

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E TERRITORIALIDADES

ANNA CAROLINA GONÇALVES MAGALHÃES

**ARMAZÉM DA UTOPIA:  
A OCUPAÇÃO DO CAIS PORTO DO RIO DE JANEIRO  
PELA COMPANHIA ENSAIO ABERTO**

Niterói/RJ

2020

ANNA CAROLINA GONÇALVES MAGALHÃES

**ARMAZÉM DA UTOPIA:  
A OCUPAÇÃO DO CAIS PORTO DO RIO DE JANEIRO  
PELA COMPANHIA ENSAIO ABERTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Gilmar Rocha

Niterói/RJ

2020

ANNA CAROLINA GONÇALVES MAGALHÃES

**ARMAZÉM DA UTOPIA:  
A OCUPAÇÃO DO CAIS PORTO DO RIO DE JANEIRO  
PELA COMPANHIA ENSAIO ABERTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof Dr. Gilmar Rocha – (Orientador) PPCULT/UFF

---

Prof. Dr. Marildo Nercolini – PPCULT/ UFF

---

Prof. Dr. Manoel Silvestre Friques – PPGAC/ UFRJ

Niterói/RJ

2020

## RESUMO

Partindo da narrativa como metodologia, esta dissertação tem o objetivo de traçar um panorama do trabalho desenvolvido pela Companhia Ensaio Aberto enquanto gestora e ocupante do Armazém da Utopia nos últimos dez anos. Considerando aqui a ocupação como uma categoria sociológica e não apenas como uma condição jurídica. Refletiremos sobre os atravessamentos políticos e as disputas territoriais e simbólicas que envolvem o projeto e a zona portuária do Rio de Janeiro ao longo dos anos e principalmente após o anúncio do processo de revitalização da região em decorrência dos Jogos Olímpicos de 2016. Teremos como foco descrever a estrutura material e conjunto de práticas forjadas ao longo desse tempo pelo grupo no espaço, além de desenvolver um trabalho historiográfico sobre o processo de chegada, ocupação e regularização do projeto.

Palavras-Chave: Armazém da Utopia, Companhia Ensaio Aberto, Ocupação, Memória e Território

## RÉSUMÉ

Tout en partant de la narrative comme méthodologie, cette dissertation a comme but de tracer un panorama du travail développé par la Companhia Ensaio Aberto en tant que gestionnaire et occupante du Armazém da Utopia au cours des dix dernières années. On y considère l'occupation comme une catégorie sociologique et non seulement comme une condition juridique. On réfléchira à propos des croisements politiques et des disputes territoriales et symboliques qui entourent le projet et la zone portuaire de Rio de Janeiro tout au long des années et notamment après l'annonce du processus de revitalisation de la région en raison des Jeux Olympiques 2016. On se concentrera sur la description de la structure matérielle et de l'ensemble de pratiques forgées au fil de ce temps par le groupe dans l'espace, au-delà de dérouler un travail historiographique sur le processus d'arrivée, d'occupation et de règlement du projet.

Mots-clés: Armazém da Utopia, Companhia Ensaio Aberto, Occupation, Mémoire et Territoire.

## LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1 - Estudo de Organograma de Trabalho do Armazém da Utopia.....	51
Esquema 2 - Usos identificados dos armazéns do cais do porto .....	97

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Cena Fevereiro 5 dias? Espetáculo <i>Dez Dias Que Abalaram o Mundo</i> .....	10
Imagem 2 - Armazém 6 no dia 13 de julho de 2017. ....	11
Imagem 3 – Porto do Rio, 1967.....	12
Imagem 4 - Obras do Porto Maravilha .....	33
Imagem 5 – Fachada Armazém da Utopia .....	39
Imagem 6 - Área administrativa armazém 6. ....	40
Imagem 7 - Detalhe parede de vidro. ....	42
Imagem 8 - Detalhe parede de tijolo de barro aparente.....	42
Imagem 9 - Fragata Libertad. ....	43
Imagem 10 - Varanda Armazém 6, agosto 2017. ....	44
Imagem 11 - Espetáculo Canto Negro da Companhia Ensaio Aberto. ....	45
Imagem 12 - Fórum Violência e Direito à Segurança Pública .....	46
Imagem 14- Show do Djonga.....	47
Imagem 13 - Montagem do show do Djonga .....	47
Imagem 15 - Cozinhas, novembro de 2020 .....	55
Imagem 16 - Vestiário, novembro de 2020 .....	55
Imagem 17 - Área da mesa de estudos .....	58
Imagem 18 - Banquinha da CNP (Lojinha da companhia) .....	58
Imagem 19 – Acervo de Cenografia 2019 .....	60
Imagem 20 – Acervo de Cenografia 2020.....	61
Imagem 21 - Área da oficina com parte do acervo de iluminação .....	62
Imagem 22 – Acervo de figurino.....	65
Imagem 23 - Planta baixa do acervo de objetos .....	66
Imagem 24 – Acervo de objetos .....	67
Imagem 25 - Luz Nas Trevas (2019).....	73
Imagem 26 - Luz Nas Trevas (2019).....	73
Imagem 27 - Camarim.....	75

Imagem 28 - Mesa de Estudos.....	77
Imagem 29 - Piano.....	78
Imagem 30 - A Mandrágora (2019).....	79
Imagem 31 - Linóleo .....	81
Imagem 32 – Anexo 5/6 durante a primeira visita da Companhia Ensaio Aberto no local. ....	94
Imagem 33 – Manifestação dia 04 de agosto de 2015 I .....	103
Imagem 34 e 35 -Manifestação dia 04 de agosto de 2015 II.....	104
Imagem 36 – Manifestação dia 04 de agosto de 2015 III.....	105
Imagem 37 – Manifestação dia 04 de agosto de 2015 IV .....	106
Imagem 38 - Palavras de ordem .....	107
Imagem 39 – Ocupação do MST .....	111
Imagem 40 - Integrantes da Companhia Ensaio aberto junto aos movimentos sociais na manifestação contra o golpe do dia 20 de agosto de 2015. ....	113
Imagem 41 - Bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. ....	118
Imagem 42 – Terceira temporada do espetáculo <i>Sacco e Vanzetti</i> .....	119
Imagem 43 – Encontro com Dilma.....	122
Imagem 44 – Bandeira do MST .....	128

## LISTA DE MAPAS

Mapa 1 - Mapa Centro do Rio de Janeiro, 1880.....	28
Mapa 2 - Mapa Centro do Rio de Janeiro, 1910.....	29
Mapa 3 - Corte transversal e planta baixa do armazém 6.....	41
Mapa 4 - Planta baixa do Armazém 6 em agosto de 2019, ainda sem o contêiner que hoje abriga o Financeiro/Captação .....	42
Mapa 5 - Anexo 5/6 em 2019 com a cenografia do espetáculo <i>Luz nas Trevas</i> .....	53
Mapa 6 - Anexo 5/6 em 2019 com a cenografia do espetáculo <i>A Mandrágora</i> .....	54
Mapa 7 - Planta baixa do acervo de figurino.....	64

## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Crescimento demográfico da cidade do Rio de Janeiro entre 1808 e 1906.....	19
---	----

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 PORTO E CIDADE: NARRAR O PASSADO, PENSAR O PRESENTE E FORJAR O AMANHÃ .....</b>	<b>11</b>
1.1 A importância de lembrar: memória, cultura e imaginário.....	14
1.2 Rio de Janeiro: cidade-porto.....	16
1.3 Expandindo a cidade .....	19
1.4 Civilização nos trópicos: o mito da gestão tecnicista e o início do bota-abaixo.....	21
1.5 Do porto de Passos ao porto de Paes .....	27
1.6 O papel da cultura na arte de narrar.....	35
<b>2 NARRAR É EVITAR EXPLICAÇÕES: DESCREVENDO O ARMAZÉM DA UTOPIA.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1 Armazém 6: arquitetura.....</b>	<b>40</b>
2.1.1. O uso e a operacionalidade .....	44
<b>2.2 Anexo 5/6: o coração da fábrica .....</b>	<b>52</b>
2.2.1. Memória Viva - Os Acervos da Ensaio Aberto .....	55
2.2.1.1. Cenografia.....	59
2.2.1.2. Iluminação.....	61
2.2.1.3. Figurino.....	63
2.2.1.4. Acervo de Objetos.....	65
2.2.1.5. Os Sovietes.....	67
2.2.2. Os meios de produção.....	72
2.2.3. Espaços de Criação .....	74
2.2.3.1. O Camarim - O Rito.....	74
2.2.3.2. A Grande Mesa - A Socialização do Conhecimento .....	76
2.2.3.3. O Piano - A Preparação Vocal .....	77
2.2.3.4. O Linóleo - A Preparação Corporal .....	79
2.2.4. O Ritual e a Sacralização do Espaço.....	81
2.2.5. O início é o meio de tudo.....	84
<b>3 OCUPAR, RESISTIR E NARRAR: A LUTA POLÍTICA PELO ESPAÇO E A FUNÇÃO SOCIAL DO ARMAZÉM DA UTOPIA.....</b>	<b>87</b>
<b>3.1 A busca por novos territórios: apresentando o problema .....</b>	<b>87</b>
<b>3.2 A chegada ao porto: vale a pena sonhar .....</b>	<b>91</b>

<b>3.3. Atracando o barco: a questão jurídica .....</b>	<b>94</b>
<b>3.4 Criando raízes: a luta pela permanência no espaço .....</b>	<b>98</b>
3.4.1 Articulação.....	99
3.4.1 Ocupação.....	108
3.4.1 Resistir .....	117
<b>3.5 Marco legal.....</b>	<b>120</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>129</b>
<b>ANEXO 1- Oficinas realizadas no Armazém da Utopia (2010 -2020).....</b>	<b>131</b>
<b>ANEXO 2 - Total de Público Armazém da Utopia 2019.....</b>	<b>132</b>

## INTRODUÇÃO

### **Ao Ricardo, que narrou o futuro sem saber**

O ano era 2010 ou 2011, não lembro com precisão, sei que estava próximo aos 18 anos e vim visitar os meus irmãos. Eu tenho quatro irmãos, um que foi criado comigo e três bem mais velhos, por parte de pai. Eles sempre moraram na cidade do Rio de Janeiro, enquanto eu e Rennan, irmão que foi criado comigo, fomos bem novos morar no interior do estado, em Rio das Ostras. Naquela época havia cerca de três anos que eu e ele fazíamos teatro. Rennan também tinha recém ingressado na graduação de produção cultural na UFF, e eu estava prestes a iniciar o mesmo curso. Bem ou mal, naquela fase da vida que você precisa começar a responder de verdade o que quer ser quando crescer, a gente já respondia com alguma precisão e era de conhecimento geral da família o rumo que os caçulas estavam tomando.

Na ocasião, nosso irmão mais velho, Ricardo, foi nos buscar na rodoviária. Saindo de carro da Novo Rio, na tentativa de puxar assunto, ele falou: "Tá vendo esses armazéns do cais do porto, ouvi dizer que todos se tornarão espaços culturais dentro dos próximos anos." Lembro de ter vislumbrado o futuro e pensado o quão legal seria se aquilo que meu irmão estava dizendo se tornasse verdade. A perimetral ainda existia. Lembro das frases do poeta Gentileza pintadas na sua estrutura, lembro de ver muitos moradores de rua e lembro das paredes de tijolinhos daqueles armazéns, aparentemente abandonados, que tomavam a paisagem em grande parte do trajeto. Lembro também com muita clareza dos números, cada armazém tinha um número.

Naquele momento, não sabia eu, que aquele comentário do meu irmão, que hoje quase ganha ares premonitórios, tinha um pé bem firme na realidade. Em 2009, a prefeitura do Rio de Janeiro anunciou a implementação do Porto Maravilha, projeto que seria responsável por uma série de reformas urbanas que mudariam drasticamente a paisagem carioca. Seu escopo principal era promover a revitalização da zona portuária, e sua intervenção mais esperada consistia na derrubada do monstruoso elevado da perimetral. Esse mesmo, das frases do Gentileza, dos moradores de rua e das encantadoras paredes de tijolinho em seu caminho. O projeto efetivamente trouxe-o abaixo, e em seu lugar foi erguido, em 2016, o Boulevard Olímpico. Um espaço que congrega diversos pontos turísticos e que promoveu a refuncionalização de grande parte dos armazéns do cais do porto. O tão sonhado corredor cultural da profecia do meu irmão se tornava realidade, mas trazia com ele diversos embates e negociações, disputas territoriais e simbólicas em uma região ancestral e cheia de vida.

Durante muitos anos essa memória ficou completamente submersa. Eu não me lembrava minimamente desse fato da minha vida, dessa conversa, desse momento saindo de carro da Novo Rio. Lembrei há poucos meses, enquanto escrevia esta dissertação em meio ao isolamento social da pandemia de covid-19. Algum amigo em uma rede social postou um vídeo. Ele em um carro, atravessando a zona portuária e filmando aqueles armazéns. Não sei se foi o momento que me encontrava da pesquisa ou a imagem em movimento, possivelmente os dois, mas a lembrança veio clara como água. Eu e meus irmãos, em um carro cortando a Avenida Rodrigues Alves, ainda embaixo da perimetral, vendo os armazéns, comentando sobre uma obra que viria e sobre o futuro daquela região. Não imaginaria eu, em momento nenhum, que 10 anos depois estaria fazendo parte dessa história e tendo a oportunidade de narrá-la nesta dissertação.

Inscribi-me no processo seletivo para o Programa de Cultura e Territorialidades da Universidade Federal Fluminense em 2017. Eu tinha recém terminado a graduação e no meio de tantas incertezas – comuns à juventude – precisava definir novos rumos. Decidi que seria interessante dar continuidade à experiência acadêmica, mas coincidentemente, no mesmo período, em busca de emprego, fui trabalhar como produtora cultural em um daqueles armazéns que tanto me impressionaram anos antes. No caso, o armazém de número 6, o Armazém da Utopia. Desde 2010, o espaço é ocupado e gerido por uma companhia teatral: a Ensaio Aberto. O trabalho em questão consistia em acompanhar, durante quatro meses, os ensaios e a produção de *Os Dez Dias que Abalaram o Mundo* (2017), espetáculo teatral que narra a história da Revolução Russa de 1917. A revolução contada em cena, no entanto, respingava na vida real e aquilo que era para ser um trabalho de quatro meses, se tornou um projeto de vida. Fui ficando, assumindo responsabilidades e hoje sou assistente de direção da Companhia Ensaio Aberto e produtora e gestora do Armazém da Utopia.

Meu irmão que previu o futuro, esteve na plateia de *Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo*, mas infelizmente não está aqui para ver a conclusão deste trabalho. Deixou-nos ano passado devido as complicações de um câncer, mas gosto de pensar que ele plantou uma semente no meu inconsciente, que foi sendo cultivada ao longo dos anos, e que pode ser colhida de alguma forma nesse momento. Não à toa dedico esse trabalho a ele. Ricardo, como todos os filhos homens do meu pai, era professor e sem dúvidas foi o maior incentivador da leitura em nosso núcleo familiar. No decorrer da nossa infância, Ricardo tinha a qualidade de compreender o nosso crescimento e de trazer novos mundos em forma de literatura a cada nova idade. Certa vez, ele me presenteou com um livro que foi um dos meus favoritos durante muito tempo. Um livro de fábulas que tinha as suas morais óbvias subvertidas em conclusões engraçadas e

inesperadas. Na infância me surpreendia a cada pequena fábula daquele livro, tal como me surpreendi com essa lembrança, e com cada pequeno passo desse processo nada óbvio. Ricardo, sem saber, talvez tenha sido a primeira pessoa a me apresentar a arte narrativa e a isso sou-lhe muito grata, afinal, teremos nela a base deste trabalho.

### **A narrativa enquanto método**

Para Walter Benjamin (2012), narrar é evitar explicações. Ao optar por um caminho etnográfico de pesquisa, o pesquisador se vê desafiado a contar aquilo que vê e vive em campo. Porém, transformar a observação e a experiência vivida em palavras nem sempre se apresenta como uma tarefa das mais fáceis. Ao se debruçar sobre a obra do russo Nikolai Leskov, Benjamin, mais do que apresentar a arte narrativa, que em sua perspectiva encontra-se em vias de extinção, aponta um farol para o desafio que seria o trabalho do narrador.

Salientando que explicações não condizem com o método narrativo, Benjamin ilumina que o trabalho de transpor o campo para o papel passa, necessariamente, pela descrição. Mostra, assim, que o ponto de partida não é o resultado, e que a reflexão do processo de pesquisa não se dá antes do nascimento do texto. O esforço de articular as palavras coincide com o esforço da produção do conhecimento – ou, como chamaríamos em uma reunião da Companhia Ensaio Aberto–, o “esforço do conceito”. Ou seja, a perspectiva de que o conhecimento se forja em movimento, em seu processo de socialização, no momento em que o indivíduo se coloca no desafio de transmitir a outrem o que acredita conhecer. Por esse motivo, ‘passar ao papel’ aqui, esteve mais relacionado a um processo de elaboração do que meramente o registro de conclusões já tiradas.

O trabalho narrativo, no entanto, não é o simples ato de relatar os fatos. O trabalho narrativo tem como pressuposto a narração, e a narração tem como pressuposto o narrador. Um indivíduo localizado em um tempo e espaço, inserido em uma realidade social, portador de uma identidade, fazedor de uma cultura, pertencedor de uma classe e detentor de um ponto de vista. O trabalho narrativo encontra na figura do narrador seu poder argumentativo. Forjado em um mundo material e concreto que ao mesmo tempo é imaterial e subjetivo, o narrador narra os fatos, mas os narra a partir de um mirante.

E dentro do processo narrativo, não nos cabe explicar os fatos, mas compreender que através da narração dos fatos, temos acesso as versões dos fatos. A visão de mundo de quem conta os fatos. Para Sidney Chalhoub (2012, p.40), através das narrativas históricas podemos adentrar nas lutas e contradições inerentes a qualquer realidade social. O trabalho do historiador não é, portanto, descobrir "o que realmente se passou", e sim entender como se produzem e se

explicam diferentes versões para um mesmo fato. É na contradição que reside a realidade, e como se conta um período, neste aspecto, é mais relevante do que a busca por uma dita "verdade histórica".

Entender que determinada narrativa histórica serve a algo, e que isso determina o que se conta, como se conta e também o que não se conta, nos serve aqui para duas coisas. A primeira é ressaltar uma necessidade puramente técnica e metodológica de qualquer processo dissertativo. Afinal, nenhuma pesquisa se faz possível sem um objetivo, objeto e recorte bem delimitados. E a segunda é podermos olhar para os acontecimentos históricos que nos atravessarão nesse trabalho de uma forma crítica, partindo da compreensão de que não existe imparcialidade na produção do conhecimento científico. Neste sentido, faço coro a Gramsci que odiava os indiferentes: "viver é tomar partido!" (GRAMSCI, 2020, p.31). E por isso, torna-se importante dizer algumas coisas para prosseguirmos.

Para Maquiavel (1976, p.83) "Deve-se, em todas as coisas, considerar o fim". E o objetivo que se pretende alcançar aqui – o fim – é produzir um fragmento escrito de uma história ainda majoritariamente oral. É colaborar com a produção memorial de uma companhia teatral e do espaço que ela ocupa. Mas, por consequência direta, é também lançar luz a diversas brechas epistemológicas que se abrem a partir dessa narrativa. Mais que o registro de uma experiência, a descrição e a construção narrativa aqui empreendida, pretende tornar-se, ela própria, registro vivo, memória escrita da Companhia Ensaio Aberto e do Armazém da Utopia.

E tendo o narrador papel central dentro da narrativa, acredito ser frutífero ressaltar o 'lugar de fala' de quem narra. Afinal, o que se conta, como se conta e também o que não se conta depende muito de quem conta. A linha tênue entre pesquisador e objeto nesta pesquisa se encontra...tênue. Há três anos a minha vida se confunde com a vida da Ensaio Aberto e do Armazém da Utopia. Então, o que descrevo, e os fatos que narro nessa pesquisa, mesmo que não vividos por mim, são tomados como parte de uma história da qual faço parte, uma história material, construída diariamente e contada muitas vezes na primeira pessoa. Uma história que foi sendo reconstituída através de pistas deixadas no cotidiano do trabalho. Pistas deixadas por aqueles que chegaram antes. Pessoas que são o tijolo, o cimento e a argamassa que constitui as paredes historiográficas de 28 anos de trajetória.

Recolhi o que ouvi nesses três anos de 'orelhada' e fui averiguar os fatos, conversei com os mais velhos e abri os dossiês do passado. Caminhei com Lima Barreto e João do Rio por um Rio que não existe mais, mas resiste de alguma forma. Fui à zona portuária não apenas como um território que faz parte da minha rotina, mas enquanto um território que é sempre reformado para o 'Amanhã'. Olhei para o hoje, estranhando o hoje e buscando fragmentos

historiográficos em tudo que me cercava no armazém 6 do cais do porto. Voltei a 1992, ano que fui concebida, e coincidentemente, ano que Luiz Fernando Lobo decide materializar em projeto de vida – uma companhia de teatro – o muito apreendido em parceria com Otoni Araújo em suas leituras noite adentro. Voltei em 1993, ano que nasci, ano que o *Cemitério dos Vivos*, no Palácio da Praia Vermelha, marcava não apenas uma estreia de um espetáculo ou de um grupo, mas marcava o início de mais um capítulo da história do Teatro dos Trabalhadores. Reconstituí uma linha do tempo, sabendo que por mais reta que ela possa parecer no papel, o tempo nunca é retilíneo. Depois de muitos percursos e muitos percalços, me encontro aqui.

Fundada em 1992, a Companhia Ensaio Aberto celebra em 2020, exatos vinte e oito anos, sendo os últimos dez anos vividos no Armazém da Utopia. Apesar do pouco material produzido sobre essas quase três décadas de trajetória impulsionar o desejo de contar, com a maior riqueza de detalhes possível, o que se passou, não tenho a pretensão de fazê-lo. Para isso, indico fortemente que esse trabalho seja lido em diálogo com duas referências/fragmentos que tiveram muito valor de uso para o trabalho a qual me pretendo, são elas: o livro marco dos 20 anos produzido pela própria companhia em 2012; e a dissertação *Dimensões Políticas do Teatro - um estudo de caso: John Reed na trajetória da Companhia Ensaio Aberto*, da pesquisadora Adriana de Lima Machado (2019). Ambos os registros me serviram como referências bibliográficas não somente por conter muitos dados históricos e reflexões sobre o *modus operandi* do grupo, mas por acentuarem sua relevância histórico-política.

Muita coisa mudou na Ensaio Aberto e no mundo desde o Palácio da Praia Vermelha em 1993 à ocupação do Armazém da Utopia em 2010. A própria experiência de ocupação do espaço não é a mesma de dez anos atrás. Muito menos começou só quando a Companhia adentrou efetivamente o armazém em outubro de 2010. Constantes **recomeços** e diversas gerações marcam a história, não só do grupo, mas também desse lugar. Não fazemos ideia do que será do Armazém da Utopia daqui a dez anos, muito menos o destino de uma região portuária que se vê constantemente reformada para o ‘Amanhã’. Mas de uma coisa certamente não há dúvidas, que tal como a história, o futuro está aberto e nos reserva muitas possibilidades. Já diria Brecht (1925), um homem tem muitas possibilidades, e complementarmente eu, um coletivo tem muitas possibilidades.

A Companhia Ensaio Aberto vem, há 28 anos, forjando novas formas de ser e estar no mundo, novas formas de se fazer teatro, e novas formas de se organizar socialmente. A partir de uma capacidade imaginativa, abre caminhos, desvios, ruas e vielas diferentes das impostas pelo mercado. Compreender os dez anos investidos na produção de um espaço como o Armazém da Utopia, é mais do que compreender um caso de sucesso de uma companhia teatral,

que em meio a total ausência de políticas públicas para manutenção de coletivos artísticos, encontrou maneiras de desenvolver um trabalho continuado no tempo e de sobreviver desse trabalho. As escolhas materiais, territoriais e organizativas que apresentamos neste trabalho revelam mais que dados concretos, desvelam também um mirante, um ponto de vista, uma visão de mundo. Uma visão de mundo de quem acredita em um novo mundo possível. Mas um novo mundo possível que precisa ser materialmente construído, dia após dia.

Por onde começar talvez tenha sido uma das perguntas mais angustiantes que me deparei nesse processo narrativo. Começar por um ponto, entretanto, não significa deixar para trás o que formou aquele ponto. Escolher um caminho de entrada em uma história é estabelecer um marco, mas não é esquecer tudo o que o precedeu. É olhar para o passado com os olhos do hoje, e compreender que o ontem reside no agora. E que é, a partir do passado, no presente, que podemos construir, de verdade, o ‘Amanhã’. Por isso, todos os anos da Ensaio Aberto que não compreendem os anos do Armazém da Utopia, se encontram, a meu ver, de uma forma ou de outra, implicitamente na história do Armazém da Utopia.

A prova concreta do que falo se deu outro dia com um fato o tanto quando engraçado. Folheava eu o livro de 20 de anos da Companhia Ensaio Aberto (2012), quando mergulho no universo do *Havana Café* (2004). Em meio as diversas fotos que retratam o belíssimo espetáculo, meu olho para em uma, foco em um detalhe: uma ribalta. Aos que não estão habituados, a ribalta é um conjunto de refletores que colocamos no palco ao nível do chão, nesse caso a ribalta era como uma fita, com diversos bocais e pequenas lâmpadas bolinha. Fiquei olhando para aquela foto com uma leve sensação de aquilo não me era estranho, pensei um pouco, e comecei a rir pois lembrei de onde reconhecia aquele objeto de memória da Ensaio Aberto...do banheiro. É, aquela ribalta que durante anos estive em cena no *Havana Café*, atualmente é a luz que ilumina o nosso banheiro. A partir daí entendi realmente que a história está nos detalhes e que se materializada nos lugares mais inesperados.

### **Metodologia, estrutura da pesquisa, escrita e revoluções**

O trabalho que se encontra em suas mãos é essencialmente etnográfico e historiográfico, parte de um esforço descritivo de narrar a história de ocupação de um espaço. Espaço este onde eu estive submersa nos últimos anos, e que me colocou em um exercício constante de investigação. O trabalho de campo, nesse caso, não se configurou como algo que comumente chamamos de observação participante, mas, não se tornou um puro projeto de empatia. Passou primordialmente pela compreensão do que Jeanne Favret Saada (2005) chamou de “ser afetado”. Aqui a conexão do pesquisador para com o objeto de pesquisa visou

explorar suas possibilidades de acesso, buscou o olhar distanciado, mas apenas no sentido brechtiano de desnaturalização das coisas. Reconheceu na comunicação ordinária o trabalho etnográfico, e concedeu status epistemológico a situações de comunicação involuntária e não intencional do dia a dia. O que torna importante ressaltar que a compreensão da maior parte dos princípios e reflexões que desenvolvo aqui, se deu em primeiro momento de forma prática e se desenrola, agora, de forma teórica, buscando evidentemente a confluência em forma de práxis desses dois campos.

No entanto, mesmo com sua base constituída quase que essencialmente na experiência pessoal, nas anotações do dia a dia, e nas imagens e dados produzidos no cotidiano de trabalho, esta dissertação só se tornou possível graças à colaboração direta de alguns interlocutores. Tive nas entrevistas e nas referências bibliográficas, não apenas a possibilidade de reconstituição historiográfica de diversos fatos, mas companheiros de reflexão. Luiz Fernando Lobo, Tuca Moraes, Gilberto Miranda, Natália Gadiolli, Bruno Peixoto, J.C. Serroni e João Raphael Alves são apenas algumas pessoas nominalmente citadas neste trabalho, pessoas que tenho o prazer de conviver em carne e osso e que me ajudaram a contar essa história que diariamente é construída por nós.

Na forma livro, Walter Benjamin, Karl Marx, Antonio Gramsci, Raymond Williams, Bertolt Brecht e Nicolau Maquiavel me possibilitaram novas formas de ver o mundo. Sidney Chalhoub, Oswaldo Porto Rocha, Guilherme Leite Gonçalves, Sérgio Costa, Beatriz Rezende, Lima Barreto e João do Rio me conduziram por um Rio de constantes mudanças, embates e negociações. Alguns outros autores foram fundamentais para dois pressupostos teóricos que atravessam toda essa pesquisa: memória e território. A concepção de memória está conectada às reflexões produzidas principalmente por Michel Lowy, Michel Pollak e Pierre Norra. E apesar de não ser diretamente citado, considero importante esclarecer ao leitor que as concepções de espaço e território trabalhados aqui partem de Milton Santos.

Estruturado em três pilares, este trabalho busca dialogar com algumas inquietações antigas, e muitas outras que foram surgindo no decorrer da pesquisa, a partir do momento que fui compreendendo o que significa habitar o armazém 6 do cais do porto. O que dentro da correlação de forças, significava uma companhia de teatro declaradamente marxista ocupar um espaço em um território recém reformado. Levantando duas questões fundamentais. 1) Qual seria nossa função social em uma região que é palco de disputas econômicas e simbólicas constantes? 2) Como nosso fazer artístico e cultural está atuando na realidade? É importante dizer que as práticas do campo simbólico e a política são para mim pontos fundantes e

indissociáveis de uma mesma estrutura, que nos possibilita a existência enquanto grupos vivos e sociais.

No primeiro capítulo "**Porto e Cidade: narrar o passado, pensar o presente e forjar o amanhã**" navegaremos pela relação simbiótica do Rio de Janeiro com seu porto ao longo dos séculos. Realizando uma viagem no tempo que pressupõe a reconstituição histórica do processo da edificação do armazém 6 do cais do porto, em 1910, e da construção da ideia de 'Cidade Maravilhosa'. Tendo em vista uma espécie de repetição desse processo histórico 100 anos depois com a derrubada da perimetral e revitalização da região em nome de um 'Porto Maravilha'. Sinalizando assim as constantes, e quase cíclicas, reformas que abatem a região. A pretensão, no entanto, não é fazer uma história já feita por outros autores e sim apresentar-lhes a paisagem – entendida aqui como a relação 'homem e meio ambiente' e relação 'cultura e espaço' – contextualizando o leitor dos embates e das negociações que o envolvem a memória e o território.

No segundo capítulo "**Narrar é evitar explicações: descrevendo o Armazém da Utopia**", partiremos do espaço, da materialidade, realizando um longo trabalho de descrição do Armazém da Utopia, tendo como pressuposto que o concreto e suas formas de organização são capazes de nos apresentar pistas para compreensão daquilo que não é tangível. O espaço revela práticas, as práticas por sua vez revelam conceitos, conceitos estes que revelam um ponto de vista, um mirante, uma forma de ver o mundo. Quase que a integralidade dos dados apresentados neste capítulo — as fotos, os textos, as observações, as conversas e as entrevistas — foi recolhida de forma direta ao longo do tempo de trabalho e convivência dentro da própria companhia. Tive, nos arquivos produzidos diariamente na nossa dinâmica de trabalho, minhas maiores referências e fontes de pesquisa.

No terceiro capítulo "**Ocupar, resistir e narrar: a luta política pelo espaço e a função social do Armazém da Utopia**", o esforço narrativo empreendido perpassa a reconstituição do processo de ocupação do Armazém da Utopia pela Companhia Ensaio Aberto, trazendo os embates políticos e sociais que constituem essa história e são o marco da gestão empreendida pelo grupo no espaço. Enxergando na sua posição ocupante não apenas uma constituição jurídica, mas uma postura social que tem como pressuposto a realização de sua função social. O trabalho desenvolvido nesta terceira parte teve como base a escuta. Fui tecendo uma colcha de retalhos através de causos e relatos contados no dia a dia. Tendo sido eles apreendidos na mesa de estudo, em reuniões, em mesas de bar, e tantas outras mesas, e conversas, formais ou informais. O que se deu em primeiro momento de forma empírica, foi ganhando corpo com o trabalho de pesquisa. Fui atrás das lacunas – sem a intenção de preencher

todas – e minhas principais fontes eram meus companheiros de trabalho. O interesse não estava em apenas conhecer os fatos, e sim entender suas correlações temporais. E mais importante que isso, reconstituir o caminho argumentativo daqueles que os narram, para que assim, pudesse eu, narrá-los criticamente aqui.

Sem caixas pretas, a história da Companhia Ensaio Aberto é também a história dos espaços que ela ocupou. Seja por períodos longos ou curtos. Cada espaço é um espaço e "a estética nasce da materialidade que temos"<sup>1</sup>, já diria Lobo. O espaço estabelece uma cenografia, e a cenografia estabelece a encenação. As condições materiais condicionam assim, a escolha do repertório e as opções estéticas atreladas a ele. Cada espetáculo surge como resposta a um dado momento político, arquitetônico e territorial. Um espetáculo montado em uma salinha de oitenta lugares em Botafogo, não é o mesmo espetáculo montado para um armazém de cinco mil metros quadrados na zona portuária carioca. Infelizmente, o recorte dessa pesquisa não permitiu que eu adentrasse a fundo na história das peças que atravessaram esse processo dissertativo, mas sei que estão contidas aqui.

Meu projeto de pesquisa foi escrito na sala de ensaio, em 2017, em meio aos barulhos de tiros e bombas da Revolução Russa, tal qual escrevi essa dissertação em meio a tantas outras encenações. Mas o fato curioso, é que na época dos *Dez Dias Que Abalaram o Mundo* eu era produtora de *set* e não precisava acompanhar a direção e os atores durante o processo efetivo de criação. Meu papel era garantir o bom funcionamento da estrutura necessária para o ensaio ocorrer, e enquanto o trabalho de cena se dava, eu podia fazer qualquer outra coisa, tanto que estivesse atenta ao rádio e aos horários pré-estabelecidos de lanche e janta da equipe. Como já estava no processo seletivo do mestrado, acordei com Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes, que iria utilizar esse 'tempo livre' para estudar e escrever o projeto de pesquisa.

Para tornar isso possível, eu e Bruno Peixoto, ator e técnico da casa na época, fizemos então uma gambiarra. Prendemos uma pequena luminária em uma bancada alta da cozinha, de modo que um fraco fecho de luz iluminasse a mesa que tem no local. A cozinha, por ter as janelas vazadas para a área de ensaio, necessariamente deveria ficar com as luzes apagadas, e ali em meio a Revolução de Outubro fui me perguntando e respondendo sobre o que gostaria de pensar nos próximos anos. Evidentemente o projeto de pesquisa não era este, ele sofreu mudanças significativas, mas posso afirmar que grande parte das reflexões desejadas naquele momento se traduzem aqui.

---

<sup>1</sup> Entrevista concedida por Luiz Fernando Lobo ao jornalista Luiz Fernando Viana (1995, p.13), para o jornal O Globo.

Aquela luminária, no entanto, por algum motivo, nunca saiu do local, e hoje se você for à cozinha do Armazém da Utopia ela estará lá. Minha teoria é que seu valor de uso extrapolou as minhas necessidades acadêmicas, evidenciando materialmente a relação dialética que esses dois campos da minha vida – mestrado e trabalho – tiveram nesses últimos três anos, promovendo em mim uma revolução pessoal, material, política, intelectual e simbólica. Meu irmão Ricardo, quando foi assistir os *Dez Dias Que Abalaram o Mundo*, postou em suas redes sociais um vídeo com um trecho da peça, transcrevo-o aqui. Talvez um dos trechos mais importantes para compreender o que significou esses últimos três anos da minha vida, mas principalmente para compreender o caminho daqueles que acreditam em novos mundos possíveis:

"Nós, homens e mulheres de Petrogrado,  
aprendemos com as outras lutas e com esta luta,  
que só a luta nos forma para a luta.  
As massas fizeram sua própria história"<sup>2</sup>.

Imagem 1 - Cena Fevereiro 5 dias? Espetáculo *Dez Dias Que Abalaram o Mundo*.



Legenda: Encenado em outubro de 2017 no Armazém da Utopia.  
Fonte: Francisco Proner

---

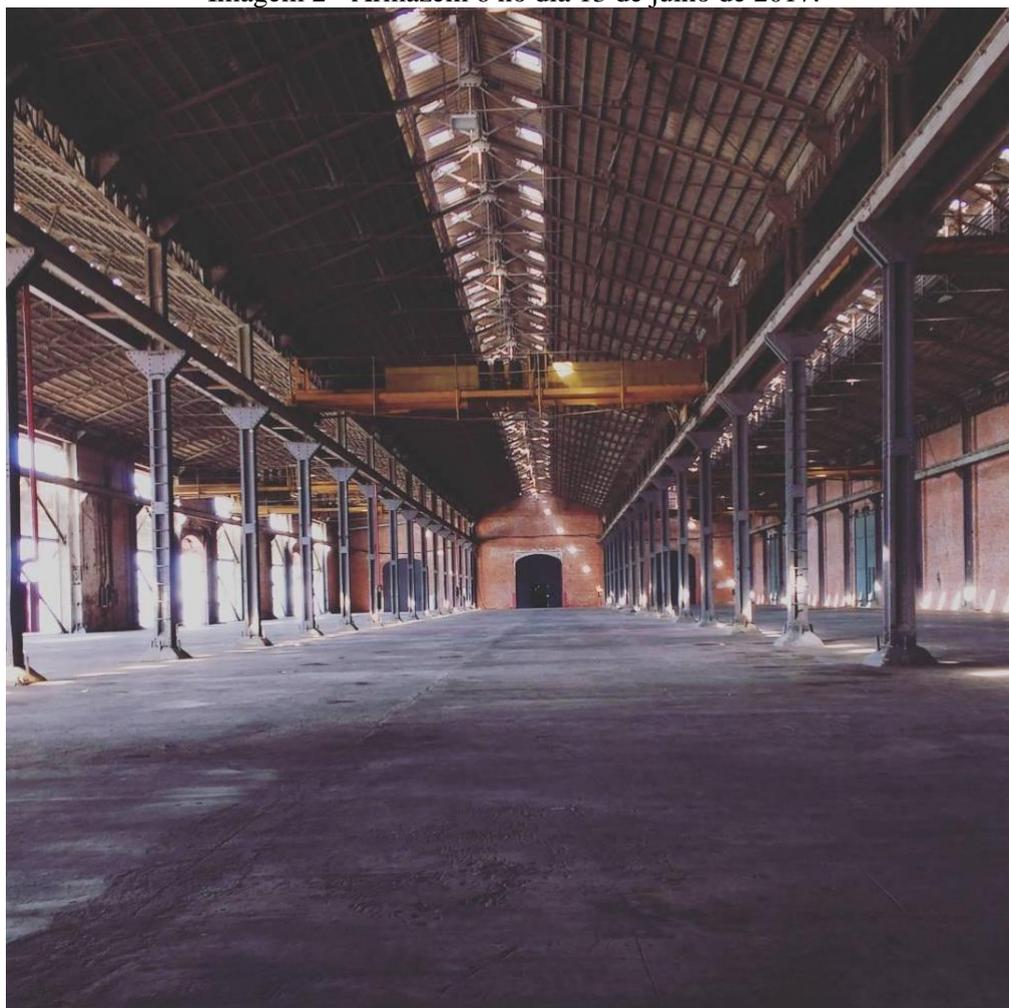
<sup>2</sup> Trecho da cena Fevereiro 5 dias? do espetáculo *Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo*.

## 1 PORTO E CIDADE: NARRAR O PASSADO, PENSAR O PRESENTE E FORJAR O AMANHÃ

"Olhai o mapa das cidades modernas.  
De século em século a transformação é quase radical.  
As ruas são percíveis como os homens".  
(*A alma encantadora das ruas - João do Rio*)

Qualquer visitante ao adentrar o Armazém da Utopia, na zona portuária carioca tem muito a observar, mesmo que ele se encontre totalmente vazio. O espaço não é surpreendente apenas pela imensidão, que gira entorno dos cinco mil metros quadrados, ou pela visão privilegiada da Baía de Guanabara. As gastas paredes de tijolinho conservam mais que uma estrutura predial, são um registro físico e arquitetural da história dos trabalhadores e do desenvolvimento da cidade do Rio de Janeiro.

Imagem 2 - Armazém 6 no dia 13 de julho de 2017.



Legenda: Minha primeira vez dentro do Armazém da Utopia, para entrevista de trabalho: Produção do espetáculo *10 Dias Que Abalaram o Mundo*  
Fonte: Acervo do pesquisador

Localizado na Avenida Rodrigues Alves, número 1794, Gamboa, o Armazém da Utopia é um complexo que corresponde a dois armazéns geminados. O primeiro armazém, de número 6, consiste em um prédio de tipo inglês inaugurado em 1910, no período das reformas urbanas da *belle époque*<sup>3</sup> carioca. O segundo armazém, o anexo 5/6, construído posteriormente, carrega características do tipo francês. Ambos serviram ao projeto de melhoramento da zona portuária em consonância com o processo de modernização do centro da cidade, iniciado na virada do século XIX para o século XX, pelo então presidente Rodrigues Alves em parceria com o prefeito/engenheiro Pereira Passos. Esse novo porto chegou a contar com 18 armazéns principais e 32 secundários.

Imagem 3 – Porto do Rio, 1967.



Legenda: Armazéns do projeto novo porto em 1967, trecho ainda sem a perimetral.

Fonte: Autor desconhecido.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> A Belle Époque foi um período de desenvolvimento tecnocientífico que durou do final da Guerra Franco-Prussiana, em 1871 até a eclosão da Primeira Guerra Mundial, em 1914. Tendo impacto na produção artística e intelectual do período.

<sup>4</sup> Disponível em: <https://laryssafgc.wordpress.com/2011/03/12/rio-de-janeiro-446-anos-de-historia/> Acesso em 07 de dezembro de 2020.

Hoje, o primeiro armazém citado, o de número 6, é tombado em pelo município através do decreto nº 19002/2000 por ser um dos sete primeiros armazéns construídos na região, compondo o trecho mais antigo do porto do Rio. A obra foi responsável pela ampliação da atividade portuária e desenvolvimento econômico da cidade, tal qual reconhece o próprio decreto:

[...] este acervo constitui elemento fundamental para a compreensão do processo de ocupação da área e representa um registro da política de expansão do comércio exterior e de remodelação da Cidade dos tempos coloniais, originária dos princípios higienistas e de embelezamento que caracterizam a época e resultaram na construção das Avenidas Rodrigues Alves, Central e Beira Mar.<sup>5</sup>

No entanto, mais do que indicar a expansão das atividades econômicas e remodelação urbanística da cidade, a construção do novo porto está em sintonia com um conjunto de obras que marcaram profundamente a vida do Rio de Janeiro, em muitos outros aspectos. Autores como Oswaldo Porto Rocha (1995) e Sidney Chalhoub (2012;2017) nos apresentam um panorama bastante rico para a compreensão desse período de transição da cidade ao debaterem a relação entre a implementação dos meios de transportes coletivos, a realização de grandes obras, a instauração de práticas coercitivas de controle da população, e o processo de transição das relações sociais do tipo senhorial-escravista, para relações sociais do tipo burguês-capitalista no país. Assim sendo, embora o conjunto arquitetônico não tenha sido construído enquanto monumento histórico, patrimonialmente tem seu valor documental, sendo reconhecido como espaço de memória da formação da classe trabalhadora brasileira.

