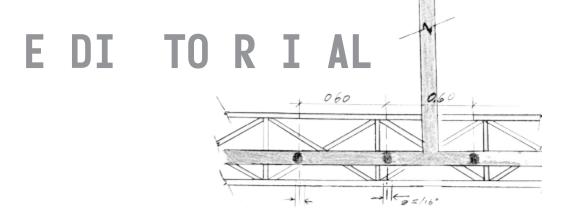


CADERNO D N°17 O 8 FOLIAS

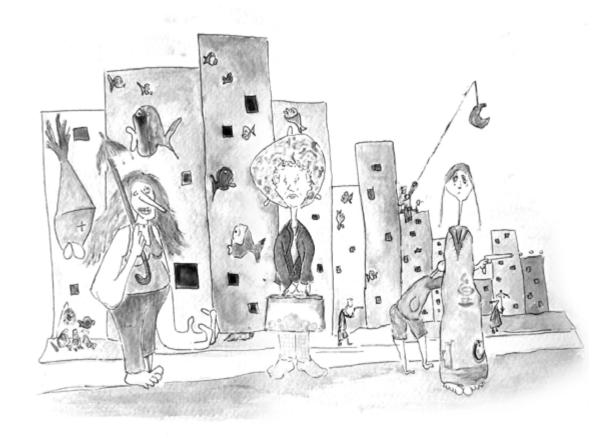


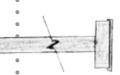


Ana Cintra! Ana Cintra? Queremos falar com você, Ana Cintra. Atravessar esse vasto oceano e chegar do outro lado da calçada, nas faixas de pedestres, debaixo do Minhocão, admirar as ilhas logo em frente com estes tantos náufragos que habitam as suas praias de lixo e imundície, ouvir dos botecos os bêbados que afogam sua solidão na descrença de um mundo em trapos, atrapalhar a televisão que reina nos estabelecimentos. Ana Cintra, essas paredes que nos abrigam, também nos sufocam, queremos deitar em seu asfalto e olhar para o céu, vislumbrar outras saídas, além das ruas, dos viadutos, das avenidas, encontrar todos aqueles que nesses mares navegam com suas bandeiras. Ana Cintra, a Nau é grande e encalha a cada esquina. Ela precisa de braços e mais braços dispostos a remarem por ideias, não existem soluções fáceis. Ela precisa de parceiros sedentos a pensar saídas para este mundo velho, para esse oceano sem fim e sem horizontes, de tempestades ensurdecedoras. Como vamos resistir a tantos trovões que ameaçam a nossa existência? As chuvas de objetos cortantes que saem de suas janelas? Ana Cintra, somos o que restou? Com quem ainda podemos contar? Talvez sejam menos dos que os que já se foram, talvez os melhores de nós tenham ido para a guerra e nunca mais voltado. Mas nesse mar de água salgada, nós, marujos de uma nau abandonada, nos sentimos plantando sementes e as pequenas árvores que brotaram, ainda que nesses vasos de lata enferrujada, nos enchem de orgulho e esperança. Queremos resgatar as histórias dos afogados pois acreditamos que a memória é uma forma de fazê-los existir e resistir ao tempo e às ondas que tudo corroem, queremos deixar garrafas com mensagens aos futuros navegantes, aos piratas cheios de artimanhas, às sereias de cantos estonteantes, aos peixes e peixinhos que por sua organização e persistência derrotam aos mais temíveis tubarões.

Ana Cintra, chamamos parceiros de outros mares para nos contar das suas andanças pelo mundo. Este caderno é um encontro de antigas naus, que já atravessaram piores tormentas, mas também de barquinhos, de jangadas feitas de madeira apodrecendo, ainda que relativamente novas, enfrentando cheios de coragem o mar aberto. Ainda e sempre, celebramos este tempo de poder registrar a nossa história e refletir sobre o que foi e os tempos que virão. Afinal como dizia o velho poeta português: "navegar é preciso, viver não é preciso."

GRUPO FOLIAS





SUMÁRIO

TEATRO (D)E GRUPO: PERMANECER OU MUDAR?

Para este caderno convidamos mais de 20 coletivos teatrais para compartilhar questões e experiências do Teatro de Grupo na cidade de São Paulo. Esse registro é construído por 14 desses grupos que conseguiram um tempo para redigir essas reflexões, apresentando uma mostra da pluralidade da resistência teatral na cidade.

As opiniões expressadas nos artigos assinados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.

- 9 BRAVA COMPANHIA
- **13** KIWI
- 22 CIA MUNGUNZÁ DE TEATRO
- **25** NÚCI FO DO 184
- **29** 28 PATAS FURIOSAS
- 31 ARLEQUINS
- **34** GRUPO ESPARRAMA
- **40** CIA DE TEATRO ACIDENTAL
- **49** ENGENHO TEATRAL
- 66 SOBREVENTO
- 72 COMPANHIA DO FEIJÃO
- 77 RAFAELA PENTEADO
- **81** A PRÓXIMA COMPANHIA
- **85** ACADEMIA DE PALHAÇOS



R A VA CO M PA N H IA

"Eu ensino e ensino, e quando é que eu estudo? Homem de Deus, eu não sei tudo, como os senhores da Faculdade de Filosofia. Eu sou estúpido. Eu não entendo nada de nada. De modo que sou forçado a preencher os buracos do meu saber. E quando é que tenho tempo? Quando é que faço pesquisa? (...) a minha ciência tem fome de saber!"

Bertolt Brecht A VIDA DE GALILEU

A Brava Companhia é um coletivo teatral, formado por um corpo estável de trabalhadores e trabalhadoras do teatro, existente desde 1998, e atuante, desde sua fundação, prioritariamente em bairros da zona sul da cidade de São Paulo.

Ao longo desta história, criou dezesseis peças teatrais. Nos últimos dez anos estreou os seguintes espetáculos: "Show do Pimpão", "JC", "O Errante", "Corinthians, meu amor – segundo Brava Companhia – uma homenagem ao TUOV", Este Lado Para Cima – isto não é um espetáculo" e "A Brava. Todos criados pela Companhia. Além dos já citados encenou duas peças de Reinaldo Maia, criando dois experimentos cênicos: "Júlio e Aderaldo – um dia na vida de de dois sobreviventes e A Quadratura do Círculo". O conjunto dessa obra circulou por mais de 300 bairros da zona sul da cidade de São Paulo, movimentou a própria sede do grupo, foi apresentado em festivais pelo País e fora dele.

A forma de organização da Companhia se dá de maneira horizontal, que na prática, consiste numa tentativa de possibilitar a participação coletiva dos integrantes nas decisões, nas opiniões e nas escolhas mantidas pelo grupo formado por pessoas que não visam o lucro, mas sim à criação de condições materiais para realização do trabalho teatral.

A horizontalidade do trabalho permite aos integrantes da Companhia o entendimento amplo sobre todas as ações e pensamentos

criados pelo grupo em sua trajetória, construída através de desempenhos de funções estabelecidas em cada processo. Não há divisão social do trabalho, mas sim desempenho de funções e de papéis de responsabilidades desejadas e ou necessários para o trabalho de acordo com cada momento.

A Brava Companhia é formada por trabalhadoras e trabalhadores da cultura, do teatro, que buscam, por meio do árduo esforço de construção de sua autonomia, criar espaços para o diálogo com a sociedade através da ação e função social do teatro que é feito por meio de um conjunto de relações ligadas ao público, a obra, a forma de produção e construção de uma poética contra-hegêmonica.

CASA BRAVA

De 2007 à 2016, o grupo manteve sua sede, Espaço Brava Companhia, no Sacolão das Artes, localizado no Pq. Santo Antônio, bairro da periferia sul da cidade, local onde manteve suas ações de trabalho que, além das apresentações de espetáculos, incluem oficinas, debates, mostras e encontros com grupos. Hoje a Companhia está sedeada na *Casa Brava*, um espaço mantido pelo grupo no Parque Santo Amaro também na Zona Sul.

A proposta da Brava Companhia para sua sede é a construção e manutenção de um espaço que permita a continuidade do trabalho (da própria companhia e de outros coletivos) e desdobramentos gerados a partir da manutenção da sede.

As ações da companhia estão organizadas no processo, no encontro e na construção do espaço

No processo estáo: a pesquisa; a construção de conhecimentos, por meio da fruição teatral, encontros e mostras, cursos e oficinas; a melhoria do espaço para viabilização de um trabalho relevante; o armazenamento de materiais conseguidos; ensaios e treinamentos;

No *encontro*: novamente a criação de possibilidades de fruição e discussão; apresentações dos espetáculos da Companhia e de outros coletivos que se propõem a fazer um "teatro público"/ contra-hegemônico, debates e palestras abertas ao público; discussão sobre os rumos de pesquisa temática da Companhia com outros fazedores e interessados publicações e encontro com outros coletivos artísticos da região sul e outras partes da cidade;

No *espaço*: qualificar a sede como um espaço de autonomia sobre os meios de produção de forma material e simbólica; promover o uso público da sede a outros coletivos da cidade.

Ter uma cidade é mais que ter um teatro. É ter um espaço que possibilite a alteração das relações de produção promovidas pelo mercado e que impõem uma lógica inversa da lógica de continuidade, ou seja, a lógica eventual e descartável do simples entretenimento.

A Casa Brava, atual sede da Companhia, não está isolada, mas dentro de um conjunto de outras sedes mantidas na e para a cidade, organizadas por grupos teatrais que tentam criar uma outra relação da produção e outras ações culturais coletivas, dentro de um projeto ligado ao movimento de teatro de grupo. O fortalecimento da sede se dá pela efetiva troca e solidariedade entre os coletivos de teatro da cidade.

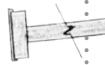
No caso específico da Brava Companhia a relação *comunitária* com o entorno é um misto de diálogo e tensão, diálogo promovido pelas ações de disponibilização das ações realizadas pelo grupo e tensão no sentido que o *comum*, a *unidade* de um bairro não se dá pelo interesse coletivo, mas pelo viés do indivíduo que, em grande parte sente os efeitos das mazelas que o afeta, mas não processa suas causas, escondidas pelas mentiras e não partilhadas pela difícil função de produção da vida que cansa e rouba o tempo.

Ter uma sede na maior cidade do País é também disputar a função social do espaço e criar mais uma tensão no território urbano.

REMANDO CONTRA MARÉ

A continuidade é um dos fatores importantes para construção da identidade e de ações consequentes, relevantes de um grupo. Partindo do princípio que há uma disputa em curso e uma luta a ser travada contra a atual forma de produção da vida, esta máquina de moer carne chamada sociedade capitalista, torna-se necessário o posicionamento nesta luta e a Brava está do lado de quem quer alterar a lógica de produção da vida. Atuando no campo cultural, essa disputa se dá no campo simbólico, mas não implica apenas em montar uma peça a partir de um conteúdo pesquisado, mas sim, de exercer o trabalho em relação com o público que ao mesmo tempo é moldado subjetivamente pelo sistema atual e pela indústria cultural e também é quem

K I W I



TODA ARTE É POLÍTICA

PENSAR O TEATRO PAULISTANO A PARTIR DE UM DETERMINADO PERCURSO HISTÓRICO

O primeiro passo no debate que propomos sobre arte e política é deixar aparente, seguindo os "conselhos" de Bertolt Brecht, a estrutura teórica que sustenta as reflexões presentes neste texto. Partimos do princípio segundo o qual a arte, assim como grande parte das esferas de pensamento e ação que organizam a vida humana, estão dentro do campo da política. Entendendo a palavra política como tudo que se refere à organização da pólis, da sociedade, da coletividade, enfim, tudo que diz respeito ao espaço público.

A arte, nesta perspectiva, não escapa ao espírito do tempo e, nos casos em que assume certo protagonismo social, pode "responder aos perigos de sua época", como sugeriu o dramaturgo e diretor britânico Edward Bond. Dito de outra forma: a conexão entre a arte e a dinâmica social é constitutiva do processo de criação e se expressa dialeticamente nas obras produzidas. Portanto, só é possível analisar um trabalho artístico à luz de seu contexto histórico. E a percepção ampliada do contexto histórico se ilumina pela compreensão das criações artísticas nele produzidas.

Um olhar sobre a questão da autonomia da arte

Peter Bürger, em *Teoria da vanguarda* (2008), analisa a questão da autonomia da arte na sociedade burguesa a partir da problematização deste conceito. O autor aponta que, "se definirmos autonomia da arte

pode se rebelar contra aquilo que o moldou. Nosso real inimigo se expressa por meio de uma indústria da cultura. Enquanto de um lado os agentes desta indústria sobrevoam os mares do conhecimento soterrando a subjetividade, a Brava Companhia e tantos outros grupos, remam num barquinho furado, feito de forma artesanal, contra a maré do embrutecimento. Navegar nesses mares agitados pela ignorância requer disposição, disciplina para construção de uma poética alicerçada pela continuidade: única forma para o desenvolvimento de um teatro com qualidade estética e pertinência política. Sem essa continuidade não há possibilidade de resistência, de enfrentamento, mas sim de pedintes de carona nos navios mercantes que levam ao deserto do mercado, onde a cultura é mercadoria.

Nos mares seguimos, com olhos vivos, atentos à terra e suas contradições...

Fábio Resende Por Brava Companhia como independência dela em relação à sociedade, podem-se conceber várias interpretações" (BÜRGER, 2008, p. 82). Chegamos tanto ao conceito de "arte pela arte", como ao seu contrário. Portanto, a autonomia é ela também um fenômeno histórico e ideológico.

A ideia de autonomia da arte ligada ao trabalho artesanal, por exemplo, é citada como uma forma do artista manter o domínio sobre o meio de produção, autonomia em relação à uma sociedade onde a divisão social do trabalho gera a alienação e a separação entre as etapas de produção. Poderíamos situar esta reflexão nos primórdios do capitalismo europeu, na passagem do poder da corte para a burguesia. Em momento posterior, já com o aparecimento de um mercado das artes e da figura dos colecionadores ou *marchands*, quando as obras individuais ganham valor, o papel social do artista se transforma.

Para o historiador da arte Horst Bredekamp, os conceitos de "uma arte 'livre' (autônoma) se acham desde sempre ligados a perspectivas de classe: que a corte e a grande burguesia protegem a arte como testemunha (de) dominação" (apud BÜRGER, 2008, p. 87). Em contraposição à autonomia, Bredekamp apresenta, positivamente, a arte comprometida, claramente dedicada a um propósito, que, inclusive, tem seus primórdios na arte eclesiástica, usada como forma de ensino dos princípios do cristianismo na dominação de povos conquistados (pensemos no teatro jesuítico no Brasil).

Analisando ainda as diferentes abordagens da ideia de autonomia: a partir do Renascimento, a autonomia conquistada pela arte (que se aproxima da ciência) em relação ao ritual, diferencia-se da visão de autonomia no Romantismo (momento marcado pelo aparecimento do "culto ao gênio"), quando a criação artística passa a ser vista como distinta das demais atividades sociais.

Não se trata aqui de um aprofundamento quanto à gênese do conceito de autonomia da arte, mas de compreender que determinadas condições sociais fazem com que a arte se transforme em conteúdo de si mesma e perca sua conexão com a vida social. Desse modo, para Peter Bürger "[...] a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital" (BÜRGER, 2008, p. 100).

Diante disso, para as vanguardas artísticas europeias do início do século XX, em meio a um período histórico de convulsão social (entre guerras, revoltas sociais, crises do capital e o processo da Revolução Russa), era preciso negar a arte burguesa – que valorizava a

subjetividade do artista e a produção e recepção individual das obras – propondo uma arte coletiva, questionadora do conceito de gênio. Mais que obras vanguardistas, estes artistas produziram manisfestos vanguardistas.

Para os artistas das vanguardas históricas europeias, tratava-se de estabelecer, além de uma nova arte, uma "nova práxis vital" (idem, p. 106). Era preciso destruir a arte estabelecida e, ao mesmo tempo, criar uma nova forma de expressão capaz de colocar em cheque também a sociedade na qual aquela arte estava inserida. Nas palavras de Bürger, para os vanguardistas, "[...] somente uma arte [...] a que se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada" (idem). O movimento dialético entre práxis vital e arte, na tentativa da superação da arte autônoma, de fato não se concretizou. "Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma", afirma o autor (idem, p. 113).

Com o fortalecimento da indústria cultural (em meados do século XX) e o desenvolvimento tecnológico dos meios de comunicação de massa, assistimos a uma falsa aproximação entre arte e vida. Uma aproximação que cria um efeito de ilusão (alguns meios de comunicação passam a *produzir* a verdade e tem o poder de divulgar suas versões da história para um grande número de pessoas), atomiza as experiências e explora o desejo de sucesso individual.

Ainda que se possa ver de forma positiva uma arte que pretende manter-se autônoma e apartada do tempo do capital (priorizando o tempo das relações humanas), a questão da autonomia/liberdade da arte na sociedade contemporânea, além de estar conectada às condições econômicas que definem a produção, é também um constructo ideológico. Usando a desculpa de isenção dos artistas em relação aos acontecimentos sociais, esta "arte pela arte", em geral, serve ao status quo, contribuindo para o sufocamento do pensamento crítico e impedindo a possibilidade de apreensão da totalidade do mundo.

