando coisas muito parecidas com as coisas que eu viajo. Com as abstrações que eu tenho. Lembro que o Agito também me deu isso, essa sensação de não me sentir só, de saber que tinha um monte de gente na mesma vibe, estava vibrando na mesma energia. Lembro que isso me fez muito bem, na época. Dava uma sensação de alívio. Nossa, encontrei gente doida, gente que vê o mundo além dessa visão concreta. Sempre me senti meio deslocado na minha família, apesar da minha família ser muito unida, eu tinha um certo deslocamento porque os meus irmãos sempre foram muito pragmáticos nesse sentido de que é preciso trabalhar, ganhar dinheiro, é preciso formar família e o bar e o Agito me ajudaram, inclusive, a bancar não ser o que a minha família queria que eu fosse. Eu fui o primeiro da minha família a entrar na faculdade e não era uma faculdade particular, era uma faculdade pública. Que já é uma parada mais legal. E fui criado para ser o advogado da família. Ter uma profissão garbosa. E me lembro que esse período de bar foi também um período de conflito com a minha família por causa disso: a minha família achava um absurdo eu já ter ido fazer

²⁰ Publicação do Daniel Guerra em uma comunidade virtual destinada aos antigos frequentadores do bar em: <http://www.orkut.com.br/Main#CommMsgs?cmm=5036526&tid=2428327148562851231&na=2&nst=12> data de acesso: 03/09/2010 horário: 15:50

História, já tinha esse conflito. Aí quando eu comecei a frequentar o bar eu me lembro que rolou reunião de família, assim, André está frequentando um bar de maconheiros, de cheirador, de gente maluca. Eu não participei dessa reunião, fiquei sabendo depois, mas o meu irmão me falou. Meu irmão teve lá no bar para conhecer. Deve ter ficado apavorado. Se o Dejair estava lá no dia ele deve ter ficado apavorado (Gargalhadas)”.

Para Yara Gomes que era casada e sócia do Daniel Guerra na época, “pessoas incríveis passaram pelo espaço, deixando sua marca. Cada dia era algo novo, tinha energia mágica que a gente conseguia trabalhar e se divertir. Os funcionários não eram máquinas de prestar serviço e sim pessoas com um potencial magnífico que se transformaram depois em atores, músicos, diretores de eventos, professores, cantores, etc. [...] o grande símbolo do Daniel's Bar foi Ilecí Ramos Filho, mais conhecido como Cizinho, já falecido. Com uma experiência teatral e uma bagagem espetacular, ele trouxe maravilhas na vida de muitos [...] As pessoas naquela época não queriam apenas beber e comer, desejavam mais: diversão e arte. Lá era o local certo do encontro.” (ONOFRE, 2011, p. 26)

Desses encontros de diversão e arte, aos quais Iara se refere, surgiu “o projeto das Vandercléticas e o Tremendão que foi um espetáculo único, que também não existe registro nenhum, que foi feito com uma galera que frequentava o Bar e todo mundo tinha vontade de fazer teatro, nós fizemos um musical da década de 1960. Eva Morena estava puxando esse projeto, você começou a participar, eu fui na onda. Eu já conhecia a Eva, em 1986 eu tinha feito um filme que nunca foi terminado, do fotógrafo Flávio Motta que era “Vida velha, morte nova” e ela emprestou o apartamento dela para fazer uma locação, mas no Bar eu comecei a ter mais contato com ela quando começou esse trabalho, “A festa da Rádio Clube Ternurinha Iguaçuana”, que foi uma apresentação, praticamente uma ópera de 3:30h de duração e que foi muito legal, super comentado e que também não existe registro nenhum. Foi meio que coletiva a criação, um grupo se reuniu e escreveu, no final ela juntou meio que a criação de cada grupo e ficou imenso porque a gente nunca fez um ensaio geral. Não se tinha noção do tamanho que aquilo tinha, eram vários ensaios em separado e ficou uma coisa sem tamanho. Quem aguentou assistir até o final gostou muito (Gargalhadas). Deveria ter pelo menos dois atos para as pessoas respirarem, mas não, foi tudo numa levada só”, relembra Luy

“Há alguns anos atrás eu me dei conta de que quando eu comecei a frequentar o bar tinham várias coisas que eu achava muito maneiras. Porque o bar tinha uma coisa de satélite. O Agito era um satélite do bar e depois tomou vida própria”, comenta Jamaica corroborando com a fala da Iara.

Identificando os grupos, projetos ou movimentos satélites ao Bar e que circulavam pelo universo de atuação do Agito, aos quais Jamaica se refere, temos o grupo *Caco de Vidro* que surge na década de 1990, formado por Idicampos, Heitor Neguinho, Dejair Esteves, J.A. Lima, André Alasf e Moduan Matus, como um movimento de poetas que utiliza as portas de aço das lojas para escrever suas poesias, ampliando o movimento de “gização” iniciado em 1978 por Moduan. Dessa forma, quando o comércio fechava, as portas se tornavam outdoors poéticos para os transeuntes que, nesse percurso, transformavam-se no público leitor daquela obra.

O *Desmaio Público* criado pelos poetas César Ray e Eud Pestana, surgiu em 1991 como um fanzine que reunia novos e antigos poetas, tornando-se um grupo aberto a quem quisesse participar. A editora *Vício & Verso*, que publicava o fanzine, também lançou os livros *Poesia de final de milênio* e *Os fios estão em todas as partes* (Moduan Matus); *Ad nutum* (Marlos Degani), *Presente* (Alcides Eloy) e *Poemas sujo de um velho*, do poeta niteroiense Lobo. (LIMA, 2015). Como no Agito, o Desmaio era formado por vários casais e apesar dos integrantes do Agito participarem dos eventos organizados pelo Desmaio e escreverem poesias para o fanzine, assim como a Josy Louzada, na época namorada do César Ray, ter atuado no Agito, a fala que circulava pelo meio era de que havia uma rixa velada entre os grupos.

Cizinho, o Ileci Ramos Filho, foi uma figura marcante no cenário artístico da Baixada Fluminense na década de 1990. Com uma atuação significativa no teatro, escreveu e dirigiu várias peças, mas transitava também pela música, poesia e dança. *Caleidoscópio*, criado a partir das poesias de Nice Vicente, foi um trabalho que representou essa diversidade. Numa linha mais surrealista, Cizinho fez escola e influenciou artistas e grupos locais. Sem um elenco fixo, a cada trabalho reunia novos atores. E como aconteciam com os integrantes de outros grupos, algumas pessoas do Agito Cultural participaram dessas montagens e transitaram nas oficinas de Ileci.

O Daniel's Bar funcionou até 1995, quando o proprietário da loja pediu o imóvel. O Jornal o Dia publica a notícia em 12/11/1995 “Frequêntadores do Daniel's Bar, em Nova Iguaçu, reclamam do fechamento de um local muito famoso. O movimento cultural de Nova Iguaçu vai sofrer uma baixa. No dia 19 de novembro, o Daniel's Bar, na Praça Santos Dumont, no Centro, fecha suas portas. Um dos ícones da ‘esquerda festiva’ da Baixada, o bar deixa de lançar músicos e artistas da região para se transformar numa loja comercial, conforme desejo do proprietário do terreno. ‘É triste, mas como tudo na vida tem que dar uma parada, acho que será bom para as pessoas refletirem’, lamentou o dono do bar, o músico

Daniel Guerra. [...] o músico Robson Gabiru, 34 anos, acredita que a cidade perderá um pouco da sua identidade cultural com o fechamento do Daniel's Bar. 'Não perdemos apenas um bar, mas um teatro que nos vendia cerveja'." (ONOFRE, 2011, p. 34)

3 AUTORIA

No teatro o autor é chamado também de dramaturgo. Neste capítulo apresentaremos as concepções sobre a origem do Agito Cultural, como se deu o processo de criação do grupo e quem seria (m) o (s) autor (es).

3.1 Quem é o pai da criança?

Geralmente sabe-se quem é a mãe, mas sobre a paternidade, às vezes pairam algumas dúvidas. Sobre o Agito Cultural, ninguém é muito preciso a ponto de afirmar quando e como se deu o parto, por isso optamos por apresentar as diversas visões sobre esse processo. E, não existindo a possibilidade de fazer um teste de DNA para certificar a paternidade do grupo, nos restringiremos a reproduzir as histórias que ouvimos que remontam ao processo que originou o Agito.

Ainda que não seja possível fazer um teste comprobatório que determine *Quem é o pai da criança?*, as diversas narrativas que tivemos acesso registram intensa presença do Marco Mirelli no DNA do Agito.

O que há do Mirelli no Agito? Para Rose, “esse modo de lidar com a arte, com irreverência, questionamentos, com coragem, sem receio de ser aceito ou não. Porque a arte tem dessas coisas da aceitação, e ambos atraíam uma curiosidade em torno de si”. Assim, o viés questionador, que buscava desnaturalizar percepções, convicções, transformando coletivamente a sociedade seria uma herança do perfil militante do Mirelli que se manteve no grupo, mesmo após sua morte em 1992. Credita-se a ele, inclusive, a aproximação que o grupo estabeleceu com os movimentos sociais, sindicais e o Partido dos Trabalhadores.

Para Fagundes, aliás, “fazer um trabalho sobre o Agito é difícil porque, na verdade, o Agito é um dos desdobramentos da atuação do Mirelli”.

Rose conta que o Agito foi criado por um grupo de pessoas de perfil militante que participava do seu mandato de Deputada Estadual e tinha como objetivo uma maior comunicação e interação com a população, estabelecendo um diálogo sobre as questões que o mandato considerava importantes. Rose observa com espanto que, ainda na sua origem, num ato incomum, talvez até inédito, o Agito estabelece uma relação de completa independência e total insubordinação ao grupo que o criou, tornando-se um grupo autônomo e de identidade própria.

“Eu estava chegando em Nova Iguaçu, a Rose Souza era Deputada e queria fazer um *Gabinete de Rua* diferente, inicialmente participavam a Rose, o Mirelli e a Solange do Valverde. Depois eu entrei e começamos a fazer a campanha do *Cólera, a doença da miséria*. Se buscava uma forma de dar maior visibilidade, de chamar mais atenção, aí o Mirelli criou o vibrão colérico. Em outro momento ficou eu, o Mirelli, a Solange e se chamou o Júlio, a Aline e o Derli. Essa foi a primeira apresentação do Agito Cultural. O grupo iniciou com essas pessoas e mais o companheiro do Mirelli que dava o suporte, ajudava. Nesse momento o grupo ainda não tinha nome”, relembra Katia Vidal.

“Como eu participei do grupo anterior, tenho a sensação de que o Agito é um desdobramento do grupo anterior porque a linguagem que a gente usava no grupo que antecedeu o *Qualquer coisa menos nada*, ainda quando era com o Paulinho Meia Lua, o Mirelli e o Colinha, esse grupo não lembro se chegou a ter um nome, tinha uma linguagem parecida com muitas das montagens que a gente fez. Então, para mim, o cerne está ali. Das pessoas que eu mantenho contato, eu acredito que seja o Júlio o cerne, mas talvez o Mirelli tenha sido o grande mentor desse tipo de coisa, talvez pelo contato com Amir Haddad”, cogita Aline Corssais.

Júlio Fagundes já relaciona o Agito, de certa forma, ao TINI, “acho que o TINI nasceu de um racha. Esse independente não é à toa. Houve uma divisão na época da galera que agitava em Nova Iguaçu. Então tem uma história pré-TINI e o TINI é pré-Agito. Mirelli é o veio entre essas duas coisas. Agora o TINI não teve a longevidade que o Agito teve.” Rose também relaciona de alguma forma Agito e TINI quando compara que “o Agito cumpria mais que o TINI, porque o Agito se relacionou mais com a política que o TINI. Porque o TINI cumpriu um papel de trabalhar temas legais, mas não cumpriu o papel de fazer uma interface com a política. Pra algumas pessoas o TINI teria o papel de fazer essa interface, pra outros não. De toda forma não chegou a ser o eixo, as pessoas estavam satisfeitas em fazer um teatro de rua, estarem próximas ao povo, de fazerem um trabalho de conscientização e já estava de bom tamanho.”

Júlio lembra que “o Mirelli era do mandato da Rose, ele tinha uma assessoria. Acho que por isso ele teria dado início a esse grupo que se tornou o Agito. É uma leitura. Mas ele foi cooptado. Ele já fazia isso, a prática dele era essa. O TINI era um Agito só que não tinha financiamento nenhum. Tentava reunir pessoas que se identificavam. No Agito tentou-se juntar o útil ao agradável. O Partido querendo se comunicar com o povo. Tem um cara querendo se comunicar com o povo. Coadunam ideologicamente, e aceita recebe uma grana, mas uma mixaria também. Coisa de um salario mínimo. Acho que ele vem depois. O primeiro

a ter uma assessoria foi o Paulinho Meia Lua. Aí ele pegou essa assessoria dele e investiu nesse esquete que a gente apresentou poucas vezes. Tem algumas fotos. Em uma greve... foi Paulinho Meia Lua, Aline, Eu, Mirelli e o Colinha em algum momento. ”

Pra fechar a polêmica, Júlio traz o questionamento que “um grupo de pessoas se reunir para fazer teatro onde o objetivo principal é mais político do que econômico. Quem é o pai dessa ideia? Quando essa ideia nasceu? Essa ideia deve ter uns 500 anos já, talvez, não sei. Estou brincando, mas pra dizer que ninguém pode se arvorar o pai dessa ideia. ”

3.2 A escolha do nome

Para Tigu, a escolha do nome do grupo foi perspicaz “já diz o que se pretende, que é agitar, e era exatamente o que o grupo fazia com o público”.

César Ray acha “impressionante como o Agito Cultural que tem um trabalho tão irreverente e criativo, pudesse ter um nome tão óbvio, autoexplicativo, prepotente e pobre em relação ao que o grupo era em si. Acho o nome e a marca feios.”

Rose comenta que “queria lembrar quem foi que botou o nome Agito Cultural que não foi a gente. Tem um monte de coisas que eu não sei se fui eu que dei a ideia. Lembro que a apresentação da proposta de criação do grupo foi feita pelo Silvio (Marinatto) e ele fala que se trata de um grupo cultural, mas o que nós queríamos, de fato, era uma contracultura, embora não coubesse usar esse termo, pois daria a impressão que não é cultura. Buscava-se algo que tivesse relacionado a movimento e alguém sugeriu o nome Agito Cultural e a gente achou que era o máximo”.

“Em minha memória, o nome Agito Cultural pode ter surgido "naturalmente" nesse caldeirão (que) em 89 (teve) dois momentos marcantes em termos de agitação cultural e política em Nova Iguaçu: A Greve Geral de 2 dias em março, se não me engano, e campanha do Lula lá. ”, recorda Silvio Marinatto.

“O Mirelli pensou em vários nomes de teatro, mas sempre ligado a alguma coisa cultural: teatro cultural, teatro de rua, não sei o que, vários nomes, assim que eu não vou me lembrar. Eu sei que, acho que foi o Mirelli ou alguém disse de fazer agitação, a gente tem que agitar e veio o Agito Cultural nesse impasse, nesse dia dessa reunião do “Caso Kátia”. Foi espontâneo, coletivo. Todo mundo achava que tinha que ter a cultura. Cada um soltava uma coisa. Como dizia o pessoal do Cizinho, a gente era muito panfletária, então não podia ter um nome difícil. Aí ficou na coisa da agitação pela coisa de pipocar como fazia em um bairro

aqui, outro ali. Agitar Nova Iguaçu. Então, Agito Cultural. Foi coletivo, não me lembro de uma pessoa falar o nome. Foi assim, a gente estava reunida”, Kátia Vidal reforça o Rose e Silvio haviam dito.

“Tem uma história que eu não sei se é verdade, mas o nome “agitadores culturais” era usado pela galerinha que criou a animação cultural no CIEP. Entrou a palavra animação porque agito, agitação dá uma outra conotação, mas eram tratados como agitadores, os caras que agitam a cultura”, comenta Júlio, cogitando a possibilidade dessa história de ter alguma relação com o nome do grupo.

“Anos depois eu vim me ligar, o motivo do nome Agito Cultural. Pesquisando, estudando teatro, eu vim a perceber que tinha muito a ver com o Agitprop, aquele movimento teatral que tinha na Rússia que era agito e propaganda. Como eu estudei um pouco de Piscator e Teatro Político, eu fui ver esse conceito, categoria, né? Agitprop, que era muito utilizado pelos caras lá na antiga União Soviética, que os caras faziam teatro político, revolucionário. E eu falei, cara, Agit, Agito Cultural é uma analogia, eu acho, a Agitprop, agito e propaganda, pregado por essa rapaziada e o Marco por ser um cara de teatro, o cara já era o cara e, obviamente, batia o nome do grupo nessa perspectiva aí, a partir do conhecimento teórico que ele já tinha do Teatro Político. Em termos “técnicos” de linguagem, vamos dizer assim, no primeiro momento o Mirelli saca o que está fazendo quando cria um grupo chamado Agito Cultural. Ele tá baseado mesmo no Piscator, no teatro político, no teatro dialético de Brecht que também é um discípulo de Piscator, tanto é que ele usou o Agitprop, propaganda... o Agito cultural vai nessa corruptela da palavra já determinando qual é”, avalia Marcos Serra.

Serra reflete que “durante um determinado tempo o trabalho do Agito na rua, na realidade, era comercializado para os mandatos da Rose, do Artur, do Ferreirinha e para o partido que contratavam o nosso trabalho porque acabava sendo um panfleto para os mandatos, para as campanhas. Era esse Agitprop, esse Agito Cultural propaganda. Muitas vezes o Agito Cultural chegava na rua, chamava a atenção do público, fazia o discurso, tudo era voltado para o discurso, não tinha um pensamento estético no que a gente estava fazendo, o negócio era ter o texto, uma piada e mandar o recado que a gente queria mandar, depois vinha uma galera com os panfletos, os santinhos. Facilitava para distribuir os panfletos porque sempre juntava uma galera. Isso foi muito legal, mas teve um momento em que eu me incomodei porque eu percebi que a gente era um panfleto, a gente era um panfleto para os caras, mas ainda assim a gente continuou. O legal dessa história é que a gente foi se construindo como um grupo de teatro que tinha um aspecto político, mas ao mesmo tempo foi estabelecendo um empreendedorismo, no sentido de fazer dessa arte também uma forma de

obter recurso pra gente continuar fazendo até a gente sair desse modelo de fazer teatral. Acho que foi até um caminho natural da gente sair devagar, eu nem sei se foi tão devagar assim, mas houve uma transição. Saindo desse lugar do grupo de teatro panfletário da esquerda do PT, dos movimentos sindicais, sociais etc. e começar a “evoluir”, por conta desse aspecto empreendedor. A gente acaba evoluindo no sentido de estar criando dentro desse campo a possibilidade de continuar fazendo teatro, continuar sendo de esquerda, continuar tratando as piadas, cutucadas que pretendia dar e ao mesmo tempo poder fazer grana disso. Uma história de grupo mesmo, de continuidade.”

4 O PROTAGONISTA

No teatro grego clássico seria o personagem mais importante, em torno do qual se constrói a trama. No caso do Agito Cultural, é aquele que se destaca, ainda que tenha vivido pouquíssimo tempo do período de existência do Grupo. Mirelli, mesmo ausente, é a aura que permeia o Agito.

4.1 Marco Mirelli

“No início da década de 80, passando na Praça da Liberdade em Nova Iguaçu, de repente olho e vejo uma pessoa parada, em pé, falando. A capacidade dele de falar em público e atrair uma plateia foi um troço que chamou a atenção. Como é que pode uma pessoa ter essa capacidade?! Me deu a vontade de conhecer.” É narrando essa história que Júlio Fagundes, integrante do Agito Cultural, conta como conheceu Marco Antônio de Melo e Souza, o Marco Mirelli, que até hoje é a sua referência. Essa postura impactante, incisiva, está presente permeando os relatos de quem conviveu ou presenciou a atuação no Mirelli no teatro e na militância política, pois ambos sempre aparecem integrados norteando a sua vida.

Do universo entrevistado, não há quem fale no Mirelli sem relacioná-lo com o teatro. É a face dele que se destaca. “Mirelli sempre foi muito centrado no teatro, tudo que ele fazia era maravilhoso, surpreendente, mas não eram espetáculos de pompa, eram coisas que mexiam com a gente o tempo todo”, diz Moduan. Um teatro vivo e inquietante.

Esse perfil, extremamente vinculado ao fazer teatral surpreendia na década de 1970, uma vez que havia diversos grupos de teatro na Baixada Fluminense, mas a maioria das pessoas que faziam teatro naquela época, diferentemente do Mirelli, não se identificavam como atores, eram apenas pessoas que viam no teatro uma possibilidade de se expressarem, inclusive ou especialmente politicamente, sem com isso se “tornarem” atores. Para Mirelli não, o teatro era o seu ofício.

Com formação técnica de ator pela Escola Dramática Municipal, atual Escola Técnica Estadual de Teatro Martins Penna, “Marco Mirelli era um professor de teatro e um ator, fundamentalmente, que tinha experiência desse teatro político muito inspirado em Bertold Brecht* e no Piscator*. Eu (Marcos Serra), nas poucas oportunidades que tive de estar com ele, ouvia ele falar deles, mas não entendia porra nenhuma. Não sabia quem era Piscator, não sabia quem era Brecht, mas eu ia ouvindo, balançando a cabeça.” Serra fala da concepção

teatral de Mirelli pautada prioritariamente num diálogo com o público, cuja intenção principal era de estimular o pensamento crítico.

Kátia Vidal, que esteve ao lado do Mirelli nos seus últimos momentos de vida, conta que ele delirava, mesmo medicado e “dizia insistentemente para não deixar o teatro acabar porque o teatro é transformador, o teatro consegue mudar e abrir um pouco mais a cabeça, principalmente o teatro de rua. Repetia muito até começar a se alterar. Fui, chamei a enfermeira e ela falou, vai lá, vai lá que eu já estou indo. Ele estava deitado, eu fui falar com ele, pra ver como ele estava e ele já tinha, assim, já tinha partido. Morreu assim, repetindo essas palavras: usar o teatro como forma de transformar esse mundo. Não se preocupou em pedir para transmitir algo mais pessoal para a família ou amigos. Seu último desejo, sua preocupação maior, era não deixar o teatro morrer, não deixar acabar essa magia. Ele acreditava, assim como acredito até hoje, que a arte tem um grande poder transformador”.

“A minha (Júlio Fagundes) ligação com o teatro partiu do Mirelli, da admiração pelo seu poder sobre a plateia, depois por conta da admiração pela pessoa dele, pela figura dele e, parece meio viadinho ficar falando, mas é verdade, ele me abriu para o mundo (Gargalhadas) ele me fez ver o mundo de outra forma. A coisa de você levantar a cabeça em público e falar é uma mudança de postura na vida. Você pode passar sua vida inteira sendo só plateia, mas mudar do lado do balcão e querer expressar uma ideia é um processo de angústia, de medo, desespero, de conquista e uma coisa que atrai também. Não tinha uma perspectiva ideológica, mas a partir do momento que entrei em contato com o Mirelli, se colocou essa perspectiva do teatro ser uma ferramenta da gente atuar na sociedade. Acho que por ser jovem, acreditei que podia mudar o mundo. Aprendi com o Mirelli.”

Rose Souza, também comenta sua admiração pela capacidade agregadora do Mirelli, “ele aglutinava as pessoas com muita facilidade, sabia fazer teatro de rua. Aprendia muito fácil, transmitia o que precisava brincando, de forma engraçada.” Na década 1970, Rose atuou no TINI (Teatro Independente de Nova Iguaçu), desse tempo recorda o importante papel que Mirelli cumpria no grupo. “O Mirelli intermediava as produções coletivas, conduzindo muito bem, ele tinha uma visão de conjunto na arte. Esse convívio deixou marcas que transcenderam à vivência de grupo, influenciou a nossa forma de ver e viver. Não tinha papas na língua, ao mesmo tempo que era delicado e transparente, também era muito engraçado. Ele influenciou a todos não apenas nas artes, mas na busca por um caminho de mais igualdade, de aceitação das diferenças, menos apego ao poder. Naquele tempo a arte cumpria um papel revolucionário.”

Um caso que ilustra bem esse papel de mediador do Mirelli no TINI foi o conflito que houve em decorrência da proposta do grupo se apresentar no Teatro Cacilda Becker, no Largo

do Machado. As divergências surgiram por se tratar de um espaço formal e o grupo priorizar ocupar as ruas ou espaços populares em conjunto com as Associações de Moradores da Baixada Fluminense. “Os métodos de resolução dos conflitos utilizados pelo Mirelli, ele tinha muito método, não sei como os desenvolveu, ajudou o grupo enfrentar. O grupo decidiu se apresentar em um final de semana e a temporada ficou um tempão, depois rolava uma roda de conversa. Ao invés de ser elitista, como se imaginou, deu oportunidade de conversar com esse público sobre a realidade da Baixada”, lembra Rose que considera que “o TINI cumpriu um papel de trabalhar temas importantes, mas não chegou a fazer uma interface com a política. Pra algumas pessoas o TINI teria o papel de fazer essa interface, pra outros não. De toda forma esse não chegou a ser o eixo do grupo, algumas pessoas estavam satisfeitas em fazer um teatro de rua, estarem próximas ao povo, de fazerem um trabalho de conscientização, consideravam que já estava de bom tamanho.”

Filé, que participou junto com Mirelli do curso de Teatro do Oprimido que o Augusto Boal ofereceu logo que voltou do exílio, observa que “além de ser um ator muito bom que tinha uma formação pouco comum, era um “agitador” que mobilizava e dava suporte aos grupos e artistas locais. Estava sempre conectando, tentando suprir as limitações dos meios de comunicação, fazendo pontes, divulgando o que estava acontecendo, mobilizando as pessoas para irem nas programações gratuitas, cumprindo um papel importante em uma época em que ir para o Rio de Janeiro era muito difícil e caro para a maioria das pessoas. Fazia intercâmbios trazendo artistas do Rio para a Baixada, fomentava ideia, se colocava para discussão, organizava oficinas e circulava muito. Era um militante e marcava posição mesmo que isso pudesse prejudica-lo de alguma forma.”

Foi o caso do rompimento com Celso Mosciaro, ator e diretor que, como o Mirelli, tinha uma atuação focada no teatro e neste período era o administrador do Teatro Arcádia de Nova Iguaçu, herdado da Academia Brasileira de Letras. Ambos foram expressões do teatro em Nova Iguaçu e esse rompimento acabou esvaziando o Arcádia, estimulando os artistas locais a potencializarem o *Espaço Livre* localizado no Colégio Rangel Pestana, em Nova Iguaçu, que tinha Ivete Pantaleão como responsável e foi cedido temporariamente para atividades culturais.

Mirelli e Celso Mosciaro, embora tenham trabalhado juntos por algum tempo, tinham visões sobre o teatro e a vida bem distintos. Tony Ribeiro diz que “enquanto o Mirelli ousava mais e foi mudando paulatinamente a sua linguagem teatral, buscando uma pluralidade, experimentando, o Mosciaro atuava mais no limite do teatro convencional se aproximando mais do Roberto de Brito, Charles Cerdeira. Ainda assim, apesar das diferenças, Mirelli e

Celso Mosciaro montaram juntos a Peça Rei Momo com mais de 30 artistas, e foi durante essa montagem que os dois se desentenderam por algum motivo, racharam e o Mirelli acabou levando a maior parte do grupo para o espaço que havia no Colégio Estadual Rangel Pestana”.

Tony Ribeiro, músico que atuou nas produções realizadas no Teatro Arcádia de Nova Iguaçu, relata que o Mirelli veio de Minas com a Amália Nocchi.

Amália conta que é bailarina e que trabalhou por 10 anos na televisão. Começou muito criança, tendo participado da primeira imagem ao vivo da TV Itacolomi, emissora de Assis Chateaubriand em Minas Gerais. É na TV que ela se recorda ter visto pela primeira vez o Mirelli. “Foi ele participando de um programa do Flávio Cavalcante, interpretando a *Metamorfose de Kafka*, ganhou todos os prêmios, na época, como ator.” Foi ali que começou sua atração pelo Mirelli, encantada por sua presença e beleza.

Amália tem dúvida se ela e o Mirelli se conheceram no Rio de Janeiro ou em Minas Gerais. Lembra que ainda nova vinha ao Rio de Janeiro nas férias e, pelo que se recorda, já era desquitada quando conheceu Mirelli nos bastidores do teatro João Caetano no Rio de Janeiro, onde ele atuava no espetáculo *Independência ou Morte*. “Eu fazia parte do balé e ele do teatro. Como ele era lindo com aquela barba!! Aí eu me apaixonei (Risos). Ele estava sempre estudando. Você procurava Mirelli estava aqui, ali, onde ele estivesse, estava estudando. Ele não queria nada, mas eu o cacei até começarmos a namorar.”

Mais que namorar, Amália e Mirelli tiveram uma filha, Suriel, e muitas histórias. Passaram dois anos circulando por várias cidades de Minas Gerais, vivendo exclusivamente de teatro. Trabalharam em escolas de comunidades e também faziam teatro na casa das pessoas. Amália lembra que “o *Teatro Livre Criação* foi uma despedida teatral que aconteceu em uma casa, em Minas, onde se reuniu uma série de objetos de cena, figurinos, maquiagens, acessórios e as pessoas que chegavam, depois de passar por uma bacia de prata onde eu e Mirelli lavávamos os pés dos convidados que depois tomavam vinho, escolhiam, vestiam algum figurino e falavam algo. Ao término desse ritual, queimamos tudo.” Amália explica que eles não queriam ficar fixo, por isso circularam por diversas cidades. “Queríamos fazer, acontecer e deixar uma marca. E conseguimos.”