A compreensão da relação simbiótica entre porto e cidade, e do período de reformas urbanas da *belle époque* carioca que deu origem a esse novo porto em 1910, se torna fundamental neste trabalho não apenas para a compreensão histórica da edificação, mas também para o entendimento das formas de gestão que atualmente norteiam o espaço e os tensionamentos que envolvem o território. Foi em seu centenário que o armazém 6 e o anexo 5/6 se tornaram o Armazém da Utopia. O projeto se deu a partir da ocupação do espaço por uma companhia teatral em 2010: a Ensaio Aberto.

Fundada em 1992 no Rio de Janeiro, a Companhia Ensaio Aberto se propõe desde seu surgimento a desenvolver um teatro de esquerda que questione a função social do fazer teatral. Filiada a uma tradição do teatro político, que tem como força motora a luta dos trabalhadores, tem seu repertório caracterizado por temas de interesse público e histórico. Em

---

<sup>5</sup> Disponível em <http://leismunicipa.is/nuqpi>. Acesso em 18 de janeiro de 2020.

28 anos de trajetória foram 26 espetáculos, um longa metragem, quatro exposições, dois livros editados, diversos curtas, e vários ciclos de palestras e debates. Hoje, o grupo celebra a primeira década da construção de um projeto de gestão que prevê a ressignificação da função social desse espaço sem, entretanto, ignorar os atravessamentos históricos que o fundam. Realizando um trabalho de disputa não apenas territorial, mas também simbólico, em uma região constantemente aplacada por processos de apagamento e marginalização da sua população. Pensar o porto do Rio de Janeiro é pensar um porto em metamorfose, é pensar em um espaço de trabalho, um espaço das classes populares, da cultura ancestral e da diáspora africana. Compreender o ímpeto do progresso e da revitalização que toma a região, como veremos, de tempos em tempos é fundamental. Mas passa por antes compreender a importância das disputas do campo simbólico, ao que tange a memória, a cultura e o imaginário.

### **1.1 A importância de lembrar: memória, cultura e imaginário**

A construção de um tempo histórico passa por muitas interfaces, tendo como ponto fundamental aquilo que nos lembramos ou aquilo que nos foi “dito” para lembrar. O ato de lembrar, como bom verbo que é, pressupõe mais que um estado, e sim uma ação. Lembrar não significa apenas acolher ou receber uma imagem do passado, mas também buscá-la. Exige um esforço mínimo, o que faz com que teóricos como Ricoeur (2007) possam afirmar com tanta certeza de que a memória é exercitada. E o exercício da memória, apesar de tratar do que passou, só é possível em seu uso no momento presente. É fruto do agora, pois o passado é ausência. É aquilo que esteve e não está mais, torna-se “tendo estado”, e é justamente esse “tendo estado” que a memória se esforça para reencontrar (Ricoeur, 2003). O flerte constante com o tempo presente, faz com que a memória não seja estática, muito menos sólida, ou seja, a forma que encaramos um acontecimento pressupõe sempre um ponto de vista – do agora – e pode mudar no decorrer do tempo. Na realidade, a memória é fluida, dinâmica e suscetível a transformações, é humana e social.

Não nos é possível lembrar de tudo, o esquecimento é condição *sine qua non* para a construção da memória. Mas o que se escolhe preservar e o que se escolhe esquecer? Carregada por grupos vivos e construída socialmente, a memória envolve trabalho humano, não é um processo natural, apesar de todos os fatores biológicos que está envolta. Os indivíduos, como sujeitos da ação, ao constituir memória, precisam arbitrar. E se falamos de escolha, nos parece ser possível compreender o trabalho memorial como um campo em que se disputa sentidos e valores, tal qual a cultura para Raymond Williams (2005).

Com a impossibilidade de um registro infinito vivemos em um constante projeto de corte e colagem da nossa memória, tanto individual, quanto coletiva – nos interessando fundamentalmente aqui, a segunda. E nesse processo quais os sujeitos que têm acesso a ilha de edição? A que demandas respondemos ao conceder preferência a uma visão dos fatos? O que é interessante de ser preservado para a consolidação de um estado de coisas específico? E qual seria o papel da cultura e dos movimentos sociais na delimitação daquilo que iremos nos lembrar ou na forma como iremos nos lembrar?

A cultura está no mundo, e é forjada por ele, mas em um processo dialético que também o forma. Tratada muitas vezes apenas como reflexo, a cultura, se insere na realidade e a modifica. Autores como Williams fizeram reflexões cruciais para compreender de uma nova forma a relação entre a realidade concreta/material e a realidade imaginada/cultural. A partir da ideia de que as práticas culturais se dão em formas concretas, por mais subjetivas que possam parecer, Williams forjou o conceito de materialismo cultural. Que leva em consideração de que mais do que existir concretamente, a cultura está em constante diálogo com aquilo que já nos é dado socialmente, seja isso, os meios de produção, as constituições jurídicas ou territoriais. Quando falamos em diálogo, falamos de troca, ou seja, questionamos uma visão simplista da lógica de superestrutura e base, onde a primeira é apenas reflexo da segunda. Nesse caso, a base é onde se dá a existência social do homem, são as relações de produção reais que correspondem a fases do desenvolvimento das forças produtivas materiais. Já a superestrutura seria um substrato da realidade, onde se estabeleceria o simbólico e o cultural, ou seja, o ‘imaginado’. Se seguirmos essa dinâmica teremos um determinante – a base – e um determinado – a superestrutura.

De uma coisa não há dúvida, de que não produzimos apenas bens materiais. Estamos constantemente produzindo bens simbólicos e imateriais que permeiam a nossa vida social. Eles acabam por se configurar como conjuntos de representações que expressam diferentes linguagens e que podem se materializar de diversas formas. O que é concreto, foi antes de mais nada imaginado. Seja no processo de criação e invenção, ou mesmo na interpretação do que em teoria está ‘dado’. Todas as práticas, produtos, acordos sociais e etc passaram em algum momento pela imaginação humana. Seria relevante então pensarmos como o imaginário ressoa na realidade social concreta, e mais do que isso como ele produz essa realidade.

A tradição do pensamento ocidental sempre tendeu a uma interpretação binária da relação imaginário e realidade, colocando o campo simbólico e da imaginação como fenômeno

contrário do real. Proponho olharmos de outra forma e percebermos que o imaginário não é um produto acidental da realidade, e sim sua categoria fundante.

[...] o imaginário não é um ornamento ou o resíduo de uma suposta realidade única e verdadeira. O imaginário é tão real quanto a realidade é imaginada. Na verdade, a vida social é constituída de múltiplas realidades dentre as quais se afigura o imaginário social. Nesse sentido, o imaginário constitui um dos mais importantes mecanismos de produção e organização da sociedade. (ROCHA, 2016. p.173)

Qualquer sociedade precisa se imaginar e acreditar, mais do que isso se legitimar enquanto grupo social. O imaginário, só ganha essa eficácia simbólica a partir do momento que consegue tornar, real, vivido e sentido algo que a priori foi imaginado. Isso só se faz possível através de um exercício constante de afirmação do imaginado no decorrer do tempo, na produção de memória, de coerência e de identificação; um exercício de poder, da capacidade de ‘fazer crer’.

É o imaginário que possibilita que estejamos envoltos de uma eficácia simbólica que forma o corpo social. E é a memória parâmetro básico para a construção da identidade social do ser humano, pois estabelece continuidade e coerência no processo de identificação. Esses dois aspectos são cruciais para compreender a relação daquilo que em teoria não tange a vida material/concreta, mas é fundamental na sua formulação. Por isso temos como ponto chave para a constituição, a manutenção ou a alteração do status quo, a dimensão cultural, simbólica e memorial da vida. Afinal, os símbolos se materializam através de linguagens e práticas sociais, sejam elas artísticas, ritualísticas, performativas. “Essas linguagens e suas práticas funcionam, então, como mecanismos de manutenção da ordem ou de sua desestabilização e mudança social”. (ROCHA, 2016. p.172)

Veremos desta forma que as reformas urbanas que tomaram a cidade no início do século XX, e que deram origem ao prédio que hoje abriga o Armazém da Utopia, não surgem apenas na forma de picaretas. A máquina do progresso vem envolta do discurso do progresso. Sob o impulso de reformar, requalificar e remodelar a zona portuária carioca é historicamente palco de disputas econômicas, políticas e simbólicas ao longo dos séculos.

## **1.2 Rio de Janeiro: cidade-porto**

Fundada em 1º de março de 1565, com a instalação de um assentamento jesuíta ao pé do Pão de Açúcar, a cidade do Rio de Janeiro nasceu em relação simbiótica com seu porto. Tendo como base a Baía de Guanabara, por quase 250 anos, a cidade se desenvolveu dentro de um pequeno quadrilátero, que para além da baía, incluía o morro do Castelo, o morro São Bento

e uma vasta área de lagoas e mangues que cercava o Campo de Santana. Inclusive, é no morro do Castelo – acidente geográfico que seria arrasado com as reformas urbanas das duas primeiras décadas do século XX – que temos a construção de uma pequena cidade fortificada em 1567. Cidadezinha esta que foi responsável pelo início definitivo e estável da ocupação portuguesa a região.

A escolha do local partia evidentemente das suas condições geográficas, o litoral em forma de baía servia como proteção a grandes intempéries da natureza como tempestades e ventanias, o que tornava a região favorável para a ancoragem de embarcações. A cidade do Rio de Janeiro se fundava então junto à possibilidade de um porto abrigado.

No início do século XVII, mesmo com algumas limitações<sup>6</sup>, as atividades portuárias já eram regulares na cidade, o que indicava o início da afirmação do Rio dentro da rota mundial de comércio. "Historicamente a primeira função exercida pelo porto foi a de integrar o Brasil como colônia portuguesa à economia global. O porto funcionava como elo entre o espaço colonial da acumulação primitiva e o epicentro do advento do capitalismo na Europa" (COSTA; GONÇALVES, 2020, p.38). A criação de um cais maior, entretanto, só aconteceria no início do século XIX com a transferência da Coroa Portuguesa para o Brasil – fuga da expansão napoleônica na Europa. O Rio de Janeiro deixava então de ser a capital da colônia, e se tornava a capital de um reino de proporções globais.

Com um entorno rural, o espaço urbano carioca no período colonial se resumiu durante muito tempo a somente três freguesias, eram elas, Candelária, Sacramento e São José (HONORATO; MANTUANO, 2016, p.4). A chegada da corte significou uma série obras de expansão da cidade.

“A busca por reconstruir, no Rio de Janeiro, na medida do possível, a Lisboa distante dezenas de dias de navio virou pelo avesso o cotidiano da cidade colonial com sua infraestrutura limitada e paisagem urbana colonial. Novas praças foram construídas, antigas ampliadas, novos edifícios públicos foram erguidos e, no intervalo de poucos anos, surgiram: biblioteca real, museu, academia de artes, jardim botânico, ópera, palácio de governo, entre outros equipamentos de difusão da cultura europeia”. (COSTA; GONÇALVES, 2020, p.62)

O Porto, até então localizado na área correspondente a atual Praça XV, foi tendo suas atividades mais importantes deslocadas do centro, em direção ao território que hoje

---

<sup>6</sup> O maior inconveniente no caso era a profundidade da água próxima à costa. Por ser relativamente rasa, grandes embarcações não conseguiam atracar devido ao alto risco de encalhe, o que fazia com que as naus das travessias transatlânticas precisassem aportar no mar, ficando a cargo das embarcações menores o transporte de mercadorias e pessoas até terra firme.

corresponde à Gamboa. A criação do cais do Valongo na região significou a abertura dos portos para navios estrangeiros e a instalação de um grande complexo comercial vinculado à compra e venda de mão de obra escravizada. Não podemos esquecer que o tráfico negreiro foi durante muito tempo nossa principal atividade portuária.

Em 1843, o porto passou por uma grande remodelação. A obra, que por ordem do imperador brasileiro dom Pedro II aterrou parte do cais do Valongo, tinha em vista a recepção da imperatriz Teresa Cristina e a revitalização da região. Mas já apontava para uma mudança radical no escopo das atividades portuárias.

A chegada da imperatriz Tereza Cristina ao Brasil, em 1843, é usada como ensejo para uma ampla reforma do cais do Valongo e de reforma urbana da área, então estigmatizada pelos negócios escravagistas. A área que passa então a se chamar cais da Imperatriz continuaria servindo como praça e cais até o início do século XX, quando é aterrada para a construção do novo porto do Rio de Janeiro (COSTA; GONÇALVES, 2020, p.74).

A proibição definitiva do tráfico de escravos aconteceria poucos anos depois, pela Lei Eusébio de Queiros de 04 de setembro de 1850. O tráfico negreiro, agora ilegal, precisou se deslocar da região central da cidade, destituindo o porto de sua atividade principal. No entanto, isso não significou a decadência das atividades portuárias na cidade. A expansão do comércio internacional e o crescimento continuado da exportação do café produzido no Vale da Paraíba mantiveram a sua vivacidade e colaboraram inclusive para sua ampliação.

A verdade é que o Rio de Janeiro passaria por muitas mudanças na sua realidade político-social, ao longo de todo o século XIX. Mudanças essas que se veriam traduzidas na ampliação das suas atividades portuárias e também na expansão urbana do território. De uma cidadezinha colonial à beira-mar, o Rio de Janeiro se tornou um dos maiores centros urbanos do país em menos de 100 anos. Essas mudanças vertiginosas podem ser vistas com clareza no crescimento demográfico de 1.500% somente no período de 1808 a 1822. Ou seja, da chegada da família real portuguesa à proclamação da independência, em um período de apenas 14 anos, a população da cidade duplicou, passando de 50.000 para 100.000 habitantes. O crescimento seguiu constante no decorrer do tempo, mas a cidade viveria outro aumento populacional parecido na segunda metade do século, quando entre 1872 a 1890, a população passou de 274.972 para 522.651 habitantes. Como se não bastasse, outro *boom* demográfico duplicaria novamente a população na virada para o século XX.

O censo de 1906 registrou a existência de 811.443 pessoas residentes na cidade do Rio de Janeiro, ou seja, 761.433 pessoas a mais do que quando a família real atracou no Brasil em 1808. Junto com as reformas urbanas que tomaram conta da cidade no início do século XX,

a gestão do prefeito Pereira Passos, não por acaso, colocou em pauta o início da construção de um novo porto. Porto e urbe se apresentavam assim, desde o princípio, intimamente ligados.

Tabela 1 Crescimento demográfico da cidade do Rio de Janeiro entre 1808 e 1906.

<b>Ano</b>	<b>População</b>
1808	50.000 pessoas
1822	100.000 pessoas
1840	135.000 pessoas
1872	274.972 pessoas
1890	522.651 pessoas
1906	811.443 pessoas

Fonte: (HONORATO; MANTUANO, 2016, p.4) (CHALHOUB, 2012, p.42)

### **1.3 Expandindo a cidade**

Na segunda metade do século XIX, o Rio de Janeiro enquanto capital do Império – futura República – era o centro das decisões políticas e econômicas do país. A cidade abrigava o maior porto exportador de café do território nacional e tinha um papel fundamental na articulação do Brasil no mercado mundial. Era responsável também pela redistribuição de produtos importados, na sua maior parte industrializados, no mercado interno. Apresentava assim, as condições ideais para a consolidação de um centro industrial. O maior problema, no entanto, se encontrava em sua constituição urbana que ainda tinha fortes traços coloniais, o que tornou urgentes a expansão territorial e a urbanização da cidade.

Os desafios não foram poucos. Expandir a cidade sempre significou lidar com os limites do mar, das montanhas, dos brejos e alagadiços que a caracterizam geograficamente. Forjada até então no entorno da Praça XV, qualquer tipo de crescimento pressupunha distância entre as áreas de ocupação ou grandes obras que alterassem de forma significativa a paisagem.

Uma das primeiras medidas tomadas para a expansão territorial foi no sentido de diminuir as distâncias. Surgem então, em 1840, os primeiros transportes coletivos na forma dos ônibus, com princípios parecidos com os de hoje em dia, mas com tecnologia distinta. O veículo tinha as quatro rodas, mas era movido por tração animal, possuía dois andares e capacidade para até 20 pessoas. Buscava-se assim estimular a ocupação de áreas antes tidas como distantes,

entre elas Andaraí, Tijuca e Caju. Na década de 1860, entretanto, a atuação dos ônibus já era insuficiente para o crescimento geográfico e demográfico da cidade, surgindo as primeiras linhas de carros urbanos, os conhecidos bondes. O primeiro trajeto, inaugurado em 1868, ligava a rua Gonçalves Dias no Centro ao Largo do Machado (ROCHA, 1995, p.29), o que naquela época já caracterizava uma expansão nobre da cidade no sentido sul.

No sentido oposto, outra alternativa para o transporte público foi a inauguração da Estrada de Ferro Central do Brasil em 1858, que apesar de ter iniciado suas atividades como *hinterland* do porto do Rio — ou seja, transportando café para exportação e distribuindo produtos importados para o restante do país — em 1861 passou a efetuar o transporte de passageiros. Por não ser sua atividade principal, prestava um serviço precário à população, mas foi fundamental para a ocupação da zona norte carioca. Desta forma, podemos associar o surgimento dos bairros ao surgimento das estações, tais como Méier, Cachambi, Engenho de Dentro, e tantos outros que surgiram posteriormente com a expansão da linha.

A especulação imobiliária se encontrava entrelaçada ao estabelecimento dos meios de transportes da capital. Tomando como exemplo Vila Isabel, Chalhoub descreve que o loteamento, a comercialização, arruamento e edificação do bairro só se deu posteriormente à concessão imperial de inauguração de um trajeto de transporte público.

O crescimento da cidade para novas áreas tornou-se factível a partir dos anos 1870 [...]. Pouco a pouco, fazendas e chácaras nos subúrbios foram sendo compradas e loteadas, numa conjunção de interesses entre empresários da área de transporte e agentes do capital imobiliário. Às vezes, um mesmo empresário atuava nas duas áreas de investimento. (CHALHOUB, 2017, p.61)

Muitas foram as concessões de transporte público assinadas no período entre 1872 e 1881 visando a expansão urbana da cidade do Rio de Janeiro. Porém, foram poucas as companhias de transporte que conseguiram se manter e explorar economicamente seus trajetos. Das 14 concessões no período, apenas cinco continuaram a ser exploradas em 1882. Os custos para o estabelecimento das linhas não eram baratos, e o desafio da expansão urbana era complexo devido às áreas pantanosas e alagadiças da cidade. Os custos de drenagem e aterro dos terrenos para a edificação de novas áreas, por exemplo, eram altos. Motivo parecido onerava o assentamento de novas linhas de transporte urbano, que pressupunha o aterramento de longos trajetos, e até a construção de pontes. Desta forma, muitas companhias se fundiram ou vieram à falência, o que sugere um possível início de monopólio dos transportes públicos e por consequência da definição da expansão territorial da cidade. Por tais motivos, ao pensar as formas de transporte urbano carioca, Rocha (1995) conclui:

O bonde é, sem dúvida alguma, o meio de transporte mais utilizado embora seja seletivo devido ao elevado custo de sua passagem. Somente com a eletrificação tornar-se-á mais acessível às camadas menos favorecidas da população. Estas, por sua vez, não encontram no trem uma alternativa, pois esse veículo não possui uma estrutura eficaz para o transporte de passageiros e nem se encontra espalhado pela cidade, tendo seu itinerário bastante limitado. **Basta ler Lima Barreto para perceber que seus personagens, quase todos pobres e trabalhadores, andavam a pé, por toda a cidade.** (ROCHA, 1995, p.38-39, grifo meu)

Lima Barreto inclusive será um dos maiores cronistas do Rio de Janeiro no início do século XX, retratando sempre uma cidade de vida social fragmentada, como destaca Beatriz Rezende (2017). Uma cidade cindida territorialmente em classes, com os "bairros 'aristocráticos', 'civilizados', de 'gente fina' e os subúrbios com sua burguesia e operariado que a sociedade clânica e clientelista, onde o favor predomina, expulsou em nome do progresso de seu cenário de 'cartão postal' para uma periferia desatendida pelo Estado" (REZENDE, 2017, p.19). Essa divisão territorial da cidade, a partir de um recorte de classe que irá destacar Lima, já se tornava evidente ao fim do século XIX, sendo as formas de mobilidade urbana oferecidas para cada território reveladoras do estrato social que ali residia. Botafogo e Copacabana, servidas pelos bondes e ônibus, se destacavam enquanto bairros da aristocracia e da elite econômica. Em contraponto, Irajá e Inhaúma, forjadas no entorno das estações de trem, formavam o subúrbio e recebiam as camadas menos favorecidas da população. Porém, os desafios do deslocamento faziam com que o centro da cidade ainda fosse extremamente povoado pelos trabalhadores que se amontoavam em cortiços, estalagens e casas de cômodos. Ou seja, por mais que a expansão urbana tivesse tido sucesso, o centro da cidade ainda se assemelhava a sua origem colonial. Por isso, no florescer do século XX, a reurbanização do centro do Rio de Janeiro se tornou a principal pauta do poder público.

#### **1.4 Civilização nos trópicos: o mito da gestão tecnicista e o início do bota-abixo**

Os nomes de alguns indivíduos são sempre lembrados ao pensarmos na reforma urbana que a cidade do Rio de Janeiro viveu no início do século XX. A maior parte deles, inclusive, está eternizado em nomes de ruas, avenidas, monumentos, escolas, etc. Entre eles, o presidente Rodrigues Alves, o prefeito Pereira Passos e tantos outros engenheiros como Paulo Frontin e Francisco Bicalho. Além deles, uma instituição foi de extrema importância para a construção teórica, e a posteriori prática, desse novo projeto de cidade: o Clube de Engenharia da Escola Politécnica.

Fundado em dezembro de 1880, o clube congregava quase todos os recém-formados da politécnica, mas não só, reunia também industriais e comerciantes. As sessões do

clube tratavam de diversos temas, mas tinham como centralidade pensar a reurbanização e a transformação do Rio de Janeiro. Enquanto instituição, o clube foi ganhando respeito de maneira gradual até conseguir interferir diretamente nos projetos da administração pública, o que de forma direta ou indireta culminou na nomeação do engenheiro Pereira Passos para prefeito da cidade em 1902.

Foi o clube o principal responsável pela manutenção do debate sobre o saneamento e urbanização do Rio de Janeiro durante duas décadas e não o poder público. [...] **o Clube de Engenharia não é somente uma entidade profissional, mas de classe. Não são apenas engenheiros e arquitetos os seus filiados, mas também industriais e proprietários de firmas de construção civil. Não temos dúvida alguma de reconhecer o clube como um agente social, órgão de uma classe dirigente.** No caso do Rio de Janeiro, o estado-prefeitura está a serviço dos interesses de uma fração social, tendo como agente diretor o Clube de Engenharia. Chega-se ao controle do Estado através do controle do clube, e este se fizera presente no cenário carioca após vinte anos de militância na vida pública. (ROCHA, 1995, p.51, grifo meu)

Sob o discurso técnico e alegando imparcialidade política, o clube se caracterizou como defensor de uma elite econômica pautando claramente os interesses de uma classe. A 'ordem' e o 'progresso', parte do lema positivista que seria eternizado em nossa bandeira nacional, é reflexo do imaginário da época que tratava a ciência como sinônimo de neutralidade e que dava estofo ideológico para uma defesa tecnicista da gestão pública. Junto a isso, defendia-se veementemente a existência de um modelo social que deveria ser alcançado por todas as sociedades: a 'civilização', e o caminho para a civilização se daria através do 'aperfeiçoamento moral e material' da sociedade em questão, sendo responsabilidade dos governantes a velocidade na qual esse objetivo seria alcançado. Para Chalhoub (2017) "O que se declara, literalmente, é o desejo de fazer a civilização nos trópicos; o que procura, na prática, é fazer política deslegitimando o lugar da política na história." (p. 41)

As disputas na gestão da cidade estavam tensionadas e eram evidentemente políticas. Após a proclamação da república, o Rio de Janeiro chegou a ter 19 prefeitos no período de 12 anos (1889 - 1902). Nesta época, a discurso higienista que visava "aperfeiçoamento moral e material da sociedade" (CHALHOUB, 2017, p.40), e que legitimou muitas medidas autoritárias, já estava em pauta. Ou seja, as ações de saneamento e reurbanização do centro não eram novidades no início da administração de Passos (1902 - 1906).

Em 1892, sob a curta administração do médico Barata Ribeiro, por exemplo, a cidade já começava a sentir os efeitos da lógica sanitária. Enquanto prefeito, o médico desenvolveu um programa administrativo que previa uma série de decretos para combater as

habitações coletivas, tendo como marco histórico a desocupação e derrubada da estalagem conhecida como Cabeça de Porco na noite de 26 de janeiro de 1893. A narrativa por trás do fato – e de toda a ideologia higienista – era que o conjunto de casinhas onde viviam de quatrocentas a duas mil pessoas, seria o foco das epidemias que assolavam a capital. O episódio que se tornou famoso e foi amplamente divulgado não foi um ato isolado e sim o início de um processo sistemático de perseguição de um tipo específico de moradia. Não à toa as primeiras ocupações populares dos morros cariocas datam desse período. Para historiadores como Sidney Chalhoub (2017), o fato demarca o fim de uma era e dá início a outra: "nem bem se anunciava o fim da era dos cortiços, e a cidade do Rio já entrava no século das favelas" (p.20). Uma das faces, não tão bonitas, do processo das reformas urbanas que transformaram o Rio de Janeiro na chamada "Cidade Maravilhosa".

O projeto de erradicação dos cortiços cariocas foi acertadamente denominado por Rocha (1995) como a *Era das Demolições*. O início do "bota-abaixo", que depois, sob a gestão de Passos, mudaria a face do Rio de Janeiro, buscou promover o apagamento da memória que remetia a origem colonial e escravocrata da cidade. Além disso, demarcou o início de uma forma de gestão pública pautada no autoritarismo e na marginalização territorial das camadas populares que perdura até hoje:

O que mais me impressiona no episódio do Cabeça de Porco é a torturante contemporaneidade. Intervenções violentas das autoridades constituídas no cotidiano dos habitantes da cidade, sob todas as alegações possíveis e imagináveis, são hoje um lugar comum nos centros urbanos brasileiros. Mas absolutamente não foi sempre assim, e essa tradição foi algum dia inventada, ela também tem sua história. O episódio da destruição do Cabeça de Porco se transformou num dos marcos iniciais, num dos mitos de origem mesmo, de toda uma forma de conceber a gestão das diferenças sociais na cidade. (CHALHOUB, 2017, p.22)

Ao assumir a presidência, em 1902, Rodrigues Alves nomeou o engenheiro Pereira Passos à prefeitura do Distrito Federal. Passos era um engenheiro renomado e aos 66 anos aceitou o convite do presidente para assumir a gestão da cidade com uma condição: a de governar com carta branca, sem necessitar da aprovação da Câmara dos Vereadores para as medidas que pretendia colocar em prática. Com um discurso técnico-científico fazia questão de dizer que sua gestão não estava relacionada a questões políticas, e, governando em um período de plenos poderes, foi responsável por uma das maiores obras de segregação social da história da cidade.

O investimento nas ações higienistas tinha no discurso hegemônico ligação direta com o estímulo da vinda de mão de obra estrangeira para o país, como fica claro na posse do

próprio Pereira Passos: “Aos interesses da imigração, dos quais depende em máxima parte o nosso desenvolvimento econômico, prende-se a necessidade do saneamento desta capital [...]”. (ALVES, 1902 apud ROCHA, 1995, p. 56). A prioridade era tão evidente que se refletia até na forma que a administração pública tratava determinadas doenças em detrimento de outras. A febre amarela, por exemplo, que acometia na maior parte dos casos imigrantes, teve ampla intervenção do poder público para seu combate. Em contraponto, a tuberculose, que incidia principalmente na população negra, não tinha tamanha atenção da 'nobre e imparcial' gestão sanitária da época.

[...] a moderna prática da "gestão científica" da cidade escolhia cuidadosamente seus beneficiários – isto é, tomava suas decisões políticas – e entendia que o saneamento e as transformações urbanas não precisavam ter grandes compromissos com a melhoria das condições de vida de uma massa enorme de pessoas – os negros [...] (CHALHOUB, 2017, p. 67).

A imigração foi altamente defendida através de argumentos econômicos desenvolvimentistas da 'mão de obra especializada', mas obviamente tinha relação também com um projeto de embranquecimento da população. Projeto este que era visto por muitos como uma etapa necessária à higienização da cidade. Quando falamos da gestão pública higienista que tomou o Rio de Janeiro no florescer do século XX, não estamos falando apenas de uma política de combate a pragas e doenças, mas sim de uma política com claro recorte de classe e de raça, que tinha como um dos seus objetivos o apagamento não apenas genético, mas histórico e cultural da população negra. Mesmo não sendo o foco deste trabalho, não é possível deixar de pontuar que a não absorção dessas pessoas de maneira efetiva pelo mercado de trabalho e a total ausência de políticas de reparação aos anos de cativeiro fez parte de um projeto político, e é um dos pilares do nosso racismo estrutural.<sup>7</sup>

A dita 'mão de obra especializada' pode ser lida aqui como a necessidade do capital de submeter o trabalhador ao assalariamento. O processo de abolição da escravatura e o movimento imigratório foram ao longo das décadas fundamentais para a formação do 'homem livre'. Ou seja, do homem expropriado dos meios de produção, que para garantir seus meios de subsistência precisa ir ao mercado vender a sua força de trabalho em troca do salário. O progresso e a ordem, novamente aqueles da nossa bandeira nacional, estão ligados assim a um

---

<sup>7</sup> Recomendamos fortemente o acesso a literatura especializada sobre o tema, tendo em vista a suma importância da temática em nossa contemporaneidade. Negar a existência do racismo no país é negar uma história construída na base da violência e marginalização do povo negro. Para mais: MOURA, Clóvis. *Sociologia do negro brasileiro*. São Paulo, Editora Ática, 1988.

projeto de expansão do capital que previu a inserção de países como o Brasil no mercado consumidor do capitalismo global.

Evidentemente não só a expropriação garantiria o sucesso da empreitada. A inserção do trabalhador nas leis de mercado passa também por um processo social mais amplo, que tange tanto a vida material/concreta, quanto à realidade cultural/imaginada. Aquilo que se traduziria nas reformas urbanas e no aumento das medidas coercitivas de controle dos corpos 'despossuídos' por parte do Estado – nas figuras das autoridades policiais e judiciárias –, nessa nova configuração de cidade, tinha seu respectivo no campo do simbólico. Um dos exemplos, foi o que Chalhoub (2012) denominou de nova ideologia do trabalho:

“Era necessário que o conceito de trabalho ganhasse uma valoração positiva, articulando-se então com conceitos vizinhos como o de "ordem" e "progresso" para impulsionar o país no sentido do "novo", da "civilização", isto é, no sentido da constituição de uma ordem social burguesa. O conceito de trabalho se erige então, no princípio regulador da sociedade, conceito este que aos poucos se reveste de uma roupagem dignificadora e civilizadora, valor supremo de uma sociedade que se queria ver assentada na expropriação absoluta do trabalhador direto, agente social este que, assim destituído, deveria prazerosamente mercantilizar sua força de trabalho [...]. Era este princípio supremo, o trabalho que iria, até mesmo, despertar o nosso sentimento de "nacionalidade", superar a "preguiça" e a rotina associada a uma sociedade colonial e abrir desta forma as portas do país à livre entrada dos costumes civilizados – e do capital – das nações europeias mais avançadas”. (CHALHOUB, 2012, p.48)

Ou seja, sob o escopo ideológico do ato de civilizar-se, as grandes obras buscaram moldar o Rio de Janeiro a padrões de comportamento similares as capitais europeias, tal qual Paris, inserindo a cidade no modelo capitalista internacional.

O que simbolicamente significava a modernização do Rio, concretamente se refletia em ações que facilitassem a circulação de mercadorias, leia-se o alargamento das ruas, a ampliação do Porto e a construção de espaços simbólicos que afirmassem os valores de uma nova elite cosmopolita. As reformas urbanas tinham então alguns princípios, eram eles: largas avenidas capazes de conter barricadas populares de possíveis revoltosos, expulsão da classe trabalhadora do centro e padronização de ruas e edificações.

Nas reformas que se sucederam, a municipalidade não agiu de maneira isolada. Por questões econômicas, políticas e técnicas, o governo federal encabeçou grande parte das obras. As tarefas foram então divididas entre as instâncias municipal e federativa. O município ficou responsável pela abertura da avenida Beira Mar e de uma avenida que ligasse o Passeio Público ao largo do Estácio, além do alargamento de diversas ruas do Centro, entre elas: Marechal Floriano, Prainha, Camerino e Treze de Maio. Já o governo federal ficou responsável pela

construção do cais do porto, a conclusão do canal do mangue, o arrasamento do morro do Senado e a abertura da Avenida Central.

Iniciada em 26 de fevereiro de 1904<sup>8</sup>, sob o comando do engenheiro Paulo de Frontin, a obra da abertura da Avenida Central durou quase dois anos e foi o marco da dita *belle époque* carioca. A partir de uma nova legislação predial, a municipalidade definiu uma forma arquitetônica para as edificações, o que se refletia não apenas nas fachadas, mas na impossibilidade da atuação dos pequenos construtores, até então responsáveis por toda a edificação daquela região, incluindo as moradias populares. Com base em normas extremamente rigorosas de construção, a especulação imobiliária fez questão de definir aqueles que poderiam tirar proveito do novo centro, afirmando a nova correlação de forças que se estabelecia na cidade.

Em suma, inauguração da avenida no dia 15 de novembro de 1905 representou o triunfo de uma gestão pública que priorizou os interesses do comércio (principalmente de exportação), dos meios de transporte e dos setores ligados à construção civil. As obras além de demarcarem a transição no país das relações sociais do tipo senhorial-escravista para relações sociais do tipo burguês-capitalista, demarcaram territorialmente novos limites na divisão entre exploradores e explorados. Estima-se que só a construção da Avenida Central foi responsável pela derrubada de 1.681 habitações e pelo desalojamento de quase 20 mil pessoas, que se viram obrigadas a procurar novas moradias em um curto período de tempo. Era o triunfo de um modelo econômico liberal burguês e moderno da cidade do Rio de Janeiro.

O “bota-abaixo” atingiu não somente cortiços, atingiu também os alicerces culturais da população. O deslocamento forçado de um enorme contingente de pessoas exigiu a reinvenção dos modos de vida estabelecidos, impactando as formas de resistência e sobrevivência material forjada ao longo dos anos pela parcela empobrecida da população e os valores culturais e sociais forjados naquelas comunidades. A modernização tão propalada, tinha em seu projeto não apenas uma reurbanização, mas uma drástica mudança nos costumes. Crescia e se sofisticava uma classe média urbana que impulsionada pela industrialização da capital e pelo reaparelhamento do estado, exigia uma indústria do entretenimento em um país de se queria ocidental. Os anos que se seguiram seriam marcados pela perseguição das práticas

---

<sup>8</sup> Oficialmente a obra teve início em 8 de março de 1904, porém o seu adiantamento, como aponta Rocha (1995, p. 62-63), demonstra a conduta arbitrária e centralizada que permeou todo processo. A cidade estava dividida, muitos acreditavam na obra, mas outros tantos não, o que gerava discussões acaloradas acerca do tema. Um negociante, amigo pessoal de Frontin, fez uma aposta de que antes do fim de fevereiro as obras se iniciariam. Buscando beneficiar o amigo, e a si próprio, Frontin enquanto responsável pela obra mandou derrubar no dia 26 de fevereiro o número 27 da rua da Prainha.

populares, sendo os primeiros governos republicanos responsáveis por incriminar diversas manifestações de origem africana e da cultura popular no Rio de Janeiro. Terreiros foram sistematicamente reprimidos, a capoeira criminalizada e sambistas perseguidos através da lei de repressão a vadiagem. Restava ao pobre exclusivamente o direito de trabalhar.

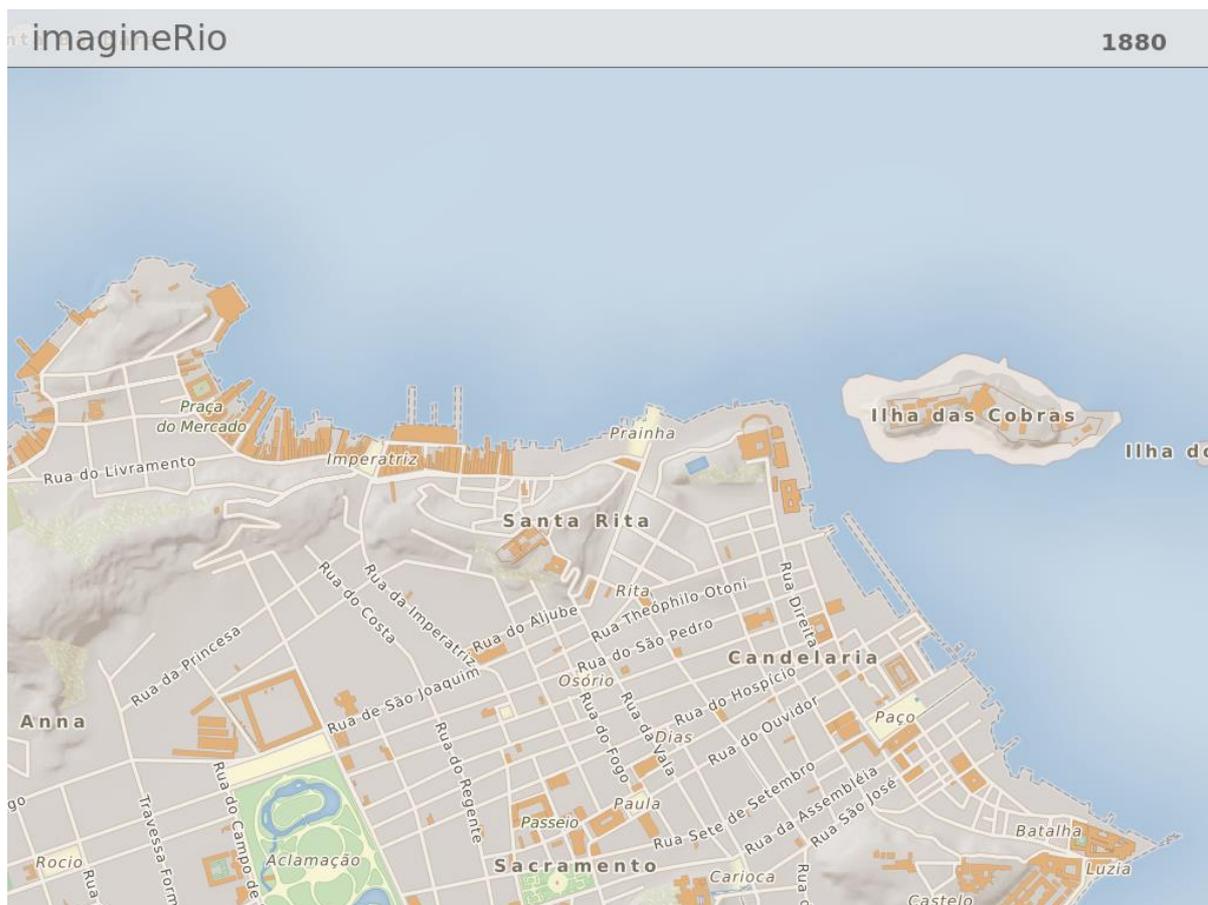
João da Baiana talvez seja uma das figuras mais icônicas desse período, notável pandeirista, teve seu instrumento de trabalho, o pandeiro, muitas vezes destruído pela repressão policial. João, no entanto, era também conhecido pela sua prática religiosa e as sessões que conduzia de candomblé eram frequentadas por diversas personalidades da época. Certa vez, ao ir a uma festa a convite do senador Pinheiro Machado, teve seu problema com a polícia definitivamente solucionado, quando Machado ao notar a ausência do pandeiro e descobrir o motivo – o mesmo tinha sido quebrado pelas autoridades dias antes – decide lhe presentear com um pandeiro autografado. Pandeiro este que acompanhou João até o fim da vida. O Rio de Janeiro vivia assim, o florescer do século XX, como uma cidade cindida, mas já imersa nas contradições que lhe são historicamente tão características, e que outro João, no caso, o do Rio, tão belamente traduziu em suas crônicas, como aponta Luiz Antônio Simas (2020).

Se a cidade parecia partida entre a afrancesada Rua do Ouvidor e os africanizados terreiros de samba, esquinas, encruzilhadas, morros e vielas ocupados pelos descendentes de escravizados, a caneta de João do Rio foi agulha de cerzir um tecido que parecia definitivamente rompido. (SIMAS, 2020, p.13)

### **1.5 Do porto de Passos ao porto de Paes**

Ao fim da administração Passos em 1906, o Rio de Janeiro era uma outra cidade. Entretanto, não seria apenas a reforma do Centro que mudaria radicalmente a paisagem carioca. O período deu início também a um projeto de aprimoramento da zona portuária que seguia o modelo desenvolvimentista de expansão comercial que tinha tomado conta da capital. A construção da Avenida Central, inclusive, tinha entre seus muitos objetivos ligar o cais do porto ao Centro, resolvendo assim a comunicação desta área com os outros bairros da cidade. Até fim do século XIX, as instalações portuárias cariocas eram precárias, constituídas basicamente por trapiches dispersos na costa, em regiões que correspondem hoje à Praça Mauá, à Gamboa e a São Cristóvão. A carga e descarga de mercadorias, por sua vez, era quase em sua totalidade realizada por barcos auxiliares, os conhecidos saveiros, que atracavam em pontes de madeira, píeres ou pequenos cais. Eram raras as instalações que possibilitavam o desembarque de barcos a vapor, mesmo que de pequeno porte.

Mapa 1 - Mapa Centro do Rio de Janeiro, 1880.



