



Caderno do Folias

EDITORIAL
EDITORIAL
EDITORIAL



Simoni Boer e Reinaldo Maia em "El Dia Que Me Quieras"

Estamos lançando mais um "Caderno do Folias". Deveria ser uma mera continuidade do projeto de nosso coletivo criativo de produzir um meio de reflexão sobre o nosso ofício. Não haveria muitos motivos para uma grande comemoração. Mas como vivemos no Brasil, mais particularmente em São Paulo, tudo adquire um novo significado.

Mal saímos da crise do início do ano – com as trocas dos secretários da Cultura de plantão do José Serra e do Geraldo Alkmin, o não pagamento aos grupos fomentados e as incertezas quanto a sua continuidade – entramos na grande crise política da CPI dos Correios, do Mensalão, dos empréstimos do Marcos Valério e do Delúbio Soares. Nada que já não vivemos anteriormente. A novidade, agora, é que os envolvidos são os mesmos que passaram 25 anos pregando contra a corrupção, a "maracutaia" na política etc.

Dentro desse turbilhão, estreamos em fevereiro o texto de José Ignacio Cabrujas "El Día que me Quieras", acreditando que contribuiríamos para uma reflexão sobre os caminhos do Brasil no governo Lula. Nem sequer imaginávamos que estávamos montando uma "crônica anunciada" de uma grande crise

5
política. Como dizia Plínio Marcos: "no Brasil os textos se tornam clássicos porque a realidade nunca se transforma!". E estamos nós tentando entender mais esse descaminho de nossa história, por meio de um autor venezuelano.

Esta edição do "Caderno do Folias" traz em seu bojo este momento peculiar da nossa história. A questão cultural ainda não é uma questão de Estado, e o Estado ainda não tem uma política que o faça entender o quanto a mera acumulação de riquezas materiais, para saldar as dívidas externas e internas, não é suficiente para torná-lo uma nação justa e feliz! No entanto, o movimento teatral dá sinais de que não vai arrefecer em suas lutas sociais e políticas para dotar os governos de instrumentos democráticos que os capacitem a cumprir com seus deveres institucionais, com a cultura e com os cidadãos.

Afinal, o grande papel da arte não é ser uma antena das necessidades e problemas da sociedade na qual ela existe e interage? Continuar com esse caminho não nos faz melhor do que ninguém, mas ignorá-lo é desconsiderarmos a nossa função social em meio a um modelo econômico e social que, a cada dia, mostra mais sua face de fim de festa.

EXPEDIENTE

Conselho Artístico do Folias

Iná Camargo
J. C. Serroni
Maria Sílvia Betti
Paulo Arantes

Produção - Folias / **Design Gráfico** - Zeca Rodrigues / **Fotografias** - Lígia Jardim - Acervo do Folias / **Revisão de Texto** - Adriana Vieira

O Galpão do Folias permanece em atividade devido aos recursos advindos da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

O Caderno do Folias é um projeto do Grupo Folias d'Arte. As opiniões expressadas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores. Os interessados em se comunicar com o Folias devem escrever para:

Rua Ana Cintra, 213
Santa Cecília/São Paulo/SP
CEP.: 01201-060
E-mail: folias@terra.com.br
www.galpaodofolias.com

Edição número 7 - Segundo semestre de 2005.

GERÊNCIA DO FOLIAS - Carlos Francisco | Dagoberto Feliz | Marco Antonio Rodrigues | Nani de Oliveira | Patrícia Barros | Reinaldo Maia | Renata Zhaneta | Zeca Rodrigues



Editores Responsáveis

Reinaldo Maia
Marco Antonio Rodrigues

ÍNDICE

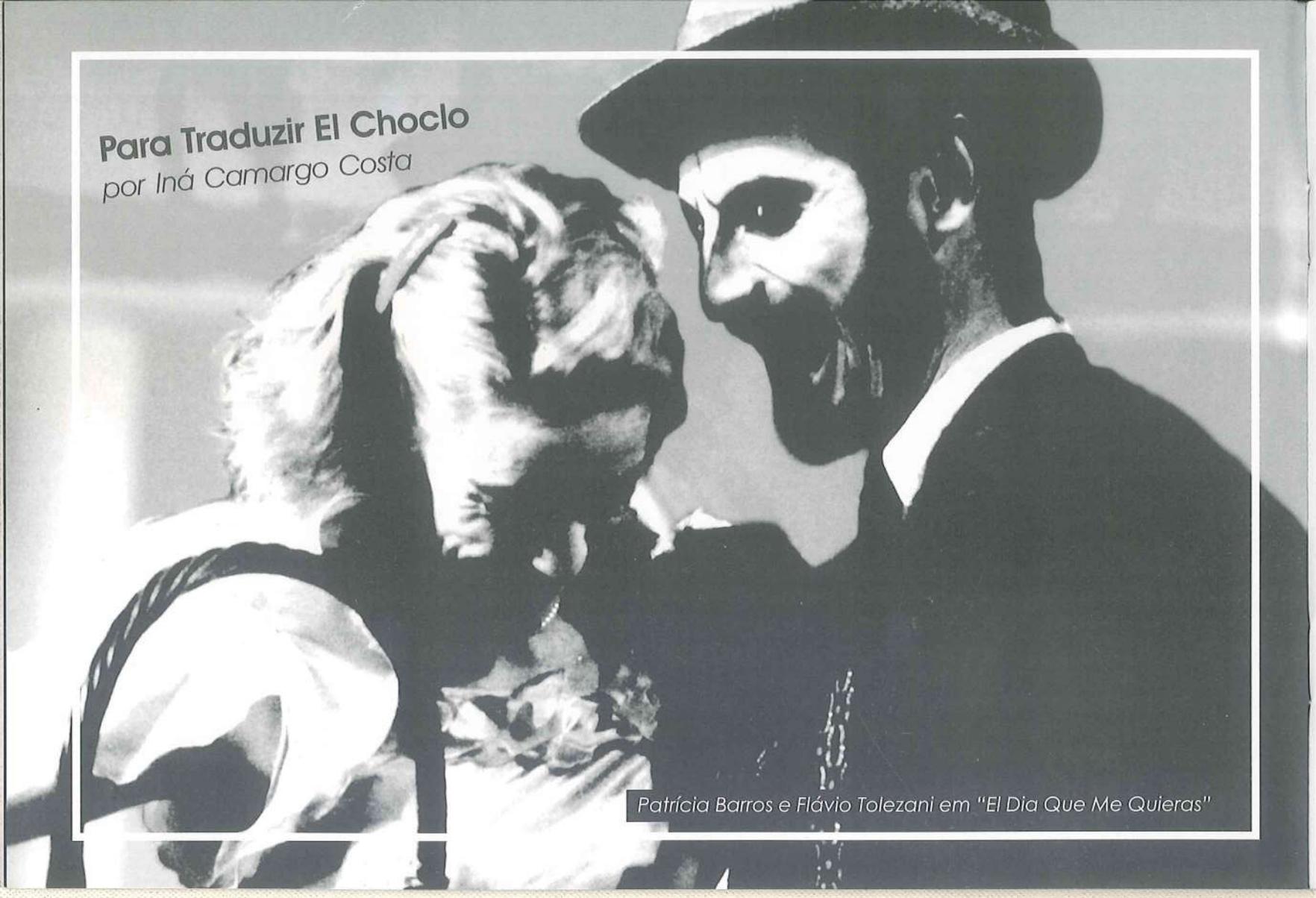
Página 06
Para Traduzir El Choclo - por Iná
Camargo Costa

Da Palavra Para A Ação - por
Reinaldo Maia
Página 12

Folias Debate!
POLÍTICA CULTURAL & CULTURA POLÍTICA -
Iná Camargo Costa, Luís Carlos Moreira,
Roberto Lage, Hugo Possolo
Página 24

Bete Dorgam em "El Día Que Me Quieras"

Para Traduzir El Choclo
por Iná Camargo Costa

A black and white photograph capturing a dramatic moment between two characters. On the right, a man (Flávio Tolezani) is shown in profile, wearing a dark suit, a white shirt, a dark tie, and a dark hat. He has a serious expression and is looking towards the woman. On the left, a woman (Patrícia Barros) is shown from the chest up, wearing a light-colored, possibly white, dress with a dark, patterned bodice. Her hair is styled in an updo, and she has a look of intense emotion or conflict. The background is dark and out of focus, emphasizing the characters.

Patrícia Barros e Flávio Tolezani em "El Día Que Me Quieras"

Música: Ángel G. Villoldo
Letra: Enrique Santos Discépolo

Con este tango que es burlón y compadrito
Se ató dos alas la ambición de mi suburbio
Con este tango nació el tango y como un grito
Salió del sórdido barrial buscando el cielo
Conjuro extraño de un amor hecho cadencia
Que abrió caminos sin más ley que la esperanza
Mezcla de rabia, de dolor, de fe, de ausencia
Llorando en la inocencia de un ritmo juguetón.

Por tu milagro de notas agoreras
Nacieron sin pensarlo las paicas y las grelas
Luna en los charcos, canyengue en las caderas
Y un ansia fiera en la manera de querer
Al evocarte, tango querido,
Siento que tiemblan las baldosas de un bailongo
Y oigo el rezongo de mi pasado
Hoy que no tengo más a mi madre
Siento que llega en punta'e pies para besarme
Cuando tu canto nace al son de un bandoneón

Carancanfunfa se hizo al mar con tu bandera
Y en un perno mezcló a Paris con Puente Alsina
Fuiste compadre del gavión y de la mina
Y hasta comadre del bacán y la pebeta
Por vos shusheta, cana, reo y mishiadura
Se hicieron voces al nacer con tu destino
Misa de faldas, kerosén, tajo y cuchillo
Que ardió en los conventillos y ardió en mi corazón

Legítimo exemplar do que Horacio Ferrer, em "El siglo de oro del tango", considera a primeira época do tango, El choclo foi composto por Villoldo em 1903 e estreou em 1905. Nesses tempos, tango era música para dançar executada por orquestras que depois passaram a se chamar "típicas". Discépolo, o letrista que nos interessa agora, definiu o tango como "um pensamento triste que se pode dançar" e toda a coreografia que se desenvolveu por essa época lhe dá a expressão. As letras, o canto e os grandes intérpretes, como Carlos Gardel, começaram propriamente a surgir depois de 1910, verbalizando em suas diversas modalidades aquele "pensamento triste". E, assim como ocorre no Brasil a respeito do samba, parece que na Argentina ainda há polêmica para saber qual a primeira letra, se andaram ou não se apropriando de composições alheias e temas conexos.

Este trabalho não pretende entrar em questões desse tipo, mas fica o registro porque, mais ou menos, tais informações são pressupostas. Aqui simplesmente apresentaremos algumas sugestões para a tradução da letra acima, composta por Enrique Santos Discépolo, o que também pede uma historinha. Consta que o próprio Villoldo teria composto, ainda em 1903, uma letra para El choclo. Não é impossível, mas o fato é que, a pedido da filha do compositor, em 1930, Juan Carlos Marambio Catan compôs uma segunda letra, cuja tradução foi inclusive gravada no Brasil com o título

"Aventureira" (existe disponível em CD a gravação de Rinaldo Calheiros, que deve ser dos anos 50).

A letra que interessa agora foi composta por Discépolo a pedido de Libertad Lamarque, que a interpretou no filme "Gran Casino", dirigido por Luis Buñuel no México, em 1947, e a gravou em disco em 1948. Estes versos fazem uma espécie de resumo da própria história do tango, explicitamente dialogando com a

música e expressamente declarando-a responsável pelo próprio nascimento do tango.

Antes de entrarmos na matéria, não custa nada fazer uma breve apresentação do letrista, cuja obra é bastante conhecida no Brasil, pois estamos falando do autor de obras-primas como Esta noche me emborracho (1928), Yira-yira (1929),

Cambalache (1932) e Uno (1942). Nascido em Buenos Aires, filho de músico italiano, cresceu no meio teatral portenho. Além de poeta, foi autor e ator de teatro e ainda roteirista de cinema. Declarava-se discípulo de Pirandello, o que nos autoriza a apostar que fez "metatango" de caso pensado quando compôs a nova letra para El choclo.

Assim, os primeiros versos dizem que com esse tango, que é brincalhão (burlón) e vem da periferia (compadrito), a ambição do subúrbio adquiriu asas. "Compadrito", entretanto, diz um pouco mais do que jovem proveniente da periferia, assim como "burlón" não é meramente brincalhão. "Compadrito" significa mais propriamente rufião, ou explorador de prostitutas, mas também designava o homem de origem rural que, instalado na periferia de Buenos Aires, tratava de se virar no meio da malandragem. Em suma, "compadritos" eram os jovens que se divertiam bebendo e dançando no submundo da prostituição, do teatro e do tango. Quanto a "burlón", a gente de teatro sabe que vem do italiano, burla, que deu o gênero burlesco, do qual o mínimo que se pode dizer é que ridiculariza o que é sério e leva a sério o que é ridículo. Uma apresentação do tango que começa dizendo que ele é burlón, já percorreu mais da metade do camiñito. Com esse tango, como já dissemos, nasceu, portanto, o próprio tango e, como um grito, saiu da lama miserável (sórdido barrial) em direção ao céu.



Patricia Barros em "El Día Que Me Quieras"

Numa espécie de conspiração (conjuro) por assim dizer impensável, inconcebível (extraño), de um amor que se transformou em cadência (por certo, não um mero ornamento, mas uma forma musical), abriu o seu caminho apenas com a lei da própria esperança. É mistura de raiva, dor, fé e saudade (ausência) que chora na inocência de um ritmo brincalhão (juguetón). Para o que já foi definido como burlesco, é bom não nos enganarmos com a inocência de seu ritmo, cuja cadência é a do amor, no sentido físico mesmo, como adiante será dito em código e já está insinuado no título.

"Notas agoreras" dá para traduzir como notas proféticas, pois vem de agouro, adivinhação. E é preciso dizer isso, porque no Brasil agouro acabou assimilando "mau agouro", enquanto na letra de Discépolo a conotação negativa está claramente excluída. Afinal, ele diz milagre de notas proféticas que fez surgirem (nascerem), sem qualquer plano (sin pensarlo) palavras como "paicas" e "grelas". O poeta informa que nas letras de tango (assim como na língua da periferia, dos teatros, dos cabarés etc., não custa insistir: do submundo, onde se fala lunfardo), mulheres são chamadas de "paicas" ou de "grelas". "Paica" é palavra indígena e "grela", com a mesma conotação metafórica obscena do Brasil, é lunfardo. As duas palavras para designar mulher nasceram, isto é, vieram à luz, por meio do tango (pois antes estavam confinadas aos esconderijos que lhes foram destinados pela "boa"

sociedade). É por isso que o tango também é lua nos charcos (isto é: ilumina a lama), remexer de qua dr i s (canyengue, ou ginga, nas cadeiras), e ânsia feroz na sua maneira de amar. "Canyengue" também designa o balanço da milonga e, em português, a palavra "dengo" tem a mesma origem africana



Simone Boer e Reinaldo Maia
em "El Día Que Me Quieras"

de "canyengue". Não precisamos insistir no seu caráter erótico.

O verso "siento que tiemblan las baldosas de un bailongo" permite duas interpretações não necessariamente excludentes: a primeira, admitindo que, por razões óbvias, para o tango também vale a acepção italiana de "sentire", que é ouvir, pode ser "ouço um instrumento antigo (bailongo) tocar em vão" e, a segunda, mais ao pé do dicionário, "sinto tremerem os ladrilhos de um bailinho" (nesse caso, bailongo é baile em tom afetivo). Na continuação, "y oigo el rezongo de mi pasado", "ouço o meu passado resmungar", encontramos material para optar pela primeira alternativa, assim como no anterior, "al evocarte, tango querido", que não precisa de tradução.

"Hoy que no tengo más a mi madre / siento que llega en punta'e pies para besarme / cuando tu canto nace al son de un bandoneón" pode-se traduzir por "quando seu canto nasce acompanhado de um "bandoneón", hoje que não tenho mais minha mãe, sinto que ela chega na ponta dos pés para me beijar". Aqui temos material para acrescentar um dado pouco explorado a respeito do clichê "mãe", que aparece em inúmeras letras de tango: o passado a que se refere a figura é simplesmente a infância, em que o tango tem papel de trilha sonora.

"Carancanfunfa" é lunfardo da pesada. Designa tanto a coreografia do tango quanto o bom dançarino e, dada a sonoridade, percebe-se que provém de "caray", que em português deu caralho

ou, menos agressivamente, caramba. "Funfa" não se acha nem mesmo em glossários de lunfardo, de modo que podemos aventar a hipótese de se tratar de referência sonora à cópula. (Em gíria pode ser que ainda exista no Brasil a expressão "fufa-se", que significa isso mesmo; até os anos 60, era relativamente corrente). Naturalmente, essas hipóteses estão apoiadas no próprio título El choclo que, da palavra mexicana original, txoclo, para designar milho verde, em lunfardo é sinônimo de grelo.

"Se hizo al mar con tu bandera y en un perno mezcló a Paris con Puente Alsina", ao pé da letra, ganhou o mar com tua bandeira e misturou Paris com a ponte Alsina, resume o grande feito cultural do tango, que consistiu em fazer "a Europa curvar-se diante da Argentina" (como se vê, não é só diante do Brasil que isso acontece). Mas note-se que a mistura de Paris com a ponte de Buenos Aires deu-se num Pernod, o famoso "substituto" francês do absinto. Não se pode dizer que o intercâmbio é injusto.

Compadre e comadre têm o mesmo significado em português. Temos para "gavión" a palavra equivalente, gavião, que designa malandro, namorado; "mina", que também temos, no sentido próprio é jazida de minerais preciosos e, por isso mesmo, passou a designar as moças exploradas por rufiões, ou cafetões (que também vem do lunfardo, segundo o "Aurélio"). "Bacán", também lunfardo, deu bacana no Brasil: no tango designa sempre os homens ricos que freqüentam o submundo da prostituição, ou então os que mantêm uma prostituta com suposta exclusividade (vide Mano a

mano). "Pebeta" é feminino diminutivo de "pebete", espanhol legítimo que deu "Pibe", o apelido de Maradona. O equivalente em português do Brasil é maloqueiro, mas temos também pivete e trombadinha. No caso das moças, trata-se por certo de prostitutas jovens (muito provavelmente menores de idade), a cujos serviços os bacanas têm acesso preferencial. Como se vê, o tango também teve função de alcoviteiro, o verdadeiro significado aqui de compadre e comadre.

"Shusheta" é o lunfardo para o nosso janota; "cana" é gandaia (no "Michaelis" o exemplo é "echar una cana al aire", que equivale a cair na farra). "Reo" é tanto pobre da periferia quanto criminoso: a sinonímia não é inocente; "mishiadura" deu mixaria em português e quer dizer miséria mesmo, pobreza. Portanto, o verso diz que todas essas realidades passaram a ter voz no capítulo quando nasceram juntas com o tango e que têm o mesmo destino. Em meio a elas, "misa de faldas", ao pé da letra, missa

Dagoberto Feliz, Patrícia Barros, Flávio Tolezani e Bete Dorgam em "El Día Que Me Quieras"



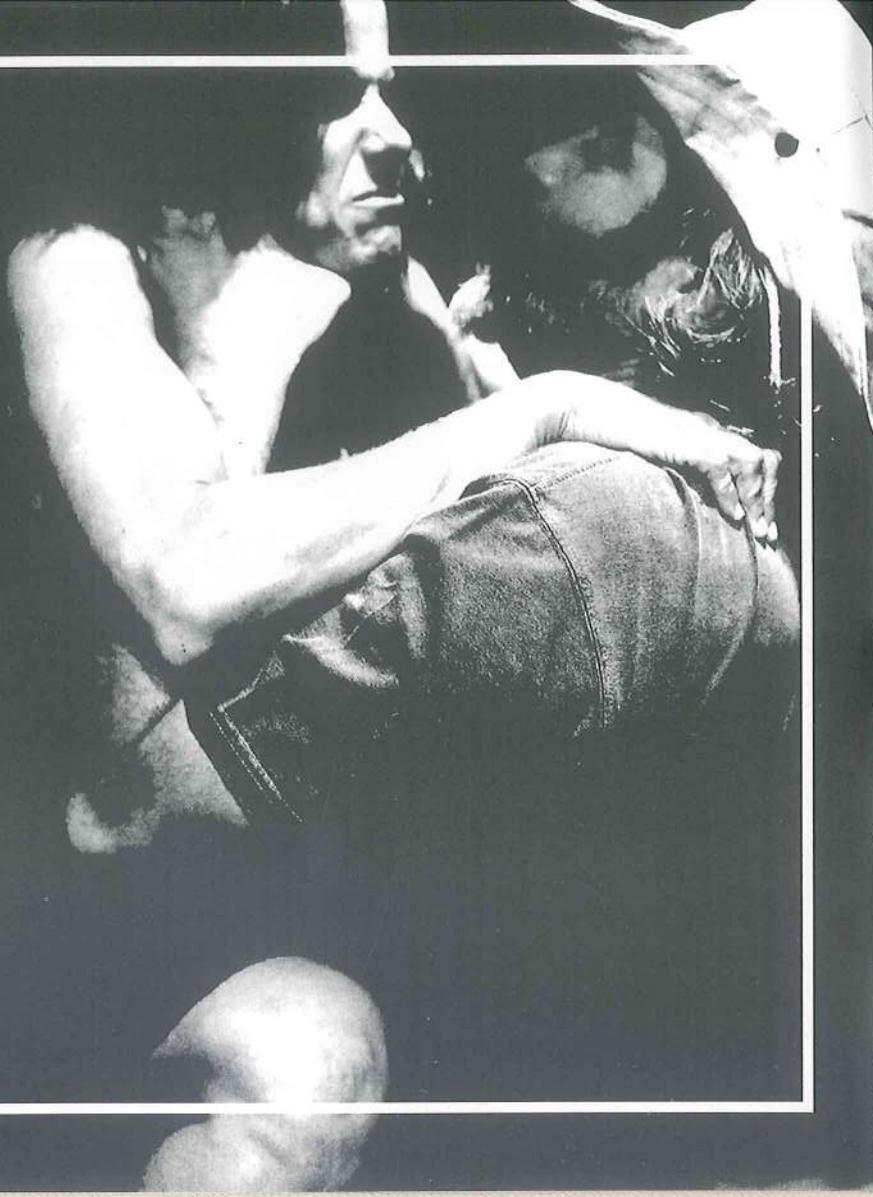
em mangas de camisa, passa a ter um significado mais interessante: ritual em roupas brancas, isto é, candomblé (todas as inferências estão autorizadas). "Kerosén" refere-se à iluminação a querosene, "tajo" é talho, corte feito a faca, navalha, quicé, enfim, arma branca, ou "cuchillo". Esse ritual, que envolve

todos esses adereços, ardeu de amor e ódio nos cortiços (os conventillos) e no coração de Discépolo (estamos deliberadamente assimilando o eu lírico ao poeta para lhe fazer justiça poética).