Mirelli vivia em movimento, circulou por várias cidades de Minas Gerais e no Rio de Janeiro transitava e conectava o município do Rio com as cidades da Baixada Fluminense, Amália faz referência a isso quando conta sua vivência com o Mirelli e as atuações conjuntas em diversas cidades. Lembra que “por dois anos fizemos teatro de fantoche na Concha Verde no Pão de Açúcar. Eu dançava e ele atuava, dirigia, fazia o cenário, fazia tudo”.

Sônia Pecorone que conta que o Mirelli tinha uma casa no Km 32, em Nova Iguaçu e que ambos tinham uma identidade muito grande, “ele trazia a filha dele e passávamos os finais de semana trancados aqui em casa com a Suriel, filha dele e com o Frederico, meu filho. Ele pegava o que encontrava na geladeira e fazia uma misturada com tudo e ficávamos jogando War, brincando, conversando, roubando no jogo. Chegamos a ter um atrito, mas logo nos entendemos. Mesmo quando Mirelli sumia e ficava longe, o nosso vínculo e comunicação era tão grande que toda vez que comentava com alguém que precisava ou queria falar com ele, ele me ligava. Naquela época poucas pessoas tinham telefone, ele não tinha. Era impressionante a nossa comunicação! A tal ponto que vi uma mensagem dele na secretária eletrônica, depois de sua morte. Até brinquei que ele estava mandando do cosmo”.

O foco de atuação do Mirelli era o teatro, mas ele teve passagens na TV, como citou Amália, “chamaram ele para atuar na TV, mas ele não quis porque era comédia e ele era um ator dramático shakespeariano. Ele não gostou e não foi.” Júlio lembra: “Eu já vi foto dele com a Regina Duarte, já ouvi histórias de que ele teria possibilidade de ter engajado e trabalhado nessa linha, mas ele teria feito uma opção. Porque pra ele o troço era mais profundo. Acreditar mesmo na mudança pela cultura, o teatro como arma de transformação de verdade. E parece que ele se dedicou a isso. Dedicou a vida dele a isso”. Pecorone recorda que antes de terminar a montagem da peça “O Rei Momo” Mirelli se afastou para fazer um filme e por conta disso os integrantes do TINI terminaram de montar e estrearam “O Rei Momo” sem o Mirelli. Amália também cita uma filmagem em Super-8: “Não sei que fim levou esse filme. Ficou com alguém. O filme ficou muito bonito. Nós fomos em comunidades, rodamos. Era sobre arte, mas ele é quem direcionava e buscava captar mais as figuras humanas. Ele queria pegar o sentimento de cada um.”

Filé considera que a atuação do Mirelli transcendeu o campo da cultura e também teve inserção na educação, tanto na defesa da inclusão do teatro na grade curricular quanto na repercussão de suas propostas dentro do que, no contexto da Baixada, influenciou o que veio a ser, um tempo depois, a Animação Cultural. Moduan cita que o trabalho do Mirelli com teatro no Colégio Leopoldo era parecido com o de um animador cultural. Recorda-se que “ele levou o esquete dos alunos do Colégio Leopoldo para o Encontro de Artes no Colégio Afrânio Peixoto, *Ensaio Geral* com colagem de textos de Sófocles, Ariano Suassuna, Carlos Drummond, criação do grupo de teatro do Colégio Leopoldo e Direção de Marco Mirelli”.

No que se refere à atuação do Mirelli no cenário cultural da Baixada Fluminense, Valter Filé ressalta que “o Mirelli foi muito importante tanto para a cena do teatro quanto para a movimentação cultural da Baixada, em especial, na década de 1970, o que o levou a passar

um período na França trabalhando com o Teatro do Oprimido.” Sobre esse mesmo episódio, a lembrança de Sônia Pecorone é de que “o Boal selecionou um grupo de 10 pessoas, Mirelli e outros que, na época, faziam parte da Animação Cultural para irem com ele pra Holanda representar o grupo daqui, ficando os demais no Brasil como multiplicadores do Teatro do Oprimido”

Júlio Fagundes conta que seu passaporte para entrar para a Animação Cultural foi o Mirelli. “Comecei a fazer teatro de rua, antes ainda de fazer a faculdade, me afastei durante esse período e quando eu voltei estava rolando a proposta da Animação Cultural que me reaproximou do Mirelli. Aliás, eu entrei pra Animação porque o trabalho de teatro de rua que fizemos juntos anteriormente me habilitou a conseguir entrar na Animação. No primeiro CIEP que entrei foi com a Sônia Pecorone em 1983, se não é engano”, Fagundes ressalta que “boa parte dos integrantes do Agito viraram animadores culturais, eu, Kátia, Marquinhos, você, Robson, Aline e isso é uma consequência, um desdobramento do contato com o Mirelli”. A Animação Cultural foi uma proposta inovadora desenvolvida nos CIEPs – Centros Integrados de Educação Pública – concebida por Darcy Ribeiro nos Governos de Leonel Brizola, 1983-86 e 1992-95, no Estado do Rio de Janeiro, que buscava unir a educação e a cultura num entendimento de que a cultura e educação se nutrem mutuamente. Quanto à sua implantação há críticas de pessoas que participaram da Animação Cultural nos dois governos. Consideram que houve mudanças que foram distanciando a execução da concepção inicial e desvirtuando o projeto.

Outra lembrança marcante que Fagundes tem do Mirelli na Animação Cultural “foi a chegada do Papai Noel na Apoteose. Mirelli fez a abertura, conduzindo a plateia, até a entrada da Xuxa. Imagina, a Apoteose lotada, cheia de gente. Aí ele em cima do palco, pra lá e pra cá. Ele fazia um troço aqui e a plateia: eheheheh! Ia pro outro lado e a plateia: eheheheh! Caralho! Eu queria ser assim. Queria crescer e ficar assim”.

Sônia Pecorone que atuou com o Mirelli no TINi diz que ele considerava que todos tinham esse lado artístico, teatral e o Júlio conta que durante o tempo em que participou do TINi “o Mirelli fez com a gente alguns exercícios de voz, algumas coisas mais de corpo, coordenação, embora pra interpretar ele contava que a pessoa tivesse já algum tino pro negócio. Eu me lembro, por exemplo, do incômodo que foi quando me chamaram para participar do grupo. Aí no ensaio, eu esperando que me dissessem o que deveria fazer, pensando que ele fosse orientar, mas nada. Ele disse, é contigo rapaz, se vira. Você não leu o texto? Foi meio assim. Porque realmente isso não se ensina. E eu levei muito tempo no palco com medo de estar no palco, até aprender a estar no palco com coragem de estar no palco. Aí

muda, você sente que há uma maneira diferente de estar e como não tem fórmula, pelo menos eu entendi isso, que a técnica dele é deixar você buscar sua maneira, dar seu jeito. Ainda que ele tenha feito com a gente alguns exercícios, não foi a partir de técnica ou preparação que ele nos orientou, não. O método era mais ele te puxando e tu indo atrás. Um exemplo foi uma vez em cena que me deu branco total, aí o Mirelli continuou falando como o personagem mesmo, tentando me tirar do buraco. A partir daí eu fui entendendo que continua, que não precisa eu correr e me esconder, fugir para o colo da minha mãe. Pode continuar mesmo errando. Isso foi bem no tapa, bem no grito”.

“Acho que a técnica, o legado, que o Mirelli deixou foi essa coragem de partir para a plateia mesmo e fazer. Se há algo que mudou, diferenciou em mim, foi deixar de ser uma pessoa que se sentia tímida, envergonhada pra falar com duas três pessoas e me tornar capaz de levantar a voz para falar com as pessoas, racionalizar isso. Aprendi quando falar, inclusive, a falar mais claramente e pausadamente do que é a fala numa conversa informal que você embola a língua. Fazer isso com força, com energia, com uma intenção. Acho que esse legado eu peguei e te digo, imitando ele. Como quando o vi pela primeira que vez empinando o nariz, subindo em uns canteiros na Praça da Liberdade, virar pra um lado e falar, virar para o outro e falar. Eu falei, caralho! Eu nunca vi isso. Que isso! Que ser é esse? Era época de repressão, começo do movimento do PT, foi início dos anos 80”, lembra Júlio.

Moduan acredita que o TINI é do final da década de 1970, 78, 79, por aí. Período da ditadura militar no país e que tinha a desconfiança como uma marca da época. “Quando eu entrei para o TINI, me lembro da preocupação da Sônia Pecorone que falava que havia pessoas que eram apontadas como sendo delatores, alcaguetes”, conta Fagundes, lembrando que “uma vez o Ailton José, quando eu estava fazendo um teatro lá com uma turma na escola, veio sondando minhas posturas ideológicas para saber se eu era realmente um aliado da causa ou se eu era um desses infiltrados. Porque ainda se vivia nesse clima”. Talvez por esse clima de incertezas se buscavam formas alternativas de atuar buscando burlar todo esse cerceamento.

Tony Ribeiro considera que tanto o Mirelli quanto o Agito, desde o início já experimentavam um teatro alternativo, se apresentando em vagões de trem ou coisas assim que a Rose Souza chamava de “Teatro Invisível”. Júlio conta que também foi pego de surpresa em sua primeira apresentação pelo TINI em um bairro. “Estamos indo no ônibus e a Mariah da Penha e o Mirelli simularam que ela estava passando mal e começaram a falar alto. Eu não sabia, mas eles simulavam situações que na verdade era pra funcionar como propaganda do evento que teria a noite. Usavam o ônibus, a viagem pra falar, chamar a

atenção das pessoas. Chamava de teatro invisível, técnica que ele usava as vezes para roubar coisas no supermercado. Verdade (Gargalhadas). Não vou falar o nome dos cúmplices dele porque eles estão vivos ainda, atuando. Chegavam no mercado, alguém passava mal lá, caía e enquanto salvavam o/a paciente, ele salvava a comida também. Essa do mercado existiu, é verdade, mas houve também essa que era dentro da lei de usar o ônibus, e durante a viagem pro bairro a gente ia fazendo a propaganda. Dentro da lei, mais ou menos, porque a gente estava em 79, 80, ainda era fim da ditadura militar, ainda se vivia com essas coisas. As pessoas tinham desconfianças. ”

Mirelli atuou em parceria com o MAB e as associações de moradores apresentando peças pelas periferias da Baixada Fluminense junto com o TINI e também desenvolveu trabalhos com os sindicatos, Júlio comenta que “antes mesmo do Agito existir, o Paulinho Meia Lua montou, pelo Sindicato dos Comerciários, um trabalho de teatro que éramos nós, Colinha, Mirelli, Aline. Fizemos algumas coisas na rua, ligada a uma greve.” O momento era de redemocratização do país, de efervescência política, do surgimento do Partido dos Trabalhadores no cenário político, neste contexto não havia como Mirelli não ter uma militância partidária também. Ele fez campanhas e participou como assessor nos dois mandatos da Rose Souza: a de Vereadora pelo PT de 1988 a 1990, quando foi eleita Deputada Estadual e o Mirelli também foi assessor até 1991. Rose comenta que o “Mirelli criava, dirigia, atuava, era versátil, espirituoso e foi um dos principais condutores das ações de rua do mandato. Tem uma foto dele tomando um líquido num pinico numa atuação na rua que é uma imagem que acho marcante e provocadora”. Kátia Vidal também comenta da expressividade do Mirelli, “as caras que ele fazia, parecia que ele vivia com uma maquiagem o tempo todo no rosto”.

Maurício Medeiros lembra, “conheci Marco Mirelli em algumas reuniões e casas de amigos em comum. A lembrança de trabalho que tenho com ele foi através de um esquete que seria apresentada em Belford Roxo. Acho que o nome da peça era “Papo de Patrão” e falava um pouco da relação do trabalho proletariado, em uma determinada fábrica. Nessa ocasião, Marco Mirelli dirigiu a cena. O que mais me chamava a atenção era a forma como visualizava e dirigia as cenas, sempre com muita segurança e uma atenção infinita. O respeito, a admiração pelo teatro e a arte de interpretar foi um dos legados que ele deixou para o grupo, acredito.”

“Eu já pensei em fazer um roteiro da vida do Mirelli e dentre todas as coisas, o Agito é uma coisa que foi criada por ele, mantida por ele enquanto vivo ele estava, ele morreu no Agito. Morreu em plena ação. A gente estava até estranhando certas ações dele em cena, né?”

Que a gente não entendia. Uma vez ele, nos últimos espetáculos que a gente fez junto, tinha uma cena que ele praticamente se esbofeteou. Você via que... sentia uma energia excessiva na coisa. Ele falava e pá e pá. E a gente não sabia de nada ainda e acho que ele já sabia”, comenta Fagundes.

“O processo de doença do Mirelli foi muito rápido. Durante a campanha da Rose, nas apresentações ele pegava chuva e estava sempre com febrícula, quando acabou a campanha ele teve que ser internado no Pedro Ernesto. Não demorou muito, morreu, estava com AIDS. Ele não falou pra mim, mas falou pra Rose. Tem uma história muito complicada aí, mas não vale a pena falar. Ele queria morrer mesmo. Ele não queria viver, não lutou nada, nada, nada. Não fez nenhum esforço. Acho que ele tinha menos de 50 anos, mas já se achava velho e não gostava de ser velho”, relata Sônia Pecorone.

“Quando Mirelli soube da AIDS, começaram as complicações, acompanhei ele no hospital e depois levei ele pra minha casa. A família e amigos achavam que leva-lo pra casa era irresponsabilidade com os meus filhos. Conversei com as crianças. O Mirelli é que ficava com uma série de cuidados com as crianças e eu que falava que não era pra ele se restringir tanto. Outro dia, meu filho mais novo comentou numa roda, eu nem imaginava que meu filho iria se lembrar disso, que as duas experiências que mais o marcou foi ter convivido um tempo com uma pessoa com AIDS sem ter ficado com medo e ter brincado e dormido na rua com meninos de rua. Foram mais ou menos uns dois meses que ele ficou em minha casa, eu era passional, tinha dia que eu chorava junto. Quando ele voltou para o hospital. Eu não queria que ele fosse, mas ele queria experimentar novos remédios. Ao mesmo tempo ele não queria que algumas pessoas o visitassem, mas como restringir no hospital? As pessoas no hospital não entendiam que ele tinha direito de escolher quem iria visitá-lo. Como um parente que ele não queria, mas o hospital autorizou. Talvez ele precisasse passar por isso, não sei”, comenta Rose, “algumas pessoas achavam que omitir a doença protegeria a imagem dele, que a AIDS era algo que o denegria, mas ele era transparente, por isso não tinha porque esconder”.

Mirelli se manteve firme na campanha da Rose durante o primeiro turno, “ela tinha sido candidata a Prefeita de Nova Iguaçu junto com o Quintela e perdeu no primeiro turno. Teria uma plenária do PT para saber quem o partido iria apoiar no segundo turno. A gente já sabia que o Marco estava doente, mas as pessoas mais íntimas dele não falaram o que era, apenas diziam que ele teve que se afastar porque ele estava doente. Aí nesse dia que ia ter a plenária pra decidir se no segundo turno a Rose e o PT iriam apoiar o Altamir ou não, me chamaram, o Silvio Marinatto me chamou, não foi a Rose, foi o Silvio que me chamou e disse: Kátia, estamos com um problema, vai ter uma plenária aqui e a gente não pode faltar e

alguém tem que ficar com o Mirelli. Aí eu perguntei, e a família? Mas a família não estava querendo, tinha problemas lá da família com ele, eu não entendo muito, não sei muito bem, mas tinha problemas e não tinha ninguém pra ficar com ele nesse dia. Aí eu falei, então tá, eu vou. Mas assim, inocente. Eu pensei que ia ser uma noite normal, uma coisa normal e fui lá pro Gaffrée e Guinle, o Hospital lá na Saens Pena. Cheguei lá ele estava um pouquinho sonolento. Engraçado que assim que cheguei, cumprimentei e a primeira coisa que ele pediu foi pra eu telefonar pra Rose pra ela não apoiar de jeito nenhum o Altamir. Não apoiar, não fazer isso, que o PT não podia fazer esse pacto com o PDT, que a gente não podia se coligar, pois o PT não podia apoiar a campanha do Altamir. E ele pedia isso, muito, muito. Aí eu falei, tá, conversando com ele. Fica tranquilo... e foi nessa noite que ele faleceu, que ele foi embora. Passei a noite toda lá, liguei para outras pessoas falando o que aconteceu, aí veio a família e o irmão dele me expulsou de lá. Me expulsou porque ele disse que a gente é que fez aquilo com ele, nós é que matamos ele. O irmão dele me expulsou do quarto, queria que eu saísse do hospital. Aí veio a Rose ver o enterro”, recorda Kátia Vidal. Em meio a essa situação ou por conta disso, Rose conta que “o enterro do Mirelli a gente resolveu que ia ser do nosso jeito, à moda dele, então a gente se apoderou dele, pelo menos no enterro as pessoas se vestiram diferente, com guarda-chuvas, cantando. Foi um enterro que os parentes não gostaram”.

“A morte do Mirelli foi um choque em todo pessoal mais próximo da militância cultural. Ele teve atuação intensa na campanha para Prefeitura. Criou o esquete *Rádio Olho da Rua* que o Agito apresentava em, praticamente, todas as atividades de rua da campanha. Ele escondeu a doença até o último momento. Só depois da campanha, quando já não era mais possível disfarçar, ficamos sabendo. Katia, Marcos, eu e outras pessoas do mandato nos revezávamos acompanhando seus últimos dias no Gafrè. Ele me chamava de poeta, e foi uma das mortes que mais chorei” relembra Silvio Marinatto, “escrevi, em homenagem a ele o poema *Ressurreição*”.

Ressurreição

A Rádio Olho da Vida interrompe sua programação na terra.

E passa a transmitir diretamente de algum ponto do Universo

onde os Deuses, as Fadas e todos os seres de mistério e luz estão em festa...

Aguardando, entre canções e danças, a chegada de Mirelli.

A caminho da festa, nosso poeta lembra os amigos que ficaram

E, belo e comovido, nos manda dizer:

“Daqui de onde estou vejo que o sol ama o mar
e lhe beija carinhoso as águas ao entardecer...

Vejo o amor do vento fazendo vibrar a cabeleira verde da mata.
Vejo o êxtase espumante do encontro das ondas com a areia da praia.
Vejo a chuva e o rio.
Vejo as lágrimas dos amigos...

É bonito ver que choram minha ausência.
Mas, não chorem muito
chorem apenas o necessário
para manter os corações sensíveis
e alimentar a chama da luta contra a injustiça.

Daqui de onde estou
vejo a alma do mundo
e a alma dos homens.

Vejo que serei lembrado
e que estarei, sempre, entre os amigos.
Não apenas na memória
mas no brilho dos olhos,
no gesto de carinho ao próximo
no sentimento de amor à humanidade
nas dores dos desencontros de afeto
na indignação contra a opressão
na alegria das novas descobertas
nos versos escritos, falados, cantados,
na felicidade do encontro com o ser amado,
na solidariedade a todos que sofrem
na solidão dos amores frustrados.

Daqui de onde estou
vejo que cantam em torno de mim.

Vejo a música
 e beijo cada um dos que cantam.
 Um beijo que saí de mim...
 e dança entre os que amo.
 Um beijo que estala
 como um tapa
 na face estúpida da hipocrisia. ”

E, atenção, nesse instante faz-se silêncio entre os Deuses.
 Nosso poeta vem rodeado de fadas e duendes...
 Uma leve melodia lhe desarruma os cabelos
 Seus olhos brilham serenos e ele flutua leve.

Erguem-se taças de vinho. Tupã faz a saudação.
 Apolo beija a boca de Iemanjá
 Cristo dança, corpos colados, com Baco.
 Nosso poeta sorri e a festa vara a Eternidade.

Silvio Marinatto (26/10/1992)

Moduan que desenvolve um trabalho de pesquisa e memória da Baixada, acha estranho como uma pessoa com um trabalho da dimensão do realizado pelo Mirelli tenha tão poucos registros. “Tentei reunir e consegui muito pouco, só para descobrir o nome dele completo foi um custo.” Essa foi uma constatação de todos que conheceram minimamente a trajetória do Mirelli e tentaram reunir documentos e registros sobre ele. Fagundes, que pensou em fazer um documentário, também relata que se deparou com a mesma situação. Mesmo a filha do Mirelli, Suriel, e sua mãe, Amália Nocchi, disseram terem poucos documentos e fotos dele e disponibilizaram bem poucas coisas no dia em que realizamos a entrevista com elas. Relatos que só reforçam o diagnóstico da carência de registros sobre os atores e a história da Baixada Fluminense, reforçando a ideia de invisibilidade como decorrência desse processo de apagamento.

5 DO IMPROVISO À ARTE DE ENROLAR COM RESPONSABILIDADE²¹

Neste capítulo, alinhavamos narrativas que permitam recuperar a trajetória de mais de uma década do Agito Cultural.

Por todo tempo que se manteve ativo, o improviso sempre foi um dos recursos utilizados pelo Agito, especialmente no início. Por isso, torna-se também uma marca do grupo. A definição do termo ajuda a entender o porquê. Improvisar, segundo o Dicionário Aurélio, é: 1 - Dizer ou fazer de repente, sem premeditação ou sem os elementos precisos. 2 - Arranjar à pressa. 3 - Fingir. 4 - Citar falsamente. 5 - Fazer improvisos. 6 - Mentir. 7 - Fingir-se. 8 - Arvorar-se.²²

Na definição do Aurélio aparecem dois aspectos que dizem muito da realidade do grupo: a urgência, o tempo escasso para as produções e a ausência dos elementos precisos, adequados para as montagens.

Tempo e condições inadequadas foram duas constantes na vida do Agito. A solução foi desenvolver técnicas que permitissem lidar com essa realidade da melhor maneira possível. Tais técnicas, know-how que o grupo desenvolveu, criaram uma espécie de “*anti-princípio*” de trabalho do grupo: *a arte de enrolar com responsabilidade*.

Enrolar com responsabilidade tornou-se uma espécie de lema do grupo sempre citado por seus integrantes como piada interna.²³

Para o grupo seria o equivalente ao ISO 9000, ou seja, um modelo de gestão de qualidade, um critério de medida que avalia se a criação do grupo está apta ou não a transpor seu universo interno e ganhar o mundo. Por esse padrão, o esquete criado tem que contemplar alguns pré-requisitos, aos três agentes diretamente ligados ao trabalho realizado: o solicitante, o público e o próprio Agito. Assim, para conquistar o selo de qualidade *enrolar com responsabilidade*, o esquete tem que ser capaz de convencer quem encomendou que o solicitado foi atendido, conseguir atingir e impactar o público e atender as expectativas que movem o grupo em sua atuação.

²¹ Primou-se, pelo objetivo da pesquisa, abordar a conexão dessa experiência com o contexto da Baixada.

²² Publicado em: 2016-09-24, revisado em: 2017-02-27. Disponível em: <<https://dicionariodoaurelio.com/improvisar>>. Acesso em: 06 Sep. 2017

²³ Responsabilidade na precariedade, no improviso? Attingir os fins sem carece? O compromisso com a estética que cultivavam sempre preservado, independente da encomenda ou compromissos sociais, políticos, ideológicos do grupo? A própria frase talvez já contenha o “espírito” e a estética do grupo, não como um enunciado de conteúdo, no sentido de uma transparência que o exprime, mas como um dístico que o exprime no imprevisto formal de sua enunciação?

Considerando o descrito, o padrão exigido tem uma qualidade que aparentemente se contrapõe à ideia que nos remete a frase *enrolar com responsabilidade* que é a de enganar, ludibriar, tapear.

5.1 Da Adélia Chaves à Zoé 90

Adélia Chaves é o nome da rua onde moravam Aline Corssais e Júlio Fagundes no início da década de 1990. Nesta época, este era o principal ponto de encontro dos integrantes do Agito Cultural. Localizado no Centro de Nova Iguaçu, foi lá que durante anos o Agito se reuniu para criar e ensaiar os espetáculos do grupo.

Embora o Agito Cultural tenha estado ativo até início dos anos 2000, de 1991 a 1997 se focou no teatro realizando apresentações que ocorriam, principalmente, nas ruas dos municípios da Baixada Fluminense e do Rio de Janeiro.

Durante a maior parte do período em que o Agito esteve em atividade, seu núcleo era composto de três casais: Aline Corssais e Júlio Fagundes, Kátia Vidal e Marcos Serra, Gisela Barros e Robson Luy. Casais que se mantiveram nesses relacionamentos durante a década de 1990 e, a partir do ano 2000, foram se separando. Esse trio de casais foi reduzido para dois pelo período de quase um ano, quando Kátia e Marquinhos se afastaram do Agito e desenvolveram trabalhos independentes com o nome de *Teatro em Preto e Branco*. Além desse núcleo, também participaram do grupo Alex Brollo, André Jamaica, José Arnaldo, Luciane Ramos, Maurício Medeiros, Nelson Freitas, Shirley Campos, Xisvoer Valente.

Kátia Vidal lembra que “a primeira apresentação que o Agito fez com a formação do grupo que se manteve por mais tempo foi em homenagem ao Mireli, *o HI pra Inglês ver*”, peça que, segundo Maurício Medeiros, remonta a um momento memorável. “A maior lembrança que tenho do grupo foi quando participamos em Angra dos Reis, acho que em 1992, do Festival de Teatro de Rua. Fomos representando Nova Iguaçu e tivemos um intercâmbio maravilhoso com diversos grupos do Brasil. Apresentamos a peça *HI para Inglês ver* e foi ótima a repercussão.”

Robson Luy relembra a sua entrada no grupo, “quando o Júlio chamou para aquele projeto eu pensei: negócio esquisito, meio amador. Uns são atores, outros não..., mas fui e o grupo se formou com três casais e um amigo que era o Maurício. Logo em seguida participamos do *Seminário de Cultura de Nova Iguaçu*. A gente fez uma apresentação e ajudou a organizar também. Acho que isso foi um marco do grupo. O espetáculo que fizemos

para o Seminário de Cultura era para trabalhar a questão *do Plano Diretor de Cultura de Nova Iguaçu*. A gente falava na história de uma exposição que teria no *Country Club de Nova Iguaçu*. O lugar mais chique de Nova Iguaçu, na época. Onde seriam expostas obras de artistas brasileiros famosos. As pessoas vão para essa exposição, deslumbradas. Muitos sem ter noção nenhuma do que estavam vendo. A nata da classe média iguaçuana, sem noção do valor das obras de arte que estavam vendo, Volpi, Tarsila do Amaral e outros. De repente, uma pessoa chega, se depara com uma cadeira, um rodo, uma vassoura e um pano de chão em cima, no canto do *Country Club*. As pessoas ficam completamente extasiadas vendo aquela obra de arte. Começam a fazer comentários magníficos e todos abandonam as outras atrações para ver aquela obra extraordinária. Aquela coisa pós-moderna, que abandona todos os conceitos do modernismo. Quando todo mundo vai embora, a luz baixa, vem o faxineiro, tira o pano de chão, tira a vassoura, tira a cadeira e começa a limpar o chão. Acaba a peça. É muito legal porque é uma crítica ao fato das pessoas reverenciarem coisas que não têm muita noção. Darem valor, às vezes, ao que não tem aquele valor, por falta de noção.” Kátia Vidal conta que o Seminário “foi tão bom que pessoas de outras cidades pediram para a gente ajudar a realizar algo parecido nos seus municípios. Foi o caso de Volta Redonda, Angra dos Reis”.

Kátia Vidal considera que muitas conquistas que temos hoje na Cultura são decorrentes desse Seminário. “Quando se fez aquele Seminário não se sabia que havia tanta gente fazendo arte em Nova Iguaçu. Você se lembra? Ficou cheio. Encheu o teatro. A criação do Conselho de Cultura e todas as outras conquistas são desdobramentos do que aconteceu no passado. Do Seminário que fizemos. O Agito Cultural implementou aquilo, chamou as pessoas para se reunirem no *Teatro Procópio Ferreira*²⁴. Foram dois ou três dias de Seminário. Veio gente de outras cidades para aprender com a gente e depois nos convidaram para ir lá. O Agito Cultural teve uma grande participação na *Lei Orgânica*, na parte de Cultura, em Angra dos Reis. O que eles têm lá de legislação, deve-se ao Júlio. Na época, ele era Diretor de Cultura daqui de Nova Iguaçu. O Agito Cultural foi chamado para se apresentar. Lembra disso? É bom a gente conversar que a gente lembra dessas coisas.”

Um dos desdobramentos desse Seminário foi o movimento cultural conseguir indicar pessoas para comporem o Departamento de Cultura. “A Rose apoiou o governo do Altamir.

²⁴ O Teatro Procópio Ferreira, localizado no Colégio Afrânio Peixoto, foi o único de Nova Iguaçu durante o período que intermedia o fechamento do Teatro Arcádia até a inauguração da Casa de Cultura de Nova Iguaçu. Ruy Afrânio Peixoto, proprietário do Colégio e do Teatro, foi amigo e compadre do (ator) Procópio Ferreira. “Foi com uma peça estrelada por ele, *Esta noite choveu prata*, de Pedro Bloch, que inauguramos o teatro em 1967”, recorda. Procópio viveu 18 anos em Nova Iguaçu. É conhecida na cidade a história da morte de um de seus filhos, Francisquinho, em um acidente de moto. “Era justamente o meu afilhado”. *Sítio Genealógico da Família AFRANIO PEIXOTO*. Publicado em: <http://www.afranio.peixoto.nom.br/Alvaro1/PRuy.asp>. Acesso em: 5 set. 2017.

Raimundo Santa Rosa veio a ser Diretor de Cultura. Antigamente não havia Secretaria de Cultura. Estava junto Cultura, Esporte e Lazer. Depois desse Seminário e de muita conversa, a Cultura virou uma Secretaria. Júlio e Brother brigaram muito por causa desse negócio. Eu lembro bem que esse Seminário rendeu bastante. A gente organizou, atuou fazendo crítica ao governo e à cultura iguaçuana que era só vernissage. Mais contemplativa que atuante.” Frisa Kátia.

Embora o Seminário tenha indicado o Júlio Fagundes e o Aluísio Brother para fazerem parte do Departamento de Cultura e implementarem o que foi aprovado, “o Júlio não aguentou essa situação muito tempo e saiu. Ficou o Raimundo Santa Rosa como Secretário de Cultura, Esporte e Lazer”, conta Kátia.

