

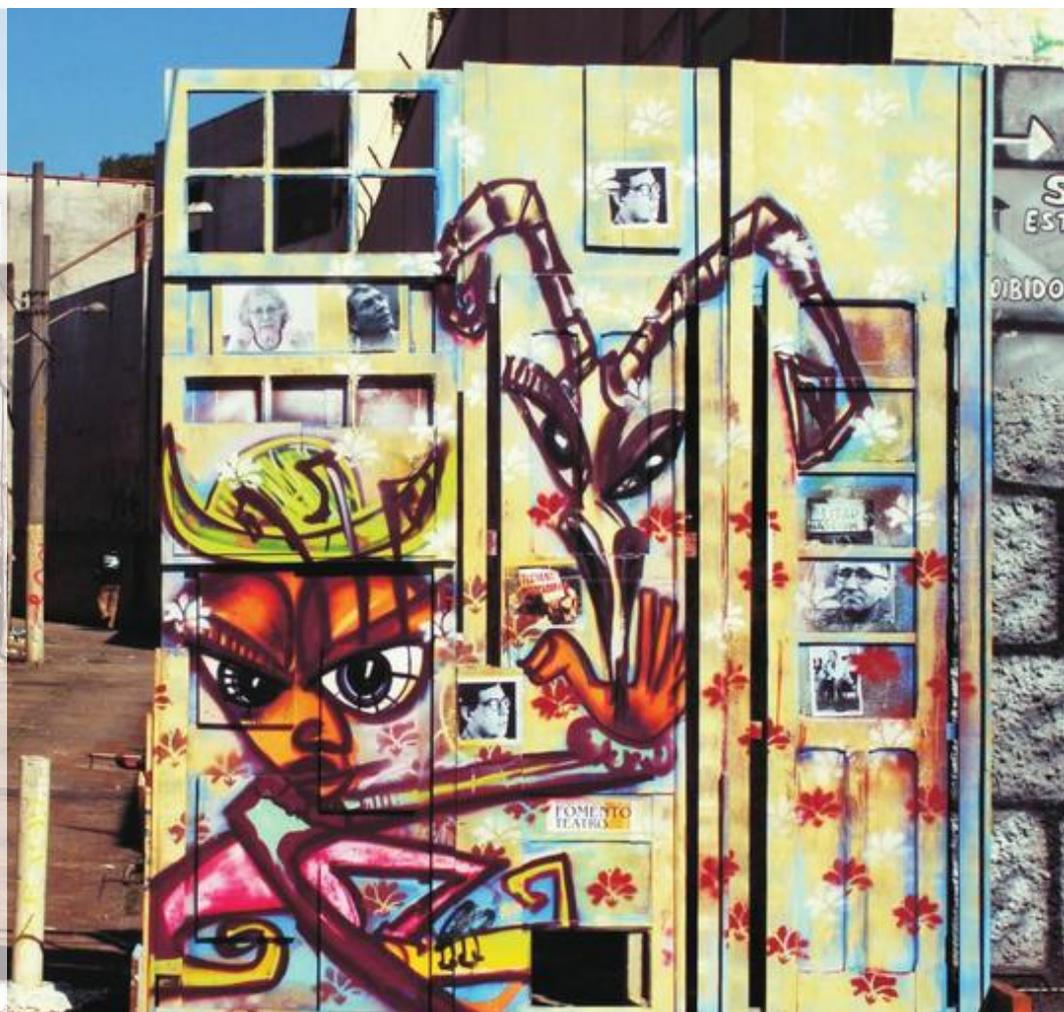
TEATRO E VIDA PÚBLICA

O FOMENTO E OS COLETIVOS TEATRAIS DE SÃO PAULO

Flávio Desgranges & Maysa Lepique

organizadores

HUCITEC EDITORA



Teatro 80
direção de
Rosângela Patriota
Flávio Desgranges

TEATRO

TÍTULOS PUBLICADOS

À Prova de Fogo, Consuelo de Castro
Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Augusto Boal
Fábrica de Chocolate, Mário Prata
Teatro em Pedações, Fernando Peixoto
Vassa Geleznova, M. Görki
Diálogo Sobre a Encenação: um Manual de Direção Teatral, Manfred Wekwerth
Berliner Ensemble: 35 Anos — um Trabalho Teatral em Defesa da Paz, Klaus-Dieter Winzer
Teatro em Movimento, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 1 (A Revolução na América do Sul, As Aventuras do Tio Patinhas, Murro em Ponta de Faca)
Textos para Televisão, Gianfrancesco Guarnieri
Teatro de Heiner Müller (Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quarteto)
Teoria e Prática do Teatro, Santiago García
Teatro em Questão, Fernando Peixoto
Teatro de Augusto Boal 2 (Histórias de Nuestra América, A Lua Pequena e a Caminhada Perigosa e Torquemada)
Um Mês no Campo, Ivã Turgueniev
Ator e Método, Eugênio Kusnet
Teatro e Estado: as Companhias Oficiais de Teatro no Brasil — História e Polêmica, Yan Michalski & Rosyane Trotta
Teatro de Osvaldo Dragin (Milagre no Mercado Velho, Ao Violador, Voltar Para Havana, Os Alpinistas)
Um Teatro Fora do Eixo, Fernando Peixoto
O Negro e o Teatro Brasileiro, Miriam García Mendes Ay, Carmelal, José Sanchis Sinisterra
Ziembinski e o Teatro Brasileiro, Yan Michalski
Glauce Rocha: a Atriz que Recusou o Estrelato, José Octávio Guizzo
A Mochila do Mascate, Gianni Ratto
Diversidade, Nelson de Sá
As Trombetas de Jericó: Teatro das Vanguardas Históricas, Silvana García
Giramundo: Myrian Muniz — o Percurso de Uma Atriz, Maria Thereza Vargas (org.)
Teatro de Rua, Fabrizio Cruciani & Clelia Falletti
O Parto de Godot e Outras Encenações: a Rubrica Como Poética da Cena, Luiz Fernando Ramos
Vianinha: um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo, Rosângela Patriota
As Imagens de um Teatro Popular, Julián Boal
Osmar Rodrigues Cruz: *Uma Vida no Teatro*, Osmar Rodrigues Cruz & Eugênia Rodrigues Cruz
Uma Cena Brasileira, Samir Yazbek
Teatro em Aberto, Fernando Peixoto
A Pedagogia do Espectador, Flávio Desgranges
Teatro Começo Até... Itala Nandi
Encenação em Jogo: Experimento de Aprendizagem e Criação do Teatro, Marcos Bulhões
O Teatro de Rua: Uma Paixão no Asfalto (Experiências na Argentina e no Brasil Democráticos da Década de 1980), André Carreira
Da Minha Janela Vejo... Relato de uma Trajetória Pessoal de Pesquisa no Lume, Ana Cristina Colla
Tal Qual Apanhei do Pé: uma Atriz do Lume em Pesquisa, Raquel Scotti Hirson
Café com Queijo: Corpos em Criação, Renato Ferracini
Corpos em Fuga, Corpos em Arte, Renato Ferracini (org.)
O Ator Vivo: Uma Abordagem Reichiana Para a Arte do Ator, Zeca Sampaio

Teatro de Rua: Princípios, Elementos e Procedimentos, Rubens José Souza Brito
Teoria Geral do Teatro e Expressão Artística, Ruggero Jacobbi
Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro, Giuliana Simões
Peões em Cena. Grupo de Teatro Forja, Tin Urbinatti
A Companhia do Teatro São José: a Menina-dos-Olhos de Paschoal Segreto, Filomena Chiaradia
Contadores de História da Amazônia Ribeirinha, Suzi Frankl Sperber
A Memória como Recriação do Vivido, Patricia Leonardelli
Teatro e Vida Pública: o Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo, Flávio Desgranges & Maysa Lepique (orgs.)

Série

PEDAGOGIA DO TEATRO

A Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo, Flávio Desgranges
Drama Como Método de Ensino, Beatriz Cabral
As Regras do Jogo: a Ação Sociocultural em Teatro e o Ideal Democrático, Suzana Schmidt
Pequenos Espetáculos da Memória: Registro Cênico-Dramatúrgico de uma Trupe de Mulheres Idosas, Beatriz Pinto Venâncio
Teatro e Prisão: Dilemas da Liberdade Artística, Vicente Concilio
Processo Colaborativo e Experiências de Companhias Teatrais Brasileiras, Stela Fischer
Pedagogia do Jogo Teatral: uma Poética do Efêmero, Carmela Soares
Pedagogia Teatral como Cuidado de Si, Gilberto Icle
Teatro Documentário: a Pedagogia da Não Ficção, Marcelo Soler
Teatro Vocacional e a Apropriação da Atitude Épica/Dialética, Maria Tendlau

Série

A HISTÓRIA INVADE A CENA

A História Invaide a Cena, Alcides Freire Ramos, Fernando Peixoto & Rosângela Patriota (org.)
Tambores na Noite. A Dramaturgia de Brecht na Cena de Fernando Peixoto, Rodrigo de Freitas Costa
Criações Artísticas, Representações da História. Diálogos entre Arte e Sociedade, Alcides Freire Ramos, Heloísa Capel & Rosângela Patriota (org.)
Ver História. O Ensino Vai aos Filmes, Alcides Freire Ramos & Marcos Silva (org.)
Performances Culturais, Robson Corrêa de Camargo, Heloísa Selma Fernandes Capel & Eduardo José Reinatto (org.)
Mortos sem Sepultura: Diálogos Cênicos entre Sartre e Fernando Peixoto, Maria Abadia Cardoso
Rimbaud etc. História e Poesia, Marcos Silva

TEATRO E VIDA PÚBLICA
O FOMENTO E OS COLETIVOS
TEATRAIS DE SÃO PAULO

De Flávio Desgranges na Hucitec

A pedagogia do espectador

Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo

FLÁVIO DESGRANGES
MAYSA LEPIQUE
ORGANIZADORES

TEATRO E VIDA PÚBLICA
O FOMENTO E OS COLETIVOS
TEATRAIS DE SÃO PAULO

HUCITEC EDITORA
COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO
São Paulo, 2012

© 2013, da organização, de
Flávio Desgranges
e Maysa Lepique.
Direitos de publicação da
Hucitec Editora Ltda.
Rua Gulnar, 23 – 05796-050 São Paulo, Brasil
Telefone (55 11 5093-0856)
www.huciteceditora.com.br
lerereler@huciteceditora.com.br

Depósito Legal efetuado.