O encenador alemão Erwin Piscator já apontava, nas primeiras décadas do século XX, a impossibilidade de ser livre numa sociedade que não é livre. Uma sociedade que obriga a maior parte da população mundial a vender sua força de trabalho para ganhar tão somente a ração diária de alimento que lhe garante a vitalidade para vender-se

no dia seguinte no mercado capitalista, não pode ser considerada livre. A arte está, portanto, vinculada à história e ao modelo de sociedade no qual se insere. Isso não significa, necessariamente, que a arte responda automaticamente aos acontecimentos sociais. Nesse complexo jogo entre história e processos artísticos, propostas estéticas são capazes de questionar seu tempo e impulsionar a práxis social. A liberdade de imaginação é fundamental na criação artística e pode garantir o aparecimento de alternativas políticas e sociais ainda não imaginadas. Cabe aos envolvidos no processo artístico escolher de que lado se posicionam: do lado do apaziguamento social, do falseamento da realidade e da capitulação à forma-mercadoria ou do lado da resistência e da práxis revolucionária.

Por uma arte revolucionária independente

Neste sentido, desfazendo-se da falsa ideia de autonomia da arte e avançando na discussão da relação entre arte e política, uma reflexão feita há 70 anos ainda nos parece atual. O manifesto de Breton, Rivera e Trotsky, *Por uma arte revolucionária independente* (1938), coloca o debate nesses termos:

A arte verdadeira, a que não se contenta com variações sobre modelos prontos, mas se esforça por dar uma expressão às necessidades interiores do homem da humanidade de hoje, tem que ser revolucionária, tem que aspirar a uma reconstrução completa e radical da sociedade [...] Ao mesmo tempo, reconhecemos que só a revolução social pode abrir a via para uma nova cultura.

ſ...

A oposição artística é hoje uma das forças que podem, com eficácia, contribuir para o descrédito e ruína dos regimes que destroem, ao mesmo tempo, o direito da classe explorada de aspirar a um mundo melhor e todo sentimento da grandeza e mesmo da dignidade humana.

[...]

Em matéria de criação artística, importa essencialmente que a imaginação escape a qualquer coação, não se deixe sob nenhum pretexto impor qualquer figurino.

[...]

Ao defender a liberdade de criação, não pretendemos, absolutamente justificar o indiferentismo político e longe está de nosso pensamento querer ressuscitar uma arte dita "pura" que de ordinário serve aos impulsos mais do que impuros da reação. Não, nós temos um conceito muito elevado da função da arte para negar sua influência sobre o destino da sociedade. Consideremos que a tarefa suprema da arte em nossa época é participar consciente e ativamente da preparação da revolução. No entanto, o artista só pode servir a luta emancipadora quando está compenetrado subjetivamente de seu conteúdo social e individual, quando faz passar por seus nervos o sentido e o drama dessa luta e quando procura livremente dar uma encarnação artística a seu mundo interior.

[...]

O que queremos: a independência da arte - para a revolução, a revolução - para a liberação definitiva da arte (apud FACIOLI, 1985, p. 35-46).

A convite da *Partisan Review*, Trotsky escreve em 17 de junho de 1938 o artigo A arte e a revolução. Neste texto o autor usa como exemplo de arte viva e revolucionária os afrescos de Diego Rivera sobre o Outubro soviético. A obra de Rivera falaria mais da Revolução Russa de 1917 do que a produção artística subserviente ao stalinismo. Os arranhões e manchas feitos por vândalos católicos e outros reacionários (incluindo os stalinistas) nos afrescos os tornam ainda mais potentes. A obra fica ainda mais provocadora, trazendo em si um "fragmento vivo da luta social" (apud FACIOLI, 1985, p. 96).

Trotsky defendia que somente uma arte livre e desburocratizada poderia exercer uma função transformadora e contribuir na construção do socialismo. A defesa de independência da arte, nesse caso, responde ao contexto histórico de apreensão do projeto revolucionário soviético pelo governo autoritário de Stálin e a transformação do Partido Comunista numa máquina burocrática que distanciava o povo do poder.

A arte, como a ciência, não só não precisa de ordens, mas não pode, por sua própria natureza, suportá-las. A criação artística tem suas leis, mesmo quando está conscientemente a serviço do movimento so-

cial. A criação intelectual é incompatível com a mentira, a falsificação e o oportunismo. A arte pode ser uma grande aliada da revolução, enquanto permanecer fiel a si mesma. (idem, p. 99).

Ao mesmo tempo, em uma perspectiva marxista, é tarefa do artista de esquerda a reflexão crítica à respeito do mundo em que vive e a tomada de posição ao lado da classe trabalhadora. Walter Benjamin, em O autor como produtor, afirma que "o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo" (BENJAMIN, 1985, p. 127). Tomar os meios de produção, superar "as esferas compartimentalizadas de competência no processo da produção intelectual" (idem, p. 129) se apresentariam como pressupostos para o artista de esquerda engajado nas lutas sociais, aquilo que tornaria seu trabalho politicamente válido. O caráter pedagógico da obra e do artista, o caráter mediador, a não idealização do "intelectual puro" corresponderiam à forma de enfrentamento a ser defendida. Isto é, a forma capaz de compartilhar os meios de produção da arte, de desvendá-los e, assim, abrir portas para que outros produtores tomem posse das técnicas necessárias para produzir uma arte revolucionária. Porque a arte revolucionária só pode ser produzida e experenciada no seio de uma coletividade.

De acordo com as teses de Benjamin:

Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for a sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores. Já possuímos um modelo desse gênero [...]. É o teatro épico de Bertolt Brecht (BENJAMIN, 1985, p. 132).

Sobretudo em razão dos movimentos de luta e resistência ao longo dos tempos, temos bons exemplos de autores-produtores. Bertolt Brecht e seu teatro épico dialético que, conectado ao contexto histórico e tendo o homem no centro de suas experimentações como sujeito e responsável de suas ações, investigou os mecanismos sociais afim de transformá-los. Erwin Piscator e seu teatro proletário no início

do século XX, um teatro de informação e formação política que, na busca de radicalidade estética que correspondesse às urgências sociais do período, desenvolveu as bases do teatro político documental. O teatro de agitação e propaganda soviético e alemão, ferramenta de luta utilizada pelos trabalhadores nos períodos revolucionários. Frida Kahlo e Diego Rivera que estiveram ligados ao Partido Comunista Mexicano, aos camponeses zapatistas e participaram ativamente da vida política de seu país. Julio Cortázar que dedicou esforços e os direitos de alguns de seus livros à Revolução Sandinista na Nicarágua. Nos anos 1960 e 70, cineastas, escritore(a)s, artistas plásticos, de teatro e música que resistiram ao autoritarismo da ditadura civil-militar nos países latino-americanos (muitos foram perseguidos e exilados e, vários, assassinados) e ousaram sonhar com uma nova ordem social baseada na justiça e na igualdade. E, espacial e temporalmente mais próximos de nós, as experiências de um sujeito histórico ressurgido (e reinventado) nas últimas décadas no Brasil: o Teatro de Grupo. Cuja experiência paulistana traz exemplos de amadurecimento da reflexão política sobre a necessidade de trabalhar a partir de um novo modo de produção, desenvolvendo uma práxis no sentido oposto à alienação da divisão social do trabalho e causando um estranhamento dentro da estrutura de funcionamento do mundo capitalista.

Com relação ao teatro de grupo paulistano, vale um alerta: não é coincidência que a estrutura material que possibilitou o desenvolvimento desta experiência coletiva nos últimos anos — o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo - esteja sendo rapidamente desmontada pelo atual governo ultraneoliberal. A destruição da cultura criativa e crítica não é um acaso, mas um projeto.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. FACIOLI, Valentin (org.). Breton-Trotsky. Por uma Arte Revolucionária Independente. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.



CI A MU N G UN Z Á DE TE A TRO

Ao longo desses dez anos de trabalho e, após a inauguração de um Teatro de Contêiner, muitos questionamentos emergiram.

Como poderíamos reverberar para o território que ocupamos hoje (o Teatro de Contêiner) a estrada que nos levou a fixar âncora ali ? Como expandir as referências processuais internas para fora do campo da pesquisa ? Como democratizar as referências culturais e criar um espectro de atividades que permitam à todo tipo de público, sem exceção, participar e se sentir contemplado, tocado, levado em conta?

Pensamos em nossa trajetória e esse casamento de 10 anos. Não por acaso, ela se celebra num teatro de lata vazado pra rua.

Zinco e Estanho são os metais referentes às Bodas de 10 anos.

O estanho é um material maleável enquanto o zinco serve de proteção à ferrugem. Nada mais pertinente ao local onde nos encontramos hoje: Um teatro de metal em meio à uma região com alto índice de vulnerabilidade social, próximo à Cracolândia, imerso nos novos-velhos conflitos de especulação imobiliária. Necessitamos de muita maleabilidade no trato com o entorno (que, num raio de 100m, conta com o comando geral da Guarda Civil Metropolitana, com um Centro de Acolhimento Temporário para pessoas em situação de rua, com os usuários em fase de redução de danos, moradores do entorno e comércio formal e informal). Necessitamos de receptividade, negociação, diálogo e, acima de tudo, afeto. E, de certa forma, cuidar para que não enferruje. Lubrificar o trato com o entorno, sabendo

que estamos num teatro que tem paredes de vidro. Paredes de vidro são um convite. Estamos construindo um vetor energético do centro para as bordas e das bordas para o centro. E, em meio a isso tudo, temos o nosso público cativo. Pessoas que conhecem e acompanham nosso trabalho. Como unir todos esses nichos em convivência social, mediada por uma programação que contemple todos?

Nosso trabalho enquanto artistas de uma Cia, somado ao nosso trabalho enquanto cidadãos que ocupam um território com pessoas em situação de extrema vulnerabilidade, com um teatro envidraçado, aumenta a responsabilidade de programar culturalmente esse mesmo espaço.

O teatro de Contêiner surgiu num momento em que nos demos conta de quantos terrenos públicos ociosos existem na cidade, ao passo em que muitas cias de teatro pagam um valor do qual não dispõe em locação de espaços para fazerem suas atividades que, na maioria das vezes, tem contrapartidas sociais. Ocupar um terreno público com um "equipamento" privado tem em si uma dialética. O espaço é de e para todos, mas existe um grupo gerindo essa programação e o pensamento das necessidades do território. Pensamos que teríamos uma sede e nos demos conta de que criamos um centro cultural. Simplesmente porque o território pedia mais. Pedia mediação de relações, de conflitos, pedia uma programação livre, gratuita, com acesso democratizado. O território em que nos localizamos, próximo à Cracolândia, pede respiro e ressignificação das relações. Desde então nosso fazer teatral deu lugar a um fazer artístico/relacional. O processo como obra instaurou-se ali. As relações como obra aberta. Nesse território nada pode ser fechado, protegido, apartado. Os espetáculos são invadidos pelo som e pelo cenário das ruas. Os ensaios são interrompidos por brigas ali na calçada, ou pela criançada jogando bola ali na quadra.

Mergulhados nesse universo foi impossível não se contaminar com as histórias que ouvimos e presenciamos dos moradores de calçada e usuários de crack do entorno. Estar ali, dentro um "aquário artístico", que está amalgamado à uma região desassistida pelo poder público e ao mesmo tempo, na mira da especulação imobiliária, é decisivo para muitas escolhas artísticas, políticas, éticas e estéticas. A pedra, o fumo, as estátuas humanas que andam pelas ruas, e os bustos das praças que viraram o novo fluxo. Foi com todo esse material que entramos na sala de ensaio e saímos com uma espécie de "documento"

sobre as relações vivenciadas ali, condensadas no nosso último espetáculo, "Epidemia Prata".

Após a estreia deste trabalho, nossa relação com esse universo e com as pessoas que retratamos no espetáculo, se estreitou.

Numa parceria com o pessoal do Consultório na Rua Bompar, tivemos a iniciativa de fazer uma exposição de dois usuários em fase de Redução de Danos: Yóri e Dentinho. A exposição durou toda a temporada do espetáculo, onde eles não só vendiam suas obras, mas estavam ali conversando com as pessoas e conceituando as próprias obras. Suas obras eram, ali, objetos de mediação relacional. Eles estavam sendo vistos a partir de sua produção artística. Essa experiência nos mobilizou a iniciar um projeto que chamamos "Frente cultural de redução de danos", pois não somos da área da saúde, nem da assistência social: nossa contribuição é cultural. Essa frente vai programar parte do espaço, pois entendemos que esse espaço é aberto às mais diversas manifestações artísticas e culturais, e queremos viabilizar a forma mais democrática possível de conduzir esse fazer.

Portanto, como não perdermos o foco do nosso trabalho artístico e cultural perante ao excesso de demanda de ordem da assistência social, numa região desassistida pelo poder público?

Fica a questão a todos os parceiros artistas que também produzem seus trabalhos em territórios vulneráveis.

NÚ CLE 0 DO 184

mas salemos a resposta pois como todos sabem O tonento está residirad Agors o tolias pergunta: qual e a importancia dos grupos e como é este modo de producas. As dua Apliquelas no men entendimento pisolear e criminalezar os a

De grupos são o oxigenes do fager teatral, not so agui eur São Paulo, mos também no no teraul inteiro, pois ao os grupos com sua maneira coletiva de ponsar, refleter e crear o Teatro que apresentam podem impedir que a mismil e a volupia mercantelesta tonem conta da nossa una. Tara que os grupos de Teatro possam amadire cer, preservar l'ampliar sus mitodos de producas, sería muito bon que todos predessen ter uma sede para realizar seus experimentos, organizar sues peusamentos é transforma-los em textos om anaus, om figurino em musica em metodo e pratica de interpretação. to no traballa continuo sistemático e regular qué

pademos ver as edles crescerem ver o desenvolvemento de cada habilidad ver o desablochar dos talentos de cada integrante do grupo e o que e mais caro ao Teatro ver todos as característicos, potencialidades e judividualidades flore el rem em conjunto e numa troca permanente. Judo junto e misturado. E isto se dará de forma mais intensa e profunda se o grupo conteguir manter un lugar e que estabeleca uma relação fratima e autentica com a comunidade que mora que trabalha ou apenas desputa o seu entorno. long o contato permanente se encontra a manliera de, aos poucos, aprofundar o conhecimento das demandos e especepicidades do local onde a sede funciona e

mostrar o traballo discuti-lo juser to no necess Tranda pelos camenhos da Toisquise do estudo da experimentadas e possevel r lector contra a mare contr il or conquistes non 6 de lice g may o lamento dos traba

Dulce Muniz



PAT AS FUR IO SAS

Texto-observação ou Texto-reflexão?

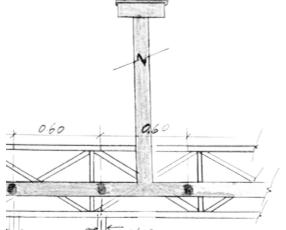
Reflexão: Ideia 1: Um pensar, observação, consideração, meditação, raciocínio, reflexão. Ideia 2: Compreensão, concepção, conhecimento, entendimento, uma ideia, noção, senso.

TÍTULO: A URGÊNCIA POR ESFERAS CRIATIVAS

O Espaço 28 surgiu em 2013 quando o 28 Patas Furiosas, diante da urgência de um local para o ensaio de seu primeiro espetáculo teve a possibilidade de ocupar um bar desativado. Até então, o coletivo havia realizado experimentos dentro do contexto acadêmico, utilizando salas de ensaio institucionais. Com a formalização do encontro enquanto grupo teatral, diante de um processo criativo sem vínculo com a faculdade, e o desejo de pesquisar um treinamento para o trabalho de criação dramatúrgica, tornou-se urgente encontrar um espaço físico para que o trabalho fosse realizado.

Foi então ao longo desse processo de adentrar um espaço a partir de sua configuração real e reinventá-lo para outras finalidades que passamos a pesquisar, para além do trabalho criativo, um diálogo com esse lugar. À medida que propúnhamos à sua arquitetura e entorno o que pretendíamos, ele nos provocava com a devolutiva do que era possível e, principalmente, potente para sua realidade. E a partir dessa conversa o trabalho do grupo tem sido moldado à medida que ele também molda a geografia do Espaço 28. Por isso, costumamos adjetivar esse espaço como um ateliê teatral, pois, mais do que uma sala de ensaio ou sala de espetáculos - embora ele sirva a essas finalidades - se trata de um espaço que propõe uma ética, uma estética e uma filosofia parecida à do ateliê, uma vez que não temos controle sobre o lugar, não conseguimos produzir sobre ele, mas sim, com e a partir dele. E isso é evidente e comum a todos os trabalhos que recebemos, para além dos nossos.