“Eu não lembro nada do período que estive na Secretaria de Cultura. Não sei se fiz alguma coisa. Não sei se alguém fez. Foram poucos meses. Essas coisas, graças a Deus, o meu cérebro começou a deletar. Não me lembro como entrei nem como sai. Meu medo é esse período no governo trazer algum problema para a minha aposentadoria. Me lembro de um processo chato de questionamento. Futrica porque iria pegar aquela merda. Coisas desagradáveis. Passou rápido. Fui porque o pessoal da cultura se mobilizou. Tinha o plano de pegar a secretaria. Acabou sobrando para mim. Nem memória eu tenho do que eu fiz lá. Sei que tenho o arrependimento”, desabafa Júlio Fagundes.

Apesar dos relatos de Júlio, o Seminário cumpriu um papel que caberia a um Conselho Municipal de Cultura, se na época existisse isso, discutir com os atuantes da área as políticas públicas a serem desenvolvidas pelos gestores na Cultura. Neste sentido, o Seminário foi bem exitoso. Aprovou propostas como a de criação da Lei de Incentivo à Cultura, a criação dos Agentes de Cultura, numa linha semelhante à do Animador Cultural²⁵, assim como indicou nomes para gestores da pasta. Tudo isso num momento em que ainda não estavam consolidados mecanismos participativos como os Conselhos, em especial na cultura. O Seminário, neste contexto, conseguiu elaborar propostas consistentes como poucas vezes aconteceu no movimento cultural.

“O orgulho que a gente tem é de ter conseguido, através dessa nossa história, mudar a cidade. E não só a nossa.” Kátia Vidal vê esse Seminário como referência não apenas para

²⁵ 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, exercitar 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).

Nova Iguaçu, mas para Cidades como Angra e Volta Redonda. Conseguiu, em Nova Iguaçu, reunir diversos segmentos da cultura, inclusive a participação de Vereadores.

Mesmo o Seminário tendo proposto e indicado um integrante do grupo para compor o departamento de cultura na secretaria de educação, e essa indicação ter sido aceita pelo Prefeito, ainda assim, o Agito manteve as críticas ao governo. Kátia lembra e conta “algumas situações engraçadas de apresentação do grupo esculachando o governo. Em Mesquita o Marquinhos fazendo o Sivuca, cujo slogan era “bandido bom é o bandido morto”, o Júlio era o 171, você era a Brieba, a primeira dama, e o Robson apresentava. Não sei porque o mendigo não foi com a cara do Marcos e saiu correndo atrás dele com uma barra de ferro. O Marquinhos ficou rodando, correndo naquela praça. O cara atrás dele. E todo mundo rindo. Aquela situação era triste pra ele, mas pra gente era uma comédia. Ele pedindo socorro e ninguém parava o mendigo. O pessoal que estava assistindo achou que isso fazia parte do espetáculo. Outra vez, em Miguel Couto, o Maguila²⁶ quis fazer a gente parar de atuar. O Maguila era o segurança do Altamir. Teve, também, aquele despacho high-tech²⁷ que juntou muita gente em frente da Prefeitura. A gente fez para o SEPE. Quem estava lá? O Maguila. A gente e o Maguila éramos um caso de amor. Se pudesse, ele acabava com o Agito Cultural em dois tempos. Uma figura! Teve bastante coisas inusitadas. ”

Maurício achava que “a maior característica do grupo era o engajamento político de todos. O grupo era ligado à corrente política de esquerda. Qualquer manifestação contrária já deixava o “termômetro” do grupo aceso. Íamos para praças e, de alguma forma, o nosso trabalho incomodava outros setores”.

Jamaica lembra dos esquetes no Calçadão. “Os amigos dos meus irmãos passando e até minha mãe. Era muito legal. Eu nunca tive um personagem. Era mais uma zoação do figurino e tocar as músicas nos esquetes com vocês.”

²⁶ Maguila foi assessor/segurança do Prefeito de Nova Iguaçu, Altamir Gomes Moreira no período de 1993 à 1996. Esteve presente em diversas apresentações do Agito Cultural que criticavam a administração municipal. Algumas vezes trocou farpas com o grupo por discordar das críticas contidas nos esquetes e tentou parar uma apresentação à força, sendo “detido” pelo povo do “deixa disso”. Sua constante presença fez com que fosse incluído e citado nas apresentações como uma das “atrações: Mula sem cabeça, mulher cafetona, os 3 porquinhos, **Godzilla, o gorila que virou autoridade**, o surdo de 5 orelhas, Priscila a rainha do deserto. Contaremos com a especial participação de Altamir da Dagmar: mágico, ilusionista, que tem o dom de fazer desaparecer consideráveis quantias do dinheiro público”. (trecho do texto *Noite com a Estrelas* do Agito Cultural)

²⁷ Fazia parte de uma cena de um esquete encomendado pelo SEPE que tinha um despacho feito com pipoca de microondas, caldo Knorr, farofa industrializada... Uma alusão ao despacho gigantesco que amanheceu na porta da Prefeitura dias antes e virou matéria de jornal.

Para o Júlio, “o esquete que fizemos criticando a visão da arte e a apresentação realizada em frente à Prefeitura são bem o retrato do tipo de coisas que a gente estava disposto a fazer no meio da rua. Em forma e conteúdo: o conteúdo político da forma que fosse possível.”

“A gente conseguiu fazer com que o teatro fosse transformador. A ponto das associações e sindicatos quererem que a gente participasse de suas atividades. Eu lembro que eu andava muito nos carros de som dos Urbanitários²⁸. Como eu falava no microfone! Vivia com eles pra baixo e pra cima. Fizemos várias atividades. Agora a CEDAE está sendo privatizada. Naquela época, participamos da luta contra a privatização da Light. A gente trabalhou muito, muito, muito. Não se via nenhum grupo de teatro assim. Nunca vi o *Tá na Rua*, por exemplo, misturado com sindicatos. Eles têm um trabalho de transformação também, mas é diferente. O que é a privatização? Quais as consequências disso? Quem assistia as apresentações do Agito entendia e acabavam comprando a briga. A nossa linguagem acabava sendo mais interessante, compreensível e funcionava melhor o que os sindicalistas ficarem falando no microfone. Se você vai com sutileza, falando, brincando, ironizando, rindo da própria desgraça, consegue com mais facilidade mudar a história”, avalia Katia Vidal.

“A gente fazia parceria com várias instituições. Eu lembro que participamos da criação de um Fórum Permanente que tinha a APAE²⁹, MAB³⁰, SEPE³¹, CISANI³². Diversas instituições e sindicatos juntos. Eram mais de 20 instituições que, na época, lutavam pelo *Passe Livre*. Esse Fórum, toda vez que realizava uma atividade, chamava a gente. O mesmo ocorria com o SEPE. Se tinha alguma luta para colocar na rua, nós éramos chamados para apresentar as reivindicações de uma forma mais lúdica. A UERJ sempre chamava o Robson com o Karaokê para os piquetes. Fizemos muitos trabalhos para o sindicato da UERJ. Havia alguma manifestação, o Agito era um dos primeiros a ser chamado. Não era pra conversar, era pra atuar e passar a mensagem. Lembro que na luta contra a privatização da Light, eu e o Júlio atuamos de perna de pau. Eu vestida de Tio San. A gente lá no palco, em frente ao Palácio Guanabara”, detalha Vidal.

Para Maurício, “outro momento de lembrança do grupo ocorreu em 1993: Neste ano, estávamos preparando para apresentar a mesma peça *HI para Inglês ver* no Festival Internacional de Teatro de Rua que aconteceu no Centro Cultural do Banco do Brasil

²⁸ Sindicato dos funcionários dos serviços urbanos, públicos ou privados, de limpeza, água, esgotos, energia etc.

²⁹ Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais

³⁰ Federação das Associações de Bairros de Nova Iguaçu

³¹ Sindicato Estadual dos Profissionais da Educação

³² Câmara de Comércio, Indústria, Serviços e Agricultura de Nova Iguaçu

(CCBB). Por alguma razão não apresentamos a peça e, nesta mesma ocasião, ocorreu a chacina da Candelária. E este trabalho estava nitidamente ligado ao menor abandonado, morador de rua, a questão da AIDS. Ficamos com uma sensação de “dever mal cumprido”, penso.”

Entre tantas histórias, Robson Luy relembra que “o Agito estava no Calçadão de Nova Iguaçu fazendo o trabalho com o som em um fusquinha. Nosso trio elétrico era um fusca. Um som muito ruim. Era campanha eleitoral. Vários grupos faziam campanha no Calçadão e meio que se respeitavam. Quando aparecia um grupo, havia a gentileza de um abrir espaço para o outro. Até que chegou um trio elétrico sem tamanho. Descomunal. Era o trio elétrico do Agnaldo Timóteo. Ele chegou, parou com o trio elétrico dele ali. As portas e janelas das lojas tremiam porque o som era forte demais para aquele Centro. A gente estava no meio do esquete e o som dele abafou a nossa apresentação. Pedimos para ele segurar um pouco o som. Só o tempo de concluirmos. Nada, ele continuou com o som alto. A Kátia e o Marquinhos foram argumentar e ele discutiu com eles, com o microfone aberto. Ele pegou o microfone e esculachou o Marquinhos por estar vivendo com uma mulher branca. Disse que o Marquinhos era racista por gostar de uma mulher branca. Horrível! A gente se esgoelando sem ninguém ouvir os nossos argumentos. A Denise Rosendo estava com um monte de panfletos na mão e jogou em cima dele. Ele aproveitou e ficou do microfone falando: tá vendo? O PT diz que não tem dinheiro, mas tá jogando panfleto fora. Foi só queimação aquilo ali. Ele estava com o microfone, a palavra final era dele. Essa foi uma das poucas vezes, senão a única, que a gente não conseguiu terminar a apresentação.”

“Fizemos um esquete sobre a pensão vitalícia das viúvas dos Vereadores de Nova Iguaçu. Colocamos um caixão em frente à Câmara e eu fiz uma viúva que ia enterrando Vereadores. Falavam o nome de um vereador, eu chorava porque ele morreu. O Ferreirinha³³ conta que o quando houve a votação desse projeto, ninguém falava com ele. Quando perguntou ao falecido Quinha³⁴, ele falou: “você bota uma viúva agourando os Vereadores. Matando todo mundo. Você quer que os caras façam o que? Votem contigo?” O Ferreira diz

³³ Carlos Roberto Ferreira, vereador eleito pelo Partido dos Trabalhadores por diversos mandatos, atual vice-prefeito de Nova Iguaçu.

³⁴ Alarico Rodrigues Nogueira, o Quinha. Ex-vereador foi assassinado por dois homens com cinco tiros de pistola, em 13 de março de 2001, diante do filho e da mulher, perto de casa, no dia em que era aguardado para depor na Delegacia de Homicídios da Baixada Fluminense, onde era investigado por sua suposta participação em grupos de extermínio. Jornal Extra 17/05/08 15:23 Atualizado em 23/09/15 06:48. Publicado em: <https://extra.globo.com/noticias/brasil/quem-eram-os-vereadores-do-estado-do-rio-assassinados-nos-ultimos-dez-anos-512458.html>. Acesso em: 5 set. 2017.

que não esquece isso. Os Vereadores ficaram putos com ele um tempão por causa dessa história da viúva”, relembra Vidal.

Júlio recorda que “foram tendo saídas e entradas de pessoas do grupo. A gente continuava atuando diretamente ligados à política partidária ou com os movimentos sociais e sindicatos”.

“Depois entrou o Nelsinho no Agito. Ficou uma coisa muito profissional. Muita reunião. Não tinha muita ação. Pelo menos para mim, que não sou muito fã disso. Isso me deixava muito ansiosa. Querendo fazer outras coisas e receber também. Eu e o Marquinhos precisávamos disso para sobreviver. Era o nosso trabalho. Vivíamos da Animação Cultural e do teatro. Era mais fácil fazer o trabalho separado do grupo, uma vez que eu e o Marquinhos morávamos juntos. O rompimento foi mais pela questão burocrática, de organização. Mas lembro que quando resolvemos legalizar o grupo, quem viu e tocou toda a papelada fui eu e o Luciano”, reforça Vidal

“A Lei Rouanet era recente, poucos tinham se apropriado dela. Eu queria falar da estruturação do grupo para captar, mas não rolava. Vocês tinham um grupo de estudo que queria mais ler e ensaiar. Não havia interesse nessas questões burocráticas. Eu ficava admirado com o esmero que vocês tinham de estudar e se aprofundar. Com toda a energia gasta para produzir”, surpreende-se Arnaldo.

“Como músico e compositor, tinha uma identidade grande com o teatro. Participei de uma oficina do *Teatro do Oprimido* que ajudou muito a me destravar no palco, a me comunicar”, comenta Nelson Freitas³⁵, que veio a se tornar o produtor do Agito. “Não sei em que momento a gente se encontrou pra falar: ‘vem cá, vou ser produtor’. Se eu não me engano, foi no momento de montar uma peça com o Henrique para a universidade. Acho que ali a gente começou a fazer esse trabalho”.

Júlio observa que “os trabalhos não panfletários foram os feitos fora de encomenda. Embora, mesmo sem encomenda, a gente continuasse tratando de assuntos políticos. A *Ninfeta* falava da TV. O do malandro surgiu para ser um texto solo. Aquela seria a primeira parte. Teria uma segunda parte que nunca aconteceu. Seria para apenas uma pessoa falar. Tinha pensado em fazer ele assim”.

³⁵ Músico e produtor. Criador dos projetos *Quinta 8h30*, em Nova Iguaçu e *Som na Praça*, em Nilópolis. Foi Secretário de Cultura de Nova Iguaçu em 2003 e 2004. Foi membro efetivo do Conselho Estadual de Cultura do Rio de Janeiro de 2004 à 2006. Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Publicado em: <http://dicionariompb.com.br/nelson-freitas/biografia>. Acesso em: 12 set. 2017

“Nem todo o trabalho que a gente fez era panfletário, como diria o povo do surreal. Eram informativos. O que fizemos pro Henrique e só teve uma apresentação. Só o nome³⁶! Foi fantástico!”, enfatiza Kátia. “A gente só pecou em trabalhar muito com a questão partidária. Deveríamos ter usado mais a sociedade civil. Ainda que a gente tenha feito trabalhos também com o SEPE e o MAB.”

No viés partidário, mas começando a transitar para além do teatro, o Agito realizou em 1997 a exposição *Sem Perder a Ternura* sobre Chê Guevara. Foi na Sede do PT de Nova Iguaçu, em parceria com o Setorial de Juventude. Essa exposição foi um marco na transição do grupo do teatro de rua para outras linguagens. O evento foi um sucesso, o que fez estender a temporada. Muitas escolas levaram turmas para visitarem. Foi o primeiro evento realizado no PT que levou à sede um grande número de jovens, desvinculados do Partido.

No finalzinho de 1996 o Agito começa a ser organizar para legalizar o grupo. Se registrar, tirar o CNPJ. Kátia observa que, “depois da legalização montamos alguns trabalhos: *a Ninfeta*, a *Casa do Agito*, a *Zoé 90*³⁷. O período com a sede, a *Casa do Agito*, foi bem diferente da época que só fazíamos teatro. Foi maravilhoso! Bom demais! Teve o *Telecurso 2000*³⁸, as festas do Agito, a Copa do Mundo, exposições, oficinas de teatro, pintura, capoeira, lançamento de livros e revistas, sessões de filmes, debates. A Casa era viva”, rememora Vidal.

“A *Casa do Agito* era estruturada. O bairro tinha a casa como referência. Pintavam artistas de fora e, de repente, rolava uma música. Vocês conseguiram edificar. Vários grupos não conseguiram conquistar um espaço. Nesse período, um grupo que lembro de ter conseguido foi o *Onda Verde*³⁹. Ter a sede, para mim, era significativo. Demonstrava uma

³⁶ *Tecnofagia* montado em 1993 para o *Seminário Metropolização e Sociedade: novas tendências na relação espaço-tempo*, no teatro do IBAM, organizado pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional IPPUR/UFRJ, que aborda o desenvolvimento tecnológico e suas contradições, as facilidades e os efeitos “perversos” gerados nesse contexto, questionando as contradições da tão valorizada “modernidade” dissociada de uma preocupação social.

³⁷ A Casa do Agito ficava na Rua Zoé, número 90, Juscelino, Mesquita. As festas periódicas realizadas na Casa ganharam o nome de Zoé 90. Essas festas ganharam tanta expressão que algumas pessoas chamavam tanto a festa quanto a Casa do Agito de Zoé 90.

³⁸ Método de ensino supletivo de 1º e 2º graus desenvolvido para a formação e qualificação profissional básica de jovens e adultos que, por razões diversas, não concluíram ou tiveram que interromper os seus estudos. Trata-se de um conjunto de programas produzido pela parceria entre o Canal Futura, a Fundação Roberto Marinho, a Confederação Nacional da Indústria (CNI) e a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp). O Ministério da Educação (MEC) associou-se à parceria e criou em 1998 o projeto *Telessalas 2000*, desenvolvido com recursos do Fundo de Amparo ao Trabalhador (FAT). Ebenezer Takuno de Menezes - 01/01/2001. Disponível em: <http://www.educabrasil.com.br/telecurso-2000/>. Acesso em: 5 set. 2017.

³⁹ A Entidade Ambientalista Onda Verde foi criada, em 25 de janeiro de 1994, por um coletivo de jovens ambientalistas que buscavam “construir um mundo melhor.” Desde sua fundação, a instituição luta pela implantação de políticas públicas que sejam capazes de contribuir para a qualidade de vida da população da

organicidade. O próprio endereço virou uma marca. Mesmo depois de anos, ainda continua no imaginário. Ainda que o Agito não atuasse mais”, observa Arnaldo.

“Quando rolou a casa da Zoé 90, que vocês compraram ou alugaram, e meio que morava todo mundo junto. Kátia Vidal, Robson Luy, Lu Ramos. Você morava, acho que na rua do lado. Isso foi muito marcante para mim. O Desmaio estava meio cansado. Estava com preguiça de fazer Desmaio Público. Declamar sempre as mesmas poesias para as mesmas pessoas. Aí um dia eu cheguei no Agito e vocês estavam reunidos pra ler uma peça de teatro. O grupo sentado numa mesa redonda lá e lendo. Aí eu falei: Vocês vão encenar essa peça? E vocês: Não. Eu fiquei muito impressionado com aquilo. Você reunir as pessoas para ler uma peça, independente da intenção de escolher uma peça para atuar. Uma coisa divertida, mas levada à sério.” Comenta César Ray.

“Depois da *Casa do Agito*, cada um voltou a cuidar da sua vida. Acabou o contrato da casa e o subsídio do telecurso. Deu uma parada legal de teatro. Depois disso ficou uma coisa aqui outra ali. Mais performance que uma peça ou esquete”, conclui Kátia Vidal.

5.2 A Rua: Teatro de Rua – Teatro na Rua

Nelson Freitas considera que o que o Agito Cultural fazia era “a desconstrução do teatro. Não era o teatro de rua. Não era a técnica do teatro de rua. Uma peça por encomenda do Agito poderia, naturalmente, ser encenada na rua, num palco, numa quadra, em um espaço improvisado, qualquer lugar. Havia a capacidade de interação com o meio, como se tivesse uma plasticidade camaleão. Uma coisa impressionante! Era uma característica do grupo. Não era o modo como era escrito. Era uma singularidade do grupo.”

“Acho que a gente não tinha muita noção e ia se lançando nas aventuras. Não sabia o que iria encarar na rua, com isso foi vencendo o medo. Ganhou segurança e acabou aprendendo a se colocar. Se posicionar num palco que não existe. Numa iluminação que não existe. A se virar com o vento, chuva ou sol. Isso a gente aprendeu”, reflete Robson Luy

“A gente se apresentou em escolas, bairros, mas no Abracadabra⁴⁰ foi onde a gente enfrentou a maior rejeição. Aquela classe média falando da roupa que era colante e marcava

Baixada Fluminense, onde estão as raízes desse coletivo. Onda Verde. Disponível em: <http://www.ondaverde.org.br/historico.html>. Acesso em: 5 set. 2017.

⁴⁰ Pizzaria Abracadabra, localizada na área nobre de Nova Iguaçu e que era frequentado pela classe média mais abastada da cidade.

as partes íntimas das meninas. Coisas que nunca tinham passado pela nossa cabeça veio à tona. Foi bem constrangedor. Agora com o público. Com o povão mesmo. Tinha interferência. A gente está a mercê disso quando se dispõe a se apresentar na rua. É diferente de um teatro fechado onde o público vai lá com aquela intenção. No teatro tem código de comportamento. Você desliga o celular, não pode falar durante a apresentação. Tem um monte de regras que o público mais ou menos respeita. Na rua não. Ficamos sujeitos a todas as interferências. No Calçadão, por exemplo, não lembro de nenhuma que a gente não tivesse conseguido reverter. Na verdade, tem que ser muito guerreiro pra fazer isso. Foi um aprendizado importante para o meu trabalho hoje em sala de aula. Ter a postura que o Júlio falava de chamar a pessoa quando ela começava a interferir. Tipo, vem cá, fala você. Quando você bota a pessoa em evidência, ela se retrai. São algumas dicas. Algumas técnicas que acabo usando em sala de aula e funcionam muito. A apresentação da *Ninfeta* não tinha muito espaço pra isso. O roteiro era mais amarrado. Nas outras tinha mais espaço para interagir com o público. Além disso, a *Ninfeta* não tinha fala”, pondera Aline Corssais.

“O teatro de rua, que é o que a gente fazia, trazia esse descolamento. Você, apesar de estar muito inseguro, de estar em um lugar que não tem uma coxa direito, estar com um figurino que não é o melhor que você podia estar por falta de recursos. Você segura aquela cara dura e leva aquilo até o fim. Foi o meu maior aprendizado. Usei isso depois quando comecei na animação de greve no Rio. Tive várias experiências no Rio, sindicatos. Os amigos que me conheciam aqui de Nova Iguaçu, me levaram para a Uerj. Vários sindicatos, a partir daí, me contrataram. Passei 10 anos pagando conta com a animação de greve. De 1997 a 2007, mais ou menos. Fazendo animação de greve na rua. Encarando qualquer tipo de situação. Inclusive, a polícia chegando pra bater. Isso o Agito me deu. Para se focar em seu personagem, o ator precisa de algumas referências. Muitas vezes é a iluminação, o cenário, o restante dos atores, se ele está sozinho. Ele precisa de referências. Quando você está na rua, perde quase todas. Não tem quase nenhuma. Isso trouxe para mim a segurança de estar nos lugares mais absurdos ou adversos. Debaixo de sol ou de chuva. Mantendo um personagem. Com interferência de maluco ou bêbado na rua. A gente passou muito por isso, sem deixar a peteca cair. Não sei se eu aprendi a técnica ou se eu tive sorte. Até hoje consigo fazer isso muito bem. Não me aperto em situação nenhuma. Isso foi o legado da técnica do Agito que eu levei”, observa Luy.

“Teatro de rua tem uma linguagem própria. Não cabe, por exemplo, uma frontalidade. Não cabe a ideia de que você está acomodado. Ele vai se caracterizar pela circularidade que impõe. Pelo jogo que é outro. Não é o jogo do teatro dramático. Não no sentido do

antagonismo da comédia. Mas da dramaticidade de trabalhar com a ideia do diálogo. Com a ideia do cenário. Que tem um personagem, uma construção dramática que vai ter início, meio e fim. O teatro de rua é o que o Mirelli e um pouco depois, o Agito, faziam. Que era você utilizar um figurino X, brilhoso, perna de pau, chegar na rua e começar. Mandar o recado, textos, falas, aglomerando pessoas. Estabelecendo um perímetro que, geralmente, é uma roda ou meia lua. Quando aquele perímetro começa a ser estabelecido, começa a formar o seu público e pode começar o espetáculo. Não vai ter, por exemplo, aquela característica do teatro que é diálogo em que, através dele, o público identifica o que é o personagem. Que discurso é esse que ele representa? Que máscara é essa? Tipo, o Zé é a máscara do homem machista. No teatro de rua, o público tem que identificar imediatamente. Não tem esse espaço para a intersubjetividade. Na rua, o jogo é da objetividade. É o papo reto”, esclarece Marcos Serra.

“Tem uma coisa que o teatro de rua pede e a gente fazia que era o tempo de duração. Não tem como na rua, com as pessoas passando, você fazer um espetáculo muito grande. Primeiro, porque as pessoas estão passando ali, têm compromissos. Segundo, porque com pouco recurso cênico, é difícil segurar a plateia. Sem lugar para sentar, sem cenário praticamente, sem efeitos especiais que chamem a atenção, sem iluminação, é difícil prender a atenção da plateia. A gente sempre fazia um espetáculo rápido pra passar a mensagem. Os espetáculos que duravam muito, se não me engano, duravam 20 ou 25 minutos. Quando não durava entre 10 e 15 minutos. A rua pede isso. A não ser que você tenha uma estrutura extraordinária, um cenário bem estruturado e lugares para as pessoas sentarem que segurem o público. Porque ninguém fica na rua 20, 30 minutos, em pé, para assistir nada”, explica Robson Luy.

Aline ainda acrescenta que “tinha que ter jogo de cintura para lidar com a interferência do público. Esvaziar as interferências negativas de gente que ficava encarnando”.

“A gente fazia teatro de rua, mas alguma vez a gente fez teatro na rua. No teatro de rua você tem uma interpretação quase que de 360° voltada para o público. Há sempre uma comunicação. A fala é sempre dita para o público. Mesmo que você esteja interpretando um personagem que esteja se relacionando com outro. Você fala o tempo todo para o público. O teatro na rua é você pegar um tipo de teatro que pode ser apresentado dentro de um teatro fechado e colocar ele na rua. Minha impressão é essa: que teatro na rua é fazer um espetáculo de três paredes, contando que você tem um cenário voltado para a frente. Só pra sua frente e não para todos os lados. Essa é a imagem mais técnica que eu vejo”, analisa Robson.

Para ilustrar melhor as diferenças entre teatro de rua e teatro na rua, Marcos Serra conta um episódio que ocorreu com um grupo de teatro no município do Rio de Janeiro, “teve uma

galera que estava com uma peça no Teatro Leblon e deu um quiproquó lá doido. A galera boicotou o teatro, bateu o pezinho e disse que não iria mais se apresentar. Em protesto, a produção desse espetáculo pediu a autorização à Prefeitura e montou o palco na rua, em frente ao Teatro Leblon. Ao invés de fazer lá dentro, eles fizeram na rua. Mas o que eles fizeram? Pegaram o tablado, o fundo, a iluminação com torre. Botaram cadeiras pra galera sentar. Fizeram todo esquema. Você lembra em Nilópolis, quando eu fiz o Zé das Candongas? Aquele espetáculo, assim como o da galera do Leblon, não é teatro de rua. É teatro na rua, no mesmo esquema do teatro italiano. A gente montou o nosso biombo, tinha umas cadeiras frontais que naquele momento se transformou no botequim. O dono quem fazia era a Kátia. Era um fanho, muito bom! A galera sentava de frente. Isso era teatro na rua. ”

A descrição que Luy faz também distingue as apresentações que geralmente o grupo realizava da apresentação que ocorreu na Praça de Nilópolis que o Serra relata, “a gente fazia música. Começava a cantar fazendo um repertório bem eclético, bem escandaloso, meio brega pra chamar a atenção. As pessoas iam juntando, preparando. Quando tinha uma quantidade razoável que achávamos que estava boa, a gente anunciava. Logo depois dava início ao espetáculo e se apresentava. Basicamente era isso. Sempre dava certo. Na verdade, foi essa parte que eu levei para a animação de greve. Quando eu fazia animação de greve, eu cantava. Fazia o meu repertório como sempre fiz. Como se fosse um show ao vivo. Ia falando como se fosse um apresentador de televisão clichê. As pessoas iam parando para ver do que se tratava. Quando eu parava de cantar, o pessoal do comando de greve pegava o microfone e começava a falar. Daí a pouco eu voltava com mais uma parte de show. Normalmente, eu fazia parte de um piquete ou manifestação que durava algum tempo. No Agito começávamos com a música e em seguida havia a apresentação e dava certo. Algumas vezes não teve isso porque eram apresentações que já estavam mais estruturadas. Se não me engano, teve uma que a gente fez em homenagem ao Dia da Mulher em Nova Cidade, em Nilópolis. Naquela apresentação eu não me lembro de ter cantado. Acho que a gente tinha o apoio da Prefeitura. Alguma coisa assim. O locutor anunciou e a gente fez o espetáculo. Mas normalmente era eu cantando e parando as pessoas na rua.”.

5.3 O processo criativo

Para Aline Corssais, “o principal traço do grupo era ter pessoas com criatividade em ebulição e muita sintonia. Isso era fundamental para que as coisas fluíssem. Tínhamos uma capacidade de criação rápida. Montávamos uma peça, às vezes, numa madrugada. No ensaio

os cacos iam surgindo. Era algo bem capenga, bem mambembe. Tínhamos algo intuitivo que a gente se habituou a usar.”.

Kátia Vidal acredita que “tínhamos facilidade para criar, não sendo modesta por causa da nossa genialidade mesmo. Cada um tinha uma função dentro do Agito Cultural. Cada um tinha o seu elemento que, quando juntava, fluía. As nossas cabeças funcionavam muito bem. Conseguimos criar uma forma de teatralizar, passar informação com sátira, não sendo chato. As pessoas riam. Era inteligente. Bem inteligente! Eu diria que, muito bom mesmo! Eu gostava do que a gente fazia”.