Coordenação editorial
MARIANA NADA
Assessoria editorial
MARIANGELA GIANNELLA
Circulação
SOLANGE ELSTER



www.cooperativadeteatro.com.br

Ficha catalográfica elaborada por
Mônica Nascimento – CRB 8^a/7015

T222 Teatro e vida pública / Flávio Desgranges e
Maysa Lepique (orgs.) – São Paulo: Hucitec:
Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
286 p. (Coleção teatro; n. 80)
ISBN 978-85-64806-25-2

1. Teatro. 2. Teatro – aspectos políticos. 3.
Grupos teatrais. I. Desgranges, Flávio. II.
Lepique, Maysa. III. Título. IV. Série.

CDD – 792

CDD – 792.028

Índices para Catálogo Sistemático

1. Teatro – 792
2. Teatro – Aspectos políticos
3. Grupos teatrais – São Paulo

SUMÁRIO

- 11 Apresentação**
Ney Luiz Piacentini
- 1.
- 15 There Is No Alternative**
Luiz Carlos Moreira
- 2.
- 31 Fala, companheira!**
Jbaíra e movimento de mulheres
- 3.
- 62 Experimentos cênicos: um enredo**
Iná Camargo Costa
- 4.
- 73 Breve relato do exercício ético praticado em algumas comissões de seleção do Programa Municipal de Fomento**
Alexandre Mate

- 5.
- 87 **As primeiras edições do Fomento e a gestão Garcia-Frateschi na Secretaria Municipal de Cultura (2001-2004)**
Maria Tendlau
- 6.
- 100 **A formação advinda do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**
Mei Hua Soares
- 7.
- 117 **A luta do Fomento: raízes e desafios**
Maria Sílvia Betti
- 8.
- 128 **Para que serve o teatro político?**
Maria Elisa Cevalasco
- 9.
- 152 **Quando a cena se desdobra: as contrapartidas sociais**
Maria Lúcia de Souza Barros Pupo
- 10.
- 174 **Contra o capital, a conquista da humanidade inteira**
José Arbex Jr.
- 11.
- 181 **Derrotismo é péssimo para o sucesso**
Daniel Puglia

12.
200 A Lei do Tormento
Paulo Eduardo Arantes
13.
211 Uma trajetória na intermitência (notas à procura de um esquema)
José Fernando Azevedo
14.
224 A cultura do fomento: grupos, fatura estética e relações criativas
Kil Abreu
15.
238 Fomento: para além das ideologias, estratégia para inventar novos teatros
Luiz Fernando Ramos
16.
246 Conversa de bastidor
Marco Antônio Rodrigues
Sérgio de Carvalho
17.
263 A luta pelo Fomento / o Fomento e suas lutas
Cibele Saliba Rizek
- 281 Índice onomástico**

Apresentação
PARA MELHORAR A VIDA DAS PESSOAS

Ney Piacentini¹

*D*ez anos da Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo e o teatro na cidade já é outro. Diz-se que a constância em um coletivo teatral influencia na sua qualidade; que ter um espaço/sede provoca resultados mais substanciais; que a relação com a comunidade, na qual um grupo de teatro está inserido amplia a visão de mundo tanto do grupo quanto da comunidade; que ter o básico para poder ensaiar, estudar, apresentar e trocar com outros coletivos gera avanços nas companhias. Tudo isto a Lei de Fomento proporcionou nesta década e deve avançar, se mantivermos viva a disposição para que a luta pela preservação da Lei prossiga com as diversas conquistas já alcançadas.

Nunca é demais afirmar que esta Lei é um feito histórico, uma exceção à regra da mercantilização da cultura, em um país que até conseguiu promover alguns progressos sociais, mas não na direção da conquista da cidadania por parte de sua população e a inclusão de parte do povo no mundo do consumo. O “Fomento” vai em direção contrária ao mercado cultural na busca da formação crítica de quem faz e de quem vê teatro. Por isto sofre tantos ataques legalistas dos governos municipais, que vêm engessando, cada vez mais, os princípios do programa através de editais que ferem o espírito da Lei, uma vez que ela é autorregulamentada e dispensa sobreposições burocráticas.

¹ Ney Luiz Piacentini é ator da Companhia do Latão e presidente da Cooperativa Paulista de Teatro.

Talvez um dos maiores progressos do movimento Arte Contra a Barbárie, que derivou na Lei de Fomento, tenha sido a promoção do hábito do encontro entre os agentes teatrais de grupos e companhias de São Paulo. Se no início tivemos as reuniões em torno do movimento, depois lançamos os debates públicos com as comissões julgadoras e, num outro momento, veio “espaço da cena” para discutir os rumos da própria lei e promover o diálogo entre os coletivos, convocando também à reflexão os pensadores da nossa situação política, social, econômica e cultural. A certa altura nos demos conta de que era preciso nos voltarmos para os críticos do modo de vida atual para abastecer os nossos referenciais estéticos. Com isto o movimento teatral se aproximou de intelectuais, de dentro e de fora da academia, estabelecendo um vínculo tanto com gente que, desde a década de 1960, vem atuando para que o país mude, quanto com os que apareceram depois dos 60. Lembremos que as reuniões já tiveram como sede o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Tusp da rua Maria Antônia, que são pontos nos quais se travaram lutas da maior relevância para a política e para a cultura brasileiras.

Este processo, de ora se abrir para olhar para a sociedade, ora se restringir às questões internas da própria Lei, sedimentou procedimentos e provocou o amadurecimento de algumas travas: se no início dos debates públicos sobre a Lei víamos uma discussão rasa de porque este ou aquele projeto havia sido contemplado ou não, passamos a discutir os critérios de interesse público das comissões julgadoras de cada edição do programa. A regressiva tendência de misturarmos a dimensão pública com os interesses próprios, aos poucos foi se transformando em uma compreensão dos preceitos que elevariam a Lei à categoria de uma real prática de cidadania cultural.

Todo este processo derivou ainda em mobilizações como as manifestações contra as tentativas dos governos municipais de barrarem a Lei em 2004 e outros anos, contra o contingenciamento do orçamento do Minc pelo Governo Federal em 2005, as passear-

tas e as ocupações de Funarte em 2009, 2011 e 2012 em torno do Dia Mundial do Teatro e ainda o Congresso Brasileiro de Teatro em Osasco em 2011.

Por outro lado temos que pensar que se tantos avanços se fizeram notar a partir da Lei de Fomento, agora é o momento de nos questionarmos se de fato este programa está chegando àqueles que são o objetivo maior das políticas públicas: o cidadão, a população. Lutar pelo direito à cultura significa ter em mente que somos agentes, que somos meio para que as pessoas tenham acesso ao bem cultural e artístico. Se o “Fomento” vem proporcionando condições mínimas de trabalho aos coletivos contemplados não podemos nos acomodar dentro dos nossos grupos e companhias, mas ter em vista sempre o público, que afinal é quem contribui com os impostos para que haja saúde, educação e cultura. Quem sabe possamos promover a melhoria da vida em nossa sociedade.

1
THERE IS NO ALTERNATIVE

LUIZ CARLOS MOREIRA¹



Grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. *A saga do Menino Diamante — uma ópera periférica*. Foto de Xandi, 2011.

“There Is No Alternative” — esta é a tina da Margareth Thatcher, que nos repetem, incansavelmente, até hoje.

Esta é, mero eco, a fala da economia da cultura, da autos-sustentabilidade, geração de renda, emprego, criação de mercado, profissionalização, competência, eficiência, custo-benefício, etc., etc., com sua corte de ideólogos, realistas, pragmáticos, bem intencionados, inocentes ou mesmo oportunistas e cínicos.

¹ Luiz Carlos Moreira é autor, diretor, cenógrafo, iluminador, membro do Engenho Teatral.

Mas a questão não é moral nem pessoal, não há bodes expiatórios nem culpados ou traidores a serem denunciados e crucificados, nem uma vanguarda iluminada para nos levar ao caminho da redenção. Então, vamos lá, de cabeça, todo mundo, mergulhemos na tina.

TBC — um caso exemplar ou um ponto de partida nessa história toda

Não só um exemplo, mas um marco do teatro moderno brasileiro é o TBC — Teatro Brasileiro de Comédia, criado em São Paulo pelo industrial Franco Zampari com apogeu, glória e morte nos anos 1950 do milênio passado.

Teatro moderno era assim: a partir de um texto, cada espetáculo seria uma obra única, cuja unidade seria dada pelo diretor, o coordenador-mor de cenógrafos, iluminação, figurinistas, técnicos, atores, etc., escolhidos a dedo, isto é, para cada função, um profissional adequado ao papel que lhe cabe. (Nada muito diferente do fordismo então vigente na indústria.) No ensaio de mesa tudo é discutido, pensado, planejado. E depois cada um que faça a sua parte. Em um mês, no máximo três, a montagem estará pronta: a bilheteria precisa ser aberta com urgência, pois a receita tem de ser maior que a despesa.

Para isso o TBC juntou diretores europeus, atores e técnicos brasileiros, tudo de primeira linha. Chegava a produzir dez espetáculos por ano, com matinês às quintas!!!, uma máquina, uma maravilha!