0.6



Arlequins com s, assim mesmo, é plural, e também é singular: o Arlequins. O Arlequins é eu, você, ele – nós. Nós, laços que se atam unidos na construção de um trabalho e que no tempo se desatam para construir outros nós. Anos se passaram e eis-nos aqui pensando – (de novo) -: o que fazer? Uma situação política tão adversa. (quase íamos dizer: ditadura. Mas não, essa foi eleita)

Todos os monstros se encontram dentro de nós.

No estômago.

Nas glândulas de suor do sovaco.

Vamos ter que suá-los.

Vamos ter que vomitá-los.

Antes de seguir com a tarefa da construção.

Hoje é ressaca!

A manhã não está cinzenta.

Nem amarga.

O sol não se apagou,

nem as nuvens pararam de ensombrecer.

Temos o dia inteiro pra viver e não esquecer: Que erramos.

A possibilidade de habitar um espaço destinado à criação artística é a possibilidade de testemunhar o complexo ciclo de um trabalho esculpido no tempo desse espaço, um tempo radical e dilatado, que, por sua vez, é esculpido a partir das necessidades desse mesmo trabalho desenhado pelo espaço. Assim, podemos chamar essa relação de esfera criativa, um território que abre um fluxo de transformações infinitas inaugurando uma tecnologia específica às necessidades dessa concepção artística. E é dentro da constante descoberta dessa esfera criativa em que buscamos pesquisar quais são as éticas e estéticas implicadas na realização do trabalho, na relação com o espaço físico e entre as pessoas agentes (corpos em ação) nesse processo, principalmente as integrantes do 28 Patas Furiosas.

Nisso identificamos a ideia de heterotopia (hetero = outro + topia = espaço), ou seja, a possibilidade de buscar um modus operandi não hegemônico nessa esfera criativa, em que para além da abordagem filosófica nos trabalhos artísticos do grupo, possamos pesquisar e exercitar em nossos corpos e relações essa filosofia. Então assim se faz a construção dramatúrgica no trabalho do 28 Patas Furiosas, a partir de dispositivos entre o espaço, os corpos e toda a materialidade que vai surgindo dessa relação. A ação do grupo começa a se efetivar, quando esse ambiente desenhado por essas três forças, inicia uma articulação com o mundo externo a ele, isto é, quando a esfera criativa ganha ritmo no seu fluxo de transformações e a complexidade da cidade invade o seu imaginário. Então um novo ciclo se inicia rompendo a fronteira que separa o Espaço 28 da pólis, surgindo, ainda, uma retroalimentação entre interno e externo. As potências e consequências dessa relação são as principais incógnitas com as quais nos deparamos dentro dessa reflexão.

Pudemos ao longo de cinco anos de trabalho no Espaço 28, entender o que ele exige da sala de ensaio (ou ateliê) e que ele só pode se dar a partir de uma relação radical, presente e ao longo do tempo. Um tempo ritualístico em que mais do que tudo, interessa habitar a dúvida, a curiosidade e o trânsito de idéias. Assim, desde 2013, independente do momento em que nos encontramos em termos de momento no processo criativo ou incentivo financeiro; mantemos pelo menos dois encontros semanais - para que possamos habitar, praticar e questionar esse outro espaço, essa heterotopia, nossa esfera criativa.

Os que queriam ser irmãos tentaram ser pais.

E não houve luz,

e o sertão não virou mar.

Não. Não estamos doentes.

Algo está doente...

A sociedade?

O Brasil inteiro?

O mundo?

Que doença é essa?

Que nos faz entregar o mundo que conquistamos?

Quem são essas pessoas com tochas incendiárias batendo às nossas portas?

Invadindo nossas ruas em frenesi grotesco?

Quem esse censor imundo e anacrônico querendo nos dizer o que não dizer?

Quem esse assassino cínico e desvairado, que matou a negra, lésbica, de esquerda? (Que suou sangue em seu parto de consciência...)

De quem essa terra que não foi distribuída?

Quem lucra com isso?

Qual o lugar dessa raiva que espuma?

Quem é essa besta, - desembestada – incendiando com sua ponta a certeza de nossos erros, dúvidas e vacilações?

Quem roubou a nossa reserva de futuro?

Qual o tamanho desse abismo?

O tamanho dessa dor de ter que odiar? E nós a eles também.

Onde é "nós" quem é "eles"?

Por que nos esfaquearmos?

Não. Não é hora da conciliação. De ser amigo do homem. Da indulgência.

É hora de continuar.

Nos palcos.

De gritar

Na rua.

De representar a vida. De pensar a saída.

De agir o humano.

Porque você e eu

E tudo junto: nós.

Eis nos aqui fazendo um teatro possível, nas condições possíveis.

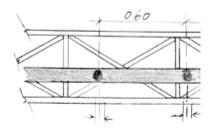
Só no movimento podemos compreender.

Eis nos aqui pensando de novo.

Arlequins

G R UPO

ESPAR R AMA



ESPARRAMA PELA CIDADE

JANELA dentro de cada janela tem uma casa

* Micro Dicionário de Sabedorias Infantis criado por Daniel Viana, a partir do processo de escutas com crianças desenvolvido no Projeto Navegar do Grupo Esparrama, contemplado pela 29ª edição do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Dentro da janela de um apartamento em frente ao Minhocão (no centro da cidade) tem uma casa. Nessa casa, onde moram alguns integrantes do **Grupo Esparrama**, nós criamos e ensaiamos muitos dos nossos trabalhos. Em 2013, resolvemos abrir essa janela e apresentar algumas de nossas invencionices. Um caminho sem volta, a partir de então, a cidade invadiu a nossa casa, nosso trabalho e nossas criações.

Depois do primeiro espetáculo, **Esparrama pela Janela** (2013), a janela que inicialmente era um suporte para a nossa criação artística se impôs como tema e questão, em um momento político onde as ruas estavam sendo tomadas por manifestações. Propor ao público que ocupasse a rua, sentando em um viaduto, para assistir à um espetáculo que se apresentava entranhado na arquitetura cinza do centro de São Paulo parecia uma provocação interessante. Porém, a dinâmica de poder que destrói e reconstrói a cidade se impôs e percebemos que

a ação especulativa que estava transformando a imagem do Minhocão se apropriava da nossa ação da janela, para favorecer o processo de gentrificação do centro.

Diante do dilema de sermos cooptados ou abrir mão do processo de ressignificação de um espaço, que antes foi degradado por uma ação autoritária do poder público, optamos por uma terceira via, manter uma ocupação declaradamente crítica. Assumimos a cidade enquanto território em disputa, física e simbolicamente. Foi assim que mantivemos a nossa intervenção e criamos o segundo espetáculo para janela, o **Minhoca na Cabeça** (2015), onde, entre tantos outros temas, nos colocamos o desafio de criar uma cena que falasse de especulação imobiliária para o público infantil.

É necessário entender que o modo de produção que assumimos para o nosso trabalho – o teatro de grupo – nos permite assumir o desafio de encarar questões que surgiram das nossas próprias criações. Isto porque é necessário um outro tempo para conseguir escutar e organizar as respostas que são dadas às nossas intervenções. E esse tempo diz respeito ao modo de organizar nossa produção, que é diferente do tempo relativo à produtividade mercadológica. Todo esse processo permitiu que a cidade nos ensinasse a complexidade dos jogos que a compõe, mas, como nos lembra Paulo Freire, enquanto educadora a cidade é também educanda.

CIDADE é o mundo

No final do nosso segundo espetáculo para janela nossa protagonista, a menina Nina, teve o ímpeto de navegar pela cidade. Imediatamente após a estreia, nos desesperamos com a imagem de uma criança navegando pela cidade que nós, adultos, construímos para ela. Desse incômodo surgiu o **Projeto Navegar**, contemplado pela **29ª edição do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**. Nele a pergunta que nos guiava era: qual é a cidade com que sonha uma criança? Essa pergunta nos levou a criar em 16 meses: um processo de escutas com três grupos diferentes de crianças (da EMEI Gabriel Prestes – na Rua da Consolação, do CCA Mina – em Heliópolis – e de um grupo de teatro com crianças da antiga Ocupação Lorde Palace – em Santa Cecília), uma exposição, um livro paradidático para crianças e o es-

petáculo Navegar.

Queríamos investigar o imaginário das infâncias sobre a cidade para procurar brechas, fendas, rupturas que nos permitissem vislumbrar novas formas de construção do urbano. E encontramos, na prática, uma rede de educadores que já estava pensando e construindo esse caminho. Nesse encontro, a partir de um processo de pesquisa artística, nos deparamos com profissionais que já lutam, há tempos, por uma educação que encara o educando de forma mais complexa e que encara a arte como um dos potenciais educativos da cidade.

São eles que constroem na prática o conceito de **Cidade Educadora**, que ganhou força na década de 1990 em Barcelona, onde foi escrita a *Carta das Cidades Educadoras*. As cidades que assinam esta carta entendem que as diferentes políticas, espaços, tempos e atores são agentes, capazes de apoiar o desenvolvimento de todo potencial humano. Todo esse contexto deu lastro à nossa iniciativa e, ao mesmo tempo, nos convocou a assumir a responsabilidade na construção efetiva de um território que eduque suas crianças e seus habitantes.

ÁRVORE uma planta de sementes

*

O que queremos destacar com isso é que a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, cuja alma guarda uma profunda reflexão da classe artística, está intimamente atrelada aos princípios preconizados no conceito das Cidades Educadoras. A execução dessa lei pela secretaria de cultura garante, mesmo que indiretamente, uma intersetorialidade com a área da educação, com o objetivo de criar uma sociedade mais humana, com a formação integral das nossas crianças. Qualquer ataque a uma lei que permite que artistas pensem projetos voltados para a cidade é, no fundo, um ataque que mira a formação de uma cidade mais inclusiva, é um ataque à cidadania.

O investimento público em um tipo de lei como essa tem efeitos cascata que extrapolam as contrapartidas contabilizadas durante a sua execução. Por exemplo, o *Projeto Navegar*, do Grupo Esparrama, que foi criado com a subvenção desse Fomento gerou frutos que se estendem de forma pública e gratuita até o presente momento e que devem durar por muito mais tempo: apresentações do espetácu-

ENCOSTA é o que prende o rio para ele não sair para fora

*

Não podemos deixar de registrar que nesse texto privamos, você leitor, do contato com o fantástico e profundo material que as crianças compartilharam conosco durante esse rico processo. Limitamos apenas a usar como citação algumas imagens com as quais as crianças da **Emei Gabriel Prestes** nos presentearam durante os encontros que fizemos com elas. Foram essas imagens que nos inspiraram a escrever essas reflexões.

Nesse processo pudemos nos deparar com algumas questões que podem parecer óbvias, mas que ganharam sentido novo para nós, nessa última experiência do Esparrama. Iremos destacar duas, porque acreditamos que devemos encará-las para eliminar ou alargar a distância entre nossas "encostas".

- Nós sabemos que o edital é dedicado para projetos voltados para a cidade, mas deixamos isso claro para a população que nós atingimos?
- Nós sabemos da importância das artes na formação do cidadão, mas nossa ação isolada é o suficiente? Quais são nossos parceiros nessa luta?

Enfim, em tempos sombrios como os de hoje, devemos, mais do que nunca, elaborar boas perguntas para que possamos refletir sobre os caminhos que como artistas desejamos trilhar, levando em consideração nossos erros e acertos. E Manoel de Barros nos dá uma boa dica para continuar na caminhada:

"O olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo"



** Ilustração criada por Marina Faria, a partir do processo de escutas com crianças desenvolvido no Projeto Navegar do Grupo Esparrama, contemplado pela 29ª edição do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

CIA DE TE A TR O AC IDE N T AL

F QUEM DISSE QUE SOMOS FINITOS?

(ARTUR KON, em nome da Cia de Teatro Acidental)

Não tenham vã esperança, Não há retorno mais: O dia traz bonança E logo a noite avança, Mas a manhã - jamais.

Enquanto falava essas palavras, o ator devia rir em meio ao desespero das outras personagens, que temiam por suas vidas diante da vinda de um furacão; para ele, a ameaça de morte quebrava com a eterna e tediosa continuidade dos dias experimentada até ali, abrindo caminho para a verdadeira vida. Essa era uma cena decisiva de *Mahagonny*, obra do Brecht que, de certo modo, fez com que nossa Acidental existisse como companhia. Montamos esse texto ainda durante o curso de Artes Cênicas na Unicamp, com direção do Marcelo Lazzaratto; formados, tínhamos essa peça como trunfo, e foi com ela que começamos a nos organizar enquanto grupo e circular um pouco, tendo sido contemplados em nosso primeiro edital (um proac circulação).

Não creiam nos confortos, Não há tempo a perder: O mofo - para os mortos; Nós jovens artistas com nossos vinte anos em 2008 encontramos o teatro épico-dialético, referência incontornável para o teatro de grupo paulistano dessas últimas duas décadas (que portanto já estava firme e forte há uma década pelo menos), por meio desse Brecht outro, desse materialismo hedonista (e nem por isso menos crítico!), dessa política do gozo e da morte. O texto é do final dos anos 20, de um Brecht ainda jovem, distante desse outro poema sobre a mesma finitude, indicado pelo Folias como mote para reflexão:

Fôssemos infinitos Tudo mudaria, Como somos finitos Muito permanece.

Esse foi escrito em 1955, um ano antes da morte do poeta. Teria ele substituído o gozo pela melancolia? Se antes a percepção da finitude e o abandono da esperança o levavam a uma postura ativa e enérgica, agora ele parece lamentar não ter mais tempo para continuar sua obra, sua luta. E isso parece combinar bem com nossa sensação atual de fim – de que estamos vivendo uma espécie de fim dos tempos, um fim do mundo (ou quase). Acho que estamos mesmo vendo o fim do mundo em que nós, artistas de trinta anos, nascidos com o "fim da história" do Fukuyama, crescemos e nos formamos. O fim do fim da história. Acontece que, quando a História volta ao centro da cena, feito furacão, muito morre, muitos são deixados pra trás. Algo de nós também pode ter que morrer. Diante disso, gozo ou melancolia?

[Antes de responder, atenção para não cairmos numa alternativa boba entre otimismo e pessimismo, esperança ou fracasso. Há muito de vã esperança que devemos abandonar e muito de fracasso que devemos abraçar. No breve período durante o qual escrevíamos este texto, a companhia perdeu dois integrantes, levados pela vida e pelos tempos para outros caminhos. Um dos primeiros eventos que marcou nossa formação, ainda na universidade, foi a morte de uma das atrizes, logo depois que fizemos Mahagonny. Não é fácil engolir nossos limites e impotências.]

A primeira peça que fizemos depois de formados foi *O rinoceronte*, do Ionesco, com direção do Carlos Canhameiro. Desde então outros grupos também revisitaram esse texto, talvez com mais sucesso (abraçamos nossos fracassos!), talvez porque a historinha tenha tanto a ver com nossos tempos: quando todos ao nosso redor começam a se transformar em rinocerontes, como resistir? Mas quando fomos trabalhar com o texto, algo soou estranho. Claro, graças à estrutura dramática da peça, é difícil não se identificar com o protagonista, não sentir o desespero dele diante da situação absurda que vai colocando ele contra tudo e contra todos, como último representante da raça humana:

Agora estou completamente só. A mim, não me pegam! A mim, é que vocês não pegam! Eu não seguirei vocês! Eu não compreendo vocês! Continuarei como sou. Sou humano, um ser humano! (...) Um homem não é feio; não é feio, um homem! Que coisa gozada! Com que é que eu me pareço, então? Com quê? Eu não sou bonito, não sou bonito. Eles é que são belos. (...) Se eu pudesse fazer como eles! Como eu me arrependo. Devia ter seguido todos eles, enquanto era tempo. Agora é tarde demais! Infelizmente, eu sou um monstro, sou um monstro. Infelizmente, nunca serei rinoceronte, nunca, nunca! Nunca mais poderei mudar. Gostaria muito, gostaria tanto, mas já não posso. Não quero nem olhar para a minha cara. Tenho vergonha! Como eu sou feio! Infeliz daquele que quer conservar a sua originalidade! Muito bem! Tanto pior! Eu me defenderei contra todo o mundo! Uma arma, eu preciso de uma arma. Eu me defenderei contra todo o mundo! Sou o último homem, hei de sê-lo até o fim! Eu não me rendo!

O próprio Ionesco relacionava essa peça aos totalitarismos do século XX e tal. Longe de nós dizer que ele estava errado sobre a própria peça. Mas e se? E se nosso hiperindividualismo nos faz ver toda forma de coletividade como uma manada totalitária? E se nosso apego a nossas formas de vida conhecidas nos fazem encarar toda transformação como uma ameaça? E se nosso amor pela identidade nos leva a nos defender - com armas, se preciso, de toda diferença? Nós tiramos da peça a sua estrutura dramática, a divisão e os nomes de personagens, o protagonismo. Se com o Brecht já tínhamos dado um primeiro passo nesse sentido, coringando as personagens todas, agora assumíamos de fato o coro. Numa manada de rinocerontes, a

morte de um dos animais pode até ser chorada, mas não é o fim do mundo. Pelo contrário: é preciso que os velhos morram para que o novo tenha espaço para crescer. Há uma dialética entre continuidade e descontinuidade (como disse o Hegel:)

Cada um está tão certo dos outros quanto de si mesmo. Vejo em todos eles que, para si mesmos, são apenas esta essência independente, como Eu sou. Neles vejo a livre unidade com os outros, de modo que essa unidade é através dos Outros como é através de mim. Vejo-os como me vejo, e me vejo como os vejo.