“Éramos rápido por sermos três casais e um músico. Na conversa, na brincadeira, as ideias acabavam surgindo. A peça *Metropolização...* era surreal e, ao mesmo tempo, tinha teatro do oprimido. Tinha informação, interação com o público, tudo isso. No final, eu aparecia de mendiga pedindo com o pratinho. A história do prato remetia ao Fome Zero. As pessoas pensaram que era realmente uma pessoa que invadiu o teatro. Não imaginavam que fazia parte da peça. Só depois viram que também fazia parte”, relembra Kátia. Robson Luy considera esse, “o melhor trabalho do Agito. A gente fez um brainstorming. Todo mundo dando ideias, o texto ficou genial. Até hoje aquele texto é inovador! Fala de tecnologias fictícias. A gente pensou naquela época e elas surgiram depois. Até o ovo que a gente falava na história! Inventamos um ovo que já vinha com código de barra. Uma coisa inimaginável, na época, e que hoje você já encontra. A gente foi muito bom ali e com um tema absurdamente difícil de trabalhar. E fizemos de uma forma simples. Algo que está na moda no cinema agora e é surpreendente. Começamos com uma história que não era a história. Enganamos o público. Pensaram que estavam assistindo uma coisa e passaram a assistir outra daí a um tempo. Depois de 10, 15 minutos. Foi muito bom aquilo! A gente falava de tecnologia, de tudo. Foi o trabalho mais bem-acabado, até porque tinha uma produção com a participação do Nelson Freitas. O recurso para a produção era pouco, mas a gente caprichou. Ficou apresentável.” Ainda sobre o *Tecnofagia*, Luy considera que “esse trabalho foi, de fato, uma criação coletiva, onde todos participaram. Nos outros trabalhos do Agito nem todos participavam o tempo todo, mas também eram coletivos. Tinha um negócio que eu acho difícil de fazer, mas que a gente fazia. Era direção coletiva, criação coletiva e não sei como isso se dava. Acho isso muito difícil. Eu não fiz nenhum trabalho. Olha que eu fiz muitas coisas! Nenhum trabalho que tivesse esse perfil. É muito difícil lidar com a vontade de várias pessoas, sem perder o que tem de melhor na contribuição de cada um. Ou sem frustrar quem está esperando muita coisa. A gente conseguia isso! Fazíamos de um jeito que as vezes

não agradava a todo mundo, mas que era o resumo do que cada um queria que aparecesse no espetáculo.”

Corssais avalia que “alguém tinha o papel, fundamental, de sistematizar todo o caos que surgia pra que a gente não se perdesse. Júlio cumpria esse papel. Outras pessoas também poderiam cumprir, mas ele assumia e fazia isso bem. Se existiu uma técnica no grupo, foi a técnica do caos”.

Em meio ao caos a que a Aline se refere, para o Robson havia também “problemas no grupo em relação aos desejos de cada um. Quando você está em um trabalho assim, cada um idealiza uma proposta de trabalho. Isso muitas vezes conflitava. E a gente remediava de alguma forma. Lembro de muitas vezes não concordar com o roteiro, mas como eu era parte do grupo, não me rebelava com aquilo. De certa forma, alguma coisa do que eu havia proposto estava sendo feito.” Uma história que ilustra um pouco o que o Luy fala é a que o Arnaldo conta ter presenciado, “uma vez a Aline estava chateada por ter faltado seriedade em algum processo. Marcos Serra percebeu o quanto aquilo a afetava e conduziu para que, o que a Aline estava colocando, fosse considerado. Ainda que não tenha sido feito na medida que ela desejava, ela não foi ignorada. Houve sensibilidade para conduzir e não deixar essa diferença afetar. Havia cumplicidade. Vocês estavam sempre a construir e desconstruir, e nesse processo iam evoluindo. Havia uma reciprocidade entre os integrantes que permitia uma sintonia.” Robson Luy comenta que “quando você está fazendo um trabalho em grupo. Principalmente quando a direção é coletiva. Se a proposta começa a ficar muito fora daquilo que você gostaria de dizer causa um desconforto. Às vezes, discussão mesmo. Eu lembro que na elaboração de alguns trabalhos e até mesmo na direção, a gente conflitava. Um queria contar a história de uma forma, outro queria contar de outra. Sempre se achava o meio termo. Um meio do caminho”, Maurício Medeiros considera que, “havia divergência de opiniões. Não conflitos internos.” Seguindo nessa linha, Robson lembra “uma vez que bati de frente com o Marcos Serra no Festival de Angra. Me irritei muito. Achava que ele e a Kátia estavam alongando demais a cena que falava de drogas. Estavam tentando dar um realismo exagerado pra uma coisa que era apenas um elemento da história. Não era a questão principal. Uma vez vi uma explicação sobre documentário que dizia: se você tem num filme, um casal namorando embaixo de uma árvore e uma câmera passa por eles, esta é uma cena legal de romance. Mas se a câmera desce e começa a mostrar a formiguinha que está andando no braço dele. Acompanha a formiguinha. Começa a seguir a formiguinha até o formigueiro. Isso é um documentário. Eu achei que a formiguinha estava saindo demais do filme romântico, entendeu? Reconheço que possa haver algum bloqueio meu com relação ao uso de drogas, já

que não uso. Mas não é só isso. Achei que estava obsceno. É estranho usar essa palavra porque ela está sempre ligada à sexualidade e não era o caso. Achava aquela cena realista demais no uso da droga para ser apresentado em um festival de rua com famílias em volta. Não é questão de ser hipócrita. Nem ser falso moralista. A questão é adequação. Não era contra se mostrar aquilo, mas não daquela forma exacerbada. Eu lembro que me irritei demais com aquilo. Quando terminou eu e o Marquinhos tivemos uma discussão fenomenal. Acho que a rua inteira ouviu. A gente se reuniu no segundo andar de um sobrado para avaliar a apresentação. Só que era bem na esquina onde as apresentações aconteciam. Mas, ao mesmo tempo, eu achava genial a participação do Marquinhos quando ele imitava o Michael Jackson. Achava o máximo. Era o melhor que tinha na peça.”

Nelson Freitas considera que “foi muito rico acompanhar, interagir, participar. Ver os ensaios, a construção do texto, os roteiros. Como aquilo nascia, como o Júlio trabalhava. Como os atores se inteiravam e interagiam na construção da própria peça. Isso foi relevante e me agregou valor. Não só como produtor, mas como pessoa que trabalha com arte. Ver esse processo de criação do Agito foi um momento mágico que o eixo foi aprender muito. Aprender com a criatividade.”

Para Jorge Cardoso, que fez parte do grupo de teatro *Bicho Solto*, “o processo de criação coletiva do Agito é um negócio legal pra caramba! Eu já fui de um grupo de teatro que o processo de criação coletiva era interminável. Dificilmente nos apresentávamos. A nível existencial é muito bom você estar ali. Difícil é fazer a coisa acontecer”.

Júlio também acha “estranho a gente conseguir produzir alguma coisa daquele jeito. Lembro que um dia o Marquinho estava deitado e eu falei: Vamos ensaiar? Ele pergunta: Pra quando é? Respondo: Pra depois de amanhã. Ele: Tem tempo. É só pra depois de amanhã, tem tempo. Eu: É mesmo? Então tá bom.” Talvez por isso o Robson considera que “a gente improvisava muito. Cada um levava pra ali o conhecimento que tinha. O que não tinha, meio que ia na onda. A gente compensava o que não tinha e dava um jeito. Cada um dava o seu jeito. Algumas pessoas tinham mais noção, acho que o Júlio e o Marcos Serra tinham uma noção de ocupação de espaço melhor do que o restante, mas todos contribuía de alguma forma.”

Para Kátia, era tudo divino, maravilhoso. “O que eles acham que é não fazer nada, apenas brincar e rir, era o nosso processo criativo”, já para o Júlio “havia uma técnica, cujo nome é *enganar com responsabilidade*.”.

5.4 Influências

“Vejo que a gente tinha uma referência grande do besteiro. Aquele tipo de teatro da década de 1980, que o *Asdrúbal* fez muito. Trabalhava o humor, mas com questões atuais e de uma forma descolada. Acho que a gente pegou muito isso. Tanto é que a gente, na maior parte das vezes, descambava para a comédia. Era uma forma divertida de se trabalhar. Eu não diria a mais fácil, mas a mais viável. A gente chegou a fazer um drama. Um sobre a loucura. Você se lembra que apresentou no *Bar da Iara*⁴¹? Uma parte do grupo fez esse trabalho que era um drama. Eu não lembro de outro. A gente tinha essa influência da geração 80. Também da TV Pirata, que já era reflexo do teatro besteiro. Tem até uma história de que a TV Pirata seria um plágio de um trabalho que o Júlio teria feito. Como referências nossas mesmo, vejo a TV Pirata e o teatro besteiro. Diria mais a TV Pirata, pois íamos pouco ao teatro”, considera Robson Luy.

Independente de ter assistido ou não os trabalhos do *Asdrúbal*, Brollo vê algumas características em comum entre os dois grupos. A interpretação despojada, a criação coletiva, as improvisações, a linguagem desenvolvida na prática, o processo de criação. A festa, o afeto entre os integrantes se sobrepondo ao técnico, ao virtuosismo. E se somando ao coro, Marcos Serra “via no Agito o desbunde e a improvisação do *Asdrúbal*.”

Para Nelson Freitas, “o Agito não fazia besteiro. O besteiro é uma crítica ácida, mas caricaturada. O Agito não tinha personagens caricaturados, tinha personagens divertidos. Talvez o Robson tivesse alguns personagens caricatos, mas nem todos. Vejo no Agito algo do *Monty Python*”

Alex Brollo concorda com Nelson em relação ao *Monty Python* e vai além. Considera que “as diversas sessões de vídeo que rolavam na casa da Aline e do Júlio também marcaram o nosso trabalho. Independente se era ou não uma pesquisa para alguma montagem. Mesmo nos encontros de bobeira, quando íamos assistir algum filme apenas por diversão. Esses filmes acabavam servindo de referência para as nossas criações. Almodóvar⁴² é um desses que vivíamos assistindo e nos influenciou bastante. Isso acontecia sem que percebêssemos já que estávamos impregnados pela identificação com o estilo”.

⁴¹ Iara foi esposa e Sócia do Daniel Guerra. Depois que o *Daniel's Bar* fechou e eles se separaram, ela abriu um novo bar em Nova Iguaçu, próximo à Prefeitura.

⁴² Pedro Almodóvar tem uma forma singular de unir o humor a assuntos considerados tabu ou completamente sérios e absurdos. Não chegou a estudar cinema, aprendeu na prática. Seus filmes mostram a Espanha, mas também a contracultura da Espanha e toda a emoção que o país esbanja, incluindo muito de sua própria vida em seus filmes. Muita ironia combinada com o completo absurdo.

Para Marcos Serra “a influência do cinema nas criações do Agito está bem visível nas contribuições do Brollo e do Robson. Elas eram bastante cinematográficas. Na *Ninfeta*, especialmente. Talvez por isso a *Ninfeta* tem essa atemporalidade, essa universalidade tão marcante.”

Robson considera que o Agito também foi influenciado por algumas obras teatrais, “aqueles encontros na *Casa do Agito* para leitura de peças teatrais eram muito legais! Além de ter acesso e passar a conhecer aquela obra, cada um já ia dando a sua interpretação aos personagens. César Ray⁴³ até comenta sobre esses encontros porque a Josy⁴⁴ participava.”.

“O Amir Haddad fez oficinas pra *Animação Cultural*.” Lembra Júlio, que via uma identidade entre os trabalhos do Amir e o do Agito. “É como se fossem coisas do mesmo campo: o *Tá na Rua*, o Agito Cultural, o Marco Mirelli. Para mim era tudo igual, como se fossem uma coisa só. Os três iam pra rua e faziam um espetáculo diferente do padrão do palco italiano. É uma outra forma de interação.” Júlio avalia que “a ideia do Boal é muito específica. Diferente do que faz o *Tá na Rua*. O TINI já fazia algo mais próximo do *Teatro do Oprimido*, só que era mais simples. Tinha algo como um plebiscito, ainda que meio induzido. Uma história de que iam acabar com um campinho. O povo participava se manifestando se era a favor ou contra, respondendo sim ou não. Claro que a plateia era induzida a uma resposta. O *Teatro do Oprimido* é diferente. Os atores ficam sujeitos a uma resposta do público que pode ser algo que não se espera. O Filé, tinha uma galera que fazia um trabalho na linha do *Teatro do Oprimido*. O Agito não trabalhava nessa linha. Realmente eu acho que o Agito fazia um trabalho mais semelhante ao do Mirelli e o do *Tá na Rua*.”

5.5 O Teatro por Encomenda

Júlio observa que “o Agito mudou depois do Mirelli. Acho que a gente ficou mais direcionado. Trabalhando sob encomenda, buscando uma remuneração. Nas primeiras apresentações, de certa forma, não havia remuneração. Estavam ligadas à campanha. Tenho

⁴³ Escritor e poeta Iguaçano, fundador – junto a Eud Pestana – do fanzine Desmaio Público, que sacolejou o cenário literário de Nova Iguaçu nos anos 90. É designer profissionalmente, tendo criado capas de CDs e de livros, cartazes e folhetos para vários artistas, grupos e espetáculos. Como artista plástico amador, criou com Domi Júnior e Lafayette Suzano o movimento Manhãs de Outono e com Roberto Lara e Marko Andrade o selo Arrent Mermo Records. Hoje mora em Recife e está prestes a co-dirigir seu primeiro clipe musical com Thiago Guerra e Danilo S. Ah, sim, em 2007 como DJ fez a galera do Cineclub Mate com Angu dançar até o sapato pedir para parar durante algumas noites mágicas daquele ano. Blog do André de Oliveira Notícias da cultura da Baixada Fluminense. Publicado em 24/05/2010. Disponível em: <http://blogdoandreoliveira.blogspot.com.br/2010/05/artista-da-bf-cezar-ray.html>. Acesso em: 18 mai. 2017.

⁴⁴ Josy Louzada, atriz, esposa do César Ray, na época, que algumas vezes também participou dessas leituras.

uma foto da campanha do Lula em 1989. Uma foto maneira em preto e branco que eu, Colinha, Orion, Ronaldo fazíamos um esquete dos presidenciáveis. A gente lá no Calçadão, tendo que brigar com o carro de som. Inacreditável! Ligaram o carro de som em cima da gente. Ignoravam completamente a questão da cultura. ” Indo na mesma linha, Marcos Serra avalia que “depois do boom do pós-Mirelli. Com o passar dos anos, eu, você... essa formação posterior vai culminar no *Teatro por Encomenda*. É uma doideira, cara! Não tenho referências do *Teatro por Encomenda*. Até procurei em determinado momento. A única coisa próxima que eu vi, sobre o que a gente fazia, foi o teatro do *Agito Propaganda* do Marco Mirelli”.

O *Teatro por Encomenda* estabelece valores para o trabalho. Coloca o grupo no mercado. Contudo, o *Agito* conserva a essência ideológica. Mantém o diálogo com a esquerda. A encomenda vai mudando o perfil do trabalho. Ainda que, inicialmente, sem romper com *Teatro Propaganda*. Seguindo a reflexão do Marcos Serra, esse processo explica como o *Agito* foi se transformando ao mesmo tempo em que criava condições para manter o seu perfil. Recurso que levou o grupo a desenvolver trabalhos com diversas instituições como, o Sindicato dos Professores, os Grupos de Mulheres (Rabo de Saia, Coisa de Mulher, Mulher e Daí), Associação de Moradores, TV Maxambomba, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sindicato dos Funcionários da UERJ, Partido dos Trabalhadores, CEDAC, Biblioteca Comunitária Oscar Romero, entre outros.

“Quando a gente já está um pouco mais maduro vem esse trabalho com o Nelson Freitas e com o Henrique, no IPPUR. A gente pega essa ideia do teatro encomendado e cria o conceito. É foda, Gisela! Eu falo isso porque lembro da UNIRIO, lá atrás, em 2004 ou 2005. Conversando com um professor que tinha uma pesquisa de doutorado na UNIRIO sobre *Teatro Político*. A gente bebendo e eu falando com ele do *Agito*. Em determinado momento eu falo do *Teatro por Encomenda*. Ele perguntou o que era isso e eu expliquei. Ele não falou muito, mas eu vi na cara dele que ficou meio rodando. Que interessante, isso! Que, de uma certa forma, a gente criou um conceito. Eu estou te falando. A gente criou um conceito sem saber que estava criando um conceito. Não algo elaborado, com aprofundamento, mas que não deixa de ser um conceito”, relata Marcos Serra.

“*Teatro por Encomenda*. Que grupo faz isso?”, pergunta o Júlio.

Para Nelson Freitas, “não havia, naquele momento, um grupo que se colocasse no mercado como de *Teatro por Encomenda*. Naquele momento, década de 1990, não havia grupo que fizesse algo semelhante. Quem dirá, com tanta plasticidade, agilidade nas construções de texto, de cena, pra se adequar a realidades tão diferentes, com tanto profissionalismo, consistência ideológica, literária e que tivesse jogos de cena tão

maravilhosos. É uma pena termos poucos registros. Era muito plástico. Com pouquíssimos recursos. O cuidado me impressionava.”

Marcos Serra acredita que, “o que a gente faz com o *Teatro por Encomenda* é criar, realmente, uma possibilidade de empreendedorismo pro teatro”, e lembra, “a gente joga aquela entrevista do *Teatro por Encomenda* no *Jornal O Dia*. Faz uma matéria superbacana com aquelas fotos na antiga Praça do Camelódromo. Isso dá uma ampliada nos horizontes. Ao mesmo tempo, a gente já transmuta aquele trabalho que a gente fazia e era reconhecido por ele. Se não éramos reconhecidos, ao menos conhecidos, pelo trabalho de teatro de rua. A gente começa a mostrar outros caminhos, outros passos que, de certa forma, foram muito interessantes em todos os aspectos.”.

Freitas lembra que a encomenda de trabalhos artísticos não é novidade. “Os grandes compositores da música universal só compunham por encomenda. Graças à Igreja Católica, a gente tem as peças registradas até hoje. Assim, foram produzidas as grandes óperas, as grandes obras cênicas, a maioria por encomenda. Mas na nossa realidade, na Baixada Fluminense, era uma novidade.”

“A gente sempre trabalhou com quadros, mas eu não chamaria de números circenses, mas do clown⁴⁵. A gente trazia isso, não de uma forma técnica. Tanto é que, quando a gente opta por fazer o *Teatro por Encomenda*, a gente trabalha com uma base. A gente primeiro quer saber o que o contratante pretende discutir, qual é a questão. Isso lembra muito aquilo que o *Teatro da Vertigem*⁴⁶, grupo de São Paulo, de onde saiu o Matheus Nachtergaele⁴⁷ e também o Antônio Araújo⁴⁸. Eles trabalhavam com o coletivo, mas chamavam de

⁴⁵ Personagens antigos do teatro e do circo, são caricaturas vivas do ser humano. Centro de Pesquisa e Estudo do Teatro Infantil. Disponível em: <https://www.cepetin.com.br/artigos/a-linguagem-do-clown/>. Acesso em: 7 set. 2017.

⁴⁶ O que mais estimula o trabalho de criação deste grupo é a produção de obras coletivas, que testemunham o pleno exercício da democracia, primando pelo compartilhamento de experiências entre o dramaturgo, os atores e o diretor, as quais dão origem às peças encenadas. As obras têm sempre, como cenários, paisagens nada padronizadas, como igrejas, hospitais e prisões não mais utilizadas para a detenção de prisioneiros. Desta forma é possível gerar uma interação específica entre os propósitos das peças elaboradas pelo grupo e modelos simbólicos, emoções despertadas no público, fatores mnemônicos e a natureza oficial dos locais selecionados para as encenações. Disponível em: <http://www.infoescola.com/artes/teatro-da-vertigem/>. Acesso em: 7 set. 2017.

⁴⁷ Ator e diretor brasileiro de teatro e cinema com diversos prêmio de melhor ator e alguns como diretor.

⁴⁸ Diretor artístico do Teatro da Vertigem e professor no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação (PPGAC) da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Ganador do prêmio Golden Medal (Medalha de Ouro) de Melhor Espetáculo para a peça BR-3 na Quadrienal de Praga 2011. Foi curador do Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo; do Rumos Teatro e do Encontro Mundial de Artes Cênicas (ECUM). Disponível em: <https://www.teatrodavertigem.com.br/sobre>. Acesso em: 7 set. 2017.

colaborativo. As montagens deles eram colaborativas e criaram o conceito. Eles trabalhavam a partir de uma questão. Isso me lembra um pouco o Agito dentro da linguagem que gente estabeleceu no *Teatro por Encomenda*. Eles tinham uma questão que era desdobrada até chegar numa possível improvisação que culminaria numa possível montagem, numa possível encenação. No nosso caso, a questão era trazida pelo contratante, por exemplo, o IPPUR. Eles passavam o que queriam que fosse abordado. Ao contrário do *Teatro da Vertigem* que cada um trazia a questão para o grupo discutir, aprofundar e culminar na encenação. No *Teatro por Encomenda* que a gente propunha, a questão vinha até nós, a gente esmiuçava para transformar isso numa dramaturgia, numa improvisação, até chegar nesse lugar de montar”, observa Marcos.

Serra explica que pelo o que pesquisou não existe nenhuma experiência semelhante a essa que o Agito desenvolveu. “Você pode ter um grupo de repertório que é vendido para as empresas. O grupo oferece um repertório a partir de um trabalho base. É sobre trabalho já montado que se insere o que for solicitado pela empresa. Por exemplo, segurança no trabalho, aumento de produtividade. Ou seja, se insere o tema solicitado dentro do que já se havia criado. São adaptações a partir de temas. É diferente do *Teatro por Encomenda*”. Ao esclarecer os aspectos que configuram o *Teatro por Encomenda* do Agito, Marcos introduz a discussão sobre o quanto a produção do grupo transcende os aspectos que configuram o coletivo e ganha um caráter comunitário. “O *Teatro por Encomenda* do Agito Cultural não tinha uma base pronta, a gente não tinha uma questão própria. O *Teatro por Encomenda* parte do que era demandado pelo contratante. Isso faz com que seja considerada uma produção comunitária. Vai além da produção coletiva, pois nos transcende à medida em que o contratante, de certa forma, também participa do processo de criação. Não era só a gente que construía, por isso ultrapassa o coletivo. Se fosse só coletiva a gente buscaria a nossa questão e se fosse só comercial, empreendedora, a gente já montava uma base, só pra ganhar dinheiro. O nosso caso não. A gente partia de um zero que não era nosso.”

5.6 O Público

Como o grupo priorizava as apresentações na rua, sem divulgação prévia, encontrar o público, *stricto sensu*, foi um desafio. Um dos recursos utilizados foi mostrar fotos e vídeos do grupo para as pessoas pedindo que, caso conhecessem alguém do público e tivessem contato, indicassem. Foi como consegui chegar ao Marcos Roque, um mineiro que morava na Posse e na época em que assisti o Agito tinha uns 20 anos de idade e era metalúrgico.

Marcos conta que muita coisa mudou na sua vida desde aquela época. Hoje é artesão, tem barracas nas feiras de Copacabana e de Ipanema e trabalha numa Lona Cultural pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Considera que essa mudança no rumo de sua vida foi influenciada pelo meio que circulou nas décadas de 1980 e 1990 que o permitiu conhecer o Agito Cultural. O que viu e ouviu nos bares do Moduan e Sil, *Daniel's* e do *Bigode*, nos shows do *Quinta 8h30*⁴⁹ deixou um legado. Foi no *Daniel's Bar* que Marcos assistiu a apresentação do esquete *Família Lopez*, no lançamento do livro de poesias do ator e escritor de Cuiabá, Luís Renato de Souza Pinto. Marcos disse ter ficado impressionado com os improvisos ao mesmo tempo em que parecia que os atores tinham tudo na cabeça. Achou interessante a atuação com tão poucos recursos e, principalmente, a grande interação do grupo com o público. Além da *Família Lopez* assistiu algumas vezes o *Karaokê Showkante*, conduzido pelo personagem *Silvio Silvestre*. Descreveu como fenomenal o fato da atuação não se restringir ao palco.

Jamaica também relata suas impressões e o quanto o marcou assistir a *Família Lopez*. “Eu ia ao bar e via as pessoas no palco. Você vai criando seus ídolos na cabeça. Aqueles que você vai com a cara. Aqueles que são mais carismáticos, que você curte mais. Quando assisti a *Família Lopes* no bar, era o Nelson tocando. Me lembro de ficar amarradão olhando aquilo. Caralho, esses caras são muito doidos! Mas doido no melhor sentido que essa palavra tem.”

Annikka é alemã, esteve no Brasil pela primeira vez em 1995, passou um ano desenvolvendo trabalhos com crianças carentes e de rua através da Associação Vida no Crescimento e na Solidariedade – AVICRES, uma instituição bilateral Brasil/Alemanha vinculada a Igreja Católica. Conheceu o Agito Cultural através do *Daniel's Bar* e chegou a assistir alguns ensaios do grupo. Chamou a sua atenção o fato das apresentações serem em locais públicos, fora dos espaços formais. Recorda-se que achou interessante na apresentação da peça *A Ninfeta e o Entregador* ver pessoas saindo da tela da TV para a “vida real” numa referência a influência e presença do mundo virtual na vida cotidiana. Achou as reflexões do Agito mais politizada e intelectualizada que a das pessoas e grupos que havia tido contato no Brasil até aquele momento. Identificou-se com a linguagem poética que o grupo utilizava para falar sobre os mais variados assuntos, pois já havia tido experiências que a faziam acreditar que esse recurso era algo que funcionava bem para conectar o público. Viu certa semelhança entre o Agito e o trabalho que o Partido Verde da Alemanha desenvolvia na época, utilizando

⁴⁹ Projeto musical que realizava shows de músicos de expressão da MPB junto com um artista local, realizado por Nelson Freitas em Nova Iguaçu. Quando havia participação da Prefeitura era gratuito e acontecia na Praça do Camelódromo. Quando não contava com o apoio do poder público era por bilheteria, tendo sido realizado por um período no Teatro Procópio Ferreira e em outro no Clube Iguaçu.

performances, máscaras, narrativas ficcionais para mobilizar contra o perigo nuclear, entre outros temas.

Nelson conta que, antes de começar a participar do grupo, “quando eu comecei a assistir as apresentações do Agito, tinha umas coisas que me encantavam muito. E o encantamento é o fogo, ele é uma mola mestra que mexe com a gente e nos movimenta pelo desejo. É o fogo do desejo, o encantamento. Nesse sentido, a capacidade de persuasão de fazer um passante parar e fazer uma leitura crítica me marcou. Foi algo que o Agito conseguiu fazer com tamanha eficácia.”.

Maurício lembra que “em geral, o Agito sempre era muito bem recepcionado pelo público. É claro que com uma mistura de curiosidade e espanto, às vezes...”

“Quando você é plateia você vê um produto já acabado. Você já vê tudo ali prontinho. Essa peça do Agito que eu assisti no *João Luiz*⁵⁰ foi muito legal. Lembro que o cenário estava muito bonitinho, as marcações. Eu me senti assistindo uma peça de teatro mesmo. Sem dever nada pra uma peça no Rio, por exemplo. Tinha cenário, figurino, tudo bonitinho, começo, meio e fim”, se recorda Jamaica. “Quando você deixa de ser plateia, você passa a acompanhar um outro processo que é o criativo, é muito diferente. Eu não tinha uma noção, mas tinha uma ideia de quanto custa tecnicamente, criativamente falando, fazer uma parada daquela. Foi a época que eu fui vendo o Robson fazendo cenários, irem surgindo as ideias de figurino. E comecei a ir tendo ideia do quanto existe por trás de um espetáculo. O *Quinta 8:30* também me serviu pra isso. Me deu essa noção do quanto custa, do quanto você trabalha até chegar o momento do show. Quando está tudo pronto. A luz está acesa, o artista está no palco, mas já aconteceu um monte de coisas antes daquele momento. O Agito me deu essa noção de valorizar isso. Dar valor a esse trabalho manual, do fazer mesmo. Eu lembro da galera lá na casa do Júlio fazendo as coisas para a Ninfeta. O Robson fazendo a televisão e o figurino. Aquela roupa bege com a toquinha. Isso te dá uma outra noção das coisas. Torna tudo muito mais amplo. O Agito me ensinou isso, a olhar um espetáculo, além do que eu estava vendo. Eu sou plateia, estou vendo aquilo dali que estou enxergando. É o meu limite. O Agito me deu a noção de enxergar além. Saber que por trás daquilo ali, tem o trabalho de um cara que faz uma coisa. Tem o contrarregra que outra. Noção de espetáculo mesmo.”

⁵⁰ Escola Técnica Estadual João Luiz do Nascimento é uma instituição estadual de ensino pertencente à rede FAETEC, localizada em Nova Iguaçu.

5.7 A Ninfeta e o Entregador

É um exercício do gesto no limiar da pantomima onde se ausenta palavra para reafirmar a linguagem corporal. Uma Broadway periférica e terceiro mundista que explode em delírio ao retratar a influência da mídia no cotidiano dos lares. A ninfeta, uma adolescente deslumbrada que recria seu mundo a partir das fantasias que vê na tv. O entregador, apenas um empregado que ocupa uma vaga oferecida pelo mercado. Vidas tão diferentes que se cruzam pelo fio ínfimo da televisão. Tudo é emoção em A Ninfeta e o Entregador.

“Falando de mídia, aqui está mais uma obra prima, tia, irmã... quem sabe? Estamos falando de uma coisa que entra pela casa da gente sem pedir licença: a dita televisão, que nos consome como um rótulo.” Sarro

“É a mostra real da mecânica eletrônica na teleguiação das ações.” The Times

“Um ser chamado Ninfeta... Será que ela é moça? Será que é cenário? Será que é pintura? Será que é mentira, a vida da atriz?” Marie Claire

“O espetáculo é desprovido de texto, mas não é mímica; é pantomima, mas não é mudo; é ficção e realidade... A Ninfeta e o Entregador é a ‘glória do cinema novo’. Muito embora não estejamos falando de cinema, a história de Morine bem que poderia nos remeter aos áureos tempos do cinema mudo. Isto é...”. Isto é

“... dispensando o uso da palavra, a peça mostra para analfabetos, gregos e baianos, os efeitos de uma TV irresponsável no cérebro de uma adolescente desatenta.” VI A/C Folha Universal

“Adotada por índios, seringueiros e ribeirinhos no Acre, Morine sempre recebeu respeito e carinho do povo vivo da floresta: ‘uma metade de mim!’, dizia ela.” Greenpeace Journal⁵¹

“A gente começou uma pesquisa de linguagem muito na intuição e a partir de algumas referências do cinema. Não sei se você se lembra, *O Baile*⁵² influenciou pra caralho pra

⁵¹ Texto do folder de divulgação da peça *A Ninfeta e o Entregador*.