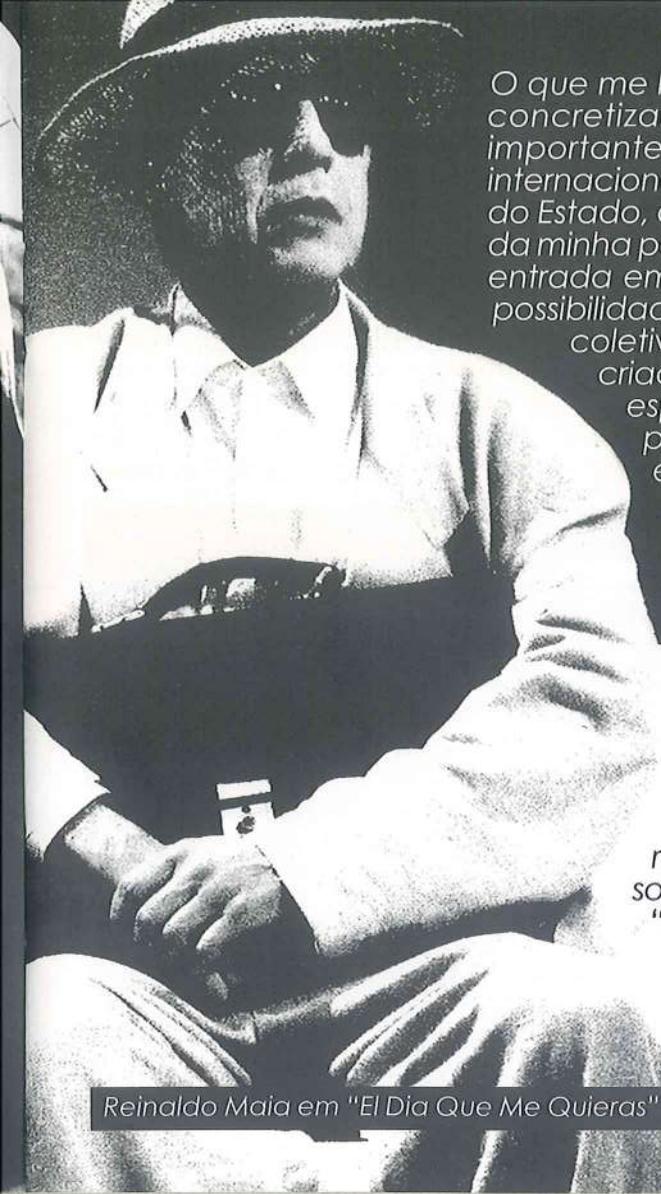
Nenhum historiador do tango, nem mesmo o maior de todos, que é Horacio Ferrer, foi tão longe ou tão claro na exposição desse verdadeiro fenômeno social. Feitas essas aproximações com a língua portuguesa do Brasil, poderíamos

acrescentar à definição de Discépolo que o tango é um pensamento triste, porém gozador, que se pode dançar. Piazzolla assinaria embaixo.

Da Palavra Para A Ação
Por Reinaldo Maia



Renata Zhaneta e Jairo Mattos em "O Cara Que Dançou Comigo"



O que me levou às artes cênicas foi a oportunidade de, por meio da cultura, concretizar minha militância política. O teatro apresentou-se como um importante instrumento de reflexão e discussão da realidade brasileira e internacional. Na década de 70, quando cheguei a São Paulo, vindo do interior do Estado, o que conhecia e tinha feito em teatro era muito pouco. Foi a partir da minha participação no "Movimento dos Grupos Independentes" e da minha entrada em um grupo, nos anos 70, que comecei a aprender e entender as possibilidades que a linguagem cênica oferece. Era a época das "criações coletivas", hoje denominada de "colaborativa", em que os fazedores/criadores dos grupos participavam das diferentes áreas de criação do espetáculo cênico. As famosas "Comissões" encarregadas de discutir, projetar e realizar os diferentes níveis significantes que constituem o espetáculo cênico.

Foi o período em que entrei em contato direto com a criação nos diferentes níveis de expressão do espetáculo e suas especificidades. No fundo, exercitávamos, diariamente, o lado prático e teórico do ofício: formulávamos e executávamos, atuávamos e dirigíamos, escrevíamos e cenografávamos. A troca constante de função dava a cada participante uma polivalência que, necessariamente, não seria desenvolvida, mas obrigava a ampliar os conhecimentos sobre o fenômeno estético e teatral. A divisão de trabalho existia, mas no processo todos eram obrigados a vivenciá-la nos seus diferentes aspectos. Ensaivam-se novas relações humanas e de trabalho, visando construir uma nova sociedade. Propagava-se a "revolução" e, na prática, ensaiava-se um "novo tipo de sociedade", mesmo que restrita ao território do teatro.

No teatro, aprendi e cultivei o trabalho em grupo. Não me recordo de ter feito trabalhos fora de um coletivo criador. Essa formação me acompanhou mesmo quando, por um período da história teatral, o grosso das atividades se resumiam às companhias empresariais. Foi durante esse período que desenvolvi, mais

Reinaldo Maia em "El Día Que Me Quieras"

acentuadamente, o ato da escrita dramática. Uma atividade que poderia continuar sendo exercida na "solidão" de uma escrivinha e manter o espírito e os ideais de uma sociedade e de um teatro, cuja criação é de responsabilidade de todos que participam do seu processo constitutivo. Depois de anos de trabalho em grupo, fiquei com a "boca torta".

Quando da formação do grupo de fazedores/criadores do Folias, fui convidado, por Marco Antonio Rodrigues e Renata Zhaneta, a fazer uma adaptação do livro "Le Capitaine Fracasse", de Théophile Gautier. Entrei para o coletivo como dramaturgo e assim permaneci esses anos todos, com uma breve exceção: substituir o percussionista no espetáculo "Cantos Peregrinos". Depois de muitos anos, sem exercer o ofício do ator, voltava ao palco. Uma pequena participação, em que não incluía a construção de um personagem, com todas as suas nuances e dificuldades. Confesso que a experiência de voltar a tocar e a estar em cena foi gratificante, mas nada que me fizesse crer ou me instigar a voltar a atuar. Vários eram os motivos para não sentir a "tentação" de voltar a representar. Primeiro, por não me achar mais ator, depois de longos anos longe da cena. Segundo, o coletivo de atores do Folias é de alta qualidade e tem muitos atores e atrizes.

Como diria a minha avó: "por que trocar algo certo pelo duvidoso?". E, assim dentro do grupo, fui encarregado de "escrevinhar" as peças, os ensaios, os releases, os panfletos etc.

O exercício da criação e análise da literatura dramática, ao contrário do que muitos possam pensar, dá um grande "traquejo" para se entender a complexidade e a responsabilidade do ator para a transposição do texto para o palco. O lidar com as palavras, um dos níveis de comunicação do espetáculo teatral, abre uma imensa janela para se compreender o que está "escondido" entre a



escrita e a enunciação. O justo espaço existente entre a literatura e a encenação. O teatro não se resume a palavras, mas não se pode negar que a palavra ainda desempenha um papel central na questão dramática. Ela ainda desempenha um papel importante no teatro ocidental e, pelo que se vê na atualidade, ainda continuará a desempenhar por muito tempo. Isto é, estamos falando de um teatro que pretende e se acredita como "pensamento", e as palavras, sem sombra de dúvida, ainda são o instrumento privilegiado do ato de pensar. Os demais níveis significantes do espetáculo são elementos constitutivos importantes, mas ainda dependem da mediação da escrita para poderem se organizar e existir.

Por esse viés, posso dizer que me mantive bem próximo do "palco" nestes anos todos de ausência. O afastamento, por outro lado, possibilitou-me as condições adequadas para refletir sobre a particularidade do trabalho do ator para dar "vida" ao texto e para questionar os meios pelos quais ele se materializa, isto é, as faculdades que o auxiliam na criação e na construção do personagem. Investigação realizada na observação prática dos vários trabalhos que dirigi e nas diversas oficinas que realizei com atores vocacionais e profissionais. Estudos e observações que possibilitaram ampliar meus conhecimentos teóricos e práticos, por meio do exercício da dramaturgia e da direção cênica. Estando em cena, escrevendo ou estudando a arte da interpretação, o que me interessava era a construção do espetáculo teatral.

A decisão do grupo Folias de montar "El Día que me Quieras...", de José Ignacio Cabrujas, surge de uma indicação de Antonio Mercado. O grupo Folias discutia sobre textos para compor seu repertório para o ano de 2005. Como dramaturgo, participava das discussões e li o texto de Cabrujas. Pequeno parêntese: em 1980, participei como ator da montagem do "Ato Cultural". Foi o último trabalho que realizei em cena. Na ocasião, as qualidades dramáticas do texto haviam chamado minha atenção por sua criatividade e capacidade de refletir e retratar as "misérias latino-americanas". Em "El Día...", vi confirmadas as qualidades da escrita de José Ignacio Cabrujas que, agora, podiam ser melhor analisadas e compreendidas. Por uma sincronicidade da história, acabei lendo sobre um dos personagens, Pío Miranda. Depois de longa discussão, o grupo decidiu montar o texto.

Quando da discussão para a formação do elenco, fui comunicado da decisão do diretor Marco Antonio Rodrigues que eu faria o personagem Pío Miranda. Do dia para a noite, mudava de função, dentro do coletivo criador do Folias, de dramaturgo para ator. Deixava, temporariamente, a tarefa de "garimpador" de palavras para passar a ser o "construtor da partitura de ações físicas" de um personagem. Uma troca de função de 360 graus.

O primeiro sintoma, dessa mudança radical, foi o sentimento de insegurança que me atingiu. Depois de tantos anos sem atuar, teria condições de dar

vida a um personagem da complexidade do Pío Miranda? Nessa hora, os conhecimentos teóricos contam menos do que os práticos. A atuação é algo concreto, a materialização em cena do texto, que tem a ver com a disciplina cotidiana dos treinamentos específicos do ator, mais do que com os estudos teóricos, que só servem como suporte para a sua atividade criativa. Como tirar uma camisa para vestir outra que não fazia parte de meu "guarda-roupa" há muito tempo? Como desligar a chave da "razão", útil e fundamental para a criação do texto escrito, e ligar a da "intuição", fundamental para a construção cênica? Saberia eu encontrar e manejar essa nova "chave" da criação?



Imyra Santana, Bete Dorgam, Bruno Perillo, Demian Pinto, Val Pires e Reinaldo Maia em "El Día Que Me Quieras"

Lembrei-me de um escrito de Constantin Stanislavski em "A Preparação do Ator": "No primeiro período da elaboração consciente de um papel, o ator busca, tateando, chegar à vida de sua parte, sem entender completamente o que está se passando nela, nele mesmo e em volta dele. Quando atinge a região do subconsciente,

abrem-se os olhos de sua alma e ele se apercebe de tudo, até de íntimos detalhes, e tudo aquilo adquire um significado totalmente novo. Tem consciência de novos sentimentos, concepções, visões, atitudes, tanto no papel, como em si próprio. Transposto o limiar, nossa vida interior, espontaneamente assume uma forma simples, plena, pois a natureza orgânica dirige todos os centros importantes de nosso e q u i p a m e n t o criador. A consciência nada sabe disso tudo – nem mesmo os nossos sentimentos sabem o caminho nessa região – e, entretanto, sem eles a verdadeira criatividade é impossível".

Em todo ato criativo, é de difícil separação o que é "consciente/razão" do que é "inconsciente/intuição". Mas pode-se dizer que a escrita tem uma grande parcela de trabalho consciente, cuja grande ferramenta é a razão. Para concretizá-la, temos de conhecer e recorrer às regras gramaticais, à lógica do discurso, à ordenação e à classificação. Isto é, a escrita depende de informações anteriores

que não se pode ignorar se quiser que ela cumpra sua função. O "inconsciente" está submetido à sobredeterminação da lógica própria da forma escrita. Quando se escreve, é possível se manter o distanciamento entre o sujeito e o objeto. Na criação e construção das ações do personagem, esse distanciamento é insignificante, para não dizer inexistente. Sujeito e objeto das ações se confundem e são material para a criação do personagem. Nada está a mediar a criação do ator quando ele está em cena. A atividade racional, se acontecer concomitante à criação da cena, torna-se um fator de cerceamento da liberdade do ator, mais do que elemento produtivo. Ou seja, recorrer ao já "existente", na cena, é uma forma de este-reotipar o "personagem", de não entendê-lo como ser único, a ser apreendido na vivência de sua criação. Pela não separação entre o "eu do ator" que cria e o "eu do personagem" a ser criado, o processo navega por águas em que o melhor timoneiro é a intuição que, por princípio, diante das "coisas do mundo", está menos preocupada em



Simoni Boer, Imyra Santana, Bete Dorgam, Bruno Perillo, Demian Pinto, Val Pires e Reinaldo Maia em "El Día Que Me Quieras"

separar, catalogar, classificar, criticar e mais interessada em vivenciar e entender cada "experiência" no que ela tem de única.

Por mais que tenha havido, anteriormente, um processo racional de discussão do texto, quando se entra para a cena, o que é importante é a realização das ações físicas que darão vida ao personagem, mais do que os "discursos" que possam justificar a sua existência. A palavra já está dada e construída pelo autor, agora, trata-se de entender o que o levou a escrever o personagem de uma determinada maneira e a dizer as palavras que diz e não outras. A cena tem que revelar o que não está visível. Materializar o imaterial, o não

dito, é a forma de dar verossimilhança ao que o personagem está dizendo e fazendo em cena. É construir a "convenção" capaz de estabelecer uma comunicação com o público. Papel fundamental tem a intuição que, como uma janela, pode deixar entrar as "luzes" vindas do subconsciente do ator. O léxico a ser utilizado não

é totalmente conhecido, não há um "dicionário", nem regras a se recorrer diante do não sabido. No início é o caos, as trevas, e o trabalho prático é que trará a luz.

Para construir o personagem de Pío Miranda, o "dramaturgo" teria de passar a operar com a "lógica" do ator que sabe que o "entendimento racional" do personagem, de sua função e significação no texto não é suficiente para lhe dar vida em cena. Esses conhecimentos são uma base que o ator utilizará para erigir a sua interpretação. Para isso, ele tem de abrir mão do seu "eu pessoal" para dar espaço ao "eu criativo" do ator, que para existir passa a fazer parte de um coletivo do qual depende para realizar o "jogo cênico". Trabalho bem diferente da solidão em que permanece o dramaturgo ao escrever seu texto. Por outro lado, como terá que dar vida a um "outro ser" distinto do seu, isto é, a um personagem previamente criado pelo autor, tem que abandonar seus preconceitos, suas barreiras e suas

censuras, que são da consciência do indivíduo no seu cotidiano e não servem e não correspondem a da personagem, pois, se mantidos, só atrapalharão a sua criação em cena. Conquistar essa qualidade própria dos atores exige de um "dramaturgo" uma disciplina férrea. Terá de aceitar que o domínio da criação não está mais só em suas mãos, mas, sobretudo, no trabalho coletivo que realizará junto com os demais atores e nas mãos do encenador que a tudo assiste.



Imyra Santana, Bete Dorgam, Bruno Perillo, Demian Pinto, Val Pires e Reinaldo Maia em "El Día Que Me Quieras"

Mas falemos do personagem Pío Miranda e de "El Día que me Quieras...". A peça mostra a história de um momento muito especial para a família Ancizar: o dia em que Carlos Gardel, ídolo da família, cantou em Caracas.

Carlos Gardel é um grande artista latino-americano dos anos 30, da indústria cultural. Pío Miranda é um anônimo militante comunista e faz parte da família Ancizar por namorar Maria Luiza, uma das irmãs. A Venezuela vive a ditadura feroz do general Gomes, que mantém "os cárceres do país abarrotados de gente honrada". O grande "ídolo" de Pío é Stalin,

que está promovendo a industrialização da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Aqui os dois lados da mesma moeda: Stalin e Gardel, paradigmas a comprovar que o que se tem de melhor quando se é colonizado, seja de direita ou de esquerda, é o que está em outro mundo, de preferência nas grandes metrópoles. O inatingível é o que move o indivíduo quando se vive numa sociedade colonizada e em crise de identidade. O que está próximo é o que tem de ser transformado, mas a partir do "centro" emanador de exemplos.

Falando em uma sessão mundial do Teatro de Nações sobre identidade e universalidade na dramaturgia latino-americana, assim se expressou José Ignacio Cabrujas: "(...) quando o homem que escreve, que faz teatro, que pinta, surge na América Latina, ele o faz com algo em mente, que é necessidade de protestar, de reivindicar, de, em certo sentido, iluminar; (...) a grande necessidade é a revolução, é a mudança que sentimos indispensável dentro deste continente para que não haja tanto horror,

tanta miséria, tanto abandono. A palavra 'revolução' não vale nada do ponto de vista teatral, se não for acompanhada pelo teatro, pelo gesto da revolução, pelo gesto do homem que vai provocar ou receber essa revolução. Por isso, diante de um teatro de vociferação que somente esgrime a verdade revolucionária como

a única situação que emana do contexto, me permito propor um outro teatro: o do amor a esse homem pelo qual se quer fazer uma revolução, me permito propor o teatro da sua solidão. O teatro do seu gesto, da sua lágrima, do seu sentimento, do seu riso, porque quero primeiramente amá-lo e recebê-lo no palco como uma criatura teatral de agora, e não como uma criatura teatral



Bete Dorgam, Simoni Boer e Reinaldo Maia em "El Día Que Me Quieras"

revestida da roupa de um futuro que não é o que neste momento nos rodeia. Somos, de certa forma, estrangeiros de nós mesmos. (...) 'Seres mutáveis e mutantes', esse é o teatro da identidade latino-americana, não o teatro da roupagem, do gesto político, não o do gesto revolucionário que já está caracterizado pelo

autor, que praticamente o incute na consciência do povo, mas o teatro de um homem mutável e mutante que busca um sentido dentro deste continente. (...) Esse é o motivo de nossa pesquisa: o teatro do homem e do povo que vai buscar uma transformação desta sociedade, mas que, dentro dela, deve ao mesmo tempo assumir-se a si mesmo, amar-se, querer-se como pessoa."

A longa citação é importante para entendermos a dramaturgia de Cabrujas e as tarefas colocadas aos atores que as encenam: olhar para si próprios como sujeito e objeto desse olhar. No caso particular do Pío Miranda, eu teria de olhá-lo como personagem (objeto) e como arquétipo de militante latino-americano (sujeito). Criá-lo com o despudor de rir e de se emocionar com os "erros" que, na ânsia de "revolucionar" o mundo, se comete ao se "espelhar" mais no que estava fora do que naquilo que consiste a nossa vida e se é. Como ser "mutante", o militante está sujeito a todas as fragilidades próprias do ser humano, menos a de

se ver também como "mutável". Nesse sentido, aceitar que se é imprescindível para a "revolução" é uma tarefa difícil. Há que se dar "importância" para justificar a vida que se leva. Construir o personagem do Pío Miranda passa, no caso pessoal, por se fazer essa autocrítica. O ator, como o personagem, viveu também sob uma ditadura

feroz, que abarrotou as prisões e os cemitérios de gente honrada, e sonhou em construir uma nova sociedade. Acreditou-se imprescindível, como tantos outros militantes nos seus sonhos revolucionários. Só o tempo deixou claro como a "desimportância" é uma forma de ser quando se quer construir um novo coletivo social.