Fonte: ImagineRio.<sup>9</sup>

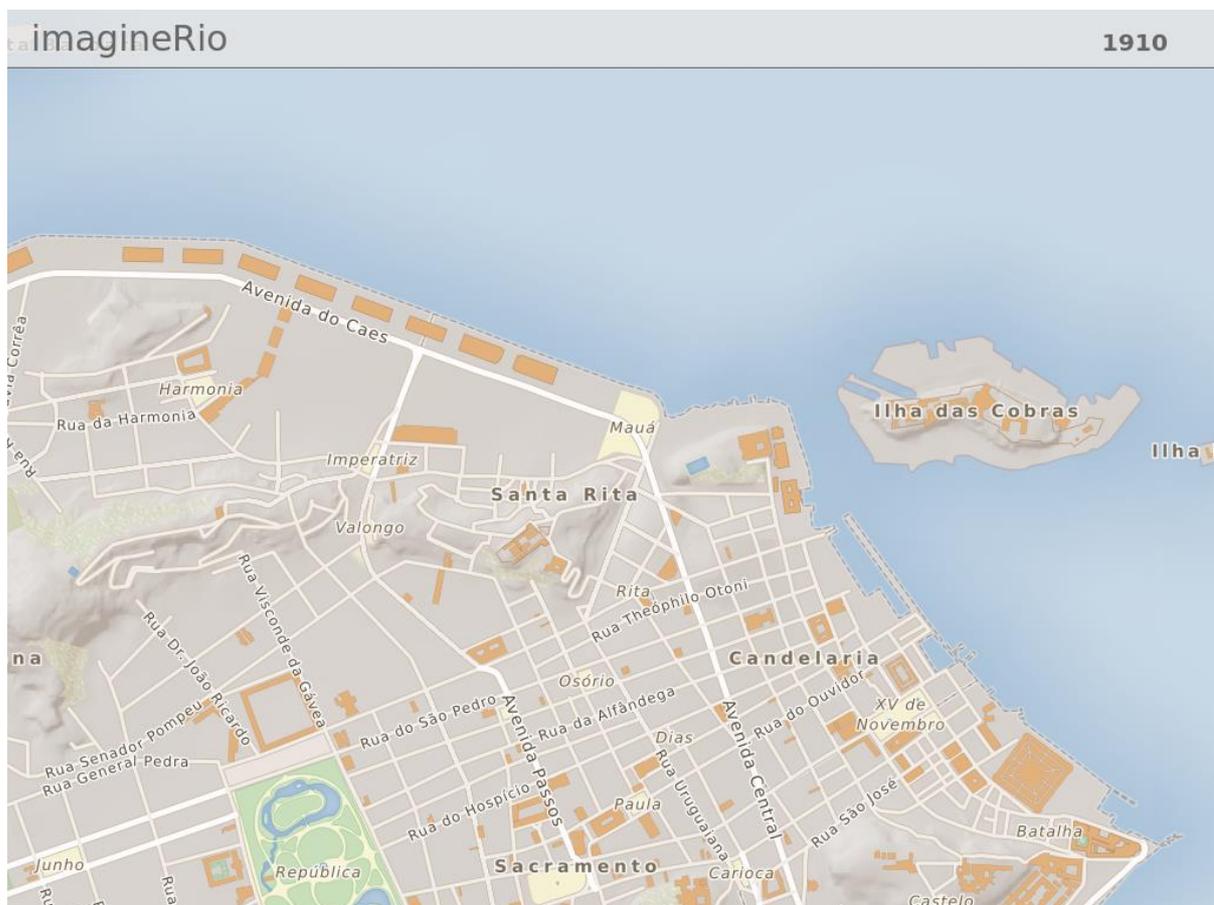
Em 1890, foram realizadas as primeiras tentativas de melhoramento das instalações portuárias na região. Na ocasião, foram construídos cais acostáveis, armazéns e alpendres entre as Ilha das Cobras e o Arsenal da Marinha. Mas foi a partir da gestão de Rodrigues Alves em parceria com Pereira Passos (1902 - 1906), que a região verdadeiramente viveria modificações expressivas. Em um projeto ambicioso, as reformas tinham o claro objetivo de modernizar os serviços portuários, substituindo o trabalho humano por guindastes e máquinas a vapor. O objetivo era facilitar o escoamento de mercadorias e a entrada de produtos industrializados vindos da Europa e dos Estados Unidos, além de evidentemente estimular a imigração, atraindo mão de obra estrangeira após o fim da escravidão, conforme vimos.

As obras, inauguradas em 20 de julho 1910, sob a gestão do presidente Nilo Peçanha, consistiram na construção de 3.500 metros de cais e sete armazéns que geraram o Cais

<sup>9</sup> Disponível em: <https://imagerio.org/#en/1880/17/-22.91001834/-43.17579728/all/>. Acesso em 27 de novembro de 2020.

da Gamboa<sup>10</sup>. O Cais foi sendo estendido por etapas e chegou a contar com 18 armazéns principais, 32 secundários e 52 guindastes elétricos. Atualmente, ele se estende até a ponta do Caju.

Mapa 2 - Mapa Centro do Rio de Janeiro, 1910.



Fonte: ImagineRio.<sup>11</sup>

Duas foram as empresas responsáveis por tirar o projeto do papel, são elas: a Empresa Industrial de Melhoramentos no Brasil, sob o comando de Paulo Frontin; e a companhia inglesa The Rio de Janeiro Harbour and Docks Company Limited. Por ocasião da obra, as duas empresas se fundiram por determinação federal e deram origem à Docas do Rio de Janeiro. Originalmente parte dos direitos da concessão pertenciam a Cia de Obras Hidráulicas no Brasil, que vendeu seus direitos para companhia inglesa antes do início das obras.

<sup>10</sup> Área portuária com cerca de 3 km de extensão que vai da Rodoviária Novo Rio até o Museu do Amanhã.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://imaginerio.org/#en/1910/17/-22.91001834/-43.17579728/all/>  
Acesso em 27 de novembro de 2020.

Não podemos deixar de observar a importância que o capital estrangeiro teve para a concretização do projeto, o que fica evidenciado nas características arquitetônicas dos armazéns edificados na região. O investimento inglês visava uma nova expansão imperialista que tomou conta do globo no início do século XX e inseriu diversos países da América Latina no mercado consumidor da economia mundial. Não se é de estranhar portanto o fato dos ingleses terem comprado os direitos de empresas como da Cia. de Obras Hidráulicas no Brasil e se interessarem na modernização das atividades portuárias, como destacam Cezar Honorato e Thiago Mantuano (2016):

[...] o controle do transporte marítimo brasileiro era decididamente britânico [...] os exportadores, os importadores e as companhias de navegação reclamavam melhores facilidades portuárias, e os britânicos se interessavam particularmente por essa parte da infraestrutura econômica brasileira. (HONORATO; MANTUANO, 2016, p.2)

A obra modificou significativamente a paisagem da região e dez praias desapareceram com a construção do cais, são elas: Prainha, Saúde, Chichorra, Gamboa, Valongo, Formosa, Palmeiras, Lázarus, São Cristóvão e Caju. E uma nova cisão social das áreas contíguas do porto também pôde ser vista, pois muitos moradores precisaram deixar suas casas na região do antigo Valongo, em sua maior parte ex-escravos migrados da Bahia, para dar passagem à modernização portuária. Mais um exemplo das muitas práticas de remoção que a cidade do Rio de Janeiro constantemente impõe as classes populares. Dentro dessa nova configuração espacial, o asfalto, ou seja, as áreas planas, foram reformadas para abrigar armazéns e repartições públicas. Já os morros, cada vez mais, abrigavam a população empobrecida advinda dos desalojamentos do próprio porto, dos cortiços demolidos no centro, ou do novo fluxo migratório de trabalhadores livres que, em busca de oportunidade de exercer seu direito de ser explorado através da venda da sua força de trabalho, tomou conta da cidade.

Gonçalves e Costa (2020) apresentam como esse processo de industrialização da cidade, que acomete diretamente o porto, foi tardio e também de encerramento precoce. Se o Rio, ao longo do século XX, tentou desenvolver suas indústrias, rapidamente se desfez delas. O volume crescente de importações de bens de capital e de exportação de matérias-primas e produtos agrícolas condicionaram uma necessidade de expansão portuária que a capital federal não conseguia abarcar devido a sua configuração urbana. O surgimento de vários polos industriais pelo país levou consigo as atividades portuárias: "Em seu lugar surgiram novas cidades-portos que, localizadas ao lado de parques industriais, tornavam-se praticamente um prolongamento da linha de montagem, possibilitando um trânsito rápido entre a importação, a

produção e a exportação" (GONÇALVES; COSTA, 2020, p.85-86). Tendo em vista a sua atividade fim (embarque e desembarque de mercadorias) e dos serviços portuários prestados, o porto do Rio vai perdendo gradualmente a sua importância. No sentido oposto, outras atividades econômicas, principalmente no setor de serviços, vão ganhando força e colaborando para o deslocamento do centro comercial da cidade, como, por exemplo, com a acentuação da valorização da Zona Sul carioca naquele período.

Com o esvaziamento da atividade portuária veio a desvalorização do território, e novamente as reformas urbanas teriam um papel fundamental nesse processo. As décadas de 1950 e 1960 foram marcadas por uma expansão viária da cidade que mudou a dinâmica de vários bairros. Viadutos, elevados, túneis, pontes, vias expressas deixariam a cidade litorânea cada vez mais cinza. A primeira obra que gostaríamos de destacar aqui, que impacta diretamente a desvalorização do solo urbano da zona portuária, foi a abertura da Avenida Presidente Vargas em 1944. A construção da via expressa de difícil travessia isolou o porto da área central da cidade criando um espaço à margem. A segunda foi a construção do elevado da Perimetral em 1950. O projeto que além de colocar toda a região literalmente à sombra, foi responsável por tornar o território em um local de passagem. Sob o ponto de vista econômico e político, a ponte elevada ligava os principais entroncamentos rodoviários da cidade, ao conectar a zona norte – onde está localizada a massa de trabalhadores – à zona sul – local de trabalho e prestação de serviço. O elevado fazia também a ligação da cidade com a Ponte Rio-Niterói, a Linha Vermelha, a Avenida Brasil e o recém-inaugurado Aeroporto Internacional do Galeão, todos espaços de passagem.

Outro fator importante para a desvalorização da área foi a transferência da capital para Brasília em 1960, que gerou um esvaziamento do centro devido ao deslocamento das repartições públicas e seus funcionários para o Centro-Oeste do país. A década seguinte, 1970, reforçou a criação de um 'vácuo urbano' no centro carioca com a expansão territorial da cidade no sentido da zona oeste através do loteamento da Barra da Tijuca, projeto que trazia como marca um modelo de urbanidade fundado na homogeneidade social das classes médias e ricas em uma região costeira e distante do centro, a nossa Miami dos trópicos.

A região portuária chega na década de 1990 completamente estigmatizada. Sendo "tratada por grupos empresariais, políticos, investidores e inclusive pela opinião pública de maneira geral como um espaço desvalorizado, degradado, isolado do resto da cidade. A região encontrava-se, assim, virtualmente fora do processo de acumulação capitalista" (COSTA; GONÇALVES, 2020, p.7). Sob a gestão dos prefeitos César Maia (1993-1996 e 2001 - 2008) e Luiz Paulo Conde (1997-2000), surgem os primeiros apontamentos por parte do poder público

de revitalizar a região, com novas legislações de uso do solo, etc. No entanto, o propósito só se efetivaria na gestão de Eduardo Paes (2009 - 2012 e 2013 - 2016). O projeto Porto Maravilha, lançado em seu primeiro ano de mandato, tinha em vista a revitalização da zona portuária em decorrência da eleição do Rio de Janeiro como cidade-sede dos Jogos Olímpicos de 2016. Vale ressaltar também que dois anos antes o Brasil havia sido escolhido para receber a Copa do Mundo de 2014, na qual a cidade do Rio cumpriria um papel central. O início do século XXI, tal qual o início do século XX, seria então marcado por uma série de reformas urbanas que modificariam profundamente a urbe carioca.

A tônica da derrubada se repetia 100 anos depois, e não só o centro, mas a cidade inteira sentiria o impacto das máquinas do poder público. Estima-se que a gestão de Eduardo Paes tenha removido mais de 70 mil famílias de suas casas. Um dos casos mais famosos e que não poderia deixar de ser citado, foi a remoção de mais de 500 famílias na Vila Autódromo<sup>12</sup>, comunidade localizada na zona oeste da cidade, para a construção do Parque Olímpico. A zona portuária seria uma das regiões mais modificadas da cidade. O Porto Maravilha foi "um catalisador de ações e expectativas econômicas, políticas e culturais destinado à restauração de todo espaço portuário" (COSTA; GONÇALVES, 2020, p.8). Lançado em novembro de 2009, o projeto previu intervenções em oito bairros da área, são eles: Gamboa, Santo Cristo, Saúde, Centro, Caju, Cidade Nova e São Cristóvão. Impactando cinco milhões de metros quadrados da cidade e abrindo mais de 70 quilômetros de ruas e vias expressas<sup>13</sup>.

Dentro do escopo das intervenções urbanas, a mais esperada era a derrubada do Elevado da Perimetral, que ficou famoso pelo sumiço de suas vigas em outubro de 2013<sup>14</sup>, gerando muita especulação e piadas sobre o caso. No seu lugar foi erguido um boulevard que previa a refuncionalização dos armazéns da região, que passaram a receber eventos de grandes marcas. O boulevard também congregou diversos pontos turísticos, entre eles a Praça Mauá, o Museu do Amanhã, o Museu de Arte do Rio (MAR), o AquaRio, o Mural Etnias do artista Eduardo Kobra, e recentemente uma roda gigante. A nova avenida foi batizada de Boulevard Olímpico por ocasião dos jogos, atendendo a uma tendência global na qual os megaeventos servem como propulsores de processos de revitalização urbana, como bem apontam Costa e Gonçalves (2020):

O projeto seguiu, inicialmente, uma tendência global das expropriações urbanas no âmbito do capitalismo financeiro: revitalização gentrificada de

<sup>12</sup><https://museudasremocoes.com/sobre/a-vila-autodromo/> Acesso em 28 de novembro de 2020.

<sup>13</sup><https://www.portomaravilha.com.br/portomaravilha> Acesso em 28 de novembro de 2020.

<sup>14</sup><http://g1.globo.com/bom-dia-brasil/noticia/2013/10/exclusivo-vigas-de-sustentacao-de-elevado-no-rio-somem-de-deposito.html> Acesso em 28 de novembro de 2020.

centros históricos e, particularmente, de zonas portuárias, bem como a utilização de megaeventos esportivos como vetores da reestruturação do espaço urbano para a criação de valor. (COSTA; GONÇALVES, 2020, p. 88)

Imagem 4 - Obras do Porto Maravilha



Legenda: Entrada do Armazém da Utopia após derrubada da perimetral

Fonte: Tuca Moraes

Tendo em vista a implementação da obra e a gestão do projeto criou-se, através da lei complementar 102/2011<sup>15</sup>, a Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (Cdurp), uma empresa de natureza mista que tem no município seu sócio majoritário. Já seu financiamento se deu através de uma polêmica parceria público-privada e sua execução ficou a cargo de três empreiteiras, Odebrecht, OAS e Carioca, todas alvos de investigação do Ministério Público anos depois, ao protagonizarem escândalos de corrupção no âmbito da Lava Jato. Além de sua engenharia financeira, amplamente noticiada e muito debatida em diversos trabalhos, a polêmica obra foi alvo de disputa em diversos campos, inclusive dentro do campo simbólico, recorte sobre o qual nos debruçamos.

Os processos de intervenção física da cidade, através de projetos de reurbanização sempre vêm acompanhados de algum discurso retórico que tem em vista sua validação diante do corpo social. Tal qual Pereira Passos, com seu discurso sanitário que tinha o objetivo de civilizar a cidade, o Porto Maravilha também partiu de pressupostos estéticos de limpeza e

<sup>15</sup><https://mail.camara.rj.gov.br/APL/Legislativos/contlei.nsf/2ed241833abd7a5b8325787100687ecc/e1cdbddd8d118e66032577220075c7dc?OpenDocument>. Acesso 28 de novembro de 2020.

segurança. Sob o pretexto da revitalização de um centro histórico degradado, o projeto buscava preencher um falso 'vazio demográfico' da cidade. A violência é a marca do processo. Violência física através da remoção de moradores, mas também violência simbólica, que parte do pressuposto de desvalorizar as formas de sociabilidade existentes no território para torná-lo objeto de fácil expropriação.

Não podemos, e nem iremos negar, que as obras trouxeram benefícios para a malha urbana carioca, mas devemos encará-las criticamente, sem perder de vista a forma com que foram colocadas em prática e o preço social que foi pago por essas melhorias. Até mesmo os moradores ou organizações civis que apoiavam o projeto faziam questão de rejeitar a ideia de que a área seria um vazio demográfico, pois, além de ser amplamente ocupada por pessoas que residem na região, a zona portuária é historicamente conhecida por congregar manifestações culturais diversas, muitas delas ancestrais, se configurando como um importante espaço de memória da cidade do Rio de Janeiro.

Um fato marcante durante a implementação do projeto foi, sem dúvidas, a redescoberta do Cais do Valongo, durante as escavações para as obras de infraestrutura da região em 2011. Um verdadeiro tesouro arqueológico da cidade que recebeu o título de Patrimônio Histórico da Humanidade pela UNESCO, em 2017, por ser o único vestígio material da chegada dos africanos escravizados nas Américas.

Emergia assim do solo os vestígios materiais que colocavam em xeque o discurso do 'vazio', do 'isolamento' e da 'degradação', colocando à luz os processos de 'apagamento' 'ocultamento' e 'invisibilização'. Não podemos esquecer que o cais já tinha sido soterrado no século XIX, se tornando o Cais da Imperatriz. Afinal, a rainha das Duas Sicílias, futura imperatriz do Brasil, Tereza Cristina, não poderia ser recepcionada em um verdadeiro mercado de 'carne humana'. Uma tentativa de soterrar a história escravocrata da cidade, como se fosse possível através da pedra e da cal apagar as marcas de um passado tão violento, que se reproduz de muitas outras formas na contemporaneidade. A disputa de atribuição de sentido e valor se vê assim, traduzida nas escolhas do poder público de administração material da cidade. A realidade concreta/material se apresenta assim em relação dialética com a realidade imaginada/cultural.

Encarado no primeiro momento como um empecilho para as obras, a descoberta dos Cais do Valongo foi incorporada ao discurso da gestão pública no processo de revitalização. O discurso modernizante da busca pelo progresso e da necessidade de se preencher um vazio simbólico da cidade foi sendo aos poucos substituído pela ênfase dada à recuperação histórica

e a construção de um espaço onde "passado e futuro se encontram"<sup>16</sup>, como fica claro nas palavras do próprio Eduardo Paes (2015):

Porta de entrada de imigrantes e escravos, berço do samba, ligação do Centro com a Baía de Guanabara e símbolo da efervescência cultural do Rio de outrora, a Região Portuária guarda em suas ruas, praças, ladeiras e morros parcela fundamental dos 450 anos de cidade. Por isso, mais do que a reurbanização de uma área de cinco milhões de metros quadrados, a operação urbana Porto Maravilha significa a quitação de uma antiga dívida do poder público com os cariocas. Estamos devolvendo a população parte de nossa memória, revertendo a inércia do abandono em que se encontrava e resgatando sua importância para cidade [...] A revitalização da Região Portuária faz surgir um novo Rio de Janeiro que une passado, presente e futuro. (PAES apud APÓSTOLO, 2015, p.21)

Evidentemente a nova construção simbólica do projeto não apaga as suas problemáticas, mas ressalta o importante papel político que a cultura acabaria por assumir no território em disputa. Aqui espaço e memória se reencontram, o Porto Maravilha simbolicamente nos reconectada ao imaginário da cidade Maravilhosa. De uma cidade reformada e territorialmente cindida, que dentro de suas contradições vive e resiste, encontrando na cultura e nos movimentos sociais brechas, espaços de disputa territorial e simbólica. A implementação do projeto Porto Maravilha não ocorreu, portanto, sem resistência. A gestão pública precisou negociar com a sociedade civil que impôs alguns ajustes ao plano inicial, principalmente ao que tangia a relação entre as reformas e a preservação do patrimônio histórico cultural da área, explicitando a relação dialética entre cultura e história. A verdade é que a cultura acabou por assumir um papel ambivalente entre resistência e exploração econômica desse espaço que estaria sendo 'simbolicamente recriado'.

## **1.6 O papel da cultura na arte de narrar**

A poeira levantada pela implosão da perimetral gerou contradições tal qual o “bota-abaixo” de Pereira Passos. O nascimento do Boulevard Olímpico trouxe benefícios para região, ao mesmo tempo que forjou mais um processo de gentrificação na cidade. O processo de aburguesamento de um território necessariamente gera o afastamento das camadas populares que não conseguem mais pagar o aluguel, ou mesmo adquirir o seu imóvel na área revitalizada.

A revitalização ou embelezamento, o ecologicamente correto ou a higienização, a dignidade do morador ou a civilização, escodem a especulação imobiliária, promovendo, como

---

<sup>16</sup><https://albertosilvacom.files.wordpress.com/2017/01/porto-maravilha-onde-o-passado-e-o-futuro-se-encontram.pdf> Acesso em 30 de novembro de 2020.

diria Luiz Antônio Simas (2020, p.14), uma “ruptura criminosa de laços comunitários”. Ou seja, uma ruptura de formas de sociabilidade e de práticas culturais ancestrais.

Mas que uma disputa por espaço físico, a disputa territorial pressupõe a disputa de narrativa, e neste sentido discussões muito importantes foram colocadas em pauta diante das reformas que assolaram a região a partir da década de 2010, entre elas, a reflexão sobre o processo de produção memorial no espaço urbano. O discurso do progresso e da reurbanização, ou seja, da construção do novo, vem historicamente servindo como forma de apagamento social das narrativas históricas de uma parcela empobrecida da população que constantemente é posta as margens geográficas e simbólicas da cidade. Novos espaços para eventos e polos de tecnologia surgem e apostam em um futuro que ignora seu passado, ditando novas regras de destinação e ocupação do território, ao mesmo tempo que manifestações culturais e grupos sociais recriam condições e novas práticas de vida em meio a tantas contradições. Colocando a cultura em uma posição central dos processos sociais que se desenrolam na região.

O desejo de reformar e preencher, do ponto de vista da produção de sentido de uma nova cultura hegemônica, e sob o apagamento de uma memória popular e ancestral, fica claro na ênfase dada pelo poder público aos novos equipamentos culturais erguidos na região e tão simbolicamente representados pelo nome do Museu do **Amanhã**. Não podemos deixar de ressaltar que o acesso a todos esses espaços é limitado e se dá na maior parte das vezes mediante a compra de ingresso. Ainda que os mesmos ofereçam políticas de acessibilidade, acabam por se tornar locais mais destinados ao turismo do que efetivamente voltados à população, afinal, qual trabalhador pode ir ao museu em plena terça-feira a tarde?

Por outro lado, a zona portuária vive também um processo de revitalização de dentro para fora, advindo de um esforço coletivo, que questiona o novo projeto de cidade determinado por um pequeno grupo de pessoas. Vemos então o fortalecimento ou surgimento de práticas alternativas, manifestações culturais que se caracterizam pela gratuidade e democratização de acesso. Praças e ruas da região que historicamente são tomadas por rodas de samba (Pedra do Sal, Samba da Lei, Samba Honesto) e blocos de carnaval (Cordão do Prata Preta, Fala meu Louro, Bloco Pinto Sarado) ganham destaque na programação cultural da cidade e se veem cada vez mais ocupados por novas produções independentes e coletivos culturais (Coletivo Quermesse, Acarajazz, Baile Black Bom). Armazéns destituídos de suas funções sociais originárias passam a receber grupos que buscam novas formas de sociabilidade e produção cultural, empregando uma gestão diferente da empreendida na região. (Armazém da Utopia, Ação da Cidadania). Práticas que apresentam outras imagens possíveis da cidade num porto de múltiplas faces e que tem apresentado sua história cada vez mais em disputa.

Reconhecido como espaço de memória da formação da classe trabalhadora brasileira, logo, espaço de memória marginalizada, o armazém de número 6 do cais do porto tem sido um desses pontos de inflexão através da gestão da Companhia Ensaio Aberto. Que desde 1992 faz um teatro que não se preocupa em ilustrar a vida, e sim pensar no que se pode fazer por ela, ao se tornar uma arena de discussão da realidade. Um teatro em que o mundo é visto como prioridade e que não termine na porta do teatro, por isso mesmo pode ser feito também fora do teatro. A Ensaio Aberto encontrou no armazém 6 e no anexo 5/6 um espaço adequado para o desenvolvimento de suas atividades, não só pela sua especificidade física e pelos seus interesses estéticos, mas pelo seu projeto político e pela sua forma de ver o mundo. Estar em armazém, um espaço de trabalho, é poder deslocar a arte das paredes sagradas dos museus.

Nessa primeira década de ocupação a Companhia, vem forjando uma estrutura material e imaterial para construção de mais um capítulo não apenas da sua história, ou da história da tradição teatral que se filia, mas da história daquele território. Acreditando que a história está aberta e a partir de uma perspectiva dialética da relação presente, passado e futuro, os 5.000m<sup>2</sup> quadrados que correspondem ao Armazém da Utopia, significam, como veremos a seguir, a viabilização de um trabalho no tempo e a existência material de um grupo, mas não só. Significam também a necessidade de preservação de uma história que não pode ser esquecida, e que por isso precisa ser constantemente recontada. Afinal, como nos ensinaria Benjamin em suas teses da história, e como belamente interpretaria Lowy (2005), narrarmos o passando não para cristalizar os fatos, e sim para pensar o presente e forjar o amanhã:

A relação entre hoje e ontem não é unilateral: em um processo eminentemente dialético, o presente ilumina o passado, e o passado iluminado tornar-se uma força no presente. Os antigos combates se voltam ‘para o sol que está a se levantar’ mas, uma vez tocados por essa claridade, alimentam a consciência de classe daqueles que sublevam hoje. Nesse caso, o ‘sol’ não é, como na tradição da esquerda ‘progressista’, o símbolo do acontecimento necessário, inevitável e ‘natural’ de um novo mundo, mas da própria luta e da utopia que a inspira. (LOWY, 2005, p.61)

## **2 NARRAR É EVITAR EXPLICAÇÕES: DESCREVENDO O ARMAZÉM DA UTOPIA.**

Fazer uma descrição da materialidade, do espaço, tem como pressuposto que o concreto e suas formas de organização são capazes de nos apresentar pistas para compreensão daquilo que não é tangível. Não produzimos apenas bens materiais é óbvio, mas ao produzi-los, elaboramos também bens simbólicos e imateriais. Afinal, o concreto está contido no simbólico tanto quanto o simbólico está contido no concreto<sup>17</sup>. O espaço revela práticas, as práticas por sua vez revelam conceitos, conceitos estes que revelam formas de ver o mundo. O registro que empreenderemos nesta etapa do trabalho, não tem como intenção cristalizar e muito menos criar juízo de valor. O que interessa de fato nesta etapa do trabalho é descrever, não explicar. Para que assim, tal como um bom teatro brechtiano, cheguemos eu e você — escritor/narrador, leitor/interlocutor — a alguma elaboração teórica de maior profundidade e complexidade. Descrever o espaço, trazer dados, articular conceitos, compilar histórias, relatos e até ‘causos’ se apresentam aqui como um meio potente de iluminar os caminhos. Como forma de registrar um fragmento da realidade para que possamos olhá-la criticamente, ver até onde chegamos, e seguir adiante.

O Armazém da Utopia, localizado na zona portuária carioca, é um complexo composto pelo armazém 6, anexo 5/6 e metade do pátio 6/7<sup>18</sup>. Aqui nos referiremos apenas ao armazém 6 e ao anexo 5/6, sendo o pátio 6/7 considerado parte externa integrante do armazém 6, local onde hoje se encontra o estacionamento do Armazém da Utopia. O primeiro armazém, o de número 6, corresponde a uma área de mais ou menos 3.400m<sup>2</sup> e consiste em um prédio de tipo inglês. Já seu anexo 5/6, ocupa uma área total de 1.850m<sup>2</sup>, e carrega características arquitetônicas do tipo francês. Essa divisão, entretanto, não se resume a uma questão espacial, significa também uma divisão operacional. As funções que hoje cada galpão ocupa são muito bem delimitadas, ficando nítida uma opção de organização que busca compatibilizar dois

---

<sup>17</sup> Uma nova relação entre a realidade concreta/material e a realidade simbólica/cultural foi pensada por autores como Raymond Williams (2005). A partir da ideia de que as práticas culturais se dão em formas concretas, por mais subjetivas que possam parecer, o autor forjou o conceito de materialismo cultural que leva em consideração que mais do que existir concretamente, a cultura está em constante diálogo com aquilo que é dado enquanto concreto, os meios de produção e as formas de organização social. Promovendo uma crítica à interpretação ortodoxa da teoria marxista de base e superestrutura, Williams questiona o conceito de determinação na qual a superestrutura – o campo da cultura e do simbólico – é apenas um substrato da realidade, definido e condicionado pela base. A base por sua vez, seria o local onde se dão as relações de produção reais que correspondem as fases do desenvolvimento das forças produtivas materiais. O autor busca assim estabelecer uma perspectiva dialética e não unidirecional da relação entre base e superestrutura.

<sup>18</sup> Atualmente o pátio 6/7 é dividido com o estacionamento da Guarda Portuária e da Anvisa.

fatores: um trabalho artístico extremamente exigente e a existência material do grupo e de seus integrantes. Nesse sentido, considero prudente iniciar a análise através da decupação de cada um dos armazéns, tanto no que tange a sua constituição física, quanto a sua função operacional. O que não significa que os dois espaços possam ser compreendidos como independentes. São dois sistemas de um mesmo organismo, sendo ambos fundamentais para a manutenção do projeto e para a sobrevivência da Companhia Ensaio Aberto.

Imagem 5 – Fachada Armazém da Utopia

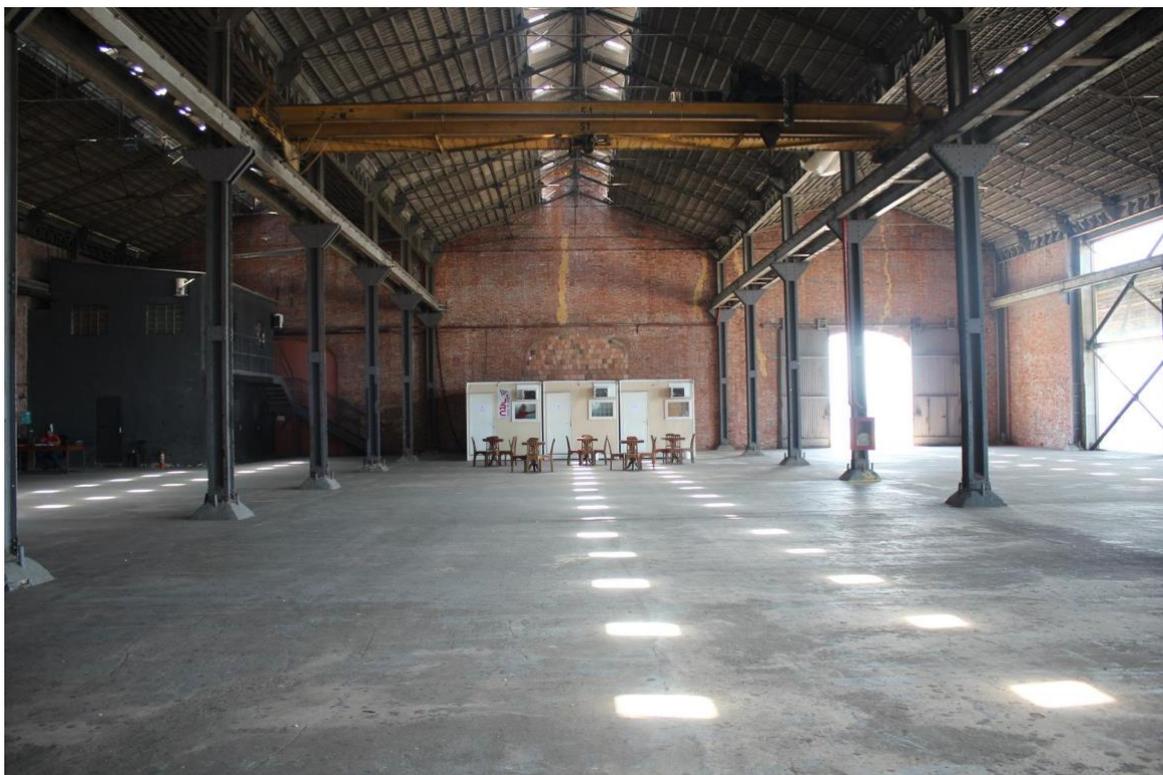


Fonte: Acervo do Pesquisador

## 2.1 Armazém 6: arquitetura

O Armazém 6 é o que podemos chamar de tela em branco. Preservando quase que integralmente sua forma original, é um dos armazéns que mais manteve, na região, as características físicas do século XX. Sem grandes edificações internas, conta apenas com um pequeno escritório, três containers de 20 pés e um conjunto de banheiros que visa atender a equipe de produção e gestão da Ensaio Aberto e do Armazém da Utopia (Fig. 06).

Imagem 6 - Área administrativa armazém 6.



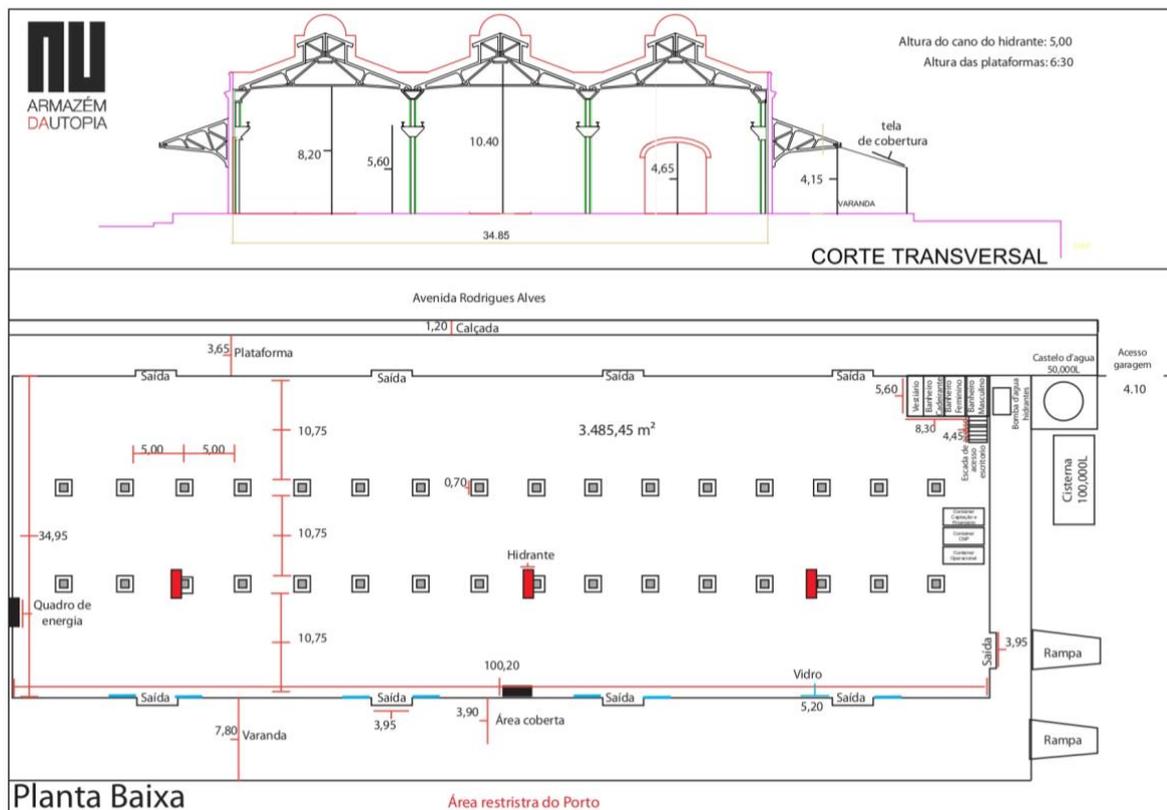
Legenda: Da direita para esquerda, primeiro andar: banheiros; segunda andar: direção artística e executiva; container 1: financeiro e captação; container 2: ciência do novo público; e container 3: operacional. Fevereiro 2020.

Fonte: Acervo do pesquisador

Sua ocupação espacial é eventual, seja com espetáculos e atividades da própria companhia, seja com cessão e locação para terceiros. A proposição física do espaço está sempre a cargo do realizador da atividade. Em termos métricos, corresponde a uma área total de

aproximadamente 3.400m<sup>2</sup>, sendo 100m de comprimento e 34m de largura. E, considerando-se o vão mais alto do telhado, temos um pé direito de 10,4m de altura (Mapa 03) <sup>19</sup>

Mapa 3 - Corte transversal e planta baixa do armazém 6.



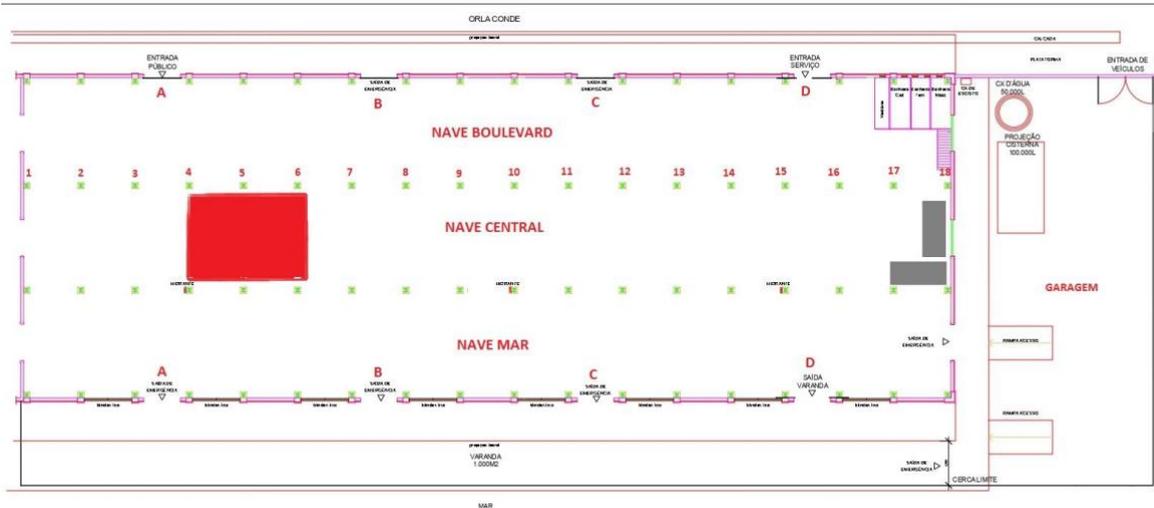
Fonte: Acervo Instituto Ensaio Aberto

Dividido por áreas, o armazém tem nas colunas de ferro um ponto fundamental para a compreensão da geografia do espaço. Numeradas do 01 ao 18, elas formam vãos que possibilitam o mapeamento da sua verticalidade. As mesmas colunas demarcam a divisão horizontal do local, definida em três naves, sendo elas: boulevard, central e mar. Assim, quando alguém indica que uma montagem deve acontecer entre a coluna 04 e 06, na nave central, sabe-se exatamente em que altura a atividade deve ocorrer — vide área vermelha do mapa 4. Sua estrutura conta também com nove portões de chapa de ferro, quatro deles localizados na nave boulevard, com seus correspondentes na nave mar, nomeados pelas letras de A a D. O nono portão não tem seu par e dá acesso direto à garagem. As paredes são de tijolo de barro aparente (fig.8) e conservam os traços originais. No entanto, parte das paredes voltadas ao mar foi

<sup>19</sup> Medidas arredondadas usadas normalmente pela equipe para cálculos rápidos para a compreensão métrica do espaço.

substituída por vidros *blindex* (fig.7) antes da chegada do grupo, o que possibilita uma maior incidência de sol dentro do espaço, além de uma vista privilegiada para o mar.

Mapa 4 - Planta baixa do Armazém 6 em agosto de 2019, ainda sem o contêiner que hoje abriga o Financeiro/Captação

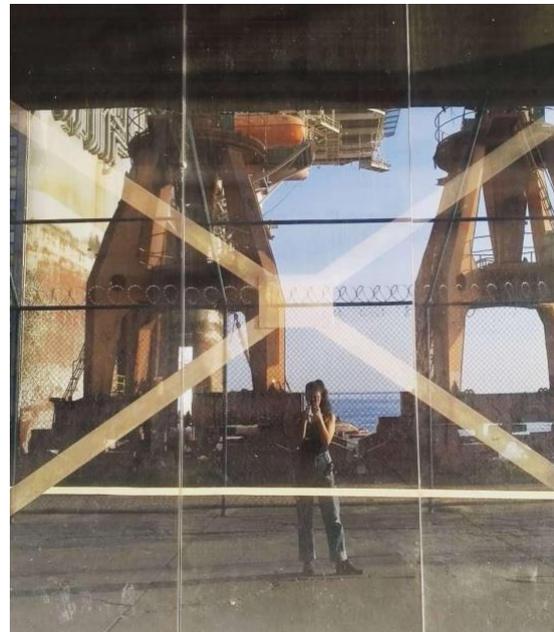


Fonte: Acervo Instituto Ensaio Aberto com indicações do pesquisador.

Imagem 8 - Detalhe parede de tijolo de barro



Imagem 7 - Detalhe parede de vidro.