⁵² Comédia musical de 1983, dirigida por Ettore Scola, produzida pela França, Argélia e Itália.

criação da *Ninfeta e o Entregador*. Lembra aquele programinha⁵³? O panfleto que o Robson fez? Cada um falava o texto mais sacana possível, tipo *Casseta e Planeta*. Cada um falando uma coisa em cima da outra, meio sem sentido. Como se fossem frases soltas, de famosos e críticos falando. Nesse material, o cinema ficou marcado quando eu falei “é a glória do cinema novo”, conta Marcos.

Aline observa que “a *Ninfeta e o Entregador* foi uma das últimas peças que a gente fez e o Júlio uma pessoa fundamental.” Júlio conta que “a *Ninfeta* tem duas versões de texto: a que eu escrevi à mão e a que o Marquinhos passou à limpo, que ficou bem melhor. Eu escrevi a peça, mas misturava o que seria o diálogo dos atores com as ideias que estava tendo para o cenário. Ficava tudo embolado, mas na minha cabeça aquilo era o texto. Era um trabalho sem texto e não era encomenda de ninguém. Era uma intenção. A gente tinha a intenção de um trabalho que não dependesse da fala para que ele pudesse circular em outros espaços”, como esclarece, Aline, “a gente fez a *Ninfeta* porque queria ir para a Alemanha. Por isso pensou em fazer alguma coisa que não tivesse fala. Possibilitaria o entendimento de qualquer público. A gente elaborou bem. Teve ensaio pra caramba, coisa que a gente quase nunca fazia. Eram três, quatro ensaios e estava bom. Metia o pé pra rua.” Robson reforça a fala da Aline, “a *Ninfeta* foi o trabalho do Agito que mais apareceu. Visualmente era bem-acabado, a trilha sonora era muito bem-feita pelo Brollo, a gente ensaiou bastante. Na maioria das vezes a gente ensaiava pouquíssimas vezes para apresentar. Com a *Ninfeta* havia uma proposta de apresentar várias vezes, inclusive, fora do Brasil. Por isso foi mais estruturado.”

Marcos considera que houve duas produções do Agito que foram mais estruturadas e compara, “na peça do IPPUR, aquele ovo com código de barra, aquilo é Andy Warhol⁵⁴. É do caralho! Tu botas em uma exposição, cara, fudeu, Pop Art⁵⁵ total! Mas ainda é um espetáculo de certa forma datado. Tinha aquela música do programa da Bruna Lombardi⁵⁶ que hoje não faria sentido. Você teria que mudar, adaptar. Agora, para pra pensar: *A Ninfeta e o Entregador* nos anos 90 e a *Ninfeta* hoje. Não se mudaria nem figurino. É sério! Tudo que está ali é atemporal. Por isso que pra mim é a grande obra que a gente fez.”

⁵³ Refere-se ao folder de divulgação apresentado acima.

⁵⁴ Pintor e cineasta norte-americano, um importante artista da Pop Art. Suas pinturas nas latas de sopa Campbell e a sequência de retratos de Marilyn Monroe são suas obras mais conhecidas.

⁵⁵ A Pop Art, abreviatura de Popular Art. Um movimento artístico de crítica à sociedade do consumo que se desenvolveu na década de 1950, na Inglaterra e nos Estados Unidos.

⁵⁶ Programa *Gente de Expressão*, levado ao ar de 1993 a 1995 na TV Manchete. Que tinha como entrevistadora, a atriz Bruna Lombardi.

Na linha da fala do Marcos, se encaixa uma aula que o Robson relata, “uma professora minha, a Beth Filipecki⁵⁷, falou que a obra de arte, quando ela é boa, não envelhece. Quando a gente faz uma coisa específica para aquele momento, muito localizada, envelhece e se perde. Isso não é só na interpretação. Ela fez esse comentário sobre o figurino dos filmes de Jerry Lewis, que tinham uma figurinista tão boa, que você vê os filmes dele hoje e não fica estranhando o figurino que as pessoas estão usando. É de uma época, mas não é datado. A obra de arte, quando é bem-feita, ela ultrapassa o tempo. Por isso Shakespeare, essas figuras, estão até hoje aí.”

Jamaica comenta que “às vezes, com medo de ser pretensioso, a gente não dá o devido valor às coisas que faz, vê ou participa. Tem melindre de parecer arrogante. Não acho pretensioso comparar a *Ninfeta* com Chaplin. É muito aquilo ali. Não tinha uma palavra falada, mas era uma parada foda! Acho até hoje a *Ninfeta e o Entregador* uma das paradas mais fudas que eu já vi na vida! Em termos de arte, em termos de concepção, criação, execução. As coisas do cenário eram maneiras. A televisão com aquelas tiras, o figurino. Acho que o Júlio não tem ideia disso.”

“Tenho o maior orgulho de ter feito a *Ninfeta* porque foi uma grande obra de teatro. Não só pela habilidade de criar um espetáculo não verbal. O não verbal é fantástico! Ainda mais para um teatro igual aquele que a gente fazia pra rua, muito pautado na fala. Nos primórdios do Agito era texto, texto, texto. A necessidade de propagar, falar, chamar a atenção na rua. Passar a mensagem, o recado político etc. A gente sempre valorizou muito o texto e quase nunca a teatralidade. Lembro que a gente discutia isso, lembra? Montar a *Ninfeta* também foi uma crítica que nós fizemos a nós mesmo. Era uma crítica que a gente fazia a esse lugar da verbalização. De querer o tempo todo passar a mensagem e tal. Aí, a gente faz um espetáculo que não tem nenhum momento de texto, todo pautado em músicas e com fita K7. Naquele tempo não tinha CD ou MP3. Dez milhões de fitas K7 que entravam em um ponto específico. Essa façanha era uma loucura. Um puta desafio”.

“Eu era o sonoplasta e convivi com vocês. Nem me incluo muito no processo criativo da *Ninfeta*. Vocês não têm ideia do quanto aquilo é foda! É muito jargão, mas é muito a frente do tempo. Era início da década de 1990. Acho que muita gente deve ter visto aquilo e não deve ter entendido nada. Não porque era complicado de entender, mas porque era uma parada muito foda!”, comenta Jamaica.

⁵⁷ Figurinista, formada em cenografia e indumentária pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

“Além da parte técnica, da parte lúdica, a estética do negócio era genial! Você vir com uma drag queen pelas ruas num andor. Pessoas marchando, meio que *Another Brick in the Wall* do Pink Floyd⁵⁸. Uma mistura de astronauta com aquele capacete, roupa metálica uma meia arrastão na cara e coturno. Marchando e balançando uma bandeira vermelha. Olha só que diálogo louco!!! Uma bicha em pé, de drag queen, com um vestidinho e canecalon amarelo dando pinta com um telefone enorme de espuma que virava controle remoto. Que era um celular gigante que se transformava em um controle remoto. Virava tudo o celular dela, se lembra? Não existiam os smartphones, aquilo foi um insight que puta que pariu! Foi coisa de sei lá o que, que a gente vivenciou ali com aquele trabalho. Por isso que eu falo, a *Ninfeta e o Entregador* é uma obra, na boa, um dos melhores trabalhos que já fiz na minha vida! Não tenho a menor dúvida disso. Quiçá, o melhor, nesse sentido. Por conta disso. A gente foi muito avançada pra aquela época. Foi uma criação de fato! E do caralho! Vários elementos ali muito show de bola”, lembra Marcos.

Alex Brollo concorda plenamente, “a gente criou muita coisa com o Agito Cultural, mas o que a gente conseguiu desenvolver de maior inovação teatral foi *A Ninfeta e o Entregador*. A gente conseguiu integrar, na década de 90, algo inimaginável na época: controle remoto e telefone. Muito antes que se pudesse imaginar, nós colocamos o smartphone em um teatro de rua”.

“A *Ninfeta* falava sobre a influência da televisão na vida das pessoas. Era interpretada pelo Brollo, que o tempo todo repetia, em casa, o que via na televisão. Era uma crítica social, mas mais sutil. É uma linguagem menos direta, mas acho mais interessante. Talvez não atingisse os objetivos de forma tão rápida. Sinceramente, nem sei se atingiu qualquer objetivo. Se olhar o poder que a TV tem. É maior que o da internet. A internet atingiu as pessoas, mas não tornou a sociedade melhor. Talvez a internet, somada à contribuição mínima do Agito, juntamente com outras contribuições, tenham ajudado a formar mentalidades que travem essa luta ideológica no mundo. Não estou dizendo só no Brasil. Talvez essas coisas ajudem a formar outra mentalidade. Ando meio desiludida com essas coisas todas. Acho que pela realidade que estamos vivendo. A militância de alguns canais de televisão tem influenciado o público com uma visão conservadora. É muito triste ler as caixas de comentários de jornais como G1, R7. Você acha que a humanidade não tem mais jeito. Embora até nas novelas da Globo você veja discursos que falam de homossexualismo, de racismo. Mesmo com essas pautas, ainda assim, não impede as pessoas de irem lá vomitar tantas coisas absurdas,

⁵⁸ Banda britânica de rock, formada em Londres em 1965, que atingiu sucesso internacional com sua música psicodélica, progressiva, letras filosóficas e experimentações musicais.

reacionárias, preconceituosas. Eu não sei qual a validade do trabalho que fizemos no Agito. De alguma maneira pode ter colaborado em um certo sentido. Fico um pouco desiludida com isso. Mas com certeza, no aspecto cultural, é importante. Não é à-toa que nesses regimes totalitários, a primeira coisa que eles vão tomar conta é das produções culturais. Porque é formadora de opiniões e mentalidades. Talvez eu não tenha essa capacidade de avaliar a influência real, em números. Perceber até que ponto isso pode de fato influenciar mentalidades. Mas eu acho que a gente se sacrificava pra caralho por muito pouco”, avalia Aline.

Se a *Ninfeta* não foi capaz de gerar novas mentalidades, ao menos incômodo causou. Arnaldo conta que “numa intervenção da Animação Cultural, o Agito participou da *Festa do Interior* no Colégio Crispim em Rancho Novo. Era um encontro de escolas. Na programação capoeira, folia de reis, bumba meu boi... e vocês. Eu trabalhava na Coordenação. Vocês entram de collant, rosto pintado de branco, completamente diferentes de tudo que estava ocorrendo ali. Rolava um beijo, a roupa colando, coisas que não eram comuns na época. Aquela apresentação deu uma polêmica. A Aparecida⁵⁹ não gostou, queria mandar parar. Ela foi a Secretária de Educação no último mandato do Bornier como Prefeito de Nova Iguaçu. Na época, era a Coordenadora da Metropolitana I. Só que a apresentação bombou. Durante as apresentações era comum os estudantes da escola que estava se apresentando acompanharem, mas os demais ficavam dispersos. O que vocês fizeram era muito fora do padrão e todo mundo parou pra ver aquilo, o público referendou, fez um rodão na quadra. Isso fez com que ela desistisse de interromper e botasse o galho dentro. Uma mensagem muito crítica, muito bem produzida. De tudo que teve no evento, vocês foram os mais produzidos. Vocês estavam num momento bem punk que o rigor, a técnica estava muito presente. Haviam participado de Festivais de Teatro de Rua. Não acompanhei os bastidores. Mas nunca tinha visto o Agito tão produzido quanto nesse evento.”

Para Aline, “quando a gente teve tempo para produzir, fizemos a *Ninfeta* que era uma peça de alto nível. A *Ninfeta* com uma produção um pouco melhor e dinheiro poderia ser apresentada em qualquer palco.”.

“A *Ninfeta* era bastante audiovisual e cinematográfica. Não no sentido técnico, mas no sentido de linguagem. O Agito se baseou no cinema pra desenvolver um teatro contemporâneo. Nas nossas sessões de cinema. Não tivemos muita influência do teatro. Éramos um grupo de teatro que via pouco teatro. Todos fodidos, não dava pra a gente se

⁵⁹ Maria Aparecida Marcondes Rosestolato

deslocar para os palcos dos teatros do Rio de Janeiro. Não tivemos oportunidade de sofrer essas influências. A gente tinha a nossa experiência. Cada um a sua e a coletiva também, uma vez que a gente estava há tanto tempo juntos. O Júlio já estava nas águas do audiovisual desde a Maxambomba. O Brollo não fazia cinema na época, mas gostava pra caralho. *O Baile* nos influenciou muito na construção da *Ninfeta*. Foi ali que a gente decidiu fazer uma parada sem texto. Vimos que era possível fazer um trabalho com uma linguagem não-verbal. Sem, necessariamente, usar a técnica da mímica. Em princípio, o grupo entendia que uma linguagem não-verbal no teatro era a linguagem da mímica, da pantomima. Exigia um corpo, uma máscara, uma expressão, uma expressividade corporal, uma fisicalidade. A gente não tinha esse trabalho e nem sabia por onde ir pra ter. Tinha muita intuição e uma prática praticada”, observa Marcos Serra.

Para o Brollo, “a gente criou uma linguagem universal, fomos precursores da pantomima, bem antes do *Cirque du Soleil*⁶⁰. Qual é o grande sucesso do *Cirque du Soleil*, além de todas as acrobacias? É a linguagem. O que há de universal? São as músicas que não têm letra. Que é o blabláblá, blibliibli, bloblobló, que é muito legal.”

Jamaica conta uma conversa que teve com o Júlio. “Sei que você não faz mais nada disso. O grupo não faz mais nada disso. Mas a *Ninfeta* é um texto pra entregar pra alguém. Tinha que fazer aquilo de novo. A linguagem, a pantomima. Uma coisa muito à frente do que eu poderia supor. Eu levei tempo para entender. Eu que estava ali, junto com vocês ajudando, levei tempo pra entender aquilo como um todo. Quando entendi, vi que nem na Globo tem quem faça uma porra foda como essa. Você vai contar no dedo quem trabalha com teatro no Brasil que faça uma parada foda igual a essa. Lembro que, na época, a gente falava que devia apresentar aquilo na Zona Sul. Armar essa porra lá no Arpoador, no Calçadão e fazer. Acho que essa peça poderia ter ido muito além do que foi.”

“As montagens do *Nós do Morro*⁶¹ e os trabalhos do *Asdrúbal* que eu assisti me lembravam muito a *Ninfeta*. As possibilidades que eles usavam nas movimentações sem texto falado. Ações que não eram de mímicas, mas eram completamente compreensíveis. Eu acho que na verdade a gente teve um insight. Esse que é o grande barato do trabalho. A gente já tinha bastante tempo junto. Não, exatamente, do jeito que queríamos. A gente fez o que o

⁶⁰ Maior companhia circense do mundo. Fundada em 1984 no Canadá.

⁶¹ Uma Associação Cultural fruto da idéia do jornalista e ator Guti Fraga que junto com um grupo de jovens moradores locais criaram o chamado "Projeto Teatro-Comunidade", uma idéia inovadora, já que, até então, a maioria dos projetos culturais voltados para as comunidades carentes no Rio de Janeiro vinham de fora e nem sempre se adaptavam à realidade do público a que se destinavam. Disponível em: <https://www.nosdomorro.com.br/index.php/sobre-o-nos-1/nos-do-morro>. Acesso em: 8 set. 2017.

nosso tempo individual permitiu fazer coletivamente. Ainda que considerássemos que podia se fazer mais. Não é assim. Fomos organicamente caminhando. Nunca seríamos aquele grupo que se dedica a fazer 6 horas de ensaios semanais com cada um fazendo o seu trabalho de corpo, de expressão, de voz etc. Na perspectiva do que é um grupo de teatro profissional. A gente não teria essa disciplina. Mas ao mesmo tempo, a gente teve uma disciplina que foi pra mim a mais vanguarda de todas: a capacidade de ler a sociedade. Não é a capacidade, mas a sensibilidade de conseguir fazer uma leitura da sociedade, baseada na nossa experiência. E essa leitura de sociedade é que foi trazendo elementos pra a gente que culminaram na *Ninfeta*”, analisa Serra.

Aline considera que a *Ninfeta* “não deixou de ter aquela característica de crítica social. Só é menos panfletário.”.

“De tantas coisas que já fiz, experimentei, estudei e pesquisei de teatro, vejo que foi um dos melhores trabalhos da minha vida. Uma criação coletiva de verdade. Aliás, foi além de coletiva. A *Ninfeta e o Entregador* foi uma construção comunitária. Coletivo, em teatro, sempre é um grupo de pessoas que se reúne para pensar e montar uma dramaturgia. e partem de um ponto. Esse ponto de partida, no coletivo, sofre influências das pessoas que estão ali, naquele grupo, naquele coletivo. A *Ninfeta e o Entregador* tinha esse aspecto, mas existiu uma colaboração que ultrapassava o nosso núcleo. A gente teve, na construção do espetáculo, influência de outras pessoas que não estavam no Agito Cultural. Quando ultrapassa esse núcleo Agito Cultural, a construção não é só coletiva é também do entorno. Falo não só de pessoas, mas da própria ideia de cidade, daquilo que a gente lê de Nova Iguaçu. Nova Iguaçu influenciou no trabalho. Tô pirando nessa questão de pensar a sociedade. Olha só do que a gente está falando: de gravidez na adolescência, de problemas sociais, pedofilia. Tratando de temas que ultrapassavam os que a gente abordava. Isso não quer dizer que antes a gente não estava atendida antes e com a *Ninfeta* a gente estava atendido. A construção coletiva nos permitia fazer, mas dentro daquela estrutura estética de teatro político, panfletário e propaganda. A *Ninfeta e o Entregador* expande. Ultrapassa o coletivo Agito Cultural”, relata Serra.

Marcos também chama a atenção que “tanto eu como você, vindos da experiência com o Cizinho. Depois o Brollo e Xisvoer que também traziam esse olhar. A gente começa a mesclar. Se torna um grupo de pessoas vindas de experiências distintas, mas ao mesmo tempo, dentro de uma base. Não só territorial, mas uma base política. Tinha uma galera que acreditava politicamente em algo e tinham aqueles que trouxeram a bagagem teatral do Cizinho. Essa mesclagem permitiu o Agito tocar o caminho do meio, entre o político

panfletário e o surrealismo, como diziam. Isso fica bem expresso na *Ninfeta e o Entregador*. Ali a gente culmina. O resumo dos anos onde as experiências distintas no teatro e na vida se expressa numa estética. Não diria apurada, mas que vinha dialogando e acumulando pessoal e coletivamente. Tensionava. Já estava crítico àquilo que a gente fazia”.

5.8 A Arte de enrolar com responsabilidade

Talvez a primeira execução com sucesso do ato de *enrolar com responsabilidade* tenha sido o relatado pela Rose Souza. Ela conta que o Agito estabeleceu logo no início uma relação de completa independência e total insubordinação ao mandato, tornando-se um grupo autônomo e de identidade própria. Algo que a surpreendera completamente, pois o grupo foi criado como uma extensão do mandato. No entanto, conseguiu subverter a ordem e redimensionar os vínculos. Teve a proeza de conquistar a autonomia, sem romper a relação com o mandato. Ou seja, foi capaz de convencer o mandato de que o solicitado foi atendido. Mesmo não sendo com os vínculos desejados. Conseguiu atingir e impactar o público estabelecendo a comunicação desejada com a população. E atendeu as expectativas do grupo que eram de conquistar uma maior autonomia e independência.

“Eu não sou um ator profissional, tenho consciência disso. Mas vou ter a responsabilidade de pensar e ocupar aquele espaço durante um tempo. Na maioria das vezes que fiz, saí numa certa medida satisfeito. Também já saí decepcionado, muito frustrado. Inclusive no Festival⁶² quando fiz um policial no *Lei é Lei e tá acabado*. Sabia que nem a mim eu convencia. Sabia que estava ruim, que não sou ator, mas... era preciso conseguir *enrolar com responsabilidade*. O papo da responsabilidade é ter algum suingue. Ter ginga, alguma malandragem para enganar o público, ao vivo, ali. Essa cara de pau eu peguei com o Mirelli. Sou filho de um camelô, vi o meu pai umas vezes armar uma roda na rua. Também acho que tem um santo que me guia (Gargalhadas). Verdade! É a coisa de tu chamar a plateia para fazer a roda. E fizemos bonitinho, enganamos com responsabilidade. Não fizemos nego parar na rua pra ver a gente?” esclarece Júlio Fagundes

“O termo *enrolar com responsabilidade* era uma criação do Júlio, mas isso me angustiava muito. Quando a sede do PT era no segundo andar, perto do Colégio Rangel Pestana, onde hoje é uma casa de artigos de festas. Lembro a gente descendo com a nossa bagulhada para fazer apresentação no Calçadão. Como aquilo me dava um desespero! Eu só

⁶² Festival de Esquetes do Daniel's Bar.

pensava: pra que que fui me meter nessa porra? Eu não tinha muita segurança porque as coisas não eram muito amarradas. Mas no final dava certo. O Júlio mesmo falava: os primeiros minutos são angustiantes. Mas depois você relaxa, já está encarando o público, olhando nos olhos das pessoas e falando com segurança. Realmente acontecia isso. As pessoas são muito carentes. Não acho que a gente apresentava uma peça com uma grande qualidade. Nem dava. Teatro de rua não tem um cenário. Nosso figurino não era elaborado. A gente não tinha muito recurso, nem tempo para elaborar. Era a característica. Mas a população era tão carente de alguma coisa para ver e se divertir que atraía a atenção”, explica Aline Corssais.

A urgência premente e os poucos recursos financeiros, citados pela Aline, podem ter contribuído para que o grupo agregasse o conceito de enrolação ao trabalho que desenvolviam. Esses dois elementos: o tempo e o dinheiro. Mais especificamente a escassez deles, contribuíram bastante para que o parâmetro de qualidade das produções do grupo tivesse o *enrolar com responsabilidade* como índice de validade.

Relacionar o tempo e o dinheiro como elementos que contribuíram para o *enrolar com responsabilidade* se tornar um bordão do Agito pode auxiliar para uma compreensão maior do termo. Suas nuances, dimensões e ligações tanto com os aspectos diretamente vinculados ao grupo quanto além dele. Perceber o quanto podem estar associados às representações e interações em outras esferas, às quais o grupo está inserido. Assim, aspectos do próprio grupo somados aos da Baixada Fluminense, aos do Estado do Rio de Janeiro e até do Brasil podem, de alguma forma, congregam elementos ao que se concebe como *enrolar com responsabilidade* e ajudar a compreendê-lo.

Essa gestão dos recursos disponíveis, a partir da realidade da Baixada Fluminense, que o Agito Cultural desenvolveu espontaneamente e denominou de *enrolar com responsabilidade*, se afina com o que Lévi-Strauss definiu como bricolagem. “(...) a poesia da bricolage lhe vem, também, e sobretudo, de que não se limita a cumprir ou executar; “fala”, não somente com as coisas, (...), como também, por meio das coisas: contando, pelas escolhas que faz entre possibilidades limitadas, o caráter e a vida de seu autor. Sem jamais completar seu projeto, o bricoleur põe-lhe sempre algo de si mesmo”. (LÉVI-STRAUSS, 1976, p. 42).

5.9 Baixada, Rio, Brasil.

“O Agito tinha muita graça. Era divertido, mas não era comédia. Era uma coisa de alto astral. Você poderia trabalhar os temas mais delicados, que era divertido. Isso tem muito da

nossa essência do ser brasileiro, do ser da Baixada Fluminense, do ser carioca. Não só do município do Rio de Janeiro, mas do Estado todo. Da facilidade de se inteirar sobre as coisas, de fazer amizade”, observa Nelson Freitas. “A alegria e o prazer é um talento nosso, da população brasileira e da Baixada Fluminense, mesmo havendo essa carência que existe até hoje”, reforça Aline Corssais.

O humor, que é uma das marcas do Agito Cultural, aparece como algo que transcende ao grupo. É uma característica da Baixada Fluminense, do carioca e do povo brasileiro. É um exemplo do quanto o grupo é fruto dessa realidade. O quanto reflete um universo maior. A capacidade de rir e fazer piada. Mesmo diante de uma situação de precariedade como é a realidade em que o grupo se integra. “O contexto em que a gente estava inserido levava a gente a fazer algo pobre, no improviso. Não podemos imaginar que a gente estava num mar de rosas. A gente estava num lugar onde o nosso trabalho não era valorizado. Onde aquilo não era fundamental. Onde a gente não tinha remuneração digna para se dedicar. Ainda assim a gente fazia. O que a gente fazia era muito dentro da realidade que a gente vivia. Dentro desse contexto que é completamente desfavorável. Para a gente não ser romântico. Se o contexto fosse diferente, o resultado seria outro. Não valorizar aquele tipo de trabalho é um fenômeno da nossa sociedade. A gente fez o melhor que era possível dentro daquele contexto. É muito diferente quando se tem condição. Especialmente financeira, que acaba se revertendo em tempo para fazer aquilo” comenta Aline Corssais.

Analisando as representações construídas sobre a Baixada Fluminense, no que se refere ao *‘enrolar com responsabilidade’* do Agito Cultural, é possível ver um elo com a urgência das necessidades da população e as soluções provisórias viabilizadas pelos moradores, frente à ausência de recursos e políticas públicas. Dar um jeito é o recurso utilizado para “sanarem” as necessidades. Não de modo definitivo. Não da forma ideal. Mas dentro do que é possível. Tapeando, como ocorre na “enrolação” do Agito. Improvisando através de gambiarras que funcionam como paliativos que temporariamente asseguram um resultado. Do mesmo modo que o Agito enrola e improvisa para dar conta das demandas do grupo.

Algumas das marcas do carioca que, em alguma medida, se estendem ao fluminense são deixar tudo para a última hora, não ser pontual, exceder na informalidade a ponto de desmarcar em cima da hora ou simplesmente não aparecer em algum compromisso marcado e agir como se isso fosse a coisa mais normal do mundo. Esses atributos visíveis, tanto nas relações pessoais quanto nas de trabalho, podem ter contribuído para que muitas intervenções do Agito tenham sido agendadas de uma hora para outra. Praticamente sem tempo para a sua

elaboração e produção. Levando à informalidade e a ausência de um prévio planejamento. No esquema do ‘se rolar, rolou’.

Ainda que o traço da informalidade, de alguma forma, justifique esse processo. Aline pondera, “acho que procuravam o Agito em cima da hora porque não havia uma infraestrutura e porque a apresentação era um apêndice. Aquilo não era o objetivo primeiro das pessoas que encomendavam. Encomendavam, meio que, para ilustrar. Primeiro elas pensavam o ato, a campanha. Depois eles pensavam: ah, vamos botar aquele grupo também. Até o ato de convidar era improvisado. Tudo era improvisado. Por isso que sempre tinha essa característica de urgência. Pode ser um traço carioca, mas acho isso meio estereótipo. Acho que a característica carioca é mais da informalidade. Na formalidade, as pessoas elaboram com antecedência, sejam de onde forem. Eu, como professora, não considero dar aula uma atividade informal. É formal. Penso tudo que vou fazer antes. Elaboro, sofro, fico na madrugada lendo. No que se refere ao Agito, acho que tem a ver com a informalidade. De quem convidava, na forma e caráter do convite. E nossa, por não ser uma fonte de renda. Se a gente tivesse subsídio para realmente se sustentar, a gente poderia encarar como profissão. Não era profissão, ninguém sobrevivia daquilo. Não dá para ter uma seriedade profissional com algo que não te dá o sustento. A gente vive numa sociedade em que você precisa de dinheiro. Então todo mundo necessitava ocupar o tempo com outras atividades. Tenho muito medo da gente cair nesses estereótipos: ah, baiano é preguiçoso, o índio é preguiçoso, o carioca é atrasado.... Profissionalmente não acredito que a gente tenha esse traço de chegar atrasado. Acontece mais numa festa, na informalidade. Existe o traço da informalidade carioca, mas tem outros traços contribuindo para isso. A falta de infraestrutura e de prioridade de quem encomendava, por exemplo. Era possível, sim, pedir com um mês de antecedência. Era improvisado por isso. Acabava sendo uma atuação militante. Ninguém ganhava de fato para aquilo. São fatores que precisam ser considerados.”

Na esfera nacional é difícil não traçar algum paralelo entre o “enrolar com responsabilidade” e o famoso “jeitinho brasileiro”. Há um quê de malandragem que as duas frases remetem e que, em ambas, aparecem como uma forma de transgressão. Sem esmiuçar aqui o trabalho do DaMatta que retrata e evidencia aspectos negativos dessa concepção vinculando-a a ideia de corrupção. A frase emblemática do Agito, no que se refere à transgressão, ganha outra tonalidade. Ela é positivada pela concepção de “responsabilidade” que está embutida na frase. Essa responsabilidade limita a extensão da enrolação, dando uma condicionalidade para que ocorra. A transgressão a que a enrolação do Agito se imputa seria a subversão a uma ordem que o exclui. Que pelas regras e condições “normais” jamais

possibilitaria que realizassem o que se propõem. Refere-se à capacidade de visualizar as brechas que possibilitam ludibriar as barreiras impeditivas para que consiga se inserir no universo ao qual não está inscrito. São as ferramentas de quem, em meio ao caos e a desordem de que fala Santos (2009), cria uma ordem perceptível apenas àqueles que se dispõem a uma leitura mais atenta. É uma insubordinação oposta ao oportunismo pessoal de quem quer levar vantagem em tudo, como a que vemos na “Lei de Gerson”. É a ocupação de um espaço a partir da necessidade. E os parâmetros que determinam até onde se pode ir estão pautados em uma concepção ideal de justiça. Seria o caminho possível encontrado pelo grupo para chegar mais próximo do seu ideal. É o reflexo positivo, fruto das especificidades e interpretações do grupo, construído a partir do contexto a que o Agito estava imerso.