Bete Dorgam e Dagoberto Feliz em "El Dia Que Me Quieras"

De alguma maneira "viver" Pío Miranda é expor, publicamente, a crítica à figura do militante político. É rir de uma figura emblemática da luta política do continente. Pode-se dizer que, em qualquer personagem, encontra-se esse desafio: olhar para o que é ou poderia vir a ser. Mas, no caso particular, a proximidade entre o sujeito e o objeto da

representação é muito direta, sem mediações "analógicas". E para o palco não se transformar em uma sessão de análise, mas ser uma ágora de reflexão sobre essas questões, um longo trabalho tem de ser executado. Trabalho em que buscar o distanciamento é uma maneira de melhor poder mergulhar no mundo do personagem e construí-lo

como foi escrito pelo autor. Para buscar suas motivações, para torná-lo humano e não uma simples caricatura, há que entendê-lo em sua individualidade ficcional antes de tudo. Esse mergulho não pode perder de vista que o autor pretende com o texto fazer rir, por mais que nele se encontre uma "tragédia" típica de nosso continente. Aqui não se trata de "terror e piedade"

para com a catarse final, "educar o cidadão". O caminho do riso, da nossa capacidade de rir de nossas "pequenas e grandes tragédias" é a forma escolhida para discutir as mazelas continentais. Para criticar a "história oficial", nada melhor do que a "carnavalização" da paródia. O que se quer é provocar, no público, o ato crítico com relação a

sua condição de vida atual e não uma empatia consoladora e apaziguadora.

Para alcançar esse objetivo, tal como na dramaturgia épica, o autor não sente pudores de lançar mão de diferentes "estilos" de narrativas, algumas bem próprias de nossa

tradição cênica, por exemplo, o melodrama. Os personagens, em sua trajetória na trama, e em particular Pío, passam e lançam mão dessas diferentes formas para alcançar seu objetivo de comunicação com o "outro". A utilização das formas narrativas populares de narração fica clara com a escolha do personagem de Gardel, do "tango" e de Stalin, conhe-

cidos e oriundos das classes, bairros e festas populares. As suas apropriações pela elite denunciam a utilização desses "ícones" pelos donos do poder, do entretenimento e da indústria cultural. No Brasil, há uma forma bem próxima desse caminho escolhido pelo autor, que são as "chanchadas" estreladas por



Bete Dorgam, Patrícia Barros e Bira Nogueira em "El Día Que Me Quieras"

Oscarito e Grande Otelo. São paródias que dialogam com os grandes sucessos do cinema americano, desmascarando-os. "Matar ou Correr", por exemplo, uma paródia de "Matar ou Morrer", estrelado por Gary Cooper, que acaba revelando traços importantes do nosso "modo de ser", da nossa identidade que é fruto, muitas vezes, de uma não-identidade. E não devemos esquecer do nosso anti-herói "Macunaíma", criado por Mário de Andrade. Apesar da atual propaganda oficial de "o melhor do Brasil são os brasileiros", com finalidades pouco claras, podemos dizer que "o melhor do Brasil é rir de si próprio", forma encontrada para superar suas frustrações e as "não realizadas transformações históricas" tão prometidas e não cumpridas.

A nossa maior hybris, talvez, seja nos darmos muita importância, quando o correto, quem sabe culturalmente, seria a reafirmação de nossa desimportância. Pío Miranda encontra-se nessa encruzilhada. Tem medo de ser feliz, mas sonha em sê-lo. Coloca-se à margem da sociedade que o condena, mas sente-se rejeitado quando isso se confirma nas atitudes do "outro". Renega os ídolos, mas acata os dogmas com uma disciplina exemplar. Como Hamlet, sabe que tem de "agir", mas esconde-se atrás de um discurso que lhe apazigua a consciência. É ateu, mas faz política como se quisesse redimir o mundo de todos os "seus pecados". Explica, responde,

reparte pedaços do mundo, mesmo que ninguém tenha lhe pedido explicações, nem esteja interessado em suas explicações. Luta pela construção de uma sociedade solidária, mas é um solitário em busca de compreensão.

Bem, tudo isso, como diria a minha avó filósofa: "são palavras, nada mais do que palavras". Escrever em meio a um processo criativo é, de alguma forma, uma exposição perigosa, já que tudo pode não se concretizar e não passar de "boas intenções". Mas, como estou tentando dar vida a Pío Miranda, isso é parte do processo. Afinal, como diz a canção popular: "guerreiros também são crianças que choram...". E não posso me esquecer de que o primeiro personagem que fiz, ainda no pré-primário, foi de um príncipe.

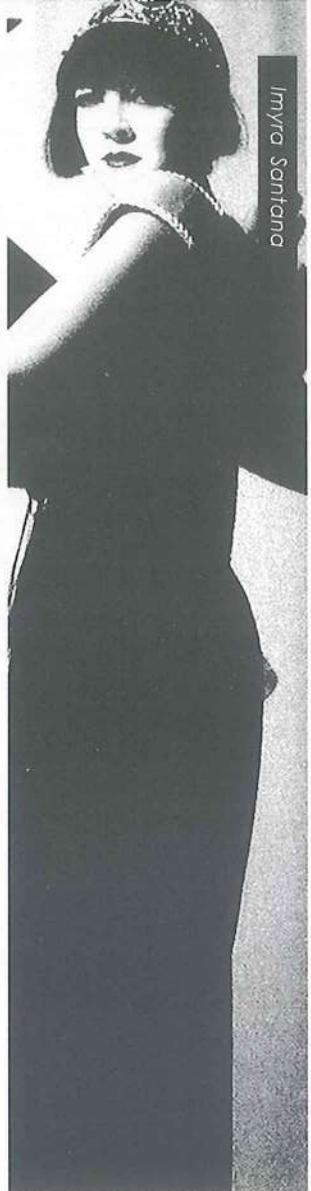
Reinaldo Maia
(outubro de 2004)



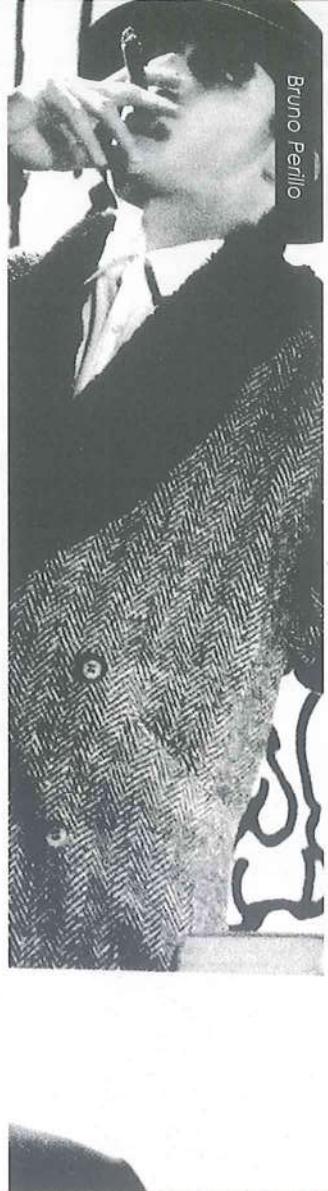
Val Pires



Demian Pinto



Imyra Santana



Bruno Perillo



Flávio Tolezani



Simoni Boer em "El Dia Que Me Quieras"

Folias Entrevista!

POLÍTICA CULTURAL & CULTURA POLÍTICA
Iná Camargo Costa, Luís Carlos Moreira,
Roberto Lage, Hugo Possolo

A idéia deste debate é discutir a questão cultural e a atualidade política, sendo a questão cultural vista a partir dos problemas das Artes Cênicas. O evento foi realizado em **maio**, no **Galpão do Folias**, e contou com os seguintes participantes:

Mediação:

Reinaldo Maia – diretor e dramaturgo do Folias

Renata Zhaneta – atriz e gerente do Folias

Mesa:

Roberto Lage - diretor e fundador do Ágora;

Luiz Carlos Moreira - diretor e fundador do Engenho Teatral;

Hugo Possolo - palhaço, dramaturgo, ator e fundador dos
Parlapatões, Patifes e Paspalhões;

Iná Camargo - crítica, estudiosa, conselheira artística do Folias.

Reinaldo Maia - Vou começar com algumas provocações. Vou ler uma declaração do Ministro da Cultura, Gilberto Gil: "Como é possível que uma nação tão rica e plural em manifestações de valores culturais tenha estado tão omissa em sua visão da cultura e das políticas culturais". Antes de passar a palavra para os companheiros, eu queria só lembrar que, nos últimos meses, foram trocados dois secretários de Cultura, na cidade e no Estado de São Paulo. Um com menos de cem dias de gestão na Prefeitura do Município de São Paulo, onde o Sr. Emanuel Araújo cedeu o lugar para o Sr. Carlos Augusto Calil. Na Secretaria de Estado da Cultura, a dona Cláudia Costin, depois de dois anos e alguns meses, cedeu o lugar para o secretário João Batista de Andrade. Então, a partir desse dado e dessa provocação da leitura da frase do Gilberto Gil, nós vamos deixar que os participantes façam as suas primeiras considerações.

Hugo Possolo - (Risos) Tem sempre um palhaço que quer começar. Diversas falas do Ministro tentam fazer uma ligação entre a sua lírica, a sua poética e a sua atuação como homem público e acabam refletindo a situação encontrada por um ministro, por um artista ministro, quando assume o poder. Eu acho que ela não está limitada só ao campo político do entendimento do que significam as ações de governo como reflexo de uma ação maior no campo das artes. No meu entender – e eu passei por essa gestão do Ministério da Cultura

(coordenador da área do circo, da Funarte), então posso falar, é uma visão de quem estava ali dentro pelo menos por algum período – toda a situação do Estado brasileiro é reflexo de um Estado ultrapassado na sua máquina burocrática, a máquina funciona de maneira muito emperrada. O peso, o ônus disso é sempre jogado no servidor público como se ele fosse responsável por fazer aquilo funcionar, e ele é sobrecarregado. Na área cultural, então, essa máquina foi devastada, destruída por governos anteriores e depois, ao ser retomada, não se enxergou o prejuízo que isso tinha causado à estrutura. E, como a cultura nunca foi vista como prioridade de Estado, nem pela esquerda nem pela direita, o resultado disso é uma verdadeira cortina de fumaça posta diante das situações. Ao se assumir o poder público, se não se tiver isso em consideração, nada poderá ser feito. O que acaba acontecendo é que as ações não se sustentam. Não se sustenta uma idéia de ação de política pública só pela idéia. Ela precisa estar estruturada, e a estrutura tem de estar baseada numa máquina, e essa máquina não está estruturada. Eu digo a máquina do Estado brasileiro como um todo, porque aí eu faria uma análise também da nossa última Constituição, feita logo após um período de ditadura, ainda com um campo de idéias e de ações políticas muito indefinido. É uma Constituição carregada de informações que geram um funcionamento do Estado, ao meu ver, ainda mais ultrapassado do que era anteriormente. Essa é a

minha primeira impressão dessa relação, falando de política pública para as artes e a sua relação com o Estado. Esse é o mote da provocação colocada pelo Gil, dizendo que o Estado não tem essa preocupação e está desobrigado de sua função principal. A função do Estado pode até ser discutida. Do meu ponto de vista, acho que não deveria nem existir, mas como o anarquismo ainda está muito longe... A verdade é que do jeito que está não funciona.

Moreira – Eu vou meio que usar uma metralhadora que atira para tudo quanto é lado, ser taxativo em coisas que são complicadas e não vou desenvolver o raciocínio, vou fazer afirmações. Bom, primeiro eu acho que o teatro, hoje, tal como a gente conhece, está totalmente anacrônico. O que a gente entende por teatro não consegue estabelecer uma relação com a sociedade. E, quando eu falo teatro, estou falando da linguagem posta no palco, da nossa tradição teatral para produzir esse teatro e das relações desse conjunto que faz teatro e da obra feita com a sociedade. Quer dizer, a relação entre o objeto e a sociedade, a relação interna, tudo isso está deslocado, não está encontrando função, o seu papel. Está num buraco negro, né? Segunda coisa, querendo ou não o que está posto para a gente são as relações de mercado. Para mim, o mercado não funciona, ele é sinônimo de exclusão e concentração de renda, para ser bem curto e grosso. Tudo aquilo que falam de competência,

eficiência, produtividade etc. são apenas jargões da ineficiência, enfim, da incompetência de tudo aquilo que eles dizem que funciona e, na verdade, não funciona.

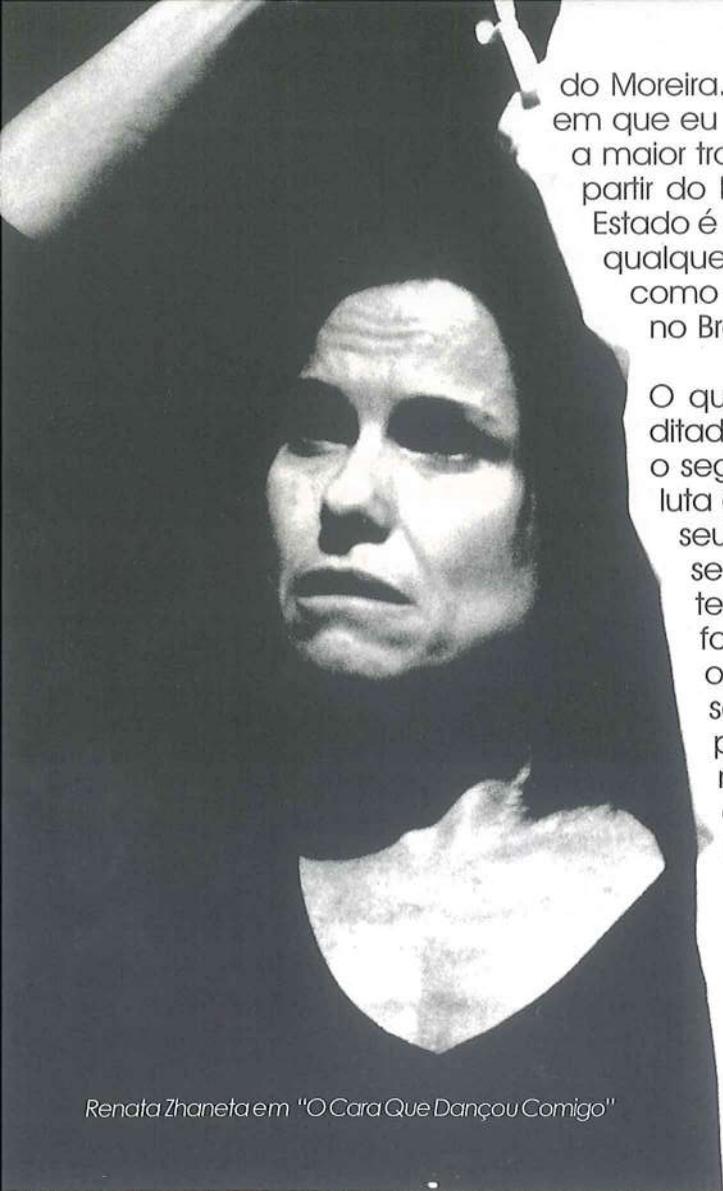
O mercado não funciona, mas pauta a gente que vive dentro dele. Aí vamos para o Estado, que é, por excelência, a organização desse mercado, portanto, do capital. O Estado é a forma de organização máxima do capital. Se o capital e o mercado não funcionam, é óbvio que o Estado também não vai funcionar. No caso do Estado brasileiro, eu diria que nem à República a gente chegou. Quando o Hugo fala da questão do Estado – não só aqui como lá fora – é permanentemente utilizado como um fundo de recursos para o capital tentar agir e operar. Ou seja, o mercado não funciona sem a grana pública e sem obviamente a estrutura pública, através de leis. Então, o mercado não funciona, o Estado também não, mas este é a teta provedora do capital. Dentro desse quadro, hoje cultura e teatro têm que ser vistos como mercadoria que geram valor. Se não gerar valor, não interessa. Mesmo sem ter consciência muito clara disso, o PT ou o PSDB tendem a colocar o Estado como administrador e gerenciador dessa máquina falida e tendem, portanto, a fazer do teatro uma coisa que vai aumentar o PIB, gerar emprego e valor, ter bilheteria etc. Dentro desse quadro, a humanidade não tem ainda um programa fechado de como superar essa situação, pelo menos eu não vejo isso em nenhuma

instância, em nenhum partido, em nenhuma organização. O que fazer? Enquanto a humanidade não tem um programa que indique o rumo do socialismo, ou o próprio conceito do que seria o socialismo, a gente tenta fazer o caminho caminhando e aí surge a luta pelas políticas públicas.

Dentro desse cenário, eu tenho me pautado de forma bem simplória pelas seguintes questões: quando falo teatro, estou me submetendo à divisão social do trabalho e me dirigindo, prioritariamente, àquilo que a gente entende hoje pelo teatro profissional. Isso para ser simples. Não estou nem pensando em teatro amador. Se a gente for pensar que escola de samba hoje é teatro, aí o conceito vai longe, né? Festas populares etc. etc. Para mim, teatro é profissional. Voltado para esse setor, eu estou me pautando por, sempre que possível, contrariar as regras do pensamento hegemônico e as exigências do mercado. Se de alguma forma eu posso combater o funcionamento dessa máquina, que não funciona, é nessa brecha que eu tenho tentado atuar e empurrar para dentro do Estado o que seria a construção de uma política pública. Não a política pública conhecida, tampouco aquela coisa de recuperar o Estado do bem-estar social ou vir com essa de usar o Estado para simplesmente regulamentar. Não é nada disso. Eu tenho de me pautar de uma forma bem mais simplista. Já que esse Estado é uma teta na qual os grandes mamam, então vamos tentar, pelo menos nessa briga, separar

uma parte para gente construir o que eu chamo de uma política de exceção. Política cultural, para mim, se pautaria por experiências pontuais, voltadas para a construção de um espaço histórico e social, onde a gente possa experimentar outro teatro, outra relação com a sociedade. Ainda que eu tenha consciência de estar preso na teia, porque estou buscando recursos que são da mercadoria. Porque o dinheiro do Estado é o dinheiro criado pela mercadoria. Quer dizer, mesmo não rompendo o cordão umbilical para valer, pelo menos é por esse caminho que eu tenho me pautado e tentado trabalhar, conseguindo esses espaços, cabe a gente construir alguma coisa até que consigamos, efetivamente, chegar a um programa de transformação do que está posto aí. Qualquer colocação no sentido de vamos ser responsáveis, táticos, sérios, de domar esse bicho, de gerenciar, de administrar, de tentar fazer ele mais ou menos funcionar, eu particularmente estou fora.

Iná Camargo – Pedindo desculpas pelo atraso e, mais grave do que isso, além de pegar o bonde andando já sentar na janelinha (risos). O caso é o seguinte: eu entendi que o debate é sobre políticas públicas. Como alguns já sabem em graus variados, porque depende da oportunidade de conversar, mesmo procurando colaborar dentro dos meus limites com o movimento "Arte Contra a Barbárie" e com os grupos envolvidos com as leis de Fomento, a minha posição é um pouco mais radical que a



do Moreira. E é mais radical pela simples e boa razão de que, na posição em que eu estou de professora aposentada do Estado, eu posso dizer com a maior tranqüilidade que não aposto nem um centavo em alternativas a partir do Estado. Só vou avançar em relação ao que o Moreira disse. O Estado é sim, eu estou citando Marx, o comitê dos negócios da burguesia, qualquer que seja a sua forma, a saber, seja a do parlamentarismo, como funciona na Inglaterra; seja a do presidencialismo, como funciona no Brasil; seja a da ditadura, da qual todos nós emergimos.

O que eu quero dizer com essas três formas básicas de Estado – ditadura, democracia presidencialista e democracia parlamentar – é o seguinte: o Estado lida conosco, a saber nós os do lado de cá da luta de classes, os que não percebem nenhuma identidade entre os seus interesses e os da classe dominante. O Estado vem na porrada se precisa usar mais energia para nos conter, para impedir que nós tenhamos acesso aos resultados do produto social. Às vezes, precisa fazer isso, como foi preciso no Brasil em 64. A classe trabalhadora, os trabalhadores de um modo geral estavam ficando muito saíndinhos, fazendo muita exigência e com isso prejudicando a possibilidade de acumulação. Como o capital mundial vivia um momento em que a acumulação em países de periferia tinha de ser brutal, o Estado assumiu a forma da ditadura. Se não fosse por isso não teria sido necessária uma ditadura que levou 20 anos para sair de cena e é bom lembrar que no caso do Brasil ela saiu de cena, e eu não estou endossando o ponto de vista de Elio Gaspari. A ditadura não saiu porque ela quis, saiu porque viu que não tinha mais condições de assegurar o processo de acumulação daquela forma. Foi por isso que ela negociou com as demais forças da sociedade uma nova forma de dominação, cujo representante na 1ª rodada foi Sarney. Teria sido Tancredo se não morresse. No processo de acumulação

de forças dessa 1ª rodada dos anos 80, foi preciso eleger o Collor, porque ele representava a opção pelas políticas neoliberais. O neoliberalismo, que já tinha sido posto na ordem do dia. Como as forças populares que, naquele momento, estavam em assenso político com a quase eleição do Lula em 89 e foram derrotadas por um golpe branco, o Collor assumiu o poder. De Collor a Lula, nós temos um mesmo programa político. Essa equação é uma outra que a gente precisa responder, porque, perdendo a eleição em 89, Lula foi eleito, em 2002, para dar continuidade ao programa que o derrotou anteriormente.