No início dos anos 60, a maravilha estava falida. (Detalhes entre parênteses: as obras, no caso, deviam falar de uma natureza humana universal e eterna, coisas que a dramaturgia europeia e americana conheciam muito bem e que certa classe média e “elite” brasileiras, cosmopolitas, modernas, ocidentais, também

entendiam: o seu umbigo era o umbigo da tal natureza humana universal e eterna. Ah, sim! A exemplo dos jornalistas de hoje, que pensam ser os donos das pautas, textos e edições, os artistas se sentiam artistas, criadores responsáveis pelas obras. Ninguém se perguntava por que o dono do jogo havia autorizado e bancado aquele texto e não outro, aquele diretor e não outro, enfim, eles mesmos, a própria obra e não outros e outras, coisas que talvez nem mesmo o dono soubesse muito bem. Detalhes irrelevantes, afinal, é assim que a vida é, é assim que as coisas são, é tudo natural, não é mesmo?)

Continuando. Como acontece até hoje ante os grandes empreendimentos, o Estado — aquele, acusado de incompetente — tentou salvar a massa falida. Mas não teve jeito, morto estava, morto continuou. E atrás dele, até o final dos anos 60, desmancharam-se no ar pelos mais diferentes motivos todos os filhos prediletos ou desgarrados como as companhias de Tônia Carrero-Adolfo Celi-Paulo Autran, Nydia Licia-Sergio Cardoso, Maria Della Costa-Sandro Polônio, Walmor Chagas-Cacilda Becker, etc., etc.

Sem produtores e sem cacife para continuar produzindo, artistas passaram a se organizar provisoriamente em produções por cotas de capital e a contratar seus parceiros oferecendo percentagens de bilheteria.

Como isso também não deu certo, no início dos anos 70, a Acet — Associação Carioca dos Empresários Teatrais (o que significa que existiam empresários, ontem como hoje, combalidos e descapitalizados, correndo para os braços do Estado da mesma forma, mas sem a mesma força que o grande e competente empreendimento “transnacional”), a Acet, repetindo, pede à ditadura que recupere o SNT — Serviço Nacional de Teatro para incentivar, subsidiar, criar, enfim, um mercado teatral dinâmico para, aí sim, deixarmos de amadorismos e chegarmos a

um teatro relevante na construção da nação e da identidade nacional, ainda que esta seja entendida, ontem e hoje, como parte daquela natureza humana eterna e universal. Daí a aldeia representando o mundo, ou, em chave mais complicada e aparentemente contraditória, o nacional popular. Daí, enfim, a integração nacional. . . num mundo ocidental, cristão, capitalista, evidentemente.

Em outras palavras: gerar empregos e criar “renda”, o que significa produzir lucro e padrões, ainda que artistas, é condição necessária para a construção não só do mercado, mas do teatro, da cultura, da nação.

(Essa pauta, de uma associação empresarial fazendo dobradinha com a ditadura, cuja censura esses mesmos empresários combatiam, foi pensada e apresentada por intelectuais do Partido Comunista Brasileiro. Em síntese, os “comunistas” que deviam combater o capital, propunham à ditadura que os caçava e matava, uma união nacional para gerar capital.)

E isso também não deu certo. Nos anos 90 descambamos, então, para a ópera bufa: por meio do incentivo fiscal, o Estado liberava recursos não mais para os prováveis empreendedores/produtores teatrais/culturais, mas para os bancos, indústrias e grandes empresas investirem no seu *marketing* cultural, acreditando que eles tomariam gosto pela coisa, descobririam como isso é um bom negócio e passariam, eles próprios, a investir na cultura. Ninguém notou que “*marketing*” é o substantivo e “cultural” o adjetivo. Ninguém se perguntou, também, por que um banco que pode usar um imposto devido — dinheiro público, portanto — no seu negócio privado vai parar de fazer isso para pôr dinheirinho do próprio bolso no mesmo negócio. Até a Broadway que, produzindo em série no mundo todo, é, provavelmente, o único empreendimento teatral rentável, aqui na terrinha, aliando capital mexicano e Editora Abril, banca seus fan-

tasmas e miseráveis com dinheiro público. Enfim, o que é mesmo que se estava e está se incentivando?

Um acerto de contas

Além da divisão do trabalho — que, no caso do teatro, *implica também* produtores-consumidores, artistas-fruidores, artistas-espectadores, como quiserem —, uma das características da economia de mercado é a mercantilização de todas as atividades humanas.

O teatro não escapa a essas regras.

Sua forma predominante, quer queira, quer não queira, é a de produto, mercadoria, o que *implica também* a existência de padrões e empregados (ou profissionais, palavra mais ao gosto da categoria). Obviamente, mercadoria para quem pode pagar, concorrendo com outras mercadorias ou opções (*shows*, DVDs, cinema, casas noturnas, TV, bares, motéis, pizzaria. . .). Como produto artesanal que é e que só se concretiza no momento exato em que é produzido (leia-se: durante a apresentação e não apenas durante os ensaios), fugindo, portanto, à reprodução em série e à separação produção-comercialização, já sai perdendo para a concorrência porque isso resulta em custos altos (e preços de bilheteria idem) se comparados à indústria cultural, à produção em série. Daí, em parte, o público limitado, em jargão mercadológico, segmentado; daí, em parte, as campanhas de popularização, formação de público, editais de circulação que não popularizam, não formam nem saem do mesmo lugar. Produtos únicos a serem produzidos a cada apresentação, custos altos, preços altos, concorrência, mercado restrito, produtores eternamente descapitalizados, mão de obra descartável, trabalho precarizado. Isso é O mercado teatral, real, factual, histórico, estrutural, talvez, mesmo, uma atividade meramente residual. É assim que as

coisas são, deveriam dizer, mas não dizem, os ideólogos realistas e pragmáticos da **tina** e seus “derivativos” — economia da cultura, autossustentabilidade, . . .

Um exemplo disso pode ser encontrado numa das infinitas tentativas bem-intencionadas de fazer esse teatro moderno “funcionar”. Foi a CER — Cia. Estável de Repertório, do ator Antonio Fagundes, também obrigada a encerrar suas atividades. Feitas as contas, um de seus sócios afirmava: “Na ponta do lápis, o teatro lotado (mais de mil lugares, no caso), com bilheteria cara, não cobre as despesas com o aluguel, o direito autoral e a publicidade necessária para lotar esse teatro”. E, apesar da seriedade de intenções, esse teatro moderno não podia deixar de estampar nas manchetes de um jornal dirigido ao seu público os ingredientes de sua proposta cultural: ar-condicionado, valete e estacionamento próprio.

Ok, sempre haverá exemplos de empreendimentos bem-sucedidos. Nessa geleia geral, cada um pode pinçar o que bem quiser para demonstrar seu raciocínio. Mas os exemplos do TBC, da CER e outras companhias, além da relevância das propostas, servem apenas para ilustrar uma evidência: em mais de meio século de tentativas, não se criou uma classe empresarial “autossustentável”, produtora, contratante de profissionais, gerando lucros e fazendo a roda do capital girar e o tal mercado “funcionar”. (Para os crentes e sacerdotes de plantão é só olhar o primeiro mundo, mais uma vez quebrado e “povos” e “nações” inteiras pagando a conta para manter e reproduzir isso: o mercado. É assim que o mercado é e “funciona”.)

Mais aberrações

Diante da história e da realidade atual, no caso do teatro, os juros subsidiados (projeto mantido pelo antigo SNT), o patro-

cínio com dinheiro da renúncia fiscal, os Ficarts (outra miragem, agora mediante fundos de investimento de ações), os editais e disputas de “programas públicos” para criar ou manter a tal economia da cultura apenas atestam que, sozinha, ela não se mantém.

Mas o exemplo mais acabado desse cadáver ambulante, dessa **tina** ideológica em que vivemos atolados, é o surgimento e desenvolvimento de uma outra aberração: os grupos de teatro, filhos bastardos da falência do mercado. E o sinal tem até data, 1979, quando surge a Cooperativa Paulista de Teatro para dar voz e representação jurídica a coletivos teatrais.

Intenções, desejos e discursos honestos ou não embutidos, os grupos surgem porque não existe empresários para contratar/explorar os “profissionais” disponíveis. Eterna e endemicamente desempregados, eles se juntam para produzir, para dar voz a seus desejos e tentar sobreviver de seu trabalho descartado pelo capital que, repita-se, salvo exceções, não consegue auferir lucro com essa mão de obra aplicada no teatro.

Daí resulta que, trinta anos depois, eles passam a controlar a parte mais significativa da produção teatral da maior capital do Brasil e, de certa forma, do país todo. A aberração é essa: numa economia capitalista, de mercado, como muitos preferem dizer para deixar a coisa mais natural, um segmento da produção é controlado por grupos de trabalhadores — pois é disso que se trata, não?

Ressalte-se: trabalhadores descartados, os artistas se organizam em coletivos. Não é pouca coisa: coletivos de trabalhadores excluídos controlando a produção. Desse lugar, ainda que intuitivamente, muitos acabam falando como tal: sua estética denuncia, exatamente, as contradições do capitalismo e o desmanche ou forma acentuada de apropriação do Estado para fins privados a que se deu o nome de “neoliberalismo”. Sua obra é, de longe, o melhor registro e debate estéticos desses tempos em que o Brasil

serve de exemplo ao mundo e em que o mundo, finalmente, se curva ao teatro brasileiro: afinal, nosso teatro moderno sempre foi exemplo da precarização que hoje assola o planeta.

Mas, longe de articular um movimento consciente em escala nacional, a partir do lugar em que foram colocados, esses grupos acabam por patinar nas suas contradições internas e externas, nos discursos ideológicos, talvez, mesmo, nos limites históricos que lhe são dados para viver.

Ao contrário da produção empresarial, o espetáculo não junta profissionais adequados para realizar determinada montagem no mais curto espaço de tempo. Ele surge da relação e idiosincrasias dos artistas envolvidos no grupo. Esse processo de discussão, muitas vezes de estudos, conciliação de desejos e visões, quase sempre elaborando texto, cena e produção ao mesmo tempo, leva tempo. Não raro, um, dois anos e a obra surge a partir de seus criadores. Não se trata, portanto, de profissionais reunidos a partir da obra predeterminada pelo produtor.

De cara, duas questões se impõem.