Quanto aos poucos recursos disponíveis para as montagens teatrais do grupo, em nada diferem do que acontece, geralmente, no país. Prioriza-se a estrutura em detrimento das manifestações artísticas/culturais. Estas ficam em segundo plano, à mercê de que a verba viabilizada para o evento exceda ao necessário para cobrir gastos essenciais. A possibilidade de se incluir algo lúdico, do campo do imaginário, é considerado supérfluo, ainda mais se vivendo num contexto de precariedade. Diante dessa realidade, para se encaixar aos poucos recursos disponíveis, o Agito cobrava valores irrisórios. Ainda que essa opção cerceasse a criação e deixasse o trabalho do grupo abaixo da qualidade que desejavam. Adaptava, dava um jeito, “enrolava”, para viabilizar as montagens com tão pouco a partir do que o grupo ou cada um dos integrantes já tinha. Adequava-se para sanar as necessidades de figurino, acessórios e objetos de cena, enrolava para transpor os obstáculos financeiros. No que se refere ao tempo, já que geralmente o Agito era acionado ou tinha a confirmação da sua participação bem próxima à data dos eventos, era necessário achar subterfúgios que viabilizassem a apresentação dos esquetes no tempo e condições combinadas. Dessa forma, a rapidez com que precisavam ser criados os esquetes, legitimava produções sem o devido cuidado, revisão, apuro técnico, ensaios e marcações. Ter que produzir correndo, inviabilizava o rigor do acabamento e da qualidade. Caso dispusessem de mais tempo, a montagem poderia ser lapidada. A urgência obrigava a apresentá-las daquela forma, mesmo o grupo sendo capaz de fazer algo melhor. Entregar um trabalho abaixo da capacidade do grupo, contribuía para que o Agito se considerasse, de certa forma, enrolando. Ainda que uma *enrolação* filtrada pela responsabilidade. Afinal, era essa responsabilidade que assegurava que o grupo não deixasse furo. Estivesse no lugar combinado, na hora marcada. Cumprisse o que se comprometeu. Atendesse as expectativas do contratante. E, talvez, realizasse um trabalho melhor do que valor pago que fazia jus.

6 EVOÉ

Evoé é uma saudação que expressa entusiasmo, exaltação, intensa alegria. Geralmente utilizada por artistas, tem sua origem, acredita-se, na mitologia grega. Também consideram a possibilidade do culto a Dionísio ser anterior aos gregos. Evoé é o brado dos ritos de Dionísio, divindade das festas, do vinho, dos excessos. Dionísio seria a antítese de Apolo. Apolo, o deus da medida e Dionísio, o da desmedida.

Dionísio foi adotado pelos romanos com o nome de Baco. É considerado o patrono do teatro. A máscara, que é um dos símbolos do teatro, também aparece na representação de Dionísio. É um dentre os elementos de vinculação do teatro a Baco. Se considerarmos que os rituais dionisíacos buscavam a transcendência, a magia do abandono do corpo num estado de transe vê-se uma relação com a experiência de sair de si para tornar-se outro que o teatro permite.

Festas, orgias, embriaguez e loucura aparecem entre os aspectos que caracterizam Baco. Vem dele a palavra bacanal. Numa leitura mais ampla da concepção de orgia, que transcende a esfera sexual, alguns autores estabelecem uma vinculação ainda maior entre Baco e o teatro. “Se orgia, num sentido mais amplo, é uma dimensão que abarca uma pluralidade de valores, de diferenças, de desordens, de liberdade sexual, de transgressões à moral vigente, o teatro é uma invenção onde todas essas questões têm sido refletidas e expressas, da Grécia Antiga à atualidade.” (WEBER, 2001, p.49) A autora, ao analisar as relações entre Baco e o teatro, observa que “o teatro deve ser um espaço primordial de resistência ao *status quo* e de questionamento às convenções éticas e sociais”. (WEBER, 2001, p. 50)

Nas imagens construídas sobre o grupo, o perfil militante e comprometido com a transformação da sociedade está sempre impregnado de intensa alegria e envolto num clima de festa, transgressão e prazer.

“O Agito tinha a coisa festiva. Não eram apenas as bandeiras levantadas. Também era muito festeiro. O Agito, para mim, tinha a ver com festa. Uma coisa mais libertária”, observa Cézár Ray.

“Uma das coisas que me encantavam era a felicidade com que o Agito trabalhava. Tinham todas as adversidades a serem superadas. As adversidades estruturais, estruturantes, mas nas apresentações havia felicidade. Uma energia que me tomava como público, e eu passei a ficar muito interessado”, comenta Nelson Freitas.

“Queria falar também da outra aura do grupo”, chama atenção Cézar, “da percepção de que existia uma libertinagem entre vocês. Parecia que existia um grupo fechado onde existiam altas surubas. Eu achava que não eram ensaios, mas surubas gigantes. Aquela coisa em que só participavam os raros. E eu nunca fui convidado, infelizmente”, Roberto Lara também comenta que “tinha um papo desse”.

Jamaica se recorda que poder participar de um momento de festa do Agito o colocava em um patamar especial. “Lembro que um dia me senti especial pelo Júlio ter me chamado para ir na casa dele, numa festa. Me senti parte. Falei, acho que agora eu sou parte mesmo da galera. Na época eu era muito novo. Tinha 21 anos, sei lá. Aquilo tudo era muito especial para mim por causa da admiração.”

Cézar Ray conta que “teve uma festa que o Moduan e a Sil se esconderam num quartinho e ficaram namorando. De repente começou a entrar um monte de gente e todo mundo se agarrou. Era homem com mulher. Mulher com homem. Homem com homem. Mulher com mulher. Todo mundo se beijando. Moduan, que foi quem contou o episódio, ainda frisou, mas não rolou de tirar a roupa não. Perplexos, ficaram lá quietinhos. Sem entender nada. Daí a pouco, saiu todo mundo. Normalmente. Como se nada tivesse acontecido, voltaram para o churrasco.

Kátia Vidal disse que se lembra dessa história. “Foi numa festa na casa da Maryisland Andrade, uma bailarina da cidade. Moduan e Sil estavam começando a namorar, por isso se esconderam. O pessoal viu e resolveu, só de brincadeira, juntar uma galera e ir lá no quartinho imitá-los. Aí todo mundo começou a se beijar também. Era só uma brincadeira. Eles viram, se assustaram e não entenderam nada. Daí, o Moduan contou para o Cézar e outras pessoas, a história foi se espalhando. E como não dar credibilidade a uma história vivida e contada por uma pessoa que trabalha com a memória da cidade? Conclusão: o episódio entrou para a história como prova real de que essas coisas aconteciam mesmo”, dando origem ou ratificando a imagem transgressora do Agito no imaginário coletivo.

Segundo Ray, “se na época do *Daniel’s Bar*, não dava para dizer que ninguém era de ninguém, tinha de convir que havia uma troca de gente com gente muito grande”, para Roberto Lara, “era *Quadrilha*, aquele poema de Drummond. ” “Fulano está namorando com sicrano. Daqui a pouco está com o melhor amigo de beltrano. Era um tiroteio da porra. E no Agito, a troca de vocês era mais rápida que a do *Desmaio*”, conclui Cézar Ray.

Uma imagem que não condiz com a realidade, avalia Kátia. Um grupo constituído pelos mesmos três casais durante quase uma década. Para ela, “o povo do *Desmaio Público* falava absurdos. Até hoje, se duvidar, falam. Diziam que a gente vivia em Sodoma e

Gomorra. Era uma suruba só, orgia pura. Queriam saber que festinhas nós fazíamos que não convidávamos ninguém. Falavam muito mal, mas ao mesmo tempo nos amavam. Toda vez que eles faziam lançamento de livros, poesias nos chamavam. Falavam mal no sentido, de que éramos muito libertos. Era uma fala e um comportamento dos meninos do *Desmaio*, diferente das meninas do grupo que só nos achavam estranhas. Até que a Josy⁶³ veio trabalhar com a gente e viu que não existia nada daquilo. Não havia a orgia que eles imaginavam. Também achavam que todo mundo do Agito era muito doido. Não sei se achavam que éramos doidos de drogas, doidos de cabeça ou as duas coisas juntas. O que também não era verdade. O Robson, por exemplo, não bebe, não fuma, uma pessoa tranquila, centrada. Mas bota um microfone na frente dele. Ele até hoje faz as pessoas rirem com as mesmas piada e músicas que há 25 anos atrás ele cantava. No entanto achavam que ele era da pá virada. E não tinha nada disso. Cada um tinha o seu temperamento, vivia do seu jeito. Só que a gente nunca deixou as coisas baratas ou levou desaforo para casa. Acho que nossas atitudes, a forma de atuar do grupo, incomodava. A gente não tinha papas na língua, nem tinha rabo preso. Não devia nada a ninguém. Vivia normal. Isso as vezes incomoda.”

6.1 Os afetos: o amor e a amizade

“Uma coisa agregadora e que influi muito é o círculo de amizade. A amizade no Agito sempre foi algo muito especial porque tornava tudo mais fácil. Tinha o prazer de estar junto, de se encontrar, de conversar”, comenta Jamaica.

“Pra mim o Agito, em resumo, é um grupo de pessoas que se amavam. Que afetivamente conviviam numa relação muito bonita. Claro que tinham muitos arranhões como qualquer relação. A gente se separou, voltou. Toda aquela novela mexicana. O fundamental, que tenho muito claro, é que a gente sempre teve esse amor um pelo outro. Essa amizade, como ponto de referência. Relações que se misturavam por conta desse afeto. Mas que permitiu que a gente se conhecesse pra caralho. Na verdade, não tínhamos técnica. Tínhamos a sensibilidade que se desenvolvia conforme a prática”, analisa Marcos Serra, que cita para explicar, “Vanilda Alves da Silva e Andréa Serpa. A concepção delas é de que todos espaços educam. O que lembra muito a gente, nesse sentido. A gente foi se educando pelo afetivo. Foi criando possibilidades, uma vez que a gente não tinha a técnica de uma prática teatral. Não tínhamos o que se espera de um grupo de teatro que se aprimora, estudando. Buscando novas

⁶³ Josy Louzada, esposa do Cézár Ray, na época. Participou de algumas leituras de textos e montagens do Agito.

técnicas para experimentar. Uma coisa que elas falam, que acho fundamental, é essa coisa da prática. Relaciona a teoria e a prática dentro dessa lógica. Você tem uma prática, seja ela artística, educativa, ativista... e teoriza essa prática. Estou falando do ponto de vista intelectual, ou melhor, conceitual. Da prática você parte para teoriza-la de forma a transformar isso palpável, concreta, teórica pra fins de pensamento. Depois volta pra prática, de novo, pra ver se aquilo que foi teorizado, se modifica quando é teorizado. Acho que a gente era muito isso. Tinha uma prática, fomos nessa prática. Criamos uma teoria que não foi aprofundada em termos acadêmicos, de linguagem teatral. Mas criamos uma teoria, o *Teatro por Encomenda*. Depois voltamos para a prática. Uma vez criado esse conceito, a gente recebe os trabalhos e volta para a prática. Agora podendo apresentar um produto. Isso tudo sem o investimento na técnica, no teórico, no sentido de formular os conceitos ou até mesmo, em relação aos trabalhos de corpo. A gente não tinha uma porra nem outra. Mas a gente tinha, entre nós, essa ligação afetiva. E quando a gente tem uma afetividade e tem uma prática, a gente acaba se entendendo. A gente acaba sabendo quais são os limites. Sabe com quem está jogando. Teatro é jogo jogado, não é jogo falado. É play. Para esses caras estadunidenses é the play. O jogo jogado. Essa coisa do play, do jogo, a gente tinha muito forte entre nós. Decorrência da relação intrínseca que a gente tinha. Entendendo os limites do outro. O jogo do outro. Era muito fácil saber como eu posso jogar com a Gisela. Não posso jogar com a Gisela nesse tom porque esse tom não é o da Gisela. Com o Marcos dá pra jogar assim, com o Robson dá pra jogar assado. Pode jogar que ele vai matar no peito e devolver. Kátia já é assim, Aline, Júlio. Cada um sabia, exatamente, qual era o jogo do outro. Cada jogo criava um jogo maior. Óbvio que a gente acabou enveredando pelo caminho que era mais fácil e era o que a gente tinha em mão”, observa Serra.

Pensamento que Robson Luy ratifica: “como eram casais, pequenos núcleos, isso acabava ajudando na produção. Cada casal fazia uma parte para juntar com o restante. Aí a coisa acontecia mais fácil. A amizade ajudava muito na segurança em cena. Eu conheço pouco de técnica de teatro. Mas sei, por exemplo, que quando um casal vai fazer um par numa novela e não se conhecem, eles precisam estabelecer alguma convivência para ter segurança em cena com o outro. E isso a gente tinha porque já éramos amigos. Era um grande facilitador. Uma segurança. Saber do que a outra pessoa é capaz ou não. Conhecer os limites da outra pessoa para saber o que você pode contar em cena com ela. Era meio que uma comunhão. Sabia o que o outro ia render em cena. Isso dava pra gente uma segurança de saber onde o outro começava e terminava. Isso situava. Aquela coisa que eu falei de a gente não ter parâmetros no meio da rua. O fato da gente se conhecer muito dava esse parâmetro. E com

isso a gente estabelecia o nosso território. Nosso território era cada um de nós ali em cena. Isso criava o nosso espaço cênico.”.

“Era um grupo de amigos que se reuniram para fazer teatro. Mais que isso, o Agito fortaleceu a amizade entre essas pessoas. A interação e a capacidade crítica e criativa que cada um guardava consigo foi levada para esse trabalho. O Agito foi uma ferramenta de fomento e fortalecimento da amizade. Mesmo todos os casais tendo se desfeito. Acho que hoje, se reunir os integrantes, as características do grupo continuam. Alguns artistas não mudam com o decorrer do tempo. O Agito vai ter mudado, mas, em essência, a criatividade não perderia nada. Só melhoraria com a vivência, experiência. Teria ampliado o valor agregado”, avalia Nelson.

Corssais pensa do mesmo modo: “antes de tudo somos um grupo de amigos. Até hoje isso vem em primeiro lugar. Eu não tenho uma memória muito grande. Não me recordo de grandes conflitos no grupo, entre nós. Ao contrário, passamos um carnaval trancados em um apartamento em Nova Iguaçu com uma caixa de cerveja de péssima qualidade. A programação foi ir pular carnaval lá dentro de Belford Roxo. Depois montamos um bloco com os lixeiros de Nova Iguaçu e foi um carnaval maravilhoso. Por muito menos outros teriam se engalfinhado e a gente se divertia mesmo com toda falta de condições.”.

Para o Maurício, esse vínculo entre os integrantes não era só alegria. “As relações afetivas afetavam o grupo havendo ocasiões de profundo desconforto e mal-estar ocasionado pela postura (brigas) de casais.”

A própria Aline comenta, “saí do Agito por causa do fim do casamento com o Júlio. Pode ser que o fato de sermos três casais tenha influenciado o grupo. Não sei dizer. Mas, sem dúvida, a minha saída do grupo foi fruto do término da relação.”.

Kátia também relata seu rompimento temporário com o grupo. “A gente se separou um tempo do Agito. Eu e o Marquinhos fizemos um trabalho que rendia mais. Primeiro porque eram duas pessoas e não oito cabeças. Ficava mais fácil da gente fazer. A Aline estava estudando, o Júlio trabalhando. A gente separada, fez trabalhos com a ACO, Ação Católica Operária. Eu e o Marquinhos trabalhamos muito, muito, muito com a questão da Igreja, ligada à Teologia da Libertação. O que nos separou foi mais a questão financeira mesmo. Senão gente não voltaria.”

Ainda que a densidade afetiva, se apresente como um elo de ligação entre o grupo. Não deixava de ser, também, uma possibilidade constante de ruptura. Como toda relação afetiva, era algo em reconstrução o tempo inteiro. Contudo, a percepção no conjunto das falas é de que o afeto era um elemento que unia e facilitava a atuação do Agito. Mesmo entre os

que consideravam que as múltiplas relações que permeavam o grupo podiam gerar desentendimentos e rompimentos. Havia um consenso de que o afeto teve um peso muito grande na vida do grupo.

7 CONFLITOS DRAMÁTICOS

O conflito é um elemento essencial à ação dramática. Ele aponta a direção e permite que a ação teatral ocorra. Segundo Olga Reverbel, “há conflito toda vez que duas ou várias personagens têm atitudes, ideias ou visão do mundo opostas: amor/ódio, opressor/oprimido etc”⁶⁴.

Narrar uma história significa contar representações, relações e problemas no processo. Tensões enfrentadas em relação ao que escolhemos como linguagens corporais e demais formas além das narrativas. Neste capítulo, o foco estará nos conflitos, diferenças, atritos, disputas. Explícitas ou implícitas. Em meio aos quais o Agito estava inserido.

Para Nelson Freitas, “o Agito tinha um público muito mais desafetuoso [sic] que afetuoso. Isso é normal, principalmente pela proposta do grupo. Pelo seu modo de fazer teatro. Incomodava, era incômodo. Por outro lado, o papel social cumprido era relevante. Muitos desafetos diziam: ‘Isso é teatro? Neginho constrói uma cena com meia dúzia de palavras. Fica lá esculachando a cara das pessoas.’ Essas críticas eram de pessoas que se identificavam mais com o teatro de Shakespeare. Não viam teatro no que o Agito fazia. Não percebiam o quanto de texto há numa movimentação cênica, num figurino...”

“A gente vivia no final da década de 1980, início da década de 1990, uma elitização da cultura e da arte. Por falta de oportunidade mesmo. Quando praticavam alguma arte, só se sentiam fazendo ARTE se fosse um drama que tivesse uma situação difícil de entender. Um texto hermético. Uma situação para fazer pensar muito. Eu achava ruim isso. Colocava para o público que ele é burro. Quando você elitiza demais, restringe as pessoas que vão alcançar aquela mensagem. Quem não gosta, fica se sentindo na obrigação de dizer que gosta. Como a história da roupa nova do rei. Ninguém vai dizer que o rei está nu porque só as pessoas mais sensíveis e inteligentes é que conseguem ver a roupa feita de ouro do rei. Foi um período muito ruim. Havia vergonha de se fazer, por exemplo, comédia. A comédia era vista como uma coisa menor, quando não é. Fazer uma comédia boa é difícil pra caramba. Havia um preconceito com o besteirol que havia feito sucesso na década de 1980 e era considerada uma coisa ultrapassada. As pessoas não tinham oportunidade de praticar as artes. Na oportunidade que tinham era preciso transformar em algo único. O Agito veio com a ideia de causar um desbunde nisso. Chutar o balde. Um pouco como o que o *Asdrúbal trouxe o trombone* fez no início da década de 1980. Popularizar e mostrar para as pessoas que arte é acessível sim. Que

⁶⁴ Disponível em: <http://teatrototalilheus.blogspot.com.br/2011/08/o-conflito-dramatico.html>. Acesso em: 13 set.2017

pode falar de coisas muito sérias de uma forma descontraída. Eu acho que a gente conseguia fazer isso”, avalia Robson Luy

“Naquele momento a gente vivia um vazio no teatro da cidade. O Agito tinha uma consistência ideológica, técnica, literária e cênica que era muito forte. Era natural que tivesse desafetos. De um modo geral a arte irreverente e, sobretudo, a de qualidade, não é avalizada nos meios. Ela não tem valor para os empresários. A gente virou um mero reprodutor, psicoinduzido por imagens midiáticas. Isso não acontece só no Brasil. Mas há países que conseguem ser mais críticos e fomentar outras iniciativas”, pondera Nelson.

Jorge Cardozo observa que “num determinado momento, me parece, o Agito foi um pouco centralidade do falar de Baixada e das questões sociais. Muitos grupos, na época, não refletiam sobre essas agruras. Alguns consideravam que não eram obrigados a falar da sua realidade, a Baixada. O que, por outro lado, os expôs a críticas daqueles que consideravam isso importante. Ninguém é obrigado, a arte é livre. Apesar disso, é uma questão a analisar porque a maioria não abordava isso.”

Essa questão levantada pelo Jorge e expressa, em diversos momentos, por outras pessoas na pesquisa, mostra que na década de 1990 as questões políticas, sociais e a própria Baixada não estavam na pauta do movimento cultural. Eram questões silenciadas, consideradas zonas de sombra pelos coletivos. A não vocalização em torno dessas pautas colocava o Agito isolado, num brado solo. A naturalização desse silenciamento pode ter aspectos não apenas regionais. Pode estar vinculado, entre outros motivos, ao que Roberto Lara⁶⁵ aponta:

“A geração de 1990 era muito hedonista. Só estava voltada para si mesmo. Era o discurso da época. Hedonista ou de direita. É aquela coisa do eu e tal. Isso refletiu também, por exemplo, no próprio Desmaio. O Desmaio tinha uma recusa. Não era uma recusa. Me parece que era natural ao grupo, às pessoas, não lidar com as questões sociais. Com as coisas políticas. E isso o Agito tinha. Isso eu acho que era uma diferença. Dessa geração, foi o único grupo que se preocupou com essas questões.”

Nem sempre as diferenças são expressas claramente. Ocasionalmente, estão nas entrelinhas e passam imperceptíveis. Arnaldo observa que “às vezes a ironia, o sarcasmo, são como um dialeto difícil de entender.” O Agito se utiliza muito desses recursos, mas a ironia e o sarcasmo, para ele, “não eram específicos do Agito, é da cultura da região. E se você não fizer parte, não entende. Não faz sentido.”

⁶⁵ Cantor e compositor da Baixada Fluminense. Foi Secretário de Cultura de Nova Iguaçu no primeiro mandato do Governo Lindbergh Farias.

Em meio ao explícito, ao implícito e ao silenciado foram travadas as disputas ou expressas as marcas das diferenças. Escolhemos abordar aqui, as duas mais evidenciadas nas entrevistas.

7.1 O teatro surreal do Cizinho x o teatro panfletário do Agito

“Tinha uma rixa entre o teatro do Cizinho e o do Mirelli. Cizinho, aquela coisa surreal, e o Mirelli, o teatro de rua. Um não gostava do outro”, lembra Kátia Vidal. Devido a essa rixa, ela conta que quando estava começando a namorar o Marquinhos, que era do teatro do Cizinho, “um dia estava no Bar do Daniel, assistindo o ensaio do Marquinhos e me atrasei para a reunião do grupo de teatro do Mirelli. Quando cheguei na reunião, o Júlio tinha colocado no quadro “caso Kátia Vidal”. Ele queria saber, o que eu estava fazendo do outro lado? Por que eu não estava na reunião que iria escolher o nome do grupo? Falou que achava um absurdo o teatro do Cizinho. Era um absurdo mesmo, “teatro do absurdo”⁶⁶. Eu estava há pouco tempo em Nova Iguaçu e não estava entendendo muito o que estava se passando. Estava de inocente na história. E teve esse reboição todo. Que foi justamente o dia da reunião para criar o nome do Agito. Você, na época, também estava com o Cizinho fazendo a *Gang*.”

Júlio diz que não se lembra desse episódio e esclarece que “tinha diferença de caminhos, não rivalidade. Tanto que o Marquinhos e você vinham de lá. Não havia bloqueio por causa disso. Gostava do Cizinho pra caramba.” Destoando da fala do Júlio, Aline narra que “nessa época nós éramos inimigos. Vocês eram do Cizinho e nós éramos daquela linguagem mais panfletária ou mais realista. *A Morte da Tartaruginha*⁶⁷ não era panfletária. Era uma linguagem bem realista. O Cizinho era aquela coisa bem surrealista. Tinha aquele conflito idiota que não tinha o menor sentido. Cada um faz a linguagem que quer. Mas naquela época deu aquela confusão.”

“Tinham críticas à beça, na época, por causa das formas de atuar. Eles achavam que o que fazíamos era muito simples, panfletário. A gente achava que o teatro que eles faziam ninguém entendia, era surreal”, comenta Kátia.

Para o Júlio eram “opções diferentes. O time no qual eu atuava, não sei se por opção ou coincidência fazia uma linguagem mais clara, mais inteligível, mais pastelona mesmo. Sem

⁶⁶ O trabalho de teatro que o Cizinho fazia era chamado por uns de surreal e do absurdo por outro. Daí a fala da Kátia.

⁶⁷ Peça que as pessoas que eram alinhadas com o Mirelli apresentaram e concorreram no Festival de Esquetes no *Daniel's Bar*.

pudor, sem vergonha do que estava fazendo. O outro era mais centrado. Eu não tinha preconceito. Não tinha era gosto de fazer. Uma vez eu fiz um filme com Claudio Motta com o texto do Cizinho. Sabe o que é você fazer um filme inteiro e não saber o que você fez? Eu não entendi o texto, não entendi. Eu lia e não sabia o que ele queria. Aí ficava fazendo umas cenas lá, sem saber o que era exatamente. Dá vergonha de algumas coisas que eu fiz na vida. Muito feio, canastrão, pastelão mesmo. ”

“Havia duas leituras do que deveria ser um teatro na Baixada Fluminense. Aquele teatro que o Cizinho fazia tinha um quê de arrogante. Elitista, para a realidade da Baixada Fluminense. Faltava uma leitura política do público que iria assistir. O que a gente fez com o Agito Cultural era uma linguagem acessível a qualquer público. O teatro do Cizinho não lembro de ter sido feito na rua. Mas tem que ter liberdade. Talvez o Cizinho não tivesse essa veia da leitura política, era mais estética”, avalia Aline Corssais.

“Lembro que algumas pessoas do Agito eram ligadas ao Cizinho. Você e Marcos Serra já tinham participado de trabalhos com ele. Eu não gostava muito, achava hermético. Mas o trabalho dele era respeitado. Realmente, com o passar do tempo, vejo que tinha um valor. Era importante. Mas, na época, estava com muito preconceito daquele tipo de teatro”, comenta Robson Luy.

“A nossa razão de ser era entrar em contato com esse grande público que não tinha acesso ao teatro. Fazer peça para quem já tem acesso ao teatro... não era necessário se apresentar na rua. A gente tinha uma emergência naquele momento, depois de uma ditadura militar. Falar para um público pobre, oprimido, fodido, explorado. Como falar com um operário daquele jeito? A gente queria falar para um operário. O Cizinho queria falar para a classe artística elitizada. Traduzindo, essa era a grande rixa que existia”, compara Aline.

“Eu comecei a fazer teatro com o Cizinho, no Bar do Daniel em 1989. Iniciei já com a apresentação que antecedeu o show do Roberto Carlos na inauguração da RioSampa⁶⁸ (1990). O Cizinho tinha sido contratado para organizar uma apresentação para o evento. A perspectiva era de botar muita gente. Ele foi pegando a galera que frequentava o bar e estava interessada em fazer aquelas loucuras em cena, as performances. Eu fui junto com o Auzen⁶⁹. Foi muito legal! A partir daí eu falei: Quero fazer isso. Nunca tinha tido contato com o teatro, nem na escola. Fiquei muito a fim de experimentar aquilo ali. A primeira experiência já foi com um palco grandão. Uma performance com a música do *Hair*. Um musical da década de

⁶⁸ Uma grande Casa de Shows localizada na Dutra, em Nova Iguaçu.

⁶⁹ Auzen Alves do Nascimento, dançarino de Nova Iguaçu

1970. Isso pra mim foi muito bacana! Jovem pra cacete. Muito inspirado nisso, fui fazer teatro com o Cizinho no Bar do Daniel”, conta Marcos Serra.

“O trabalho do Cizinho, esteticamente é bonito. Mas você não consegue chegar a um denominador comum. Não acho que se tenha que chegar a um denominador comum. Só que eu, pessoalmente, não optaria por fazer. Não posso dizer que acho indigno fazer aquilo. Acho válido. Melhor fazer aquilo que não fazer nada. Mas naquele momento eu achava um absurdo. Era um pensamento meio fascista de não aceitar o diferente”, pondera Aline.

“A primeira vez que vi o Agito foi no Calçadão. Existia uma certa rixa. Não era rixa. O Cizinho fazia um teatro conceitual, tu lembra? Eu não sei determinar hoje, pois passou tanto tempo. A gente acaba criando um distanciamento. Mas dá para analisar com esse distanciamento também. Não sei se hoje eu diria que é uma rixa. Continuei fazendo algumas coisas com o Cizinho. Fazendo oficina com ele. A gente, né? *A Gang, Caleidoscópico*, que foi muito maneiro! Em paralelo a tudo isso, surgiu a possibilidade de fazer teatro com o Agito. Na verdade, eu tinha um certo preconceito com o Agito. A galera que estava com o Cizinho não gostava muito do Boal. Pela perspectiva dele considerar que qualquer um pode fazer teatro. Na perspectiva do Teatro Fórum. Isso incomodava uma parcela de atores. Uma certa casta de privilegiados, vamos assim dizer. Por conta disso, vendi esse peixe também. Desenvolvi um certo preconceito ao que essa galera fazia. O Júlio, a própria Kátia, o Agito”, admite Marcos.

“O Cizinho tinha como traço um cuidado estético muito grande. Coisa que a gente não tinha. Era bonito de ver, mas em termos de mensagem e enredo era confuso. O que vi, enquanto plateia, eu achei bonito. Mas achei cansativo. Em alguns momentos, chato. Tem filmes que são assim. O filme *Cordão de Ouro* sobre a capoeira. É um filme lindíssimo! Fotografias maravilhosas! Mas as ideias não se encaixam. Eu assisti ao filme inteiro reclamando de não entender, mas achando o filme lindo.” Declara Aline Corssais.