Isto posto, é esse o quadro que vivemos hoje. É um quadro de esgotamento em termos mundiais das políticas neoliberais e muito possivelmente seja necessário recorrer a algum tipo de violência, porque nem o Lula está servindo para os 50% de lucro dos bancos nesta rodada. Aliás, os 50% de lucro dos bancos é uma das respostas positivas para o fato de Lula ter ganhado a eleição. Ele ganhou a eleição para assegurar isso. E não me venham com conversas de que José Dirceu é diferente de Palocci. Não me venham com essa história. Pois bem. Esse é um roteirinho esquemático do que se nos apresenta. Eu queria colocar também na roda um argumento que mais ou menos eu rumino, mas eu achei legal porque saiu na última Carta Capital, no artigo de José Luiz Fiori, falando do fim das políticas social-democratas mundialmente. E, para isso, o

neoliberalismo e a social-democracia são o problema para entender um pouco que tipo de Estado temos no nosso horizonte. Acontece que a social-democracia mundial, mais particularmente a inglesa, que é o Labor Party, a alemã e a francesa desde o fim da 2ª Guerra Mundial assumiram as tarefas de administração do capital. Aliás, eu costumo brincar, mas é uma brincadeira séria: a social-democracia foi constituída por partidos de trabalhadores, desde o século XIX, em lutas muito importantes, mas, pulando vários episódios,

Bete Dorgam em "El Dia Que Me Quieras"



a partir da 2ª Guerra Mundial, ficou claro que os partidos social-democratas assumiram a função de mordomo do capital. E é por isso que o grande argumento dos social-democratas no mundo inteiro é governabilidade, porque quem está preocupado com governabilidade é governanta e mordomo. Isto é, são empregados do capital e estão trabalhando para assegurar os interesses dele. E quem lê romance inglês sabe perfeitamente que o mordomo é muito mais realista do que o rei. O mordomo é muito mais reacionário do que o patrão dele. E zela pelos interesses do patrão, inclusive evitando desperdícios com muito mais empenho do que o próprio patrão. É essa a função da social-democracia nos últimos 50 anos. Pois bem, José Luiz Fiori mostra isso, até por esses recentes resultados como o não à Constituição européia e outras coisas, que o declínio eleitoral da social-democracia é um fato um tanto quanto brutal. É tipo assim: de 60%, 70% de votos em rodadas anteriores, eles estão caindo para 11%, menos de 10%. Isto é, a desmoralização política da social-democracia é um dado constatável até nesse tipo de estatística.

O Brasil teve um primeiro governo propriamente corrupto e neoliberal com o Collor, como ficou muito claro. Todo mundo sabe que o Collor só saiu porque os ataques de PC Farias e de seus emissários estavam além do admissível. Eles removem o Collor, fazem o mandato tampão do Itamar, depois elegem a nossa primeira figura da social-democracia, o

Fernando Henrique e o PSDB. Eu estou ainda citando José Luiz Fiori. Então, para fins de reorganização do nosso Estado, que já tinha começado a se desmanchar, herdado da Era Vargas e ampliado no tempo da ditadura. Na ditadura, foi o primeiro momento que teve oficialmente um programa de política cultural. Todos aqui não de se lembrar do ministro Ney Braga (ministro da educação e cultura nos anos 70), que elaborou o primeiro grande programa cultural para o Brasil, isto é, uma política de Estado da ditadura. Política na qual a esquerda entrou de cabeça. É bom lembrar também desse detalhe, a esquerda, comunistas em primeiro lugar, mas várias composições. Então, tudo que a gente conheceu em termos de políticas públicas que envolviam outras atividades culturais, como fomento a teatro, por exemplo, o projeto Mambembe, era do Ney Braga. Tudo o que nós conhecemos até hoje no Brasil como programa de Estado para cultura começou na ditadura. A Secretaria Municipal de Cultura passou a ter funções propriamente de atividade cultural, se bobear, na administração Maluf, nos anos 70. Sábado Magaldi foi secretário na gestão de Setúbal durante a ditadura. É preciso fazer esses acertos de contas para ver nossas expectativas. Se não fizermos um breve resumo do que foi a nossa história, pelo menos a imediatamente anterior, não sabemos nem onde estamos pisando. Então, a ditadura criou as diversas secretarias. Eu sei que a Secretaria de Estado da Cultura é anterior à ditadura e, não por acaso, durante a ditadura, ela teve vários

problemas, quase foi fechada. Era uma sala aqui num prédio na Líbero Badaró e me lembro que começou a ter uma função, digamos assim, decente em termos de relação com a vida cultural no governo de Quéricia na década de 80. Como vocês sabem, esse MDB e depois PMDB é uma grande composição que tem ingredientes de várias ordens, inclusive as de tipo social-democrata, porém, na sua versão socialismo cristão. Plínio de Arruda Sampaio era da mesma turma de Franco Montoro e outros que não quiseram permanecer no PMDB por causa da sua degradação e é, hoje, ainda um socialista cristão dentro do PT. As distinções partidárias aqui no Brasil nunca são tão grandes quanto os seus protagonistas gostariam que a gente pensasse. Então, a ditadura teve política cultural no sentido próprio pela primeira vez e depois com o fim da ditadura, em alguma medida, tentaram dar continuidade muito mal e porcamente a esse processo.

Voltando para o outro ponto, eu dizia que o neoliberalismo, o programa neoliberal das nossas classes dominantes, pôs o Collor. Saindo o Collor, colocou a versão, que é bobagem, mas é a versão chique da social-democracia, o Fernando Henrique e sua turma. Eles são (não é brincadeira) – todo mundo acha que sou maluca quando digo – mas eles se chamam PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira) e são membros da Segunda Internacional. O Fernando Henrique é um representante brasileiro

da Segunda Internacional, assim como era o Brizola e assim como é o PT. Eu não sei qual é a pessoa do PT que participa das reuniões mundiais da social-democracia, mas sei que o PT também tem seu representante. Eu não estou brincando quando digo que o PSDB e o PT são a mesma expressão. A diferença é que o Fernando Henrique e o PSDB organizam a nossa classe dominante que, por definição, não tem convicções políticas, mas não é burra. A classe dominante se alia ao Fernando Henrique e ao seu *beautiful people*, e o pessoal mais popular, digamos assim, se organiza em torno do PT. É tão simples assim no Brasil. O PT, desde o início, se declarou um partido de vocação socialista, portanto, voltado para a realização de reformas no Brasil. Esse era o programa que levou o Lula para o segundo turno das eleições de 2002, no entanto, abandonado já antes da realização do segundo turno na famosa "Carta aos Brasileiros". Agora, aquilo que todo mundo chama de conversão do PT ao programa neoliberal é engano de quem quer se enganar, porque tem uma lógica no trabalho, na função política da social-democracia. O fato de, no programa anterior, não estar nada do que o Palocci está fazendo não significa traição, mas uma movimentação de tipo sofisticado, de marketing político, apenas para assegurar uma espécie de amplo arco de apoio popular a esse atual chefe do executivo. Uma vez lá, a lógica obrigaria a cumprir o programa que eles estão cumprindo. Então, eu não entro nessa conversa de que Zé Dirceu e Palocci vivem brigando, porque não

é verdade. Eles são as duas faces do mesmo monstro, que no Brasil tem a terceira figura, Fernando Henrique. Esse monstro no Brasil com três faces, digamos assim, chama-se a versão brasileira da social-democracia. Esse é o resumo, a degradação do PT não corresponde à traição ao programa. Eu não entro nessa conversa, nunca entrei. A degradação do PT no poder é expressão da degradação geral da sociedade brasileira que faz superávit primário de 7% para pagar juros da dívida. E lógico, um Estado que precisa fazer superávit de 7% não pode realmente revogar a Lei de Responsabilidade Fiscal. Eu já vou falar dessa lei, porque é tipicamente social-democrata. E foi essa lei o grande obstáculo da Lei de Fomento ao Teatro, o limite do que estava falando o Moreira. O Moreira atua numa perspectiva com total consciência de criar pequenos espaços onde a gente possa criar alguma coisa alternativa ao mercado e aos seus mandamentos. Porém, como social-democrata é mordomo, e mordomo está ligado 24 horas por dia, muito antes de pensarmos numa coisa como a Lei de Fomento, eles já tinham aprovado a Lei de Responsabilidade Fiscal. Segundo a qual você não pode mais, porque já pôde lá pra trás, quando o Brasil ainda queria ser um país sério. Vou dar o contra exemplo: logo depois da guerra, gente da democracia cristã, como Franco Montoro e outros, criou a Fapesp na década de 50. Como ela foi criada? Lobby no governador, um "decretinho" ou projeto de lei, pelo qual uma porcentagem, alguma coisa como 1% do

orçamento do Estado, é destinada à pesquisa científica. Esses detalhes e números não interessam. O que importa é isso: uma porcentagem da receita do Estado está vinculada por lei a uma fundação: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Pois bem, desde que existe a Lei de Responsabilidade Fiscal, não é mais possível destinar uma porcentagem de qualquer tipo de arrecadação do Estado para o uso fora do controle do mercado. Originalmente a Fapesp estava fora de controle, hoje ela não está mais. Inclusive, a maior parte das verbas da Fapesp hoje é destinada a departamentos de pesquisa e desenvolvimento de produtos, até mesmo de multinacionais.

Então, vejam, enquanto a classe dominante continuar dominando, nós não estamos livres dela. Ela vai atrás do dinheiro, onde quer que ele esteja. Mas, de qualquer maneira, ainda que saibam que, mesmo tendo essa porcentagem da receita do Estado destinada sem intermediários para Fapesp, eles vão pela outra porta buscar. Eles criaram um impedimento para a votação de um tipo de lei como essa. Enquanto houver Lei de Responsabilidade Fiscal nós não temos condição de fazer passar em nenhum nível – município, Estado e governo federal – nenhum tipo de lei que crie (porque está lá no texto da Lei de Responsabilidade Fiscal) despesa para o Estado que não seja possível controlar com prestação de contas. Eu estou caricaturando, mas é essa a idéia. Então, você não pode, sem saber

quanto vai arrecadar, destinar a *piori* 1%. Como vocês sabem o orçamento do Ministério da Cultura é menos de 0,5%, fora o contingenciamento do Ministro da Fazenda. Então, destinaram 400 milhões, mas o Ministro disse: 200, eu não vou dar, certo? Isso tudo são providências, porque na social-democracia tem economistas e gente que entende de matemática a pulular. Eles fazem tudo direitinho, porque têm na cabeça, como bons mordomos, que precisam proteger os interesses do capital e assegurar que o Estado, que não passa de balcão de negócios da classe dominante, não saia dessa condição. Todas as vezes que ele ameaça sair, eles tomam providências. Exemplo de providência: eu vou falar em direita e esquerda social-democrata só para facilitar. Então, Serra, social-democrata de direita, sucedeu Marta, social-democrata de esquerda. O que ele fez com a Lei de Fomento? Simplesmente não cumpriu e pronto. Fizemos movimento quando era o outro secretário. Está bom, vamos fazer edital e acabou, está parado. E não adianta. Assim como eu li no jornal de ontem, ele não paga as dívidas da Marta por exigência da Lei de Responsabilidade Fiscal. Tinha dívidas a pagar, inclusive por causa de obras em andamento de mutirões. São vários os escritórios de arquitetura que estão fechando e falindo, porque José Serra não pagou e não vai pagar a conta da Prefeitura com esses escritórios que assumiram responsabilidade com o povo e construíram casa em mutirão. Ele não vai pagar. Não vai pagar, porque é despesa

da Marta. Ele não tem nada a ver com isso, porque ele é mordomo. Eu já fiz uma série de pontos e, a partir deles, vocês têm condições de entender porque eu não acredito, não no sentido imediato, mas no sentido de curto prazo, em nenhuma ação organizativa que vá bater às portas do Estado a não ser que por trás a gente tenha um grande movimento que vise a derrubar esse Estado e por consequência essa organização social da qual esse Estado é a expressão. Eu não usei a palavra, mas vocês sabem a palavra que está por trás disso. Então é nesse sentido e apenas nesse sentido que eu acredito. Eu apoio pessoalmente toda e qualquer tentativa, seja no plano da organização, seja no da discussão de questões, seja no da intervenção estética. Qualquer iniciativa que aponte pra outros caminhos.

Maia – Dentro desse quadro, eu vou fazer outra provocação. Efetivamente nos últimos anos, nós temos sido competentes em diagnosticar o país. Por sinal, é o país que mais tem diagnósticos. Mas, efetivamente, há um panorama global da história que nos dificulta ver uma saída. Pelo próprio teor dessa revista, seria interessante, a partir desse quadro que todos deram, a gente tentar pensar o seguinte: que teatro está sendo feito hoje ou deveria ser feito para desnudar essa questão? O primeiro ponto então seria esse. O segundo ponto é o seguinte: por que, nessa produção tão grande de diagnósticos em outras áreas do país, há uma omissão da intelectualidade sobre a questão cultural? Quer dizer,

nós estamos ainda com aquela velha brincadeira aristotélica de que a cultura é pra tomar cacete e esquecer, é isso? Ou, então, a brincadeira de Paulo Emílio Salles Gomes, na qual somos tão estrangeiros a nós mesmos que nos interessa mais o que se passa em Paris do que na Santa Cecília? Quem quer começar?

Iná – Como já percebia Manuel Bonfim no século XIX – eu vou usar um termo que já, já vai voltar à moda – a nossa intelectualidade é bovarista. Aliás, se vocês puderem, leiam as crônicas de Lima Barreto sobre o bovarismo da nossa intelectualidade. Para quem não conhece a história, é rapidinho: madame Bovary é uma mulher que vive na província e se desencanta, porque a vida dela é absolutamente chata e quadrada e ela é casada com uma besta quadrada. Então, ela começa a devanear o que seria a vida na capital da província onde ela mora. Não é nem Paris. Então, ela mora numa cidadezinha e o sonho da vida dela é Dijon. E ela passa a viver uma vida dupla. De vez em quando vai para Dijon visitar seus amantes e acaba se suicidando no final. Eu gosto de contar o fim como vocês sabem. Pois bem, madame Bovary, por meio de um intelectual de quinta categoria lá na França, o que por si só é um sinal legal, virou uma categoria para explicar pessoas que vivem na província e sonham com a metrópole, mas nunca percebem que a metrópole e a vida real da metrópole é pelo menos 200 km além de onde o provinciano pensa que é a

metrópole. Eu estou fazendo já um critério pra vocês verem como é divertido esse fenômeno, e nem preciso dizer que, assim que o francês escreveu o ensaio sobre o bovarismo dos intelectuais, aqui no Brasil na primeira versão, Lima Barreto foi a favor.

Os intelectuais brasileiros se achavam – eu sou a madame Bovary, ficou chique ser a madame Bovary. Mas acontece que o conceito tinha de ter uma função crítica, então as pessoas teriam de ler o romance e ver no que dá a vida de alguém que se supõe mentalmente desenvolvido e, por ser mentalmente metropolitano, se desentende da província onde se encontra. Isto é o intelectual brasileiro, como é o intelectual de um modo geral. Não é porque o intelectual parisiense está em Paris que ele não é provinciano. Não existe gente mais provinciana do que o parisiense. As pessoas não se dão conta disso. Assim como não há provincianos mais radicais do que os intelectuais nova-iorquinos, porque o problema não é uma questão de província e metrópole. A versão problema “província versus metrópole” é mercadológica. É uma versão que interessa ao capitalismo, porque o capitalismo, como todo mundo sabe do ponto de vista deles mesmos e dos seus economistas, é um processo de expansão - progresso: surge uma inovação, ela se implanta e depois se espraia. E então, se espraia da metrópole em direção à província e é obvio que da província para a metrópole não existe esse movimento para quem pensa linearmente a

economia. Mas aí vem o Marx e fala: a acumulação se dá lá na província. O problema é que, para os economistas, não interessa o caminho de volta, porque é o caminho da mais-valia, não pode mesmo aparecer no âmbito da visibilidade das coisas.

Feito esse preâmbulo relativo ao bovarismo, a percepção que Paulo Emílio atualiza é o conceito do Sérgio Buarque de Holanda, que já está em "Raízes do Brasil" e em quase todos os textos de sua crítica literária: a percepção do papel do ridículo dos nossos intelectuais em relação ao Brasil. Foi Paulo Emílio, dessa família de críticos, que disse que o intelectual brasileiro se sente um exilado aqui no Brasil, porque a terra dele, no caso até a década de 60, a terra natural do intelectual brasileiro é a França. O intelectual brasileiro pensa em francês e traduz para o português. Não é uma nem duas pessoas. Eu conheço, já li. Eu não sou lusitanista. Eu tenho também amigos, amigas portuguesas que não aceitam, olha só o nível, que se escreva "detalhe", porque é um anglicismo, você tem que escrever "minúcia". A palavra do vernáculo português para detalhe é minúcia. E eu tenho uma amiga que corrige texto em que aparece a palavra "detalhe". Esse é o outro extremo, né? Continua sendo metropolitano do mesmo jeito, porque está falando em nome do interesse da língua portuguesa tal como a pratica os portugueses. Pois muito bem, então eu vivo nisso: os exilados franceses que vivem em São

Paulo, embora tenham nascido aqui, e os portugueses, seja de nascimento, seja por afinidade, que estão abandonados aqui. Aliás, é o Pío Miranda que fala sobre esse equívoco da história. A peça "El Día que me queiras..." trata desse equívoco, tem pelo menos dois momentos em que isso é tematicamente formulado. Um país latino-americano é constituído por pessoas que foram abandonadas aqui. Essa é a opinião dos intelectuais exilados, porque foram abandonados pelos pais fundadores da colônia. É bom que se lembre. Ou, então, os que por motivo próprio se viram de tal modo envolvidos pelo interesse do que eles supunham ser a metrópole, porque a nossa metrópole na década de 50 não era mais a França, era Nova Iorque; nem Nova Iorque, era Washington, Houston. Isso não interessa para poder entender o intelectual. A vida real é uma coisa muito desagradável.

Então, feito esse preâmbulo, digamos assim, com dados de folclore e referência teórica, não tem novidade nenhuma no fato de que intelectuais nem sequer saibam chegar aqui ao Galpão do Folias. Estou falando de colegas meus, mais ou menos da minha idade, professores universitários. Eles nem sequer sabem que existe o Galpão, quem dirá o Engenho. Nunca ouviram falar (risos). Se você fica falando em Parlapatões?!! (risos). Aliás, eu gosto do nome do grupo. O nome já incomoda um intelectual, porque Parlapatão não é coisa séria. como vocês sabem, intelectual só se interessa

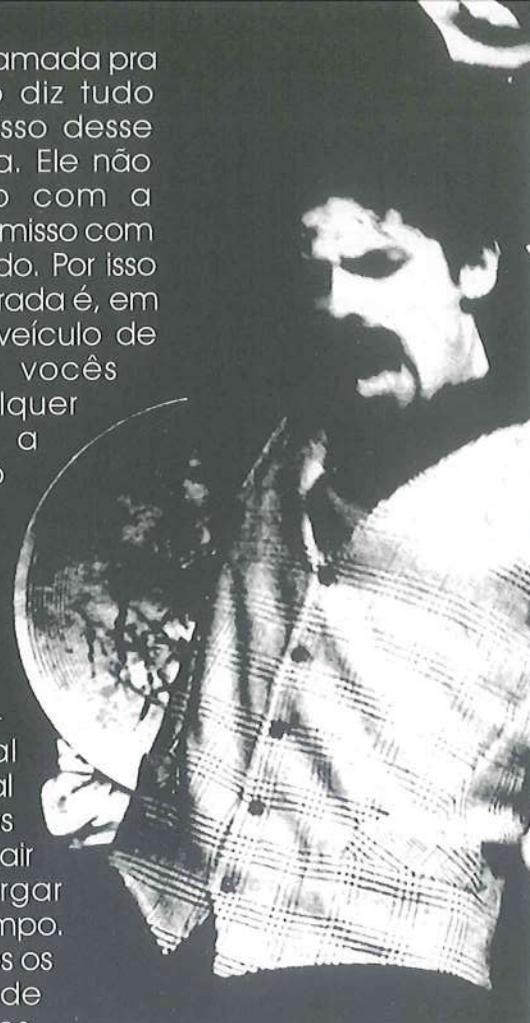
Então, isso já dá um critério. Fazer coisa que aparece como não séria para um intelectual bovarista, do meu ponto de vista, já é um avanço. É bom mesmo que eles nem tomem conhecimento, eles não têm nada a dizer, nem a aprender. Estes estão condenados pela história, vão embora junto com a situação que os produziu. Da parte dos meus colegas, não preciso acrescentar mais nada. Como já disse o Marx, no prefácio à "Contribuição da Crítica da Economia Política", o intelectual, pelo simples fato de ter ido para a universidade, naturalmente tende a adotar e a defender os interesses da classe dominante. A universidade é para isso. É para formar as mais variadas expressões de gerência e gerente como está no primeiro volume do "Capital". É função do capital. Gerente é igual a mordomo na vida privada. Ora, quem faz universidade, desde que a burguesia tomou conta do mundo, é para ser adepto da classe dominante. O interesse científico do exame do comportamento de intelectual provinciano e bovarista é porque o intelectual expressa de

maneira mais clara e organizada o fundo do fundo da ideologia da nossa classe dominante. Ele organiza, no seu comportamento e na sua intervenção, mesmo quando ele pensa que é de esquerda e progressista, está verbalizando, reformulando os interesses da classe dominante. Não é por outro motivo que o febrão pós-moderno fez tanto sucesso aqui no Brasil. Fez mais sucesso no Brasil do que em qualquer outro país. Mesmo a França não deu tanta trela ao sarampão pós-moderno quanto a intelectualidade brasileira. Eu falo como doença porque pega, dá febre, se espalha, vira epidemia e depois passa não deixando muito vestígio. Como toda epidemia, com sorte, é isso. Algumas são mortais, não é? Felizmente, os sarampos da intelectualidade não produzem maiores mazelas, a não ser argumentos de defesa para os nossos amigos. Quanto aos intelectuais, é isso. São poucos os que fazem o processo que o Gramsci chama de traição de classe. No caso deles, teria de ser uma traição de segundo grau, porque são da classe trabalhadora e foram arregimentados, via universidade, para o terreno da burguesia. Eles têm que romper com a burguesia que os alimentou, badalou, deu dinheiro para eles viajarem e tal. Eles têm que romper, ser ingratos e voltar pra turma deles. É muito difícil porque eles vêem esse processo como degradação. No campo da luta ideológica, nós temos um trabalho de grande monta para ganhar para nossa causa os que, por razões pessoais, colocaram o coração no lugar errado, mas poderão

ser recuperados. O processo só se tornará amplo quando eles perceberem que, como ratos, têm de pular do barco que está afundando. Enquanto não perceberem que o barco está afundando, estão por lá mesmo dando as suas bicadinhas, porque sempre sobra uma bolsa de estudos, um financiamento para uma viagem, para participar de congresso e tal. É só vocês verem quem são os executivos da Fapesp hoje. A Fapesp está nas mãos dos tucanos. É só vocês verem quais são as políticas acadêmicas, quem ganha bolsa e outros estímulos por meio da Fapesp. Capes nem precisa falar. Mas, enfim, porque na Capes está o PT (risos).