Primeira. Que bilheteria paga esse tempo de trabalho? Ainda mais se o espetáculo, longe de oferecer um produto vendável, ao gosto hegemônico do momento, vem para incomodar, questionar, tensionar e mesmo travar um embate permanente com o público? Sem romantismo: hegemônicos são os valores e a cultura de uma sociedade que é capitalista em toda a sua extensão, e não experimentos estéticos que tentam fugir às normas para contestar essa cultura e sociedade. Principalmente num momento conservador, de conciliação, de derrota dos trabalhadores em todas as frentes.

Segunda. Os artistas envolvidos não vivem na lua. As relações pressupostas pela forma de produção grupo exigem artistas conscientes, que dispensaram o patrão e optaram pelo que fazem. Mas o que se tem, no meio do todo, são trabalhadores aliena-

dos, no sentido que Marx dá ao termo, que estão no grupo pela falta de opção — não há quem os contrate. Assim, também internamente e por outros motivos como a eterna precariedade, o grupo patina.

Como se vê, por princípio, definição, identidade, estrutura, um coletivo teatral não pode ser autossustentável, não pode gerar valor econômico que pague suas despesas e manutenção contínua; a exceção, se é que existe, será sempre pontual ou momentânea, não tem como se transformar em norma social. Por outro lado, se quiser ter ou chegar a ter lucro, num pequeno momento que seja, então, não será grupo, mas apenas uma reunião de pequenos empreendedores, produtores, isto é, empresários.

(Mais um parêntese, mais um exemplo ilustrativo. Hoje, 2011, a Cooperativa Paulista de Teatro, busca no Estado mais de 95% de seu faturamento anual de 40 a 45 milhões de reais, valor provavelmente só inferior à movimentação da produtora local da Broadway. E isso com mais de 3.000 sócios e 1.000 grupos, dos quais cerca de 200 conseguem, de alguma forma, se mostrar atuantes.)

O que fazer?

Enfim, para sobreviver, corremos todos aos cofres públicos, o grande capital também, não nos enganemos: mais de 45% do orçamento da União e mais de 13% do orçamento da prefeitura de São Paulo vão direto para os bancos, fora o uso do BNDES para captar dinheiro a um preço e entregá-lo às grandes empresas por um preço bem menor, o uso do FAT, do FGTS e de Fundos de Pensão de trabalhadores para bancar o capital, a farra da Copa do Mundo, da Olimpíada, do agronegócio e do agrotóxico, o assalto ao petróleo do pré-sal, etc., etc.; a nós, cabe disputar as migalhas, veicular contos da carochinha e esperar a conta pra pagar, que um dia ela chega.

Qual moderno exército brancaleone, uns ainda empunham a bíblia do deus mercado que tudo resolve. Como sinônimo de política pública! De bom senso! De realismo e pragmatismo! De geração de renda e emprego! De autossustentabilidade (mesmo ela pressupõe a venda de algum produto ou serviço rentável)!!!

Outros acreditam que é possível arrancar desse Estado uma política pública, democrática, de interesse público.

Sem mais delongas. Esse Estado está aí para garantir a propriedade privada dos meios de produção, a fabricação de mercadorias, o lucro ou exploração do trabalho. E para isso, se organiza e põe nos postos-chave os mesmos gestores do capital que estão à frente dos bancos e multinacionais. É impossível organizar esse Estado em outro sentido, e nisso os pragmáticos têm razão. Mas para perpetuar esse “estado” de coisas, ele é obrigado a fazer concessões, daí seu discurso ideológico de que é neutro, público, de todos. Daí suas promessas de programas públicos.

Foi aproveitando brechas desse tipo que se conseguiu o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. E não são os atuais 13 milhões de reais por ano que fazem do “Fomento” um paradigma. A questão central é simples e, até hoje, difícil de engolir: pela primeira vez, o Estado, no caso a prefeitura paulistana, foi obrigado a pôr dinheiro num sujeito histórico que não é o mercado, numa outra forma de organizar e estruturar a produção, o núcleo artístico com trabalho continuado. Que, registre-se mais uma vez, não pode ser autossustentável.

Apesar dos avanços que nem mesmo os governos e a mídia conservadora conseguem refutar, em dez anos de história os grupos não conseguiram superar algumas contradições — duas delas enunciadas acima — desde sempre presentes em sua ação. Não tiveram e não têm relevância e eco dentro de uma sociedade que se afunda e se cobre de viseiras na aliança até pouco tempo impensável de miseráveis e grandes capitais — é isso o lulismo,

não? —, de uma sociedade que não está disposta a ouvir vozes contrárias ou espetáculos não ditados pela publicidade e pela televisão, de trabalhadores que se rendem ao Bolsa Família, ao aumento do salário mínimo, ao Minha Casa, Minha Vida, ao crédito a perder de vista, não importando que isso sejam migalhas se comparadas aos bilhões que produzem e o grande capital embolsa. Os grupos teatrais não têm forças para avançar mais sozinhos, nem bases sociais às quais possam se aliar. Isolados, paralisados, vão perder o pouco que conseguiram.

Nesse trajeto, quando as portas já se fechavam, lançou-se tardiamente, há meia década, o Prêmio Teatro Brasileiro, uma proposta de aliança com grupos mais jovens e com os pequenos produtores, que não têm acesso ao incentivo fiscal, não têm recursos nem possibilidade de sobreviver no mercado: o Prêmio não incentiva o mercado, obriga a União a investir continuamente em produção, circulação e núcleos artísticos. E não se propõe único. É um exemplo, um ponto de partida que pode ser seguido, também, por outros setores.

A atual ministra da Cultura diz que apoia a proposta. Mas, provavelmente, nem ela mesma sabe o que apoia e que, para existir, o Prêmio Teatro Brasileiro tem de ser um projeto de lei do Executivo para o Congresso Nacional. Cabe ao governo, e não ao Congresso, tomar a iniciativa. O projeto de lei está pronto, foi discutido nacionalmente há anos, mas o governo não deve, sequer, ter uma cópia. Pior que isso: como política de Estado, o Prêmio teria orçamento próprio, que os governos, como Poder Executivo, seriam obrigados a aplicar. E isso, dinheiro predeterminado, é exatamente o que os gestores do capital (leia-se, basicamente, Presidência, ministros da Fazenda, Planejamento, Casa Civil) não aceitam.

Tudo indica, portanto, que a batalha está perdida para esse exército brancaleone de grupos e produtores sem dinheiro, sem

base de sustentação, perspectivas e, principalmente, função: tirando meia dúzia de “chegados”, o teatro que fazemos não interessa a ninguém e não sabemos mais o que fazer, pra onde ir, o que podemos significar.

Por isso, repetimos velhos chavões ideológicos do teatro (que ainda têm certa força e existência residuais) como “direito”, “necessidade”, “construção da identidade de um povo, de uma nação”, blá-blá-blá. . . Numa sociedade capitalista, qualquer atividade tem de dar lucro, gerar valor econômico, essa é a função básica, para a qual a maioria de nós não serve nem mesmo como mão de obra e já foi descartada há meio século atrás. No caso da cultura, a outra função básica é a reprodução dos valores dominantes; pra que precisam de nós e do teatro se controlam a indústria cultural com o trabalho de meia dúzia de companheiros?

Por isso, perplexos e acuados, não conseguimos nem mesmo definir o que queremos ou o que temos que dizer: estamos juntos numa luta apenas indicada no Prêmio Teatro Brasileiro ou perdidos no cipoal de implantação/aprovação do Sistema Nacional de Cultura, Plano Nacional de Cultura, Procultura, edital disso e daquilo, incentivo fiscal, autossustentabilidade, economia de mercado e outras pautas que vão colocar à nossa frente para organizar o Estado, não a gente?

Antes de definir ou propor uma forma de luta, qual é, enfim, nossa luta e quais são nossos aliados? Até o inimigo principal não está claro: é o combalido e irrelevante Ministério da Cultura ou os gestores do capital sentados no Palácio do Planalto, particularmente na Fazenda, Planejamento e Casa Civil?

A dispersão de foco responde à primeira questão: precisamos de dinheiro para sobreviver (alguns têm claro que é para lutar), venha de onde vier, com o discurso que couber (nenhuma condenação moral aqui à situação a que chegamos). A ocupação

da Funarte em 2011 apenas atesta a raiva e o desejo, mas não passa por uma discussão política básica: qual é mesmo a contradição e o inimigo principal na atual conjuntura; em quem, enfim, devemos bater?

No meio de tudo, uma frágil esperança: questionado publicamente, o governo pode ver-se obrigado a dar alguma resposta quanto ao seu papel e propostas ante as suas falsas obrigações constitucionais e à cultura (a tal força residual mencionada acima sobre o discurso ideológico do papel da cultura e do Estado). Afinal, ele também tem os pés de barro e se assenta sobre uma estabilidade econômica e um novo ciclo desenvolvimentista que não têm nenhuma garantia de sucesso. Mais: ele também não escapa às contradições internas e tem representantes que não se sentem nada confortáveis em navegar na “tina” imposta pelo mercado.

Se, tudo indica, a batalha pelo Prêmio Teatro Brasileiro está perdida, não é menos verdade que a batalha não foi travada e que não é de todo improvável a conquista de alguma migalha num momento de cofre cheio.

2
FALA, COMPANHEIRA!

JHAÍRA E MOVIMENTO DE MULHERES¹



Cia. São José de Variedades. *Experimentos Barafonda: a história da cabrita*. Foto de Cacá Bernardes, 2010.

. . . quem diria, pensava Amerigo, agora decidido a ver tudo na melhor luz, que havia tão poucos anos as mulheres tinham direitos civis? Pareciam nunca terem feito outra coisa, de mãe para filha, senão preparar eleições. Além disso, são as que mais bom senso têm nas pequenas questões práticas, e socorrem os homens atrapalhados.

— ÍTALO CALVINO. *O dia de um escrutinador*.