“Acho genial o olhar Cezar Ray quando fala que tinha uma colaboração do Cizinho no trabalho do Agito. Ele se referencia na *Ninfeta e o Entregador* que expressa todo aquele teatro político, aquela crítica incisiva à televisão, à mídia. Uma TV em cena, de onde as pessoas saíam e entravam. Isso é muito a cara do teatro que a galera fazia no *Treco nos Cabos*. Que era mais o estilo do Agito. Ao mesmo tempo, uma bicha num andor. As pessoas com capacetes de lata de refrigerante. Meia calça arrastão, coturno, macacão de látex prateado. Completamente *Unicórnio*⁷⁰. Completamente surrealismo. A galera que metia a porrada. O

⁷⁰ Um dos espetáculos que concorreram no Festival de Esquetes do Daniel’s Bar e tinha um estilo na linha do trabalho do Cizinho

próprio Júlio, o cara que mais deu porrada, fazendo isso 10 anos depois. Fazendo teatro com aquela estética contemporânea. Com uma linguagem sem texto verbal. Contudo, completamente popular, crítica, política, de denúncia e propaganda. A gente denunciava e criticava várias paradas como o consumo exacerbado. Mas olha em que lugar a gente chega? Olha a culminância que a gente vai fazer nessa caminhada. Por isso que o Cezar Ray faz essa conexão genial. Ele foi extremamente feliz quando falou isso. O Agito teve mesmo influência do Cizinho e a *Ninfeta* exprime e culmina nessa parada. *A Ninfeta e o Entregador* foi o grande trabalho do Agito Cultural. A gente culmina nesse lugar de confluência, onde as experiências se entrecortaram. Primeiro elas nascem com rugas, com faísca e oposição. Com o tempo elas vão dialogando. Ainda com rugas e faíscas. Vão caminhando. As experiências vão se entrecruzando. Até chegar o momento em que culmina nesse meio do caminho. Esse meio termo, vamos dizer assim. Onde você tem nitidamente os dois lados daquela moeda. Só que agora no caminho do meio”, conclui Marcos.

7.1.1 Festival de Esquetes

“Esse Festival marcou a bipolarização do teatro em Nova Iguaçu, na década de 1990. O *Daniel’s Bar*, que não era pequeno, ficou cheio. As pessoas ficaram assistindo, torcendo. Nós estávamos participando com o *Cálice*.⁷¹ Eu, você, Ronaldo, Marcos, Ramiro, Flaminio, o irmão do Wilson Bizar. E as rugas acabaram se expressando durante o Festival. Lembro das trocas de farpas. *Cálice* estava mais na linha desse teatro que alguns chamavam de surreal. Estabeleciam um conceito: teatro surrealista. Nem era isso. Eram experimentações muito loucas, na verdade. Mas era fantástico! Uma abstração muito bacana. E a porrada comeu. Por outro lado, foi muito legal esses conflitos terem existido com defesas apaixonadas tanto de um lado como de outro. E ainda teve o Roberto Lara que mandou a frase clássica”, recorda Serra.

“Eu lembro daquele Festival. Foi uma tragédia. Deu aquele problema de uma fala minha fora do contexto. O contexto era que a gente estava assistindo. Eu estava com o Duarte⁷². A gente estava conversando qualquer coisa. Duarte fez a seguinte crítica: rapaz, esse público de Nova Iguaçu é maravilhoso! Não deve ter igual no planeta. Se passar um enterro e

⁷¹ Uma adaptação da música *Cálice* de Chico Buarque.

⁷² Antonio Duarte, fotógrafo. Trabalhou nos jornais *O Dia*, *O Globo*, *Ultima Hora*, entre outros.

você pedir para aplaudir, eles aplaudem. E eu ri. Na hora, estavam apresentando um espetáculo do Cizinho. Aquele que tinha um negócio dançando. Tinha umas quatro ou cinco bichinhas do lado que entraram numa de moralizar e falaram: ô turma da Xuxa, vamos parar. Aí eu soltei a pérola: neguinho começa a dar o cu e já pensa que é artista. Estavam chamando a gente de burro. Que não tinha condição cognitiva para entender aquilo. Aí eu falei merda na hora”, esclarece Lara.

“O Cizinho. Não só ele. A galera que estava naquela onda contemporânea, como o pessoal de São João de Meriti. Sofriam influência desse teatro que estava nos palcos cariocas. Foi num período próximo da ascensão de Gerald Thomas⁷³ e daquele cara que dirigiu *Vem buscar-me que ainda sou teu*, Gabriel Vilela⁷⁴. Uma galera que ascendeu na década de 1990. Traziam essa contemporaneidade. Eram o novo. Como hoje as paradas são os musicais. Naquela época, era esse teatro mais expressionista, contemporâneo. A galera de São João apresentou *O Unicórnio*, que é um puta texto. Depois eu fui ler. Anos depois. Um texto na onda do absurdo, Arrabal⁷⁵. Teatro do absurdo europeu. E levam pra um festival num buteco em Nova Iguaçu, na Praça Santos Dumont. Tinha tudo pra dar errado. Refletores de lata, um fundo de palco com um pano preto. Os caras são loucos”, conta Marcos.

Para Roberto Lara, “Cizinho fez escola. Teve muita gente que competiu naquele Festival com fumaça. Eram Gerald Thomas periféricos”.

“O Cizinho apresentou *Cóspica*. Um texto maravilhoso, uma poesia linda! Lançando mão dessa linguagem “surreal”. Não só o Cizinho, mas a galera que foi do grupo dele. A *Cia Também por isso* que era o Marcos Covask e a Leila. O Alexandre que já estava na *vibe* do teatro mais expressionista. Eu não tinha a menor ideia do que era essa porra e nem tinha essa pretensão. Não tinha muita ideia do que queria fazer. Eu queria era fazer. O teatro contemporâneo sempre foi muito improvisado no Brasil. Muito esculhambado. A verdade é essa. Nosso teatro sempre teve uma preocupação muito mais tropicalista. Muito mais moderna que contemporânea. Acho que o moderno no teatro deu mais certo, o contemporâneo ficou restrito. O Cizinho dialogava nesse campo. E muito bem. Sempre achei ele um gênio, como

⁷³ Diretor. Polêmico encenador, criador de uma estética elaborada a partir do uso diferenciado de cada um dos recursos teatrais e orientada pelo conceito de “ópera seca”, Gerald Thomas renova a cena brasileira nas décadas de 1980 e 1990. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa6988/gerald-thomas>. Acesso em: 14 set. 2017.

⁷⁴ Diretor, cenógrafo e figurinista. Um dos talentosos e requisitados diretores que surgem na década de 1990, dotado de uma teatralidade barroca, vigorosa, com frequentes apelos ao imaginário brasileiro. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359371/gabriel-villela>. Acesso em: 14 set. 2017.

⁷⁵ Fernando Arrabal, diretor de teatro e dramaturgo.

acho até hoje. Mas o barato dessa história é que você está no território da Baixada Fluminense. Nova Iguaçu. Numa época que era muito difícil para os caras sustentarem isso, dentro de toda precariedade. Não estou falando só de precariedade financeira. É precariedade das condições necessárias para que esse tipo de encenação exista, sabe? E ainda assim, levam essa proposta de encenação. Eu acho fantástico,” avalia Serra

“No outro extremo, apresentações como, *Treco nos cabos*, um texto ótimo que se passava num elevador. O Júlio apresentou *A morte da tartaruginha*⁷⁶, um texto superbacana, uma comédia mais dentro desse teatro de costume. Uma coisa moderna, quase Stanislav Ponte Preta”, contrapõe Marcos. Aline lembra que “ali, o grupo usava o nome *Qualquer Coisa Menos Nada*. Era o Maurício Medeiros. O Mirelli não estava mais. Tinha também um menino de Santa Eugênia que não vi nunca mais, mas era bem talentoso”, Marcos explica que “a galera da vertente do Marco Mirelli e do Júlio, naquela época, não tinha muito essa coisa de filiação. Se juntava com um, era um nome que davam ao grupo. Juntava com outro, outro nome. Essa galera participou do Festival como o grupo *Qualquer coisa menos nada*. Acho ótimo esse nome! E durante o festival deixaram claro as rusgas com a vertente do Cizinho”.

“Minha briga foi apenas porque estou no bar pra me divertir. Não pra pensar, sofrer e decifrar. Fazer telecurso para entender o que está rolando. É bonito, mas é uma outra estética. Não era a minha praia”, explica Júlio. Detalhando, em seguida, o que aconteceu. “Encenamos *A morte da tartaruginha*. A reação do público foi boa. Era um Festival de Esquetes no Bar do Daniel. Um outro grupo apresentou *Lei é Lei e tá acabado*, ainda não era o Agito. Foi um grupo montado para o Festival. Quando saiu o resultado, fiz um escândalo. Fica parecendo que eu queria ter ganho. Que estava berrando porque perdi. Mas não era. Berrei porque estava parecendo apadrinhamento. Pareceu vitória para amigos. O grande espetáculo não foi o meu. Foi o *Treco nos Cabos*. Guardei o nome até hoje. Um espetáculo profissa! Se falassem: Eles não vão ganhar porque é um concurso de teatro amador. O *Treco nos Cabos* fez o bar vir abaixo. Nego gargalhou. Um troço muito bem feito. Bom pra caralho! Aí dão o prêmio para aquela viadagem. Aquela porra. Eu fiquei nervoso com aquilo. Fiquei puto. Levantei. Estava com o Gabriel⁷⁷, bebê, no colo. Comecei a gritar: ‘Meu cu pisca! meu cu pisca!’ Não sei porque cara. A frase que vinha na minha cabeça era só essa. E o esporro começou por aí. Pisca de raiva. Falei um monte de bobagem, esbravejei. Pelo menos desabafei. Quase que eu fiz com o Gabriel, igual o coelhinho da Mônica. Só me lembro até o cu piscar. Não lembro de mais nada. Foi a inauguração e o enterro. Não teve mais Festival de Esquetes depois disso. O

⁷⁶ *A morte da Tartaruga*, um texto de Millôr Fernandes.

⁷⁷ Filho do Júlio com a Aline.

Festival foi em etapas ao logo de algumas semanas. Teve uma menina que fez um espetáculo maneiro. Uma síntese, resumindo pedaços de cada esquete, inclusive desse incidente. Pena que eu não assisti. ”

7.2 Desmaio Público X Agito Cultural

“Diziam que existia uma rivalidade. Que o pessoal do Agito não gostava do Desmaio. Isso pra mim não fazia sentido e ainda não faz. Quando o Agito participava do *Desmaio Público*, eu ficava, caramba! Consegui trazer o Agito para fazer uma apresentação. Era fantástico! Aquele no Billy Bar eu não esqueço. A *Ninfeta e o Entregador*. Do caralho! O ápice do evento do *Desmaio Público* foi aquela peça. O Vicente Atheteá⁷⁸, tadinho, queria fazer uma peça depois. Eu falei: você vai ter coragem de fazer uma peça depois deles? ”
Conta César Ray.

“Existia uma certa rixa com o pessoal do Desmaio Público, mas eu nunca entendi direito o porquê. Talvez tivesse uma divisão em relação a qual grupo seria o protagonista da cena cultural de Nova Iguaçu, naquele momento. Talvez a nossa rivalidade estivesse naquilo ali. O Agito em alguns momentos ganhava mais notoriedade, mais visibilidade. Em outros, eles”, questiona Aline Corssais.

Jorge Cardozo conta, “estava estudando e por conta disso tinha me afastado um pouco da Baixada. Quando retornei, tive contato com o Agito, que não era só um grupo de teatro. Era uma espécie de irradiador. Irradiava coisas. O Agito conseguia dar uma energia, um gás para as pessoas. Tanto as que já estavam ali quanto para as que estavam retornando, como eu. A proximidade com alguns integrantes permitiu uma troca muito maluca. Muitos sonhos, muitas dificuldades, muitas realizações. Tudo misturado. Os dois grupos, nessa época, que me trouxeram essa sensação de frescor foram o Desmaio Publico e o Agito Cultural.”.

Outro aspecto que Aline considera é que “o Agito era um grupo onde as mulheres tinham tanto protagonismo quanto os homens. Nos casais do Desmaio havia um protagonismo masculino. As mulheres protagonistas do Desmaio Público tinham características masculinas,

⁷⁸ Artista da Baixada Fluminense. Segundo Roberto Lara, o protagonista da situação que foi utilizada pela Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro como justificativa para tomar de volta o espaço cedido para a cultura “A gente tinha o *Espaço Livre*. A gente correu atrás. Conseguimos. Virou até teatro mesmo. Fomos expulsos de lá sob o argumento de que éramos um bando de maconheiros. E, além de tudo, tinha coisa de nudez. Isso por que? Porque Vicente Atheteá. Ator, escritor, tudo. Mas, sobretudo exibido. Resolveu fazer uma peça nu, peladinho. No espetáculo ele era um índio. Era solo. Só com a peninha. ”

como a Lírian Tabosa⁷⁹. Era um grupo de machos. No Agito não havia um que tivesse em primeiro ou segundo plano, o protagonismo era coletivo mesmo. É difícil precisar o motivo. Talvez esteja no campo do inconsciente. Algo na esfera das relações humanas.”.

Cézar Ray chama a atenção de que “apesar do Agito ter sido uma coisa muito marcante na cidade, não vejo uma vaidade, como ocorre com o Desmaio. Eu sou Desmaio Público, a gente se identifica. Não vejo as pessoas baterem no peito e dizerem: eu sou Agito Cultural”.

Ainda sobre vaidade, Jamaica fala “nunca fiz parte do Desmaio Público. Não sou um poeta, mas convivi. Participei de vários eventos deles. Lembro que tinham muitos enteveros deles. Para haver um desentendimento, basta ter dois seres humanos. Isso é mais do que suficiente. Mas existia uma predisposição maior das pessoas de superarem essas coisas, de deixar barato. Eu lembro que tinha gente no Desmaio que ficava com raiva do Dejair⁸⁰. Achava que o Dejair desbundava muito. Não levava a poesia a sério. Que ele depunha contra o movimento poético da cidade. Lembro desse discurso, embora não me lembre quem falava. Dentro do Agito, eu não via essa vaidade. O pessoal da música tinha, a coisa do fulano foi mais aplaudido que eu. Do eu fui lá, dei uma canja e o pessoal se amarrou. Mas tem muita coisa que eu considero coisa da idade, eu boto na conta da idade. Todo mundo muito novo, muito doido. E é bom a gente errar também. Agora, no Agito, não lembro de ver vaidade. Coisas do tipo, ele tem uma cena melhor que a minha ou ele tem uma fala maior que a minha. Não me lembro mesmo. Se aconteceu, eu não estava perto. Nunca nem vi ninguém se envaidecer. Lembro é de situações no Calçadão que neguinho não queria nem ter fala mesmo (Gargalhadas). Nessas do Calçadão eu acho que todos consideravam que quanto mais escondidos melhor. Me lembro que nesses esquetes do Calçadão o Robson me chamava de Chewbacca. Eu usava aquelas gandas⁸¹ do exército, com uma peruca, estava com a barba tipo essa. Estava igual ao Chewbacca. Ficava ali meio escondido, disfarçado.”

Com vaidade ou sem vaidade, Aline considera que “o Agito teve muito mais visibilidade do que Desmaio, naquele momento. Mas eles se sustentaram por mais tempo.

⁷⁹ Escritora e militante política. Lutou contra a Ditadura Militar no Brasil e conseguiu escapar da perseguição política se escondendo no Trem da Morte. Conheceu Chê Guevara no Rio em 1961 e o reencontrou na Bolívia em 1967. Disponível em: <http://mapadecultura.rj.gov.br/manchete/lirian-tabosa>. Acesso em: 14 set. 2017.

⁸⁰ Poeta da Baixada. Bastante polêmico. Não tanto pela poesia, mas por suas ações. Contam uma história de que para não atrapalhar um evento que teria na Casa de Cultura de Nova Iguaçu. Arrumaram um jeito de levar ele para a Estrada de Madureira e deixar lá. Só que no momento que o deixaram, passou um carro com alguém conhecido e ele conseguiu uma carona para voltar, chegando no evento antes das pessoas que o levaram retornarem. No Orkut criaram uma comunidade que reunia diversas histórias que ele protagonizou.

⁸¹ Peça de vestuário de uniforme (farda) militar utilizada na parte superior do corpo. Uma jaqueta militar.

Existe uma facilidade em relação à linguagem, a escrita. Basta fazer um panfleto ou montar um grupo no Facebook. Não se faz teatro pelo Facebook.”.

8 DO CAMAROTE À PLATEIA: CADA ÂNGULO, UM OLHAR.

Na etnografia, obrigatoriamente, fazemos uma seleção dos fatos que consideramos relevantes. O que informamos está associado às relações que consideramos importantes. Há uma triagem que conduz inevitavelmente à parcialidade, ainda que se busque construir uma totalidade.

Até aqui, a narrativa sobre o grupo priorizou a fala dos integrantes. Nesse capítulo iremos nos focar, dar voz, àqueles que se relacionaram com o Agito. Observar em que medida a imagem que o Agito construiu sobre si se aproxima ou conflita com a que foi construída sobre o grupo por aqueles que viveram e interagiram com o Agito naquele período.

8.1 O olhar externo: parceiros e público

Moduan Matus, poeta e memorialista, recorda-se de ter assistido apresentações do Agito Cultural, mas diz não ter clareza se as variadas composições de integrantes dos grupos que assistiu fizeram realmente parte do Agito. Lembra, cheio de dúvidas, que teve uma fase que o grupo era o Mirelli e a Roseli de Souza, mas não sabe precisar se ali já era o Agito Cultural. O que ficou na memória foi o grupo ter esse nome quando a composição já integrava o Marcos Serra, a Gisela, o Robson...

Rose Souza, que é a mesma citada por Moduan como Roseli de Souza, foi vereadora e deputada estadual pelo Partido dos Trabalhadores entre o final da década de 1980 e o início dos anos 90. Ela vincula o Agito, entre outras coisas, a um projeto do seu mandato de vereadora pelo PT de Nova Iguaçu.

Silvio Marinatto, poeta e militante, segue a fala da Rose, apesar de considerar que suas “memórias desse período são um tanto caóticas, muito fragmentadas”. Concorde que foi durante o mandato de vereadora com o Gabinete de Rua que realizava atividade uma vez por semana no calçadão, que se constituiu o Agito Cultural. Silvio ressalta que “o grupo surge num momento de efervescência cultural na cidade, com destaque para o Bar do Daniel, ponto de encontro e referência cultural no período”. E recorda que “em 89, dois momentos foram marcantes em termos de agitação cultural e política em Nova Iguaçu: A Greve Geral de 2 dias em março (se não me engano) e campanha do Lula lá. Em minha memória, o nome Agito Cultural pode ter surgido "naturalmente" nesse caldeirão”.

Apesar de tanto a Rose quanto o Silvio verem uma vinculação entre o Agito e o mandato, Rose fala que “desde sua origem o Agito agia por si, nem eu, nem o PT, nem ninguém, jamais conseguiu dominar ou determinar qualquer coisa, mesmo o Agito tendo recebido, por algum tempo, uma grana que o mandato disponibilizava para produzir os trabalhos de intervenções na rua. Ainda assim, não aceitava influências.” Rose relata que tentava, argumentava, mas levava cortadas que deixavam claro que não dava. Para ela, desde o início, o Agito agia de modo incomum, talvez inédito, estabelecendo uma relação de independência, tornando-se um grupo autônomo, de identidade própria. Em nenhum momento o Agito se subordinou ou foi visto como uma extensão desse grupo político.

Henrique Souza, cientista social que integrava a equipe de pesquisa da Prof.^a Maria Alice no *Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional IPPUR/UFRJ*, conta que quando sugeriu e intermediou a contratação do Agito Cultural para a criação de uma peça para a abertura do *Seminário Metropolização e Sociedade: novas tendências na relação espaço-tempo*, realizado no teatro do IBAM em 1993, não entendeu a postura do grupo que não abriu brechas para o acompanhamento do que estava sendo criado. Relata que teve dificuldade em aceitar e entender a razão pela qual não poderia sugerir, assistir ou saber o que estava sendo montado. Considerou estranhíssimo o grupo reagir de forma tão arisca, uma vez que buscou valorizar e respeitar o trabalho com um pagamento mais digno do que o grupo costumava receber e não via motivos para não haver uma integração maior nessa relação. Henrique, assim como a Rose Souza, se surpreendeu com essa atitude do Agito.

Valter Filé, que integrou a TV Maxambomba e hoje é professor da *Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro*, UFRRJ de Nova Iguaçu, se soma a esse coro ao comentar o quanto o Agito Cultural se diferenciava do padrão militante daquele período, que ainda seguia um modelo centralista, mais uniforme, herança da ditadura militar que jogou os movimentos sociais e políticos na clandestinidade. Para o Filé, o Agito não tinha essa rigidez, muito pelo contrário.

Rose Souza, que viveu⁸² essas transformações políticas da história do Brasil e foi uma das representantes eleitas pelo Partido dos Trabalhadores – PT em Nova Iguaçu durante o

⁸² Rose, na década de 1970, estudava medicina na UERJ e atuava no UERDA, grupo que trabalhava com teatro do absurdo, do oprimido, invisível e outras experiências. Eram apresentações escondidas, divulgadas no boca-a-boca e desmontada muito rapidamente por causa da repressão. Durante a ditadura o grupo foi fechado e diante desse cenário de opressão e falta de perspectiva, abandona a universidade e vai morar numa comunidade hippie na Região dos Lagos. Com o retorno do UERDA e o incentivo dos amigos, volta à universidade. A prisão de vários amigos faz com que entre para o MEP (Movimento pela Emancipação do Proletariado) e desenvolva um trabalho em Belford Roxo na área da saúde, vinculando a condição de vida com o despertar da consciência. Essa militância no MEP a leva a morar em Andrade de Araújo, em Nova Iguaçu. Vivendo na Baixada Fluminense, começa a participar do TINI (Teatro Independente de Nova Iguaçu) que desenvolvia um

processo de redemocratização do país, relembra como foi o processo em que no denominado “Mandato Popular e Coletivo” germinou a ideia de criação de um grupo que desenvolvesse “arte com irreverência, que englobasse tudo: teatro, música, poesia, dança... e colocasse a cultura como algo revolucionário.” Esse coletivo pretendia realizar atividades que “fizessem as pessoas pensarem, falarem, participarem, levando a sério e adiante o que as pessoas opinassem. O vínculo do mandato com as artes exprimia uma concepção de política mais ampla e sensível às individualidades, que permitisse enxergar a revolução política por outros prismas, já que a política de esquerda naquele tempo oprimia quando dava ênfase ao coletivo e restringia a individualidade, numa postura maniqueísta, enrijecendo a oposição *individualidade x coletivo*.” Para Rose, “a arte se apresentava como uma possibilidade libertária que propiciaria um olhar pra dentro, para nossa individualidade.” Segundo ela, “coincidentalmente ou não, o Agito fugia da forma tradicional de atuação dos grupos de esquerda, mesmo os ligados às artes, cuja centralização e controle pesava, limitava, sufocava e dominava.” Considerava surpreendente, e chega a comentar que até hoje ela nunca viu nada parecido com a autonomia que o Agito imprimiu na relação com o mandato, nem nas muitas histórias que ouviu de grupos ou pessoas ligadas à arte que se firmaram de formas inusitadas. Ainda assim, considera que nada foi parecido com o que vivenciou com o Agito.

O poeta e ex-secretário de Cultura de Nova Iguaçu, Jorge Cardozo, comenta que a imagem que construiu do grupo é antagônica: “jovens viajandões” e de uma seriedade muito grande. Para explicar, conta que uma vez foi ao ensaio do Agito levar um texto de sua autoria para propor a montagem ao grupo, mas era véspera da apresentação de um trabalho. A urgência impedia o grupo dar atenção maior à proposta. Jorge continuou no “ensaio” observando e viu que o tempo passou e ninguém fez absolutamente nada referente ao trabalho que tinham que entregar no dia seguinte. Falavam animadamente de outras coisas e nada com “a hora do Brasil”, não estavam nem aí, todo mundo “viajandão”, o que lhe dava a impressão de que não sairia nada dali, nem a encenação da sua peça pelo grupo nem o trabalho que entregariam no dia seguinte⁸³. Contudo, ao mesmo tempo em que via no grupo esse comportamento tão descontraído frente aos compromissos, observa uma seriedade muito grande que, para ele, foi o que possibilitou o Agito se manter atuante durante tanto tempo.

tipo de arte conceituado por ela como muito mais vivo que a arte formal dos espetáculos tradicionais. É no TINI que Rose passa a trabalhar com Marco Mirelli que era o condutor das produções coletivas e mediador dos conflitos do grupo. Essa vivência de Rose e Mirelli no TINI os aproxima e faz com que ele participe fazendo encenações no gabinete de rua do mandato de vereadora. Nessa experiência ganhou forma a proposta que deu origem ao Agito Cultural no mandato de deputada estadual.

⁸³ Embora tudo indicasse que não, o grupo realizou a apresentação do dia seguinte, mas nunca encenou a peça proposta pelo Jorge Cardozo.

Considera esse um feito raríssimo na Baixada, especialmente naquele momento. Para o Jorge Cardozo o tempo de atuação do Agito é incomum para um grupo de teatro de resistência e chega a cogitar que essa persistência do grupo talvez só se explique pelo amor que essas pessoas tinham pelo que faziam.

César Ray, poeta e criador com Eud Pestana do *Desmaio Público*, também vê esse antagonismo no grupo, para ele, “o Agito brincava e levava muito a sério, casava cultura com a arte, estudando, conhecendo e essa postura de estudar, ler, só pra conhecer, impressionou e influenciou o *Desmaio*. Inspirou o grupo à leitura de poemas, conhecer autores. Aprender mais com o que existe”.

Compondo essa imagem controversa do grupo, Rose Souza assinala que o Agito era bem irreverente, não era certinho, não era um grupo homogêneo nem a posição das pessoas eram certinhas. Observa que hoje em dia valoriza o grupo mais por isso do que naquela época, comenta que talvez porque em alguns aspectos tenha sido muito certinha, embora tenha sido hippie, vê que em algumas coisas talvez pensasse muito igual. Menciona que o Agito tinha uns movimentos que define como muito interessantes, de explosão, quando alguém ficava mais fervoroso e todo mundo ficava preocupado se o grupo continuaria a existir.

Ilustrando os rompantes do grupo, Moduan Matus cita o *Festival de Esquete no Daniel's Bar*, em que o Agito participou apresentando *A Morte da Tartaruginha* do Millôr Fernandes e no final rolou um barraco. Conta que ao ouvir o resultado, o Júlio, com seu filho Gabriel no colo, na época ainda um bebê, fez um discurso político bem radical, falando com veemência da recepção que a peça teve. Para o Moduan as pessoas não entenderam nada do que ele falou, ainda que, diante “de tais” argumentos, o resultado do Festival tenha ficado sob suspeita.

Para Rose, esse comportamento do Agito criava expectativas, “era de sacudir e levava as pessoas a estabelecerem um outro olhar”. Sil, poetisa e animadora cultural, recorda-se de um episódio com o Agito em que no trem, quando estavam indo para a *Festa do Interior* na Lapa, promovido pela *Animação Cultural*, do nada, a Kátia começou um barraco com outra menina do grupo, todo mundo ficou surpreso, sem entender o que estava acontecendo até descobrirem que era uma encenação. Esse “incidente” inusitado foi algo que marcou a Sil em relação à capacidade do grupo de, em qualquer espaço ou contexto, conseguir tirar as pessoas do seu foco e conquistar a atenção do público.

Na mesma linha, Moduan menciona a apresentação do esquete “A Ninfeta e o Entregador” no Festival de Música organizado pela *Pizzaria Abracadabra* que reuniu algo em torno de 1.500 pessoas nas ruas Floresta Miranda e Rita Gonçalves no Centro de Nova

Iguaçu. “Foi uma coisa chocante. No meio da multidão aparece um andor, do nada, subindo e as pessoas sem entenderem, confusas, até assimilarem o que se passava”. Apesar de ser uma peça sem texto que na época causava estranheza, entre outras coisas, por ter um homem fazendo o papel da ninfeta, “a surpresa maior foi ver no final as pessoas absorverem bem aquele impacto todo da peça, foi uma coisa que mexeu bastante com as pessoas, com o imaginário das pessoas. Aquilo foi muito bacana. Eu nunca tinha visto um movimento de teatro de rua com tamanho impacto. Tinha visto coisas amenas, devagar, mas aquela mexeu bastante. Foi contrária. O grupo não se colocou num lugar para as pessoas se aglomerarem e ver. Ela se enfiou no meio da multidão inteira. Foi muito bacana”.

Maria Luísa que foi militante do MRP (Movimento pela Revolução Proletária), hoje é psicanalista lacaniana e acompanhou de perto a atuação do Agito, pois além de amiga de alguns integrantes era vizinha da “sede” do grupo, que na época era na casa do Júlio e da Aline, também menciona a apresentação do Agito Cultural no Festival de Música do *Abracadabra* na entrevista para essa pesquisa, “foi um acontecimento em uma dimensão que não houve igual até hoje. *A Ninfeta e o Entregador* era fenomenal e teve o seu ápice no *Abracadabra* que não tinha tradição de trabalhar um teatro com aquele perfil. O Agito, na *Ninfeta* em especial, era muito provocador.”

Tigu que integrou a TV Maxambomba e é fotógrafo e *videomaker*, chama atenção sobre “a maneira como o grupo estava aberto e conseguia interagir com a população, interatuar, provocar e agitar o público. A receptividade das pessoas ao Agito era muito boa, eles se divertiam, era um teatro político não chato, as pessoas paravam para assistir, se metiam na obra. A impressão era de que gostavam, que havia uma boa receptividade. Mexiam com quem estava passando, interrompiam o texto e o que estavam fazendo para falar com o público. Interagiam com o público de uma maneira tão interessante que a TV Maxambomba acabou convidando o Júlio para atuar na TV com essa função. Senso de humor, concepção de teatro, agilidade, sacação, jogo de cintura, manha. O Agito pegava pelo sarcasmo, ironia, deboche”.