Pois muito bem, intelectual fica pra lá. Na imprensa – vou repetir o que tenho dito em várias oportunidades – só se consegue espaço às duras penas. Não porque não haja pessoas dispostas. É porque a mídia é o mercado, funciona por interesse do mercado e a pauta é definida por esses interesses. Ao invés de dar espaço para o pessoal que a Folha mandou para Londrina no festival de teatro, dá três páginas para um espetáculo teatral em Los Angeles, que não virá pra cá de maneira nenhuma, nem pelos mecanismos do "Fantasma da Ópera", porque alguém do estúdio tal fez lobby pra projetar o nome de uma figura que nem sei se algum dia nós vamos tomar conhecimento. Eles dão uma, duas páginas para esse tipo de divulgação de estúdio ou empresa. É lobby, a primeira página da Folha Ilustrada é só para propaganda mesmo. É sempre uma grande

propaganda e a chamada pra uma matéria. Isso diz tudo sobre o compromisso desse jornal com a cultura. Ele não tem compromisso com a cultura, tem compromisso com a cultura do mercado. Por isso mesmo, a Folha Ilustrada é, em primeira instância, veículo de publicidade. Se vocês pegarem em qualquer dia da semana a Ilustrada, vocês vão ver que 2/3, se não mais, é propaganda. Espaços para notícia do campo da cultura é o que sobra depois de o departamento comercial distribuir seu material pelas páginas. Nós precisamos deixar cair essa ficha, pra largar mão de perder tempo. E isso vale para todos os demais cadernos de cultura, porque eles não são outra coisa senão veículos de



Bruno Perillo em "Happy End"

publicidade. É preciso entender como funciona esse tipo de coisa para compreender que as matérias culturais são estritamente feitas para continuar parecendo que o primeiro interesse é cultura. Não é verdade. A cultura só serve para valorizar e valorizar pouco. E por que só serve para valorizar pouco? Porque há uma definição de público-alvo feita em conjunto pelo departamento comercial da Folha e pelas agências de publicidade. As matérias de maior interesse para esse caderno são as que dizem respeito a Hollywood. Eu cansei de ler matéria sobre programa de televisão que nem a TV a cabo passa aqui no Brasil. Eles ficam discutindo o destino do personagem x ou y, coisa que nós nunca vimos e seguramente jamais veremos. Eles acham que o leitor da Ilustrada é um cara que vai regularmente a Miami e Nova Iorque. Saber o que ver na TV a cabo quando estiver em Nova Iorque é mais importante do que saber o que está acontecendo em teatro aqui. Eu acho que respondi excessivamente a sua pergunta.

Hugo – Para fazer uma ligação entre o que a Iná falou e a fala do Moreira sobre a questão do anacronismo do teatro em relação ao seu público, eu acho que não devemos apontar a faca para o próprio peito. Claro que é importante fazer a crítica da maneira como nos relacionamos com o público e o que significa a nossa intervenção no espaço público. Para mim, hoje, essa é a grande preocupação, até pelas origens dos Parlapatões. Nós

trabalhamos direto na rua e sem a preocupação da arquitetura teatral do espaço fechado, que hoje é muito mais um lugar onde a gente se esconde para encontrar os “seus” e aonde os “seus” vêm te encontrar, quer dizer, o público é muito limitado em relação ao potencial expressivo do teatro. Então, se a gente só falar desse anacronismo, imagino que um jovem que está começando vai falar: “Ah! Então, realmente, o teatro é uma coisa chata mesmo, eu não vou ver porque não me diz respeito”. Há uma diferença de postura nos diversos espetáculos que tenho visto. As pessoas estão falando sobre o seu tempo, estão se expressando a respeito do que acham do seu tempo. Estão querendo interferir de alguma maneira. Mas não basta no meu entender a questão do tema. O tema abordado dentro de um espetáculo pode ser significativo ao seu tempo, mas a maneira, a ação e a interferência do espaço público recolocam a discussão posta anteriormente pelo Moreira. Eu já o ouvi falar disso, que é a questão do modo de produção, como você se organiza para realizar o seu espetáculo e como se coloca diante do público na realização dele. Então, isso faz muita diferença. Se na rua eu estou em pé e a pessoa também, no mínimo, eu estou com o olho no mesmo nível que o dela. Eu não me coloco num pedestal, num palco italiano. Essas coisas que, aparentemente, podem ser um detalhe significam muito para o discurso interno, para o resultado estético. Estético não para a gente ficar limitado, porque hoje em dia estética é estética de beleza,

coisa de salão de beleza. As pessoas usam essa palavra de uma maneira muito vulgar. A estética não significa só a forma. Não significa só a junção de forma e conteúdo, a velha discussão francesa bovarista, mas, se não tivermos atenção na importância do significado social da obra de arte, não vamos pensar a nossa função social. Eu acho que antes de mais nada, antes de apontar a espada para o próprio peito, temos que pensar qual é a função social daquilo que fazemos. A que viemos? Aí sim começa ficar mais determinado e também determina as nossas relações com a sociedade e, obviamente, com esse Estado. Não é necessariamente você determinar, o Estado tem essa função e eu viro as costas para ele. Se não utilizarmos esse campo de combate, nos anulamos, assim como não podemos nos anular aceitando o campo de combate, na disputa pelo pensamento, na questão da academia. Se a academia está envergonhada, temos que ir lá e provocá-la.

Essa interferência na vida das pessoas é que eu vejo como função do artista. Não se poderia fazer outra coisa. A grande mídia, a própria posição da Folha, do Estado, de certa forma a gente fala dos aliados, as pessoas que estão lá, eles estão cumprindo bem o papel de mercado. Não adianta a gente se iludir, eles estão lá porque isso serve ao mercado. Se não servir, eles perdem o empreguinho deles, vão ser nossos companheiros aqui na platéia, mas não vai servir para nada a boa vontade deles.

Então, temos de agir de outra maneira. E isso não dá para ser individualizado no caráter de cada grupo. Nós demos um grande salto aqui em São Paulo a partir de uma reunião que depois acabou virando o "Arte Contra a Barbárie", que já teve várias detições. Esse contato entre grupos, essa discussão, esses debates, para mim, são o que sustentam a mudança e a disputa para o pensamento não ficar restrito à questão da convivência entre comadres, de achar o que um achou ou perguntar o que foi a sua bilheteria?

Se não conseguirmos aprofundar a discussão estética do que significa a interferência no espaço público e ficarmos nos nossos espaços fechados tentando sobreviver, aí é bem difícil.

Roberto Lage – Eu vou falar mais para justificar o meu silêncio. Na realidade, duas razões fundamentais me trouxeram aqui hoje. Uma é a cumplicidade mesmo que temos. E a outra é a necessidade pessoal que eu tenho neste momento mais de ouvir do que falar. Eu estou atravessando um momento particular de introspecção, de casulo mesmo, de revisão de valores, de uma série de coisas. Eu estou em um momento de profundo descrédito. Não acredito mais no Estado. Concordo com a Iná. Não tenho nenhuma expectativa, não acredito e não vejo perspectiva. Veja nós como classe, uma categoria extremamente desorganizada, extremamente solta e, se a gente

prestar atenção, são sempre as mesmas poucas pessoas que se reúnem para falar sobre isso. A grande maioria da classe está completamente dispersa, desorganizada. Está de forma geral bastante desinteressada, voltada para questões particulares, individuais. É como eu vejo.

Então, eu vivo um momento de um descrédito muito grande. Neste momento, se vocês me convidarem para pegar em armas ou jogar um monte de bomba e botar isso como terra arrasada para ver o que acontece, eu topo. Mas pensar em organizar alguma coisa com esses valores, com essa estruturação, com isso tudo, neste momento, não estou acreditando. Acho que tem que ser feita uma revisão muito grande. Nós deveríamos partir, de modo geral, para uma radicalidade muito maior e muito mais definitiva em tudo. Por outro lado, quero dizer que também lembro as palavras de Gianni Ratto e do Celso que vivem falando por aí e de um seminário que teve no Ágora quando falaram que vamos viver nas trevas até surgir um novo poeta. A gente vive um pouco este momento. Eu estou pensando sobre isso. Nós ainda nos pautamos e entendemos as coisas a partir de princípios filosóficos e políticos já ultrapassados. Ou profundamente discutíveis. Está aqui a Iná falando em social-democracia, como as coisas se organizaram nesse sentido, estou falando em algo fora disso. Então, no momento, estou me revendo, tentando entender isso tudo, apaziguar meu desejo de soltar uma

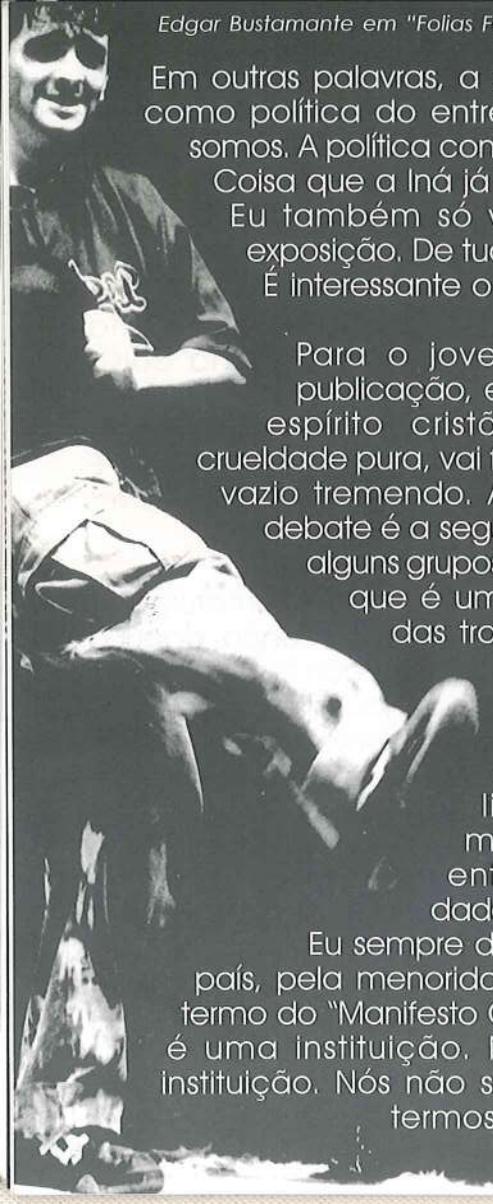
bomba para ver o que acontece depois e precisando muito ouvir. Por isso meu silêncio. Eu sempre vou me manifestar aqui quando discordar ou achar necessário. Mas eu não tenho teses para estar apresentando sobre essas questões de forma em geral. Eu preciso me reabastecer.

Moreira – Bem-vindo ao mundo dos desesperados. Só para retomar, eu não acredito realmente no Estado e nem estou querendo construir uma política pública do Estado. O impasse que a gente tem é que, neste momento, querendo ou não, eu preciso no meu trabalho de uma coisa chamada dinheiro. Sem isso eu não consigo trabalhar, não consigo criar, não consigo sobreviver. Então, eu olho e falo: “Eu tenho duas alternativas: ou vou fabricar algo vendável e ser competente e auto-sustentável etc... ou vou para o pau com as grandes rapinas”. Eu sei que o cofre público é o cofre do capital e vou tentar pegar dele um bocadinho, uma migalha. Eu vou tentar pegar um pouco dessa migalha para construir alguma coisa que negue esse mundo hegemônico. A busca do dinheiro para mim, e eu não vejo outra alternativa neste momento já que não acredito nas teses de auto-sustentação e no mercado. Não acredito que o nosso trabalho seja uma mercadoria rentável, nas condições que a gente trabalha e criando os espetáculos que a gente cria. Não vejo outro horizonte que não seja em chutar o pau da barraca para ver o que cai dessa migalha pra gente, e o que cai dessa migalha nós vamos ver o que fazer com ela.

Esse desespero que você coloca, Lage, estava muito mais presente até 98 para mim. Tanto é que o Engenho organizou um debate procurando essas respostas, com Iná, Roberto Schwarz e outras pessoas. A gente estava se sentindo totalmente isolados. Mas eu diria que mesmo no teatro, não só na sociedade, a gente percebe que alguma coisa se move. No caso do teatro, particularmente, eu acho que o Fomento foi um catalizador. Já existiam grupos com uma outra estética, em busca de uma outra relação e o Fomento deu um impulso para isso. E agora o que nós vamos fazer? Eu não sei ainda. Mas eu tenho claro o que estou tentando construir, um espaço de articulação onde a gente possa caminhar e, para isso, tenho que bater na porta do Estado. Agora, se a gente vai dar conta, aproveitar esse espaço e construir alguma coisa que nos dê alimento, eu não sei. Por enquanto é possibilidade. Quando o Fomento surgiu, eu até falei: "Duvido que agüente cinco anos. Eles matam o Fomento antes". E quem ouvia eu falar isso não entendia: "Você está aí brigando por uma coisa que não dura cinco anos?". Vai depender muito da gente. Neste momento, existem no teatro grupos, pessoas e comportamentos de forma um pouco diferente, mas ainda está muito frágil. Tenho claro isso. Mas tem vozes e bem maiores do que a gente tinha há cinco, seis anos. E por aí se move. Então, vamos construir. Agora é muito complicado, porque, mesmo nesse meio, ainda a gente está pautado por velhos valores. Ainda se briga por espaço na mídia. Eu já desisti

disso há mais de 10 anos. Nós estamos fazendo uma mostra de teatro. Uma das primeiras coisas que eu falei foi que a nossa preocupação não é a mídia, não é levar o público para o teatro, qualquer discussão nesse nível, eu torno a dizer, é pauta do mercado. Por esse caminho, a gente não sai da rede. Mesmo sabendo que eu não estou fora do universo. Eu acho que o Fomento é uma possibilidade de construção de alguma coisa diferente. Se a gente vai ou não fazer, não sei. É por aí que eu estou indo. Também não acredito no Estado. Não sei se está claro o que estou falando. É meio uma coisa de guerrilha, dar cada passo e ver o que a gente faz.

Maia – Eu vou ser obrigado, como dramaturgo, a fazer uma historização dessa mesa. Senão, daqui a alguns anos, minha filha vai achar que eu era maluco (risos). É importante essa referência histórica, porque nós estamos fazendo essa entrevista pública depois de um acontecimento que vale a pena ficar registrado no Caderno. Eu não estou pensando aqui como uma "semeadura". Não quero pôr isso em cápsula de cobre, nem nada, para ficar para todo o sempre. Nós estamos realizando esse debate após um dia em que, no Congresso Nacional, na Comissão de Ética da Câmara Federal, um deputado (Roberto Jefferson), à Creonte, desvendou caminhos conhecidos desde a publicação da obra de Sérgio Buarque de Holanda, mas agora com uma atualização extremamente precisa e factual.



Em outras palavras, a política brasileira surge como política do entreposto comercial que somos. A política como um grande negócio. Coisa que a Iná já disse com pertinência. Eu também só vou fazer uma breve exposição. De tudo que está se falando. É interessante o depoimento do Lage.

Para o jovem que vai ler essa publicação, e aqui não vai nenhum espírito cristão, ao contrário, é crueldade pura, vai ficar a sensação de um vazio tremendo. A preocupação deste debate é a seguinte: no fundo, existem alguns grupos ou indivíduos num país, que é um entreposto comercial das transnacionais, tentando, errônea ou corretamente, realizar uma produção cultural, uma produção simbólica que, de alguma maneira, contribua para o entendimento da realidade onde ela está inserida.

Eu sempre digo que o teatro, nesse país, pela menoridade dele para usar um termo do "Manifesto Contra o Trabalho", não é uma instituição. Nós não somos uma instituição. Nós não somos profissionais nos termos que diria o Maurício

Tragtemberg, pessoas que vendem a sua força do trabalho. Isto é uma mentira. Se não há um mercado de trabalho, você não tem a quem vender a sua força de trabalho. Não somos uma instituição porque de fato o teatro, no Brasil, não é uma necessidade social, com uma produção contínua, sistemática, com coletivos criativos estabelecidos e estáveis, com espaços físicos de trabalho etc. Não somos também uma instituição, por tudo que já foi dito aqui. Ainda hoje, a questão cultural nesse país é vista como mera vitrine para vender produtos importados. Quer dizer, assim como nós exportamos o pau-brasil, hoje exportamos o axé, o jogador de futebol que, em última instância, é parte da cultura brasileira. Mas é a parte da cultura brasileira que não nos identifica na sua radicalidade. Ela corresponde à visão que o capitalismo central tem desse povinho exótico que fica abaixo do equinócio do equador, como dizia Cristóvão Colombo. Tanto é verdade que toda vez que um festival internacional vem ao Brasil selecionar peças, o que leva é o exótico. Não leva o que poderia vir a ser efetivamente um teatro com uma cara brasileira. Eu sei que a academia vai me execrar, porque acha que não existe cultura brasileira. Que isso é um epifenômeno. Eu me sinto muito bem, porque, como sou um comunista, o fazer teatro é meu lado kardecista, porque sou um epifenômeno (risos). É o meu lado espiritual. Eu não existo. Eu sou uma coisa virtual que senta numa mesa branca e vê a mesa "representar". O encaminhamento da discussão é muito pertinente, apesar de ser um "miúra" para ser lido.

Posto tudo isto, quais seriam ou poderiam vir a ser os aliados dessa "resistência" cultural e teatral? Se nós, assim como a direita, não passamos de esquizofrênicos que acreditam existir um mundo real, possível, a ser conquistado ou a ser transformado, para usar um jargão dos anos 60. No entanto, pelas experiências aqui relatadas e pelas resistências dos grupos que continuam a ter uma produção sistemática e um contato com o público, há em alguma parte algum lampejo, alguma mônada que diz ser um aliado não identificado. Como disse o Moreira, Roberto Jefferson e, há muitos anos, o camarada Oswald de Andrade, nós sabemos quem não são nossos aliados. Hoje, as instituições tradicionais que já sonharam em gerenciar melhor o capitalismo não o são. Sindicatos, centrais sindicais não o são. Se o operário vier a ser um aliado, é o operário como indivíduo, não enquanto parte de uma classe. Os partidos políticos – independente de ser de esquerda ou de direita – não têm uma visão da questão cultural. E isso mesmo não usando a terminologia bovarista, a gente não pode esquecer que na colônia os poderosos mandavam seus filhos à Europa cursar universidade para que eles cultivassem as belas letras. As belas letras que nada tinham a ver com a realidade brasileira. Era o bem falar do "doutorzinho". Quem for ainda hoje a Pernambuco, por exemplo, vai constatar como o pernambucano – estou citando como qualidade, mas por outro lado com ironia – é um bem falante. Ele foi treinado para isso desde a época colonial.

Às vezes, o discurso dele não diz nada, mas é uma bela peça retórica. Ele conhece a lógica da oratória. Então, a nossa produção artística e intelectual – se é que produzimos alguma coisa intelectualmente falando – vai contra isso porque tentamos dar uma utilidade à nossa produção de pensamento. Não é indicar, não é dar solução, mas é produzir um pensamento que possa ser utilizado na compreensão do homem e da realidade onde a gente vive.

Um parêntese: não estamos acompanhando um exemplo que pode vir a ser o Brasil amanhã, a questão boliviana. A intelectualidade e a imprensa estão ignorando, de modo sacana e programático, o que se passa no país vizinho como se fosse uma questão menor. A crise da Bolívia é a crise das Instituições. Não existe uma instituição, da religiosa às laicas, da espiritual à política, que tenha a credibilidade popular. É um país onde as instituições faliram. Esse é o vazio boliviano. Esse continente já sofreu ditaduras ferozes, financiadas pelo capital internacional, por muito menos. E nós estamos ignorando esse acontecimento. No Brasil, parecemos caminhar para algo parecido.