Desde então consideramos que esse modo de ser coletivo, coral, é ao mesmo tempo nosso modo de produção, nossa estética e nosso tema. Pelo menos é isso o que escrevemos em todos os projetos que nunca foram contemplados pela Lei de Fomento (abraçamos nossos fracassos nem que seja por falta de opção!). Nossa peça seguinte, aliás, foi feita sem nenhum tipo de financiamento. Foi um processo que durou três anos no total. Várias pessoas saíram da companhia. Parecia muitas vezes, a maior parte das vezes talvez, que não ia dar em nada. Em 2014, estreamos O que você realmente está fazendo é esperar o acidente acontecer (também conhecida como A peça das melancias), outra direção do Carlos, mas dessa vez a dramaturgia era nossa, criada coletivamente a partir de um mergulho nas águas podres dos comentaristas anônimos da internet. A partir da percepção - afinal de contas cada dia mais inevitável - de que viver junto pode ser um inferno.

Faça um teste: escolha uma região do centro da cidade, demarque um trecho de rua, siga em frente de modo a percorrer o quarteirão inteiro, durante o trajeto olhe de alto a baixo e atentamente para as pessoas com as quais cruzar: o que vê o agrada ou lhe causa repulsa? Aposto que você será capaz de relacionar muito mais pessoas a lhe causar repulsa do que a agradá-lo. Porque a verdade é que, embora conte com essas pessoas para fazerem de você um concidadão, você não gosta delas. Posso até apostar que muitas das que andam na sua frente ou daquelas com quem tromba não passam de obstáculos entre você e seu ensejado destino: o ônibus, o trabalho, a casa, um copo de cerveja, um cigarro aceso, um encontro concupiscente.

Aquela sim, pareceu que ia ser um sucesso, e até foi, um pouco. Circulamos, conversamos com gente foda, fomos vistos, fomos até reconhecidos na rua uma vez na vida. Aliás, nem tínhamos estreado essa ainda e pegamos um edital pra produzir uma peça nova. Porque as coisas vão acontecendo assim, atropeladas (parece que a única outra opção é não acontecer). E a peça nos atropelou. Um texto que nem tinha tradução ainda, um texto enorme e difícil e enorme, o encontro com o Clayton Mariano, que ia dirigir e que ainda não conhecíamos na sala de ensaio, o prazo apertado. Peça Esporte. De Elfriede Jelinek, uma autora feminista ganhadora do Nobel e que ninguém conhece. Muita gente que assistiu odeia essa. Talvez muitos de nós que fizemos também (abraçamos nossos fracassos nem que seja por falta de opção, só assim se pode continuar, apesar de tudo!). Não tivemos a oportunidade de conviver por muito tempo com essa peça. Seguimos tentando, e de vez em quando, ao rever o texto pra enviar em algum projeto, desses que nunca passam, eu reencontro algum trecho que soa tão urgente que dá a maior pena de aquilo ter ficado esquecido.

Não é de admirar que a multidão se enfureça! Justamente os pensadores são as pessoas mais avessas às multidões. Não se conseguiria levar esses tapados a respeitar a nossa força, a força da multidão que tateia ao redor e que tudo alcança. Me diga, onde é que alguma vez um pensador terá sido um herói? Os pensadores sempre serão estranhos às outras pessoas e por isso perceberão apenas com grande atraso quando essas pessoas de repente tiverem desaparecido. Agora o que conta é a força das multidões desordenadas, que querem também ter seus grandes momentos. Os pensadores sempre vão se isolar, e assim se sentir superiores. Olham para nós, as multidões, como sendo anônimas e insignificantes. Então nós lhes apresentamos continuamente nosso significado, sem que eles precisem pôr um pé fora de casa. Um grande favor! Nosso serviço para eternos pensadores, seja o que for que eles estejam ou não pensando.

Uma temporada interrompida antes do fim, por motivos de força maior. Uma peça que nunca conseguimos apresentar de novo. Mas me parece que foi esse processo que nos levou a um ponto final de uma formação sempre precária e deficiente, mas que em algum momento parece que acaba, mesmo que seja só porque não dá pra continuar em formação pra sempre. Alguma hora a gente tem que diz-

er: pronto, estamos maduros, por mais verdes que ainda estejamos. Talvez na hora em que você percebe que está há anos sem conseguir um edital pra manter o trabalho vivo. Talvez quando você decide fazer mais uma peça sem edital, e dessa vez também sem diretor pra organizar a loucura e decidir o rumo. Talvez quando você se depara com ainda mais gente saindo, com a ameaça real de ver aquela companhia pela qual você se dedicou por tanto tempo acabar, morrer, e ninguém sofreria muito com isso fora você que faz parte (só continuar apesar de tudo pode significar tornar-se infinito!). Talvez quando essa peça, apesar de tudo, fica pronta, sem diretor, sem texto prévio pra montar, sem nenhum método nem prazo nem ajuda, de um jeito tão totalmente horizontal que mesmo os teóricos dos modos horizontais de produção costumam dizer que é impossível. Mas que se tornou possível por causa dessa trajetória toda aí, por não termos permitido nos fragmentar em vários pequenos projetos, como os atuais donos do poder estão tentando nos obrigar. E essa peça pronta tá aí, sem ter onde e como estrear, por mais que ela te pareça não só boa mas urgente para o momento que estamos enfrentando. E então? O que você faz? E o que fizemos foi ficar lá ou algo assim.

Devido à ameaça óbvia a um número desconhecido de cidadãos, e por causa da crise que estamos enfrentando, esta emissora de rádio continuará no ar, junto com outras estações de rádio e TV do país. Estamos trabalhando com todas as forças nessa emergência. Para mantê-los informados. No momento repetimos o que sabemos. Uma epidemia de crimes. Cometidos por sujeitos não identificados. Os crimes ocorrem em bairros residenciais, condomínios e subúrbios sem razões aparentes. Uma súbita explosão de crimes em massa. Temos algumas descrições dos suspeitos. Algumas testemunhas dizem que parecem pessoas comuns e outras dizem que parecem estar em transe. Outros os descrevem como sendo... Não há motivo para dizer de quem... ou de quê tentar se defender. A reação das autoridades policiais é de surpresa. Até agora não conseguimos saber se há investigações sendo feitas. Polícia e ambulâncias recebem pedidos de ajuda. Altas autoridades, junto com governadores de estados disseram que o Exército pode ser acionado. A única mensagem recebida de fontes oficiais foi a de que os cidadãos fiquem em casa e tranquem suas portas. Não saiam até que a crise seja investigada e até que avisem que medida tomar. Deixem ligados seus rádios e TVs para mais informações.

Em breve em um teatro vazio perto de você. Tentando todo dia desesvaziar. Talvez não interesse muito a ninguém ler este texto contando a nossa história. Mas talvez nós mesmos estejamos precisando disso. Neste momento em que enfrentamos a nossa morte. Talvez ela venha mesmo, talvez não seja dessa vez.

* * *

O Brecht, que morreu depois de escrever aquele poema mas continuou sendo discutido até mesmo no Brasil de 2018, tem um outro poema que trata mais ou menos do mesmo tema e é mais ou menos assim:

Tudo muda. Começar de novo É possível até com o último suspiro. Mas o que aconteceu aconteceu. E a água Que você despejou no vinho você Não pode mais tirar de lá.

O que aconteceu aconteceu. A água Que você despejou no vinho você Não pode mais tirar de lá, mas Tudo muda. Começar de novo É possível até com o último suspiro.

E dizem que a ordem dos fatores não altera o resultado. Fiquei pensando na possibilidade de fazer uma inversão semelhante com o primeiro poema. Se fôssemos infinitos, tudo mudaria; mas como somos finitos muito permanece. Muito permanece porque somos finitos; mas tudo mudaria se (apenas) fôssemos infinitos. Tudo mudará se formos infinitos. Como se a finitude fosse afinal uma escolha? Talvez não uma escolha fácil de alterar, provavelmente uma escolha cuja superação envolveria um enorme custo e esforço, mas mesmo assim uma escolha. Contra a qual haveria aquela outra escolha, de continuar, apesar de tudo. Aquela de não ser sozinho, mas ser-coletivo, de fazer-se coro. Mergulhando nos afetos políticos, que são aqueles que nos unem, para o bem e para o mal.

O Godard propõe definir o cinema como estando entre o telescópio e o microscópio, entre aquilo que vê e captura o infinitamente grande e o que vislumbra o infinitamente pequeno; para esse cineasta tão brechtiano, o cinema é "a arte do infinitamente médio".

O drama, esse mesmo paradigma dramático contra o qual o Brecht pensou toda sua obra, insiste em dizer que somos finitos. Que somos apenas indivíduos, vivendo em suas casinhas, com suas famílias, vivendo umas historinhas e realizando umas açõezinhas. Que nosso mundo é restrito às fronteiras do nosso cotidiano diretamente vivenciado. Insistir coletivamente em um teatro antidramático é, da sala de ensaio à peça pronta, aprender na prática a ser infinito.



E N G E N H O T E A T R A L

PROVOCAÇÕES & CONTRADIÇÕES

(Texto originalmente escrito em 2014, sobre política pública e grupos teatrais, para a revista Rebento, da Unesp, e atualizado nos últimos parágrafos em 2018)

LUIZ CARLOS MOREIRA

autor, diretor, cenógrafo, iluminador, membro do engenho teatral

- 1. O Estado moderno é a organização máxima do capital. Sua função é proteger a propriedade privada dos meios de produção e os lucros, manter a relação de trabalho patrão-empregado e bancar as despesas de custeio da forma mercadoria, tais como moeda, transporte, comunicação, justiça e polícia, enfim, tudo o que é necessário à produção e circulação de mercadorias e que as empresas, isoladamente, não podem fazer.
- 2. O Estado moderno não é, portanto, inimigo do mercado, foi criado por ele para ser seu mantenedor máximo e, sem ele, o mercado não sobrevive. É impossível separar o mercado, o capital, desse Estado. E também é impossível separar esse Estado do capital.
- 3. A mercantilização da cultura e das políticas desse Estado são, portanto, 'naturais', quer dizer, fazem parte dessa história.
- 4. Mas só porrada, isto é, lei, justiça e polícia, não seguram esse rojão. A coisa funciona na marra, mas com doses homeopáticas de concessões e compensações (que ninguém é de ferro) e muito, também, na base do consentimento. As pessoas têm que aceitar que tudo isso é "natural", que o mundo e os homens são e sempre foram assim, que é assim que as coisas funcionam, que isso é melhor para todos, que não há saída, que basta você ser competente para vencer e se dar bem,

que o trabalho enobrece o homem, que um homem sem trabalho não é ninguém, que... Nada melhor do que a ideologia e sua cultura do estabelecido lugar comum para dourar a pílula do bom senso que fabrica uma visão de mundo, uma visão de ser e estar no mundo. Nesse mundo, evidentemente. A esse sentimento nada natural, mas historicamente construído dentro de cada um de nós, dá-se o nome de cultura hegemônica.

- 5. Enfim, vivemos numa sociedade burguesa, numa cultura burguesa, somos todos, culturalmente, homens e mulheres burgueses.
- 6. E é assim que acreditamos que o Estado deve ser neutro, público, servir ao interesse do povo, da nação, do Brasil, e que o problema são os políticos e seus partidos; no limite, o problema é a própria política. E quem não viveu seu momento de "horror à política" que atire a primeira pedra. Não percebemos que a própria noção de povo e nação é a conciliação de classes, é a manifestação máxima do pensamento hegemônico já naturalizado, entranhado em nossa jugular.
- 7. Na mesma bacia ideológica, aprendemos que a melhor maneira do Estado servir ao interesse público é entregar ao mercado o destino e a vida do povo e da nação. O mercado tudo resolve, inclusive na cultura, e qualquer intervenção estatal será taxada de censura. Obviamente, isso só vale para o tal povo, já que os donos da grana, as megacorporações, não largam os políticos, a política, o Estado e seus sistemas de financiamentos, subsídios, contratos, leis, polícia, proteção, manutenção da ordem (deles) que aí está.
- 8. Mas quem depende do emprego para sobreviver sabe que esse mercado e seu Estado não são um mar de rosas. E isso vale até mesmo para os prepostos do capital, que ganham muito bem, obrigado, mas que vivem no inferno do tempo cada vez mais enlouquecido da mercadoria, totalmente incompatível com o tempo biológico do mamífero homem. Isso pra não falar da fome e da miséria de bilhões de seres humanos em contraposição à centralização cada vez maior das riquezas mundiais. Ou será que ninguém percebe as fusões diárias das grandes corporações mundiais que controlam o planeta e os Estados?
- 9. Então, volta e meia, a casa cai. Foi assim em 1848, em 1871, em

10. O que fazer?

- 11. Sem ir ao fundo desse angu, vou direto à sopa servida. Prevaleceu a tese social-democrata: através de reformas fomentadas pelo Estado, mudaríamos o mundo. Seria uma passagem pelo tal Estado do Bem-Estar Social, só uma passagem. Nascia, nesse caldeirão, a idéia de políticas públicas, com um condimento secreto, ideológico, para o preparo do prato: a premissa de que esse Estado é ou pode ser público, de todos, servir a todos. A história das concessões e compensações chegava ao Estado depois de alguns 'probleminhas' como o enforcamento de trabalhadores em Chicago, que queriam (imaginem!) jornada de oito horas de trabalho por dia, ou os acontecimentos relacionados às datas mencionadas no item 9, acima.
- 12. Fim do prólogo. Agora, um pé no presente, no aqui e agora, na terrinha, neste pedaço de terra chamado Brasil. Como nos requentamos nesse caldeirão já transformado na tina o "There Is No Alternative" da Margareth Thatcher do neoliberalismo e do capital financeiro?
- 13. Pra começo de conversa, nem mesmo a tese social-democrata se coloca mais. A História acabou. Não se trata mais de mudar o mundo pelos caminhos a, b ou c. Temos que ser realistas e pragmáticos e ver o que é possível: compor com o Congresso conservador e esquecer a rua; só nos resta melhorar o sopão, a tal política de compensação e concessões onde se rifa o futuro pelo presentinho imediato. E a coisa tá tão feia que nem isso a direita quer.
- 14. Em termos de política pública de cultura, a coisa é assim, diria/ disse um ex-presidente do partido do governo: "é besteira o Minc defender o Procultura junto às bancadas do norte e nordeste dizendo que hoje o dinheiro vai todo para o sudeste; o banqueiro que financia a campanha em São Paulo é o mesmo que financia a campanha no Recife e o deputado vai votar no que o banco mandar ele votar, não

interessa se ele é do sul ou do nordeste."

- 15. Não é assim que as coisas são? Então, é assim que as coisas são! Tautologia pura a explicar a política(gem).
- 16. Pausa para informações necessárias na compreensão desse guisado.
- 17. Outras premissas dessas provocações: o autor confessa não ter interesse em organizar esse Estado e, sim, interesse em organizar a sociedade: descarta, portanto, a discussão do Sistema Nacional de Cultura. Castelos de areia, miscelâneas onde cabem todas as boas e más intenções mas que, de concreto, não acrescentam nada também não lhe interessam: descarta a discussão do Plano Nacional de Cultura.
- 18. O que sobra? O Pronac Programa Nacional de Cultura implantado pelo Collor e mantido pelos Fernandos, Lulas, Dilmas. E o Procultura Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura dos atuais governos, que pretende substituir o Pronac.
- 19.O Pronac é assim: Incentivo Fiscal, Fundo de Investimento, Fundo Nacional de Cultura. O Procultura é assim: Incentivo Fiscal, Fundo de Investimento, Fundo Nacional de Cultura (e isso um retoque do mesmo ainda é um projeto de lei do Executivo não votado pelo Legislativo).
- 20. A Lei Rouanet é o nome como ficou conhecido o Pronac. E, não por acaso, todo mundo a associa única e exclusivamente ao incentivo fiscal; os 2 Fundos mencionados parecem não fazer parte da mesma lei.
- 21. Incentivo fiscal é assim: as grandes empresas (só as grandes) pegam imposto de renda e aplicam no seu marketing. Quer dizer, o dinheiro que dizem ser público é usado de forma privada; o dinheiro (dito) público e para a cultura não vai para quem faz cultura, vai para o marketing das grandes empresas repassar pra quem ele quiser (pra fazer, evidentemente, a cultura que interessa a ele, marketing). A empresa diz que ela está patrocinando, como se o dinheiro fosse dela; e tudo isso para incentivar o mercado cultural, para as grandes em-

presas aprenderem como é bom negócio investir, isto é, por dinheiro do próprio bolso na cultura. Mais de 20 anos se passaram e ninguém se pergunta por que, até hoje, o grande empresário não aprendeu a lição. Uma dica: por que o grande empresário vai por dinheiro do seu bolso se ele pode usar o dinheiro público? Enfim, o que é, mesmo, que se está (des)incentivando? E por que essa mamata continua? Resposta com o tal presidente de partido da situação no item 14; mas seria a mesma resposta com qualquer parlamentar que sabe como o jogo funciona.