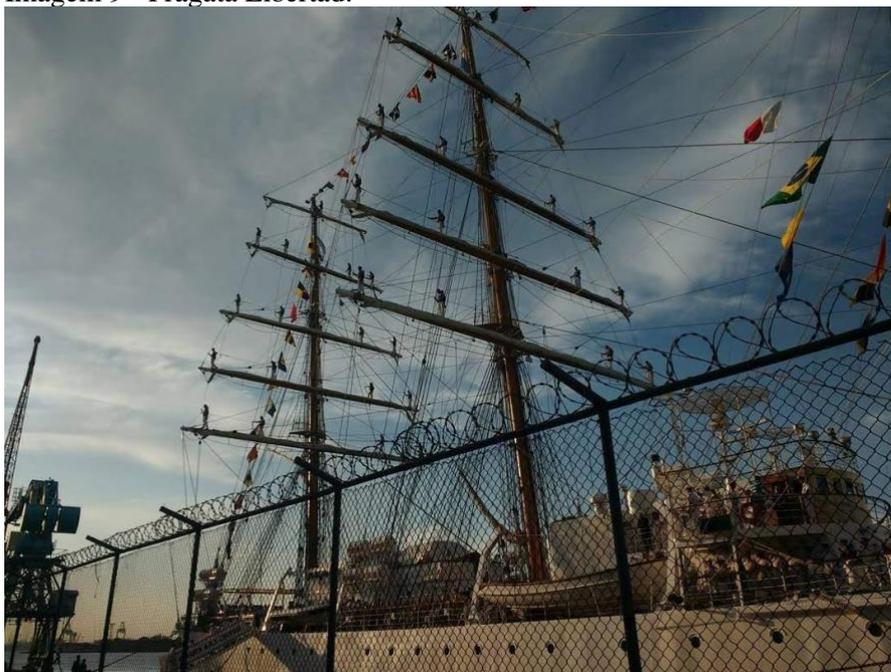


Fonte: Acervo do pesquisador

Além da área interna, o Armazém da Utopia conta com uma varanda de comprimento semelhante à sua extensão que dá vista para a Baía de Guanabara. Apesar do

espaço em si não exercer uma atividade portuária, o trânsito para tal fim ainda é preservado na região, portanto uma grade separa o armazém 6 do mar. Através dela, vemos conservado o que foi o trilho da linha férrea que atendia ao porto, e alguns guindastes desativados. É comum observar a passagem de carros de carga e descarga, além da atracação de navios, em sua maior parte turísticos, mas não só. Entre 2018 e 2019, por exemplo, a companhia conviveu diretamente com uma plataforma petrolífera em manutenção, fato que estabelecia uma sonoridade específica e constante ao espaço, que por não ter tratamento acústico, precisou absorvê-la na sua realidade artística, gerando um impacto direto em alguns espetáculos<sup>20</sup>. Apesar da retirada da plataforma ou antes mesmo da sua chegada, esse fenômeno pôde ser constantemente observado. As intervenções sonoras, visuais, e até olfativas nos fazem lembrar do território que ocupamos, tornando impossível a desvinculação das atividades ali realizadas do contexto portuário.

Imagem 9 - Fragata Libertad.



Legenda: navio da armada argentina que ficou aberto para visitação do público em meio às comemorações da semana argentina no Rio, em setembro 2017.

Fonte: Acervo do pesquisador

---

<sup>20</sup> Em 2018 durante a temporada do Estação Terminal, logo nas primeiras semanas de apresentação uma plataforma petrolífera em manutenção aportou em frente ao Armazém da Utopia. A encenação precisou passar a conviver os ruídos sonoros e as luzes constantemente emitidas pela embarcação. Para se ter uma ideia do tamanho do impacto, na primeira cena do espetáculo a atriz Tuca Moraes recebia o público em completo blackout. Iluminando a cena apenas um fecho de luz da vela que segurava em mãos, a atriz conduzia o público de 30 a 50 pessoas por sessão, para próximo a uma parede de tijolinhos do espaço, no qual a luz da vela iluminava apenas seu rosto, lá ela dizia o texto em voz quase inaudível. Com a chegada da plataforma o público que ficava na penumbra e sumia na imensidão do armazém, passou a ter sua silhueta desenhada na parede em que a atriz se posicionava, criando um novo efeito de luz na cena. Já o texto dito em voz baixa passou disputar sua inteligibilidade com a constância de som, além do fato de o silêncio não ter sido nunca mais silêncio.

Imagem 10 - Varanda Armazém 6, agosto 2017.



Fonte: Acervo do pesquisador

### **2.1.1. O uso e a operacionalidade**

Diversos são os projetos realizados no Armazém da Utopia. Grande parte das atividades fica a cargo da própria Ensaio Aberto que tem como tradição a realização não apenas de seus espetáculos, mas de outras atividades, tais como shows, exposições, seminários, palestras, leituras dramatizadas e oficinas. Essas atividades podem ser realizadas tanto no armazém 6, quanto no anexo 5/6 e tem como intenção o fomento de ações que dialoguem com a pesquisa artística e posicionamento político da companhia. Só no ano de 2019, as atividades da Ensaio Aberto levaram ao Armazém da Utopia 10 mil pessoas<sup>21</sup>, além do público atingido com diversas oficinas de formação que ocorreram durante o mesmo ano.

---

<sup>21</sup> O número corresponde à temporada de três espetáculos e uma série de encontros do projeto Cultura, Direitos Humanos e Pensamento Crítico.

Canto Negro: 4 apresentações, 2.495 pessoas.

Luz nas Trevas: 34 apresentações, 3.213 pessoas.

A Mandrágora: 20 apresentações, 3.809 pessoas.

Oficinas essas que são um braço importantíssimo do trabalho do grupo, e que visam a formação artística e técnica de seus colaboradores, assim como de estudantes e profissionais da área. Das 47 oficinas realizadas no Armazém da Utopia pela Ensaio Aberto desde sua ocupação, mais da metade se concentra nos últimos quatro anos, demonstrando um aumento significativo de ações formativas que visam a socialização do conhecimento (ver anexo 1). É importante ressaltar que as oficinas, praticamente em sua integralidade, são gratuitas e abertas ao público.

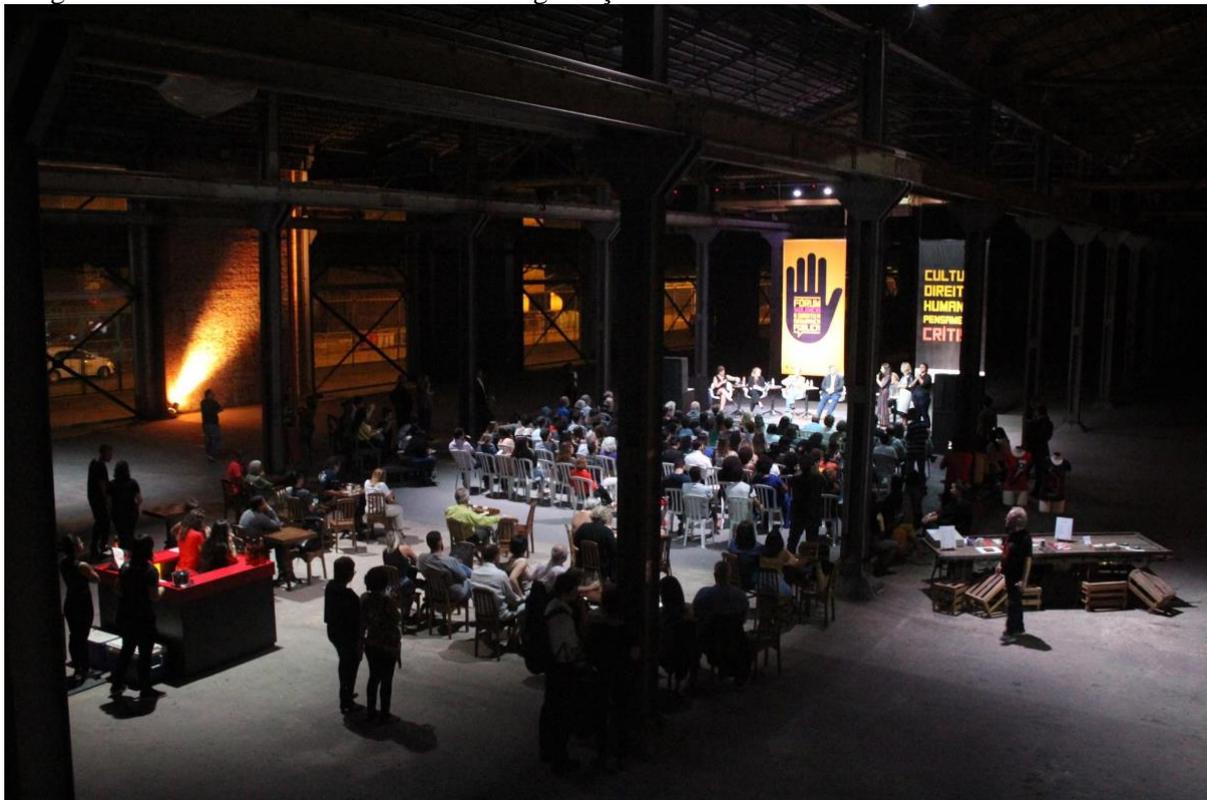
Imagem 11 - Espetáculo Canto Negro da Companhia Ensaio Aberto.



Legenda: Realizado no Armazém da Utopia nos dias 21, 22, 23 e 24 de março de 2019, que reuniu em 4 apresentações 2495 pessoas.

Fonte: Acervo do pesquisador

Imagem 12 - Fórum Violência e Direito à Segurança Pública



Legenda: Projeto Cultura, Direitos Humanos e Pensamento Crítico, parceria da Companhia Ensaio Aberto com o Instituto Herrera Flores.

Fonte: Acervo do pesquisador

O fluxo de atividades do Armazém da Utopia, entretanto, não se resume as ações realizadas pela Companhia Ensaio Aberto. Se somarmos os espetáculos, os seminários, as oficinas da Companhia mais os eventos externos, o número de visitantes ao espaço quintuplica chegando a aproximadamente 52 mil pessoas no ano de 2019 (ver anexo 2). A locação ou cessão para terceiros é uma prática regular e preenche a grade de programação do espaço. Entre as atividades que mais buscam o armazém estão festivais, festas, gravações e congressos. O esforço para que a totalidade das atividades realizadas no local tenha coerência com a função social pensada para o espaço é evidente. No entanto, é importante ressaltar o papel que as locações têm na subsistência econômica do Armazém da Utopia, da Companhia Ensaio Aberto e de todos os trabalhadores que têm no local a garantia de sua sobrevivência material.

Imagem 14 - Montagem do show do Djonga



Imagem 13- Show do Djonga



Fonte: Acervo do pesquisador

Sem aporte público para sua subsistência, o Armazém da Utopia conta apenas com a renda gerada pela locação do armazém 6 para a manutenção do espaço e de seu corpo fixo de trabalhadores. Essa mesma fonte de renda foi, e ainda é, parcialmente responsável pela manutenção da Companhia Ensaio Aberto, servindo para viabilizar espetáculos de pequeno porte, ou complementar a produção de espetáculos de médio/grande porte. É importante ressaltar aqui que, desde 2015, a Companhia não conta com patrocínio privado para suas peças. Porém, a importância que o espaço tem para o grupo não se encerra no financiamento de seus espetáculos.

Um dos maiores desafios da Ensaio Aberto, que começa a se tornar concretamente passível de superação na relação com o Armazém da Utopia, é um processo que classificam

como o de não se tornarem “alternativos de si mesmos”<sup>22</sup>. Ou seja, de conseguirem produzir formas de que seus colaboradores transformem seu trabalho junto à Companhia, em seu meio de subsistência. Com um mercado que se organiza por projeto, atores e trabalhadores das artes se veem constantemente impelidos a buscar fontes de renda alternativas para atender às suas necessidades econômicas básicas. Com projetos que tem começo, meio e fim bem delimitados, essa lógica gera uma constante sensação de insegurança e obriga os profissionais da área a trabalharem exclusivamente por demanda. A sorte fica a cargo dos que conseguem emendar um projeto no outro.

A dificuldade reside na possibilidade de uma companhia manter projetos por longos períodos de tempo, de maneira que não a impossibilite manter seus atores, colaboradores, técnicos e produtores recebendo pelo seu trabalho. Tomando como exemplo os atores, duas são as alternativas mais comuns para sanar esse problema.

Na primeira opção, os atores se lançam ao mercado aceitando trabalho nos mais diversos setores, com linguagens e contextos dos mais diversos. A figura supervalorizada do artista multifacetado se explicita aí, na qual a habilidade camaleônica que vemos constantemente ser exigida dos atores, principalmente dos iniciantes, parece mais relacionada a uma condição socioeconômica do que uma habilidade necessária à profissão. Nesse contexto, o ator só pode investir efetivamente na sua companhia quando um projeto remunerado entra em pauta, ou nas horas vagas.

Na segunda alternativa, os atores optam por terem trabalhos não artísticos, distantes ou não do meio teatral, para garantir sua vida financeira. O ofício de ator se torna então sua ‘segunda profissão’ e serve como complemento de renda quando possível. Como explicita o ator Cláudio Serra em sua entrevista:

Meu primeiro trabalho profissional nessa carreira foi com 12 anos, em 1992, quando entrei em cartaz por 4 meses em uma peça de teatro. Desde essa experiência de trabalho em equipe, sempre quis fazer parte de uma companhia artística, mas nunca encontrei os meios materiais para me manter nesse contexto durante muito tempo. Desse modo, passei a maior parte da minha vida solto no liberalismo do mercado de arte e, pela instabilidade das políticas culturais no Brasil, sempre tive que ter meus trabalhos não-artísticos como base financeira para poder me dar o direito de continuar fazendo arte. A primeira sensação que me toca ao falar do mercado do teatro é a do frio na barriga quando se está numa montanha russa. Quando você entra em uma produção teatral tudo se dá de maneira muito intensa. A convivência com a equipe é o que fica mais presente, a sensação de se estar em família, como um rascunho do trabalho de um coletivo. Uma vez a temporada terminada, sem

---

<sup>22</sup> As palavras que se encontram neste trabalho entre aspas e sem a referência bibliográfica correspondem a palavras nativas, ou seja, vocabulário do grupo estudado.

que haja transição, tudo desaparece. [...] Tudo se apaga tão rápido, ou mais, do que como começou. Combinado a isso, a realidade é que a maior parte dos indivíduos de cada equipe precisa ter outros trabalhos (em áreas não necessariamente artísticas) para poder fazer parte daquela produção teatral e isso divide o engajamento daquele profissional e, algumas vezes, coloca a montagem em segundo plano<sup>23</sup>.

Essa forma de organização econômica do setor, além de ser extremamente cruel com seus profissionais, gera uma dificuldade extrema para os grupos que se propõem a desenvolver linguagem. Os coletivos sofrem com a impossibilidade de um trabalho continuado quando tem seu corpo artístico disperso por outros projetos. Na busca por uma forma que driblasse o mercado, a Ensaio Aberto em 2013 criou um regime de trabalho que uniu a necessidade efetiva de um corpo fixo de trabalhadores para a gestão do Armazém da Utopia, com a demanda de viabilizar economicamente os seus colaboradores. Essa prática ficou conhecida como “20 horas”.

Desde então, a maior parte dos atores do grupo exercem alguma função não artística dentro do Armazém da Utopia. As áreas de atuação são as mais diversas, e a escolha de onde cada um vai trabalhar leva em conta as competências de cada um e as necessidades internas do momento. Entre os setores, podemos destacar: produção, operacional, técnica, captação de recursos e ciência do novo público. Na maior parte dos casos não há uma formação prévia, os integrantes vão sendo formados pelas experiências que o trabalho impõe e pela orientação dos mais antigos. Atualmente, existem atores em diferentes graus de experiência trabalhando no regime das “20 horas”, desde aprendizes, jovens assistentes e até coordenadores de área. As 20 horas semanais são normalmente cumpridas no período da tarde, sendo as atividades artísticas sempre concentradas no período da noite.

Dessa forma, os atores têm um recebimento mensal fixo pelas funções operacionais que exercem no Armazém, o que garante uma renda média aos trabalhadores para que não precisem se lançar ao mercado em busca de uma fonte de renda. Isso é o que possibilita um trabalho continuado, pois garante um mínimo de segurança financeira para que os indivíduos do coletivo possam investir na Companhia. É importante ressaltar que o cachê referente aos trabalhos artísticos ainda é preservado, seja qual for sua configuração: serviço, mês ou porcentagem de bilheteria.

Claro que as vantagens de manter um núcleo fixo não é apenas econômica, a relação que os atores hoje têm como a Companhia e com o Armazém da Utopia possibilita a

---

<sup>23</sup> Entrevista concedida por Cláudio Serra, ator da Companhia Ensaio Aberto há 1 ano, no dia 12 de novembro de 2020.

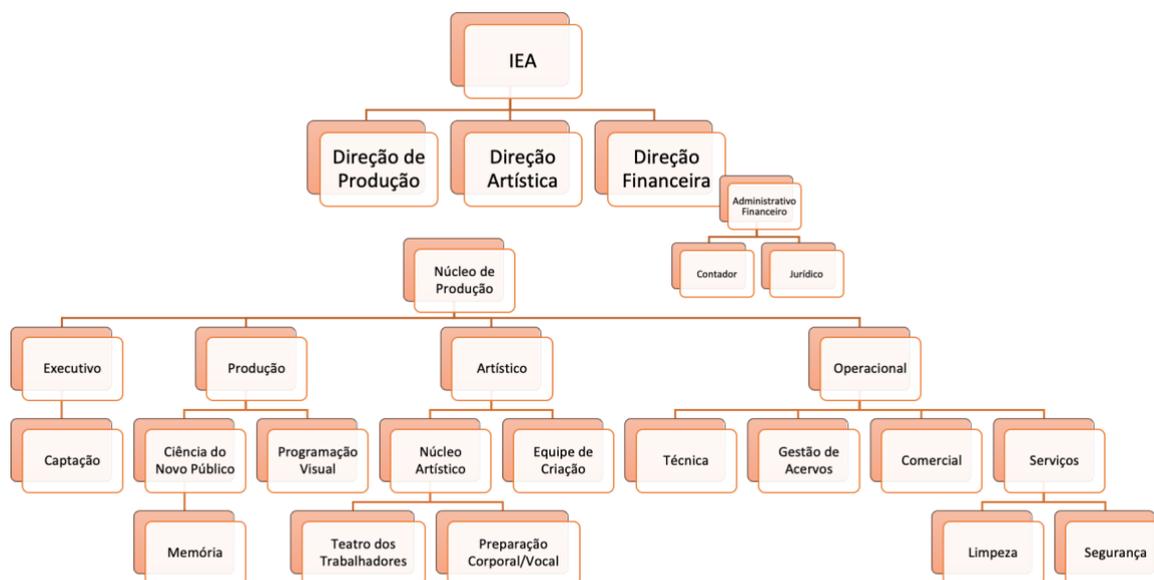
desalienação do trabalho e de seus processos produtivos, considerando que todos os atores acompanham de perto a burocracia e os desafios para a manutenção de um espaço e a produção de seus projetos.

Para dar conta da realidade jurídica imposta à gestão de um espaço como o Armazém da Utopia, a Companhia Ensaio Aberto se tornou uma OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público): O Instituto Ensaio Aberto (IEA). Enquanto representante legal do grupo, o IEA conta com uma média de 40 profissionais e prestadores de serviços no seu quadro fixo de colaboradores. Entre eles, os atores já citados que trabalham no regime de 20 horas. Além deles, há também os “trabalhadores de 40 horas”, sendo eles a diretoria do instituto e a maior parte da equipe que cumpre funções operacionais e de produção. Vale ressaltar que a linha entre a gestão do espaço e a Companhia é tênue. Assim sendo, uma mesma pessoa pode exercer atividades do operacional e funções de produção voltadas ao trabalho artístico do grupo.

Hoje, o espaço também demanda uma “equipe serviços”, composta por trabalhadores de limpeza e de segurança. Prestadores de serviços rotineiros como contadores e advogados também compõem esse quadro, são os chamados “trabalhadores invisíveis”, pois cumprem um papel fundamental dentro da organização, mas não estão inseridos na lógica do dia a dia. Em 2020, o grupo também passou a contar com um programa de “estágios” através de uma emenda parlamentar. O projeto de Capacitação em Produção Cultural e Serviços Técnicos abriu 48 vagas de estágio nas áreas artística, produção, acervo, comunicação, captação, técnica, operacional e administrativo. São três módulos de três meses e cada módulo atende a 16 estagiários.

Há também aqueles colaboradores que estão conectados ao instituto a partir das demandas puramente artísticas, sendo eles os “criadores” — cenógrafo, iluminador, figurinista e diretor musical —, os “preparadores de elenco” — corporal e vocal — e os atores “bolsistas do Teatro dos Trabalhadores”.

Esquema 1 - Estudo de Organograma de Trabalho do Armazém da Utopia



Fonte: Acervo do pesquisador

O “Teatro dos Trabalhadores” é o núcleo de estudo e pesquisa regular que a Ensaio Aberto mantém desde 2013. Em seu início era composto apenas pelos atores do núcleo fixo, que em sua maioria estavam absorvidos pelas “20 horas”, e outros poucos interessados que não tinham ligação direta ou econômica com a Companhia e que iam renovando a sua participação no estudo de tempos em tempos. Em 2018, esse estudo passou a ser remunerado através de emenda parlamentar, possibilitando melhores condições de pesquisa para os atores do núcleo fixo e gerando bolsas de estágio artística para novos integrantes. Tendo reconhecidamente um trabalho de interesse público, a Ensaio Aberto vem ampliando suas ações de formação através de parcerias com o poder legislativo que enxerga no Armazém da Utopia um espaço de notada relevância social.

Considerando o cenário brasileiro, podemos dizer que a Ensaio Aberto é um paradigma, mas sem cristalizar as soluções e os métodos de trabalho desenvolvidos, já que os mesmos estão em constante reformulação dentro do coletivo. Não é possível aplicá-los tal qual uma regra em outros espaços, ou até mesmo em outros momentos da própria Companhia, ao

longo dos seus 28 anos de trajetória. O mais interessante de se observar é a capacidade que o grupo tem de forjar caminhos notadamente na contramão da lógica imposta pelo mercado.

## **2.2 Anexo 5/6: o coração da fábrica**

Enquanto o armazém 6 abriga a parte administrativa do trabalho da Ensaio Aberto e do Armazém da Utopia, é no anexo 5/6 que se encontra o coração do trabalho artístico do grupo. Reservado exclusivamente para as atividades da Companhia foi rebatizado como Espaço Vianinha em homenagem ao ator e dramaturgo brasileiro Oduvaldo Vianna Filho. A nomenclatura “5/6” se dá ao fato de que o anexo, que não estava no projeto original de 1910, foi erguido posteriormente entre ao armazém 5 e o armazém 6.

Muito diferente do que vimos até aqui, o anexo 5/6 conta com uma área considerável construída, e ao mesmo tempo preserva a característica moldável de todo o armazém. No período de pesquisa, três configurações espaciais distintas puderam ser observadas. E, ainda que as áreas construídas em concreto ou madeira tenham permanecido preservadas, o restante da estrutura física foi sendo condicionada pela cenografia do espetáculo da vez. Mais do que a base da Companhia, o Armazém da Utopia — e nesse caso principalmente o Espaço Vianinha — é o teatro da Ensaio Aberto, no seu sentido de edifício teatral. O que determina alguns parâmetros para a criação artística de todos os espetáculos que são pensados para o espaço, mas não só. Também condiciona a forma como o próprio espaço é pensado em sua organização. Metodologicamente, tal qual na descrição do armazém 6, partiremos da arquitetura.

O anexo 5/6 conta com um camarim coletivo; uma mesa de estudos; uma sala de preparação corporal; um piano de preparação vocal; uma área de lanche; um vestiário para todos; uma oficina; e os acervos de objetos, figurino, cenografia e iluminação. Em um primeiro momento, podemos dividir esses espaços em duas categorias: os fixos e os móveis. É importante observar que fixo aqui não trata da impossibilidade de deslocamento espacial do mesmo, pois caso seja necessário e se tenha recursos para tal, o mesmo será feito. Mas são espaços que receberam um investimento maior na sua estruturação física por conta da especificidade de sua função, o que invariavelmente diminui a sua maleabilidade e possibilidade de deslocamento. Portanto, foram espaços que não migraram nesses três anos de observação.

Na primeira categoria, a dos fixos, estão o camarim, o vestiário, a cozinha, a oficina e os acervos de objeto, figurino e iluminação. Efetivamente de alvenaria temos apenas o vestiário e a cozinha, o restante é predominantemente de madeira com acabamento mais ou



Mapa 6 - Anexo 5/6 em 2019 com a cenografia do espetáculo *A Mandrágora*



Fonte: Acervo Instituto Ensaio Aberto

Outra categorização é possível e interessante para a compreensão desses espaços – e a partir dela desenvolveremos a nossa descrição mais detalhada. Podemos dividi-los entre áreas de uso comum, áreas de acervo e áreas artísticas. No primeiro grupo, encontram-se espaços que fazem parte do dia a dia não apenas da Companhia, mas também de diversos trabalhadores do Armazém da Utopia, leia-se produtores, assistentes, técnicos, seguranças, profissionais de limpeza e outros. As áreas de uso comum são o vestiário, a cozinha e a área de lanche. Esses caracterizam-se por serem espaços que criam condições minimamente confortáveis para esses profissionais no seu ambiente de trabalho.

Imagem 16 - Vestiário, novembro de 2020



Imagem 15 - Cozinhas, novembro de 2020



Fonte: Acervo do pesquisador

### 2.2.1. Memória Viva - Os Acervos da Ensaio Aberto

Os acervos da Companhia são um universo à parte e demonstram um grande cuidado do grupo com seu material cênico e sua história. Transitar pelas áreas de figurino, objetos de cena, cenografia e iluminação é caminhar pelos 28 anos da Ensaio Aberto pois a preocupação com a guarda e a manutenção de acervo não é de hoje. Deparar-se com os figurinos originais do *Cemitério dos Vivos*, espetáculo de estreia da Companhia em 1993, não é de se estranhar.

Antes do Armazém as táticas de guarda e preservação do material tinham que ser outras. A mais conhecida do coletivo atual é a mítica casinha do Rio Comprido, sempre citada quando o assunto dos acervos vem à tona. Localizada em uma vila no bairro do Rio Comprido, na zona norte carioca, a casinha foi responsável durante muitos anos<sup>24</sup> por abrigar em um único

---

<sup>24</sup> Alugada de 1995/1996 a 2010, a casa do Rio Comprido foi uma solução encontrada pelo grupo para abrigar o acervo quando o mesmo já não cabia no quarto dos fundos do apartamento de Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes. Uma infestação de ratos na época foi também definidora para a decisão. Era necessário um espaço específico e exclusivamente destinado para a guarda do material, só assim poderia-se tentar criar condições mínimas de preservação. As dificuldades econômicas para a manutenção da casa apesar de indesejáveis eram previsíveis se considerarmos a forma que o setor da cultura se organiza economicamente. A inadimplência com o aluguel gerou

espaço figurinos, objetos de cena, equipamentos técnicos e pequenas cenografias. As grandes cenografias ou se perdiam, ou tinham que encontrar espaços alternativos para sua acomodação quando não estavam em cartaz. Como foi o caso da *Missa dos Quilombos* (2002), que contava com nada mais, nada menos do que 15 toneladas de uma cenografia composta por uma enorme estrutura de metalon e máquinas industriais. Ao longo do tempo, através de parcerias, a Companhia conseguiu preservar a integralidade do cenário que hoje encontra-se no Armazém, parte em uso — reaproveitado para a construção de outras cenografias —, e parte armazenado. Na casinha do Rio Comprido, entretanto, cabia bastante coisa, mesmo que isso significasse o desmontar e o remontar de um quebra cabeça complexo toda vez que se precisava de algo. Como gosta de contar o diretor Luiz Fernando Lobo: “para se tirar um alfinete, tinha-se que tirar meia casa, mas sabia-se sempre onde estava o alfinete”. Mesmo sem espaço de circulação, sem divisão entre acervos e com as inevitáveis perdas, a tal casinha teve uma importante função de guarda. E foi responsável pela viabilização da manutenção de grande parte dos materiais de cena da companhia e da indiscutível história que eles carregam.

Com a ida para o Armazém da Utopia, os acervos não ganharam apenas mais espaço e melhores condições de manutenção, mas também uma maior dinâmica dentro do trabalho artístico, pois o processo de criação e os acervos passaram a habitar o mesmo local. Ao ser perguntado sobre a maior diferença entre a casinha do Rio Comprido e o Armazém da Utopia, o ator e responsável pelo acervo de objetos Gilberto Miranda respondeu:

A maior diferença de lá para cá (Nossa são tantas, é tudo diferente!) é o tamanho, é a quantidade de coisas, é a separação! Os departamentos, essa divisão dos lugares das coisas para a preservação. A gente perdia muita coisa pois não havia um espaço que permitia um cuidado maior do que o que já se tinha. Isso levou a perda de coisas, apodrecimentos, enfim eu falei das infiltrações, eram um problema. [...]. A gente também tinha coisas de luz, a gente tinha coisas técnicas lá também, fios. Era o acervo, o patrimônio da Companhia...

E essa coisa dos cenários! A Missa Dos Quilombos, que tinha aquele cenário de 15 toneladas, aquela porrada de máquina e tudo. Antes de ir para Portugal, depois das viagens que a gente fazia [pelo Brasil], ele ficou um período até na Maré, em um espaço lá que Leon conseguiu pra gente. Ficou um período grande também no galpão da transportadora, ou seja, era uma vida de nômade mesmo, com isso obviamente as coisas se perdiam. Se ainda falta um controle maior sobre as coisas, se comparado com aquela época, o controle de hoje é fantástico. Claro, que tem tudo a crescer e cada vez vai crescer mais, porque vão entrando mais coisas.

---

uma ação judicial que se arrastou por anos, admitida com certa tranquilidade pelo grupo. As dificuldades financeiras enfrentadas para a manutenção do espaço não anulam o tamanho da importância que ele teve para a manutenção da história material da Companhia.

Mas olha o que a gente pode, na Mandrágora [2019], aquele corredor que já foi feito no Sacco e Vanzetti [2014], foi reaproveitado da Missa dos Quilombos [2002]. É porque a gente tem um lugar onde as nossas coisas estão ali, essa é a grande diferença! Você ter o tempo todo acesso a sua história, a praticidade disso e a transformação! A gente fala o tempo todo de transformação, transformação social, transformação política, transformação humana. A gente tem a transformação artística, de roupas, de figurino... (Isso já é da sua época, essa transformação absurda, de pegar figurinos de não sei dá onde e usar para não sei o quê.) O ganho é isso, a transformação, a vida! Eu sinto e vejo isso como vida pulsante, coração, a alma e o sangue, a sístole e a diástole.<sup>25</sup>

Em outras palavras, o acervo tornou-se memória viva e foi completamente incorporado ao cotidiano do coletivo. A relação da Companhia com seus elementos cênicos, e com a memória que eles carregam, deixou de ser pontual e tornou-se diária, possibilitando novos usos e a resignificação desse material. Isso chega a tal ponto que hoje a própria constituição física do Espaço Vianinha é feita com parte do acervo. E isso se dá não apenas por uma necessidade financeira ou espacial – como se a única questão fosse a ausência de dinheiro para investir na construção efetiva de espaços físicos, ou como se simplesmente não existisse espaço suficiente para o armazenamento das coisas –, mas se dá também por uma escolha arquitetônica (que trataremos a frente), e pela preservação do material.

Uma panaria, um banner, um painel, um praticável, um refletor podem até ter um desgaste em uso, mas recebem uma atenção muito maior para sua preservação quando estão em contato diário com o coletivo. Esse é um dos motivos do porquê é comum nos depararmos com duas coisas ao entrarmos no anexo 5 e 6: a primeira é a cenografia de diversos espetáculos cumprindo outras funções na organização espacial, e a segunda é o acervo de iluminação quase que em sua integralidade pendurado e em funcionamento. Por isso, dos quatro acervos que apresentaremos aqui: cenografia, iluminação, figurino e objetos de cena, são os dois primeiros, que, mesmo tendo um local específico de guarda, se diferenciam por estarem à mostra e em constante uso.

---

<sup>25</sup> Entrevista concedida por aplicativo de mensagem instantânea no dia 25 de Maio de 2020.

Imagem 17 - Área da mesa de estudos



Legenda: Painel do “Que Tempos São Esses?” (2018), cortina do “Os Dez Dias que Abalaram o Mundo” (2017) e luminárias do “Sacco & Vanzetti” (2014)

Fonte: Acervo do Pesquisador

Imagem 18 - Banquinha da CNP (Lojinha da companhia)



Legenda: Praticável do “Os Dez Dias que Abalaram o Mundo” (2017) e burro sem rabo da “Missa dos Quilombos” (2002)

Fonte: Acervo do pesquisador

### 2.2.1.1. Cenografia

O acervo de cenografia pode ser considerado o mais disperso, no sentido de menos aglutinado, da Companhia. Primeiro, pela sua possibilidade de aproveitamento no dia a dia e seu papel na delimitação geográfica do anexo que tratamos cima. E segundo, por tratar de elementos cênicos com uma maior diversidade de formatos e materiais. Diferente de um acervo de figurino que guarda peças que têm uma materialidade relativamente parecida entre si, e por consequência tem formas de armazenagem próximas, dentro da cenografia o universo material é tão amplo que não é possível tentar aplicar formas parecidas de guarda para materialidades tão distintas. Para se ter uma ideia, hoje os elementos cenográficos da Ensaio Aberto podem ir de grandes estruturas de madeira ou ferro e banners gigantescos, à delicados móveis ou até mesmo metros e metros de panaria.

A maior parte do acervo encontra-se nos fundos do anexo sem nenhum tipo de construção física concreta para sua organização, que se dá a partir da criação de pequenos agrupamentos com corredores e espaços de circulação entre eles. Esses corredores mostram-se essenciais, pois garantem que o acesso a um determinado material não seja prejudicado por outro, facilitando também a circulação de pessoas, logo o controle de pragas. Essa subdivisão em agrupamentos menores é feita pela especificidade do material armazenado, que pode levar em conta o seu uso concreto, o tipo de matéria-prima utilizada na sua construção; e/ou seu sentido artístico, ou seja, a qual espetáculo pertence.

Entre as subdivisões, existe uma muito importante: a área de móveis nobres, que é composta por elementos cenográficos delicados que cumprem uma função coringa. Apesar de na maioria dos casos pertencerem a espetáculos específicos (geralmente mais de um), esses itens são constantemente usados para outros fins, como montagens de espaços para atividades da Companhia ou mesmo criação de exercícios cênicos, leituras etc. Alguns elementos cenográficos, devido a sua sensibilidade, como as panarias, são guardados em *cases* ou em outros espaços como o *contêiner* técnico e o acervo de objetos. Busca-se dessa forma encontrar uma melhor adequação a cada material e a sua necessidade de uso.

O acervo de cenografia também exemplifica muito bem a relação íntima dos acervos para com o espetáculo da vez. No ano 2019, por exemplo, devido a construção do cenário da *A Mandrágora* — e sua imponência —, o tamanho do acervo precisou diminuir bruscamente, pois a área de *backstage* onde ele encontra-se precisou ser reduzida para que o espaço pudesse receber a nova cenografia (ver fig. 19 e 20). O que seria um problema gigantesco teve, em si, sua solução, pois parte da estrutura do cenário pôde ser construída com

material de acervo. Logo a necessidade de diminuição do espaço do acervo para a construção da cenografia foi compensada pela própria construção da cenografia, uma redução que em números chegou a quase um terço. Claro que essa não é uma operação simples, as mudanças no espaço sempre demandam muito planejamento e mobilizam a equipe quase que em sua integralidade. Neste caso em específico, foram 10 dias de trabalho com mais de 30 pessoas envolvidas, entre diretor, assistentes, produtores, técnicos, profissionais de limpeza, carregadores, cenotécnicos, e claro, o cenógrafo J.C. Serroni, que se destaca pela capacidade de mobilizar seus projetos cenográficos em um espaço de tamanha especificidade e a partir de material pré-existente.

Imagem 19 – Acervo de Cenografia 2019



Legenda: Acervo em 2019 antes da construção do cenário da “A Mandrágora”, onde também podemos visualizar o contêiner técnico de porta aberta a esquerda e ao seu lado a oficina.

Fone: Acervo do pesquisador

Imagem 20 – Acervo de Cenografia 2020



Legenda: Área de móveis nobres após a mudança que reduziu pelo menos em  $\frac{1}{3}$  a área do Espaço Vianinha destinada ao acervo de cenografia.

Fonte: Acervo do pesquisador

### 2.2.1.2. Iluminação

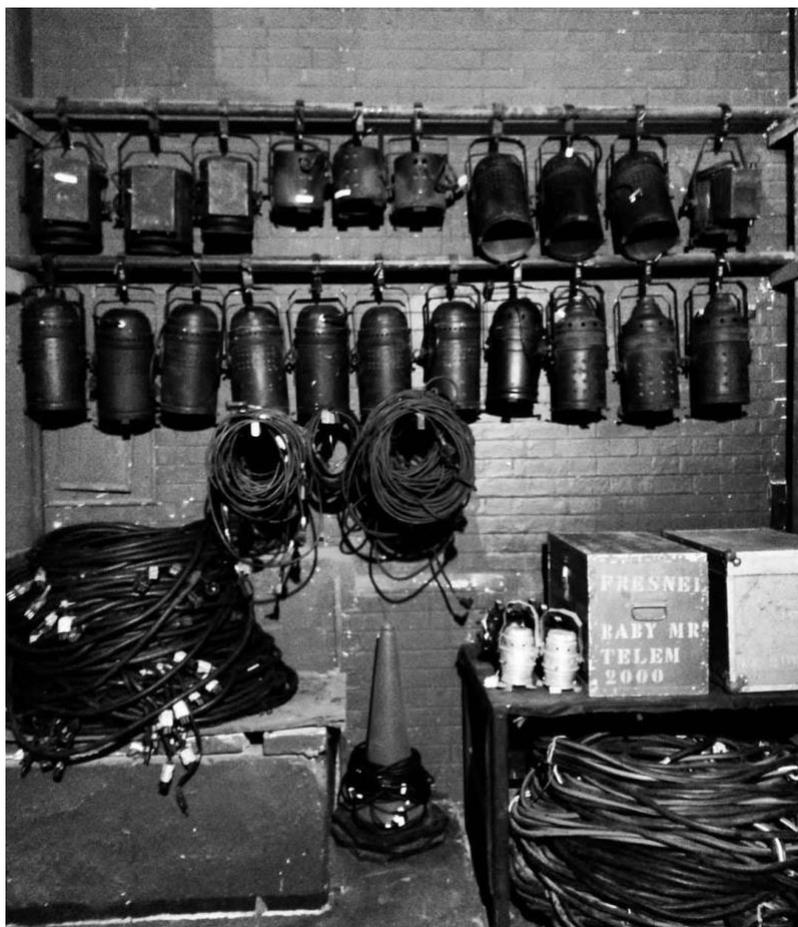
O acervo de iluminação, hoje com uma média de 200 refletores, conta com um espaço mínimo de armazenamento. Isso se dá por esse ser o acervo que mais exerce seu valor de uso, atendendo as demandas de iluminação do espaço e o mapa do espetáculo em cartaz. Os refletores e seus acessórios — extensões, séries, paralelos, gobbos, porta-géis, garras, pés de galinha e outros — quando necessários são guardados na oficina. Feita de chapas de madeira e sem cobertura, que não o telhado do próprio armazém, a oficina é um espaço simples, mas que além de abrigar grande parte do material de iluminação, conta também com uma bancada de serviço e ferramentas básicas para uso no dia a dia — chave de fenda, chave *philips*, serra tico-tico, martelo, alicates, parafusadeira etc. Em sua extensão encontra-se o *contêiner* técnico, onde são guardados equipamentos mais sensíveis como a mesa de luz, lâmpadas de reposição e gelatinas.

O material, apesar de passar a maior parte do tempo em uso, não tem sua conservação negligenciada. O processo de manutenção que garante a vida útil desses equipamentos tem ocorrido anualmente, sempre casada com uma grande alteração do mapa de luz do espaço. Diferente da maior parte dos teatros que tem uma rotatividade muito grande de

espetáculos, logo mudanças constantes dos mapas de luz, no armazém o mesmo mapa pode permanecer durante meses. Se desce normalmente o material ao fim de um projeto artístico e início de outro.

Cabe aqui uma diferença da Ensaio Aberto para a forma como o mercado se organiza quando o assunto é iluminação. Ensaia-se desde o primeiro dia com iluminação cênica, mesmo que ela venha sofrer alterações — e sempre sofre — até a estreia. A luz não entra apenas no processo de finalização dos ensaios, que é quando se tem, durante poucos dias, acesso ao teatro em que a peça ocorrerá. O processo de criação da luz se dá *pari passu* ao processo de criação do espetáculo, não apenas no seu sentido conceitual, mas também no seu sentido concreto e técnico. A luz vai sendo gravada durante os ensaios, e isso só é possível por atualmente a Companhia ser dona de grande parte dos seus meios de produção.

Imagem 21 - Área da oficina com parte do acervo de iluminação



Fonte: Acervo do pesquisador

Os dois acervos restantes, figurino e objetos de cena, se diferenciam justamente por terem uma maior estruturação física para sua guarda. Eles foram construídos aproveitando parte da estrutura do armazém e tem seu fechamento em madeira.

### **2.2.1.3. Figurino**

O acervo de figurino com 47m<sup>2</sup> abriga hoje uma média de 1.800 peças de roupas divididas em diversas araras. As araras são classificadas por espetáculo, que totalizam 26 até o presente momento. Além disso, tem uma série de roupas de ‘uso livre’, ou seja, peças que não correspondem a nenhuma encenação e podem ser utilizadas cenicamente em diversas ocasiões, como estudos, leituras, exercícios cênicos e afins. O acervo conta também com uma máquina de costura e diversos materiais de reposição para customização de roupas. Esse equipamento e esses materiais são comumente usados no processo de criação. Aqui é importante ressaltar o aspecto vivo do acervo, pois não se trata apenas de um espaço delimitado para guarda de roupas fora de uso por parte da Companhia, num sentido meramente arquivista, mas qualquer processo de criação tem como ponto de partida o acervo. Não que isso signifique o uso das roupas que lá já se encontram.