A nossa discussão, já que estamos no reino do possível, que é fazer cultura nesse país, deve se perguntar sobre qual é a utopia que nos resta? O que pode nos motivar a continuar fazendo? Não é dar receitas, mas o que pode continuar motivando

essa produção? O que pode vir a motivar essa produção de tal maneira que a gente reconstrua canais para firmar uma aliança com as forças sociais que nos interessa? Não é a elite. Não devemos esquecer que temos alguns resultados positivos nessa luta. Foi e é importante a conquista da Lei de Fomento. Pode acabar daqui a cinco anos, mas ela mostra que, num prazo de menos de quatro anos, transformou a produção teatral desta cidade. Hoje, São Paulo não tem teatro comercial. Não é que sejamos contra o teatro comercial. Ele não existe não é por culpa da Lei de Fomento. Ele não existe porque não existe e, quando existe, é ruim. Historicamente nunca existiu. Exceto a experiência do TBC nos anos 40. Essa é a verdade. A Lei do Fomento, gostem ou não, é um avanço para a população e para o teatro. A cidade, devido a essa lei, mas não só por ela, ampliou os espaços cênicos que são hoje verdadeiras trincheiras. Agora, Galpão, Parlapatões, o Engenho, a ocupação temporária de todos os teatros do município pelos grupos durante a gestão do Celso Frateschi. Isso foi uma mudança, isso é uma conquista. Qual é a nossa função na atualidade, dito o que foi dito até agora? A nossa função é de resistir, de pentelhar, de encher o saco. Não seria muito pouco? Como não foi pouco, por exemplo, o Ágora ter montado "Os Justos". Nós da classe não soubemos ler o que isso significou. Não é pouco os Parlapatões terem montado "As Nuvens". Não é pouca a resistência do Moreira com seu circo ambulante. Nós estamos falando de atividades

completamente distintas, inclusive vão de graus distintos na aceitação da mídia e alguns tiveram de engolir. Não é pouco um espetáculo como "Otelo", numa sala de 110 lugares, exigir que um ícone do teatro brasileiro chamado Paulo Autran venha a público dizer que foi um desserviço. É porque isso incomodou. Ele não entendeu nada, ele fez um favor para gente. Nós estamos aqui pra pentelhar, encher o saco, resistir, modificar. Não é pouco, no fim do ano passado, ter sido criada a Rede Redemoinho em Belo Horizonte. São 52 grupos do Brasil com sede própria e 24 Estados representados. São organismos que, se a gente souber levar com independência dentro de toda a análise que fez o Moreira, a Iná, o Hugo, o Roberto, terão conseqüências. Por isso é importante, nesse viés crítico, não ficar só no "estilo do maneirismo", deixando prevalecer só o muito escuro. Vamos brincar um pouquinho de Goya, que deixa, de vez em quando, entrar luz nos seus quadros. Que luz é essa? Onde está essa luz? Mesmo nas gravuras sobre a Revolução Espanhola, existe luz, não tenham dúvida. Essa é a história da humanidade, há capítulos iluminados. Que luz pode ser essa? Mesmo que sejam as luzes de que nos fala o camarada Brecht: as luzes artificiais dos teatros!

Iná – Deixa-me fazer uma intervenção organizadora. O Lage disse que tinha que ir embora às cinco, e eu acho que ele precisa dar uma palhinha antes de sair. Vocês não concordam? Em função da provocação do Maia, e do meu interesse pessoal,

eu fiquei encantada quando soube que vocês iam montar "Os Justos". Você podia fazer um depoimento, porque uma montagem como a de "Os Justos", na minha percepção, corresponde a uma dessas luzes de que o Maia acabou de falar.

Lage – Iná, obrigado, mas eu não tenho o que falar realmente...

Iná – Fala por que vocês montaram "Os Justos"?

Lage – Nós montamos "Os Justos" por várias questões, quer dizer, por dois lados significativos: um porque eu achei que era fundamental naquele momento trazer essa discussão com relação a valores, princípios e tudo mais que está incluído no texto e outra porque, naquele momento, o Ágora continha um conjunto de atores que também queria fazer uma reflexão interna. Eu achei que o texto atendia a essas duas necessidades. Foi muito importante pra gente naquele momento ter feito, e a discussão provocada com o público foi bem interessante. E hoje eu estou montando "Sonho do Homem Ridículo", de Dostoiévski, porque é a continuidade dessa discussão por uma outra perspectiva. Foi bastante importante e significativo. Digamos de passagem, estou eu e Celso Frateschi montando agora "O Sonho do Homem Ridículo", porque é uma maneira de a gente estar revendo todas as nossas coisas e colocando para fora também as questões das quais nos apropriamos de

Dostoiévski. Mas é para refletir sobre este momento. É este o momento, a minha dificuldade só pra retomar essa discussão de reorganizar e reposicionar, mas não é um reposicionamento que não esteja em movimento, não esteja em batalha, não esteja nisso tudo. Às vezes, eu acho que, do ponto de vista público, se não houvesse o Ministério da Cultura, a gente talvez estivesse batalhando por um tipo de organização pública que independesse de vontade política. Que fosse um instituto, uma fundação, qualquer outra merda que pudesse funcionar de outra maneira. Mas não é a minha área, a minha especialidade. Eu acho que o Moreira é muito mais fera nisso. Enfim, é isso. Obrigado por ter vindo aqui. Obrigado por ter ouvido vocês. E vamos continuar brigando, né?

Gabriel Carmona – Eu vou falar a partir do Maia. É um pouco complicada essa questão de resistir, porque fica colocado que a única possibilidade é como Antígone fala: "Só quero enterrar o meu morto". É um papel muito miserável. Talvez seja uma condição na qual a gente esteja agora, mas é um posicionamento meio pífio. Um pouco no caminho do Maia, o que a gente pode construir, não simplesmente se colocar contra algo, que todo mundo já falou? Onde está a nossa conexão real? Onde está o nosso tesão e não o que está impedindo a gente? Meu medo é ficar batalhando contra alguma coisa e, quando perguntarem "O que

é que vocês querem”, eu saber que só não quero o que está aí.

Moreira – Vou me colocar também a partir da minha experiência pessoal e da experiência do grupo. A gente fala em relação de trabalho, de grupo. Aliás, está na minha cara a primeira página do Jornal da Mostra que estamos fazendo. Eu acho muito mais avançada, embora mais complicada, uma articulação coletiva onde as pessoas discutem e participam de todas as fases do processo de criação de uma obra. Um grupo no sentido, digamos, ideal: a escolha do que fazer, a divisão de tarefas entre as pessoas, as decisões a respeito daquele processo criativo, a divisão dos bens que aquilo pode ou não. Configurar, enfim, o mando e a gestão é muito mais avançado do que uma produção padrão empresarial, que é a forma hegemônica e usual. Se tem um produtor, eu sou contratado como ator, o cenógrafo faz o cenário, o figurinista faz o figurino, o diretor, a concepção do espetáculo. O produtor, de antemão, conscientemente ou não, já definiu essa obra. Os atores, o diretor, o figurinista etc. que vão participar são mera mão-de-obra contratada. Para usar um jargão do séc XIX, isso é mão-de-obra alienada. Não é artista.

O que fazer? Primeira coisa, eu quero, nessa briga de foice no escuro, fortalecer a organização de grupo. A segunda coisa: quando a gente pensa uma obra, eu tenho que pensar sim na minha inserção

na sociedade, qual o meu papel, com quem que tenho que dialogar? Eu estou aqui, sou espelho de quem e vice-versa. Nesse sentido, a gente ainda pensa e discute muito pouco. Fala-se do público como um ente abstrato e geral. No nosso caso, quando você diz que não adianta ficar só reclamando, há mais de 20 anos já tínhamos claro que o que chamamos de forma carinhosa, embora irônica, modo de produção do Bexiga, não interessava. Botar o espetáculo em cartaz, ir a um jornal para sair tijolinho e ver se o público vinha comprar nosso ingresso na bilheteria para depois ir comer pizza. Isso é o que eu chamo modo de produção do Bexiga. Você coloca um espetáculo em cartaz e, quando consegue fazer cem apresentações, uau, que maravilha! Os espetáculos duram uma temporada curtíssima. Na maior parte deles, quem está na platéia é amigo, cara que faz teatro ou estudante de teatro. Quer dizer, outra imagem usada para o modo de produção do Bexiga é cachorro correndo atrás do rabo sem sair do lugar. Falamos para nós mesmos, com o nosso próprio umbigo e não é por acaso que o teatro começou a virar linguagem de especialista. Ele é auto-referente, fala dele mesmo. E quem não entende o jogo fica que nem bobo na platéia sem compreender o que está acontecendo. Esse tipo de relação com o público inexistente, porque a maior parte dos espetáculos tem 13, 10 pessoas na platéia. Isso não era interessante, mas, querendo ou não, o

espaço geográfico da cidade não é só um espaço geográfico, não é?

Quando o Maia diz que não entende o que a gente faz, é assim: a gente pegou o boné e foi rodar para tentar conhecer outra São Paulo. Faz mais ou menos 15 anos que estamos rodando, convivendo e percebendo, por exemplo, quanto a zona norte não tem o mesmo tipo de articulação, de convivência da zona leste. Perceber, por exemplo, que a igreja, há 10 anos na zona leste, era muito diferente da que se encontra hoje e ainda muito mais diferente da igreja da zona norte. Quer dizer, começamos a conhecer as instituições, as organizações e, infelizmente, aí a coisa também se complica. Fomos em busca de um público na periferia, a chamada classe trabalhadora. Hoje questionamos, já que o Maia perguntou "Quem são os nossos aliados?". Em nosso espetáculo, está posto e colocado o lumpen do lumpen, é o mendigo que está lá como final do espetáculo. O último espetáculo em cartaz terminava com o mendigo sozinho, totalmente deformado, urrando e dando porrada, entendeu? E tudo entrando em colapso. Matando tudo. Quem vai discutir essa sociedade é essa barbárie. Eu tive um pesadelo e esse pesadelo me aponta para onde? Para a barbárie. Quem são os agentes transformadores? São "bárbaros", não é a classe trabalhadora. Com quem dialogar? Volto a perguntar. Vamos para a periferia em busca dessa classe trabalhadora e dessas organizações, mas não no

sentido: "Oh! Povo puro, lindo, romântico". Nem fomos lá para catequizar ninguém. Fomos lá em busca de uma outra relação, que não cabia no Bexiga. Não tínhamos a fórmula pronta. Não encontramos isso em organização pública, nem escola pública. Encontramos uma igreja que foi para direita nos últimos 10 anos. O pouco que tinha de ideologia da libertação acabou. E o aumento das entidades assistenciais, das ONGs, da terceirização, do terceiro setor empreendedor social. Chegamos a pegar o rabo das chamadas organizações populares, das lideranças populares. E hoje o que resta dessas lideranças e organizações é o seguinte: o cara é cabo eleitoral, deve obrigação ao seu patrão ou é gerente de ONG preocupado em prestar serviços. Você encontra então uma sociedade desmantelada, como disse Chico de Oliveira. O desmantelamento do Estado não foi bem o desmantelamento do Estado. O desmantelamento do Estado foi o desmantelamento da própria sociedade. E nos perguntamos que interlocutor é esse? Estamos tentando. Nessa medida, o que fazer? Estou dando exemplo: fomos para periferia estabelecer uma outra relação, dar prioridade para trabalhar com as organizações. Organizamos mostra com os grupos locais e não cobramos ingresso. Isso incomoda pra burro, porque muitos amigos nossos falam: "Ah! É caridade". Caridade porra nenhuma. Eu tenho claro que ingresso na bilheteria não vai pagar sequer a minha conta de luz. Outra frase irônica é "a única maneira da gente sobreviver é

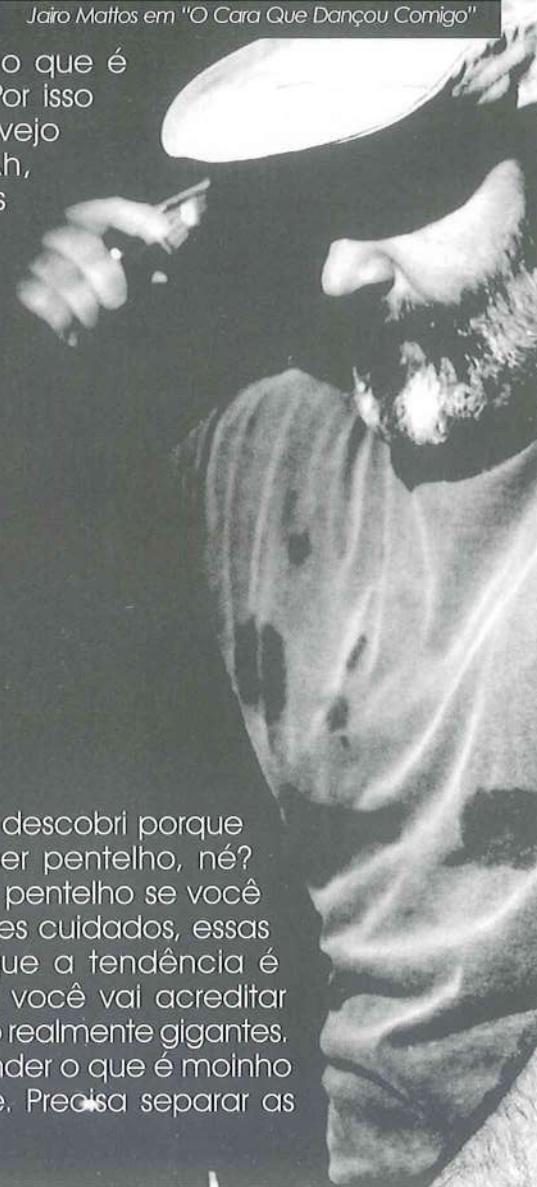
trabalhar de graça". Nesse esquema, por exemplo, o Engenho funciona hoje com 15 profissionais trabalhando e vivendo do Engenho. Não precisa dizer o tamanho das dívidas que temos. Mas dane-se. Temos um equipamento e temos porque aquilo não é propriedade de nenhum de nós, não estamos nos capitalizando. Temos um equipamento, e eu desafio qualquer grupo de São Paulo a ter um igual. Não tem. Querendo ou não, fazemos temporada de 150 a 200 apresentações por ano. Normalmente, não tiramos o espetáculo de cartaz antes de estar perto de 300 apresentações. Temos em torno de 20 mil pessoas de público por ano e, mesmo assim, estamos numa briga desesperada. Qual é a estética? Qual é a linguagem? Você falou que é anacrônica a questão de forma e conteúdo, mas não é. Ainda não temos claro qual é a relação de conteúdo e forma com esse público. A maior parte, na verdade, são adolescentes que vêm de escola pública. Mas qual é a linguagem que estabelece esse *tête-à-tête*? Sinto que tudo aquilo que a gente sabe de teatro atrapalha pra burro e ajuda muito pouco. Por isso eu comecei a falar que o nosso teatro é anacrônico. O teatro que a gente faz para essa galera, para essa realidade não funciona. E não adianta vir com papo de formação de público. Nós não vamos botar cabresto, nós não vamos educar ninguém, entendeu? Para consumir o nosso teatro, ou a gente faz um teatro adequado a essa realidade ou, sinto muito, vamos estar como cachorro que corre em volta do próprio rabo.

Então, eu estou dando esse exemplo, esse testemunho, para dizer que, bem ou mal, a gente tenta e faz. Eu sei que cada grupo tem suas propostas. O que eu sinto, e foi uma coisa até que conversamos no grupo, nos sentíamos sozinhos, isolados e hoje não estamos mais sozinhos. E a primeira mostra com grupos "profissionais" que fazemos no Engenho, até então só fazíamos com grupos locais. Então, estamos tentando. Tentando de que forma? Construindo outras relações, outra estética, buscando outros espaços geográficos, portanto, espaços sociais, culturais, Essa busca significa construir, isso não está dado. Eu estou dando isso como exemplo, como testemunhos de que alguma coisa está se tentando fazer. Não é tudo um mar de rosas. A gente quebra a cara. Estamos desesperados porque eu não sei quantas versões já fizemos do espetáculo que vai estreiar. Ninguém viu, só o grupo. Está pronto o espetáculo, está errado, joga tudo no lixo e começa de novo. Complicado, né?

Hugo – Eu quero retomar uma coisa. Toda contextualização da Iná sob o ponto de vista histórico e político e toda a contextualização que o Maia fez, para mim, ganham muito significado por uma coisa que podemos considerar uma grande idiotice, mas era uma grande síntese do momento político que o país viveu, que é a frase que colocou o Lula lá. Antes era "Lula lá", a frase era a disputa entre o medo

e a esperança. Ficou a esperança, venceu-se o medo no final, não é? E agora, hoje, contextualizando, estamos vendo a forma sendo jogada, como merda no ventilador. Obviamente, a questão da esperança fica completamente enfraquecida. A que nós vamos nos voltar agora? Isso não significa que qualquer um de nós aqui vá deixar de ter esperança, de trabalhar suas perspectivas, de apontar caminhos e de fazer o que faz. Existe um ponto de vista, que eu acho que é até mais do humanismo, quase quixotesco, se você não desejar alguma coisa, o que você vai sonhar? Então, ninguém vai parar, ninguém vai deixar de fazer. É que a gente enxerga a dificuldade do fazer. O que nos facilita é poder estar aqui, ter a cumplicidade de que o Lage falou. Isso modifica um pouco o estado de espírito, a maneira de como você vai enfrentar. Os problemas continuam os mesmos. Antes de Roberto Jefferson, e depois, antes das Torres Gêmeas, e depois... A mudança não é tão significativa que você diga: "Ah, acabou o mundo". Não é isso. Mas como você passa a olhar para ele? E que cuidados você vai passar a tomar, porque todo cuidado é pouco diante da realidade. Ela é avassaladora, vem destruindo, e aí o que fazemos? Acaba tomando aquela atitude individualista, nillista, não acredita em nada, não é isso. Ninguém aqui foi nillista. Ninguém aqui achou que não tinha que fazer nada. É simplesmente a gente ter que mostrar o impacto que está todo mundo, neste momento, passado, sem deixar de citar toda a história que

está construída e o que é possível construir. Por isso que também eu vejo o Maia falar: "Ah, quem são os nossos? Quando eu falo disputar o espaço pelo pensamento, é por necessidade. Quando o Moreira fala: "Eu estou juntando grupos profissionais". É uma necessidade de tentar responder a uma realidade. Então, ninguém aqui está desistindo. Ao contrário, faça, insista, seja pentelho. Aliás, eu descobri porque estou aqui. Para ser pentelho, né? Mas não basta ser pentelho se você não tiver todos esses cuidados, essas precauções, porque a tendência é levar porrada e aí você vai acreditar que os moinhos são realmente gigantes. Você precisa entender o que é moinho e o que é gigante. Precisa separar as



coisas. Para você não dar paulada onde não deve. Acho que é isso. Obrigado.

Iná – Tentando responder tanto à pergunta do Gabriel quanto à do Maia. Eu vou fazer uma divisão entre estética e política, sabendo que, quanto mais a gente separa essas coisas, menos entende. Mas acontece que, na conjuntura em que nós estamos e, sobretudo, levando em conta o que o Gabriel falou, preciso fazer. Então, o horizonte é a luz de que falou o Maia. Do ponto de vista político, nós ainda não sabemos quais são as forças e a que os grupos de teatro devem recorrer, mas já temos uma força que é a dos próprios grupos de teatro organizados. Basta dar um pequeno exemplo. No seu processo de consolidação como movimento, o MST, por volta de 2000, definiu pela primeira vez na história do Brasil que era preciso atuar também no fronte cultural. Eu nunca tinha ouvido falar, pode ser que tenha havido, mas eu nunca soube de um movimento, algum partido político, que tenha tomado uma decisão como essa, decisão de congresso que não é pouca coisa.

Mas, enfim, o congresso do MST definiu isso como uma de suas prioridades, tanto do ponto de vista da organização interna quanto em relação ao enfrentamento com a mídia, isto é, o fronte ideológico. Era preciso começar a desenvolver atividades sérias, pesadas do ponto de vista da produção cultural. Vocês podem imaginar a

quantidade de problemas que isso levanta, não é? Para um movimento com a envergadura do MST. Então eles constituíram o chamado coletivo nacional de cultura. Discute daqui, chama intelectual de lá. Intelectual começa a dar palpite completamente fora de propósito, vai pra lá, vem pra cá, bate cabeça. Eles se aproximaram do CTO (Centro de Teatro do Oprimido). O que é o CTO de Augusto Boal? É o que sobrou em uma instância muito cheia de mediações, porque uma das mediações é apenas o exílio de quase 20 anos do próprio Augusto Boal. Mas, de qualquer maneira, o CTO é um elo de ligação entre as lutas da pré-ditadura e o que foi possível reter como resultado daquilo tudo. Aproximaram-se do CTO, e Augusto Boal e seu grupo começaram a fazer oficinas, e não é tão casual a "aproximação". É a única coisa, das várias atividades no plano coletivo de cultura, que prosperou. Outras prosperam naturalmente, como é o caso da área de violeiros e música, porque se tem coisa que gente do MST entende é moda de viola. Então, essa parte eu não vou falar, porque surgiu quase naturalmente. O segundo passo propriamente organizativo do coletivo de cultura foi a criação das brigadas de teatro por inspiração do CTO. No Carnaval deste ano, eu fui chamada para uma reunião com o coletivo nacional de cultura e as brigadas de teatro. E qual é a nova prioridade posta para o coletivo nacional de cultura, pelas brigadas de teatro e como resultado da aproximação das brigadas com grupos de teatro daqui, do Rio Grande do Sul e de outros lugares do Brasil? Ainda não está definida, mas está

posta como horizonte do MST, no plano ideológico. Por plano ideológico, entenda continuar a luta com a ideologia do mercado que toma conta de todos os meios de comunicação e que pauta o noticiário sobre o MST. É só você ver como O Estado de São Paulo trata do assunto. Tem um fronte ideológico avaliado pelo MST que, se não for ele a tomar a iniciativa para modificar a visão que o conjunto da sociedade tem pautado para os jornais como O Estado de São Paulo, ninguém vai fazer isso por mais que o MST tenha aliados na Universidade etc. O que quer dizer isso? Para o MST, há uma perspectiva de organizar os seus aliados no âmbito da cultura. Esquematizando, o MST é uma força organizada, um movimento que completou 20 anos de existência e se deu conta de que precisa ele mesmo organizar – é o que me parece que vai acontecer – porque não apareceu outro movimento que o faça. Não tem ninguém disputando, do ponto de vista do MST, a organização de artistas, intelectuais, então, ele mesmo trata de criar uma organização na qual essa gente participe ou estimule as diferentes organizações que possam surgir de moto próprio. Ora, não por acaso, os grupos dos quais o MST se aproximou aqui em São Paulo são os que participaram do movimento “Arte Contra a Barbárie”.