¹ Jhaíra é dramaturga e atriz. Fez residência artística em Londres sob orientação do dramaturgo Noel Greig. Escreve e colabora com diversos grupos de teatro, como Atuadoras, Universidade Anhembi Morumbi, entre outros. Com o texto *A drÔmática comédia circense* foi premiada no concurso “Feminina Dramaturgia”.

Deusas do Olimpo da Esfera da Política Pública, solicitamos vossa licença poética para relatar este encontro.

O local

Tusp na rua Maria Antônia. Lugar que por muito tempo abrigou as reuniões semanais e plenárias pontuais do Arte Contra a Barbárie sobre políticas públicas culturais, mais especificamente pró Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, que é o que nos traz aqui hoje “nesta data querida”.

A data

O encontro é para celebrar os dez anos de lei, ou, ainda, para avaliar o quanto temos de comemorar de fato diante das nossas expectativas iniciais.

Iná estava a postos para orquestrar o encontro, uma vez que, nós mulheres, temos habilidade para executar várias atividades ao mesmo tempo. E foi dela a proposta de reunir nesta festa/capítulo mulheres que militaram ativamente na implantação da lei em questão.

Maysa prontamente, e revivendo os velhos tempos, “disparou” os convites.

E elas foram chegando aos poucos, uma sozinha, outras em duplas, trios. . . foram chegando, ao seu tempo, respeitando as agendas, que hoje diferem e muito de uma década atrás.

O reencontro promoveu surpresas esperadas: mudanças de cabelo (sempre as mais visíveis), mudanças no figurino, mudanças de estado, mudanças temporárias de país. E o que era de se esperar: pouca mudança no temperamento, pois esse, “as mina militante”, fazem questão de desfilar em qualquer circunstância.

O mesmo temperamento que estava registrado na fotografia ampliada que decorou a sala para o encontro. Na ampliação, todas juntas, há dez anos, estampando um objetivo comum.

As presentes (por ordem de chegada)

Maysa Lepique, Iná Camargo Costa, Bárbara Araújo (Babi), Jháira, Georgette Fadel, Daniela Biancardi (Dani Biu), Renata Zhaneta, Fernanda Rapisarda, Daniele Ricieri, Ana Souto, Márcia de Barros e Mariana Senne.

Por onde iniciar

Pergunta pertinente para quem deve puxar um fio de dez anos de comprimento.

INÁ² — Vale tudo! Nós, integrantes aguerridas do MMM,³ não respeitamos nenhum tipo de veto, sobretudo o veto às misturas de gênero (literário).

CORO — Apoiada, companheira!!!

Burburinho na sala, todas inquietas.

CORO — Sem a Luah,⁴ impossível começar.

Esta foi a palavra de ordem que ecoou. Fiquei surpresa. Há aproximadamente onze anos, fui recebida no movimento por Luah. Achei que ela tivesse marcado apenas a minha entrada. Agora, a julgar pela reação das companheiras, dimensiono melhor o papel desta mulher em toda esta história. Contatos imediatos com Luah. Ela responde. Está a caminho. E nós à espera. Enquanto aguardamos, tecemos. . .

² Ver referência no próximo texto.

³ MMM é a sigla sagrada do movimento clandestino das mulheres — velhas companheiras unidas em paródia de sociedade secreta, uma confraria feminina pautada pela camaradagem brincalhona — que lutaram pela Lei de Fomento desde que o Arte Contra a Barbárie adotou a pauta.

⁴ Luah Guimarães é atriz, produtora e realizadora de projetos encenados há mais de vinte anos. Fundou a Mundana Companhia em 2007.

Babi vai até a janela — estávamos sentadas em volta da mesa servida de vinho e pão, entre outras guloseimas — e como quem brinda, ela nos ofertou seu fio de memória:

BABI⁵ — Um olhar pelo vitrô da história: vejo uma menina de vinte e poucos anos.

Recém-formada em Letras espiando um Acontecimento. Teatro Oficina.

Muitas pessoas. Artistas de diversas gerações. E ela lá. Entre. Feliz.

Esperançosa. Ingênua. Fazer teatro era tudo na vida, na vida - daquela menina-mulher.

Naquele momento ela vislumbrava um trabalho. Fazer teatro-viver teatro. As palmas eram muitas. Brilho nos olhares por uma conquista da classe.

Sem saber ela fazia parte de uma “classe”. E isso a intrigava.

A percepção de que havia muitos antes dela e ao seu redor.

E de espectadora distante e sonhadora, por uma fresta naquele vitrô, ela adentrou a cena. Ainda tímida e muito observadora.

Mas com uma alegria imensa quando brindou o primeiro projeto aprovado na segunda edição da recente Lei de Fomento ao Teatro. Era fevereiro de 2003.

A partir de então ela começou a entender o que se passava. Os anos de luta.

Daqueles que faziam o mesmo que ela. Teatro de grupo.

Os encontros diários de descobertas e perguntas ganharam novos ares.

Não era apenas artista no seu grupo de trabalho. Também no grupo da classe de trabalho.

Uma classe que parecia fortalecida. Presença na Assembleia Legislativa.

⁵ Bárbara Araújo trabalhou dez anos no Teatro de Narradores, atualmente é dramaturga e professora de teatro.

Cafezinho enquanto aguardava discursos. Pessoas reunidas.
Sempre. E de repente muitas mulheres juntas.

Quando a lei ficou por um fio. Apesar de ser lei. Ela falou.
Se mostrou. Foi pras ruas.

Abraçar o municipal.

E se viu. Eram ELAS.

Muitas mulheres organizando o movimento.

Será porque mulher gosta de estar junta?

Fazer junta? Pensar junta?

E ela lá. Ainda muda. . . Foram muitas reuniões.

Anos mesmo. Para esboçar uma fala.

Um discurso. Arriscar a voz em plenária.

E a última frase da sua fala ficou reverberando ainda por alguns instantes: “Arriscar a voz em plenária”. Por alguns segundos o silêncio reinou entre nós.

Que risco poderia haver em se fazer ouvir numa democracia? Será que tem a ver com a “maldita técnica de desqualificação do outro que está discordando” que Márcia citará mais à frente?

Babi conseguiu retratar metade de nós, recém-formadas, ingressando no “mercado” de trabalho teatral. Em nossa iniciação entendemos que trabalhar com teatro significa em algum momento “atuar” em muitas frentes que não prioritariamente artísticas. Assim que Babi voltou à mesa, Maysa levantou sua taça de vinho e antes que dissesse palavra meu telefone tocou.

CORO — É a Luah?

Atendi. Era engano. Maysa virou a taça lentamente, sorvendo o conteúdo que nela havia. Dani Biu imediatamente se prontificou a enchê-la novamente.

MAYSA⁶ — Por que será tão difícil falar sobre algo tão importante e definitivo? Essa aparente contradição entre a vida

⁶ Maysa Lepique é vice-presidente da Cooperativa Paulista de Teatro, atriz, gestora e cofundadora do grupo Atuadoras.

privada e a obra coletiva inibe o relato em primeira pessoa, mas vencendo a própria resistência, aventuro-me:

Ainda era estudante quando ao fui ao Teatro Aliança Francesa naquele grande encontro de artistas para a leitura do Primeiro Manifesto do Arte Contra a Barbárie. Muito rapidamente o teatro revelou-se um lugar de transformação para mim. E transformação completa: dos indivíduos e da sociedade como um todo.

Particpei também de uma “aula” que Marcão (Marco Antônio Rodrigues), Maia (Reinaldo Maia) e Moreira (Luiz Carlos Moreira) — MMM? [as demais riem com a referência] — deram na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP — ainda não estava formada. E mais tarde, no Teatro Oficina, o Terceiro Manifesto.

Essa introdução à dimensão revolucionária do teatro foi tão marcante que nunca mais soube outro jeito de levar o ofício se não com o olhar ampliado para o mundo. E aí comecei a participar das reuniões no camarim do Tusp, sempre sentada ao lado de olhos tão atentos e curiosos como os meus — olhos de Jhaíra, Adelaide Pontes, Cileia Biaggioli — e outros mais esper-tos e atuantes olhos de Mariana Senne, Ana Souto, Luah Guimarães (quantas mulheres. . .), todos absorvendo muito os debates entre os mentores da Lei de Fomento, que estava em vias de sair do papel e cair como novo paradigma na cidade de São Paulo. Aquelas três horas semanais que passava ali eram revitalizantes e enchem a cabeça e o coração de ideias e vontades. Difícil mesmo era eu, com a minha fala de aprendiz, manter o bordado dessa trama de trabalho militante junto com os meus pares — os que faziam teatro comigo na época.

Meu trabalho no Arte, principalmente depois que a Lei foi aprovada, era cuidar da comunicação. Agora as reuniões já não contavam mais com a “primeira dentição” — exceto por

Moreira, sempre presente — e aconteciam no Teatro Fábrica. Márcia de Barros, Zé Fernando, Paulo Celestino, além de muitos outros parceiros e parceiras que já estavam e que iam chegando. A Lei, depois de aprovada, exigia permanente dedicação. O trabalho era de guerreiros e guerreiras incansáveis e se mantém até hoje, mudando de identidade e perspectivas, o grupo de artistas militantes da cidade mantém seu trabalho.

Depois de dois anos do Programa acontecendo, nasceu meu primeiro filho. Fui deixando as reuniões do Arte gradativamente, deixando de contribuir com as longas listas de *e-mails* e quando voltei, dois anos depois, já era a Roda do Fomento que militava pela nossa Lei.

Caras muito novas para mim, vozes muito diferentes, mas a mesma necessidade de garantir que o Programa não fosse definitivamente abalado pelas constantes investidas da Prefeitura e da Secretaria de Cultura. A militância pela lei consiste em desfazer os estragos que interesses políticos tipicamente brasileiros, portanto sórdidos, acabem com a descentralização da produção teatral paulistana, com a (mesmo que efêmera) estabilidade de companhias que se constituem definitivamente, com a dignidade mínima do trabalhador da arte que para de bancar com outros trabalhos os projetos de seu grupo. Mas principalmente, e alavancando tudo isso, o Programa não pode minguar porque representa uma pequena ação que estimula o pensamento crítico do cidadão!