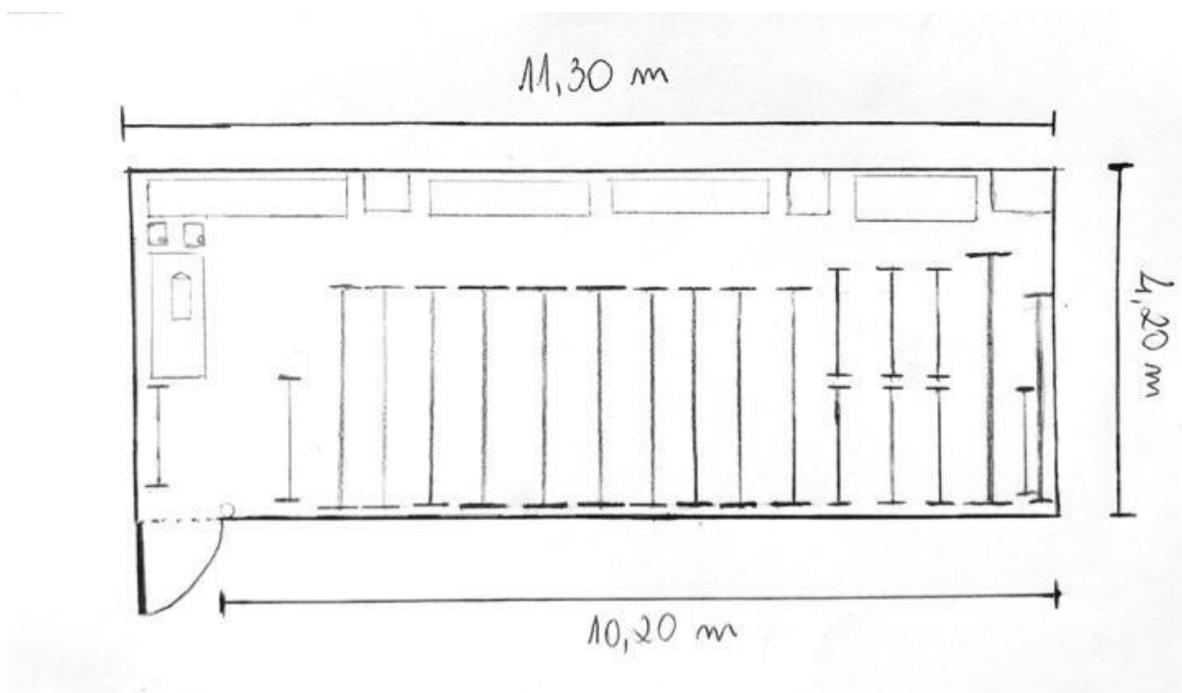
Tal qual a luz, o figurino — e na realidade todos os outros materiais utilizados na encenação — tem um primeiro traço definido desde o início dos ensaios. Pois, a encenação toda se dá através dos atores e da “luta contra os materiais”. Esse, que é um dos principais conceitos da Ensaio Aberto, está especificamente ligado ao trabalho do ator, e a forma como eles articulam cenicamente os diversos elementos concretos que constituem o espetáculo. Os materiais são os mais diversos, e vão desde o texto, até a luz, a trilha, a cenografia, os objetos, a projeção quando lhe cabe, e obviamente o figurino. Ou seja, é uma forma de encenação que não parte de puras abstrações e sim da materialidade da cena. Por exemplo: se uma cena necessita de uma espada, essa espada não será experimentada em cena de forma imaginária. Não se imagina a espada para se criar mentalmente sua forma de utilização dentro da encenação. É a experimentação com uma espada que dá a forma com que a encenação a utilizará. Nesse caso a encenação não parte apenas da figura do diretor, todos os atores se fazem necessários enquanto atores-encenadores, indivíduos que necessariamente pesquisam e propõe a partir da materialidade da cena.

Por isso, antes mesmo do início dos ensaios é sempre agendada uma ‘prova de roupa’ com o elenco. Em realidade, não se trata exatamente de uma prova, e sim de um processo de criação aberto. Os figurinos não saem prontos da cabeça dos figurinistas para o corpo do ator, eles vão sendo criados aos poucos a partir da experimentação dentro do camarim e na

cena. Muito material é trazido em um primeiro momento, e a partir de um processo coletivo de vestir, cada ator recebe seu figurino de ensaio. Nos últimos anos, tem sido comum que esse processo inicial se dê através de oficinas conduzidas pelos criadores para pessoas da área e com participação do elenco enquanto ‘cobaia’. Os figurinos que foram definidos nesta primeira etapa vão para a arara do camarim, e todo o material que não foi utilizado fica guardado no acervo durante o período de ensaio. Após ser definido isso que chamamos de “primeiro traço”, o figurino mesmo vai sendo construído por etapas, a partir de visitas regulares dos criadores. Aquilo que era apenas um pontapé inicial vai sendo trabalhado pelos atores, pela direção e pelos figurinistas. Aquele “primeiro traço” vai sendo modificado até encontrar a sua forma de estreia.

O acervo se encontra no centro de todo o processo, sendo constantemente visitado e trabalhado com a entrada e saída de novas peças. Mesmo após a estreia, parte desse material permanece de posse da companhia, sendo sempre utilizado em casos de emergência, como na substituição de algum ator ou na danificação de alguma peça em cima da hora.

Mapa 7 - Planta baixa do acervo de figurino



Legenda: Planta produzida de forma manual durante oficina de serviços técnicos em janeiro de 2020.

Fonte: Letícia Vianna

Imagem 22 – Acervo de figurino



Legenda: Visita ao acervo de figurino durante oficina de produção em dezembro de 2019.

Fonte: Acervo do Pesquisador

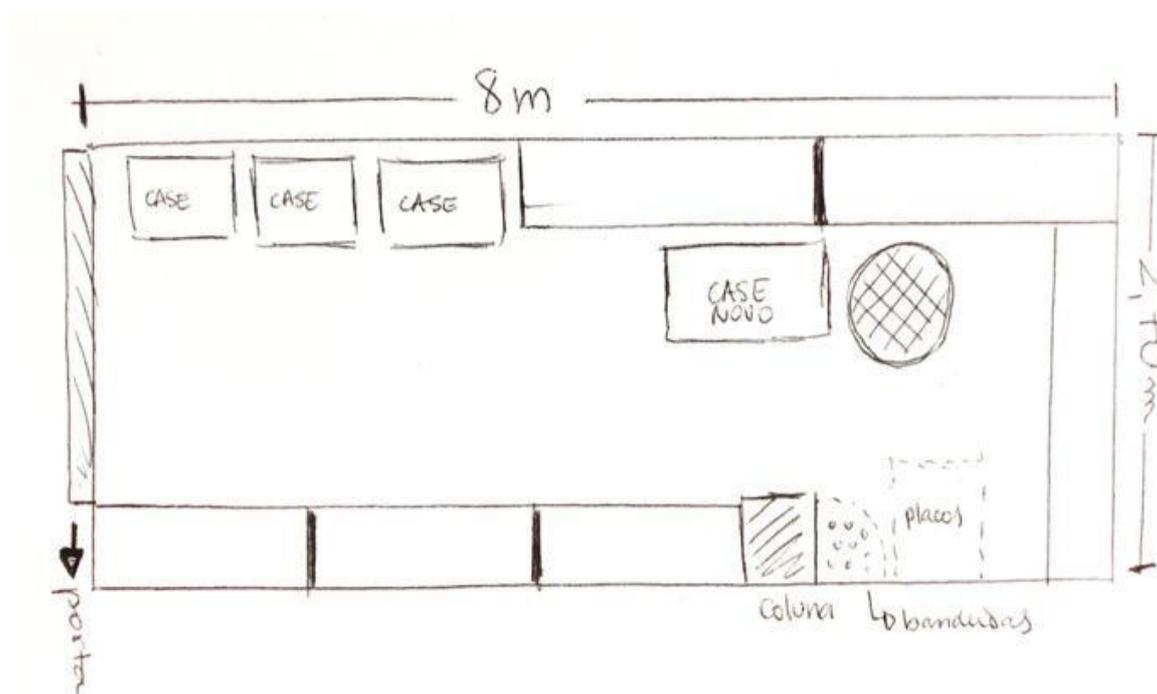
#### **2.2.1.4. Acervo de Objetos**

Com menos da metade do tamanho, 21 m<sup>2</sup>, o acervo de objetos comporta uma média de 600 objetos de cena das mais variadas formas e dos mais variados momentos da companhia. Organizado em grandes prateleiras e alguns cases, os objetos se encontram, em sua grande maioria, separados por espetáculo. É muito comum que um objeto pertença a mais de uma peça, há inúmeros exemplos disso, logo, esses itens vão sendo realocados para o agrupamento da encenação mais recente. Um fator de extrema importância é que o acervo em sua configuração atual serve também como camarim de palco, abrigando os objetos que estão em uso nos espetáculos em ensaio/cartaz. Suas primeiras prateleiras, as mais próximas da porta, são reservadas para esse fim, se tornando um local acessado diariamente pelos atores que precisam buscar seus objetos de cena para contrarregá-los no início de cada dia.

Todo começo de processo artístico é marcado por um trabalho no acervo de objetos, comandado por alguns atores do núcleo fixo da Companhia. Esses atores compõem um grupo destinado a gestão do acervo. Na verdade, não se trata de uma especificidade do acervo de objetos, cada acervo tem seu grupo/conselho gestor. Tratando-se particularmente do acervo de objetos, o procedimento é o seguinte: decidida a peça que se encenará, o grupo lista os objetos

de cena que são citados na dramaturgia. A partir dessa lista e da realidade do acervo fazem uma pré-seleção de objetos já existentes que consideram fundamentais ou interessantes para a encenação. Posteriormente, geralmente nos primeiros dias de ensaio, a direção vai ao acervo junto com os atores que integram o grupo e seleciona os objetos que serão efetivamente utilizados no processo, às vezes de forma definitiva e às vezes de forma provisória, apenas para ensaio. A compra de novos objetos, entretanto, não é descartada e costuma ser necessária, sempre a depender das demandas da peça e da encenação. Quando feitas, os objetos são utilizados para o projeto da vez e posteriormente são absorvidos pelo acervo, para outros tantos espetáculos que virão.

Imagem 23 - Planta baixa do acervo de objetos



Legenda: Planta produzida de forma manual durante oficina de serviços técnicos em janeiro de 2020

Fonte: Natália Gadiolli

Imagem 24 – Acervo de objetos



Legenda: Visita ao acervo de objetos durante oficina de produção em dezembro de 2019, na imagem primeiras prateleiras com os objetos dos últimos espetáculos cartaz: *A Mandrágora* (2019) e *Luz nas Trevas* (2019).

Fonte: Acervo do Pesquisador

O grupo de objetos se apresenta como um grupo extremamente propositivo no início do processo de criação de qualquer espetáculo. O trabalho dos grupos, no entanto, não se resume a essa fase e nem aos objetos. Para se entender os acervos e sua forma de gestão, forjada ao longo de muitos anos, é fundamental compreendermos a lógica dos grupos, algo presente na Companhia desde sua fundação.

#### **2.2.1.5. Os Sovietes**

Todo o trabalho na Ensaio Aberto é muito coletivo, com os materiais e acervos não seria diferente. Porém, ao invés de todos cuidarem de tudo, o corpo artístico é dividido em grupos menores, por área. Todos os atores pertencem a um grupo e assumem responsabilidades não artísticas diante da realidade material da Companhia. A fragmentação do coletivo possibilita um cuidado mais focado, voltado para especificidade de cada acervo. Isso permite

que, com o decorrer tempo, os atores desenvolvam saberes em torno daquele material e se tornem, literalmente, memórias vivas daquele espaço. O trabalho com o acervo na forma dos grupos, desde sempre, visou atividades práticas para sua preservação. Nos últimos anos, entretanto, tem se tornado um projeto real de gestão desses espaços, buscando desenvolver métodos mais aprimorados de manutenção dos elementos cênicos que guardam<sup>26</sup>. Desenvolvendo, assim, tecnologia da informação que possibilite a “socialização do conhecimento” em relação aos mesmos.

A “socialização do conhecimento” é o que permite e dá sentido a um trabalho dividido em agrupamentos menores, a fragmentação surge como estratégia para se dar conta de uma totalidade. Divide-se o coletivo em grupos, cada grupo se debruça sobre uma parte, o conhecimento gerado na parte retorna ao todo posteriormente, ou seja, é socializado. Aquilo que é socializado é debatido e avaliado pelo todo e daí se estabelece algo que chamamos de “saber coletivo”. Nesse processo os indivíduos depositam e recebem, passam a conhecer o todo não pela experiência direta com todas as partes e sim pela troca com os outros indivíduos. A formação desse “saber coletivo” muito presente nos exercícios de criação artística e no estudo, por exemplo, tem se tornado um esforço constante dos grupos de trabalho para com os acervos. Projetos de catalogação ou criação de protocolos, por exemplo, são cada vez mais discutidos internamente e tem se tornado realidade. Não buscando anular a memória viva do processo de trabalho, mas amplificar o acesso a mesma, compartilhando um saber que durante muito tempo esteve atrelado a memória de alguns poucos indivíduos.

As decisões em torno da gestão dos acervos são então sempre tomadas coletivamente no interior do grupo de trabalho em parceria com a Companhia, leia-se direção e todo o restante do corpo artístico, e com o operacional do Armazém da Utopia. Cada grupo tem um “capitão”, alguém que se assume como porta-voz e exerce uma liderança dentro daquela pequena coletividade. Esse espaço, geralmente ocupado por algum integrante com mais tempo de companhia, se propõe apenas a garantir uma condução mais clara das atividades, sem

---

<sup>26</sup>Alguns projetos executados e elaborados no/para o triênio de 2019, 2020 e 2021 merecem destaque enquanto iniciativas que buscam desenvolver tecnologia, protocolos e estratégias de gestão dos acervos da Ensaio Aberto. São eles: *Incubadora de Produção e de Serviços Técnicos (2019/2020)* na qual foram oferecidas duas oficinas básicas de produção e duas oficinas básicas de serviços técnicos, sendo uma de cada por semestre. A cada semestre foram selecionados quatro incubados de cada área, que puderam além de vivenciar a experiência de trabalho do Armazém da Utopia, desenvolveram projetos próprios nas suas áreas com a orientação dos monitores; *Capacitação em Produção Cultural e Serviços Técnicos do CRIAR (2020/2021)*, o projeto oferece 48 vagas de estágio em três módulos de três meses cada, nos quais os profissionais em formação tem a oportunidade de vivenciar sua experiência em várias áreas do Armazém da Utopia, em destaque gestão de acervos e técnico e *Uma experiência de gestão – Formação e Capacitação de Empreendedores Culturais (2021/2022)*, o projeto prevê a realização de cinco oficinas + cinco laboratórios de qualificação + a produção e cinco manuais técnicos em diversas áreas, sendo duas delas Operacional/Serviços Técnicos e Gestão de Acervos.

verticalizá-las. O “capitão” é responsável por cobrar as deliberações coletivas e fazer a ponte com a direção, com a produção e com os demais setores que integram a companhia, quando necessário. O grupo tem total liberdade de estabelecer seus métodos de trabalho, porém os mesmos precisam necessariamente se dar de uma forma horizontalizada.

Por esse motivo no ano de 2017, durante os ensaios da peça *Dez Dias que Abalaram o Mundo*, que narrava a história da Revolução Russa, os grupos de trabalho foram rebatizados de *soviets*<sup>27</sup>, em homenagem aos conselhos operários que surgiram em toda a Rússia no começo do século XX e se caracterizam como uma das mais marcantes experiências de autogestão popular da nossa história recente, como narra a própria dramaturgia do espetáculo:

“Lenin

O soviete de Deputados Operários é a organização dos operários,  
o embrião do governo operário.

Carta 1

O proletariado russo logo atingiu aguda consciência política.

Foi dentro dele que nasceu a primeira instituição da democracia operária:  
o soviete.

A assembleia livremente eleita de representantes da classe trabalhadora,  
fábrica a fábrica,

categoria profissional a categoria profissional,

setor por setor.

Espontaneamente, de baixo para cima,

de dentro para fora,

a democracia popular foi inventada pela massa obreira.

---

<sup>27</sup> Os sovietes eram conselhos operários e camponeses, instituições características da Revolução Russa. Nasceram em Petrogrado no ano de 1905 durante a primeira greve geral dos operários e foram uma forma extremamente bem sucedida de auto organização popular. Os operários criavam os conselhos de fábrica ou de bairro e elegia os delegados para os sovietes do distrito, que por sua vez, elegia os delegados para os sovietes da cidade, do estado até se chegar ao congresso dos sovietes de toda a Rússia. Todos os delegados eram eleitos por prazo indeterminado e podiam ser depostos a qualquer momento por decisão de sua base. Foram rapidamente se espalhando e logo surgiram os sovietes de soldados e camponeses. Tornaram-se organismos de poder e mobilização popular que foram centrais na efetivação da Revolução em outubro de 1917.

[...]

O nascimento dos soviets russos

é um dos mais belos espetáculos da história humana.

Os operários russos tinham tradição de luta,  
clara consciência de seu poder, coesão grupal,  
coragem, idealismo e teimosia.

Muita teimosia, virtude sem a qual não se fazem revolucionários”.<sup>28</sup>

O trabalho dos grupos, atuais “soviets” da Ensaio Aberto, é uma forma de autogestão que se propõe a impulsionar a emancipação dos indivíduos, a autodisciplina e o senso de coletividade, nos moldes das “assembléias de uma democracia popular e proletária espontânea”,<sup>29</sup> exigindo dos sujeitos posicionamento e autonomia de pensamento. Busca não apenas a operacionalidade dos acervos, mas também o processo de desalienação dos atores em relação ao seu ofício, já que passam a entender todo o processo produtivo e assumir diversas responsabilidades dentro dele.

Como já tratamos na seção sobre o armazém 6, os atores do núcleo fixo da Companhia hoje exercem no Armazém da Utopia um trabalho não artístico de 20 horas semanais, e a isso se soma esse trabalho de gestão de acervos. Porém, o trato com os acervos não é exclusividade dos atores que estão em trabalho continuado com o grupo. Qualquer ator que venha a trabalhar com a Companhia, mesmo que temporariamente, é integrado a algum dos “soviets” pelo período em que permanece no coletivo. Nesse caso o trabalho é mais direcionado a preservação e manutenção do material cênico do espetáculo em questão.

Outro ponto importante é que a Companhia não trabalha com a lógica de terceirização da contrarregragem. Não existe um profissional responsável por contrarregrar e descontrarregar os materiais de cena dos atores, são eles mesmos os responsáveis por isso, logo pelo seu cuidado, guarda e manutenção. Ao detectar algum problema com um material de cena, por exemplo, o ator se reporta ao grupo de trabalho responsável. Este, por sua vez, irá comunicar a direção, para que conjuntamente tomem as providências necessárias e comuniquem a produção. O ator responsável necessariamente acompanha o processo e tem dessa forma conhecimento das medidas adotadas em relação ao seu material de cena. Ao ser

---

<sup>28</sup> Trecho da cena Os Sovietes do espetáculo *Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo*.

<sup>29</sup> Trecho da cena Os Sovietes do espetáculo *Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo*.

perguntada sobre as formas de organização do trabalho com os acervos, a atriz e responsável pelo acervo de objetos, Natália Gadiolli fala sobre a importância disso para a modificação da posição dos atores dentro do processo de produção:

Todo mundo trabalha nessa lógica e nesse processo, então todo mundo conhece melhor o material com que trabalha, tem mais responsabilidade com o material que trabalha. Então eu acho que isso de alguma maneira desaliena o trabalho do ator. Porque o ator não é só o ator, o ator é o manipulador do objeto, responsável pelo objeto, o ator quem cuida do seu figurino, o ator é quem tem que ter os cuidados com a cenografia e etc. Então eu acho que nesse sentido para mim é onde fica mais claro esse trabalho de desalienação.

Por outro lado para gente que trabalha nas 20 horas, que aí trabalha além do dia-a-dia artístico, do dia-a-dia dos ensaios ou de qualquer processo que se desenvolva na parte artística, a gente começa desenvolver uma certa expertise em algumas áreas. Eu, por exemplo, nunca tinha pensado em trabalhar com isso, me envolver com isso especificamente em um processo como atriz. Então eu começo ter algumas responsabilidades para além do meu trabalho de atriz e eu acho também que isso é muito importante para a gente se desalienar do trabalho como um todo, porque a gente desenvolve outras expertises, outras possibilidades de trabalho, a gente pode trocar com outros colegas que trabalham em outros acervos [...] A gente começa a olhar para esses espaços de outra forma. [...] Porque a gente gerindo o espaço significa que a gente vai cuidar da parte de armazenamento, da parte de manutenção, da parte de conservação, da parte de limpeza, mas que a gente também vai se preocupar com a memória desse espaço, com a melhor organização e catalogação desse espaço, com que forma esse espaço passa a ter valor de uso para fora do armazém e até mesmo internamente [...]<sup>30</sup>.

A forma de gestão dos acervos aponta a um cuidado não apenas arquivista da Companhia com seus elementos cênicos, mas também com seu valor de uso. A preservação material evidentemente visa a preservação de uma história, o que já é de grande importância, mas demonstra também uma opção de produção. Opção essa que leva em consideração a gestão de um trabalho continuado no tempo. Diferente da maior parte do mercado que se organiza por projeto, um investimento para o grupo raramente é um investimento pontual. Em qualquer aquisição material, considera-se a importância do aprimoramento e ampliação dos seus meios de produção. Cabe aqui um pequeno parêntese sobre as formas de produção da Companhia para compreendermos a importância disso. E o papel que os acervos e o armazém, enquanto sede do grupo, desempenham na possibilidade de um trabalho artístico ininterrupto.

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida por aplicativo de mensagem instantânea no dia 10 de Junho de 2020.

### 2.2.2. Os meios de produção

Não existe na trajetória da Ensaio Aberto apenas uma estratégia de produção. Nos 28 anos, muitas foram as formas encontradas para se colocar um espetáculo de pé. Nos três anos de observação não foi diferente, foram seis peças no total e cada qual teve que tecer a sua própria estratégia, com uma ou outra similaridade entre elas. Começamos pelos *Os Dez Dias que Abalaram o Mundo* (2017), uma peça com 25 atores para 1.000 espectadores por sessão e com três mil metros quadrados de área cênica, que foi financiada por sindicatos, movimentos sociais, bilheteria e ... dívidas! Dívidas essas que estão sendo quitadas até hoje, quase três anos depois do encerramento do projeto.

Já espetáculos como *Canto Negro* (2019) e *A Mandrágora* (2019) tiveram seu financiamento integralmente advindo de projetos de emenda parlamentar. Como contrapartida foram gratuitos e atingiram mais de 6.304 espectadores no ano de 2019. Duas foram as remontagens nesse período, o que já começa a apontar para a importância da preservação adequada do material de cena. *Que Tempos São Esses* (2018) e *Estação Terminal* (2018) foram produzidos de forma independente, sem nenhum tipo de financiamento ou parceria externa, apenas com acervo<sup>31</sup> e bilheteria, que foi responsável por pagar a maior parte dos custos de produção, incluindo a remuneração de todos os trabalhadores.

Já *Luz Nas Trevas* (2019) se destaca por ser uma montagem inédita produzida sem nenhum incentivo, patrocínio, financiamento coletivo ou coisa do gênero. Teve seu custo de produção integralmente pago pela renda gerada pelo o próprio espetáculo, incluindo aqui novamente a remuneração de todos os trabalhadores envolvidos. Isso só foi possível pela utilização do acervo da Companhia para sua criação e produção. Todo figurino, todos os objetos, todos os refletores e demais equipamentos técnicos — inclusive o de sonorização — advinham do acervo do grupo. A cenografia que era uma espécie de palco arena invertido — pois o público se encontrava no centro e a cena o circundava — precisou mandar produzir apenas um item: uma barraca de estrutura metálica e pano azul. Todo o restante, os painéis, os palquinhos, o piano, o bar, o camarim cênico e inclusive as mesas bistrô e cadeiras que acomodavam os espectadores eram do acervo da própria Companhia.

---

<sup>31</sup> Salvo dois projetores utilizados no *Que Tempos São Esses* e parte do equipamento de som do *Estação Terminal* que precisou ser locado. Os espetáculos estavam em cartaz no mesmo período e ocorriam em espaços diferentes, o que impossibilitava que eles utilizassem o mesmo sistema de som.

Imagem 25 - *Luz Nas Trevas* (2019)



Fonte: Vitor Voguel

Imagem 26 - *Luz Nas Trevas* (2019)



Fonte: Diego Padilha

É importante ressaltar que o espetáculo surgiu justamente em um período de crise econômica do grupo e só foi possível por uma política interna que considera fundamental a apropriação dos meios de produção pelo trabalhador. Os meios de produção, segundo a teoria marxista, são formados pelos meios de trabalho e os objetos de trabalho. Ou seja, as instalações (espaço), a infraestrutura, as ferramentas, a maquinaria, a matéria-prima e tudo aquilo que faz a mediação entre o trabalho humano e natureza, para sua transformação. A força de trabalho humana e os meios de produção constituem as forças produtivas, que junto às relações de produção, constituem um modo de produção. Devemos lembrar que o modo de produção responde sempre a uma estrutura social, no caso do modo de produção capitalista, os meios de produção estão concentrados em uma pequena parcela da população, a burguesia. Restando como alternativa de sobrevivência para o trabalhador apenas a possibilidade de vender a sua força de trabalho para garantir os meios de subsistência. Por esse motivo, o socialismo é a luta pela socialização dos meios de produção como forma de emancipação do trabalhador. A partir do momento em que a Companhia consegue ter um espaço e um acervo, ou seja, os meios de produção, mesmo estando longe de ter todos seus problemas resolvidos, inicia um processo de emancipação, não apenas econômica, diga-se de passagem. Com maior independência em relação ao mercado, não torna-se refém dos editais e dos grandes empresários para dar continuidade ao seu trabalho, e é o trabalho contínuo, ao longo dos anos, que possibilita a manutenção de um coletivo artístico e o desenvolvimento de uma linguagem.

### **2.2.3. Espaços de Criação**

Findado o tour pelos acervos, chegamos à terceira categoria de espaços que encontramos no anexo 5/6, os espaços artísticos, ou seja, lugares que tem como função principal alguma etapa do processo de criação artística. Nessa categoria se encontram: o camarim, a mesa de estudo, o piano e a sala de preparação corporal.

#### **2.2.3.1. O Camarim - O Rito**

O camarim é o primeiro lugar que os atores vão ao entrar no Espaço Vianinha. Com uma bancada de espelho que comporta até 13 atores, historicamente sempre recebeu elencos maiores, chegando a atender 25 pessoas em espetáculos como o *Dez Dias que Abalaram o Mundo* (2017). Os atores do núcleo fixo da Companhia têm seus lugares delimitados na bancada, onde podemos observar objetos de uso pessoal. Entretanto, este é um espaço coletivo, e eles o compartilham quando necessário. Logo na entrada do espaço, há uma outra espécie de bancada, onde eles deixam suas bolsas e mochilas ao chegar. Próximo dali, se encontra uma

arara de dois andares. O primeiro andar é onde podem pendurar sua roupa de rua, ou seja, a roupa de uso cotidiano que estavam vestindo ao chegar no armazém. No andar de cima, encontram-se as “roupas de trabalho”, calças pretas e blusas brancas, vestimenta padrão da Companhia usada para o trabalho de corpo ou outra atividade que independa de figurino. Embaixo de suas bancadas pessoais de frente ao espelho, os atores também guardam seus “sapatos de trabalho”, que podem ser uma botina do tipo operário, ou mesmo o sapato de cena do espetáculo em cartaz. Os tênis, sandálias ou coisas do gênero que vieram da rua ficam abaixo da bancada das bolsas e mochilas e não são usados no espaço.

No camarim também encontramos uma grande arara com os figurinos da peça da vez, seja em fase de estudo, ensaio ou temporada. Todas as araras contam com cabides tagueados com os nomes dos atores, evitando — ou pelo menos buscando evitar — qualquer confusão com as roupas. O camarim é considerado um espaço de transição, troca de pele, seja na chegada dos atores para o dia de trabalho, onde deixam suas roupas e objetos cotidianos, ou no momento que efetivamente se vestem com as roupas de cena. O vestir-se se apresenta aqui, não como uma encarnação de um personagem, mas sim como um momento ritualístico de preparação, de cuidado em que cada detalhe importa, e quando, coletivamente, vão se formando as silhuetas que serão trabalhadas em cena.

Imagem 27 - Camarim



Legenda: Durante a temporada da *Mandrágora* (2019)

Fonte: Letícia Vianna, atriz da *Ensaio Aberto* e responsável pelo camarim.

### **2.2.3.2. A Grande Mesa - A Socialização do Conhecimento**

A mesa de estudo costuma ser, por hábito, o segundo espaço que os atores se dirigem ao chegar. Feita com simples pranchões e cavaletes, ela aumenta ou diminui diante da necessidade do coletivo que a ocupará. Um quadro branco e um projetor são usualmente utilizados como equipamentos auxiliares para as atividades que lá ocorrem, que vão desde o trabalho de mesa para uma encenação aos estudos e pesquisas do teatro dos trabalhadores, e ainda reuniões e assembleias coletivas. É onde ocorrem as análises e avaliações de atividades realizadas, se conversa sobre o futuro da companhia, ou se delibera sobre questões práticas e organizacionais do grupo. É lá também que se realiza parte ou a totalidade de diversas oficinas, sejam elas artísticas, técnicas ou de produção.

Todas as criações da Ensaio Aberto passam necessariamente, em maior ou menor grau, por um processo de estudo. Por isso, no começo do dia de trabalho os atores levam para mesa seu material de pesquisa, cadernos, livros etc. O que é curioso de se observar, é que a Companhia não separa o trabalho de mesa, do trabalho de cena. Essas fases se amalgamam durante todo o processo de criação e seguem durante o período de temporada. Em um dia de ensaio, por exemplo, é muito comum que parte das atividades sejam no espaço cênico e parte na mesa de estudo. Trata-se de dialeticamente fazer e pensar sobre o que se faz, permitindo que a teoria ilumine a prática e a prática ilumine a teoria. Essa divisão do tempo destinado à mesa ou à cena nunca é ortodoxamente definido. Muitos fatores influenciam na decisão da direção por dedicar mais ou menos tempo ao trabalho de mesa, que vão desde a quantidade de ensaios, a especificidade da peça, e as características do coletivo que a encenará.

Com o espetáculo em cartaz o trabalho de mesa segue. Em todos os dias de apresentação, destina-se um tempo para uma análise coletiva do espetáculo anterior. Uma coisa é certa, o conhecimento coletivo ali construído é um dos pilares centrais na forma de trabalho da Ensaio Aberto. A “grande mesa” (como gosta de denominar o cenógrafo J.C. Serroni) acaba por ser o espaço no qual os atores são mais provocados a falar e a apresentarem seu ponto de vista diante do processo, onde os argumentos individuais são forjados e coletivamente consensuados. Importantíssimo para a “socialização do conhecimento”, que não se trata, como muitas vezes se acredita, na existência de um único detentor que o partilhará. É a partir da colaboração de cada indivíduo nos debates teóricos, que o conhecimento é socializado e torna-se possível a criação de um “saber coletivo”.

Imagem 28 - Mesa de Estudos



Legenda: Processo de ensaio do espetáculo *A Mandrágora* (2019)

Fonte: Milena Fernandes, assistente técnica e operadora de som.

### 2.2.3.3. O Piano - A Preparação Vocal

O piano, por não ter uma sala exclusivamente reservada para seu uso, é no fim das contas, a área mais móvel do Espaço Vianinha. Apesar de ser ‘apenas’ um objeto, demarca o espaço de uma prática, a preparação vocal. Usado cenicamente em diversos espetáculos — só no período de pesquisa podemos destacar três: *Dez Dias Que Abalaram o Mundo* (2017), *Que Tempos São Esses?* (2018) e *Luz nas Trevas* (2019) — geralmente já se encontra no seu local dentro da cenografia. A frequência das aulas de voz, no entanto, varia de acordo com a especificidade de cada projeto, podendo ser apenas aulas regulares junto ao núcleo fixo da Companhia, ou uma preparação mais intensa, quase que diária, para um espetáculo. A questão vocal é um ponto importantíssimo do trabalho do ator, mas se torna crucial quando se opta por encenar em um armazém sem tratamento acústico e de proporções métricas qual o Armazém da Utopia.

Alguns espetáculos entretanto, contam com microfonação, como por exemplo, o *Canto Negro* (2019). A demanda de preparação vocal nesse caso, como o próprio nome da peça sugere, tem como foco as canções. Outras peças — sua imensa maioria — não contam com o luxo da microfonação, em alguns casos por uma questão de custo, em outros, por uma questão

estética. Certa vez em um bate-papo após uma apresentação do espetáculo *A Mandrágora* (2019), o diretor Luiz Fernando Lobo foi questionado por um estudante de teatro que estava na plateia do porquê de não haver sido utilizados microfones na encenação. Sem titubear Luiz Fernando respondeu: “Você já viu feirante com microfone e caixa de som? Pode até ter visto, mas sem dúvida ele não é o dono da barraca que vende mais”. Pensando a partir da lógica da cultura popular e do teatro de feira, na *Mandrágora* (2019) não havia espaço para a microfonação. Cabia ao gogó dos atores se comunicar com uma plateia de 250 pessoas distribuídas em uma arena de quatro lados.

Imagem 29 - Piano



Legenda: Elenco do espetáculo *Canto Negro* em aula de preparação vocal em março de 2019.

Fonte: Acervo do Pesquisador

Imagem 30 - *A Mandrágora* (2019)



Fonte: Diego Padilha

#### **2.2.3.4. O Linóleo - A Preparação Corporal**

Assim chegamos ao último espaço do anexo 5 e 6: a sala de preparação corporal. Mas, antes de adentrarmos a sua especificidade, cabe aqui alguns esclarecimentos. Comumente chamado de linóleo, em referência ao material que compõe o seu chão, a sala de preparação corporal não é exatamente uma sala. Na realidade, são poucos os espaços “fechados” dentro do Armazém da Utopia. A preservação dos dez metros de pé direito na maior parte das áreas descritas sinaliza duas coisas importantes que merecem ser ressaltadas, uma de ordem pragmática e econômica, e outra de ordem histórica, política e social. Para início de conversa, a construção de salas que atendessem as diversas atividades que a Companhia demanda, representaria um gasto financeiro considerável. E mesmo com verba suficiente, qual estrutura física imaginável preservaria a maleabilidade espacial que hoje o Espaço Vianinha apresenta? Sem dúvida somente um projeto arquitetônico muito ousado. A construção concreta dessas áreas pode levar a um engessamento de toda estrutura interna do espaço se não for muito bem pensada. Por esse motivo, a sua não construção, não passa apenas por uma condição meramente econômica, mas por uma condição arquitetônica muito delicada. Algo que podemos chamar de qualidade ‘mambembe’ se apresenta aqui, e nesse caso não falamos do sentido pejorativo

comumente empregado ao termo, inclusive porque as condições materiais de trabalho da Companhia são invejáveis se considerarmos a realidade da maior parte dos grupos teatrais no Brasil. Não se trata então de uma mensuração de qualidade dos espaços apresentados, e sim da sua potencialidade de mobilidade advinda do teatro popular.

O outro fator importante constantemente apontado pelo grupo sobre o espaço, tal qual ele é, ou até mesmo sobre o espaço tal qual poderá vir a ser, é a necessidade da estrutura aparente do armazém. Não transformar todos seus metros cúbicos em salas — e daria para se construir muitas salas — é uma escolha clara por não descaracterizar a arquitetura original e aquilo que ela representa. Ressaltando a importância de lembrar continuamente o lugar que se ocupa e a história que ele carrega, como fica claro em entrevista de Luiz Fernando Lobo:

Um dos desafios era jamais descaracterizar o Armazém [...]. Eu jamais queria que as pessoas entrassem no Armazém e que o Armazém perdesse o aspecto de um local de trabalho, de um local de memória, um local onde nasceu a classe trabalhadora brasileira, classe trabalhadora do Rio de Janeiro<sup>32</sup>

O linóleo hoje ocupa uma área de 8m x 12m, e se trata de um chão revestido de Espuma Vinílica Acetinada — o famoso EVA — coberta por faixas de nada mais, nada menos que linóleo, um tipo de revestimento para piso muito utilizado na dança. O espaço destinado a preparação corporal dos atores, conta também com um sistema simples de som — duas caixas, um amplificador e uma mesa de 8 canais; alguns materiais auxiliares para as aulas como bolas, bolas de tênis, bastões, faixas elásticas etc; e uma sequência de bancos onde os atores se sentam para tirar e calçar seus sapatos ao entrar e sair do linóleo, ou onde visitantes ou mesmo outros trabalhadores da Companhia podem se sentar para assistir as aulas de corpo.

O fechamento da área se dá com cortinas pretas de seis metros de altura, que originalmente compunham a cenografia do espetáculo *Dez Dias que Abalam o Mundo* (2017). A preparação corporal em um dia de trabalho dura de 1h a 1h30, e conta com exercícios de alongamento, equilíbrio, fortalecimento, aeróbica e consciência cênica. Uma pessoa é sempre responsável por puxar a preparação corporal, e pode ser um profissional parceiro da Companhia ou até mesmo um integrante do núcleo de atores que esteja preparado para tal. Atualmente, uma atriz do núcleo e um preparador corporal se revezam nessa função. É principalmente na aula de corpo que os atores conseguem estabelecer um tempo coletivo, e não à toa, costuma ser a primeira atividade coletiva do dia.

---

<sup>32</sup> Luiz Fernando Lobo em entrevista concedida a Aderbal Freire Filho em dezembro de 2016 no programa Arte do Artista para na Tv Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9Qdr6fDlKA>

Imagem 31 - Linóleo



Legenda: Elenco do espetáculo *A Mandrágora* em aula de preparação corporal em outubro de 2019.  
Fonte: Acervo do Pesquisador

#### **2.2.4. O Ritual e a Sacralização do Espaço**

Todos os processos descritos até aqui e a organização espacial que os possibilita tem um objetivo primordial que é a criação de condições propícias para o trabalho artístico. A forma que a Companhia escolheu fazer teatro exige uma série de procedimentos de caráter ritualístico, e consideramos ser de extrema importância descrevê-los. Entretanto, antes disso, é importante compreender a perspectiva a qual se atribui a noção de ritual aqui.

O ritual, muitas vezes é confundido como algo do outro, relacionado a outros tempos históricos ou outras formas de sociabilidade como a dos povos originários. Essa perspectiva carrega em si um estranhamento sobre determinadas práticas, mas carrega também uma série de preconceitos e uma visão sociocêntrica desses fenômenos. Todas as sociedades têm eventos ritualísticos, ou seja, eventos que são considerados especiais, não cotidianos. O que de certa forma acontece, é que quando se trata das nossas formas de sociabilidade concedemos certo grau de naturalidade a esses eventos, os elencamos, mas não os categorizamos, enquanto rituais. Quando o fazemos, o fazemos sobre uma perspectiva de esvaziamento, como se forma e conteúdo pudessem ser separadas. O “Ah foi apenas um ritual” que Mariza Peirano (2003) ressalta logo no início do seu pequeno, mas esclarecedor, livro

Rituais: ontem e hoje demonstra exatamente um processo de minimização do significado dessas práticas. Como se elas fossem apenas superficiais ou pior, como se a sua importância fosse apenas dada a formas de sociabilidade menos racionais, para não usar aqui os esdrúxulos termos “menos evoluídas” ou “menos civilizadas”.

Agimos como se desconhecêssemos que forma e conteúdo estão sempre combinados e associamos o ritual apenas à forma, isto é, à convencionalidade, à rigidez, ao tradicionalismo e ao status quo. Tudo se passa como se nós, modernos, guiados pela livre vontade, estivéssemos liberados deste fenômeno do passado. Em suma, usamos o termo ritual no dia-a-dia com uma conotação de fenômeno formal e arcaico. (PEIRANO, 2003. p.7)

O que nos interessa é a compreensão do ritual enquanto uma prática social que não necessariamente está revestida de misticismo e esoterismo. “Em qualquer tempo ou lugar, a vida é sempre marcada por rituais.” (PEIRANO, 2003, p.7), estamos sempre sendo atravessados e atravessando os mesmos. Para o antropólogo Stanley Tambiah (1985):

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjo caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). (apud PEIRANO, 2003, p.9)

No entanto, isso não quer dizer que é algo fossilizado, imutável e definitivo. Seus traços constitutivos estão necessariamente relacionados a um determinado tempo histórico e a um objetivo prático, por isso estão sempre sujeitos a mudança. Rituais não são fins em si mesmos, por isso partamos da descrição das práticas para compreender seus fins.

Ao chegarem no Armazém da Utopia, os atores vão diretamente ao camarim, onde desligam seus telefones, guardam suas bolsas e vestem suas roupas de trabalho. Após isso, colocam seu material de estudo na grande mesa e seguem para o espaço cênico, lá se dá a “meia hora inicial”. “A meia hora” é um momento de trabalho livre e individual na cenografia em que os atores estudam de forma prática e investigam o espaço, passam aquilo que precisa ser registrado nos seus corpos. Após isso fazem uma aula de corpo de 1h30, bebem água, vestem os sapatos, vão ao banheiro e seguem para o camarim onde vestem suas roupas de cena e retornam para o espaço de trabalho. Diariamente repetem esses procedimentos que podem ter pequenas variações a depender do objetivo do dia, mas o seu princípio é sempre o mesmo: a desconexão com o ‘mundo lá fora’.

Aqui que cabe um parêntese: como uma companhia de teatro que se propõe a pensar criticamente a realidade se desconecta do mundo ao iniciar seu trabalho de criação? Quando falamos de mundo, não estamos falando da realidade, do concreto ou das relações sociais,

falamos do ritmo cotidiano que nos leva constantemente a dispersão e a individualização da experiência com o real. Desligar é uma forma de religar. A rigidez dos procedimentos da Ensaio Aberto, muitas vezes lida como dogmática, é apenas um mecanismo através dos quais esse processo se torna possível. Em outras palavras, são pequenas práticas, “pequenos círculos mágicos” que se formam e permitem que o cérebro compreenda o porquê se está ali e o que é necessário para se realizar aquele trabalho. Nesse caso, a criação artística de um teatro crítico que se propõe pensar a realidade.

Todos os estímulos descritos até aqui e os demais que ainda não descrevemos, visam estabelecer o “extra cotidiano”, uma forma de sociabilidade momentânea que se propõe estimular as potencialidades criativas do coletivo, deixando o pronto para o jogo teatral. Para Eugenio Barba é fundamental que o ator encontre uma anatomia especial, ou seja, o seu corpo “extra cotidiano”. Um corpo que pensa e age com uma qualidade e energia diferente da do dia a dia, buscando romper com os automatismos e vícios físicos do corpo colonizado pela rotina. Na Ensaio Aberto, para além do “corpo não colonizado”, o “extracotidiano” é o responsável por estabelecer um estado de atenção especial: a “emergência”. Os ensaios não são combinados e só são possíveis, só acontecem com a máxima atenção de todos do coletivo.