O que eu estou dizendo é o seguinte: politicamente sem organização, você não avança e, depois de organizado, você precisa continuar organizando ou se aliando a movimentos que estão organizados.

Não estou aqui propondo que o “Arte Contra a Barbárie” coloque na sua pauta a discussão: vamos ou não publicamente nos aliar ao MST? Não é isso que eu estou falando. Mas não tenho dúvidas de que o “Arte Contra a Barbárie”, na atual conjuntura, pode e deve dar um salto organizativo. E aí corresponde a coisa que o Lage falou e a Renata mais ou menos falou numa outra conversa que nós tivemos. A saber, precisa-se riscar o chão e ver quem quer fazer o quê. Isso é uma resposta política. Segunda resposta política, do ponto de vista organizado e elaborado no “Arte Contra a Barbárie”, mais seguramente os próprios grupos podem começar a enfrentar, até porque ele é um fato real da vida de quase todos grupos. E uma das respostas a sua pergunta quando nos perguntam: “O que afinal vocês querem?”. Eu acho que a resposta tem que ser sempre: “Eu quero fazer teatro”. O que equivale dizer: “Eu quero fazer livremente teatro”. Eu escolho o quê e como fazer. E é por isso que eu vou lutar e fazer essa reivindicação com pleno conhecimento do que significa. Faz sentido inclusive batalhar por uma Lei de Fomento, pelo Fundo de Cultura e outras coisas, porque agora uma pequena digressão ainda política faz parte tanto da luta política quanto da luta ideológica desmascarar o discurso hegemônico. Ora, o discurso hegemônico é o do mercado e é o da política pensada como administração dos interesses do mercado. E é essa a política da social-democracia oficialmente e, desde a década de 50, trata-se de desmascarar o



Valdir Rivabem e Bruno Guida em
"Nada Mais Foi Dito Nem Perguntado"

discurso do mercado. O mercado não promete liberdade para todo mundo? Então, eu também quero exercer a minha nos termos em que vocês prometem. Então, se o Estado se dispõe a fomentar atividades culturais, eu também quero. Ainda que eu saiba que o que eu quero fazer não é viável mercado logicamente. Isso está no enunciado da Lei de Fomento. Essa lei, entre outros recortes, estabelece que os projetos serão contemplados tanto mais quanto mais clara for a especificação da sua pesquisa. Que por ser pesquisa estética não é do interesse do mercado, mesmo que nós saibamos que o mercado, como bem lembrou o Maia, não existe no teatro. A não ser como essas inici-

ativas de tipo guerrilha, um produtor vem, contrata uma moçada e faz uma coisa pra ganhar um dinheirinho. A gente pode e deve o tempo todo desmascarar a definição de mercado teatral no Brasil, porque tem que se contrapor ao que os adeptos do mercado, aqui no Brasil e em São Paulo, dizem ser mercado. Mercado teatral existe na Broadway. Aquilo é mercado que funciona direitinho, implacavelmente como lei de mercado. Ela se cumpre minuciosamente. Então, o espetáculo consegue ficar 15 anos em cartaz, porque assim o mercado definiu. Um processo que depende de agentes, de gente que atravessa o país vendendo pacotes e trazendo gente de avião e de ônibus para assistir ao musical da Broadway. É assim que um musical fica 15 anos em cartaz lá ou até mais tempo. Ora, porque nos Estados Unidos mercado é uma coisa séria.

O Estado brasileiro, ao contrário do americano, se declarou incompetente desde os tempos do Collor, cujo gesto simbólico foi fechar a Funarte. Fechar e distribuir inclusive equipamentos e produtos. Vocês sabem que o Collor mandou jogar fora aqueles discos que a Funarte produzia? É uma preciosidade como recolhimento de matéria cultural brasileira. Mandou jogar fora, porque ninguém quer isso, é lixo. Imagina! Música brasileira, música erudita brasileira, o que é isso? O Estado brasileiro desde o Collor, oficialmente, está a serviço do mercado. É por isso que nós temos leis de incentivo, lei Mendonça etc.,

porque trata daquilo que o Moreira já falou e não vou repetir em detalhe. O Estado distribui parcela do fundo público para agentes de mercado. Ora, mas o que o fundo público é? O dinheiro da burguesia, recolhido dela. É verdade que não é isso. Porque nós sabemos que os impostos são pagos por nós, mas em nome da classe dominante, da burguesia. Quem viu o debate com Danilo Miranda? Ele é um administrador do Sesc. Ele diz com a mais límpida e pura convicção que o sistema existe por um imposto que foi criado pelos próprios empresários. Então, é justo que os empresários decidam o que vai ser feito no sistema. Não passa pela cabeça dele que o sistema foi criado justamente porque a nossa classe dominante não queria dar salários e condições de vida e acesso à cultura para os trabalhadores. A não ser mediados pela iniciativa deles. Você percebe que a discussão é outra? Com a classe dominante não adianta discutir, nem com o seu gerente, mas nós temos que entender isso para definir as nossas estratégias. Pois então muito bem. Nós temos o direito porque vocês prometeram. Eu tenho numa sociedade capitalista liberdade, não é isso? Eu decido o que eu quero ser na vida e decido como eu vou ser o que quero ser. Não é isso? A liberdade no capitalismo é isso. Agora, eles esquecem de dizer que você precisa ter conta no banco para poder ser o que você quiser ser. Como nós não temos conta no banco, nós vamos lá pedir para eles depositarem algum dinheiro na nossa conta. Queremos fazer teatro livremente. Isso explica

porque mesmo com o freio de mão puxado, eu não posso ser contra um projeto como a Lei de Fomento, o Fundo de Cultura e outros projetos, porque, como o Moreira falou, são brigas; têm função negativa. É política restritamente positiva porque não tem fôlego. Não é política de longo prazo, porque qualquer processo, como eu disse na primeira intervenção, pode ser cortado por um gesto estúpido como o do Serra. Que não cumpre a Lei de Fomento embora esteja aí, né? Então, tendo clareza de que se está enfrentando no caminho, quebra-se essa pedra e vai aparecer outra talvez até maior ali adiante. Não tendo ilusão, quanto ao horizonte do que está se fazendo e que todas as lutas que nós travamos nessas frentes serão lutas produtivas, porque, entre outras coisas, fortalecemos a capacidade de desmascarar o Estado e o mercado. Isso é uma das nossas funções políticas.

Dentro desse horizonte, há outras atividades políticas que ainda não fizemos por dificuldade de se construir como fração da classe trabalhadora e do conjunto dos excluídos. Porque eu considero os trabalhadores de teatro como parte dos já excluídos. Excluídos, quer dizer, os que não têm emprego, os que não têm conta no banco etc. Que vivem da mão para boca. Ora, essa percepção também será elaborada. Se ela for elaborada, outras providências de caráter político ainda serão possíveis. Eu vou dar um exemplo no arco das propostas de anarcosindicalistas americanos como modo de inserção

precária no mercado de trabalho. Eu acho que os artistas deviam ir em massa a todo e qualquer processo de seleção de artistas da Globo, do SBT e tal, porque artistas precisam estar nos grandes meios de comunicação. Precisam para desenvolver progressivos trabalhos de sabotagem lá dentro e, se não for organizado, você não é capaz de fazer. Então são políticas de quem não tem mais nada a perder. Um artista, que sabe não ter grande perspectiva de carreira em nenhuma organização da mídia, sabe que não precisa fazer o jogo do patrão e muito menos do gerente do patrão, que são os diretores de núcleo, diretores de novela. Você vê que dá para organizar os seus companheiros para produzir processos de sabotagem. Detalhes sobre os tipos de sabotagem a gente pode ver em outra oportunidade, porque há inúmeros (risos). Eu gosto dos episódios dos garçons que estavam em greve, mas não podiam deixar de trabalhar porque ganhavam por dia. O que é que eles fizeram? Eles iam atender o cliente e diziam: "Olha, eu se fosse você não comeria aqui porque a cozinha é um horror. Tem rato, a comida está estragada". O cara está cortando galho onde ele está sentado? Está. Mas ele estava fazendo um serviço de utilidade pública, porque não estava inventando. Aliás, eles convidavam os clientes para conhecerem a cozinha. Prestavam um serviço de utilidade pública e punham em xeque os patrões e as condições de trabalho que os patrões ofereciam.

Dei um exemplo de modos de enfrentamento das relações de produção definidas pelo capital. Como no caso do Brasil, nós estamos há mais de 10 anos vivendo um processo acelerado de precarização das relações de trabalho. Porque o ideal do capital hoje, para citar o "Manifesto Contra o Trabalho", é que cada trabalhador seja empresário de si mesmo. Como isso já está instalado, não podemos fazer de conta que não aconteceu. Isso já aconteceu, então incorporamos essa situação e atuamos levando isso em consideração para lutarmos diretamente com os patrões e seus agentes por novas relações. Como o capital não vai oferecer novas relações, é o capital que tem de ser removido. É ele o obstáculo e, portanto, nós podemos de repente tomar esse meio de produção que são as grandes corporações de mídia. Só que isso depende de um amplo processo de politização, de discussão, estudo, de organização, se não, não vai. E é preciso organizar essas coisas, produzindo alianças e discussão política. Do lado da produção estética, eu posso ser mais breve, porque estou falando com gente que faz. De tudo o que eu já vi como trabalho nos últimos sete, oito anos. Mas tudo o que eu vi, aqui em São Paulo e em outros lugares como Rio Grande do Sul, Minas e Rio de Janeiro, tem luz, porque corresponde a processos internos de debate estético, formal, conteúdo. Uma das diferenças que eu percebo nesses grupos em relação ao mercado é isso. Quando decidem

montar um espetáculo, eles já pressupõem a sua condição de debate público. Isto é, eles sabem que o teatro não é uma mercadoria como outra qualquer. Ainda que possa passar pela relação de bilheteria. Todos esses grupos respondem à primeira pergunta que eu sempre faço e respondem bem. Por que você quer montar essa peça? Não é por delírio. Não é porque é engraçadinho, não é porque fez sucesso na Broadway. Eu não me lembro de nem um caso que a montagem de algum espetáculo não corresponda à avaliação de conjuntura e definição de algum tema dado na conjuntura a qual o espetáculo está respondendo, que não corresponda, como no caso do Lage, a uma avaliação do processo interno e, portanto, a montagem apresenta, se não uma resposta, pelo menos a expressão do experimento. No caso do Foliás, é o "Babilônia". O "Babilônia" é uma reflexão teatral sobre a experiência do Foliás aqui na Santa Cecília. E isso não é pouca coisa. Teatro que me interessa é isso. E assim, eu não vou enumerar, mas não por acaso todos esses trabalhos correspondem a uma ruptura, em graus variados, com as normas e pressupostos do drama. Ninguém faz teatro dramático. Alguns são mais radicais, experimentos de rua e a experiência da rua trazida para dentro das quatro paredes. E isso não é pouca coisa. Como experimento e questionamento de limitações, eu vi uma objeção às "Nuvens" que é curiosíssima, para você ver o que é intelectual.

Se ele faz isso na rua não pode fazer dentro do teatro. Mas quem disse que não pode? E por que não trazer para dentro das quatro paredes o que a rua ensinou? E ajuda pôr em crise certas expectativas postas para teatro entre quatro paredes.

Então, do ponto de vista estético, o que eu tenho a dizer é isso. Como já foi dito mais de uma vez, não tem caminho traçado. O caminho a gente faz caminhando. O que a gente tem são convicções de caráter negativo, a gente já sabe como não fazer. E isso não é pouca coisa. Saber o que a gente não quer fazer é um avanço que só quem já fez isso tem idéia do que significa. Porque também é um conhecimento. "Eu sei que eu não vou fazer isso". Pensa um pouco para você ver o tamanho do recorte que estabelece no cardápio geral oferecido pelo supermercado da cultura. E, a partir do que você não quer fazer, consegue definir o que quer. E para isso, além da sua própria intuição e das suas propostas, tem os amigos com quem você pode trocar idéia, e todos estão dispostos a fazer isso. Essa é a segunda parte da construção do caminho. Trocar idéia com quem já está fazendo.

Gustavo Trestini – Queria só fazer a seguinte consideração: eu acabei tendo a oportunidade de, no ano passado, participar do governo social-democrata de esquerda da Marta (risos), dentro

da Secretaria de Cultura. No processo que a gente estava fazendo a implantação dos projetos dos CEUs (Centro Educacionais Unificados), inclusive formação de público, citado aqui pelo Moreira, houve a participação e uma inter-relação com o movimento "Arte Contra a Barbárie". Eu estou fazendo essa colocação pelo seguinte: eu tenho uma história de participação em movimentos teatrais desde o começo da década de 90, dentro do governo Collor, quando participava de um grupo de teatro, o "Fora do Sério", onde se discutiam as questões de grupo; organizamos um movimento chamado "Movimento Brasileiro de Teatro" para discutir essas questões. Nosso problema é que estávamos no meio da era Collor. Estávamos atuando naquele momento, mas ficamos superfeliz, pois a Simone Boer participava desse projeto, assim como muitos outros grupos. O Projeto Redemoinho, por exemplo, que está em Belo Horizonte, no Teatro Galpão, é um pouco fruto disso, dessa história que começou lá atrás. Bom, aí eu tenho essa experiência de governo, que para mim foi uma experiência riquíssima e maravilhosa. Eu me preocupo um pouco quando ouço o Hugo falar, um cara que tem uma participação muito grande nesse sentido e preocupa mesmo, porque eu não tenho clareza sobre isso. Eu tenho medo da atitude que a gente tem em relação ao governo, essa instituição, por mais que ela esteja falida, por mais tudo isso que foi falado com clareza por você e pelos outros da mesa. Este

ano me ensinou uma coisa. Eu não consigo ver, talvez por não ter tanta experiência, mas com base na experiência que eu tive, nenhuma outra instituição capaz de fazer uma modificação profunda que não seja o próprio governo. O que a gente conseguiu fazer lá foi maravilhoso, que fez avançar muita coisa para a cidade de São Paulo. Esses projetos, que eram transversais a outros projetos da administração da Marta, foram fundamentais e é importante refletir sobre esse período lá. É que a gente não discutia cultura isoladamente. Nunca a Secretaria de Cultura, as pessoas envolvidas na Secretaria de Cultura tiveram um diálogo tão franco e aberto com o pessoal da Secretaria da Educação como nós tivemos. Porque isso era uma atitude de governo. Apesar de todos os erros contidos nos CEUs, quando se instituiu esse projeto nessas regiões, se colocou o trabalho de cultura dentro dos CEUs, não era levar um divertimento para uma população carente que não tem acesso aos bens culturais. Era uma outra perspectiva. Era tentar alfabetizar em linguagens artísticas, dar os elementos para que, a partir desses elementos, eles construíssem sua linguagem, por meio do Projeto Vocacional.

Na semana passada, eu falei com a Maria Cecatto, ex-coordenadora do Projeto Vocacional, e com o Paulo Barcelos. Eles me disseram que três grupos do Vocacional rejeitaram as pessoas que foram trabalhar com eles. Rejeitaram, porque

eles já têm uma atitude: "Não é isso que queremos fazer. O que nós experimentamos aqui é a capacidade que temos de criar nossa história a partir de elementos que vamos trazendo de vários lugares. E agora chega uma pessoa que diz que vamos ter aula de voz, vamos impostar a voz, ter aula de corpo". O pessoal pirou. "Não queremos ter aula de voz para ter voz de não sei quem ou corpo de não sei quem. Queremos descobrir nosso corpo, nossa voz". Tudo isso fazia parte do processo que desenvolvíamos, inclusive no processo de formação de público. Tanto que a coisa mais radical desse processo foi a formação dos artistas que foram para lá, inclusive a minha. Porque eu realmente me transformei no contato com aquela realidade. Coisa que o Moreira tem diariamente... E o que me chocou



Riba Carlovich e Fernando Paz em "Surabaya, Johnny!"

absolutamente, o que me deixou chocado nesse processo foi o quanto a nossa categoria, não diria nem classe, mas a categoria artística é desmobilizada, desarticulada e até analfabeta política. Porque o trato das pessoas, a relação que o brasileiro tem com o governo é uma relação que vem dos portugueses, da colônia, é absurda. A pessoa é capaz de fazer esforços homéricos para desenvolver seu trabalho, para não ganhar nada e, quando a gente propõe esse trabalho enquanto governo para as pessoas participarem, a relação é outra. A relação é: você me contratou, o seu dinheiro é que vai me pagar. Primeiro pagar, depois discutir. A gente teve problemas gerenciais terríveis por conta disso, por conta de lidar com uma máquina burocrática que tem problemas, onde existe a Lei

de Responsabilidade Fiscal, da Licitação Pública. É o que determina uma série de atrasos nos pagamentos e nos projetos. Ou seja, contratar os prestadores de serviço necessários sem a previsão orçamentária é um ato de coragem do governante. É mais fácil o que José Serra está fazendo agora. Ele tem 5 bilhões de arrecadação num investimento, não paga, aplica isso no mercado financeiro. Quando chegar lá para outubro, ele abre o cofre para amigos e todo mundo fica feliz. Isso é assustador. Quando se tem coragem, se aplica, mesmo correndo o risco de atrasar os pagamentos. Entra-se no projeto correndo esse risco. Mas, com o governo, ninguém quer correr riscos. Isso começa a me gerar outro medo: as parcerias público privadas da política neoliberal, as quais eu execro. Ontem, eu assisti ao filme do Bianchi ("Quanto Vale ou é por Quilo?") falando das ONGs. A questão das ONGs é terrível. Quando os CEUs começaram a desenvolver trabalho na periferia, a gente começou a ser boicotado pelas ONGs, porque elas recebiam por pessoa atendida. E o Estado, por meio da Prefeitura, tinha instalado lá, gratuitamente, para aquelas pessoas o mesmo serviço que elas prestavam. Então, a pessoa que ia atrás do cursinho de teatro oferecido pela ONG não sei o quê passa a não ir mais. Elas começaram a boicotar, não diziam onde era, até fizeram um movimento muito grande, porque não interessava mais que o Estado prestasse esse

serviço, já que elas ganhavam do Estado, anteriormente, para fazer essa prestação de serviço. É mais fácil dizer que o Estado é incompetente para fazer isso. Eu tenho medo disso. Eu não tenho muita clareza desses assuntos. Tenho medo de acabarmos virando o terceiro setor. E daí esse terceiro setor tem o mesmo discurso da ineficiência do Estado que as empreiteiras têm; por isso elas conseguem tanto dinheiro. Que tipo de atitude a gente pode ter com isso? A minha convicção é que um trabalho como o do Moreira é muito importante, mas se não tiver o envolvimento da estrutura de governo as coisas não caminham. Quer dizer, tem a questão da resistência, estamos aqui para resistir, o que o Maia disse é muito importante, o que o Folias e vários outros grupos que conheço fazem. Mas precisa haver da nossa parte um envolvimento com questões maiores.

Iná – Atuar, nesse frente, é absolutamente necessário e você tem razão, eu não faço distinção de governo. Eu acho sim que qualquer programa tem aporte para a explosão das relações como essa que você contou: o papel das ONGs, na periferia, deve ser visto como um caminho, mas sem ilusão. É um caminho de curto fôlego, de curto prazo, até porque o que esses prestadores de serviço têm a oferecer hoje são relações de trabalho precárias. O horizonte é sempre muito curto, sem nenhuma garantia, mas uma atuação

política com clareza do que está em jogo e de qual é a situação em que você se mete tem efeitos absolutamente notáveis. Eu não quero repetir, mas a Renata Zhaneta mesmo participou, por causa da Lei de Fomento, de um projeto que produziu organização de efeito próprio – Projeto de Cangaíba. Assim como eu pude ver pessoalmente em São Miguel Paulista o efeito do Teatro Vocacional. Eu tenho certeza de que, mesmo que o Serra tenha obrigado todos os prestadores de serviço da Secretaria de Cultura a debandar, o que foi feito lá vai continuar produzindo os seus efeitos. Ontem, eu assisti a um depoimento do Marc Ferrez sobre o que o hip-hop fez na vida dele e o que ele está fazendo no lugar onde trabalha. Esse tipo de percepção, num país como Brasil, é quase que ele próprio já revolucionário. Porque o Brasil, como você lembrou, é um país onde a relação do conjunto da população excluída (e eu faço parte da população excluída) com o Estado foi sempre uma relação dos que não se vêem com nenhum direito. Qualquer coisa que o Estado faça é recebida como uma benção que caiu dos céus, e o Estado é o emissário dos deuses. Esse processo de organização informal, ainda que seja informal, produz os seus efeitos, e nós estamos a tal ponto mergulhados na barbárie, que qualquer coisa que se faça nesse sentido por menos que dure – um mês, dois meses, uma semana – produz efeito sim. E a classe dominante sabe disso e José Serra,

como agente consciente dela, precisa parar com isso. Não é por outra razão. É claro que tem a prioridade de deixar dinheiro na especulação financeira. Ele nem sequer paga as dívidas, não é? Mas tem também esse lado do ponto de vista da classe dominante, ainda mais relevante, que é impedir essa erva daninha, que é a organização da população, a população reivindicando direitos. Quanto mais eles conseguirem impedir isso mais funcional ele é. É por isso que o Zé Serra foi posto na Prefeitura na hora certa. Porque você imagina um segundo mandato para Marta? Com toda essa coisa se proliferando? Quem é que ia controlar isso daqui a quatro anos? A gente nunca pode perder de vista a lucidez das nossas classes dominante. Ela parece não ter método, mas tem, sempre teve. Investir em segurança, a polícia até do ponto de vista do consumo do Estado é muito mais produtiva do que deixar a população se organizar e reivindicar seus direitos. Se a população começa a reivindicar direitos, o Estado vai ter de abrir mão de parte do fundo público. O Estado e a classe dominante. Então, o Serra está muito certo fazendo o que ele faz. Porque ele está lá para isso. Então o universo da nossa ação é quase que ilimitado. Porque qualquer passo que a gente dê, cria problemas para eles.