- 22. E por que só se fala no tal incentivo fiscal? Porque tanto o Pronac quanto o Procultura são um programa único, isso mesmo, programa único, via de uma mão só, de uma única direção, uma fala única e, portanto, autoritária e antidemocrática: incentivo ao mercado, via marketing (dito cultural) das grandes empresas. É disso que se trata quando se discute um programa nacional e de cultura!!! Uma pauta única, rebaixada e distorcida.
- 23. Os tais Fundos não são programas. São formas de aplicar ou administrar dinheiro. O Fundo de Investimento se destina a aplicações em ações na Bolsa de Valores, outro instrumento de mercado, e que nunca funcionou. O Fundo Nacional de Cultura e seus 'derivativos' estaduais e municipais virou a panacéia para tudo e todos, e não deixa de ser uma enganação nos moldes em que está colocado.
- 24. Primeiro. Ele não tem recursos próprios, depende do governo de plantão. Desse jeito, os tais Fundos não mudam nada. Os governos não dependerão deles pra dizer o que vão ou não fazer; com ou sem esse Fundo, continuarão a colocar o que quiserem o mesmo de sempre no orçamento voltado para a cultura.
- 25. Segundo. Mas, dizem, o Fundo seria democrático, teria editais públicos de concorrência. Que editais? A cada governo, a cada ano, teríamos uma luta sem fim para escrever esses editais. De novo, ao invés de uma política pública de Estado, estrutural e estruturante, com continuidade, teríamos editais de conjuntura, dependentes do governo da hora. Algo diferente do que temos hoje?
- 26. Os filhos do Arte Contra a Barbárie ou uma voz discordante.

- 27. No final dos anos 90, explode em São Paulo o movimento Arte Contra a Barbárie. Ataca a mercantilização da cultura e afirma que arte e cultura são necessidades e direitos e que sua defesa é responsabilidade do Estado (nada que não esteja ainda nas Constituições Federal, Estaduais e nas Leis Orgânicas de Municípios; nada que ultrapasse os limites da ideologia, do desejo e da necessidade de sobrevivência). O mercado não teria interesse nem daria conta de atender a essas necessidades e direitos (o que é verdade).
- 28. A manifestação repercute como uma bomba, não só no país, mas internacionalmente. No fundo, com ou sem intenção, questionava-se todo o arcabouço ideológico do neoliberalismo (aquela história requentada de que o mercado resolve tudo).
- 29. Frente à repercussão e ao eterno mutismo dos governos ditos representativos, o que fazer? Nenhum movimento social interessado nessas questões, nenhuma revolução à vista, junta-se a tropa mais presente, atuante e interessada: a chamada "classe" teatral.
- 30. Sem condições de viver às custas da bilheteria, com a privatização de empresas públicas fechando a torneira do chamado incentivo fiscal ou Lei Rouanet (eram elas os principais sequestradores do Imposto de Renda para aplicar em seu marketing cultural), a "classe" teatral abraçou em peso a defesa da cultura como direito e como responsabilidade do Estado contra a genérica mercantilização da mesma.
- 31. Nem mesmo uma discussão sobre o que seria um teatro "comercial" ou "mercantil" e sua possível ou impossível negação foi desenvolvida. Também não se "riscou o chão", termo corrente na época, para se questionar o chamado teatro "comercial" e seu direito de acesso às verbas públicas ("afinal, quem defende o mercado, que vá ao mercado", apenas murmuravam alguns). No fundo, conscientemente ou não, a questão da sobrevivência falou mais alto e uniu a todos, evitando-se um racha na "classe" (que junta, num corpo único, pequenos empresários, artistas produtores, grupos, profissionais endemicamente desempregados, críticos, estudiosos; e que não leva em conta qualquer coloração política e ideológica do momento).
- 32. Assim, uma discussão profunda sobre cultura, Estado, nação,

povo, democracia, mercado (o atual sendo apenas um eufemismo para esconder o capitalismo), políticas públicas, História, passou ao largo.

- 33. Mas uma parte do Arte Contra a Barbárie tinha claro: o mercado teatral estava falido desde a virada dos anos 50 pros 60. E não houve nem haveria Cristo que o ressuscitasse. Sem dizer que o movimento era contra a mercantilização da cultura; não tinha sentido discutir ou defender, por mais que a "classe" assim o quisesse, uma política necessariamente mercantil há muito falida e inepta de apoio à fabricação de produtos, eventos, temporadas populares ou de democratização e acesso (que não popularizam nem democratizam nada), circulação (sempre geográfica, mas nunca social), criação de uma classe empresarial, geração de lucros, empregos, ..., enfim, o mesmo de sempre, já morto mas nunca enterrado (que o digam os Myriam Muniz e Proacs/SP da vida).
- 34. Nesse balaio de gato, surgiu o **Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**, uma lei (13.279/02), com orçamento e regras, redigida pelo movimento e aprovada na íntegra pelo Legislativo e Executivo (o que não é pouca coisa). Todo governo, de qualquer partido, ficava obrigado a por aquele dinheirinho (atualizado) no programa e teria que aplicar as regras estabelecidas na lei: política de Estado, não de governo. Foi a proposta redentora que a todos uniu, talvez porque poucos a compreendessem e cada um viu nela o que queria ou precisava ver.
- 35. Pausa necessária para discutir esse programa de fomento já que ele se tornou referência sempre que se fala em política pública de cultura.
- 36. Tratava-se, em todos os sentidos, de uma escolha política.
- 37. Escolheu-se entrar na luta por política pública; na esfera municipal, não estadual nem federal; num recorte restrito, isto é, voltado para o teatro, não para as artes cênicas, para as artes ou para a cultura; e mais restrito ainda: mesmo para o teatro, não se propunha como um programa único, que a tudo abarcasse, era apenas um entre outros que poderiam se seguir.

38. Acima de tudo, e esta é a questão central do chamado Fomento ao Teatro, escolheu-se um sujeito histórico – o núcleo artístico com trabalho continuado. Com isso, optou-se por organizar os "fazedores" teatrais e não o Estado. Com isso, deu-se uma resposta prática à luta por uma política pública democrática, universal e impossível de ser realizada nesse Estado e sociedade.

39. Hipóteses e premissas para a escolha desse sujeito histórico:

. o trabalho continuado de núcleos artísticos já propiciava um melhor "desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo" (objetivo fixado no art. 1º da lei) se comparado às produções empresariais;

. a organização da produção em núcleos contínuos era, em si, uma forma não mercantil se comparada ao modelo padrão do capitalismo;

(Explicação necessária para a afirmação anterior. Na produção empresarial, a obra é decidida pelo empresário ou produtor. A partir de um texto que ele escolheu, os artistas e técnicos são selecionados e contratados (isto é, vendem sua força de trabalho, a única coisa que têm para vender) para executar determinados papéis, para realizar aquele espetáculo, numa organização vertical, com mando e decisão "de cima", divisão de tarefas específicas. O compromisso das partes se restringe a essa obra, condições e período. No grupo, mesmo imperando uma liderança forte e centralizadora, mesmo não existindo um modelo único e "puro", pode-se afirmar que não se trata de escolher determinados profissionais para determinada obra; a obra surge da relação e decisão dos envolvidos. Quase sempre, texto e espetáculo nascem juntos. No limite, não se trata de uma obra mas de um percurso maior, um projeto estético e de vida: não mais vender trabalho para sobreviver (como qualquer trabalhador) mas escolher o que será criado, como e para quem fazer isso. Em síntese, trata-se de afirmar a identidade do artista como sujeito que cria, em contraposição ao profissional ou trabalhador alienado do sistema empresarial, no sentido que Marx emprega ao termo)

. pelo exposto, a forma de produção "grupo" já era, em si, uma forma cultural de ser e estar no mundo; o núcleo e suas relações de trabalho,

criação, organização – e não a obra ou o resultado desse trabalho – seriam a experiência a ser fomentada; o processo substituía o produto;

. assim, para ter acesso aos recursos do Programa – talvez a única fonte de sobrevivência naquele momento –, os interessados teriam que se organizar e apresentar projetos de trabalho continuado, seja para pesquisa (não teórica, acadêmica) ou para produção;

. ao se organizarem dessa maneira, sua prática, técnicas, conhecimento e sua própria subjetividade seriam, no mínimo, afetados pela forma coletiva de criação, de ser;

. portanto, o programa apoiava as experiências já em andamento, ainda que restritas e condenadas à marginalidade frente ao hegemônico, de afirmação do artista em contraposição ao profissional alienado (de novo, Marx), de afirmação de outra forma de produção, de outro processo criativo, outra obra, outra relação com o público e a cidade (diferente da mera produção-consumo), enfim, outro teatro.

40. Não é pouca coisa, portanto, a pretensão do **Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**.

41. Também não é pouca coisa a responsabilidade dos artistas e técnicos transformados em sujeitos históricos desse programa público: o programa é público porque não é para eles, é para o teatro e a população, cabendo a eles a tarefa de imaginar e construir os caminhos que levam ao "desenvolvimento do teatro e ao melhor acesso da população ao mesmo" previstos no artigo 1º da lei.

42. Mais de uma década se passou (o programa começou a ser implantado no segundo semestre de 2002). O que aconteceu?

43. Por mais que os caminhos percorridos sejam diferentes, há quase um consenso:

. os trabalhos e ações mais significativos da cidade nesse período devem sua existência aos grupos, que proliferaram graças ao programa;

. o teatro chegou à periferia e à população tradicionalmente mar-

ginalizada, numa capilaridade nunca vista, ocupando praças, ruas, construindo espaços ou ocupando áreas inusitadas;

. mesmo sem qualquer acordo ou intenção prévia entre os núcleos, realizou-se uma espécie de programa estético, a chamada "estética do desmanche", isto é, o teatro desenvolveu recursos de dramaturgia e cena para fazer um balanço do desmonte social do último período histórico, chegando a mergulhar na História menos recente do país; em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, o filósofo Paulo Arantes afirmou que a tradição crítica brasileira havia migrado das universidades para os palcos dos grupos teatrais.

44. Mas nem tudo é um mar de rosas. Mais de meia década após seu início, essa "Primavera Teatral" começou a viver a lenta agonia e morte do Programa e dos núcleos. Foi com ironia que o mesmo filósofo escreveria, num livro comemorativo dos 10 anos do Fomento, sobre o "programa de tormento" para os selecionados (ele mesmo, um pouco antes, já havia colocado o dedo em certas feridas num texto intitulado "Quando a classe teatral acordar que sonhava").

45. Então, de novo, o que aconteceu?

- 46) Precariedade, contradições internas e momento histórico sintetizam as mil e uma singularidades por onde passa o desmanche em andamento dos grupos, do programa e da estética do desmanche.
- 47) Obviamente, o "Fomento" não conseguiu sustentar os núcleos que deram origem a seu surgimento e, muito menos, os novos que nasceram sob suas asas e jamais desconfiaram como eram as coisas antes e onde estavam metidos.
- 48) As condições de trabalho e vida melhoraram significativamente em relação ao momento anterior, o que aumentou, em muito, a expectativa dos envolvidos: todos precisavam e queriam mais. Contraditoriamente, como o dinheiro nunca foi suficiente para todos pela lei, até 30 projetos podem ser selecionados anualmente para um período de, no máximo, 2 anos mais e mais os grupos se propunham a fazer mil e uma coisas para serem selecionados, para "ganhar a concorrência" dos demais "companheiros." Então, não se tratava mais

de fazer teatro de uma determinada maneira para uma determinada cidade, mas, além disso, tinha que se propor oficinas, publicações, vídeos, mostras, intercâmbios, xis apresentações, o diabo! Os produtos oferecidos substituíam o processo. As comissões selecionadoras mais e mais se atêm ao Plano de Trabalho, um pacote de atividades com princípio, meio e fim. O "projeto de trabalho continuado" se perde no cotidiano de correria.

- 49) Com o passar dos anos, a idade avançando, as relações pessoais internas desgastadas pela grana curta e pelo trabalho insano, esquecidas as premissas iniciais qual é, mesmo, nosso projeto estético, cultural, de trabalho, de vida? que deram liga ao grupo, tudo se apequena e a vida privada se impõe: como pagar o aluguel, transporte, alimentação, comprar e manter os gadgets mais turbinados? Nenhum julgamento moral ou condenação na constatação: a sobrevivência com as exigências desses tempos cobra seu preço. Mais e mais o Fomento se transforma num tormento e tudo piora quando a consciência começa a perceber, juntar e pesar os longos períodos (meses, anos) em que o grupo não consegue ser "fomentado" (de novo, cadê a continuidade?!).
- 50) Por outro lado, o desmanche dos trabalhadores enquanto classe organizada e a transferência da classe operária para a China deixavam os grupos a ver navios: cadê o público necessário para o diálogo com coletivos teatrais que "assumiram o controle" de seu trabalho e produção e passaram a estetizar esse desmanche? Afinal, nenhuma obra artística se define apenas em si, mas na relação com seu público. E era exatamente o desmantelamento desse público, ausente, portanto, na platéia e na cena política real, que as obras refletiam no palco. (Não há, aqui, nenhuma negação das observações anteriores, particularmente aquelas mencionadas no item 43.)
- 51) Isolada externa e socialmente já que as organizações e a própria classe trabalhadora estavam destroçadas –, a forma de produção 'grupo', uma redoma ou quisto dentro do modo de produção capitalista, também se fragiliza no front interno quando se confronta com a norma hegemônica. Lá atrás, dentro do Arte Contra Barbárie, discutia-se: estar num grupo, num determinado grupo e não em outro, deveria ser uma opção de vida, mas nem sempre era. A falta de opção

empurrava os profissionais para o grupo: não havia Redes Globos ou patrões para contratá-los, não porque eles não tivessem 'qualidade' mas porque o capital não tinha como explorá-los no falido mercado teatral ou incluí-los na indústria cultural. E esse profissional sem contrato, parte integrante do chamado trabalho alienado, passa a circular e minar internamente os grupos.

52) No trabalho alienado, o trabalhador se separa (se aliena) do que faz: o emprego, aquilo que ele executa e o produto final disso não são um fim, mas o único meio que tem para sobreviver. Obrigado a esse trabalho que não lhe diz respeito, não lhe interessa e normalmente inferniza sua vida, ele reage, resiste como pode: não veste a camisa, faz corpo mole, pouco se lixa para a qualidade, etc. Daí, quando entra num grupo de teatro, por maior que seja a amizade entre os envolvidos, é fácil perceber sua resistência em participar de discussões intermináveis, estudar, ensaiar demais, assumir funções que não lhe agradam - produção, administração, trabalho braçal, contatos, participar de reuniões externas, militar, cuidar da luz, da montagem, manutenção, consertar ou fazer adereços (a lista é interminável). Ao invés de diminuir, aumenta o fosso entre esse(s) companheiro(s) e o núcleo de ferro do grupo: os primeiros se sentem cobrados o tempo todo, afinal, eles têm que cuidar da vida, começando por correr atrás do dinheiro, que é curto; os segundos sentem-se sobrecarregados, explorados, incompreendidos e traídos pelo pouco interesse dos outros pelo projeto que, no fundo, não é de todos. E não será o recurso escasso e intermitente que irá segurar essa "união": os recursos do Fomento ajudam, e muito, são fundamentais, mas não impedem e, não raro, aumentam a precariedade das condições de trabalho (ver, particularmente, item 48). Alguma dúvida se isso afeta a criação, a continuidade e a estabilidade do grupo? Alguma dúvida se a disposição e a entrega inicial dos envolvidos foi se deteriorando ao longo de uma década?

53) E ninguém pensou nisso?

54) Os formuladores do "Fomento" apostaram: a vida e o trabalho na forma "grupo" mudariam a subjetividade e consciência de muita gente. E isso, de fato, aconteceu. Mas o programa geraria uma demanda e expectativas que ele não poderia atender. Essa demanda te-

ria, forçosamente, que ser jogada no colo do Estado, com uma política pública de cultura sempre inconclusa e tensa: o Fomento teria que ser ampliado e outros programas, e mais outros, teriam que ser construídos e cobrados. Não era no mercado (a auto-sustentabilidade é uma miragem míope e ideológica), mas no seu Estado que se deveria disputar algum recurso para organizar o trabalho (e isso era apenas uma possibilidade de luta). A consciência e organização dos grupos e seus artistas, de um lado, e sua inserção junto à sociedade (leia-se "classe trabalhadora") de outro, seriam o caldo necessário para essa luta. E a luta, mais e mais, deixaria claro os limites do capitalismo e de seu Estado nacional. No sentido contrário, a precariedade e a concorrência nos jogariam uns contra os outros na disputa pelo cobertor curto: farinha pouca, meu pirão primeiro.