Marcos Roque, que podemos colocar na categoria público já que não manteve contato com o grupo, apenas assistiu ao Agito apresentando o esquete *Família Lopez* em um lançamento do livro de poesias, disse ter ficado impressionado com o que descreveu como “improvisos ao mesmo tempo que parecia que os atores tinham tudo na cabeça”. Achou interessante a atuação com tão poucos recursos e principalmente a grande interação do grupo com o público. Considerou fenomenal o fato da atuação não se restringir ao palco.

Tigu lembra que na época do Agito não existia o “politicamente correto” e para ele o Agito ultrapassava em muito o que naqueles anos seria considerado “politicamente correto”, provocando sempre. Sobre esses limites, Luísa pergunta durante a entrevista, “o que eram as vulvas assassinas e a ambulância que fazia piru, piru, piru?” E ela mesma responde perguntando, “quem sabe a falta de noção tenha sido a grande contribuição para que o Agito tivesse algo de tão revolucionário?” Na sua concepção, o Agito era muito avançado para o que se pensava e o que existia de engajamento até aquele momento. Por mais que politicamente se aproximasse dos grupos culturais da década de 1970, fugia muito ao padrão, inclusive, do que se buscava de teatro naquela época, que era algo mais tradicional.

Roberto Lara, músico e Ex-Secretário de Cultura de Nova Iguaçu, relembra que a década de 1970 teve um movimento teatral coletivamente significativo e vê o Agito como uma cria desse movimento, porém essa herança vivida na década de 1990, que tinha uma agenda completamente despolitizada, fazia o grupo se tornar estranho. “90 era hedonista, de direita, não lidavam com questões sociais e políticas, daí a solidão do Agito naquele momento, ele era estranho por seu envolvimento político. Era o único com aquele perfil.”

Jorge Cardozo lembra que “os grupos e artistas de teatro que existiam na época, em sua maioria, tinham uma visão comum. Acreditavam que fazendo um curso iriam fazer sucesso. Sairiam da condição de pobreza, de invisibilidade e se empoderariam. A arte e o esporte seriam viabilidades, passaportes para sair dessa vida mediana, dessa vida limitada, e virar celebridade. Era o que via na maioria dos grupos e eles falavam isso com clareza, não tinham pudor de falar isso. Acreditavam que iam entrar pra televisão, mas não era assim. O Agito não passava essa intenção de ter sucesso. Não estava nessa onda, nessa moda.”

Para Rose, o Agito conseguiu levar o teatro mais colado com a política que os próprios grupos da década de 1970, inclusive mais que o TINI (Teatro Independente de Nova Iguaçu) do qual ela e o Mirelli fizeram parte e tinha mais esse perfil. Acha que o Agito “cumpru esse papel mais revolucionário de fazer com que as transformações sociais tocassem as almas, que fossem das almas, da nossa interioridade, do nosso ser. O Agito conseguia esse papel de aproveitar e colocar questões dentro da política com a sensibilidade do ser humano e com isso era possível tocar na gente. Hoje em dia eu vejo assim. Não adianta a gente falar com olhos nos olhos se você não falar o que vem de dentro. Você sensibiliza só superficialmente e aí você não tem segurança que ele vai abraçar uma série de causas.”

No olhar de Jorge Cardozo “o grupo não era só um grupo, era uma espécie de irradiador, ele irradiava coisas. Não era só um grupo de teatro.” No sentido oposto César Ray

cita a capacidade de ouvir e perceber as movimentações como uma marca do grupo “o Agito tinha uma abertura maior de ouvir o que estava acontecendo na cidade, os novos grupos, era mais aberto a interagir e fazer coisas diferentes.” Cardozo considera muito positivo no grupo o que chama de “espraiamento”, que seria uma vibração, onde todo mundo fica mais excitado. “Oba! Dá pra fazer isso, tocar arte mesmo vivendo na periferia, na Baixada, mesmo na dificuldade a, b ou c. Dá esse gás em outras pessoas, grupos e vira referência no movimento de resistência a partir do teatro, reunindo aqueles que não concordavam com o *status quo*. Fluía para agregar os afins. Perfeito para uma determinada época. Tanto é que teve essa potência toda.”

Cardozo comenta que “a proximidade com alguns integrantes permitiu uma troca muito maluca, muitos sonhos, muitas dificuldades, muitas realizações, tudo muito misturado.” Luísa via “uma veia artística, um frescor nas pessoas do grupo e uma química entre os integrantes que quando se encontravam era uma coisa. Um mais um não era igual a dois. Quando juntava o grupo, a liga ia além de cada membro e ficava muito forte essa vinculação”. Para o Cézar Ray o Agito “não eram apenas as bandeiras levantadas. O Agito também era muito festeiro. O Agito, para mim, tinha a ver com festa. Uma coisa mais libertária. Libertina.” O que Filé aborda como sendo “uma relação mais ampla dos integrantes do Agito com a vida. Mantinham o compromisso político, mas era como se o conceito de política estivesse se ampliando e que a política poderia envolver o riso, o afeto, o prazer... porque nas décadas de 1970 e 1980, na Baixada, as lutas em busca da liberdade eram mais centradas na liberdade política e o Agito era mais anárquico, irregular, composto por um mosaico colorido que dava novos tons ao cenário cultural que havia, já que os grupos até então eram mais monocromáticos, parecidos, tinham um bloco comum de pensar. O Agito se apresentava, tanto para aqueles que atuavam na cultura antes do surgimento do grupo quanto para aqueles que eram contemporâneos, como uma coisa muito doida, pois não se encaixava em nenhum daqueles modelos.”.

Tigu considerava que “o Agito não tinha o objetivo de ser um grupo de teatro normal, formal. Desprezava o enquadramento e tinha uma ironia mordaz, iconoclasta, que dava o tom ácido, debochado e crítico ao grupo.”.

Para Moduan Matus, “o Agito Cultural tinha um estilo teatral que era fora do ‘normal’, fosse no teatro, nas ruas, nas escolas ou no teatro de encomenda... para ele essa diferença é uma coisa que deveria ser mais abordada, analisada.”

CONCLUSÃO

O primeiro desafio, senão o maior, para realizar essa etnografia foi a frágil e potente posição de pesquisadora e objeto da pesquisa, razão de constante apreensão do primeiro minuto que a possibilidade foi cogitada até o momento da escrita da conclusão final.

Estar nessa condição que fragiliza e potencializa gerou uma insegurança que pairou durante toda a realização da pesquisa, foi um fantasma latente. Como conseguir o distanciamento necessário estando completamente imersa e impregnada por essa vivência intensa anterior à decisão de realizar a pesquisa?

O conhecimento prévio sobre o tema é um elemento bastante favorável para qualquer estudo. Contudo, sendo este um conhecimento construído a partir de parâmetros que estão fora dos padrões que o rigor da pesquisa exige e, mais que isso, que envolve afetivamente o pesquisador que também é objeto, torna imprescindível uma especial atenção no intuito de evitar deslizes que comprometam a qualidade acadêmica do que está sendo produzido.

Como assegurar que as concepções construídas anteriormente sobre o tema sejam para a pesquisa elementos facilitadores, que apenas clarifiquem o objeto sem embaçar as leituras e interpretações do estudo em questão?

É importante ter clareza que na mesma medida em que a posição pesquisador/objeto potencializa o acesso ao que se apreenderia apenas após um tempo significativo de imersão no universo estudado para posteriormente desvendar o que é natural para aquele grupo, por outro dificulta na mesma medida o exercício do também imprescindível estranhamento que é fundamental em qualquer trabalho que se utilize da observação participante como técnica de pesquisa. Posto isso, para que o conhecimento prévio de um pesquisador/objeto se transforme em mais ganhos que obstáculos para a pesquisa é crucial usar filtros que possibilitem estabelecer um olhar que se sobreponha ao olhar que há, até então, sobre o objeto. Exige que se tenha a capacidade de identificar, precisar e descrever como o objeto se vê e como percebe o universo em que está inserido e transcenda a ponto de ser capaz de observar, analisar e ver aspectos imperceptíveis para o próprio objeto, uma vez que são naturais para eles. Uma percepção que não é tão simples de se obter mesmo sendo o pesquisador alguém que tenha certa distância do objeto e que se torna especialmente mais difícil na posição de pesquisador/objeto. Neste contexto, para identificar o que é natural para aquele coletivo o pesquisador/objeto tem que além de identificar, desnaturalizar para si, o que é sempre mais difícil. Neste aspecto, o distanciamento do pesquisador em relação ao objeto oferece mais recursos para que o estranhamento necessário se expresse.

Dar o salto mágico que possibilita ver como pesquisador o que não transparece para o nativo desafiou na busca de mecanismos que contribuíssem para superar esses entraves. Desse modo, além das precauções que a literatura sobre o tema oferece, buscou-se criar recursos que pareciam contribuir para reduzir os riscos que a intimidade com o objeto oferecia. Um deles foi manter a precisão e quase literalidade das falas, reduzindo ao máximo a intervenção na narrativa dos entrevistados, minimizando a manipulação dos relatos no ato da escrita. Parece uma questão óbvia, mas a intimidade induz a maiores escorregos dessa ordem.

Os cuidados exigidos pelos aspectos que colocavam em uma condição especial a realização da pesquisa fizeram identificar que somando à dualidade pesquisador/objeto havia também a dualidade individual/coletivo. No processo das entrevistas, quando os integrantes faziam suas narrativas, as falas se distinguiam entre o que era visto como uma visão do grupo e o que era uma percepção individual de cada integrante. Ou seja, as falas mesclavam relatos que se auto-identificavam como expressão do olhar pessoal, individual de cada integrante, enquanto pessoa física, com as falas apresentadas como concepções do grupo, pessoa jurídica, como um olhar comum a todos que integravam o grupo Agito Cultural. São nuances, detalhes, que também dizem sobre o objeto.

Outro aspecto de conflito foi lidar com a minha narrativa já que vi e vivi boa parte do que estava sendo abordado. Qual a forma correta de considera-la? Como fica a isenção do pesquisador? Não seria manipulação? Minha narrativa também é legítima desde que tratada com precaução e os devidos cuidados? Como percorrer a trajetória da pesquisa mantendo o controle para não sobrepor a minha narrativa em relação às demais?

O pertencimento àquele todo/objeto, avaliando os aspectos positivos e negativos que tal condição acarreta, facilitou a fluência das entrevistas. Por outro lado, tornou mais indefinidos os limites. O que, naquele contexto, eram falas ou questionamentos dos integrantes do grupo? Incluindo nesta composição a pesquisadora. O que era uma leitura que já existia no grupo ou, ao menos, para alguns integrantes? O que surgiu e começou a ser elaborado a partir do que a pesquisa estimulava? Esses limites são especialmente difíceis de precisar quando a composição dos agentes em interlocução na pesquisa se mescla entre o eu (Gisela, integrante do grupo/objeto e pesquisadora), o nós (o Agito/objeto) e o ele/entrevistado (objeto).

Neste contexto, o que já tinha sua complexidade pela dualidade, pesquisador/objeto, parece ampliar-se com a tríade – eu, nós e ele. Esse aspecto intrínseco também reforça o que falamos acima, por um lado, torna mais tênue a linha que separa e permite identificar no processo da pesquisa o que era o meu olhar como objeto, o que tinha se tornado a partir da

interlocução com os demais nesse processo de pesquisa, o que só se tornou visível pelo decorrer do tempo, o que era produto da pesquisa. Por outro lado, propiciou que as entrevistas transcorressem informalmente, dada a intimidade existente com a maioria dos entrevistados. Isso possibilitou uma naturalidade e fluência que enriqueceu muitíssimo o que se pode extrair de cada entrevista, possibilitando abordagens que um pesquisador mais distante daquele universo talvez não tivesse acesso.

Assim, houve uma especial atenção aos links que no decorrer das entrevistas eu era tentada a fazer, conectando determinada fala com algo que eu já pensava sobre o assunto. Essa atenção visava minimizar o risco de utilizar essas conexões como recurso para dizer o que eu pensava sobre o que estava sendo abordado, sem assumir que era uma leitura minha, não como pesquisadora, que exigiria uma fundamentação que justificasse, mas como objeto, uma vez que era a leitura que eu fazia pessoalmente sobre aquilo. Não tenho como afirmar se essa preocupação possibilitou que obtivesse êxito evitando que sem perceber ocorressem manipulações da minha parte, contudo acho importante registrar que foi uma constante o temor de cometer algum deslize nesse sentido, não por falta de ética, mas por ser parte e durante a pesquisa vivenciar situações em que o eu/pesquisador era colocado de lado e o eu/objeto se manifestava e se sobrepunha permeando e interferindo na condução do estudo. Assim, diante de limites tão tênues que se ultrapassados definiriam conteúdos possivelmente diferentes, a pesquisa foi realizada permeada por esse “conflito identitário”.

Uma coisa é você mergulhar na pesquisa como observador participante, que se insere naquele ambiente sem ter previamente vínculos fortes estabelecidos e com a clareza de que está ali para conhecer aquele objeto sob a perspectiva acadêmica, outra é ter ciência que fará uma nova imersão em um universo que marcou profundamente a sua vida e agregou muito ao que é hoje. Não é tarefa fácil.

A condição especial de pesquisadora e objeto exigiu contínua e redobrada atenção para manter o distanciamento necessário, ainda que, intrinsecamente não haja como romper os vínculos existentes. Semelhante ao que se abordou sobre a etnografia retrospectiva, essa condição coloca à pesquisa elementos restritivos, por um lado, e, por outro, possibilitou utilizar algo próximo à observação participante. Ainda que a experiência vivenciada no grupo tenha ocorrido sem a devida “domesticação teórica” que caracteriza a observação participante OLIVEIRA (2006).

Em uma *observação participante o estranhamento ao que é familiar ao universo estudado acontece de modo, relativamente, espontâneo*. É comum o estranhamento até que se conheça, entenda e familiarize com o objeto estudado. Nesse caso, como nativa, estranhar

algo tão familiar foi, inicialmente, um desafio. Exigiu estabelecer outro olhar diante do grupo. Difícil, uma vez que desnaturalizar não é algo simples. Por outro lado, em uma determinada fase da pesquisa, o estranho foi lidar com as imagens que foram se desenhando. Em alguns momentos houve surpresas. Positivas e negativas. Assim como, foi inevitável ser tocada por sentimentos. A relação afetiva com o objeto também influenciou nas entrevistas. Percebi que era necessário estímulo para que os entrevistados, especialmente aqueles que não faziam parte do Agito, traçassem críticas ou expressassem os aspectos conflituosos ou considerados questionáveis do grupo. Alguns, nem com estímulos falaram. Acredito que, em alguns casos, isso possa decorrer do fato de considerarem que, por mais que estivesse imbuída de um empenho acadêmico, havia afetos envolvidos. Outro desafio foi a busca da isenção no tratamento das narrativas, pois o nosso olhar se expressa necessariamente ao filtrar, organizar e sistematizar o material obtido, ainda que a partir de uma base teórica e imbuído de um rigor metodológico.

O principal aspecto facilitador nesse paradoxo papel de pesquisador/nativo foi conhecer o objeto e os atores. Isso deu certo conforto por estar com um campo conhecido. Ainda que, pisando em ovos na busca pelo distanciamento e rigor.

Por se tratar de uma etnografia retrospectiva, o tempo é um aspecto importante. Ainda que se apresente como um elemento limitante em alguns contextos, em outros o tempo favorece a elaboração de determinadas percepções e análises.

Talvez por isso, observamos que, espontaneamente, os participantes seccionaram o tempo, distinguindo os momentos a que se referem nos relatos. Esse recorte possibilitou comparações entre os períodos evidenciando as mudanças ocorridas nesse processo.

Na lógica do tempo, nota-se que o Agito aparece, na maior parte das vezes, relacionado ao passado ou ao futuro. Destoando do presente etnográfico. É descrito como um elemento organicamente estranho ao contexto em que está inserido.

O que era considerado natural e o que era estranho no período abordado pela pesquisa?

O natural era o discurso hegemônico daquele período para o conjunto de pessoas que faziam parte daquele contexto. Estranho seria o que se pautava em outros parâmetros que não o hegemônico. Assim, a posição que cada pessoa ou grupo se coloca ou é colocado em relação ao que coletivamente era partilhado é o que situa o enquadramento e a forma como serão vistos e aceitos naquele coletivo.

Quais os discursos hegemônicos no período e universo que abrange a pesquisa?

Sobrepondo e buscando relacionar as diversas narrativas, o que se observou foi que no período que antecede a atuação do Agito, da década de 1960 até início da década de 1980, no

máximo, arte e política para aquele coletivo estavam integradas. A atuação artística era concebida como uma forma de expressão política que não era restrita às questões setoriais pertinentes à política cultural. Tinha uma amplitude maior, envolvia um projeto de sociedade. A luta por direitos e liberdade, suprimidos pela ditadura militar, se sobrepunha às demais pautas de luta. Assim, fica perceptível nas falas uma sobreposição da luta de classes sobre as demais. Isso dava uma unidade e amplitude. Ainda que houvesse movimentos sociais, sindicais, culturais, de mulheres, estavam comprometidos prioritariamente com a luta pela democracia que permitiria a restauração e ampliação de direitos. Entre os mais radicais a luta pelo reestabelecimento da democracia, seria uma etapa a caminho da revolução que iria acabar com as desigualdades no país.

Na década de 1990, período de atuação do Agito, predomina o discurso individualista da meritocracia em que a capacidade e o empenho pessoal se colocavam como a via para a tão aspirada ascensão. Há uma busca dos artistas pela profissionalização e reconhecimento. As questões políticas não estão mais em pauta para a maioria dos artistas, inicia-se o movimento pela captação de recursos com a estruturação burocrática tanto dos grupos na busca pela obtenção do CNPJ quanto dos artistas solos que investiram no registro profissional com o intuito de conquistar o tão almejado sucesso. A unidade de luta da fase anterior se fragmenta e as pautas que até então estavam em segundo plano começam a despontar. O Agito está inserido neste contexto e era considerado estranho porque atuava na lógica que predominava e mobilizava os artistas das décadas anteriores. Contudo, ao mesmo tempo em que estabelece uma atuação que se pauta na visão marxista, o Agito abre espaço para abordagens menos rígidas e que traziam à tona questões que ainda não estavam na ordem do dia, que estavam invisíveis ou silenciadas tanto pela sociedade quanto pelos movimentos setoriais atuantes naquele período. Um exemplo é a questão LGBT que não estava em pauta naquele momento enquanto uma luta setorial, mas se apresentava como tema para o Agito Cultural sendo abordado com destaque no principal espetáculo do grupo que foi *A Ninfeta e o Entregador*.

Essa percepção pode ter se evidenciado por se tratar de uma etnografia retrospectiva. Pela possibilidade de os entrevistados disporem desse tempo decorrido como um elemento a mais para a elaboração de suas narrativas. Talvez essa formulação não ocorresse se a pesquisa fosse realizada no período em que o Agito estava em atividade. Não é algo que a pesquisa permita afirmar, mas lança como questão, uma vez que a etnografia retrospectiva tem se apresentado, prioritariamente, como um recurso metodológico para os casos em que o universo da pesquisa está situado em um tempo passado, tornando remota a possibilidade de utilizar a observação participante como método. É um recurso à restrição da viabilidade de

realização de determinadas pesquisas em um presente etnográfico CUNHA (2005). Contudo, a questão colocada e que há de se avaliar é o quanto a etnografia retrospectiva pode contribuir para que se tenha uma nova perspectiva ou, quiçá, uma visão mais ampla sobre determinados objetos de pesquisa. Avaliar em que medida, a etnografia retrospectiva se potencializa como uma possibilidade metodológica para elaboração de novas leituras sobre um objeto de pesquisa, não apenas como um recurso pela inviabilidade da observação participante.

Avaliando a herança deixada pelo Agito Cultural, não se identificou, no âmbito coletivo, uma continuidade ou desdobramento, significativo, do que foi a experiência do grupo. Contudo, para os seus integrantes, houve um legado. Alguns integrantes mantiveram sua atuação na área, como foi o caso do Marcos que se formou em Artes Cênicas pela UNIRIO, do Robson que concluiu Belas Artes com especialização em Cenografia pela UFRJ, do Brollo que trabalha como figurinista em cinema e televisão, da Kátia Vidal que, eventualmente, desenvolve performances ou trabalhos na área cultural. Não obstante, independente dos rumos que tomaram a vida de cada um, foi unânime a afirmação de que essa vivência proporcionou aprendizados que são utilizados cotidianamente. Que as técnicas e recursos desenvolvidos no período em que participavam do Agito são heranças de grande valia. Um aspecto que chama atenção foi a opção de grande parte dos integrantes do grupo de tornarem-se professores. Foi o caso da Aline, Júlio, Gisela, Marcos e Robson. O que não representaria uma mudança de área se considerarmos, como BRANDÃO (1985) que o trabalho que o Agito desenvolveu foi misturar vida com educação.

No contexto da Baixada Fluminense daquele período, o Agito teria cumprido o papel de intermediário no diálogo dos movimentos sociais e políticos com a população, agenciando propostas, transmitindo, influenciando, persuadindo. Seria um dos agentes de uma rede de instituições afinadas na luta pela reconfiguração e mudança do jogo estabelecido.

Em uma de suas falas, Jorge Cardozo avalia que “na Baixada os movimentos se dão em ondas, mas diferentes uma das outras. Uma hora é o teatro que movimenta. A onda vem cresce, diminui e vira uma marolinha. Outra hora é a poesia, noutra hora é a música. Foi assim durante anos”. Esse movimento cíclico a que Jorge se refere, aparece na pesquisa. A linguagem artística, a pauta política e a forma de inserção predominantes em cada contexto se alternam. Contudo, as narrativas contidas nesta etnografia demonstram que, mesmo em um contexto adverso, onde as pautas políticas e formas de inserção destoavam da prática do Agito, o grupo se manteve como marolinha, irradiando.

O que o Agito e essa pesquisa, simbolicamente, representam é essa busca por uma leitura de mundo que, de alguma forma, contribua para reverter a superioridade posicional

vigente. Mostrar, registrar, levar para o espaço acadêmico, outras narrativas que possibilitem maior visibilidade para manifestações que foram ofuscadas pelo que, hierarquicamente e hegemonicamente, predominava. Numa abordagem na ótica que SAID (1990) nos apresenta, sobre a importância de trabalharmos temas fora de evidência não consagrados.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro. FGV, 1996.
- BARROS, Gisela de Jesus. *Nossas ruas têm História – Mesquita/RJ*. Rio de Janeiro: Gisela de Jesus Barros, 2011.
- _____ (coord.) *Nossa gente II – Mesquita – RJ*. Mesquita: Flama, 2009.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Zahar, 2009.
- BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221
- BEZERRA, A.S. Arquivo e memória oral na produção de uma etnografia retrospectiva. *Antropológicas*, n 13, 2015.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETTELL, Caroline B., “*Multiple Voices and The meaning of Revolution: a comment of the contributions of João Camilo dos Santos and João Pina-Cabral*, Herr, Richarg (eds.), *The New Portugal. Democracy and Europe*, EUA, University os Califórnia at Berkeley, 1992.
- BRITTO, Ana Lúcia/PORTO, Hélio Ricardo (orgs.). *Serviços de saneamento na Baixada Fluminense – problemas e perspectivas*. Rio de Janeiro: IPPUR/FASE, 1998.
- CARIA, Telmo H. “A construção etnográfica do conhecimento em Ciências Sociais: reflexividade e fronteiras”. In: CARIA, Telmo H., (eds.). *Experiência Etnográfica em Ciências Sociais*. Porto: Afrontamento, 2003. p. 9-20
- CERTAU, Michel de. Teoria e método no estudo das práticas cotidianas. In. COTIDIANO, CULTURA E PLANEJAMENTO URBANO, 1985. *Anais...* São Paulo: FAU/ USP, 1985. p. 3-19
- CHIERA, Renato. *Filhos do Brasil – um caminho de solidariedade na Baixada Fluminense*. São Paulo: Editora Cidade Nova, 1996.
- CLÁUDIO, Ewerson. Blog do Ewerson – Lutas Sociais - Política Cultural - Um outro mundo é possível - Ousando lutar, venceremos. In. NA PAREDE da memória, 2015. Disponível em: <<http://ewerson50.blogspot.com.br/p/na-parede-da-memoria.html>> Acesso em: 23 mar. 2017.
- CLIFFORD, James. Introduction: Partial Truths. In: CLIFFORD, James; MARCUS, George (orgs.). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986. p. 1-26

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: _____. *A Experiência Etnográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

CUNHA, Neiva Vieira da. *Viagem, experiência e memória: narrativas de profissionais da Saúde Pública dos anos 30*. Neiva Vieira Cunha. – Bauru, SP: Edusc, 2005.

_____; FELTRAN, Gabriel de Santis. *Sobre periferias – novos conflitos no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Lamparina/FAPERJ, 2009.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. José Laurênio de Melo (Trad.), Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTINI, Marcus Vinícius. *Guia afetivo da periferia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

FELTRAN, Gabriel de Santis. Margens da política, fronteiras da violência: uma ação coletiva das periferias de São Paulo. *Nova Lua*, São Paulo, 79, p. 201-233, 2010.

_____. *Fronteiras de tensão – políticas e violência nas periferias de São Paulo*. São Paulo: Editora UNESP/CEN/CEBRAP, 2011.

_____. *Desvelar a política na periferia – histórias de movimentos sociais em São Paulo*. Campinas, SP, 2003.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREIRE, Jussara. *Sensos do Justo e problemas públicos em Nova Iguaçu*. Rio de Janeiro: Instituto Universitário do Rio de Janeiro, 2005.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

_____. *Obras e Vidas – O antropólogo como autor*. Rio de Janeiro. Ed. UFRJ, 2002.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. Da UFRJ, 1998.

GUIMARÃES, Alba Zaluar. *Desvendando máscaras sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HB, Heraldo. *O cerol fininho da Baixada – histórias do cineclube Mate com Angu*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

HENDRY, Joy. “The paradox of friendship in the field: analysis of a long-term Anglo-Japanese relationship”. In: OKELY, J. e CALLAWAY, H. (orgs.). *Anthropology and autobiography*. London and New York: Routledge, 1992. p. 74-163

LAMEGO, Alberto Ribeiro. *O homem e a Guanabara*. Rio de Janeiro: IBGE, 1964.

LAPLANTINE, François. *La description ethnographique*. 2.ed. Paris: Nathan, 1996.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Porto: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

LEROUX, Liliane; CUNHA, Neiva Vieira da; SOBREIRA, Henrique Garcia. *Novos temas em educação, cultura e comunicação nas periferias urbanas*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio LIMA, Ulisses M. A luta armada: Baixada Fluminense 1961. Nova Iguaçu: Ed. do Autor, 1985.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Os argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da Aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia*. São Paulo: Abril, 1978.

MAUSS, Marcel. *Manual de etnografia*. Lisboa: Pórtico, 1972 [1947].

MELLO, Marco Antônio da Silva; VOGUEL, Arno. *Reconsiderando da Filosofia das História como procedimento na Fundamentação de Direitos*. Paper apresentado no Fórum de pesquisa 26 da 22ª Reunião Brasileira de Antropologia – ABA, Brasília, DF, 2000.

NORBERT, ELIAS; SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Ed.: Zahar, 2000.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. *O trabalho do antropólogo*. 3.ed. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 2006.

ONOFRE, Leonardo de Freitas. *A Circulação de Artistas e Produtores Culturais no Espaço dos Bares no Centro de Nova Iguaçu: O Caso do Daniel's Bar (1989-1996)*. Monografia (Licenciatura em História) - Instituto Multidisciplinar, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, 2011.

POLLAK, Michael. *L'Expérience Concentrationnaire: Essai sur le maintien de l'identité sociale*. Paris: Éditions Métailié, 1990.

ROCHA, J. C. C. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*, Universidade Federal de Santa Maria, v. 1, p. 1-48, 2007.

SAID, Edward. Orientalismo. *O Oriente como invenção do Ocidente*. Tomás Rosa Bueno (Trad.). Companhia das Letras: São Paulo, 1990.

SANTOS, Carlos Nelson Ferreira dos. “A desordem é só uma ordem que exige uma leitura mais atenta”. *Revista de Administração Municipal – MUNICÍPIOS/IBAM*, ano 54, n 271, jul/set 2009.

SAYAD, Abdemalik. *A Imigração ou Os paradoxos da alteridade*. São Paulo: EdUSP. 1998.

SCOTT, Mainwarig. *Igreja católica e política (1916-1985)*. São Paulo, Brasiliense, 1988.

SILVA, Bruno Adriano R. da. *História da Animação Cultural nos CIEPS: Uma análise sociohistórica a partir da fala dos idealizadores do programa*. Rio de Janeiro:

NEEPHI/UNIRIO. 2008. Disponível em:

<https://seer.ufmg.br/index.php/licere/article/viewFile/644/526>. Acesso em: 17 set. 2017.

SILVA, Hélio R. S. Situação etnográfica: andar e ver. *Horizonte Antropológico*, Porto Alegre. v. 15, n. 32, jul./dez. 2009.

SILVA, Percival T. da. *Origem e trajetória do Movimento Amigos de Bairro em Nova Iguaçu (MAB) – 1974/1992*. Relação vanguarda-base-massa: práxis política e educativa. Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas / Instituto de Estudos Avançados em Educação, 1993.

SIMÕES, Manoel Ricardo. *Ambiente e sociedade na Baixada Fluminense*. Mesquita: Editora Entorno, 2011.

SOUZA, Percival de. *A maior violência do mundo – Baixada Fluminense*, Rio de Janeiro, Brasil. São Paulo: Traço Editora, 1980.

TURNER, Victor. Social dramas and stories about them. *Critical Inquiry*. v.7, n. 1, Autumn. 1980.

VELHO, Gilberto. O desafio da proximidade. In VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina: *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2003.

WEBER, Suzi. O teatro sob o signo de Dionísio. *Cena 2*, ano 2, n. 2, p. 47-51, 2001.