Outro fator que potencializa a “emergência” é o “trabalho não verbal”. A não verbalização nesse caso não está relacionado ao não uso da palavra, está relacionado ao uso da palavra no momento certo e em prol dos objetivos daquele dia. A impossibilidade de falar a qualquer momento ou de tirar dúvidas, por exemplo, leva os atores a esse estado máximo de atenção. Quando precisam ativar outras formas de percepção que não seja a audição. A “escuta”, nesse caso, não está relacionada apenas aquilo que é dito, é preciso estar atento ao que está sendo proposto pela direção, que pode ter seu pontapé inicial em uma instrução clara de um determinado jogo cênico, mas que ganha novas informações através de uma luz, de uma música etc. É preciso estar atento também aos seus colegas de cena, o jogo só se estabelece quando coletivo.

Os atores são também encenadores, e à direção não cabe dizer “entra pela esquerda, dá duas voltas na mesa e senta na cadeira azul.” O trabalho de direção consiste em dar indicações e estímulos, para que através de seus materiais: cenografia, luz, som, figurino, objetos de cena, texto etc, os atores proponham um caminho. O trabalho se dá como uma via de mão dupla. Os atores criam a partir do diretor e o diretor cria a partir do material fornecido pelos atores, é um trabalho de descoberta conjunta. Por mais estranhável que possa parecer os procedimentos, visitantes e novatos logo entendem as regras do jogo que são delineadas com bastante clareza pelos mais velhos. A verdade é que não há jogo coletivo se cada uma puxar

para um lado, as “regras” nesse sentido são fundamentais, e é o que possibilita a liberdade para a livre criação.

Sabemos a conotação negativa que uma sociedade regulada e forjada por uma concepção jurídica de mundo tem das palavras regra (ou norma), e talvez por isso mesmo seja de suma importância utilizá-la, compreendendo-a não a partir de seu poder coercitivo, e sim de sua dimensão enquanto prática. Talvez por isso, as regras das Ensaio Aberto nunca foram escritas, e é sem dúvida o que garante a sua eficácia ao longo dos anos. Afinal, vão sendo moldadas, criadas, redefinidas ou repactuadas a partir do tempo histórico que a Companhia se encontra. Sobrevivem enquanto tradição — inventada<sup>33</sup> é claro — e não são verbalizadas enquanto regras.

Aqueles que chegam pela primeira vez ao espaço não recebem um guia de instruções, nem mesmo uma série de orientações. São ‘jogados aos leões’ como se brinca internamente. E nesse caso os leões não mordem mas exigem um estado especial de atenção, os ditos “novos” vão compreendendo as regras não de forma normativa, mas de prática. Pois ela é aprendida enquanto exerce o seu motivo de ser. Com o tempo vai se entendendo como as coisas funcionam e pescando a origem histórica ou a explicação teórica para que determinadas coisas sejam assim ou assado.

### **2.2.5. O início é o meio de tudo**

Terminemos pelo começo. Ao adentrar pela primeira vez no Armazém da Utopia no ano de 2017, em busca de trabalho, fui convidada a integrar a equipe de produção do espetáculo *Os Dez Dias que Abalam o Mundo*. Enquanto produtora de *set* (um cargo que nunca tinha visto no teatro) precisava repetir diariamente uma série de procedimentos que visavam garantir o bom funcionamento do trabalho artístico. Eu era uma produtora exclusivamente alocada na sala de ensaio, ou diria eu "no armazém de ensaio", no qual minha responsabilidade era garantir o bom funcionamento de toda a estrutura de produção necessária ao trabalho.

Naquele momento tive poucas explicações, mas muitos direcionamentos. Uma atriz na época me levou ao anexo, me apresentou ao espaço e descreveu tudo que era necessário ser feito, antes, durante e depois dos ensaios. Fui cumprindo de maneira sistemática os procedimentos passados, aprendendo o vocabulário e me integrando à dinâmica do coletivo.

---

<sup>33</sup>HOBBSAWM, Eric J., Introdução: A invenção das tradições. In.: HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence (org.). A invenção das tradições. 6. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. (Coleção Pensamento Crítico).

Com o decorrer do tempo fui compreendendo o motivo de ser da minha função. A minha função social dentro daquele coletivo. Ajudei a erguer um gigante.

*Os Dez Dias que Abalaram o Mundo*, como eu sempre gosto de brincar abalaram a minha vida. Não apenas pela grandiosidade do espetáculo que reunia diariamente um mil espectadores no Armazém da Utopia, mas saí da casa da minha mãe no interior do estado para um trabalho de quatro meses e nunca mais voltei. No decorrer desses três anos, fui aprendendo formas de fazer e ajudando a criar novas formas de fazer. Descrever hoje coisas que parecem tão naturais, é como voltar ao tempo, é como olhar com os olhos de quem chega, é descrever e acreditar que você leitor/interlocutor vai entendendo no decorrer da viagem as práticas e o ponto de vista que as fazem ser desse jeito, sem precisar preencher todas as lacunas que certamente, e propositalmente, esse trabalho irá deixar.

É uma maneira de apresentar, para que no próximo capítulo entendamos o motivo de se ocupar um armazém do cais do porto e a função social que uma companhia teatral pode exercer ao acreditar em outros caminhos possíveis. Na Ensaio Aberto, costumamos dizer que o "início é o meio de tudo", uma frase do Aristóteles que nos serve para lembrar que o ponto de partida é fundamental para qualquer trabalho. Qualquer ritual pressupõe uma preparação, ou seja uma série de procedimentos que antecedem o momento ritual. Podemos, é claro, mudar de rumo no meio do caminho, mas dar atenção à preparação é uma forma de se certificar de que coletivamente estamos investindo na construção de algo. Por isso opto por encerrar aqui, como comecei, para que seguimos coletivamente.

Todos indivíduos envolvidos no trabalho, sem exceção, precisam assumir uma responsabilidade individual para se estabelecer o espaço ritual. Na Ensaio Aberto, entretanto, existe uma equipe organizada que chega antes de todos e é responsável pela preparação, ou poderia dizer agora, pela apresentação do espaço físico aos seus companheiros de trabalho. Nessa equipe estão o já citado produtor de *set*, um técnico da casa e um assistente de direção – minha atual função no grupo. Uma série de procedimentos são seguidos diariamente para que o espaço seja liberado para os demais participantes da atividade. Sejam eles, o elenco de um espetáculo, o núcleo para um dia de estudo ou reunião, ou mesmo alunos que venham fazer alguma oficina ou atividade junto à Companhia. Os procedimentos de preparação são fluídos, mudam de acordo com o projeto ou atividade que se desenvolverá no espaço, e podem ser divididos em tarefas técnicas e tarefas de “sacralização do espaço”.

No primeiro grupo estão aquelas atividades mais pragmáticas. Checa-se então a limpeza, a montagem dos espaços e se realizam passagens de som e luz. Algumas perguntas traduzem as ações práticas que precisam acontecer nesse dia a dia, tais como: a limpeza cumpriu

a ordem do dia? A mesa de estudo está no tamanho adequado e com a quantidade de cadeiras certas? As cortinas do linóleo estão alinhadas? Os refletores estão falando? É preciso trocar alguma lâmpada? O sistema de som está com algum ruído? Esses procedimentos diários visam garantir a organização das áreas que serão utilizadas no dia de trabalho e o pleno funcionamento dos equipamentos técnicos necessários.

No segundo grupo de tarefas, se encontram uma série de estímulos sensoriais que vão desde a sonorização e a iluminação cênica, até o posicionamento estratégico de incensos de alfazema por todo espaço. Ou seja, o espaço ganha uma sonoridade, um cheiro e uma visualidade específica, uma forma. Após tudo pronto, o espaço é liberado meia hora antes da atividade prevista. O código para a “liberação do espaço” é o soar de uma sirene que remonta a sonoridade fabril, geralmente utilizada para demarcar o início, o intervalo ou fim das atividades. No rádio se ouve “Atenção Armazém iniciando o horário de silêncio no Espaço Vianinha, equipe de set passando para o canal sete, bom trabalho a todos”.

Bem vindos ao Armazém da Utopia.

### **3 OCUPAR, RESISTIR E NARRAR: A LUTA POLÍTICA PELO ESPAÇO E A FUNÇÃO SOCIAL DO ARMAZÉM DA UTOPIA**

*A gente escreve o que ouve.  
Nunca o que houve!  
Oswald de Andrade (1926)*

No dia 17 de abril de 2016, a Câmara dos Deputados, por 367 votos a favor e 137 votos contra, encaminhou para o Senado o processo de impeachment da então presidente Dilma Rousseff. O Senado por sua vez, no dia 12 de maio, aprovou por 55 votos a 22, a abertura do processo e o afastamento de Dilma da presidência até a conclusão do mesmo. O processo, que só viria a se concluir no dia 31 de agosto, culminou não apenas no afastamento de Dilma do cargo e no empossamento do vice peemedebista Michel Temer, mas demarcou uma escalada neoliberal no país. Hoje, quatro anos depois, já podemos recolher parte dos efeitos catastróficos do fato. O golpe jurídico-parlamentar é uma história conhecida e não nos cabe aqui explicitá-la em detalhes. O que nos interessa é compreender como o andamento do processo se tornou uma corrida contra o tempo para a Ensaio Aberto.

O armazém 6 e o anexo 5/6, espaço que hoje abriga o Armazém da Utopia são edifícios da união sob a administração da Companhia Docas do Rio de Janeiro (CDRJ), que por sua vez é ligada à Secretaria Nacional dos Portos. Ocupante do espaço desde outubro de 2010, a Companhia Ensaio Aberto lutou no decorrer dos anos pela formalização de sua ocupação, junto ao poder público. Uma luta que teve suas contradições acentuadas em 2015, com ameaças de despejo e a necessidade de organização popular pela defesa da manutenção da ocupação, que foi regularizada apenas em maio de 2016, pouco antes de Dilma ser afastada do cargo. A história, no entanto, começa dez anos antes.

#### **3.1 A busca por novos territórios: apresentando o problema**

A primeira solicitação oficial pelo imóvel por parte da Companhia Ensaio Aberto se deu em 2006, quatro anos antes da entrada efetiva do grupo no espaço. O armazém que até então tinha-se em vista, na realidade, era o de número 5. Espaço que recebeu, não apenas a *Missa dos Quilombos* em 2002 (estreia) e 2003, como também a pré-estreia do *Havana Café* em 2004. Começava ali a história da Companhia Ensaio Aberto com a zona portuária e a certeza da necessidade de um espaço próprio para o desenvolvimento do seu trabalho. Como nos conta Tuca Moraes (MACHADO, 2009, p.115):

A Missa estreia no armazém, só que no Armazém 5. Quando a gente faz a Missa pela primeira vez a gente faz aqui no cais do porto, aqui totalmente degradado, e aí eu e Luiz chegamos à conclusão que a gente tinha que ter um espaço nosso. Isso está ligado ao espetáculo Olga Benário, que é um espetáculo que a gente faz depois da Missa, a gente estreia o teatro da Caixa com ele. Um espetáculo com muita tecnologia. A gente tinha quatro projetores, funcionando, projetava no chão, um chão de areia. Uma tela Rosco. A gente foi a Alemanha fazer pesquisa primária, passou por todos os campos de concentração onde a Olga foi. Um puta trabalho e quando a gente ganhou o edital da Caixa, a gente pedia oito semanas e a Caixa só queria dar quatro e na queda de braço nós fizemos seis semanas, de quarta a domingo, fazendo duas sessões na quinta, duas sessões na sexta, tudo lotado e quando acabou, acabou. E eu não tinha como ir com aquele espetáculo para lugar nenhum, porque eu tinha um chão de areia, eu tinha uma tela no meio do palco, nenhum teatro naquele momento permitia aquela cenografia. Aquilo foi muito frustrante"<sup>34</sup>

Duas foram as experiências da Companhia com ocupação e gestão de espaços culturais antes do Armazém da Utopia. São elas, a ocupação do Teatro da Aliança Francesa em Botafogo, de 1995 a 1997, e do Teatro Glauce Rocha no Centro da cidade, de 1998 aos anos 2000. Findada a ocupação do Glauce Rocha, a Companhia ficou uma década sem uma sede. O acervo que já era desde 1995 guardado em uma casinha de vila no Rio Comprido, por lá permaneceu. Sem um espaço fixo para ensaios e apresentações, manteve apenas um escritório na Gávea para abrigar sua equipe de produção e suas reuniões de grupo entre 2003 e 2008. Esses anos foram marcados pela itinerância, com a circulação de espetáculos como os já citados *Missa Dos Quilombos* e *Havana Café*. Existiam, no entanto, limites, e a necessidade por ter novamente um espaço que abrigasse o trabalho do grupo, em todos os sentidos, se fazia cada vez mais presente.

Muito se pensava sobre o que seria esse espaço. A Companhia vinha de uma série de experiências de grandes formatos, entre elas: a própria *Missa dos Quilombos* e seu famoso cenário de 15 toneladas feito de máquinas industriais; *Morte e Vida Severina* (2000) um espetáculo itinerante feito para o Castelo de São Jorge de Lisboa, e que lotou o Teatro João Caetano na temporada carioca; e o mencionado *Olga Benário: um breve futuro* (2006), que contava com uma cenografia extremamente complexa e que não conseguiu seguir em nenhum outro teatro após sua temporada de estreia. Com essas experiências, uma coisa era certa, era necessário buscar um espaço que fosse mais que um teto. Era necessário buscar um espaço que atendesse o desenvolvimento estético do grupo e sua concepção política.

---

<sup>34</sup> Entrevista de Tuca Moraes concedida para Adriana Machado (MACHADO, 2019, p.115)

Desde seu surgimento, a Ensaio Aberto já deixava claro que se propunha a um teatro que implode a caixa cênica. O *Cemitério dos Vivos*, espetáculo de estreia do grupo em 30 de janeiro de 1993 não se dava em um edifício teatral, e muito menos tentava emular um. Era realizado de forma itinerante no Palácio da Praia Vermelha, antigo Hospital dos Alienados. Com dramaturgia de João Batista, a partir das obras *Diário do Hospício* e *Cemitério dos Vivos*<sup>35</sup> de Lima Barreto, o espetáculo conta a experiência de Lima no hospício. Neste caso, dentro do próprio hospício que o escritor foi internado duas vezes. O espetáculo ficou seis meses em cartaz e contava com um elenco de 19 atores e dois músicos. O primeiro ano da Companhia<sup>36</sup> contou também com outras duas montagens, entre elas *A Missão*, de Heiner Muller, um espetáculo itinerante que estreou no dia 22 de outubro ocupando outro prédio não teatral e histórico, nesse caso o Paço Imperial localizado em plena Praça XV.

No decorrer dos anos, a Companhia viveu a experiência de fazer teatro épico de muitas formas e em muitas proporções, mas tendo sempre em mente o desenvolvimento de uma linguagem teatral que pudesse abarcar uma multidão de pessoas. Às vezes no sentido literal, quando, por exemplo, apresenta a *Missa do Quilombos* para dez mil pessoas no Ipatingão<sup>37</sup>. Às vezes no sentido figurado, quando mesmo com espetáculos de médio e pequeno formato, busca romper a homogeneização da plateia promovendo o encontro de agentes sociais de realidades das mais distintas. A questão do público tem papel central dentro do trabalho do grupo, e trataremos disso com mais detalhes afrente. Importante neste momento é compreendermos que a opção por um armazém e pelo território da zona portuária está intimamente ligado a uma busca por uma autonomia perante o mercado, como nos conta Tuca Moraes em entrevista:

A gente nasce fora do teatro, prédio da UFRJ, o Paço Imperial... A gente tinha tido o Teatro da Aliança Francesa, que era uma sala micro e a cada vez que o

---

<sup>35</sup> Escritos entre 1919 e 1920, período da segunda internação de Lima Barreto no Hospital dos Alienados, as obras foram compiladas e publicadas após sua morte.

<sup>36</sup> Com metas e objetivos bem delimitados na sua criação enquanto grupo, a Ensaio Aberto se propôs a um ousado plano de voo em seu primeiro ano de existência (1993). Entre a estreia dos espetáculos *Cemitério dos Vivos* e *A Missão* montou a peça *Pierrô Saiu à Francesa* de Luiz Carlos Saroldi, com estreia no Teatro Nelson Rodrigues (Caixa Cultural) em 21 de julho de 1993. Promoveu também dois seminários ligados aos espetáculos como forma de trazer a luz as questões tratadas em cena. O primeiro foi a *República dos Excluídos* que se deu concomitante a temporada de *Cemitério dos Vivos* e se propunha debater não só a questão da loucura, mas principalmente as diversas formas de marginalização da população empobrecida. Contou com seis mesas conduzidas por nomes expressivos do pensamento brasileiro contemporâneo, entre eles Sidney Chalhoub e Leandro Konder. O segundo seminário, *Quem Gritará por Nós*, realizado em conjunto com a temporada do espetáculo *A Missão*, contou com um ciclo de palestras e a exibição de filmes, entre eles: “1789”, de Ariane Mnouchkine, “Outubro”, de Eisenstein, “Europa”, de Lars von Triers, e “Terra em transe”, de Glauber Rocha. Teve a presença de nomes como Leonardo Boff, Silvio Tendler, Marilena Chauí e Leandro Konder. A atividades extra cena tinham a intenção não somente aprofundar teoricamente os assuntos tratados em cena, mas deixar evidente o ponto de vista da Companhia e buscar interlocutores interessados nesse tipo de teatro.

<sup>37</sup> Estádio Municipal João Lamego Netto. Ipatinga/MG

público ia lá ela tava em um formato diferente, uma cor diferente. Pq era como se dissesse "gente vamos pintar a sala de vermelho" e a gente pintava, era mole (risos). Ai a gente vai para o Glauce Rocha, perde o Glauce Rocha e tem a história do Olga que você já ouviu. E a gente chega em um limite nosso. Esse momento aqui [2007/2008] tava tão absurdo que teve o Corte Seco [um espetáculo que não era da companhia] que eu produzi, [...] eu tava precisando de uma grana. A gente foi fazer o Corte Seco no teatro do planetário e o pessoal do teatro [...] não queria que a gente deixasse o figurino de uma semana para outra! De tantas produções que aconteciam no teatro, não tinha lugar para deixar o figurino! Você imagina, todo dia você vai embora com o figurino? Cada vez mais a situação do mercado, o que o mercado estava fazendo, tava uma coisa absurda. A gente não cabia naquilo, nosso público não cabia nos teatros. Porque para gente trabalhar nosso público só nos teatros públicos. Nossos cenários, nossas criações, já não cabiam. Porque você só podia ter uma cadeira, uma mesa, não podia nem ter figurino. Ai a gente falou: "pra onde a gente vai com o Olga?" [...] "O que a gente faz?" a gente ficou completamente perdido. [...] A gente já tinha clareza dos nossos grandes formatos. O período da Aliança foi um período muito fértil para gente em termos de criação [...]. No entanto, a gente já estava em um repertório de Morte e Vida... Missa dos Quilombos. Que se liga de uma certa forma, ao Cemitério dos Vivos...uma cabeçada de gente, fora dos palcos. Isso tava no nosso DNA. Então era mais fácil a gente ir para um Galpão, que quando a gente quisesse a gente podia ser pequeno.<sup>38</sup>

A importância das possibilidades de desenvolvimento de linguagem que o espaço/teatro que se iria ocupar, precisava ter, se unia a uma questão muito pragmática que era a sobrevivência material do grupo e seus indivíduos. Muito se fala na Ensaio Aberto sobre não "ser alternativo de si mesmo". Sobre quais são as possibilidades de que os indivíduos que compõe a companhia, sobrevivam, materialmente falando, do seu trabalho dentro da própria companhia. Falamos aqui da garantia das necessidades básicas de qualquer indivíduo, da sua reprodução simples (MARX, 2017, p.641).

Dentro do sistema de produção capitalista, a garantia dos meios de subsistência da classe trabalhadora passa necessariamente pela venda da força de trabalho do trabalhador. O esforço empreendido na garantia de sua subsistência é o que consome a maior parte do tempo útil desse indivíduo. Pela forma que o mercado cultural se organiza hoje, por projeto, a possibilidade de venda da força de trabalho de um trabalhador do setor da cultura é, em sua grande maioria, inconstante e irregular. Isso faz com que a maior parte dos coletivos teatrais tenha que se organizar de uma maneira em que seus indivíduos tenham outras ocupações, que não o grupo, para garantir algum tipo de regularidade econômica em suas vidas. Ter um outro trabalho como fonte de renda é uma prática comum no Brasil, onde os coletivos artísticos raramente recebem algum tipo de subvenção pública ou privada continuada para o

---

<sup>38</sup> Entrevista Tuca Moraes realizada no dia 30 de agosto de 2020.

desenvolvimento de suas atividades – o que só tem piorado nos últimos anos. Ser uma segunda ocupação, entretanto, nunca foi um caminho aceitável para Ensaio Aberto.<sup>39</sup>

Na época muitos grupos estavam pegando casas na Lapa [...]. E o Luiz falou uma coisa: "eu não quero pegar um sobrado para administrar rato e barata". E a gente tinha lido também (foi a época que surge o Teatro Poeira) uma entrevista da Andrea Beltrão e da Marieta, que interferiu muito na nossa decisão. Elas tinham um estudo que um teatro com menos de 300 pessoas não se paga. E qualquer desses lugares, de casa, que a gente conhece, de pequenos espaços de apresentação são espaços de 80, 70, 60 lugares, não dá mais que isso em um sobrado. E isso ia ser um inferno, porque a gente ia ficar com aquele espaço, tendo que manter aquele espaço, mas não ia conseguir sobreviver daquele espaço. [...] Ai a gente entendia, com essa frase da Marieta que um local pequeno, não nos serviria.<sup>40</sup>

Como fazer um teatro que não cabia nos teatros, tal qual o mercado os organizava? Quais as opções de grandes edifícios não teatrais existentes na cidade disponíveis para a ocupação de um grupo teatral? Quais os caminhos possíveis de serem forjados para um projeto de ocupação como esse? Como ter um espaço que se pague e que garanta a sobrevivência dos indivíduos que o administram? As soluções para as questões levantadas não estavam dadas, mas parte do problema já estava muito bem colocado. Era possível começar a construir a utopia.

### **3.2 A chegada ao porto: vale a pena sonhar**

Em 2005, Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes vão a Portugal, mas especificamente Póvoa Lanhoso, uma pequena cidade próxima a Porto, para o Fórum Internacional de Arquitetura Teatral. Um simpósio que reuniu arquitetos, cenógrafos e diretores teatrais para discutir questões relacionadas não só à arquitetura, mas também ao uso dela no teatro. Lá conheceram o cenógrafo e arquiteto J.C. Serroni., que veio a se tornar cenógrafo da companhia, e acompanhou de perto a busca do grupo por um espaço. Hoje, Serroni é o arquiteto responsável pelo acompanhamento do Armazém da Utopia. Entre dias intensos de palestras, mesas de discussão, visitas a espaços, almoços e jantares, iniciava-se não só uma parceria, como também a construção de um sonho. Como explicita o próprio Serroni ao relatar os primeiros encontros junto ao grupo ao retornarem ao Brasil.

Viajamos muito num possível sonho de ter no Rio de Janeiro uma Cartoucherie de Vincennes, uma antiga fábrica de munições na zona periférica de Paris, criada em 1970 pela diretora de teatro Ariane Mnouchkine e

---

<sup>39</sup> A forma encontrada pela Ensaio Aberto para a solução desse problema a partir da ocupação do Armazém da Utopia, foi a criação de funções não artísticas para os indivíduos que compõe o grupo, as chamadas 20 horas. Tratamos detalhadamente deste assunto no capítulo 2.

<sup>40</sup> Entrevista Tuca Moraes, realizada no dia 30 de agosto de 2020.

transformada num dos maiores Centros de Pesquisa Teatral do mundo. Luiz Fernando e eu conhecíamos já esse espaço e concordávamos ser também o sonho de qualquer diretor ou cenógrafo de teatro. Depois de algumas rodadas de taças de um bom vinho, concordamos todos: vale a pena sonhar! Combinamos de ter um novo encontro assim que se visse a possibilidade de um galpão na cidade do Rio de Janeiro, onde fosse possível criar o Laboratório Teatral sonhado. (SERRONI, 2020, no prelo)

Logo de início, o sonho apresentou dificuldades concretas. Em 2006, ao solicitar o armazém 5 junto à Companhia Docas do Rio de Janeiro e a Secretaria Nacional dos Portos, a Ensaio Aberto teve seu pedido negado. O espaço, junto ao seu vizinho, o armazém 6, estava comprometido para outra empreitada – o que já apontava para as futuras reformas que ocorreriam no território. Curiosamente, um dos fatores destacados pela Companhia na busca por esse novo espaço era: a procura por "um espaço que ninguém queria." Em pouquíssimo tempo, entretanto, a realidade urbanística da zona portuária carioca mudaria bruscamente, tornando-se esta um dos principais pontos turísticos da cidade, o que, entre outros fatores, gerou especulação imobiliária no local. "Ali foi uma história impressionante, porque a gente chegou... três meses depois que a gente entrou veio a história do Porto Maravilha. A gente saiu do metro quadrado mais desvalorizado do Rio de Janeiro, para o metro quadrado mais disputado do Rio de Janeiro"<sup>41</sup>.

As incursões por parte do poder público para revitalização da área, apesar de já existirem, ainda eram tímidas. O Festival Porto dos Palcos, no qual se realiza a pré-estreia do *Havana Café* (2004), por exemplo, enquanto tentativa de promover uma nova função social aos armazéns fora de uso, não teve continuidade. A dificuldade não se encontrava somente na necessidade de um deslocamento da cena teatral carioca, predominantemente Centro/Zona Sul, como também na dificuldade de encontrar grupos com trabalhos cênicos que ocupassem espaços com aquelas características e dimensões arquitetônicas.

Com a impossibilidade de ocupar o armazém 5, a indicação recebida foi a de que se buscasse um outro espaço disponível na região. Dentre as diversas visitas feitas, de galpões em melhores ou piores estados, uma das possibilidades apontadas era o Armazém das Artes. Um armazém ocupado por um grupo de cenotécnicos, desde a década de 1980, que estava em vias de ser despejado. Mas a inexistência de um novo local viável para o grupo de cenotécnicos que ocupava o galpão fez com que a companhia declinasse a oferta. "Voltamos na prática à

---

<sup>41</sup> Luiz Fernando Lobo e Tuca Moraes em entrevista concedida a Aderbal Freire Filho em dezembro de 2016 no programa Arte do Artista para a TV Brasil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9Qdr6fDlKA>. Acesso em 30 de fevereiro de 2020.

estaca zero, mas mantínhamos na teoria e no sonho as ideias. Na época [...] imaginei que o projeto fracassasse. Engano meu". (SERRONI, 2020, no prelo)

Em 2008, a companhia tem notícias de que o projeto destinado aos armazéns 5 e 6 não faria mais uso dos mesmos. Com os armazéns livres, a Ensaio Aberto retorna a sua pauta original: o Armazém 5. Fecha então o escritório que mantinha na Gávea e cria o Instituto Ensaio Aberto (IEA) como forma de viabilizar juridicamente a cessão do imóvel. No mesmo ano, o ministro da Secretaria Nacional dos Portos, Pedro Brito, e o ministro da Secretaria Geral da Presidência, Gilberto Carvalho, referendam a necessidade da cessão formal do espaço para o grupo.

Mas é apenas em 15 de outubro de 2009 que a Companhia Docas do Rio de Janeiro declara oficialmente o interesse na implantação do Armazém da Utopia. A proposta, no entanto, não atendia a solicitação original, como relata Tuca: "O Jorge Melo, presidente de Docas – lembro como se fosse hoje – ligou para o Luiz e disse: "Posso pedir uma coisa? Vocês se importam de ir para o [armazém] 6?" Ao ser questionada se já conheciam o espaço, Tuca foi categórica: "É igual, são idênticos"<sup>42</sup>.

Na época não se compreendia exatamente qual era a diferença concreta e os interesses envolvidos pela cessão de um armazém e não de outro. O armazém 6, tal qual o armazém 5, se apresentava como um espaço em consonância com os objetivos estéticos, materiais e políticos que se buscava. A solicitação original pelo 5 estava, a meu ver, ligada à relação da Companhia com o espaço e as tentativas de uso cultural do mesmo por parte do poder público. Ela se apresentava também como uma melhor opção em termos de manutenção e usabilidade, pois este armazém estava em atividade, mesmo que não regular. Tuca destaca, por exemplo, a existência de um mezanino que foi construído entre a primeira e a segunda apresentação da *Missa* no local (2002 e 2003). Mezanino esse que abrigou o *Havana Café* durante o Festival Porto dos Palcos em 2004.

A proposta pelo armazém 6 não se restringia ao armazém maior, englobava o pátio que separa o armazém 6 do 7 – atual estacionamento – e o anexo 5 e 6 – que liga o armazém 6 ao armazém 5, mostrando-se como um espaço interessantíssimo para a implementação do complexo cultural.<sup>43</sup> Firmado o acordo de qual espaço seria do Armazém da Utopia, iniciou-se o processo para a regulamentação da entrada no local. Para isso, a Companhia Docas do Rio de

---

<sup>42</sup> Entrevista Tuca Moraes, realizada no dia 30 de agosto de 2020.

<sup>43</sup> Durante os primeiros anos, o anexo, espaço atualmente central para o trabalho do grupo, foi usado apenas como depósito. Ou seja, espaço de guarda dos acervos e do material do grupo. Todas as atividades artísticas e de produção se concentravam no armazém 6, algo que mudou radicalmente nos últimos anos.

Janeiro solicitou um parecer ao jurídico do Instituto Ensaio Aberto. Em menos de um mês a documentação estava entregue, mas o processo político e burocrático se reafirmava complexo e demorado.

Imagem 32 – Anexo 5/6 durante a primeira visita da Companhia Ensaio Aberto no local.



Fonte: Autor Desconhecido.

Apenas em 09 julho de 2010, nove meses depois, a Companhia Ensaio Aberto foi comunicada oficialmente pela CDRJ que poderia desenvolver suas atividades no armazém. A essa altura, já havia o consentimento da Secretaria Geral da Presidência, da Secretaria Nacional dos Portos e do Ministério da Cultura, através de seus ministros Gilberto Carvalho, Pedro Brito e Juca Ferreira respectivamente. Ao ponto que o Ministro Pedro Brito tornou público o projeto da Companhia Ensaio Aberto em ocupar o armazém como parte da revitalização portuária da cidade do Rio de Janeiro. No entanto, apesar de consentida, a entrada no espaço não se efetivou. A CDRJ autorizava verbalmente, mas não entregava ao grupo nenhum ofício ou documento que permitisse que o mesmo passasse a ocupar o local. Outras estratégias se fizeram então necessárias para concretizar o combinado.

### **3.3. Atracando o barco: a questão jurídica**

Inaugurado no dia 20 de julho de 1910, o porto celebrava, naquele ano de 2010, seu centenário. A comemoração que se estenderia por meses tinha em sua programação a apresentação da *Missa dos Quilombos*. Tendo como argumento a realização do espetáculo e em mãos apenas a carta que descrevia a programação da festa dos 100 anos do porto, a Companhia fez o que viria a ser sua primeira entrada no espaço em outubro de 2010.

A gente ocupa de forma ilegal. Foi uma ocupação consentida. Uma ocupação consentida, mas eles não deixavam a gente entrar. Ai na véspera de ter uma festa dos 100 anos do porto eu liguei para o cara que cuidava daqui, que conhecia a gente, porque a gente tinha feito a Missa dos Quilombos no Armazém 5. Eu tinha uma carta da diretora de planejamento que consentia. Eu dizia: eu preciso entrar com o cenário da Missa dos Quilombos, porque eu vou perder o cenário. E eu tenho uma carta que eu vou fazer a Missa dos Quilombos para os portuários, enfim. O cara abriu, a gente entrou. Três dias depois a mulher me liga desesperada: "vocês estão dentro do Armazém". Aí eu falei: "ué, mas estava combinado de a gente ir". "Mas não estava autorizado. Vocês estão com muita coisa lá dentro?" Aí eu falei, " não... com 15 toneladas de cenário" (risos)<sup>44</sup>

O desespero da diretora de planejamento tinha motivos bem concretos, o espaço já estava comprometido para a realização de uma série de eventos de moda, que ocupariam todo o porto em janeiro de 2011<sup>45</sup>. O grupo se viu obrigado a sair do local em dezembro, retornando somente no fim de janeiro, sua segunda e definitiva entrada no espaço.

A busca por uma forma legal que garantisse a cessão do prédio à Companhia se apresentaria como um dos maiores desafios para a regulamentação da ocupação. Essa dificuldade do âmbito jurídico aponta não apenas para uma burocracia usual, afinal a cessão de prédios históricos fora de uso para fins culturais se configura ainda como uma prática atípica no Brasil, mas também para a ausência de políticas públicas e regulamentações claras para essas situações. Fato que se agravava pela especificidade do território em questão: uma zona portuária. A regulamentação própria do porto se apresentou muitas vezes como entrave burocrático para o projeto da Ensaio Aberto.

A primeira medida jurídica adotada foi a assinatura de um TPU – Termo de Permissão de Uso. A documentação, apesar de significar a oficialização da entrada do grupo no espaço, tinha problemas graves. Entre eles, a duração de apenas três meses, pois a natureza jurídica do Instituto Ensaio Aberto não permitia a assinatura do TPU por um tempo maior. A justificativa era que para operar no porto era necessário ser operador portuário. Outro detalhe, aparentemente insignificante, mas extremamente relevante, é o fato do TPU que foi entregue em outubro ser concernente ao período de julho de 2010 a setembro de 2010, ou seja, os meses em que o grupo já tinha autorização verbal para entrar no espaço, mas não conseguia efetivar sua entrada pela ausência da documentação. Então, logo em sequência um termo aditivo foi

---

<sup>44</sup> Entrevista de Tuca Moraes concedida para Adriana Machado (MACHADO, 2019, p.115)

<sup>45</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/cultura/rio-da-a-partida-para-a-temporada-2011-da-moda-brasileira/>. Acesso em: 05 de novembro de 2020.

assinado, concedendo os três primeiros meses de ocupação efetiva do espaço por parte do grupo (out 2010 - dez 2010).

Como a ideia era um trabalho continuado no tempo, o TPU foi ganhando termos aditivos na tentativa de prolongar sua duração. A precariedade da documentação, entretanto, colocava em risco o projeto. Isso fica claro ao percebermos que o segundo termo aditivo também garantia mais três meses da companhia no local (jan 2011 a abril 2011), já o terceiro apenas um mês (mai de 2011). A necessidade de uma renovação contratual em períodos tão curtos e sem garantia da duração, inviabilizava qualquer planejamento e pensamento a longo prazo. Buscando sanar o problema até que se encontrasse a solução jurídica definitiva, a CDRJ apresentou uma solução: a assinatura de um contrato de locação, transitório, via uma empresa que fosse operadora portuária.

Chega-se então à empresa Pier Mauá, responsável pela administração da Estação Marítima de Passageiros do Porto do Rio de Janeiro desde 1998. Atuando também na área de eventos desde 2007, a empresa, atualmente, tem a cessão de mais de 40 mil metros quadrados da zona portuária carioca<sup>46</sup>. Entre as edificações que ocupa estão o Prédio do Touring, o Espaço Mauá, os Armazéns 1 (que abriga o Youtube Sapace), 2, 3, 4 e 5, e um anexo externo (galpão onde se encontra o famoso Mural das Etnias do artista Eduardo Kobra). A maior parte desses espaços é destinada a locação para eventos conforme podemos observar em uma apresentação<sup>47</sup> da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP)<sup>48</sup>.

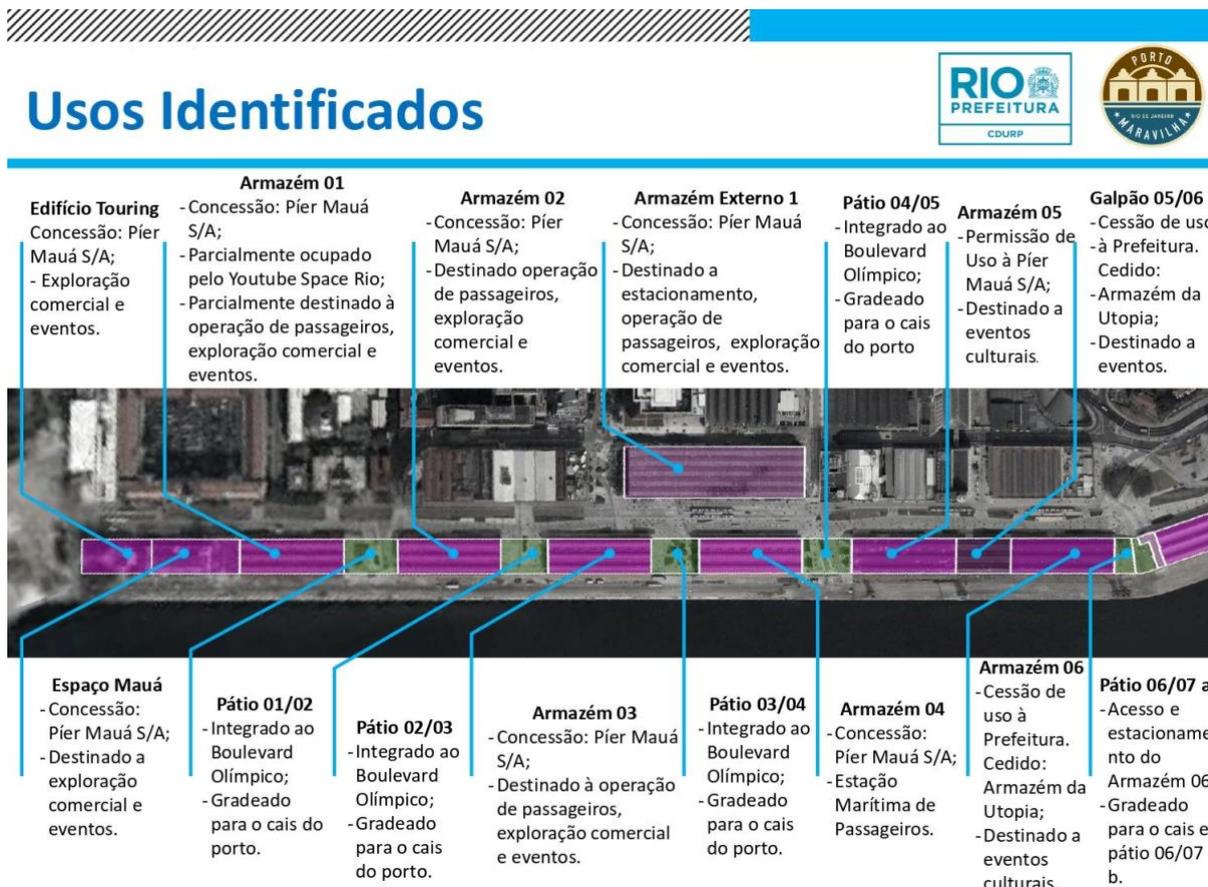
---

<sup>46</sup>Disponível em: <https://www.piermaua.rio/>. Acesso em 13 de outubro de 2020

<sup>47</sup>Disponível em: <https://cbic.org.br/wp-content/uploads/sites/20/2017/11/OUC-RJ-PPP-Porto-Maravilha.pdf>  
Acesso em 11 de setembro de 2020

<sup>48</sup>Instituída pela Lei complementar nº 102/2009, é a gestora da prefeitura na Operação Urbana Consorciada Porto Maravilha. Cabe à CDURP a articulação entre os demais órgãos públicos e privados e a Concessionária Porto Novo - que executa obras e serviços nos cinco milhões de metros quadrados da Área de Especial Interesse Urbanístico (AEIU) da Região do Porto do Rio". Disponível em: <https://br.linkedin.com/company/cdurpsa> Acesso em 15 de outubro de 2020.

## Esquema 2 - Usos identificados dos armazéns do cais do porto



Fonte: CDURP

O direito de cessão de uso desses espaços à empresa foi sendo concedido ao longo dos anos sob o pretexto de que era necessário gerar lucro para investir na região. O último armazém anexado, o de número 5, se deu justamente no momento que a empresa serviu de mediadora para viabilizar a permanência da Ensaio Aberto no armazém 6. O Termo de Permissão de Uso assinado com a Companhia Docas do Rio de Janeiro englobava os dois armazéns, o 6 locado à Ensaio Aberto e o 5 para uso próprio. O armazém 5, no entanto, permaneceu fechado e inoperante durante anos. Sua ocupação se deu efetivamente só a partir de agosto de 2016 em períodos sazonais. Considerando que atualmente a operação de embarque e desembarque de passageiros é feita no armazém 4, o armazém 5 ficou destinado ao desembarque de bagagens de passageiros.

No dia 28 de julho de 2011, o Instituto Ensaio Aberto assina um contrato de locação do armazém 6, do anexo 5/6 e do pátio 6/7 com o Pier Mauá por 11 meses. Findado o período do contrato em junho de 2012, a empresa negou a sua renovação, mesmo já tendo sido previamente acordada entre as partes. A Ensaio Aberto, entretanto, seguiu operando em caráter

especial através de um acordo entre a Secretaria Nacional dos Portos e a Secretaria Geral da Presidência, que garantiu anuência para permanência do grupo no local. Apesar disso, em abril de 2014, a empresa ajuizou o caso dando entrada em uma ação de despejo. A mesma foi sobrestada na sequência, mas mostrava que se tornava cada vez mais urgente a necessidade de uma solução definitiva.

### **3.4 Criando raízes: a luta pela permanência no espaço**

Neste período, a Companhia já tinha uma trajetória consistente de ocupação do espaço. Entre as ações realizadas nos primeiros quatro anos por parte da Ensaio Aberto podemos destacar pelo menos 10 temporadas de diversos espetáculos, entre eles: *Pedra do Cais* (2010 - 2011); *7 Sentimentos Capitais* (2010 - 2011), *Missa dos Quilombos* (2011 - 2012), *Havana Café* (2011- 2012), *Estação Terminal* (2013) e a estreia do *Sacco e Vanzetti* (2014), peça que ficou três anos em cartaz com quatro temporadas e que levou uma média de nove mil espectadores ao Armazém da Utopia.

Podemos destacar também a realização de duas exposições: *Ensaio Aberto 18 anos* (2012) e *O Golpe 50 Anos Depois: Memória, Verdade e Justiça*, sendo a segunda um projeto em parceria com a Comissão da Anistia do Ministério da Justiça para promover a preservação da memória das vítimas que tiveram seus direitos violados durante a ditadura militar iniciada em 1964. O trabalho era complementado pela realização de diversas atividades formativas. Só nos primeiros quatro anos foram oferecidos à comunidade 15 cursos/oficinas gratuitos, nas áreas de teatro, teatro musical, acrobacia, direção de cena, contraregragem, elétrica cênica, adereço, maquiagem e DJ.