- 55) O Arte Contra a Barbárie lançou, então, sua palavra de ordem:
- . política pública de Estado, não de governo,
- . com programaS, e não um programa único, a serem estabelecidos em leis, com orçamentos próprios e regras claras para organizar a cultura, não o Estado ou o mercado;
- . programas, portanto, com caráter estrutural e estruturante a serem executados pelo governo, qualquer governo, transformado, assim, em Poder Executivo e não em tutor a ditar as regras de plantão;
- . como os programas, por melhores que fossem, não dariam conta da realidade e de necessidades momentâneas, também se defenderia a construção de Fundos municipais, estaduais e federal a serem estabelecidos em leis, com orçamentos próprios e editais conjunturais a serem construídos com a participação dos envolvidos.
- 56) Até hoje, 2014, ninguém viu qualquer possibilidade política de ampliar o Programa de Fomento na cidade de São Paulo.
- 57) No Estado, perdeu-se a batalha pela criação do Fundo Estadual de Arte e Cultura.
- 58) No país, o Prêmio Teatro Brasileiro, um programa que tentava a

aliança política entre grupos, pequenos empresários e artistas produtores nunca foi realmente compreendido pelos mesmos. O projeto de lei discutido em escala nacional (basicamente pelo Redemoinho, uma articulação de grupos que não existe mais) nunca foi encaminhado pelo governo federal ao Legislativo e o máximo que se conseguiu, graças a uma ocupação da Funarte em São Paulo, foi sua inclusão no Procultura, mas numa redação final (sem orçamento, sem regras) que traiu o acordo firmado e que, provavelmente, o tornará letra morta mesmo se o Procultura for aprovado.

- 59) Mais e mais, os 'fazedores' de cultura, "classe" teatral incluída, são cooptados pela pauta governamental, com seu incentivo ao mercado, seus Fundos sem dinheiro e regras, sua proposta de participação (inócua) nas Plenárias do Sistema Nacional de Cultura, seu diálogo sempre aberto para lugar nenhum.
- 60) Os sujeitos um dia acordados pelo Arte Contra A Barbárie viraram objeto.
- 61) E pur si muove.
- 62) Em 2013, multidões tomam as ruas do país. O que todo mundo sentia e sabia individualmente, toma um caráter social: o atual sistema político, com seu Executivo, Legislativo e Judiciário, com seus políticos e partidos institucionais não nos representa. Queremos isso e aquilo!
- 63) A lista de reivindicações é grande. Reforma Agrária Popular (reconheça-se: o MST há muito se afirmou como o movimento mais organizado do país), moradia, saúde, educação, transporte, não aos gastos da Copa do Mundo, reforma política, democratização dos meios de comunicação, fim da corrupção, fim da Polícia Militar, fim dos leilões do pré-sal, salários maiores, não à terceirização do trabalho, ...
- 64) A classe trabalhadora ressurge embalada em movimento(s) social(is), em greves e mobilizações trabalhistas de caráter sindical (em alguns casos, a base rejeita o acordo da direção), em ocupações.
- 65) Além de vitórias localizadas, o máximo a que se chega é um pleb-

iscito popular marcado para a Semana da Pátria, à revelia das instituições do Estado, para se forçar a convocação de uma Constituinte exclusiva para a Reforma Política, a primeira para se chegar às demais.

- 66) Na cidade de São Paulo, uma versão do Prêmio Teatro Brasileiro vira lei. É o Prêmio Zé Renato, voltado para a produção e apresentação de espetáculos, o que atende a grupos, pequenos empresários e artistas produtores. Mas o prefeito de plantão, Fernando Haddad, veta o item orçamentário: a execução do programa dependerá de luta e do valor anual que cada prefeito destinar à mesma. Em setembro/2014, Haddad anuncia a liberação de 4 milhões de reais para aplicar a lei.
- 67) Ainda na cidade, a periferia se mobiliza e exige um Programa de Fomento para os "sujeitos periféricos". Nos bastidores, articula-se uma retomada para mexer e aumentar o Fomento ao Teatro. Alguns grupos avançam, pouca coisa ainda, nas suas relações com movimentos (MST, MTST, Cordão da Mentira...)
- 68) Não há um programa que unifique os movimentos sociais, sindicatos, a classe trabalhadora. Por enquanto, como diz um dos espetáculos de um grupo teatral em cartaz, "não sabem 1848, não sabem 1871, não sabem 1917, mas caminham!". Não há, nem mesmo, um projeto de nação e, muito menos, uma proposta nacional-democrática, social-democrática (aquela que visava mudar a sociedade) ou revolucionária. A pauta não chegou lá. O que predomina é a luta por direitos junto ao Estado. Políticas públicas? O andar da carruagem determinará seus caminhos, que podem, ou não, levar a sonhos majores.
- 69) Verso e reverso. O capital e seu Estado, a direita, mostram os dentes. Nunca a Polícia Militar matou tanto. Articula-se uma Força Nacional repressora, desenvolve-se unidades de "pacificação", o Exército se exercita no Haiti na arte de reprimir o povo. A Justiça não cansa de rasgar a Constituição e criminalizar manifestantes. A imprensa cria fatos, distorce, acusa, rebaixa, urra desvairada. As manifestações e religiões afro são demonizadas, cresce o fanatismo religioso. Torcidas de futebol se matam. A cultura mais e mais se rebaixa via indústria cultural. A razão e o pensamento perdem espaço. O Estado de Exceção vira regra e, dizem, veio para ficar.

70) ...

71. As reticências do item anterior deixaram a história pós 2014 em aberto (2014 é o ano em que todo o texto acima foi redigido para a revista Rebento, da Unesp). Hoje, 2018, sabemos o que aconteceu. A política lulista de conciliação e compensações via políticas públicas desmoronou.

72. O Programa de Fomento acaba de virar um edital Cleyde Yáconis para produção (mas não existe o Prêmio Zé Renato??), o que pode ser visto como um retorno aos velhos e bissextos editais de apoio a produtos, prática que não levou a nada e foi refutada há mais de 15 anos pelo Arte Contra A Barbárie. Essa política ressurge das cinzas para um breve cala a boca: tudo indica que nem isso terá continuidade.

73. Quanto aos grupos, segue uma atualização (hipóteses?) sintética em seis comentários.

74. Não quiseram, não entenderam ou não puderam dar conta dos objetivos básicos do Programa de Fomento: dizer o que propunham para um melhor desenvolvimento do teatro e para facilitar o acesso da população ao mesmo. Não foram poucos os que continuaram presos ao falido circuito tradicional e sua minguada platéia de amigos, colegas de profissão ou estudantes de teatro, como um cachorro correndo em volta do rabo sem sair do lugar. Os que tentaram outras vias bateram no muro do desmanche da classe trabalhadora.

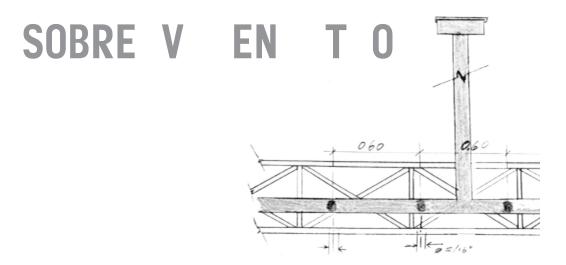
75. Mas não foram só os grupos participantes da criação do Programa de Fomento nem aqueles que surgiram na época de sua gestação que se perderam no caminho. Os novos jamais se colocaram a questão da política pública. Assim, talvez também por nos acharmos artistas, gênios acima da vulgar raça humana e, portanto, com direito natural aos recursos públicos, passamos a gritar e defender nosso desconhecimento: o programa é para os grupos e não para empresários, é para pesquisa e não para produção, tem que dar um pouco para cada um, esse já ganhou, agora é a minha vez... (só para lembrar: o programa é para a cidade através de projetos de trabalho continuado – o que pode incluir empresas – de pesquisa e produção; e não é um programa de distribuição de renda).

76. Mesmo com as melhores das boas intenções ou dominados por um sonho criativo momentâneo, passamos a restringir nossos projetos a um Plano de Trabalho com um pacote de atividades (eventos), tentando dar mais por menos para ganhar a concorrência (nada diferente da visão mercantil custo-benefício dentro de um programa que se propunha contra a mercantilização da cultura).

77. Se a produção empresarial é um espelho do fordismo e o grupo teatral uma reprodução do toyotismo, o desmanche recente de um projeto continuado esbarra no job com sua imposição de projetos descontínuos como forma de sobrevivência e atropelamento da subjetividade coletiva.

78. A perspectiva a curto prazo (estamos em 2018), tudo indica, é o desmanche total de qualquer responsabilidade do Estado frente a uma cultura contra-hegemônica e a redução dos grupos a poucos renitentes agregando provisoriamente "profissionais" para produções de curto prazo, geralmente sem saber pra quê e pra quem, ao quê e a quem servem, engolidos pela "realidade natural" e com praticamente nenhuma chance de "auto-sustentabilidade".

79. Cabe aos grupos encarar essa realidade. E se engajar numa luta maior para transformá-la.



As perguntas que nos norteiam para esse encontro e para escrita são:

Qual a importância da pesquisa continuada dos grupos de teatro e como é este modo de produção?

O Grupo Sobrevento é um coletivo que já tem 32 anos de existência. Denominamo-nos grupo porque nos estruturamos como cooperativa, sem relações empregatícias, e o nosso projeto artístico é fundamentado em um trabalho colaborativo. O Sobrevento mantém-se em um trabalho diário, que engloba, além da atividade artística, a gestão, a logística e a produção. Acreditamos, porém, que ter como base um projeto artístico é determinante para a continuidade – consolidação, manutenção e renovação – de um coletivo teatral.

A dedicação à pesquisa teatral e a busca constante de novas propostas cênicas, entendendo o Teatro como um encontro com o público, fizeram com que o Sobrevento desenvolvesse uma linguagem muito particular que se fundamenta no Teatro de Animação, de Objetos e de Atores, que resulta em espetáculos voltados ora para adultos, ora para crianças, ora para bebês.

Ao longo de uma carreira ininterrupta, o grupo criou um repertório de espetáculos muito diferentes entre si, fruto de processos artísticos complexos que nascem de constantes inquietações, ques-

tionamentos, dúvidas e reflexões sobre o fazer teatral. Cada espetáculo nasce de um projeto artístico composto por muitas frentes, tais como intercâmbios internacionais, oficinas, grupos de estudo, mesas-redondas, atividades essenciais para tecer o material que servirá de base para a criação de um novo trabalho.

A cada novo projeto, impomo-nos novos desafios, trilhamos processos de criação diferentes, pois entendemos que, se reproduzirmos um processo usado anteriormente, chegaremos ao mesmo resultado (ou a um resultado semelhante) a que chegamos anteriormente, ou seja, terminaremos, inevitavelmente, por nos repetir: o que poderia ser muito perigoso para uma companhia tão longeva. Seria como dizer: trilhar um mesmo caminho leva a um mesmo destino. Buscamos a dúvida o tempo todo.

Em um trabalho de pesquisa continuada, temos a compreensão de que todos os envolvidos são donos daquela criação. Por isto, escolhemos artistas que tomem espaço no processo, que se sintam responsáveis por seu fazer artístico, que efetivamente interfiram nos processos e resultados e que nos desloquem de caminhos preestabelecidos ou intuídos.

A nossa pesquisa continuada é um saber que se vai construindo com um núcleo fixo de artistas (que sempre se estende) que vai acumulando um aprendizado constante – técnico, artístico, expressivo – e fundamental para manter um repertório variado de espetáculos.

O SOBREVENTO vive do seu repertório – composto por, pelo menos, 16 espetáculos criados entre 1991 e 2017 –, que mantém e apresenta constantemente. Com ele, o Grupo já se apresentou em todos os estados do Brasil – exceto em Rondônia e no Rio Grande do Norte – e em treze países de quatro continentes.

O núcleo artístico é formado por seus fundadores e artistas que foram se integrando em mais de três décadas. Entre os muitos artistas e parceiros que têm trabalhado no Grupo e com o Grupo, estabelece-se um forte vínculo afetivo e é difícil lembrar de artistas que tenham decidido "deixar" o grupo. O trabalho do grupo desenvolve-se de forma artesanal, familiar e profissional, ao mesmo tempo.

Graças à Lei de Fomento ao Teatro, o grupo se fortaleceu e pôde realizar projetos artísticos importantes nos quais difundiu sua pesquisa, formou inúmeros marionetistas, contribuiu para o aprimoramento de profissionais em diferentes áreas, levou festivais à periferia da Zona Leste e trouxe a São Paulo os nomes mais importantes do Teatro de Bonecos, do Teatro para Bebês, do Teatro de Sombras e do Teatro de Objetos no mundo para realizar mesas-redondas, palestras, oficinas abertas e apresentações de espetáculos. Além disso, fundou e mantém a sua sede – o Espaço Sobrevento –, única sala da cidade dedicada especialmente ao Teatro de Animação, um centro de referência internacional que é constantemente compartilhado por grupos, vizinhos e artistas residentes para ensaios, serviços de manutenção ou mesmo para todas as etapas da criação de seus espetáculos, inclusive estreias e temporadas. O Espaço conta, ainda, com um acervo especializado, com mais de mil livros, revistas e vídeos que podem ser consultados mediante agendamento. Todas as atividades são oferecidas gratuitamente ao público. O SOBREVENTO sempre entendeu que a formação do público não se resume à apresentação de espetáculos, mas implica na difusão do pensamento que fundamenta sua pesquisa junto a espectadores e artistas.

Qual a importância de uma sede para o grupo do ponto de vista estético? Quais relações possíveis com o entorno?

O ESPAÇO SOBREVENTO existe há nove anos e meio. O grupo sempre teve uma sede, entendida como um lugar onde poderia se reunir diariamente, desenvolver atividades artísticas e de gestão, manter o seu acervo e abrigar o seu material técnico e cênico. Os espaços utilizados até 2009, porém, por suas dimensões exíguas, serviam apenas para armazenar o material do grupo, realizar os ensaios e atividades de escritório. Antes de inaugurar o ESPAÇO SOBREVENTO, trabalhávamos em um pequeno galpão, pouco maior que uma garagem, no início da Moóca. Frente a ele, havia uma escola pública – que dispunha de um auditório - à qual tínhamos que recorrer, frequentemente, para ensaios maiores ou atividades abertas como pequenas apresentações de companhias convidadas. Decidimos nos mudar quando o galpão, que chamávamos "carinhosamente" de "depósito", passou a ser frequentado por mais de trinta jovens da Zona Leste, que formamos a partir de dez oficinas em bibliotecas e centros culturais de diferentes bairros da região, durante o primeiro projeto apoiado pelo Programa de Fomento ao Teatro. Durante uma oficina, que durou quatro meses e que acontecia três vezes por semana, os alunos decidiram organizar nossa biblioteca e passaram a solicitar o espaço

para ensaios. O espaço começou a ficar pequeno para tanta gente e tanta atividade. Para nós, sempre foi muito difícil finalizar uma montagem naqueles dias que antecedem uma estreia e que os teatros costumam reservar para os grupos, pois nossos cenários e objetos, além de ocuparem muito espaço, não são elementos decorativos, mas fazem parte da própria construção dramatúrgica. Costumávamos dizer que sonhávamos em ter uma sede com largura e profundidade suficientes para que pudéssemos ver as cenas de fora delas. Conseguimos realizar o sonho em 2009, graças à Lei de Fomento ao Teatro. E compartilhamos essa conquista com outros grupos e artistas que, como nós, precisam de um espaço de trabalho. Com a única cobrança de que zelem pelo espaço, como nós fazemos.

O ESPAÇO SOBREVENTO é o corolário de um trabalho artístico realizado há 32 anos e de uma atividade desenvolvida há quase 20 anos na Zona Leste de São Paulo. Sediado entre o Brás e o Belenzinho, o Espaço ajuda a descentralizar a Cultura na cidade. Situado em uma região com pouquíssima oferta de Lazer e quase nenhuma de Cultura, o ESPAÇO oferece programação artística de qualidade e gratuita a uma população que já se acostumou a frequentar o Teatro e que o mantém praticamente lotado em todas as apresentações, desde a sua abertura, em julho de 2009. Nada menos do que 40.000 pessoas estiveram no SOBREVENTO desde a sua inauguração.

Foi por seu vínculo com a Zona Leste da cidade e por sua responsabilidade com a descentralização da Cultura em São Paulo que o Sobrevento decidiu transformar a sua sede – que mantinha havia nove anos no bairro da Moóca – em um Teatro, não em uma região de alto poder aquisitivo, não em um bairro boêmio – que poderia facilitar a sua manutenção, quando não contasse com nenhum apoio financeiro –, mas em um bairro da região mais pobre e populosa da cidade. Por outro lado, o Sobrevento não poderia se isolar em um extremo da cidade, por sua preocupação com a difusão do Teatro de Animação. Escolheu o Belenzinho, acessível por Metrô, conhecido da população de toda a cidade e carente de espaços culturais e de Lazer.