Gustavo Trestini - A reivindicação da nossa categoria é mais uma reivindicação pelos recursos

que existiram naquele momento, daquela administração, porque eram recursos também que não eram exclusivos da Secretaria de Cultura, mas que vinham de outras secretarias, por conta dos projetos daquela administração, e não pelos projetos em si. Não se está discutindo um projeto de nível público.

Jairo Mattos - Sou ator, produtor e diretor de teatro. Eu sou palhaço e trapezista de circo já há alguns anos. Eu não sou de grupo nenhum. Mas já trabalhei com todos os grupos que estão aqui, inclusive com "Fora de Sério". E todos os espetáculos que fiz, produzi e fizeram um certo sucesso de público nunca tiveram mídia, nunca. E todos sempre com desconhecidos, com jovens, com elencos jovens. Foi assim em "Concílio de Amor", "Buldro" e foi assim em vários espetáculos que dirigi, inclusive um dos últimos o "Carro de Paulista". A gente estreou o espetáculo com cinco jovens desconhecidos. Nunca tivemos nenhum espaço na mídia. E o espetáculo lotou todos os dias em sete temporadas. A minha primeira experiência no circo, por exemplo, foi com 22 anos de idade. Eu e mais 10 malucos. Nós compramos um circo em 1984 e fomos para a periferia. Compramos esse circo com a possibilidade de pagar em 12 meses. A gente conseguiu pagar no primeiro mês, porque fazia o que chamam hoje de "Circo Novo" ou "Novo Circo". Então, para mim, tudo que interessa ao

público, como novidade ou como resultado de trabalho de um grupo, ou o que quer que seja que interesse ao público, ele assiste. Aconteceu isso com "Carro de Paulista". A gente estava no Cultura Inglesa, em Pinheiros, e nunca conseguiu levar o espetáculo para Mooca, por exemplo. E é uma vontade que eu tenho há três anos, quando estreei o espetáculo e não consigo levar. Você percebe? Existem outras barreiras. Então, vinha um público da Mooca, por exemplo, com bilhete único. Eles ligavam, perguntavam o tempo de duração do espetáculo, vinham correndo assistir e voltavam com o mesmo bilhete. O público vai sim, independente da mídia. Eu conheço vários colegas com lançamento de página inteira de jornal que vai bem até a primeira quinzena e depois arrebenta. Se o espetáculo não é bom o público não vai, e é essa a resistência do teatro. É o espetáculo. É essa arma que a gente tem para resistir e para pentelhar o Estado, o mercado, a Folha de São Paulo e O Estado de São Paulo. E todos que estão aí. A minha experiência é essa, é prática. Quando "Cemitério de Automóveis" chegou a São Paulo, eu estava na 1ª Mostra com eles sem um centavo e aquilo lotava. Os Parlapatões, a mesma coisa. Nunca tive problema com isso. Nós nunca tivemos problemas. Se o espetáculo é ruim, não fica, não dura. Se é bom, o público vem. Aqui tem essa experiência no Foliás e você passou por isso. Nós estamos passando por isso. A nossa resistência de fato contra o

mercado e contra isso tudo que está é o espetáculo. É só isso que eu tenho para falar.

Iná - A resposta do Jairo corresponde a outro âmbito, né? E eu concordo inteiramente. É o âmbito estético. A exigência máxima em termos do que você está fazendo. Agora a gente sabe, também, Jairo, que determinadas experiências, justamente por sua exigência máxima, acabam sendo inviáveis. Vou dar um exemplo. Até mesmo nos termos em que você falou. O exemplo é o seguinte: a Cia. São Jorge, nos últimos dois anos, desenvolveu um espetáculo chamado "As Bastianas", que não pode ser feito em termos de bilheteria, ele é inviável. Inviável primeiro porque, como o espetáculo que está em cartaz aqui no Folias, tem um limite de público, é um espetáculo profissional. Ele não pode ser apresentado dentro de um teatro, não pode ter muita gente e, no entanto, todas às vezes que eu o vi – umas quatro ou cinco vezes – sempre tinha mais gente do que a capacidade, prevista pelo próprio grupo. Algumas pessoas tinham uma relação mais distante, não podiam acompanhar direito a cena. "As Bastianas" tem um elemento adicional, quer discutir a experiência da exclusão com os excluídos. Então, nem sequer é para público normal de teatro no sentido nosso. São poucas as pessoas que freqüentam os nossos espetáculos que se mobilizam para ir ver "As Bastianas". Tem isso também. Mas também coloca uma outra

experiência da qual a Renata Zhaneta bem poderia dizer alguma coisa, que é o interesse da pesquisa para estudantes de teatro. Todas as vezes que eu fui a Cangaíba, vi muitos estudantes de teatro, já surgiu até uma pesquisa de iniciação científica sobre esse trabalho específico. O que é um outro desdobramento de grande importância, porque diz respeito à formação dos estudantes universitários. A própria existência do "Arte Contra a Barbárie" e desses espetáculos já coloca um diferencial na formação de quem estuda teatro. Como vocês sabem, se há uma área em que o Brasil não é apenas atrasado, mas sobretudo reacionário, são as escolas de teatro. Formam, sabendo que não há mercado teatral, atores para um suposto mercado e dentro dos padrões de mercado estabelecidos no Brasil pela era do TBC. Imaginem o nó, e eu estou sendo caridosa. Isso é um outro dado que a gente não chegou a discutir aqui. Uma hora também é bom ver isso. Voltando, o fronte estético é da maior importância e, eu diria, faz parte da resposta do Gabriel, que de alguma maneira você respondeu. O fronte estético, sem dúvida, corresponde ao ponto estratégico máximo em termos de relevância, porque, se a gente não for capaz de produzir experiências teatrais relevantes do ponto de vista estético, então vamos embora. Não interessa discutir. Agora, para assegurar as nossas possibilidades no fronte estético, eu acho indispensáveis as providências no âmbito político



Renata Zhaneta, Dagoberto Feliz e Bruno Perillo em "Cantos Peregrinos"

e, por âmbito político, eu entendo todas as organizações, inclusive, e sobretudo, o "Arte Contra a Barbárie".

Patrícia Barros - É correto que a resposta é o trabalho e é o espetáculo, mas não adianta o espetáculo ser bom para lotar todos os dias. Isso não existe. Porque a sociedade, muitas vezes, não está preparada para receber um determinado trabalho. "El Dia que me Quieras..." é um exemplo. "Babilônia" é um exemplo (estou falando dos nossos, não por nada). Na época, ficamos dois anos e tanto em cartaz. Hoje, quando a gente apresenta na mostra, é um sucesso absoluto de lotar e superlotar. A gente camelou com o público, tendo de fazer espetáculos para oito pessoas, porque a população não estava preparada para receber. Faz parte um pouco do que você está falando. E aí, nesse sentido, tem de ter uma transformação lá de baixo até...

Jairo - Vai acontecer também, em algum momento desse processo, desse grupo, por exemplo, voltarmos à resistência estética. Mas concordo plenamente. Ela precisa ser feita. Não precisa?

Gustavo - Quando eu falo da imprensa, não é para divulgar meu espetáculo. A idéia não é essa, mas é fazer com que o teatro seja um fato na

cidade. Quando a Iná fala dos amigos intelectuais dela, da universidade que não sabe nem onde fica o Foliás, significa que existe uma grande parcela que "consumiria o teatro" e gostaria de participar dessa discussão promovida pelo teatro com seus resultados estéticos, mas não participa porque não sabe nem que existe. Na verdade, a gente não existe, a não ser para nós mesmos. Isso é fato. E as pessoas amam discutir, entender e participar dessa coisa chamada teatro. As pessoas gostam mais disso do que do próprio teatro. Isso faz parte do teatro. Você ver o espetáculo, discutir o que ele trata tematicamente e a linguagem, tudo isso não cria, não gera um fato na cidade, independente se o espetáculo tem público ou não. Mas lamento, por parte da imprensa, é que ela não dá espaço para essa discussão sobre teatro, sobre as linguagens, não dá. Sem essa discussão ampla não se consegue criar um fato. Isso pelo o que eu sei, do pouco que sei, a imprensa fazia isso na década de 70, 50. Antônio Mercado estava fazendo uma tese de doutorado sobre d'Aversa, sobre as críticas dele. Existia isso. As pessoas discutiam. Discutiam a opção do Foliás por montar "El Día que me Quieras...". Não só assim: a peça é legal, tal ator é isso, tal ator é aquilo. Não eram essas bobagens que a gente lê hoje. É claro que isso tem a ver com o resultado estético também. Eu lembro muito bem que, quando estreou "Dogville", foi tão impressionante para todo mundo aquele resultado, que gerou discussões.

Inclusive eu participei com vocês na Funarte, discutindo o que era esse filme. As pessoas tinham interesse em discutir aquilo. É disso que eu sinto falta na imprensa. Não é o fato de divulgar ou não os espetáculos, de ter mais espaço no roteiro ou não. Estamos mais preocupados com isso do que fazer do teatro algo que seja discutido por todos. E, nesse sentido, eu digo que era importante o nosso trabalho de formação de público ou do Vocacional, porque as pessoas se interessavam pelo fenômeno teatral. Era um pouco o que Brecht dizia sobre as regras do jogo: "Você não vai se interessar pelo jogo se você não conhece as regras". As pessoas se interessavam por aquilo, assistiam, acompanhavam, queriam saber do próximo trabalho. Aí a imprensa tem um papel importante. Ela poderia reverberar mais essas discussões, abrir mais essas regras do fenômeno teatral, fazer com que as pessoas discutam e para que, no mínimo, seus colegas da universidade saibam onde ficam os teatros. Porque eu não tenho dúvida de que eles teriam interesse de discutir.

Jairo - Cinema também. Eu tenho experiências com um filme infantil que fiz. Eu fiz um trabalho na periferia, porque acabei ficando meio apaixonado, consegui uma cópia, comecei a levar para algumas escolas gratuitamente e consegui equipamentos para exibir o filme. Os

adultos não conheciam cinema, não conheciam a tela de cinema. Imagina teatro? Não é?

Iná - Gustavo, eu concordo totalmente e não poderia ser diferente, porque a discussão sobre a linguagem, discutir junto um espetáculo é função de professor. Também, não é exclusiva. Então, nós temos que fazer uma pequena digressão histórica. É preciso lembrar que no Brasil o teatro nunca foi uma real necessidade da nossa classe dominante, pelo bovarismo de que falou o Maia. Se você pegar a história do teatro desde que começou a ser contada, isto é, desde a independência do Brasil, mas independente sem perder o estatuto de colônia. O estatuto de colônia, se você for pensar, continua prevalecendo. Mas, desde que o Brasil é independente e a nossa classe dominante bovarista se interessou por teatro e pela construção de um teatro nacional, ficou demonstrado que (podemos colocar como data inaugural a movimentação do João Caetano para obter dinheiro da coroa, pois o país era um império), nem um processo, de João Caetano ao TBC, vingou e sabe por quê? Porque a nossa burguesia nunca se assumiu como burguesia européia. Por quê? Porque a nossa burguesia tinha escravos. Então, vida de burguês é só na Europa, e ela ia para Europa como agora vai para Nova York ou Londres. É lá que tem teatro. A nossa classe dominante nunca se empenhou, de verdade, em dotar o país desse melhoramento cultural que é o

teatro como instância de divulgação cultural no plano do mercado mesmo. O Brasil nunca teve de verdade um mercado teatral. A não ser por pequenos sarampos, como foi o caso do TBC e, atrás do TBC, as companhias que foram criadas. Aquele foi o momento, pode-se dizer, em que existiu, propriamente, um mercado. Mas durou tão pouco tempo que uma companhia como a Maria Della Costa, para não ir muito longe e referindo-me a um livro que foi publicado recentemente, já desde o início só se viabilizou dando golpes no Estado. Ia lá no governador e dizia: "Eu preciso de tanto para comprar cadeira para o meu teatro. Eu preciso de tanto para não sei o que lá". Então, mesmo quando segmentos da classe média, identificados com o projeto da nossa burguesia de parecer independente, o período que vem do fim da guerra até a ditadura, mesmo nesse momento, um mercado teatral foi inviável. A história da crise do TBC é absolutamente exemplar nesse sentido. Porque o que eles dizem, que foi a Vera Cruz, blá-blá-blá e a megalomania de Franco Zampari a crise do TBC, não é verdade. É porque teatro, como instância de mercado no Brasil, não pode ser. E não pode ser porque agora é a parte da discussão da linguagem.

O que a burguesia mundial tem a oferecer em termos de obras não diz respeito a nossa experiência social. E a nossa classe dominante nunca quis e continua não querendo ver a

discussão da sociabilidade brasileira na esfera pública. O teatro é esfera pública. O teatro sempre foi e sempre será uma instância da esfera pública para discutir e examinar. Pode ser com lente de aumento como faz o Sartre em "Hui Clos". Pode ser com a ampliação de "Concílio do Amor" ou com a redução que "As Bastianas" faz ou como fez aqui e está fazendo "El Dia que me Quieras...". Qualquer que seja o tema, qualquer que seja o assunto do espetáculo, o que o teatro faz, querendo ou não, é discutir a sociabilidade do lugar onde está sendo apresentado. Ora, se existe coisa que a nossa classe dominante não quer, é ver revelados os seus segredos, sejam os íntimos, sejam os públicos. Por exemplo, os processos de escravidão e de exclusão. É por isso que a imprensa não vai fazer mais o que você quer. A imprensa fez, enquanto processo inteiramente falso, mas na falsidade verdadeiro, a importação da dramaturgia moderna do TBC às companhias como Cacilda Becker e Maria Della Costa e outras. Era um processo de aclimatação ao Brasil da experiência européia e americana que podia ser discutida na sua falsidade verdadeira, porque apresentava uma imagem de progresso e de classe culta no Brasil totalmente falsa. Mas era um processo revelador da experiência social. Nesse momento, um jornal como O Estado de São Paulo estava interessado em toda essa falsidade. Repito: uma falsidade que é inteiramente verdadeira, por ser transplante cultural. Nesse momento, Alberto

d'Aversa foi, e não por acaso ele, o mais radical dos nossos críticos. Ele ensinava a ver um espetáculo brechtiano na década de 60. Ora, com a ditadura isso acabou por dois motivos: primeiro, porque, naturalmente a um processo falso de aclimatação, seguiu-se o processo de exame da nossa própria sociabilidade, e esta é a importância de grupos como Arena, Oficina e outros que surgiram. Alguns existem até hoje como os do Rio Grande do Sul. Quando o teatro, que é o drama burguês pós-crise e reciclado, cumpriu o seu papel, a etapa seguinte é natural, é de todo processo de aclimatação cultural: os grupos locais começam a produzir imagens desagradáveis. Nesse momento, não só porque a ditadura já estava proibindo de tratar do assunto nacional. Um parêntese: nesse sentido, a trajetória de Dias Gomes é absolutamente notável, mais de uma vez ele declarou: "O problema é que eu não posso ser mais dramaturgo, porque está proibido discutir a realidade brasileira no teatro, e é só isso que eu sei fazer". Então, assim como a censura impediu que dramaturgos como Dias Gomes continuassem produzindo, a esfera pública, que é a imprensa, retirou o seu time de campo e deixou de fazer a discussão produtiva do teatro desde Décio de Almeida Prado até o Alberto d'Aversa. Em momento nenhum, a crítica teatral foi tão relevante no sentido em que você fala, como no período que vai de 48, 49 a 60 e poucos, 67, 68. Aliás, eu sugeriria interromper em 68, que foi o

ano em que Décio de Almeida Prado deixou de fazer crítica teatral. Naquele momento, havia todas as tendências políticas e culturais na ordem do dia. Os grupos, brigando entre si, como Arena e Oficina, por questões estéticas. Igualmente relevantes, de parte a parte, você tinha defensores do Arena e do Oficina. Críticos como Décio tanto do Arena quanto do Oficina e verdadeiros guerrilheiros da causa brechtiana, como o Alberto d'Aversa. Isso acabou porque depois a esfera pública brasileira (a classe dominante) resolveu que nós íamos voltar ao estatuto pré TBC, isto é, o Brasil não pode ter um teatro, porque ou o teatro que se tem no Brasil expressa a sociabilidade brasileira, e o simples fato de se fazer isso já faz do teatro uma esfera crítica da sociabilidade brasileira, ou não tem teatro. Por isso que o Maia tem razão. O mercado teatral não existe mesmo, porque o mercado só faria a falsidade, só que falsidade requeitada. Não pega mais. É por isso que a experiência do Jairo acontece com ou sem dinheiro, porque a experiência do Jairo corresponde ao processo de expressão da sociabilidade brasileira. E isso não interessa ver e muito menos discutir, se não interessa discutir o conteúdo que dirá a linguagem. Por isso o processo do Vocacional produz um efeito tão assustador na periferia, porque a molecada vai lá discutir a vida deles no palco. É para isso que serve o teatro. A imprensa não vai dar espaço para isso mesmo. Então qual é a saída? É um ponto

no qual eu bato desde que eu frequento o movimento "Arte Contra a Barbárie". Ou criamos os veículos para essa discussão ou não existirão, porque a imprensa é, por definição, inimiga do nosso processo.

Renata Zhaneta - Eu vou agora encerrar esse nosso encontro. Muito obrigada pela participação de todos...

SÓCIOS APOIADORES DO FOLIAS

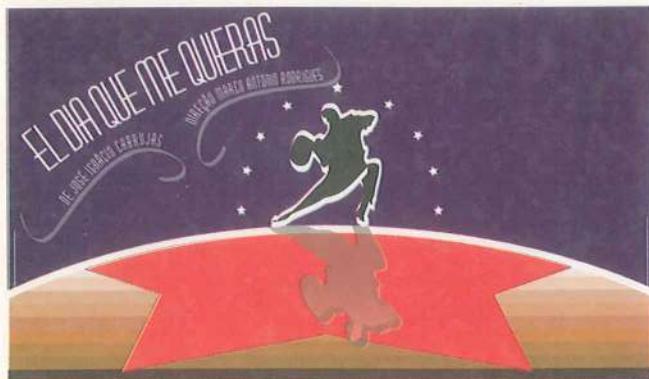
O Galpão do Foliás é um espaço público não-governamental mantido por

Airton Dantas de Araújo
Arlete Guimarães Gonçalves
David Reynaldo Kullock
Fernanda M. R. C. Coelho
Fernanda Viacava, Gabriela Hess e Silmara Deon
Fernando Jesus Pereira
Eiko Lúcia
Giseli Valeri
Iná Camargo Costa
Isabel Maria F. R. Loureiro
Ismael de Campos
Jairo Mattos
Joana Mattei
Jorge Miguel Marinho
Marco Aurélio P. O. Rodrigues
Marcos Barison e família
Maria Aparecida G. Chiéus
Maria Cecília Godoy
Maria Stella P. O. Rodrigues
Maury Sérgio Lima e Silva
Neyde Marchi Zampronha
Ofília Beatriz Fiori Arantes
Roberto Altenfelder
Rosa Maria Fragoso de Almeida
Sérgio Guimarães Gonçalves
Sonia Nahas de Carvalho
Tidy Alta Costura
Turma do Crochê da D.Stella
UNIA- Centro Universitário de Sto. André
Valdemar Mattei Junior

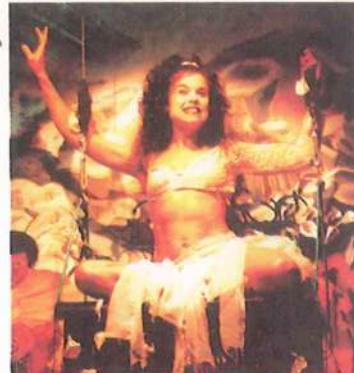
Associe-se pelo telefone:
(11) 3334.0457 ou nos
faça uma visita

Dagoberto Feliz e Val Pires em "El Día Que Me Quieras"

... estréias 2005...



... 2ª edição...



... fim-de-ano...

... curta-metragem...

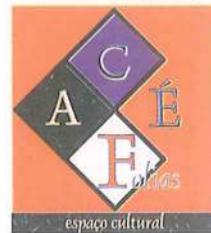


... novo espaço...

... cine-clube...



CINE FOLIAS



Galpão do Folias

Rua Ana Cintra, 213
Santa Cecília - CEP: 01201-060
Telefone: (11) 3361.2223
folias@terra.com.br



PROGRAMA MUNICIPAL
DE FOMENTO AO TEATRO
PARA A CIDADE DE SÃO PAULO
11133-279-02



www.galpaodofolias.com

Praticável do Folias

Rua Ana Cintra, 202 - Mezzanino
Santa Cecília - CEP: 01201-060
Telefone: (11) 3334.0457
praticaveldofolias@terra.com.br