Nem todas as ações realizadas, no entanto, estavam a cargo da Ensaio Aberto. O espaço também recebeu diversos eventos parceiros, entre eles podemos destacar o Festival de Cinema do Rio (2011, 2012, 2013 e 2014), o Festival Internacional de Dança Rio H2K, e o Festival Tudo é Jazz (2013). Com esse histórico, ao final de 2014, o Armazém da Utopia deu um passo importante e teve sua ocupação reconhecida pela prefeitura, na figura de seu prefeito Eduardo Paes, sendo novamente apontado como um projeto importante para a revitalização da zona portuária. Começa-se então uma articulação com o município, para uma possível solução jurídica para a regularização da ocupação.

Porém, em 2015, o Pier Mauá ajuizou nova ação contra o grupo. Dessa vez cobrando os aluguéis não pagos desde julho de 2012. Embora a cobrança judicial fosse uma quebra do acordo feito até ali, realizou-se uma audiência de conciliação em julho do mesmo ano. Audiência na qual o Instituto Ensaio Aberto apresentou três propostas de conciliação

possíveis, sendo todas recusadas pela empresa. A empresa, por sua vez, propôs perdoar a dívida caso a Companhia desocupasse o armazém, o que revelava em juízo que a questão não era receber os aluguéis, mas sim tirar o grupo do local.

A acentuação da crise política era evidente, tanto interna quanto externamente. No mesmo momento em que as ameaças de despejo se tornavam mais concretas, as ruas se viam cada vez mais ocupadas e divididas entre aqueles que eram a favor e aqueles que eram contra o impeachment da presidente Dilma Rousseff. A Ensaio Aberto estaria ativamente presente nas manifestações contra o golpe que tomariam a cidade, ao mesmo tempo, que precisava tomar as ruas em defesa de sua permanência no espaço. Inviabilizada a possibilidade de conciliação, a situação se agravava e a ameaça de despejo se tornava iminente devido ao cenário que apontava para um período de recessão política. Os fatos que se desenrolavam na zona portuária carioca se uniam vertiginosamente aos fatos que se desenrolavam em Brasília.

Era necessário estabelecer novas articulações e estratégias pela defesa da permanência da Companhia Ensaio Aberto no Armazém da Utopia. O mês de agosto de 2015 se apresenta, assim, como um momento de esgarçamento das tensões que permeiam a trajetória do grupo no local. Podemos dividi-lo em três fases que se intercambiam e se extrapolam.

### **3.4.1 Articulação**

Em 30 de julho de 2015, a Companhia Ensaio Aberto faz uma chamada em suas redes sociais: "O ARMAZÉM DA UTOPIA CORRE O RISCO IMINENTE DE FECHAR". No texto a convocatória para a preparação de um ato público.

A Pier Mauá, uma instituição privada, impetrou uma ação que pode interromper a ocupação artística que a Companhia Ensaio Aberto e o Instituto Ensaio Aberto realizam no Armazém 6 do Cais do Porto, que é um espaço público, do Governo Federal. E o porto deve ser da cidade. Convocamos a todos para uma reunião às 18h do dia 31 de julho, no Armazém da Utopia. Decidiremos as medidas a serem tomadas contra abuso contra a cultura e o povo. Desde já anunciamos que no dia 4 de agosto haverá uma manifestação de rua contra o Pier Mauá.<sup>49</sup>

A chamada nas redes sociais, a reunião que ocorreria no dia seguinte e a manifestação que tomou as ruas no dia 04 de agosto, foram o que podemos chamar de fase inicial, um momento de articulação política e mobilização popular em defesa da permanência do grupo no espaço.

---

<sup>49</sup>Disponível em:

<https://www.facebook.com/CompanhiaEnsaioAberto/photos/a.1659339544282577/1659240760959122/>. Acesso em 08 de agosto de 2020

Apesar da força comunicacional que as redes sociais exercem no mundo contemporâneo, era necessário ir além, mais do que comunicar sobre o que acontecia, era necessário mobilizar de forma efetiva os atores políticos. Para alcançar o maior número possível de pessoas e dos mais diversos campos de atuação, a Companhia sacou suas armas, sua principal estratégia de articulação foi através da Ciência do Novo Público.

A CNP é uma tecnologia desenvolvida pela Companhia Ensaio Aberto desde sua fundação e tem como tarefa a mediação com o público. É responsável pela comunicação, venda de ingressos, agendamento dos espetáculos e outras atividades do grupo. Seu trabalho não trata, no entanto, só da busca pragmática pela casa cheia, nem é uma simples ação de formação de plateia ou de democratização de acesso. Trata-se fundamentalmente de uma política estrutural, possibilitando não apenas preços mais baratos do ingresso, mas também ações pedagógicas com seus espectadores. Tem como seus principais parceiros os colégios – públicos e privados –, os sindicatos, as associações de moradores, os movimentos sociais, em suma, os organismos da sociedade civil organizada.

A CNP é o que de mais revolucionário fazemos. E o mais difícil, porque é uma tecnologia desenvolvida pelas próprias pernas. É a CNP que nos sentimos como a "velha toupeira" rompendo barreiras. É com a CNP que quebramos os dogmas de que o teatro morreu, não tem público, é ultrapassado. (MORAES, 2012, p.118)

A cada espetáculo, a cada dia de espetáculo, a CNP, que é formada pelos indivíduos do próprio coletivo, planeja e compõe a sua plateia. Onde propositalmente se encontram alunos da rede pública uniformizados, críticos de teatro, militantes empunhando bandeiras, políticos e líderes do movimento sindical, colegas da classe artística, transeuntes do Boulevard Olímpico e senhoras que viram a divulgação da peça no jornal O Globo. Para tornar isso possível, a CNP criou ao longo dos anos uma rede de parceiros que corrobora com o projeto da Ensaio Aberto. Esses parceiros podem se traduzir enquanto instituições ou indivíduos. São agentes multiplicadores fundamentais para o trabalho de articulação desenvolvido pela Companhia.

A Ciência do Novo Público é a busca por uma plateia não homogênea. É, como o próprio nome diz, a formação de um novo público. Um público heterogêneo. Um público que encontra no teatro, que se pretende tribuna, um espaço de troca. Um público formado por indivíduos e grupos socialmente apartados. Um público para além do "público de teatro".

Na Companhia Ensaio Aberto gostamos de afirmar que o público de teatro não é pequeno - como se costuma dizer no meio teatral -, mas sim imenso! [...] Todo teatro é político. Basta saber qual lado ele reforça (ou confronta) ideologicamente. Neste sentido, o espetáculo precisa ser representado “diante

de um certo público e para um certo público”, e não para um público aleatório. O objetivo aqui não é a exclusão de nenhum espectador, ao contrário, é a inclusão de muitos espectadores. É romper a homogeneização da plateia. É dar acesso. É heterogeneizar a plateia. É promover, de maneira planejada, o encontro de atores políticos que estão historicamente distanciados na sociedade. (ALVES, 2020, no prelo)

Em meio ao risco iminente de ter suas atividades interrompidas, não houve dúvidas, era estratégico fazer uso dessa tecnologia, dessa rede, tecida em quase três décadas de trajetória, para a defesa do Armazém da Utopia.

Eu tinha menos tempo de companhia. [...] a coisa chegou de uma hora para outra, tem que fazer, tem que dar jeito, tem que ligar para os grupos da CNP, tem que ligar para os professores, tem que falar as com as pessoas, com o público e tal. [...] montamos um QG onde as pessoas ligavam, as pessoas do núcleo ficavam na CNP ligando para algumas pessoas pontuais. As pessoas eram bem evasivas: "vou tentar ir sim", não dava muito para ter certeza se as pessoas iriam.<sup>50</sup>

A resposta da mobilização foi surpreendente. A Companhia de cara encontrou apoio dos movimentos sociais organizados, de entidades públicas, de personalidades artísticas e de parlamentares que se envolveram ativamente na luta. Entre os movimentos sociais, além do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) – que teria papel central no momento de ocupação do espaço –, o grupo teve apoio e contou com a presença em suas ações, de representantes da Central Única dos Trabalhadores (CUT), da Central dos Trabalhadores e Trabalhadoras do Brasil (CTB), da União Nacional dos Estudantes (UNE), da União Estadual dos Estudantes (UEE), da Associação dos Estudantes Secundaristas (AERJ), do Levante Popular da Juventude, da Juventude e Rebelião (UJR) e da Juventude do PT.

Entre os sindicatos, estiveram presentes o Sindicato dos Metalúrgicos, o Sindicato dos Portuários, o Sindicato dos Médicos e o Sindicato dos Músicos. Além dos movimentos Ocupa Dops e Martins Sem Pena, e dos blocos Filhas da Martins e Vizinha Faladeira.

Entre os parlamentares e gestores públicos que demonstraram apoio ao projeto estavam os deputados Alessandro Molon, Chico Alencar, Glauber Braga, Jandira Feghali, Jean Wyllys, Luiz Sérgio e Wadiah Damous; o senador Lindbergh Farias; o vereador Renato Cinco; o ex-ministro Roberto Amaral; e o prefeito Eduardo Paes.

Diversas manifestações públicas individuais nas redes também puderam ser observadas e merecem destaque. Entre os textos de apoio compartilhados na página da Companhia, se encontram desde espectadores, professores, parceiros, pesquisadores,

---

<sup>50</sup> João Raphael Alves, Coordenador da Ciência do Novo Público de 2015 à 2020, em entrevista realizada por aplicativo de mensagem instantânea, em 23 de outubro de 2020.

trabalhadores das artes, parlamentares a figuras políticas históricas como o militante e ex-ministro-chefe da Casa Civil do Brasil, Zé Dirceu.

**MARCIA DIAS PINNA OMENA – PROFESSORA DA REDE PÚBLICA**

Realmente é um absurdo o que acontece com a cultura em nosso país. Meus alunos ficaram maravilhados com o espaço e a peça que assistimos no Armazém da Utopia. Esse espaço não pode fechar!

**ANITA LEOCADIA PRESTES - HISTORIADORA**

Prezados amigos. Estou solidária com vocês e a Comp. Ensaio Aberto. Espero essa medida reacionária e antipovo seja logo suspensa. Grande abraço, Anita Prestes

**ADERBAL FREIRE FILHO - DIRETOR TEATRAL**

O Armazém da Utopia NÃO pode fechar.

**CAIQUE BOTKAY - COMPOSITOR**

Solicito, como membro da classe artística há 42 anos, a urgente permanência da Cia Ensaio Aberto no Armazém 6. Ela presta um importante serviço à cultura da cidade e da sociedade brasileira. Atenciosamente, Caique Botkay.

**ANA DE HOLLANDA – EX MINISTRA DA CULTURA**

A COMPANHIA ENSAIO ABERTO vem mantendo o Armazém da Utopia vivo, com uma equipe numerosa e espetáculos memoráveis como Sacco e Vanzetti, que já comentei aqui em minha página. Vamos defender o ARMAZÉM DA UTOPIA?

**ZÉ DIRCEU - EX MINISTRO, POLÍTICO E MILITANTE**

O Armazém da Utopia, ocupação artística realizada pela Companhia Ensaio Aberto e pelo Instituto Ensaio Aberto no armazém 6 do Cais do Porto do Rio de Janeiro, corre o risco iminente de ter suas atividades interrompidas. A Pier Mauá, uma instituição privada, quer usar o armazém 6 para fazer locações para eventos. O local foi ocupado em 2010, depois de anos de abandono, pela Companhia Ensaio Aberto. É um espaço público e pertence à Companhia Docas, do Governo Federal. Desde o início da ocupação, ali foram realizadas inúmeras atividades culturais: festivais de música, cinema e teatro, exposições, palestras, estudos e espetáculos teatrais, além de oficinas gratuitas. As atividades geraram 70 empregos diretos e abriram o espaço do armazém a quem ele de fato pertence: o povo da cidade do Rio de Janeiro. **Agora, a Pier Mauá quer despejar o Armazém da Utopia e fechar o espaço para a realização de eventos privados. A Companhia Ensaio Aberto vai resistir à privatização.** (grifo meu)<sup>51</sup>

---

<sup>51</sup> Depoimentos retirados da página da Companhia Ensaio Aberto, disponível em: <https://www.facebook.com/CompanhiaEnsaioAberto/photos/a.1659339544282577/1660277154188816/?type=3&theater>. Acesso em 22 de outubro de 2020.

Para resistir, tomou-se as ruas, e às 11h da manhã do dia 04 de agosto, uma terça-feira, o ato público em defesa pela permanência da Companhia Ensaio Aberto no armazém 6 do Cais do Porto reuniu cerca de 300 manifestantes. O ato pode ser dividido em três momentos.

O primeiro momento se deu em frente ao prédio de Docas, na Rua Acre, número 21, local da concentração do ato, onde os manifestantes com placas, faixas e cartazes com palavras de ordem fecharam a rua. Com auxílio de um microfone e caixa de som, demonstraram apoio à ocupação e questionaram a omissão da Companhia Docas do Rio de Janeiro, responsável pelo imóvel, no caso. Devido a força da manifestação, alguns representantes da Companhia Ensaio Aberto e líderes do movimento sindical adentram o prédio, onde tiveram a oportunidade de se reunir rapidamente com a presidência da CDRJ para tratar do impasse:

[...] a gente fez algumas falas lá embaixo, teve um momento que teve a possibilidade de subir para ir no gabinete da presidência. Da Ensaio Aberto fomos eu e Tuca na presidência de Docas com alguns dirigentes sindicais. Na sala da presidência foi relativamente rápido, o presidente de Docas na época tentou se esquivar das questões ou de qualquer definição no momento. Falou que estava considerando mas ficou nitidamente incomodado.<sup>52</sup>

Imagem 33 – Manifestação dia 04 de agosto de 2015 I



Legenda: Manifestantes em frente a sede da Companhia Docas do Rio de Janeiro.

Fonte: Marcelo Valle

<sup>52</sup> Bruno Peixoto, em entrevista concedida no dia 26 de setembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

Imagem 34 e 35 -Manifestação dia 04 de agosto de 2015 II



Fonte: Marcelo Valle

O segundo momento foi marcado por uma caminhada de 300 a 400 metros, que levou os manifestantes do prédio de Docas à Praça Mauá, marco das reformas urbanas que se sucediam na região e local da sede administrativa do Pier Mauá. A chegada ao local demarca o nosso terceiro momento, em que os manifestantes fizeram um abraço na praça, em frente a sede da empresa.

A gente tinha dois focos bem determinados, uma ação em frente a docas com a presença forte, principalmente de sindicatos, e uma ação em frente ao Pier para fazer um abraço final. Isso era nosso roteiro, e bem, no momento em que foi feito, isso relativamente mudou um pouco como estava o jogo de forças. Deu para perceber que a gente não ia entregar o armazém de bandeja, como até hoje a gente não entrega.<sup>53</sup>

Enquanto ato coletivo, no qual cidadãos se reúnem para expressar publicamente uma opinião, a manifestação do dia 04 de agosto era só o início. Começava-se a estabelecer uma nova correlação de forças na disputa pelo território, afinal, demonstrava-se que a ocupação

---

<sup>53</sup> Bruno Peixoto, em entrevista concedida no dia 16 de setembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

exercida pela Companhia Ensaio Aberto no armazém 6 do cais do porto não corresponde a interesses privados de um pequeno grupo de pessoas. Mas sim, a um projeto de interesse público que mobiliza diversos atores político e que tem impacto sociocultural no território que ocupa.

Imagem 36 – Manifestação dia 04 de agosto de 2015 III



Legenda: Manifestantes chegando a Praça Mauá.

Fonte: Marcelo Valle

Um dado curioso é que até aquele momento já era sabido que uma ordem de despejo estava em andamento, no entanto, nenhum comunicado oficial tinha sido entregue aos responsáveis legais pelo Instituto Ensaio Aberto. Apesar de ter ido ao Armazém algumas vezes, o oficial de justiça não tinha conseguido citar o grupo até aquele momento. Receber a ordem de despejo era iniciar a contagem regressiva para deixar o espaço e cada minuto importava. A solução encontrada pela oficial de justiça foi citar a companhia durante o ato em frente à Docas, no meio da multidão. "A oficial de justiça foi atrás do Luiz Fernando na rua. [...] ela citou o Luiz Fernando lá embaixo de Docas. Ela catou o Luiz Fernando na manifestação"<sup>54</sup>. A companhia recebeu então o prazo do dia 17 de agosto para entregar o armazém.

<sup>54</sup> Tuca Moraes em entrevista concedida no dia 06 de novembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

Imagem 37 – Manifestação dia 04 de agosto de 2015 IV



Legenda: Abraço na Praça Mauá em frente a sede administrativa da empresa Pier Mauá.

Fonte: Marcelo Valle

Esse ato marca o ápice daquilo que optamos por chamar de fase de articulação, que corresponde basicamente ao final de julho e a primeira semana do mês agosto. Evidentemente, os trabalhos nesse sentido seguiram durante todo o mês. Entre algumas ações dessa natureza que merecem destaque estão a realização de uma petição pública<sup>55</sup> e as inúmeras panfletagens feitas pelo coletivo em pontos estratégicos.

---

<sup>55</sup> <https://peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=BR83443>

A gente fez algumas panfletagens em eventos em que estariam ou pessoas relacionadas a Secretaria de Cultura ou a Docas. Então a gente fez panfletagem em evento no MAR [Museu de Arte do Rio], em Docas, na entrada do Sindicato dos Portuários e a gente participou também de uma ação no Oi Casa Grande para estar chamando atenção sobre isso.<sup>56</sup>

Esse período inicial foi crucial, pois além de publicizar as investidas de despejo que o Armazém da Utopia vinha recebendo, demonstrou a capacidade de mobilização popular e política do grupo em prol do projeto. As diversas ações de articulação serviram também como preparação para uma segunda fase. Com a ordem de despejo marcada para o dia 17 de agosto, era preciso ocupar, dia e noite, o Armazém da Utopia.

Imagem 38 - Palavras de ordem



Fonte: Marcelo Valle

---

<sup>56</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 07 de novembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

### 3.4.1 Ocupação

Ocupar: preencher; encontrar-se em; fazer uso de; empregar; dedicar-se com afeição; cuidar. O verbo enquanto ação, e seu substantivo enquanto fato, é um dos pontos fundamentais desta pesquisa. A palavra **ocupação**, ganhou novos contornos nos últimos anos, indo desde as ruas até as chamadas de editais públicos oficiais. No entanto, tem sua trajetória demarcada por uma conotação negativa, e uma concepção deturpada quando relacionada a ações de movimentos sociais. É comum até hoje a noção de que grupos como o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra ou o Movimento dos Trabalhadores Sem Teto, irão tomar da população as suas terras e suas casas. O verdadeiro terror vermelho para os defensores da propriedade privada.

A deturpação do trabalho desenvolvido por movimentos como o MST é tão grande em nosso país, que chegamos ao ponto de eleger um presidente que defende abertamente a criminalização de suas atividades. Ainda enquanto candidato, em 2018, Jair Bolsonaro declarou: "A propriedade privada é sagrada. Temos que tipificar como terroristas as ações desses marginais. Invadiu? É chumbo!"<sup>57</sup>. As ocupações e os assentamentos do MST são diariamente vendidos como invasões, tomada violenta e criminosa da posse de outrem. Quando, na realidade, consistem na ocupação de terras em situação irregular/ilegal. Na maior parte dos casos, terras improdutivas utilizadas por grileiros e pela especulação imobiliária. O MTST desenvolve um trabalho similar nos centros urbanos, ocupando terrenos ou prédios abandonados.

Ambos os movimentos defendem a função social da terra e da propriedade, lutando por moradia e acesso aos meios de produção. Ao estabelecer um acampamento, uma ocupação, o MST o faz como forma de pressionar o estado a realizar a desapropriação das terras de seu proprietário, e efetuar sua redistribuição às famílias que ali vivem e produzem. Ao ganharem o direito sobre o uso da terra, o acampamento se torna um assentamento, um processo que não costuma ser pacífico<sup>58</sup> e, quando se concretiza, dura anos.

O trabalho do MST tem muitas frentes as quais não teremos a oportunidade de aprofundar nesta dissertação, mas ele merece destaque, pois é um importante personagem da

---

<sup>57</sup> Disponível em <https://politica.estadao.com.br/noticias/geral,bolsonaro-diz-que-e-melhor-perder-direitos-trabalhistas-que-o-emprego,70002317744>. Acesso em 04 de novembro de 2020.

<sup>58</sup> O caso mais recente de violência contra um acampamento do MST que chegou a mídia se deu em agosto de 2020, quando em meio à pandemia do coronavírus 450 famílias foram despejadas do Quilombo Campo Grande em Minas Gerais, local onde viviam e trabalhavam há 23 anos. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2020/08/13/despejo-em-acampamento-do-mst-em-minas-gerais-e-denunciado-a-onu>. Acesso em 04 de novembro de 2020.

nossa narrativa. Isso não se dá apenas pelo fato de, ao longo dos anos, a relação junto aos movimentos sociais ter sido fundamental para a construção de uma prática teatral política e engajada por parte da Ensaio Aberto, e sobre isso trataremos um pouco mais a frente. Mas se dá também, pelo fato dos movimentos sociais, principalmente o MST, terem tido um papel central para a permanência da Ensaio Aberto no Armazém da Utopia.

Com a data limite do dia 17 de agosto para deixar o espaço, uma decisão foi tomada: não sairiam. Ocupariam o Armazém da Utopia estabelecendo uma vigília permanente do prédio. Para isso se fez necessária uma completa alteração da rotina de trabalho da Companhia, que envolveu desde um novo treinamento da equipe até uma escala de pernoite. Em um primeiro momento esse trabalho foi realizado somente por pessoas do coletivo, que tinha um núcleo artístico de aproximadamente 10 pessoas. Nesse primeiro momento, algumas estratégias foram fundamentais para instituir a resistência. Em entrevista, Tuca Moraes conta como era importante criar uma desorientação naqueles que observavam o espaço:

Tinha uma hora que ninguém sabia quantas pessoas tinham lá dentro, a gente deixava tudo fechado, muitas vezes tinha só a limpeza e a segurança, entendeu? E a gente fingia que todo mundo tava lá dormindo, porque teve muitas vezes da gente dormir lá. Se perdia a noção de quanta gente tinha. Uma vez alguém ligou falando que o oficial de justiça tinha batido lá e tava dando a volta, foi um dos seguranças. Daí o Luiz Fernando começou a falar alto pelo celular para os caras do outro lado do muro ouvirem: "Avisa para o pessoal pegar as foices que a gente vai resistir". Ai cara, a menina da limpeza passou um áudio para o segurança que não tava lá no dia, chamava, agora eu esqueci o nome dele, como se fosse Tino, mas não era Tino não. [...] Eu vou falar Tino, mas não era Tino, era assim: "Tino, Tino, eu tô debaixo da mesa da cozinha, eu peguei minha bolsa, seu Luiz falou para pegar as armas, as poliça tão vindo, eu to morrendo de medo, as poliça tão vindo". [...] Eles certamente não sabiam dessa estratégia que a gente tinha de fazer essa encenação.<sup>59</sup>

Por sua vez, o ator Bruno Peixoto ressalta a importância e a frieza necessária para saber o momento certo de fazer uma ocupação de massa no espaço:

A gente só tinha bala na agulha para fazer uma grande convocação, [...] ainda não era o momento de convocar os nossos apoiadores mais próximos. Porque ainda não tinha chegado ao momento mais agudo de tensão, se a gente fizesse uma convocação no momento errado e a tensão ainda não estivesse tão aguda a gente não ia ter moral para fazer uma segunda convocação. Então a gente precisava esperar, isso foi um grande mérito do Luiz enquanto liderança, de ter o sangue frio de esperar o momento mais agudo.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup>Tuca Moraes em entrevista concedida no dia 06 de novembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

<sup>60</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 07 de novembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

A ocupação massiva aconteceu pouco tempo depois, com a chegada dos companheiros do MST por volta do dia 16 de agosto, e durou cerca de uma semana. Como detalha Bruno, "eles chegaram em uma noite, se arrumaram rapidamente ali e na manhã seguinte – isso que eu falo da manhã seguinte foi algo que se repetiu todos os dias – às 07h da manhã todos estavam levantados". A disciplina era a marca dos dias que seguiram. Entre 07h e 09h da manhã eles se arrumavam e tomavam café. Às 09h abriam o dia com uma assembleia para dar os informes e dividir os grupos de trabalho. Na assembleia de abertura, no primeiro dia de ocupação, os companheiros do MST tiveram a oportunidade de saber o que era o Armazém da Utopia e entender o que estava em jogo naquele espaço. A quantidade de pessoas variou no decorrer dos dias, mas em seu momento ápice a ocupação chegou a abrigar mais de 150 pessoas vindas de vários lugares do país.

Assim como eram iniciados em assembleia, os dias também eram encerrados em assembleia. No último caso, uma assembleia de avaliação do dia de trabalho. O horário, que podia variar a partir da programação, era entre 17h e 19h. Após isso, todos tomavam banho, jantavam e iam dormir. Às 21h, as atividades já tinham se encerrado e a orientação era que todos se recolhessem até às 22h, com exceção da equipe de segurança que estava de plantão. Toda manhã os grupos de trabalho eram redivididos e os companheiros revezavam nas suas funções, entre elas tarefas básicas para a manutenção da ocupação – cozinha, limpeza e segurança – e as atividades de formação, um dos pontos centrais do trabalho do MST, conforme explica Bruno:

Primeiro ponto que temos que pensar é que toda ocupação é também uma atividade de formação, e o MST é um movimento social que está em constante formação. Em muitos atos, em muitas ocupações, você vê militantes em diversos estágios de formação. Você vê militantes mais experientes, você vê militantes com um certo grau de experiência, e você vê militantes que acabaram de se integrar ao movimento. Então assim, o MST tem uma diretriz muito interessante de transformar cada ocupação em também uma atividade de formação.<sup>61</sup>

A Companhia se integrava as atividades, e entre o segundo e o terceiro dia começaram a propor algumas ações. A primeira delas foi uma visita guiada pelo espaço, apresentando acervos, camarim, sala de preparação corporal e o cenário do *Sacco e Vanzetti*, espetáculo em cartaz na época. O *tour* obviamente tinha a intenção de deixar os integrantes do movimento com domínio geográfico do território de ocupavam, mas principalmente tinha o

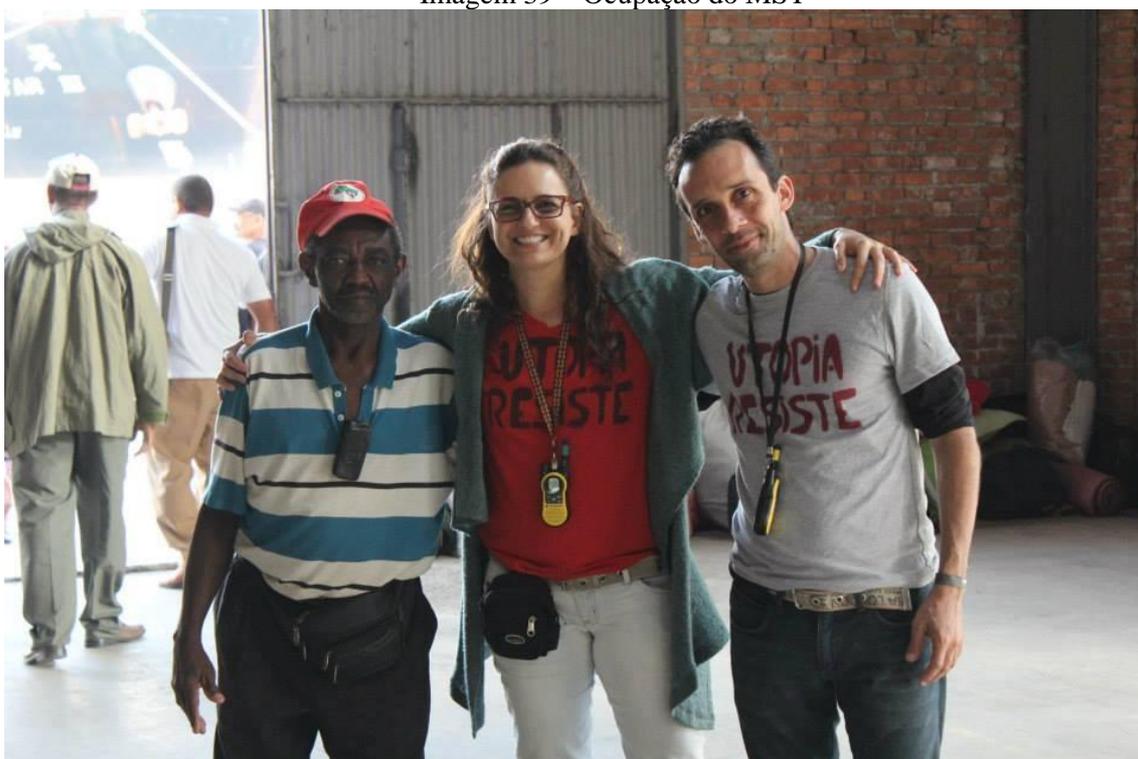
---

<sup>61</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 07 de novembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

objetivo de contar a história de construção daquele espaço. Desse dia em diante, a Companhia também ficou responsável por desenvolver uma atividade de formação diária através da exibição de filmes. Montou-se um telão no espaço e sempre entre o fim da tarde e início da noite, assistia-se coletivamente a alguma coisa, desde longas metragens com uma temática política relacionada ao momento que estavam vivendo, a versões filmadas de espetáculos teatrais da Ensaio Aberto ou grupos afins. A experiência foi fundamental para a resistência, em face a ameaça de despejo, mas também foi um rico processo de formação do coletivo da Ensaio Aberto que estava aprendendo a viver em um espaço em disputa:

[...] a gente tinha um revezamento diário, atividades diárias junto a eles, de formação. Ai que eu entendi muito do conceito de assembleia, da decisão tomada junto. Da questão de estar fazendo parte da luta, mas também tá sempre querendo entender a luta. E em cada atividade você tá também preocupado em estar se formando. Foi quando eu entendi o MST como um movimento que o tempo todo trabalha a questão da consciência e da formação, em cada atividade.<sup>62</sup>

Imagem 39 – Ocupação do MST



Legenda: Na foto Tuca Moraes e Bruno Peixoto durante a ocupação com ex-trabalhador da zona portuária que hoje integra o Movimento dos Sem Terra.

Fonte: Autor Desconhecido

---

<sup>62</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 16 de setembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

Enquanto as negociações pela permanência do grupo no local avançavam através da resistência pela ocupação, no sentido oposto, o golpe jurídico parlamentar da então presidente Dilma Rousseff avançava também. A esquerda começava a tomar as ruas de forma mais expressiva e em uma quinta-feira, dia 20 de agosto, mais de 190.000 pessoas se mobilizaram em 40 cidades do país contra o impeachment, incluindo, evidentemente, o Rio de Janeiro<sup>63</sup>. Naquele dia a Ensaio Aberto saiu em marcha do Armazém da Utopia com os companheiros do MST que ocupavam o espaço. O trajeto escolhido até a Candelária – local de concentração do ato – propositalmente passava em frente à Docas, como uma forma de reforçar o que vinha sendo dito desde o início de agosto: não somos poucos.

Mas eis que, encerrado o ato na Cinelândia, no trajeto de volta ao Armazém, o coletivo é surpreendido positivamente com a chegada de um ofício por parte da Secretaria Geral da Presidência, dando um prazo de 30 dias aos órgãos competentes para a resolução do impasse que vivia o armazém 6. E mais, o documento sinalizava que dentro desse período de definição das medidas administrativas não deveria haver alteração do uso do espaço. Apesar da medida já estar em discussão, tendo em vista que não existia um consenso entre as partes sobre a destinação que deveria ser dada ao local e a crescente mobilização da sociedade civil organizada em prol da ocupação permanente da Ensaio Aberto no Armazém da Utopia, não se tinha até o momento nenhum documento oficial que garantisse segurança ao grupo. Tanto que quatro dias depois, um oficial de justiça retornou ao Armazém com uma ordem de despejo, situação que só não se tensionou e fato que não se consumou, devido aos últimos 30 dias conquistados em acordo junto a Secretaria Geral da Presidência.

Outro fator importante foi o avanço das negociações com a Prefeitura do Rio de Janeiro. É o município, como veremos mais para frente, que terá papel central na resolução do impasse. Eduardo Paes, prefeito na época, já tinha declarado seu apoio ao projeto e inclusive indicado possíveis formas de resolução jurídica para a regularização da ocupação. Isso, claro, não permitiu que a companhia prescindisse de estratégias de articulação junto ao prefeito, como fica claro no relato do ator Bruno Peixoto ao falar sobre as manifestações contra o golpe, a articulação com a prefeitura e o processo de recuo por parte do Pier Mauá das investidas contra o Armazém da Utopia.

Tiveram duas grandes manifestações contra o golpe no segundo semestre que a gente participou ativamente: a de agosto e a de dezembro. A de agosto marca esse terceiro momento de agosto de muita tensão, onde a gente saiu juntos do

---

<sup>63</sup> [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/21/album/1440117237\\_859387.html#foto\\_gal\\_4](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/08/21/album/1440117237_859387.html#foto_gal_4)

armazém, junto com os companheiros do MST para se juntar a manifestação. E também teve um conjunto de outras articulações que fizeram o Pier dá uma recuada. E foram articulações também, principalmente, com a Prefeitura do Rio de Janeiro. Foi uma reunião que o Luiz fez diretamente com o Eduardo Paes. Em que ele foi para o gabinete e falou que só ia sair dali depois que falasse com o prefeito. A gente chegou a conversar com o Eduardo Paes em um evento público no Circo Crescer e Viver, a gente foi coletivamente para lá. Mas essa articulação, essa negociação direto com a prefeitura municipal foi meio que decisiva para esse um recuo.<sup>64</sup>

A realidade é que a vivência da Companhia no espaço sempre foi marcada por alguma tensão. A disputa territorial que se agudizou em 2015 acompanha o grupo desde antes de sua entrada no armazém, e como veremos, segue até hoje, mesmo após a sua regularização. Mas naquele momento, não havia dúvidas, o documento que suspendia qualquer ação durante 30 dias era uma vitória, uma vitória que só foi possível graças ao apoio político dos movimentos sociais. A presença em massa do MST no Armazém da Utopia foi o que serviu como principal instrumento de pressão política para o andamento das negociações.

Imagem 40 - Integrantes da Companhia Ensaio aberto junto aos movimentos sociais na manifestação contra o golpe do dia 20 de agosto de 2015.



<sup>64</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 16 de setembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.



Vale ressaltar que a relação da Companhia Ensaio Aberto com os movimentos sociais não é recente, e não se deu exclusivamente em um momento de esgarçamento das tensões que envolviam o Armazém da Utopia. A relação, construída ao longo de muitos anos, só resalta um posicionamento político do grupo.

Desde sua fundação, em 1993, a Ensaio Aberto é composta por indivíduos declaradamente de esquerda, e não tardou muito para que se assumisse coletivamente como marxistas, o que se deu em 1996, quando encenaram *A Mãe*, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht. Mas foi em 1999 que a relação com os movimentos sociais, em especial o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, se aprofundou e se explicitou com o espetáculo *Companheiros*. O espetáculo, além de colocar em cena os Sem Terra e a sua história, estabelecia uma relação de companheirismo entre as partes, a começar pelo fato de uma porcentagem da bilheteria ter sido revertida para a campanha de construção da Escola Florestan Fernandes, escola nacional de formação de liderança do MST. Já no espetáculo seguinte, *Morte e Vida Severina* (2000), em caráter de troca, a Companhia incorporou ferramentas de trabalho usadas por integrantes do movimento como objetos de cena. O que se deu, foi que ao visitarem o acampamento de Santa Cruz no Rio de Janeiro, a Companhia levou novas ferramentas de trabalho para as famílias que lá cultivavam a terra e residiam. Em troca receberam o mesmo, novas ferramentas de trabalho:

Antes de irmos ao acampamento, compramos pás, enxadas e foices novas e fizemos uma troca com os companheiros do MST. Ajudamos eles, dando ferramentas novas e deles recebemos uma ajuda maior. Ganhamos os instrumentos de trabalho usados por eles. Sujos de terra, enferrujados e marcados pelo suor. Mas cheios de algo fundamental para nosso teatro. Cheios de História. Cada pá, cada enxada, cada foice, cesto, banco, cama etc. foram usados por eles. As ferramentas que usamos já cortaram cana, já cavaram a terra e já foram erguidas em momentos de luta.<sup>65</sup>

Essa relação de companheirismo ressoa de muitas formas e em muitos aspectos, mas principalmente enquanto prática, como aponta a pesquisadora Adriana Machado (2019) ao relacionar similaridades entre o trabalho desenvolvido pelo grupo teatral no Armazém da Utopia, e as ocupações da terra no campo pelo MST, indicando que ambos teriam a potência de promover uma "nova semântica" para os espaços que ocupa.

No campo, ocupar as terras improdutivas, dando-lhes função social. Nas áreas urbanas, colaborar nos processos de ocupação dos espaços públicos em desuso, zonas degradadas, como no caso dos armazéns da área portuária, mas

---

<sup>65</sup> Entrevista de Tuca Moraes concedida para Adriana Machado (MACHADO, 2019, p.48)

com o potencial de abrigar projetos relacionados à cultura e a formação de uma nova possibilidade, de gerar novos modos de relações com o espaço da cidade. Dar, portanto, uma nova semântica a um lugar destinado, originalmente, à recepção, circulação e escoamento de mercadorias, um fluxo frenético que será quebrado pelo tempo ralentado da pesquisa, do estudo, do encontro de pessoas que passará a acontecer durante os espetáculos e demais atividades artísticas que ganharam lugar, sobretudo, a partir da ocupação". (p.119)

As ocupações dos espaços urbanos são formas de reapropriação da cidade, pois estabelecem novas relações sociais e espaciais com território. Funcionam como brechas em um conjunto normativo de controle da circulação, da ocupação, e da destinação espacial da cidade. Nesse ponto não podemos esquecer que a zona portuária naquele momento vivia um amplo processo de reconfiguração espacial e simbólica devido a escolha do Rio de Janeiro como cidade sede dos Jogos Olímpicos de 2016. O projeto Porto Maravilha, comandado pelo poder público em conjunto com consórcios privados, determinava uma nova ocupação e destinação ao território, o que gerou intensas disputas de narrativa e forte especulação imobiliária na região.

Para Machado (2019), a ocupação do Armazém da Utopia subverte o uso do espaço e a lógica empreendida pelos outros equipamentos culturais que surgiram com as reformas, se caracterizando como uma Zona Autônoma Temporária (BEY, 1985). O trabalho desenvolvido naquele espaço se configura, então, como uma prática disruptiva à nova gestão empreendida no território, pois não atende aos interesses e as novas regras da sua destinação, propondo-se a uma gestão que vê a cultura como uma ferramenta popular de reflexão e transformação social, e não como entretenimento ou mercadoria.

A ocupação do Armazém da Utopia pelo MST, teve, então, suma importância para as condições que a luta política impunha naquele momento, mas se configurava como uma ocupação dentro da ocupação. Uma ocupação pontual dentro de um projeto de ocupação duradouro que se propõe a repensar as formas de habitar a cidade e as formas de produzir e consumir cultura. No entanto, o episódio fortaleceu um processo fundamental de identificação do espaço como um espaço aberto, como um espaço dos movimentos sociais, como um espaço que se constrói tendo como ponto de vista a luta de classes e, portanto, tendo como prioridade a dimensão pública/política da vida. Defender a continuidade do Armazém da Utopia extrapolava, assim, a defesa pela manutenção da sede de um coletivo teatral.

[...] está bem claro para nós, e espero que fique claro para nossos companheiros de ofício que se solidarizam com a nossa causa, que quando defendemos o nosso direito real de uso para ficar com o Armazém da Utopia, não estamos apenas pensando em garantir uma sede para a Companhia Ensaio

Aberto. Estamos lutando para manter o Armazém da Utopia em algo que ele já é, um ponto de encontro entre a cultura e os movimentos sociais. Um lugar para se debater o Brasil com a seriedade e a profundidade [...].<sup>66</sup>

O Armazém da Utopia, mais do que a 'casa' da Companhia Ensaio Aberto se constituiu no decorrer dos anos como um espaço de encontro entre uma arte engajada, crítica e de esquerda, "com os setores da sociedade civil que se mobilizam na luta por um Brasil mais atento na construção da justiça social que sempre nos foi negada"<sup>67</sup>. Uma arte que encara os problemas causados pela distribuição desigual das riquezas e pela especulação urbana desenfreada. A adesão dos movimentos sociais em prol do Armazém da Utopia neste episódio só reforça isso. Afinal, os movimentos sociais são uma resposta de pessoas da sociedade que se recusam a permanecer na posição a qual foram colocadas pela ordem das coisas, um esforço coletivo que se põem em movimento na busca de outra ordem. "[...] os movimentos sociais trazem à luz as contradições da nossa realidade – constituída tanto pelo que é agora como pelo que pode ser, mas está impedido de ser por algum fator – e, por isso, são portadores de uma possível nova ordem social". (CAMINHA, 2015, p.36). São a utopia.

### 3.4.1 Resistir

Com os avanços da negociação pela regularização de uso do espaço e recuo por parte do Pier Mauá, os companheiros do MST começaram a preparar a sua partida. Antes que isso se desse, entretanto, a bandeira vermelha do movimento foi hasteada no alto da caixa d'água, e lá permaneceu durante todo o segundo semestre de 2015 e o primeiro trimestre de 2016, sendo retirada somente após a assinatura da concessão do espaço em maio daquele ano. Ao optar por ocupar e resistir, a Ensaio Aberto deixava claro que aquele espaço era um território em disputa, e apesar do arrefecimento das ameaças, a luta estava longe de chegar ao fim. Enquanto ato simbólico, a bandeira, que podia ser vista da Praça Mauá, incomodava, era como um aviso, e hoje é um objeto de memória da Companhia.

Eu lembro que sempre para as pessoas da polícia portuária era algo que dava muita atenção. Alguns chegavam a parar, questionar, pediram para tirar. A gente não tirou. Então a bandeira ficou ali cerca de 8 meses, meio como um aviso: "se vier, vai ter briga". [...] Essa bandeira como tem um valor histórico, eu guardei. [...] Acho que ela faz parte da história de resistência do armazém.