A população do bairro abraçou o Teatro imediatamente – órfã que se sentia do fim de um importante espaço cultural, a Oficina Amácio Mazzaroppi, que havia deixado aquela imediação, mudando-se para uma avenida movimentada da região e perdendo o vínculo com o dia a dia dos moradores do bairro, já acostumados ao gosto pela Arte e pelo Teatro. O resultado: apoio imediato dos moradores e das insti-

tuições sociais e de ensino da região, plateias cheias, vínculo estreito com os vizinhos e comércio local.

O Sobrevento mantém sua sede como um espaço cuja missão seja congregar artistas interessados na pesquisa da linguagem teatral e renovação do Teatro de Objetos, de Animação e para a primeira infância. O ESPAÇO SOBREVENTO tem também um papel de formação do público, uma função didática, que ultrapasse um mero desfile de espetáculos, mas que os ampare em mostras, sob uma curadoria firme, expressando — no conjunto de uma programação — o ponto de vista de uma direção artística. Ao longo de 32 anos, o grupo conquistou um equipamento de qualidade que garante boas condições técnicas, raras, a diferentes espetáculos de Teatro e experiências cênicas.

O ESPAÇO SOBREVENTO veio para suprir uma necessidade premente de, em um mesmo local, atender a muitas demandas para o crescimento dos artistas que procuram o aperfeiçoamento na linguagem do Teatro de Animação e de Objetos. O grupo disponibiliza, em seu Espaço, ferramentas, máquinas, biblioteca especializada, consultorias, espaço de discussão, ensaio e apresentação.

Hoje, muitos Grupos e artistas usufruem da infraestrutura do Espaço. O Sobrevento recebe constantemente pedidos de artistas – de todo o país e mesmo do exterior – que buscam conhecer o Teatro de Bonecos, de Objetos e para Bebês ou neles se aprofundar e administra sua sede como um espaço público que deve servir para apoiar a criação de novos grupos e artistas e a manutenção dos já estabelecidos.

Como manter o horizonte aceso? Crises, desistências, renovações, censura, desmonte...

O que nos mantém vivos é a nossa fé no Teatro e no poder transformador da Arte em nossas vidas e na vida dos espectadores. Acreditamos na Arte como forma de construção da nossa identidade e cidadania.

Em um tempo de desmontes, em que tudo é avaliado de forma utilitária, pragmática e imediatista, temos que nos juntar para nos fortalecer e manter a importância, a relevância e a presença destacada do nosso fazer teatral. E temos que ajudar os outros a existir. Temos que formar uma rede de apoio, emprestando nossos espaços, nosso equipamento, nossas ideias e até nossos sonhos, para ninguém desan-

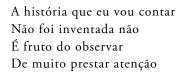
imar. Temos que cuidar uns dos outros, para não esmorecer: cuidar não somente das pessoas dos nossos núcleos, mas dos outros também. Para cuidar do Teatro. Da Arte. E do público. Das pessoas. Temos que envolver mais o nosso público nesta discussão, pois ele é diretamente afetado quando a Cultura é atacada. Temos que conscientizar o público de que a luta por um mundo mais justo, mais tolerante, mais terno, mais bonito e melhor também é dele.

Em tempos de crise, tendemos a falar do desmonte da Cultura sob o ponto de vista do artista e nos esquecemos de falar do público que precisa dela e que, muitas vezes, não sabe que deve lutar pela Cultura para defender um direito conquistado, tal qual ele luta pelo direito à Saúde e à Educação. Em tempos de crise, é preciso não esquecer não só da luta, mas também da doçura, do amor ao próximo e da união que o Teatro promove. Mesmo a Arte mais destruidora, quer, no fundo, construir alguma coisa. E é ela quem sempre está – como sempre esteve – à frente, na batalha por um mundo melhor.

CO M PA N H IA DO FE I J ÃO

DIÁRIO

(Texto produzido para o caderno do Folias – Vera Lamy, integrante da Companhia do Feijão.Nov/2018)



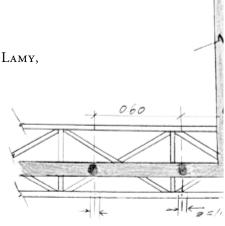
Nasci em 2 estados brasileiros Tenho nas veias o café dos paulistas E nos olhos a desconfiança dos mineiros

E dessa combinação formei meu temperamento Ora observar em silencio, ora virar leão Pra defender meu argumento

E assim fui me desenvolvendo Às vezes acertava o passo, em outras parecia jumento

Mas uma coisa eu sabia, E disso corri atrás Vou fazer teatro em São Paulo E largar Minas Gerais

Fiquei sabendo



Que lá no Butantã Onde ficava a cidade Universitária Havia uma escola de artes, e não era imaginária

Depois de muita competição Que meu lado paulista enfrentava, mas pro mineiro era uma danação Entrei na escola sonhada Pra começar minha formação

Passada a Formatura fui atrás do meu norte Nessa altura já sabia que permanecer artista nesse país Não era questão de sorte

Então pensei Onde será que vivem nessa cidade esses outros artistas Que assim como eu Não tem vontade de aparecer na televisão nem nas revistas?

Sabia dessa existência E de tanto que insistia Conheci, no início do meu caminho Um pequeno homem feito de poesia

E volto dizer que foi o que deveria ser Não foi questão de sorte Que quem primeiro me fez crer Foi Ilo Krugli e seu Vento Forte

Foi, pro meu teatro Matéria bruta, simples e genial Foi fonte em que muitos, como eu, bebia Com sede inesgotável do que aprendia Um passo fundamental

Foi daí que descobri na cidade Que muitos grupos existiam Uns com 10, 20 até 30 anos! E que, para ali estarem, resistiam Esses artistas de grupos e alguns intelectuais Já há algum tempo se reuniam E sobre o teatro e sua função Nos encontros, discutiam

Pensavam de 2 maneiras
Uma urgente e outra com atraso
Num curto tempo
Escreviam lei para pesquisa teatral na cidade
E os rumos do teatro
Pensavam a longo prazo

Que fantástica descoberta, um lugar de elaboração Onde parte-se do princípio Que o teatro nessa realidade tem seu lugar e função E com ela trava embates Rompe, critica e faz proposição O teatro derruba reis Faz brotar rosas do chão

Por isso o teatro consegue dar conta de algo Que a realidade não dá E assim, defender sua existência Mais ainda, sua permanência, é algo que aqueles artistas reunidos, começaram a praticar.

Escreveram uma lei municipal, conhecida como Lei de Fomento
Botando o artista pra pesquisar nossa cultura
Por ter dela conhecimento
Entendiam sua importância
Toda sua relevância
Seu possível desenvolvimento
Principalmente traziam toda essa matéria de estudo para o momento
presente
Nossas questões atuais
E tudo misturado, criava para a cidade muitos e muitos espetáculos

Por governo nem partido nenhum, modificada Pois como toda pesquisa que começa Precisa, por vezes, ser reelaborada Para um dia tornar-se avançada

Foi nesse momento que percebi Mais feliz que com espanto Que aquele meu desejo de ser artista Do começa dessa história Era prática de tantos

Segui meu caminho, continuei a instrução E volto a dizer que foi o que devia ser Nesse momento meus passos me levaram Pra Companhia do Feijão

Era ano de 2003, já vigorava a Lei de Fomento
E assim que lá cheguei
Conheci seu fundamento
"- Aqui não trabalhos o dramático!
Sabe o que é distanciamento?
E tem outra prerrogativa:
Nossos espetáculos têm origem na Literatura brasileira
E na forma narrativa."

E foi tanto aprendizado, muito revelador Onde ator não só executa, é também o criador Da história que se conta, É cientificamente conhecedor Algo fora do tempo e do lugar Representada na figura do narrador

E assim como nós, outros grupos Pela lei de fomento aqui estão São espetáculos, oficinas e cursos de formação Tantas atividades que acompanham esse trabalho artesão De fazer da experiência e do conhecimento Uma forma de expressão

Que o trabalho dessa pesquisa fosse de forma continuada

teatrais

E propunha também, essa lei

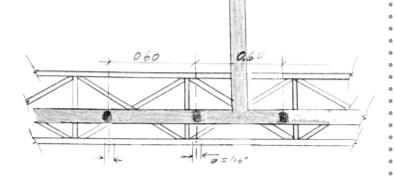
O que também é continua é a luta pela sua manutenção Nossas conquistas sofrem ataques Tentativa de descaracterização E pra isso rufamos tambores e atabaques Contra a sua extinção

O que matutando questiono
É da lei, o modo de produção
Que sem questionar sua importância
A meu ver, pede reinvenção
Pois quem mede o tempo necessário para uma criação?
Como se estabelecem as relações de trabalho no grupo para sua realização?
E se eu não pensar nisso tudo
O teatro vira mercadoria
E isso eu não quero não
Pois o mais bonito da lei
É que o teatro que fazemos
É direito do cidadão.

Cidadão, eis uma palavra que nos interessa. Matéria prima de nossas causas representadas nos palcos e picadeiros, ou ainda melhor, as relações entre os cidadãos. É isso que observamos. Se falamos dessas relações, mostramos que são perversas. Seríamos nós ameaçadores nesses tempos sombrios que se aproximam? Somos ameaçadores quando engatilhamos a poesia e atiramos em cheio no cadeado do portão que mantém aprisionado o conhecimento adquirido pelo expressar-se e pela contemplação.

Por um lado fomos atingidos, somos artistas mas homens monetários vivendo no presente uma situação prevista, revelada nos rodapés da história, para quem pudesse ou soubesse ler. Contra isso uma batalha esta anunciada e será travada pois a existência do texto, da poesia, do artista permanece.

Não se arranca do artista a possibilidade de sonhar!



VERMELHO COMO BRASA; TEATRO COMO COMUNHÃO

RAFAELA PENTEADO

"Eu espero para o teatro a chegada da luz de cima, sempre...
Quando os de cima chegarem à platéia tudo estará resolvido...
Os de cima são os que não viram Otelo nem Hamlet, nem nada...
Existem milhões de homens que nunca viram teatro.
Ah! Como sabem vê-lo quando o vêem!"

Federico Garcia Lorca

Sabemos não de véspera que para uma hegemônica parcela da população o teatro não tem a menor importância ao mesmo tempo em que é de uma natureza perigosa à "ordem social", claro, ordem estabelecida segundo os preceitos conservadores dessa ambiciosa fatia que se prolifera a passos largos, esse é um dos motivos que de tempos em tempos tentam comprá-lo, sucateá-lo e até sapateiam de formas diversas com o intuito de criminalizá-lo.

"A chamada direita sempre vai dizer que nos apropriamos da arte para fazer política.

Mas a gente não precisa se preocupar com isso. A gente precisa se preocupar em fazer arte autêntica."

João das Neves

O perigo primordial do teatro está justamente no fato de ser uma arte essencialmente coletiva que só se concretiza enquanto arte no momento efêmero do encontro, da troca, entre aqueles que executam o ato e aqueles que se inserem ativamente (ou não) enquanto público. Momento este que ocupamos por intermédio do ato teatral: o território do simbólico, do imaginário. Momento que nada que existe e impera fica firme, rígido... Tudo é possível de mudança, tudo é movimento nas entranhas do imaginário, terreiro sagrado que só a autêntica e pura poesia transita. De outrora em diante a vida se modifica, o imaginário já não é o mesmo, portas, janelas e magias se agigantam por uma nova ótica de si e do mundo. Desincorporamos juntos, ao mesmo tempo, uma ideia de cultura enlatada que nos são vendidas com o único intuito de massificar, padronizar o nosso imaginário e por consequência tornam certas condições humanas naturalizadas. Por um segundo, através da poesia reconhecemos, por exemplo, a fome, nossa nação tem fome, para além das fomes metafóricas que nos movem, a fome fisiológica, fome de comer e não poder. Através da poética, reconhecemos a fome, nos reconhecemos enquanto irmãos desse mesmo território e, para além do reconhecimento, avistamos inúmeras possibilidades de que as coisas poderiam, podem e devem ser diferentes. Reconhecemos a importância dos governos que têm como pauta a erradicação da miséria, reconhecemos a fome que transita pelo nosso dia a dia, reconhecemos a desigualdade de classe social de alguém que trabalha numa casa com a geladeira cheia e que faz uma refeição no dia... Reconhecemos... Reconhecemos... Nos reconhecemos enquanto povo brasileiro, suas diferenças e privilégios... Nos reconectamos coletivamente pelas mãos da poesia com o poder da nossa cultura, tão diversa, plural e poderosa desse terreiro chamado Brasil, do Tupi Guarani: Vermelho Como Brasa.

"Os ventos levem
Ao mundo inteiro,
- Versos que saem do meu tinteiro!
As brisas tragam, para o meu tinteiro,
- Versos que correm
No mundo inteiro"

qorpo santo

Para que o momento do ato teatral aconteça na sua máxima autenticidade, a pesquisa continuada é a força motriz de um grupo. Porque somente mergulhando na identidade poética do coletivo é que tateamos as transgressões estéticas e os desdobramentos de linguagem possíveis. A execução de um projeto artístico envolve uma vasta pesquisa teórica e histórica que rompe as fronteiras do grupo e acaba bebendo em outras áreas do conhecimento - por vezes é necessário beber diretamente na fonte através dos potentes encontros etnográficos. Em paralelo, comumente são desenvolvidos treinamentos/oficinas/encontros específicos com fazedores de cultura e outros artistas sempre em função das necessidades das diversas áreas de criação de uma peça teatral. Isso nominamos de: processo. Processo é sinônimo de procedimento, modo de se trabalhar em cada projeto a ser executado. Se debruçar no exercício constante da práxis. Para alem dos espetáculos, os grupos de teatro fomentam arte, reflexão e pensamento critico por onde passam ou onde se aldeiam, fundando seus teatros, suas sedes, presenteando a cidade e o país, como ilha de resistência, de cultura, porque a arte tem sim a capacidade de transformar a compreensão social e política da realidade em "bens simbólicos".

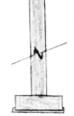
Não é de véspera que estamos diante de um dos maiores desmontes das políticas públicas estruturantes — como é a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo - já visto nos últimos 15 anos. Um desmanche de escala Federal, Estadual e Municipal que afeta diretamente o trabalho e a manutenção dos grupos de teatro. Sucatear um modo de produzir arte, é também sucatear um modo de existir enquanto sociedade. Nos dias que correm, a história parece ter se reorganizado para justificar a engrenagem que nos cria como sendo a forma final da sociedade humana, de maneira que todas as épocas que nos carregaram até aqui nada mais são que passos para se legalizar o brutal conservadorismo atual, elevado à condição de "única alternativa possível". Mas cada vez que uma onda conservadora/careta chega à praia, uma contracultura se ergue na mesma medida, com a mesma força, cheia de brilho e cheia de amanhãs.

"Aquele era o tempo
Em que as sombras se abriam
Em que homens negavam
O que outros erguiam

E eu bebia da vida em goles pequenos Tropeçava no riso, abraçava de menos De costas voltadas não se vê o futuro Nem o rumo da bala Nem a falha no muro E alguém me gritava Com voz de profeta Que o caminho se faz Entre o alvo e a seta

Quem leva os meus fantasmas? Quem me salva desta espada? Quem me diz onde é a estrada?"

Maria Bethania



A PRÓ X I MA CO M P ANHIA

O TEATRO DE GRUPO E A CIDADE UMA PEQUENA REFLEXÃO DE QUEM SOMOS E DE NOSSAS RAÍZES

Somos artistas de teatro. Somos trabalhadoras e trabalhadores da cultura. Nascemos do Teatro de Grupo e caminhamos seguindo os passos de tantas e tantos que na cidade de São Paulo trilharam este árduo caminho de luta, resistência e poesia.

Na loucura de nossos tempos, estamos na linha de frente da utopia, do encontro, do humano e do sensível. Somos sobreviventes das tragédias: daquelas encenadas e daquelas praticadas pelo ser humano há séculos. O teatro e a cidade, o teatro e a sociedade são as conexões do possível para termos esperança, para encontrarmos nossa possibilidade de atravessar as crises. Somos coletivos compostos de indivíduos que em meio à difícil realidade, fazem do teatro seu modo de enfrentar as injustiças, explorações, violências e fazer destas nosso objetivo de estudo e denúncia. De nenhum modo e a nenhum tempo isso nos deixou em segurança. Mas nos deixou próximos, fortaleceu nossas raízes e nossa vontade de viver.

Em nossa formação observamos as criações, os espetáculos e as relações humanas e fomos em busca de entender e beber dos mais antigos como se dava este modo de existência que nos inspirava um sopro de vida. Ainda que cada grupo ou indivíduo de teatro desta cidade seja finito, os legados - e também as dores - são infinitos, são frutos que nos alimentaram no passado e que continuam a alimentar cada um ou uma que entra para esta jornada e nela continua. A espiral da história continua e não podemos deixar de acompanhar seu

movimento, seguir seu fluxo e nos balizar pelo passado sem perder de vista nossas perspectivas para o futuro.