Sob outro olhar, foi nessas reuniões e trabalhos incessantes que me vi parte de um grupo de mulheres extremamente hábeis, atuantes, fundamentais, criativas, trabalhadoras. Foi simplesmente fazendo parte que percebi que, em certo momento, éramos só mulheres trabalhando incansavelmente pela manutenção do Programa — quase um Movimento de Mulheres Militantes (MMM?). Minhas memórias são difusas e líquidas, mas

os aprendizados são sólidos e ainda não terminaram — e nunca terminarão. As mulheres que, historicamente, foram entrando gradativamente na vida social e política do mundo (e há muito o que conquistar), fizeram o mesmo movimento dentro deste pequeno coletivo, deste pequeno exemplo de sociedade.

E hoje, nós, já em novas gerações e anos de trajeto cumprido, mantemos a reflexão crítica, o olhar atento e a percepção aguçada da fundamental importância do trabalho coletivo.

E assim finalizou bebendo um gole de vinho. Em seguida passou a taça para Iná que estava a seu lado. Iná a levantou como se oferecesse às divindades, e passando de mão em mão todas provaram da mesma taça. Observando a cena, algo me dizia que nossa ancestralidade se materializara em algum tipo de rito. Diferente dos meninos, nossos ritos de passagem ainda são bem claros e marcantes: menstruação, hímen rompido, corpo modificado pela gestação — para ficar apenas nos mais óbvios — difícil ignorá-los. Como não devemos ignorar a energia *yang* presente também nas mulheres, ainda que indesejada e malvista socialmente, ainda (!). E é com essa energia que Márcia toma a palavra, junto com o último gole de vinho deixa a poesia concreta:

MÁRCIA DE BARROS⁷ — Eu não consigo falar daquela época com esse romantismo.

Para mim foram mais de cinco anos de muita tensão, trabalho e estresse. Foram mais de seis meses na elaboração e discussão pública; um ano de negociações, e concessões, com a Secretaria de Cultura enquanto a lei tramitava nas comissões da Câmara; depois da lei sancionada, foram mais alguns meses tensos com a Secretaria para garantir a publicação do primeiro edital; e nos três primeiros anos da Lei, marcação cerrada em cada

⁷ Márcia de Barros é cenógrafa, pesquisadora e produtora. Foi administradora responsável do antigo Teatro Fábrica, hoje Teatro Coletivo (2003-2008). Atualmente trabalha como consultora na análise e elaboração de projetos culturais.

edição. Foram vários momentos de muita, muita tensão. Encontros públicos com as comissões de seleção dos projetos duas vezes por ano, que ocupavam muito tempo. Quando propus esses encontros públicos, os meninos do grupo de trabalho da Lei torceram o nariz. E para mim, era lógico que uma comissão formada por pessoas indicadas pela sociedade civil tinha de conversar antes com as entidades que os indicaram para entender o que estava em jogo e principalmente depois vir a público dizer o que tinha acontecido e quais estavam sendo as dificuldades. Fiquei responsável por organizar esses encontros. Isso até a Cooperativa assumir de vez junto com a Roda do Fomento.

E acho que foi na décima que eu e o Fabiano Moreira, então técnico do Teatro Fábrica, tentamos o feito inédito de transmitir o encontro público ao vivo, por internet, da sede do Folias para os grupos integrantes do Redemoinho de outras cidades. Mas todos sabem que foi um fracasso. O tempo da transmissão era de uma frase transmitida para cinco perdidas. E lógico, todos esses encontros sempre com a Maysa e Jhaíra lindas entre o público e os integrantes das comissões — os que vinham. Na primeira edição só vieram os três indicados pelas entidades. Depois virou *glamour*. E dá-lhe discussões sobre continuidade, contrapartida, pesquisa, verbas, qualidade dos projetos. E muitas tentativas de elaboração de propostas de acompanhamento dos projetos como extensão do trabalho das próprias comissões.

Hoje, olhando para aquele período e considerando a quantidade de trabalho, tempo e pessoas envolvidas, fica a sensação de que poderíamos ter conseguido muito mais. Mais expansão da lei, mais abrangência, mais verbas e mais estabilidade para os artistas. As polêmicas tentativas de partidizar o Movimento em vez de deixar as opções partidárias como escolhas individuais (caminho mais adequado para um movimento daquelas proporções), foram letais para o Arte Contra a Barbárie. E eu, aos

quarenta e dois anos, já não acreditava tanto em algum potencial revolucionário de Estado, mas sim no poder revolucionário de Movimentos civis organizados e que permanentemente, cobram, fiscalizam, batem e reivindicam ações concretas de qualquer partido que esteja na governança. Com a desarticulação do Movimento, o Fomento virou uma questão local.

E não para por aí, tem o fio do tema plantões: plantão no telefone (e o Moreira no Tusp) para esclarecimentos da lei antes da primeira edição; plantões diários na Câmara nos meses de novembro e dezembro dos dois primeiros anos para garantir a rubrica no orçamento (em 2002 o orçamento foi aprovado no dia 31 de dezembro, e eu e a Ana levamos champanhe para beber escondido na Plenária). . .

Dani Biu se levanta com uma garrafa de vinho fechada e propõe:

DANI BIU⁸ — Que intenso tudo! Companheiras! Faz-se necessária a reconstituição da cena — *abre a garrafa* — E agora temos de beber no gargalo porque duvido que vocês tenham produzido as taças para a ocasião.

CORO sorri enquanto bebe.

MÁRCIA DE BARROS — Plantões na Secretaria para garantir assinaturas de contratos dentro dos prazos; o mico na entrega do prêmio Ordem do Mérito em Brasília; as reuniões de “boas-vindas” para cada secretário que assumia a Secretaria. Na primeira com o Carlos Augusto Calil, eu, Moreira e Zé Renato, apresentei pela primeira vez a contagem de grupos fomentados para acabar com a história de que ganhavam sempre os mesmos (na época já eram 74 grupos em seis edições e apenas seis deles tinham ganho um máximo de quatro vezes), o Calil ficou surpreso. E a do Emanuel Araújo? Espetacular!

⁸ Daniela Biancardi é atriz, palhaça, orientadora teatral e produtora cultural.

JHAÍRA — Já que citou Emmanuel Araújo, cabe aqui ler um trecho da sua carta de demissão enviada ao Serra [então prefeito da cidade de São Paulo], no que tange ao Fomento. Só para deixar registrado o que tivemos de enfrentar a cada ano. Embora ele tenha atirado para todos os lados, não salvando viva alma, a nós restou:

Também não é cultura essas leis para privilegiados, demandadas por estes últimos e formuladas por legisladores levianos. O verdadeiro teatro foi aquele feito pelo TBC e pelo Teatro de Arena, entre outros, lembrando aqui Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Walmor Chagas, Paulo Autran, Armando Bogus, Chico de Assis, Abdias do Nascimento, Plínio Marcos, Solano Trindade, Alberto D'Aversa e tantos e tantos outros, e não esse compadrio, como tão bem assinalou Antunes Filho, em um lúcido e muito claro artigo. Enquanto a Lei de Fomento paga 9 milhões de reais para grupos a quem se dispensou da obrigação legal de comprovar o uso e emprego dos recursos públicos, o Teatro Municipal não possui equipamentos mínimos para suas produções, e o seu diretor recebe pouco mais de 4.000 reais como salário.

Atentem para o fato de que ele cita a verba orçamentária anual do Programa de Fomento, que iria contemplar mais de trinta projetos de grupos espalhados pela cidade, e o salário de um único profissional do Teatro Municipal para fazer a comparação. Lembro que na época a verba destinada para o Teatro Municipal era de 12 milhões.

MÁRCIA DE BARROS — Pois é, meninas, a minha consciência de historiadora me diz que registrar o passado é muito importante. Então vamos em frente.

Ana se movimentava, arrastava sutilmente sua cadeira distanciando-a da mesa e senta-se sobre uma das pernas. O tronco levemente inclinado para frente e os antebraços apoiados nas coxas. Esta posição demonstra que já esquentamos a arena. Lembro-me de Ana sentando-se assim há dez anos, nesta mesma sala, sempre que as discussões ficavam mais acaloradas.

ANA⁹ — Tenho de começar com um pedido de tolerância. O motivo é que minha memória já não é pessoa de confiança. Estava há dez anos em São Paulo e assembleias da chamada “classe” eram raras: a maioria no Teatro Maria Della Costa, convocada pela Apetesp, pra espremer da Secretaria de Estado as verbas da Campanha Anual de Popularização do Teatro. O resto do tempo era mesmo andar tentando torcer a nossa boca até caber no cachimbo do mercado. Que não cabia, é claro, não cabia nunca. A gente escrevia e reescrevia os projetos, mas só sobravam os teatros que ninguém queria, do jeito que o Maluf e o Pitta cuidavam, o apoio da família quando havia, as triplas jornadas e muito cigarro pra aguentar a situação. Não sei quem me avisou da tal reunião, só sei que, de repente, lá estava eu a ouvir o Dr. Milton Santos, o Idibal Piveta, o decano Gianni Ratto a dizer que era hora de começar a virar o jogo, que os meninos de Seattle é que estavam certos, que a festa do liberalismo ia acabar. . . Depois de uma década de frustração tentando fazer o que tinha vindo fazer em São Paulo, me animei. Como fiquei animada naquela noite! Alguém me pediu para eu mandar um *e-mail*. Topei, sentei e escrevi, doida, espremida entre as triplas jornadas, mas escrevi. Não demorou muito tempo e a Luah telefonou. Tinha lido. Pedia para mandar para as várias amigas que iam gostar de saber daquelas coisas. Fiquei com vergonha da pobreza do texto mas lembrei do mandato social do Maiakóvski e engoli

⁹ Ana Souto é atriz, diretora, autora, além de dar aulas e produzir. Trabalhou em mais de oito grupos de teatro de São Paulo. Hoje vive em Portugal.

a vaidade, “Você acha que é útil? Então manda”. Não tinham inventado o *spam* ainda. Acho até que foi a Luah que inventou.