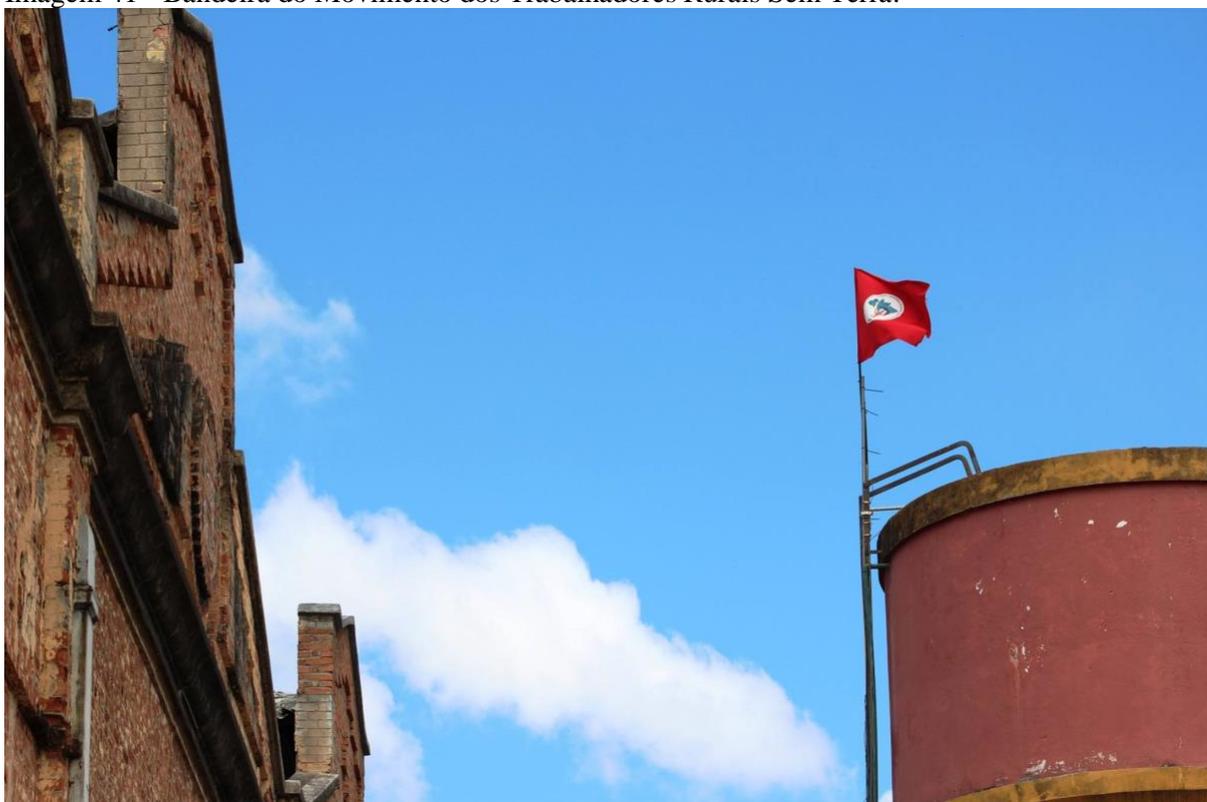
---

<sup>66</sup> Extraído do relato "O Dia em que a cultura se reconciliou com os movimentos sociais" do ator Bruno Peixoto, disponível em: <https://www.teatrostrabalhadores.com/post/o-dia-em-que-a-cultura-se-reconciliou-com-os-movimentos-sociais>. Acesso em 07 de agosto de 2020

<sup>67</sup> Extraído do relato "O Dia em que a cultura se reconciliou com os movimentos sociais" do ator Bruno Peixoto, disponível em: <https://www.teatrostrabalhadores.com/post/o-dia-em-que-a-cultura-se-reconciliou-com-os-movimentos-sociais>. Acesso em 07 de agosto de 2020

Se tiver uma exposição no futuro acho que ela deve ser usada [...] como um marco de resistência e memória.<sup>68</sup>

Imagem 41 - Bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra.



Legenda: Hasteada no alto da caixa d'água do Armazém da Utopia a bandeira do MST podia ser vista da Praça Mauá.

Fonte: Autor Desconhecido

A resistência precisava se organizar de outras formas e o campo simbólico teria cada vez mais importância. Retomar a atividade fim do Armazém da Utopia era imprescindível, e obviamente desejado. A primeira atividade nesse sentido, que merece destaque, foi uma Noite Cultural realizada junto aos movimentos sociais no dia 22 de agosto de 2015. Dentro da programação, estiveram presentes a leitura coletiva de poemas, o exercício cênico *Um Homem Sem Importância* pelo ator Bruno Peixoto, a *Carta das Mães Sem Terra*, pela atriz Tuca Moraes, e a apresentação de fragmentos de alguns espetáculos do grupo, entre eles *Olga Benario - Um Breve Futuro* (2006), também por Tuca Moraes e *Morte Vida Severina* (2000), por Gilberto Miranda.

Outra medida fundamental tomada foi o retorno quase que imediato do espetáculo *Sacco e Vanzetti*. A peça que estreou em 2014, já havia estado em cartaz no primeiro semestre

---

<sup>68</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 16 de setembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

de 2015, e deu início a sua terceira temporada no dia 02 de outubro daquele ano (2015). Aqui se faz importante compreender que estar em cartaz para Companhia, principalmente dentro daquele espaço, nunca se tratou apenas de atender as demandas puramente artísticas do grupo. Ocupar efetivamente o armazém é ocupar a partir do encontro com o público, é abrir as suas portas e fazer cumprir a sua função social. Ao optar por estar naquele local, a companhia sabia que não escolhia apenas um teto, assumia outro compromisso junto à sociedade. A ocupação real do espaço público só se dá enquanto pública.

Por esse motivo, nos dez anos de projeto, a coerência do repertório e o pensamento de uma programação continuada teve papel central na luta política, e o retorno do *Sacco e Vanzetti* naquele momento se configurava como forma de resistência. Manter uma temporada aquecida era estar em contato com o público, era fazer cumprir sua função social, era erguer uma barricada em defesa do armazém.

[...] a gente entendeu que a segunda temporada do Sacco e Vanzetti que foi no segundo semestre de 2015 era fundamental, como uma forma de resistência. De estar junto com nosso público, se tivesse qualquer outro tipo de movimento a gente tava com a temporada aquecida, com um público muito fiel. E essa temporada, como outras que a gente fez, ia servir como espécie de barricada contra esse tipo de movimento.<sup>69</sup>

Imagem 42 – Terceira temporada do espetáculo *Sacco e Vanzetti*



Legenda: Atores agradecem o público na terceira temporada do espetáculo em outubro de 2015.

Fonte: Agnes de Freitas

---

<sup>69</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 16 de setembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

Além disso, a Companhia entendia a temporada como uma importante ferramenta de debate sobre o que estava acontecendo no Brasil, embora não estivesse sendo visto por muita gente. O ator Bruno Peixoto, em inúmeras das suas falas durante as entrevistas realizadas para essa pesquisa, destaca, por exemplo, que a Ensaio Aberto foi o primeiro coletivo artístico no Rio de Janeiro, a se manifestar publicamente contra o golpe jurídico parlamentar que corria no país, estando ativamente presente nas manifestações do dia 20 de agosto e 16 de dezembro de 2015.

[...] era uma temporada que a gente sentia como necessária dentro do acirramento da questão do golpe. Ela tanto servia como de defesa contra o movimento do Pier, como ela também servia como ferramenta de debate para o que estava acontecendo no Brasil e que não estava sendo visto por muita gente. Tanto que a manifestação de dezembro foi uma manifestação relativamente forte, mas assim, grande parte do setor, da classe artística, inclusive de alguns segmentos da esquerda não estavam botando fé no golpe. Com o golpe já tendo uma agenda clara<sup>70</sup>.

Dentre as atividades realizadas pelo coletivo que demonstram o engajamento com o acirramento político que se desenrolava em âmbito federal, esteve também a colaboração na organização do ato Cultura Pela Democracia, realizado no dia 14 de abril de 2016 na Fundação Progresso. O evento contou com a presença de figuras como Chico Buarque, Beth Carvalho, Leonardo Boff, Emir Sader, Bete Mendes, José Celso Martinez Corrêa, Aderbal Freire Filho, Eric Nepomuceno, Nelson Sargento, Antônio Pitanga, Amir Haddad, Guilherme Boulos e até o ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O golpe, como sabemos, infelizmente seguiu a sua agenda, e no dia 17 de abril a Câmara dos Deputados votou a favor da abertura do processo de impeachment da presidenta Dilma Rousseff. A Ensaio Aberto sabia que ali começava uma corrida contra o tempo.

### **3.5 Marco legal**

A essa altura, em meados de 2016, as negociações para a regularização da ocupação do Armazém da Utopia estavam bem avançadas, tanto em âmbito federal, quanto municipal. O trâmite longo e burocrático que vinha sendo evitado por parte do poder público ao longo dos anos, encontrou interlocução possível após os acirramentos da disputa territorial no ano anterior. Uma das medidas tomadas pelo ministro-chefe da Secretaria Nacional dos Portos<sup>71</sup> da época, Helder Barbalho, foi a criação de uma comissão técnica, que visitou os armazéns do cais

---

<sup>70</sup> Bruno Peixoto em entrevista concedida no dia 16 de setembro de 2020, por aplicativo de mensagem instantânea.

<sup>71</sup> Atual Secretaria Nacional de Portos e Transportes Aquaviários, ligada ao Ministério da Infraestrutura.

do porto do Rio de Janeiro para a emissão de pareceres sobre seu estado de conservação e uso empregado. O Armazém da Utopia recebeu parecer positivo pelo trabalho desenvolvido no local pela Companhia Ensaio Aberto.

O caminho forjado para a formalização consistia, então, na cessão do edifício, de âmbito federal, para o Município do Rio de Janeiro, que por sua vez concederia a cessão de uso do espaço para o Instituto Ensaio Aberto. Para que isso fosse possível se fazia necessário a chancela de três instituições, sendo elas: Companhia Docas do Rio de Janeiro, Secretaria Nacional dos Portos e Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro. Em vias da assinatura do contrato, no dia 17 de abril de 2016, a Câmara dos Deputados votou a favor da abertura do processo de impeachment, encaminhando o mesmo para o Senado. O golpe jurídico parlamentar em vias de acontecer anunciava inúmeros retrocessos, e incluía uma reforma administrativa que colocava em risco anos de interlocução política construída pelo grupo. Era preciso agir rápido como relata Tuca Moraes:

Eu estava com o contrato aqui em casa, quando deu 342 votos<sup>72</sup> eu deitei e fui dormir, acordei 6h30 da manhã e peguei o primeiro voo para Brasília. Entreguei. Cheguei lá, em Brasília [18/04/2016], para o assessor [do ministro Helder Barbalho] e falei: "ó trouxe o contrato assinado pelo prefeito", (não tinha a assinatura de Docas, que deveria ter sido a primeira a assinar), [...] "trouxe para o Helder assinar. A gente queria pedir para assinar hoje, porque a gente não sabe o que vai acontecer com o país". Fiquei o dia inteiro em Brasília, o Luiz Fernando [...] chegou lá no meio do dia, de tarde. Nós ficamos perambulando, fomos ao Palácio, fomos para manifestação que estava tendo na frente do Palácio. Voltamos quatro horas da tarde. O contrato estava assinado<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Quantidade mínima de votos para o encaminhamento do processo ao Senado. Às 23h08, pouco mais de 40 minutos antes do fim da sessão, o 342º voto foi dado pelo deputado federal Bruno Araújo, do PSDB de Pernambuco.

<sup>73</sup> Entrevista realizada com Tuca Moraes no dia 30 de agosto de 2020.

Imagem 43 – Encontro com Dilma



Legenda: Tuca Moraes e Luiz Fernando Lobo em homenagem a Dilma Rousseff durante passeio inaugural do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT) em 7 de dezembro de 2015.

Fonte: João Raphael Alves.

Tamanha urgência se mostrou acertada. Dois dias depois, no dia 20 de abril de 2016, o Ministro Helder Barbalho entregou o cargo. E vinte e dois dias depois, no dia 12 de maio, após a votação do Senado que confirmou a abertura do processo e afastamento de Dilma, a Secretaria, com atribuições de Ministério, foi extinta e incorporada ao Ministério dos Transportes, Portos e Aviação Civil. A reforma administrativa que se sucedia ficou famosa pela foto de Michel Temer com seus vinte e quatro novos ministros<sup>74</sup> – todos homens brancos – e a extinção de diversas pastas, entre elas o Ministério da Cultura, o que gerou um movimento nacional conhecido como Ocupa MinC<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup>Disponível em <http://g1.globo.com/politica/processo-de-impeachment-de-dilma/noticia/2016/05/michel-temer-da-posse-aos-novos-ministros-do-governo.html>. Acesso em 20 de novembro de 2020

<sup>75</sup>Disponível em <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/05/manifestantes-ocupam-predios-do-extinto-ministerio-da-cultura.html>. Acesso em 20 de novembro de 2020. Ao fim e ao cabo a pasta do Ministério da Cultura foi reconstituída, mas o indicativo de sua extinção em 2016, como sabemos, se concretizou em 2019, no mandato do então presidente Jair Messias Bolsonaro.

Conseguir a assinatura do ministro aos quarenta cinco do segundo tempo, no entanto, não significou a resolução do problema por completo. Mesmo com a chancela da Secretaria Nacional dos Portos e do Município do Rio de Janeiro para a formalização da ocupação faltava ainda a assinatura da Companhia Docas do Rio de Janeiro, responsável pelo imóvel. O contrato voltou então para o município, que passou a fazer a interlocução com a Docas para a sua assinatura, o que se concretizou somente após uma mudança na presidência da instituição, quase vinte dias depois. Assim sendo, no dia 07 de maio de 2016, a Companhia Ensaio Aberto passou a ocupar legalmente o armazém 6 do cais do porto.

Se a gente não tivesse peitado em entrar e ocupar, a gente não teria ganho. É uma dificuldade muito grande do Estado Brasileiro de dispor desses imóveis que estão abandonados, para que alguém possa fazer alguma coisa. O que a gente pode perceber dentro desse histórico do armazém, é que a gente entrou em um imóvel que estava abandonado, detonado, cheio de cocô de pombo. E nós não somos um grupo, que em termos de mercado, comercialmente falando, um grupo que tem verba abundante, verba pública ou privada abundante, muito longe disso. E o que ter uma espaço muda a nossa realidade enquanto companhia, muda a realidade do coletivo que tá com a gente, a possibilidade de você realmente sobreviver daquele seu trabalho. Em condições tão adversas, porque como ocupante a gente tinha uma série de limitações. A gente ainda pegou de 2011 a 2016 uma obra monumental, sendo que entre 2013 e 2014 uma demolição em frente ao armazém.[...] E mesmo assim, a gente conseguia sobreviver desse espaço. Isso é uma reflexão bastante importante de se fazer. O que um espaço pode mudar na mão de um grupo, tanto na refuncionalização do espaço, como na sobrevivência do grupo.<sup>76</sup>

O Armazém da Utopia é hoje o que garante a sobrevivência não apenas da Companhia Ensaio Aberto, mas de mais de quarenta pessoas que tiram seu sustento do trabalho desenvolvido no espaço. A concessão conquistada garante o direito de uso do armazém 6 por 20 anos, mais 20 renováveis. A Ensaio Aberto pode explorá-lo economicamente dentro de um escopo de atividades que respeitem a sua função social, mas, é proporcionalmente responsável pela sua manutenção econômica e estrutural, não recebendo nenhum tipo de aporte público ou privado para isso. Todo e qualquer incentivo recebido, até o presente momento, foi destinado a projetos desenvolvidos pelo Instituto Ensaio Aberto no espaço, o que garante melhores condições para a ocupação programática do Armazém da Utopia. Mas essas verbas nunca foram destinadas única e exclusivamente para a manutenção do armazém ou da equipe dedicada a ele. Outro dado importante é que devido as condições da assinatura, a concessão não abrange o anexo 5/6, área que atualmente concentra o trabalho artístico grupo, e da qual ainda são ocupantes.

---

<sup>76</sup> Entrevista realizada com Tuca Moraes no dia 30 de agosto de 2020.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### O mar da história

Desde que atraquei no cais do porto do Rio de Janeiro em 2017 tive a oportunidade de partir, diversas vezes, para mundos não antes imaginados. Vivi transformações pessoais e pude fazer parte de transformações coletivas em um território em constante mutação. Apreendi novos ofícios, ajudei a colocar em cena diversos espetáculos, estabeleci relações afetivas para toda a vida e encontrei no porto um espaço de pertencimento. Costumava brincar que a ferramenta de localização do Google certamente confundia o Armazém da Utopia com a minha casa devido a quantidade de horas passadas naquele lugar. O ano de 2020, no entanto, veio como um ponto fora da curva.

No dia 13 de março de 2020 cancelamos a reestreia da *Mandrágora* com o público na casa devido a pandemia de covid-19. No dia 20 de março de 2020 fechamos o armazém para a quarentena. Lembro da Cida, uma grande amiga e companheira de trabalho, me deixando em casa, lhe dei um frasco de álcool em gel – item de primeira necessidade – e dissemos um até logo. Não sei quantos meses fiquei sem abraçar a Cida. Vim com tudo que tinha direito, computador, impressora, papeladas, enfim, a gente sabia a importância do isolamento social e decidimos nos empenhar ao máximo para que aquilo desse certo. O que talvez ninguém imaginava é que depois de tanto tempo ainda estaríamos aqui. Hoje é dia 09 de dezembro de 2020, passamos por tanto, cada um do seu modo. Mas passamos, individualmente e coletivamente, por um ano que bagunçou nossas percepções temporais, espaciais e físicas. Resignificamos a presença, mas seguimos impedidos de realizar o nosso ofício fim, que pressupõe a arte do encontro.

Apesar de estar sozinha todos esses meses em casa, acho que nunca me senti completamente só. Nos encontros virtuais quase que diários do Teatro dos Trabalhadores e na rotina das 20 horas, tive não só companhia, mas tive a possibilidade de continuar apostando naquilo que acredito, mesmo quando olhava para o lado e só sentia angústia e medo por tudo aquilo que estávamos passando. Me senti grata, sortuda e até privilegiada nesse ano que escancarou tanta perversidade, desigualdade social e que pôs um holofote na máquina de moer gente que é um sistema econômico que coloca o lucro acima da vida. Nos adaptamos a forma online dentro do possível, e mesmo a distância forjamos maneiras de seguir cumprindo a nossa função social. Mas a pergunta que mais martelou na minha cabeça nos últimos meses foi: como ocupar o Armazém da Utopia, sem poder estar no Armazém da Utopia?

Parecia irônico, que no momento que eu deveria escrever sobre o espaço, eu estava apartada do espaço. Perdi o contato diário com as minhas tão amadas paredes de tijolinho, a vista da Baía de Guanabara, o caminho de bicicleta cortando a antiga Avenida Central e a passagem pelo museu dito do **Amanhã**. Desde aquele dia fatídico de março eu fui apenas quatro vezes ao Armazém da Utopia. E da mesma forma que aquele armazém se tornou a minha casa, precisei transformar a minha casa em armazém. Isso certamente se traduz nessa dissertação, que como qualquer trabalho de pesquisa abre mais perguntas do que concede respostas.

Muitos são os fatos dentro da trajetória do Armazém da Utopia que mereceriam ser destacados e deveriam ser reconstituídos nessa primeira década de projeto. Foram diversas as linhas do tempo que desenhei no papel, e cada dia mais ramificações possíveis se apresentavam. Dos roteiros de escrita esboçados, a maior parte deles, ou sua totalidade, foram subvertidos no processo de escrita. A escrita exige. E o trabalho de reconstituir fatos se mostrou mais um trabalho de descobrir lacunas, do que preenchê-las.

Há muito trabalho pela frente, mas ao precisar interromper, concluir, fechar, esse que se apresenta aqui, fui surpreendida por onde se dá a sua suspensão. Não sei se por uma curiosidade arquivista ou necessidade documental interrompo antes de eu chegar ao espaço, reconstituindo uma historicamente uma experiência que não vivi. Em 2016, juridicamente a Companhia Ensaio Aberto deixou de ser ocupante e passou ter o direito legal de uso do espaço, ou pelo menos de parte dele. Foram nessas condições que passei a fazer parte do quadro dos trabalhadores do Armazém da Utopia. De lá pra cá, tantas histórias, tantos caminhos narrativos se apresentaram possíveis.

Mas foi necessário optar, e optar por um caminho é necessariamente deixar para trás outros. Escolher fragmentos e determinar uma linha narrativa trata-se sempre de um processo de tomada de decisão, às vezes conscientes e muitas vezes não. Trata-se sempre da compreensão do senso prático da narrativa. Para Benjamin (2012, p.216), a narração "traz sempre consigo, de forma aberta ou latente, uma utilidade", o narrador em sua visão seria um homem que sabe dar conselhos aos ouvintes. Mas aconselhar nesse caso, "é menos responder a uma pergunta do que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está se desenrolando".

Entender a ocupação do Armazém da Utopia, a luta política pela manutenção do grupo no espaço e sua regularização, não se trata, então, apenas de um cuidado memorial que pretende solidificar fatos, ou resguardá-los para o futuro. O seu senso prático, a sua utilidade, reside na possibilidade de lançar luz ao presente, e de compreender o que significa, em 2020, habitar esse armazém do cais do porto e pensar o seu futuro.

A assinatura da concessão é um passo que altera as condições de existência no território. É uma vitória importante de ser celebrada, por parte não só da Companhia, mas de todas as organizações sociais que encontram no Armazém da Utopia um abrigo e um local de troca. A legalidade conquistada no papel pelo direito de uso da terra, entretanto, não descola a necessidade de manter a posição ocupante tão aprendida com o MST, e que garantiu a nossa permanência no armazém ao longo desses anos. A concessão garante o direito de uso do espaço, mas não garante que não nos tirarão esse direito.

No final das contas, a conjuntura política é movediça, e do futuro só nos cabe aquilo que construímos no presente. O golpe jurídico parlamentar que tirou do cargo Dilma Rouseff, – primeira mulher eleita presidente do Brasil – é um triste episódio da nossa história recente, marcada por uma série de retrocessos. Sob a capa do fundamentalismo religioso e em nome da família tradicional brasileira, nos deparamos, dia após dia, com práticas que colocam o lucro acima da vida. A eleição de um capitão reformado do exército que considera a propriedade privada sagrada é apenas um dos reflexos disso<sup>77</sup>.

Em meio a essa conjuntura, no segundo semestre de 2018, a Companhia Docas do Rio de Janeiro celebrou um novo Termo Aditivo com a arrendatária Pier Mauá. Neste termo, consta o direito de uso por parte da empresa de novas áreas do Porto do Rio, entre elas, o anexo 5/6, espaço que atualmente integra o Armazém da Utopia. Por esse motivo, às 10h30 do dia 15 de fevereiro de 2019, em ato de força, a guarda portuária lacrou o espaço. Os agentes, de arma na mão, cortaram a grade que separa o armazém do porto e colocaram um cadeado na entrada do anexo sob o argumento de que o local estava abandonado e que estariam cumprindo uma ação de reintegração de posse. Sem apresentar nenhum mandato, ordem judicial ou qualquer documento.

Tal qual 2015, nos recusamos a deixar o espaço. Com estreia marcada do espetáculo *Luz Nas Trevas* para o dia 22 do mesmo mês, questionamos aos guardas que tipo de abandono era aquele, que em 2019 iria levar mais de dez mil espectadores as atividades da Ensaio Aberto no Armazém da Utopia. Espetáculos, oficinas, seminários, ações de formação, momentos de encontro entre sujeitos históricos socialmente apartados em um mundo que se divide em classes.

Na noite do mesmo dia os cadeados foram retirados e nos foi permitido retornar ao nosso teatro. Portões internos quebrados, cenário rasgado, a estreia adiada e um prazo de 20

---

<sup>77</sup> Eleito presidente da república no dia 28 de outubro de 2018 com 57,8 milhões de votos, Jair Messias Bolsonaro, foi deputado federal sete vezes. Em seu voto a favor do impeachment de Dilma Rousseff homenageou Carlos Alberto Brilhante Ustra, conhecido como torturador da ex-presidente durante a ditadura militar de 64.

dias para a resolução legal do problema. Conseguimos o mínimo de proteção jurídica, e permanecemos aqui, com a certeza de que é necessário ocupar mais que nunca aquele espaço. Em 2019, foram três estreias, mais dias em sala de ensaio ou em apresentação do que fora delas. Afinal, não é uma articulação política em 'alto nível' que garante a permanência da Ensaio Aberto no Armazém da Utopia. Essa permanência se faz no dia-a-dia, no encontro com o público afirmando continuamente a nossa função social. Ser ocupante neste aspecto não está relacionado exclusivamente a uma condição jurídica, está mais relacionado a formas de ser e estar no tempo e no espaço. Formas estas que subvertem o conjunto normativo de controle da circulação, da ocupação, e da destinação espacial da cidade. A ocupação é como uma categoria sociológica, tal qual a casa e a rua para DaMatta<sup>78</sup>, ou seja, em nosso caso, não se relaciona apenas a uma abstração do campo do direito, e sim a um conjunto de práticas simbólicas. Passa mais pela forma de uso, do que pelo direito de.

Com os pés no chão se sonha muito no Armazém da Utopia, não sabemos evidentemente qual desses sonhos se tornarão fatos, mas sabemos como sonhar e trabalhar por esses sonhos foi importante nessa primeira década de trabalho. *Os Dez Dias que Abalaram o Mundo*, espetáculo encenado em 2017 como forma de celebração dos 100 anos de Revolução Russa nos ensinou que "Os operários russos tinham tradição de luta, clara consciência de seu poder, coesão grupal, coragem, idealismo e teimosia. Muita teimosia, virtude sem a qual não se fazem revolucionários".<sup>79</sup> Em território em disputa, seguiremos na construção das próximas décadas, teimosamente, sob a certeza de que existem outros mundos possíveis.

"Não estamos alegres,  
é certo,  
mas também por que razão  
haveríamos de ficar tristes?"

O mar da história  
é agitado.

---

<sup>78</sup> "Quando digo então que "casa" e "rua" são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas". (DAMATTA, 1997, p.15)

<sup>79</sup> Trecho retirado da cena Os Sovietes do espetáculo *Os Dez Dias Que Abalaram o Mundo*.

As ameaças  
e as guerras  
havemos de atravessá-las,  
rompê-las ao meio,  
cortando-as  
como uma quilha corta  
as ondas".

*(Vladimir Maiakóvski, 1927)*

Naveguemos, rumo à utopia.

Imagem 44 – Bandeira do MST



Legenda: O ator Bruno Peixoto com a bandeira do MST retirada da caixa d'água após a assinatura concessão em maio de 2016.

Fonte: Bruno Peixoto.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, João Raphael. *Outubro no teatro: o soviete ciência do novo público*. In: ENSAIO ABERTO. A Companhia Ensaio Aberto conta Os Dez Dias que Abalaram o Mundo. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2020. No Prelo.

APÓSTOLO, Marcos (Org.). *Porto submerso, Porto descoberto: a descoberta do Rio pelo Rio*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2015.

ANDRADE, Oswald [1926]. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 1995.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*. 8ª ed. revista São Paulo: Brasiliense 2012.

BRECHT, Bertolt. *Um homem é um homem: a transformação do estivador Galy Gay, nas barracas militares de Kilkoa, no ano de mil novecentos e vinte cinco*. In: \_\_\_\_\_. *Teatro Completo em 12 volumes, vol. 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1991.

CAMINHA, Julia Vilela. *Os diferentes sentidos de se ocupar: experiências brasileiras e européias*. 2015. 120 f. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) -, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

CHALHOUB, Sidney. *Cidade Febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. 2ªed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano do trabalhador no Rio de Janeiro da belle époque*. 3ªed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2012.

DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5ªed. Rio de Janeiro, 1997.

GONÇALVES, Guilherme Leite e COSTA, Sérgio. *Um porto no capitalismo global: desvelando a acumulação entrelaçada*. 1ªed. São Paulo: Boitempo, 2020.

GRAMSCI, Antônio. Indiferentes. In \_\_\_\_\_. *Odeio os indiferentes: escritos 1917*. 1ªed. São Paulo: Boitempo, 2020.

HONORATO, Cezar; MANTUANO, Thiago. *A economia da região portuária do Rio de Janeiro (1870-1900)*, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En ligne], Colloques, publicado em 16 de dezembro de 2016, consultado em 17 de fevereiro de 2020 <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/69968>>

MORAES, Tuca. *Princípios, conceitos e reflexões*. In: ENSAIO ABERTO. Ensaio Aberto. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2012.

FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Trad. Paula Siqueira. Cadernos de Campo USP: São Paulo. n.13:155-161, 2005

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin aviso de incêndio: uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005

- MACHADO, Adriana. *Dimensões políticas do teatro: um estudo de caso John Reed na trajetória da Companhia Ensaio Aberto*. Dissertação. (Dissertação em Artes Cênicas). UNIRIO. Rio de Janeiro, 2019.
- MAIAKÓVSKI, Vladmir [1927]. *E então que quereis?*. In: GUERRA, Emilio C. (Org). *Maiakóvski: antologia poética*. 6ªed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1987.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *A Mandrágora*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1976
- MARX, Karl. *Reprodução Simples*. In:\_\_\_\_\_. *O Capital:crítica da economia política: livro I: o processo do capital; tradução Rubens Enderle*. 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Zahar. 2003.
- RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. 2ª ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- RICOEUR, P. *A memória exercitada*. In:\_\_\_\_\_ *Memórias, História e Esquecimento*. Editora da UNICAMP, 2007: Cap.2, p.71-105.
- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ROCHA, Gilmar. *A imaginação e a cultura*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFJF v. 11 n. 2 jul/dez. 2016 ISSN 2318-101x (on-line) ISSN 1809-5968 (print)
- ROCHA, Oswaldo Porto. *A era das demolições: cidade do Rio de Janeiro: 1870-1920*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.
- SERRONI, J.C. *Ruas, fábricas e armazéns: espaços da utopia*. In: ENSAIO ABERTO. *A Companhia Ensaio Aberto conta Os Dez Dias que Abalaram o Mundo*. Rio de Janeiro: Instituto Ensaio Aberto, 2020. No Prelo.
- SIMAS, Luiz Antônio. *O espaço que amamos e disputamos: as ruas e as ebulições que despertam a partir da obra de João do Rio*. In: *Suplemento Pernambuco*. Pernambuco, n. 173, p. 12-14, jul.2020.
- VIANNA, Luiz Fernando. *Abertura ao som de Weill: Ensaio Aberto ocupa Aliança com um cabaré*. O Globo, Rio de Janeiro, 19 mar 1995, Rio Show, p. 13.
- WILLIAMS, Raymond. *Base e superestrutura na teoria cultural marxista*. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 65, 2005. p.210 - 224.

## ANEXO 1- Oficinas realizadas no Armazém da Utopia (2010 -2020)

Total de Oficinas realizadas pelo Instituto Ensaio Aberto entre 2012 e 2020			
Oficina	Projeto	Ano	Local
Oficina para Atores	Teatro dos Trabalhadores	2020	Armazém da Utopia
Oficina de Serviços Técnicos	Incubadora - Armazém da Utopia	2020	Armazém da Utopia
Oficina para Seleção de Atores	Teatro dos Trabalhadores	2019	Armazém da Utopia
Oficina de Produção	Incubadora - Armazém da Utopia	2019	Armazém da Utopia
Oficina de Teatro para Crianças	Oficinas Ensaio Aberto	2019	Armazém da Utopia
Oficina de Teatro para Adolescente	Oficinas Ensaio Aberto	2019	Armazém da Utopia
Oficina de Produção	Incubadora - Armazém da Utopia	2019	Armazém da Utopia
Oficina de Serviços Técnicos	Incubadora - Armazém da Utopia	2019	Armazém da Utopia
Oficina de Figurino	Trilogia do Capital	2018	Armazém da Utopia
Oficina de Produção Cultural	Oficinas Ensaio Aberto	2018	Armazém da Utopia
Oficina de Texto e Cena	Oficinas Ensaio Aberto	2018	Armazém da Utopia
Oficina de Seleção de Elenco	Trilogia do Capital	2018	Armazém da Utopia
Oficina de Cenografia	Trilogia do Capital	2018	Armazém da Utopia
Oficina de Iluminação	Trilogia do Capital	2018	Armazém da Utopia
Oficina de Música	Trilogia do Capital	2018	Armazém da Utopia
Oficina para Seleção de Atores	Teatro dos Trabalhadores	2018	Armazém da Utopia
Cabaré - Uma Oficina para Atores	Oficinas Ensaio Aberto	2018	Armazém da Utopia
Oficina para Seleção de atores 2	10 Dias que Abalaram o Mundo	2017	Armazém da Utopia
Oficina de Seleção de Elenco 1	10 Dias que Abalaram o Mundo	2017	Armazém da Utopia
Oficina de Figurino	10 Dias que Abalaram o Mundo	2017	Armazém da Utopia
Confeção de Enfeites e Artigos para Festas	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2016	Armazém da Utopia
Cursos de Teatro	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2016	Armazém da Utopia
Oficina de Adereços	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2016	Armazém da Utopia
Oficina de Maquiagem Cênica	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2016	Armazém da Utopia
Oficina de Teatro com Montagem	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2016	Armazém da Utopia

Total de Oficinas realizadas pelo Instituto Ensaio Aberto entre 2012 e 2020			
Oficina	Projeto	Ano	Local
Seminário Brecht	Que tempos são esses? - Um ano com Brecht	2016	CCBB
Diálogos do Latão	Que tempos são esses? - Um ano com Brecht	2016	CCBB
Brecht e o Teatro dos Trabalhadores	Que tempos são esses? - Um ano com Brecht	2016	CCBB
Cursos de Teatro	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2015	Armazém da Utopia
Cursos de Eletricista Cênico	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2015	Armazém da Utopia
Maquiagem Cênica	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2015	Armazém da Utopia
Adereço de Carnaval	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2015	Armazém da Utopia
Cursos de DJ	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2015	Armazém da Utopia
Cursos de Eletricista Cênico	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2015	Armazém da Utopia
Cursos de Direção de Cena e Contrarregragem	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2014	Armazém da Utopia
Cursos de Maquiagem	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2014	Armazém da Utopia
Maquiagem de Carnaval	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2014	Armazém da Utopia
Cursos de DJ	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2014	Armazém da Utopia
Oficina de Acrobacia		2013	Armazém da Utopia
Oficina de Maquiagem Artística de Carnaval	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Cursos de Teatro de Férias	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Cursos de Eletricista Cênico	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Oficina da Teatro Musical	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Oficina "Em Busca da Flor" (Teatro Japonês)		2013	Armazém da Utopia
Cursos de Direção de Cena e Contrarregragem	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Oficina de Adereços	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Oficina de Maquiagem Artística de Carnaval	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Cursos de DJ	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2013	Armazém da Utopia
Oficina de Adereços de Carnaval	Programa Porto Maravilha - Cursos Gratuitos	2012	Armazém da Utopia

**ANEXO 2 - Total de Público Armazém da Utopia 2019**

<b>PROGRAMAÇÃO AU - 2019</b>			
<b>DATA</b>	<b>EVENTO</b>	<b>PÚBLICO</b>	<b>PRODUÇÃO</b>
21-jan.	Oficina de Mascaras	20	co-produção IEA
22-jan.	Oficina de Mascaras	20	co-produção IEA
23-jan.	Oficina de Mascaras	20	co-produção IEA
24-jan.	Oficina de Mascaras	20	co-produção IEA
25-jan.	Oficina de Mascaras	20	co-produção IEA
28-jan.	Oficina Teatral para Adolescentes	16	produção IEA
29-jan.	Oficina Teatral para Adolescentes	16	produção IEA
30-jan.	Oficina Teatral para Adolescentes	16	produção IEA
31-jan.	Oficina Teatral para Crianças	8	produção IEA
1-fev.	Oficina Teatral para Crianças	8	produção IEA
2-fev.	Oficina Teatral para Crianças	8	produção IEA
1-mar.	Montagem Revolution	0	
2-mar.	Evento Revolution	2500	
3-mar.	Desmontagem Revolution	0	
21-mar.	Canto Negro	379	produção IEA
22-mar.	Canto Negro	637	produção IEA
23-mar.	Canto Negro	720	produção IEA
24-mar.	Canto Negro	759	produção IEA
8-abr.	Gravação Série	50	
13-abr.	Montagem comercial Warka (cerveja)	30	
14-abr.	Gravação comercial Warka (cerveja)	30	
15-abr.	Gravação + desmontagem comercial Warka (cerveja)	30	
26-abr.	Luz nas Trevas	83	produção IEA
27-abr.	Luz nas Trevas	75	produção IEA
3-mai.	Luz nas Trevas	108	produção IEA
4-mai.	Luz nas Trevas	112	produção IEA
10-mai.	Luz nas Trevas	101	produção IEA
10-mai.	Montagem Festa Selene	0	
11-mai.	Luz nas Trevas	94	produção IEA
11-mai.	Evento Festa Selene	5000	
12-mai.	Desmontagem Festa Selene	0	
24-mai.	Luz nas Trevas	92	produção IEA
25-mai.	Luz nas Trevas	79	produção IEA
31-mai.	Luz nas Trevas	84	produção IEA
1-jun.	Luz nas Trevas	101	produção IEA
2-jun.	Luz nas Trevas	121	produção IEA
7-jun.	Luz nas Trevas	90	produção IEA
8-jun.	Luz nas Trevas	107	produção IEA

9-jun.	Luz nas Trevas	105	produção IEA
14-jun.	Luz nas Trevas	94	produção IEA
15-jun.	Luz nas Trevas	103	produção IEA
16-jun.	Luz nas Trevas	103	produção IEA
19-jun.	Montagem Festa Nas Internas	0	
20-jun.	Montagem Festa Nas Internas	0	
21-jun.	Luz nas Trevas	129	produção IEA
21-jun.	Evento Festa Nas Internas	4500	
22-jun.	Luz nas Trevas	114	produção IEA
22-jun.	Desmontagem Festa Nas Internas	0	
23-jun.	Luz nas Trevas	95	produção IEA
28-jun.	Luz nas Trevas	85	produção IEA
29-jun.	Luz nas Trevas	111	produção IEA
30-jun.	Luz nas Trevas	76	produção IEA
5-jul.	Montagem Festa Junina Colégio QI	0	
5-jul.	Luz nas Trevas	77	produção IEA
6-jul.	Evento Festa Junina Colégio QI	3000	
7-jul.	Luz nas Trevas	81	produção IEA
7-jul.	Desmontagem Festa Junina Colégio QI	0	
12-jul.	Luz nas Trevas	130	produção IEA
13-jul.	Luz nas Trevas	67	produção IEA
14-jul.	Luz nas Trevas	50	produção IEA
19-jul.	Luz nas Trevas	90	produção IEA
20-jul.	Luz nas Trevas	103	produção IEA
21-jul.	Luz nas Trevas	86	produção IEA
25-jul.	Montagem festa love Sessions	0	
26-jul.	Luz nas Trevas	79	produção IEA
26-jul.	Montagem festa love Sessions	0	
27-jul.	Luz nas Trevas	101	produção IEA
27-jul.	Festa love Sessions	6500	
28-jul.	Luz nas Trevas	87	produção IEA
28-jul.	Desmontagem festa love Sessions	0	
14-ago.	Oficina de Atores	27	produção IEA
15-ago.	Oficina de Atores	27	produção IEA
16-ago.	Oficina de Atores	27	produção IEA
30-ago.	Forum 1 DH	177	produção IEA
4-set.	Cine Debate 1 DH	71	produção IEA
20-set.	Montagem Festa El Baile de Medelin	0	
21-set.	Evento Festa El Baile de Medelin	5000	
22-set.	Demontagem Festa El Baile de Medelin	0	
9-out.	Forum 2 DH	49	produção IEA

11-out.	Montagem Revolution	0	
12-out.	Evento Revolution	2500	
13-out.	Desmontagem Revolution	0	
28-out.	A Mandrágora	118	produção IEA
1-nov.	A Mandrágora	128	produção IEA
2-nov.	A Mandrágora	218	produção IEA
3-nov.	A Mandrágora	156	produção IEA
4-nov.	A Mandrágora	172	produção IEA
4-nov.	Montagem Evento OAB	0	produção IEA
5-nov.	Montagem Evento OAB	0	produção IEA
6-nov.	Montagem Evento OAB	0	produção IEA
7-nov.	Evento OAB	1500	produção IEA
8-nov.	Evento OAB	1500	produção IEA
8-nov.	A Mandrágora	150	produção IEA
9-nov.	Desmontagem Evento OAB	0	produção IEA
9-nov.	A Mandrágora	190	produção IEA
10-nov.	A Mandrágora	134	produção IEA
11-nov.	A Mandrágora	196	produção IEA
12-nov.	Forum 3	57	produção IEA
13-nov.	Cine-debate2	48	produção IEA
15-nov.	A Mandrágora	208	produção IEA
16-nov.	A Mandrágora	204	produção IEA
17-nov.	A Mandrágora	184	produção IEA
18-nov.	A Mandrágora	205	produção IEA
20-nov.	Montagem Festa Plush	0	
21-nov.	Montagem Festa Plush	0	
22-nov.	Evento Festa Plush	2000	
22-nov.	A Mandrágora	0	produção IEA
23-nov.	Evento Back2Black	2000	
24-nov.	Desmontagem Festa Plush/ Back2Black	0	
24-nov.	A Mandrágora	150	produção IEA
25-nov.	A Mandrágora	248	produção IEA
29-nov.	A Mandrágora	188	produção IEA
30-nov.	A Mandrágora	250	produção IEA
1-dez.	A Mandrágora	193	produção IEA
2-dez.	A Mandrágora	235	produção IEA
3-dez.	A Mandrágora	282	produção IEA
9-dez.	Seminário 01	32	produção IEA
10-dez.	Seminário 02	37	produção IEA
11-dez.	Montagem festa Light	0	
12-dez.	Evento festa Light	3000	

13-dez.	Desmontagem festa Light	0	
16-dez.	Oficina Incubadora	23	produção IEA
19-dez.	Oficina Incubadora	23	produção IEA
20-dez.	Oficina Incubadora	23	produção IEA
28-dez.	Montagem Revolution	0	
29-dez.	Montagem Revolution	0	
30-dez.	Evento Revolution	2500	
31-dez.	Desmontagem Revolution	0	

<b>TOTAL DE PUBLICO</b>	<b>51950</b>	
-------------------------	--------------	--