As políticas públicas conquistadas ao longo destes 16 anos para a cultura no município de São Paulo são fundamentais para a construção de uma história onde diversos artistas e grupos se constituíram e ainda maior é o número de cidadãos que tiveram acesso à arte, cultura e processos artístico-pedagógicos nesta cidade por meio de tais iniciativas. Seja no pilar fundamental que é a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo ou seja em outras iniciativas de políticas públicas como o PIA (Programa de Iniciação Artística) e Programa Vocacional que ainda tentam respirar em meio aos ataques. Destas conquistas e de outras derrotas derivaram avanços como Fomentos para outras linguagens e territórios, projetos educacionais e uma série de conquistas que caminhavam se equilibrando no perigoso arame da parcialidade da gestão pública, que em muitos momentos agia, e agora ainda mais, partidariamente para atacar o que as trabalhadoras e trabalhadores da cultura em diálogo com outras instâncias da sociedade sonhavam em conjunto.

Mas para quem estamos escrevendo este texto? Com quem queremos e precisamos falar neste momento? Não cremos que apenas o diálogo com outros artistas seria o suficiente para algo acontecer e o rumo da história atual mudar, ainda que isso seja importante e necessário, o olhar e o diálogo com "os nossos", pois nos dá a dimensão de que não estamos sós e que a luta se faz por uma classe inteira. Mas como ficar falando apenas para e entre nós se o teatro é justamente feito no encontro, no encontro com a sociedade, com diferentes pessoas em diferentes lugares, espaços e contextos? Daí conseguimos puxar a ponta da linha que muitas vezes anda solta na história, abrir as portas, ir para a rua, exercer o direito à cidade e direito a fazer arte nas ruas e não nos lugares de conforto de nossa profissão, ainda que raros mas que existem em certa medida. Aqui nos cabe também esta auto-crítica, reflexão e ponderação do que estamos enfrentando e de quais as alternativas nos restam.

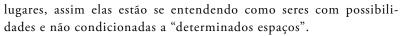
Muitas vezes essas não foram nossas opções, pois em meio às burocracias que nos tiram tempo e ar temos que dar conta de tudo e viver em função dos projetos... mas estes não seriam justamente a projeção de nossos sonhos? Nossos planos e necessidades organizadas para servir ao nosso propósito artístico de pesquisa continuada de teatro para a cidade de São Paulo? Seriam.Ou melhor: são. Porém as

estruturas e instituições nos vão colocando cada vez mais e mais amarras. Amarras estas que se fundamentam no ruído de um ação artística de pesquisa e criação que não se encaixa no "mundo do trabalho". Amarras criadas por não entenderem como é possível se praticar e exercitar a liberdade e imaginação.

Estar na rua incomoda aqueles que são surpreendidos com um espetáculo, intervenção, ação artística pois a sociedade conservadora não permite enxergar que a poesia, a liberdade, a vida possam existir no e com o trabalho. E o nosso ofício não pode ser mensurado por horas. Vamos e voltamos para nossas casas e atividades pensando e repensando sobre nossos processos, saímos tarde e chegamos cedo para ensaiar, produzir, criar, limpar o espaço, lavar, costurar, colar, etc. Nós, Grupos de Teatro da Cidade de São Paulo, somos estes organismos que dividem as tarefas, que tentam dar conta de suas demandas, sempre se reorganizando e adaptando ao que é posto externamente a nós, do ponto de vista do que ocorre com cada momento histórico que direta ou indiretamente nos mobiliza.

Nossos espaços, sedes espalhadas pela cidade com nosso esforço de mantê-las vivas e muitas vezes sendo possíveis justamente pelas políticas públicas são o que resguarda de material da efemeridade de nossos trabalhos e dá condições de pesquisa e criação continuada. Uma sede, localizada em algum território da cidade é onde cada grupo finca suas raízes, se mostra pertencente à uma região, comunga de sua história e encontra seus parceiros. Ter uma sede significa trabalhar pelo grupo, mas também abrigar tantos coletivos e artistas que não tem seu espaço e precisam de um chão, um teto, uma ajuda para desenvolver seu trabalho, pesquisar na prática, no corpo-mente em seu horário de ensaio e apresentar para o público. Em uma sede nós nos entendemos em nossa bagunça, nos sentimos protegidos por estarmos circundados por nossos objetos de cena e pela possibilidade de exercitar um espaço democrático, ensaiar um modo mais coletivo e igualitário de criação.

Um grupo que tem seu espaço abre suas portas para a vizinhança, acolhe e é acolhido como um lugar de arte, de mudança de frequência. Ainda que cada dia seja dado um passo, um olhar que se abre, um sorriso e um tímido cumprimento entre os vizinhos. É aí que está a convivência e a construção do pertencimento coletivo do entorno. Quando as crianças pulam, desviam ou quebram as catracas invisíveis e jogam com a sensação de que tudo é possível e permitido nestes



Somos grupos de teatro, portanto, não nos sustentamos no mercado pois o mercado vive de produtos que em sua maioria não pressupõe a continuidade de pesquisa, verticalização de uma linguagem, experimentação artística e principalmente: não se propõe a difusão dos trabalhos artísticos de forma acessível ao público da cidade. Neste sentido é que entendemos a necessidade de fortalecer os coletivos, valorizar nossas pesquisas e ampliar as relações com a cidade e a população.

Que os tempos difíceis acendam nossa chama da resistência e da poesia como ferramenta para suportar a barbárie!

São Paulo, novembro de 2018

A Próxima Companhia Caio Franzolin, Caio Marinho, Gabriel Küster, Juliana Oliveira e Paula Praia



ACA D E M IA DE P A L HA ÇOS



Vamos estourar teus tímpanos, puxar teu tapete e provocar epilepsia. Radicalizamos o maravilhamento estético para te desequilibrar e te lembrar da delicadeza humana.

ACADEMIA DE PALHAÇOS

(R)EXISTIMOS

Academia de Palhaços

ADP

O convite. Escrever no caderno do Folias. Falar sobre pesquisa continuada e modo de produção. Falar sobre o que se faz. Mais. Falar sobre o que se é. Porque somos por inteiro, completamente, até transbordar. Aqui, teatro é sinônimo de vida numa entrega quase inconsequente. É todo o dia. Há 11 anos. Muito tempo. Começamos a marcar esse tempo. Entendê-lo. Algumas semanas são 90 horas de trabalho por pessoa no grupo. Outras são sé 35 horas. Em média, 50 horas. Foi muito sangue, suor, lágrimas, prazer, sivirologia (a arte de saber se virar) e bom humor para 600 apresentações, 12 espetáculos, 78000 espectadores (quem diria?), 15 editais que financiaram apresentações em todos os cantos do Estado de São Paulo e mais 4 estados do Brasil, além de realizar na raça 2 turnês internacionais. Aqui tem muito trabalho, tesão, suporte de/para outros artistas, um pouco de sorte e cada vez mais a noção do nosso capital social e da falta de acesso das pluralidades à nossa sociedade. Traçamos boa parte dessa trajetória sem verba - Sobreviver, nos entres - Perceber o que se tem, o que se pode ter, o que dá pra compartilhar e atentar para aprender com os outros, trocar. O tempo é gasto em descobrir como continuar existindo. A cada dia é isso. Fazer teatro é caminhar na contramão e encontrar nossos pares por esse caminho. O que nos sustentou nesses anos foi a entrega a três princípios de existência: Obsessão | Frequência | Parcerias. Nosso modo de produção só existe como existe porque está no âmago do jeito de levar a vida de cada uma de nós, que já fomos mais e hoje somos: Laíza + Paula + Aline + esses tantos e tão importantes parceiros que encontramos no caminhar.

Obsessão: substantivo <u>feminino</u> 1. Suposta apresentação repetida do demônio ao espírito. - "Desista", você pensa, mas o capiroto diz "NÃO!" E a alma concorda. Fiquemos. Estamos do mesmo lado. E façamos. Somos modo de viver, de ser, de criar, de enxergar. É espiritualidade e... 2. Apego exagerado a um sentimento ou a uma ideia desarrazoada. 3. Motivação irresistível para realizar um ato irracional; compulsão. - Porque em tempos de seguro saúde, IPVA, IPTU, aluguel, carro, escola, desmonte, fralda, INSS, ISS, e o salário que desce, a razão não impera, É porque É.

Frequência: substantivo feminino 1. Ato ou efeito de frequentar, de ir com certa assiduidade a determinado lugar.

- Assiduidade diária, sem pausa, constante. Que constrói um pacto de prioridades, sobrevivência e confiança entre nós: daqui, da nossa união, tem que sair o teto, o PF de quarta, o freio da kombi. 2. repetição e repetição e repetição e repetição e repetição e repetição a. Convivência habitual entre pessoas, trato social: frequentação. - Frequentar o outro, visita-lo, olhá-lo e escutá-lo com verdadeiro interesse. Fazer com que a intimidade aumente a sensibilidade. 4. Número de ciclos completos que ocorrem por unidade de tempo transcorrido, cuja unidade é Hertz. - Encontrar nossos pares, que vibram na mesma frequência que nós e fazem a carroça andar para frente.

Parceria: substantivo feminino 1. Reunião de pessoas por interesse e objetivo comum; companhia, sociedade. _
Nosso modo de vida. No começo da nossa trajetória, pessoas fundamentais nos estenderam as mãos.
Hoje e no futuro, essas mãos encontram outras. Parceiros, pessoas, instituições, gente afim. Aqui se recebe e também se dá. Investimento. Objetivos bem delimitados. É bom ver os próximos se desenvolverem e nos levar. É ótimo evoluirmos e levá-los junto. Transparência e sinceridade. Exige esforço. E coragem. Nada inalcançável: filosofia de vida.

VISUALIZE:

Fazer teatro de grupo é um desafio. Nesse QR Code compartilhamos (em um formato mais visual e rico em detalhes) a nossa trajetória e a nossa maneira de existir, construída por parcerias, passos maiores do que nossa perna e pelo aprendizado de lidar positivamente com os reveses do destino.



ou acesse:

https://ibb.co/864650q



Este caderno é parte do Projeto "Folias Brechtianas: Se fôssemos infinitos, tudo mudaria. Como somos finitos, muito permanece", do Grupo Folias, contemplado na 31ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e que ocupou o Galpão do Folias e seu entorno no ano de 2018. Agradecemos a todos os tripulantes e passageiros que viajaram e seguem nessa embarcação.

NÚCLEO ARTÍSTICO Alex Rocha, Clarissa Moser, Giovanna Kelly, Lui Seixas, Marcella Vicentini, Nani de Oliveira, Suzana Aragão DIRETORES CONVIDADOS Cida Moreira, Dagoberto Feliz, Eugênio Lima, Georgette Fadel, Humberto Vieira, Marco Antonio Rodrigues, Rogério Tarifa TREINAMENTO TEÓRICO Humberto Vieira TREINAMENTO DE TEATRO DE ANIMAÇÃO E CONFECÇÃO DE MÁSCARAS Cia Mevitevendo (Cléber Laguna e Márcia Fernandes) TREINAMENTO DE CANÇÕES BRECHTIANAS Cida Moreira TREINAMENTO DE IMPROVISO E MÁSCARA DO PALHAÇO Bete Dorgam TREINAMENTO CORPORAL Joana Mattei ATORES CONVIDADOS Athos Magno, Clayton Nascimento, Cris Raséc, Djalma Ribeiro, Eugênia Cecchini, Fernando Kahn, Giovanna Pantaleão, Julia Mascaro, Kátia Naiane, Laruama Alves, Lucas Ambrosio, Lucas Vedovoto, Marcellus Beghelle, Neila Camargo, Renan Ferreira, Thais Carvalho, Vivian Salva, Núcleo Musical da Cia do Tijolo TREINAMENTO BUFÃO (INTERVENÇÃO N° 1) Bete Dorgam ENCONTRO MUSICAL (INTERVENÇÃO Na 1) Eva Figueiredo DIREÇÃO MUSICAL (INTERVENÇÃO Nº 3) William Guedes COMPOSIÇÕES (INTERVENÇÃO Nº 3) Jonathan Silva FOTOS E DRONE (INTERVENÇÃO Nº 3) Alécio Cézar CONVIDADOS "OCUPAÇÃO FOLIAS" Cia Ilustrada, Jonathan Silva, Cia Mevitevendo, A Próxima Cia, Teatro do Osso, Coletivo Ópera Urbe, Banda Odara Negrada, Clayton Nascimento, Trupe Dunavô PRODUÇÃO "OCUPAÇÃO FOLIAS" Grupo Folias e Arthur Mattar TRADUÇÃO (INTERVENÇÃO Nº 6) Alexandre Krug TREINAMENTO AIKIDÔ (INTERVENÇÃO Nº 6) Georgette Fadel e Tica

Lemos MAQUIAGEM (INTERVENÇÃO Nº 7) Lua Tiomi e Tatiana Polistchuk TREINAMENTO (INTERVENÇÃO Nº 7) Ésio Magalhães OFICINA "CRIANÇAS FAZEM FOLIAS" Laruama Alves CONVIDADOS CINECLUBE FOLIAS Adriana Barbosa, Bruno Mello Castanho, Humberto Vieira, Laura Brauer, Thiago B. Mendonça, Thiago Reis Vasconcelos e Cia do Feijão CHIQUITA BACANA NO REINO DAS BANANAS (CIRCULAÇÃO) Alex Rocha, Artur Volpi, Bruno Camargo, Clarissa Moser, Dagoberto Feliz, Kátia Naiane, Laruama Alves, Leandro Goulart, Letícia Rodrigues, Lui Seixas, Marcellus Beghelle, Paloma Rocha, Rafael Sampaio, Tarcila Tanhá, Thomas Basso CONFECÇÃO DE OBJETOS DE MADEIRA Roland Moser COORDENAÇÃO TÉCNICA Giovanna Kelly **TÉCNICOS** Diego F F Soares, Gabriele Souza e Juliana Magalhães PROJETO MORADOR Marcellus Beghelle GRAFFITI Paulo Ito PRODUÇÃO Tetembua Dandara PRODUÇÃO EXECUTIVA Grupo Folias e Lucas Vedovoto REGISTRO AUDIOVISUAL Bruta Flor Filmes (Bruna Lessa e Cacá Bernardes) **DESIGN GRÁFICO** Renan Marcondes **APOIO** Cooperativa Paulista de Teatro **REALIZAÇÃO** Grupo Folias AGRADECIMENTOS A Próxima Cia, Ailton Graça, Alécio Cézar, Carlos Francisco (Carlão), Cia. Les Commediens Tropicales, Cia Livre, Cia. do Tijolo, Expansão Eventos, Flávio Barollo, Frente Santa Cecília Sem Medo, Grupo Esparrama, Jack, Lacraia, Lázaro, Leo Stefanini, Magali Nogueira, Marina Antonacio, Mateus Fiorentino, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Rodrigo Scarpelli, Rogério Tarifa, Roland Moser, Sâmia Bomfim, Shirlei Oliveira e família Otero, Trupe DuNavô, Val Pires, aos que participaram da programação de emergência para a Bruta Flor Filmes: Bruno Carneiro, Cida Moreira, Craca e Dani Nega, DJ Evelyn Cristina, Jonathan Silva, Luaa Gabanini, Paula Hemsi, Paula Mirhan, Mia Beraldo e Quarteto À Deriva, Lilian de Lima, Paulinho Brandão e Rodrigo Mercadante. Aos nossos vizinhos: meninas do café da esquina, Dona Terezinha, Magrão e os meninos da loja de móveis, Bar do Juvial, Sara, Seu Manoel, Estacionamento à esquerda, Luciene, Pedrinho, Manu, Clarinha e Miguel, Daniela Theller e Thay Sperandeo e todos os sócios do Folias e moradores e trabalhadores da Rua Ana Cintra.

CADERNO DO FOLIAS NÚMERO 17

projeto gráfico e diagramação: Renan Marcondes (a partir das propostas de cada grupo)

caderno composto em Adobe Garamond e Uni Sans impresso na REALCE Gráfica em dezembro de 2018

Fotos:

Intervenção III (Tarifa): Denise Cahnfeld (p. 2) Intervenção I (Humberto): Cacá Bernardes (p. 3) Intervenção V (Dago): Giovanna Pantaleão (p. 8) Intervenção VII (Marco Antonio): Cacá Bernardes (p. 20) Intervenção II (Eugênio): Eugênio Lima (p. 48) Intervenção IV (Cida): Cacá Bernardes (p. 88)

> Imagens capa: Alécio Cézar e JC Serroni Desenho - editorial: Clarissa Moser

> > realização:

31ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo

TODAS AS EDIÇÕES DOS CADERNOS DO FOLIAS, AGORA ESTÃO DISPONÍVEIS EM FORMATO DIGITAL

www.galpaodofolias.com /publicacoes