Outro fragmento: acho que foi já na formulação do texto do Manifesto de 2001 que começaram a implicar comigo. Tinha liderança que achava eu não tinha formação política e me acusava de ingênua. O problema é que nunca me identifiquei tanto com a luta pela implementação da Lei de Fomento quanto com a necessidade que sentia de uma militância mais ampla, que levasse à inclusão da cultura na pauta da política, como assunto de primeira ordem. A ideia da Lei, para mim, continuava a ser a luta por um programa de governo. Importante, sem dúvida, mas que não me comovia. Questão de temperamento. O que me fazia crescer os olhos era a tal “política de Estado”.

Minha militância no Arte começou por aí e foi pelo mesmo motivo que a deixei. Alinhava-me completamente com Aimar Labaki, naquele momento, uma das lideranças não oficializadas (mas que existiam, com claras polarizações) que defendia o aumento da massa crítica. Razão pela qual se gestaram os Encontros da Cena. Eu não conseguia enxergar que alguma coisa mais sólida pudesse ser feita de outro modo. Tanto que fiz coro forte com os que defenderam que não se devia aprovar a Lei no apagar das luzes do governo Pitta, oferta que nos foi trazida não me lembro bem por quem.

Foi também por isso que, semana a semana, ia com as incansáveis meninas, me virando pra ajudar em qualquer coisa que pudesse para a realização dos Espaços da Cena. O esforço, eu achava, valia a pena. Acompanhei todo o processo e acredito que, pouco a pouco, as plenárias foram melhorando de nível, com mais e mais gente começando a se autorizar a pensar teatro — algo que parecia proibido depois de uma década de farra liberal e discursos estupidificantes. Só me ficaram boas impressões do que se deu no âmbito coletivo.

Outro episódio dessa mesma ocasião: muitos de nós dentro da Câmara, mobilizados para a votação do orçamento que devia incluir a Lei de Fomento e um vereador (???) a explicar a falta de verba. No canto da plenária, Aury Porto e eu, mais interessados em saber quem afinal eram todos aqueles moços ao canto, de pastas em punho. Esclarecidos de que eram as assessorias, devidamente municiadas dos orçamentos, cochichei para o Auri:

— Pergunte às moças qual é a verba para a publicidade.

Jogamos o número na roda, argumentando que era menos verdade que não houvesse no orçamento nenhuma alínea que se pudesse repartir solidariamente com o teatro. O nobre vereador engasgou, a conversa mudou de rumo.

Fiquei na esperança de que, depois de devidamente encaminhada, aprovada e implementada a lei, que outras pautas diretivas, das reuniões das segundas de manhã, vingassem. Especialmente a que mais me chamava: as relações do teatro com outros setores da sociedade. Não tinha muita ideia de como uma discussão dessa pudesse avançar. Foi proposto um GT [grupo de trabalho] mas os componentes todos tinham menos ideias que eu. Nenhuma das principais lideranças políticas e intelectuais abraçou o assunto, para meu desgosto. Voltei pra minha vidinha de trabalhadora precária, onde continuo até hoje. Mas foi bom, foi mesmo muito bom, ter me sentido parte daquilo tudo.

Esta última frase de Ana também ecoou pela sala. Ensimismadas ficamos, por pouco tempo, afinal este não é um estado de espírito que consigamos manter quando juntas. E quem rompeu os segundos de silêncio foi Mari.

MARIANA SENNE¹⁰ — Pensando em tudo que disseram, parece que um nó se faz no meu ser. E por que um nó?

¹⁰ Mariana Senne é atriz, diretora, educadora. Faz parte da Companhia São Jorge de Variedades.

Porque isso tudo faz dez anos e ando muito insatisfeita com o que estamos vivendo agora, dez anos depois.

Você [Ana] e a Márcia pra mim sempre foram as guerreiras corajosas que entravam no fogo cruzado e tinham voz. Digo voz, pois eram as intelectuais, as que dominavam um pouco a história do país, conseguiam ler nas entrelinhas. E, o que era muito bom pra mim, tinham paciência de responder minhas estúpidas perguntas, como por exemplo: “o que são soviets?” Luah era quem orquestrava a parada. Mediava muita coisa ali no meio de tanta testosterona (paixão hercúlica) e haja amor. Isso Luah transbordava: amor. Um amor por aquele momento que estávamos vivendo, um amor pelo teatro. Lembra-me Tadeusz Kantor, perdoem-me a tradução chula:

Minha arma é
minha imaginação
memória da infância
solidão. . .
e a morte iminente
uma grande atriz,
e seu rival, o amor.

Eu era uma menina de 23 anos que estava terminando o curso de teatro, tinha acabado de passar por transformações radicais (aquela coisa básica que acontece com todo estudante de teatro) e cheia de fogo e desejos de aventura. Lembro que simultaneamente na EAD alguns alunos (um pouco o que foi o começo da São Jorge e tantos outros grupos e artistas que compartilhavam aquele espaço comum) criavam grupos de estudos, chamávamos gente pra dar palestras, tudo isso completamente informal. . . Mas ali tinha uma pulsão. Às vezes a memória não sabe mais identificar se era uma coisa da idade ou se era um

momento histórico que estávamos vivendo. Acredito que foi um momento histórico mesmo.

Eu não acompanhei o Arte desde o Aliança Francesa. Cheguei um pouco mais tarde. A minha aproximação se deu pela Luah. Havia acabado de conhecê-la e passei a frequentar os encontros em que sempre chegava, sentava e ouvia. Por que, afinal, o que eu ia dizer? Na minha parca experiência de estudante de teatro, o único momento em que eu havia visto aquilo que se chamava de “classe artística” junta foi no Festival Internacional de Teatro, da Ruth Escobar, se lembram? Era ali apenas que eu via a classe artística, enquanto nós, os estudantes de teatro, ficávamos do lado de fora esperando, pra ver se ingressos sobriariam.

A classe artística, como por exemplo o Eduardo Tolentino, diretor da primeira peça de teatro que eu assisti, *Vestido de noiva*, e não tenho vergonha de dizer que demorei muito pra começar a assistir teatro, o Marco Antônio Rodrigues que tinha dirigido o *Verás que tudo é mentira*, o Aimar Labaki que estava com uma peça cuja dramaturgia era dele, não me lembro agora o nome, todos ali reunidos como classe artística, eu nunca tinha visto. Ali, discutindo e levando porrada. . . E disputando o verbo. . . Assim na fuzarca mesmo, na discussão inflamada, na paixão pelas próprias crenças, assim uma classe escancarada.

E aquilo me moveu, pois eram todos muito apaixonados (todos e todas, não é meninas? Quantas vezes vi a Márcia mudar completamente de cor nas reuniões. Era literalmente muito sangue na veia que rolava, muita vida!). Acho que por isso também, especialmente pra quem segurou o rojão, digo isso no sentido daqueles e daquelas que tinham estofa intelectual e autoridade de vida artística pra disputar o pensamento, o babado foi realmente intenso.

Eu ouvia, anotava e literalmente ia ler coisas que eu nunca tinha lido, como por exemplo o *Manifesto comunista*. Sem dúvida,

foi o período em que me politizei, não havia feito parte de movimento estudantil anteriormente. Politizei-me e me formei como artista, porque as conversas em reunião eram sobre política pública, mas eram especialmente sobre teatro, e a paixão daquelas pessoas em fazer do teatro algo que tivesse espaço na sociedade, um teatro que fizesse parte da sociedade para a partir daí poder transformá-la.

Estávamos começando a pesquisa do *Biedermann*¹¹ na época, então as coisas foram tendo conexão. Lembro que literalmente ofereci a única coisa que tinha naquele momento para oferecer: meu tempo. Estava saindo da universidade, me sustentava dando aula de *conversation* pra executivo, então eu tinha tempo. Ofereci meu tempo ao Arte Contra a Barbárie, e minha gasolina, visitando os teatros e entregando o manifesto para a classe artística. Bom, aqui novamente retornamos ao Ruth Escobar. Ninguém nunca queria ir entregar o manifesto e conversar com o elenco das peças, que estavam em cartaz no Teatro Ruth Escobar. Porque, afinal de contas, haja lábia para explicar pro elenco de *Se meu pênis falasse* ou *Se a minha xoxota gemesse* do que se tratava o movimento Arte Contra a Barbárie. Então lá ia eu conversar com a classe. Mas meu tempo também foi útil pra coisas preciosas, como por exemplo buscar o Gianni Ratto pra um Encontros da Cena (obrigada Márcia e Ana, pois já não me lembrava do nome). Lembro que esse dia foi especial, pois pegamos um pequeno trânsito, começava às 19 horas, não era isso? E Gianni Ratto queria conversar sobre teatro. Perguntou-me qual a última peça que eu tinha visto, se eu estava levando alguma peça. . . Foi delicioso pegar aquele trânsito.

Ofereci meu tempo também para os plantões na Câmara dos vereadores. Realmente ali aprendi de fato o que era Brasil.

¹¹ Peça *Biedermann e os incendiários*, Cia. São Jorge de Variedades.

O que era sentar e conversar com um vereador sobre a importância da Lei de Fomento. Muito chá de cadeira, muita gente que não entendia nada do que estávamos propondo, muita gente que nunca tinha ido ao teatro e que me olhava e definitivamente não me reconhecia como atriz, afinal nem na televisão eu aparecia. Aquele senso comum básico e raso imperando na casa onde as leis são criadas e escritas. Diante dessa situação, precisávamos estar preparadíssimas. Lembro de muitas situações na minha casa em que juntava eu e Georgette, Fernanda Rapisarda, Maysa, Jhaíra, Paulo Celestino que chegou mais tarde, pra ler a Lei e literalmente estudar uma argumentação pra levar pra dentro da Câmara.

Outro trabalho muito importante que ajudei a fazer era divulgar a Lei, explicá-la, levar cópias. Lembro que fui escalada (sim, literalmente, pois era assim que militávamos) pra levar o Aimar Labaki para uma conversa no espaço do Cláudio Mendel no interior do estado. Como foi boa aquela viagem, quanta prosa troquei com o Aimar e como foi importante pra minha formação.

Inúmeras foram as vezes também em que fui às escolas de teatro: EAD, Macunaíma, Nílton Travesso, Encena. Não havia restrição. A intenção era de agregar. Não se hesitava ou se duvidava em ir nessa escola, ou naquela; neste teatro ou naquele. Nossa pretensão era enorme, queríamos dialogar com todo mundo. Isso é que pra mim, hoje, está tão difícil de compreender. Sinto nossa pretensão agora curta, pequena, e nosso desejo de agregar nem se manifesta mais.

Sim, estamos vivendo tempos bem estranhos. Pois é meninas, queimemos tutano pois a situação é grave!!! E não é isso que Iná vem falando pra gente há uns dez anos? Né, presidenta?

DANI BIU — Como ninguém tem o costume de me ver falando a sério (nem eu!), preparei meu depoimento por escrito. Como MC de tantas outras reuniões, tomo a palavra para ler a

carta de minha própria autoria para esta sessão que é solene e por isso me inibe. Lá vai:

Carta às minas marujas militantes!

Alguns anos fora daqui. Múltiplos olhares e formas sobre fazer teatro. As torres caíram. Estava num país que temia que sucedesse o mesmo. Alguém de minha família disse que seria melhor voltar, pois da tragédia de nosso país entendemos melhor. Será? Eu sempre duvidei, resisti, nunca desejei voltar. Grito de mãe foi ouvido, voltei. Um certo tempo havia passado e algumas caras e corpos haviam mudado. O cenário era outro. Tem um grupo de teatro *hip-hop* que você vai gostar, tem outro na rua, tem outro que voltou com força total, venha conhecer! Uma lei está para ser aprovada. Faça parte disto! Quando saí do Brasil, confesso que não me via convidada a participar. Pareciam até guetos secretos de sobrevivência da arte. Eu não via movimento, não via gestos que fluíssem na cidade, não via essa disponibilidade que encarei ao chegar. Talvez por ter saído, fui obrigada a ver isto tudo em outro lugar e aprender a me convidar. Quem estava estática era eu? Afinal o teatro sempre existiu, de um jeito ou de outro.

E o que me fez ficar? Ver o teatro na cidade vivo e pulsante. Ver-me convidada a interagir, a pertencer. Fui mergulhando nisto tudo. Compreender o teatro com gente problematizando seu próprio fazer! Eu estava em todos os grupos, assistindo de fora, ainda que de turista para estas pessoas. Turista em meu próprio país. Nunca parei para pensar se isto deveria ser assim. A mim fazia sentido no ato! Um ato de grito, de levante que movia, desestabilizava. Longe de querer “folclorizar” o que ocorreu, pois a lei quiçá entrou e já corria risco de sair! Não, não é um cartão postal que a cidade reconhece! A cidade desconhece estes movimentos. Mas ela não para e eles também seguem. O ato cênico fez mais sentido para mim e decidi ficar.

Eu vi gente de teatro fazendo teatro, por tantas direções. Para ocupar e pertencer é preciso mover. Lembrei que meu professor, quando fora daqui, disse isso.

Estudei os seres tragicômicos, mas parecia que não havia espaço ao risível, as tragédias protagonizavam. Mas os risos vinham tímidos, meio secos, gente que dizia que não podíamos nos dispersar, no final soltava uma pequena “buffa”, após um comentário ingênuo de algum estudante de teatro efervescido. Mas quem disse que o riso não nos faz levar a sério? Os bodes na escada do Municipal eram a cabeça da Sátira! Ou a faixa preta enorme cobrindo o teatro em outro ato mais tarde. Ou os MCs gritando no hall da prefeitura de peruca loira apresentando-se como Lady Fomento! Em meio a estas “produções”, ríamos uns dos outros. Quando o carreto do menino de teatro não aparecia, quando outro mostrava a bunda num gesto imprevisto, quando o microfone falhava na mão do “deputado”. . . Ríamos da gente em meio aos urros do prefeito e secretários nas escadarias, nas calçadas, nos *balls*.

No primeiro levante para o Teatro Municipal, eu cortava papéis e os entregava nos teatros. Também era aquela que detinha um número forte de contatos! Quando precisavam me chamar, era por Biu, a palhaça. Os atos subvertiam e também nos divertiam, então porque não rir senhores e senhorAs?

Hoje tem marmelada? Tem sim senhor. No Brasil das políticas avessas ainda tem muita marmelada. E quem ri por último? Rir de tudo isso pode ser um dos remédios?

Se em meio a artistas, corpos criativos e politizados, o riso não permear esta tragédia toda, correremos outros riscos, de nos passarmos invisíveis aos olhos dos brasileiros.

E o barco segue. Outros tripulantes chegam, outros turistas desavisados também. Não paramos por aqui. E eu ainda não me vejo à deriva. . . Foi bom ter voltado.

Neste exato momento recebo mensagem da Luah.

JHAÍRA — Gente! Luah manda mensagem dizendo que está enrolada, chega tarde, mas estará presente. E que ela está presente ninguém duvida. E assim foi desde os primórdios, pelo meu fio de lembrança. Cito um episódio:

Luah que orquestrava tudo, como bem definiu Mari, deixou Maysa e eu responsáveis pela produção do primeiro encontro da classe com a Comissão da Lei de Fomento (primeira edição) e representantes da Secretaria Municipal de Cultura após a seleção dos projetos, aqui no Tusp. Lembrem o que foi este encontro (acho que *contrapartida social* foi a expressão mais citada)!!! Neste encontro Luah estava na mesa como mediadora.

Todos no teatro e nada dos microfones chegarem. Estavam a caminho, já havíamos nos certificado disso. Mas não era no caminho que eles deveriam estar naquele momento, e isso ficou mais do que claro quando Luah muito nervosa passou uma chamada em mim e Maysa:

“Sabem que o tempo dessas pessoas é muito importante? Que se elas estão aqui numa segunda-feira de manhã é porque elas colocaram este encontro como prioridade entre tantos outros trabalho. . .”

E por aí foi. Tínhamos feito tudo. . . Foi o que pensamos. Quase tudo. Fiquei absolutamente envergonhada. Luah havia confiado a nós o seu bastão, ela assumiria a mesa, e nós falhamos.

Os microfones chegaram com minutos de atraso e fizemos uma operação-relâmpago. Em segundos, tudo pronto. Esta foi a primeira lição da manhã dada por Luah, e a segunda veio logo depois, de uma forma mais branda.

Mediando a mesa, com a discussão já acalorada, em dado momento, Luah vai expor seu ponto de vista e diz algo mais ou menos assim:

“Não consigo me expressar assim como vocês, não tenho o dom da retórica, mas. . .”

E falou tudo que todos queríamos dizer, com simplicidade, como quem usa a palavra como forma de expressão e não de convencimento. As duas lições eu guardei para a vida e continuei usando no Arte.

E pegando o gancho da Mari, acho que doei meu tempo porque mesmo não acompanhando a velocidade de raciocínio ou conhecimento de Ana e Márcia, fui ouvida e estimulada por elas: “fala, companheira”. Que mesmo não tendo a experiência de Luah na “logística” do movimento fui colocada na trincheira: “se joga, companheira”.

E assim entendi a importância de cada um(a) de nós no processo político. O que a falta de um “simples” microfone (leia-se: alguém que o produza) pode causar.

Nesses encontros certifiquei-me que não devo ter pressa para falar e todo tempo do mundo para ouvir. Ouvir não simplesmente para dizer o quão boa ouvinte sou, mas ouvir para entender o que nem sempre é tão claro. Hoje meu ouvido treinado sabe, em quinze minutos de prosa, para onde querem me conduzir os chamados. E que não importa o nome do “movimento”, mas “em nome de quem” acendemos as velas e doamos a nossa fé. Quando ofertamos nosso tempo, acredito que é isso que estamos doando, nossa crença em algo. Se a fé é abalada, o tempo fica escasso. O Arte foi um momento de escuta muito importante. Aprendi que o mais importante não é estar no *petit comité*, mas estar no lugar certo e na hora certa para contribuir e fazer a roda girar de alguma forma.

ANA — Dava pra fazer mais do nosso tempo e dos nossos braços e cabeças? Mas será que todo o tempo gasto em deixar as pessoas falarem até entenderem o que era bom de falar e o que era bom pra calar foi em vão? Sei lá, diante de tudo que eu via,

eu sentia que compreender mais profundamente qual era a política pública que queríamos para a cultura era tão importante quanto a Lei. Aliás, nos fiapos da minha memória, tínhamos um projeto de conhecer/discutir alguns exemplos de políticas públicas em outros países. Lembro-me até de ter ido a uma portinha na USP que estava sempre fechada, procurado uns professores, mas estavam todos muito ocupados com suas vidas. . . A internet ainda não era tão generosa em prover material de pesquisa, lembremo-nos.

Foi então que você, Márcia, apareceu com a lei italiana e os conhecimentos que dela detinha. Falou, explicou, levantou a geral, fechou, falamos, é disso que precisamos e ponto. Fiquei com minhas dúvidas pra discutir com meus botões: por que uma lei para grupos e não uma rede de companhias públicas? Por que o exemplo italiano e não o francês, o alemão? Fiquei feliz, entretanto, que tenha havido um longo processo público de debate para dar a ela a forma final. Um pontapé inicial promissor para uma iniciativa completamente inédita.

MÁRCIA — Pois é, o modelo italiano contemplava as duas formas: fomento aos grupos, fomento aos grupos instalados em teatros públicos e mais, fomento com complementação de verbas para grupos que administram sedes próprias. Lá todos os teatros municipais eram coadministrados por companhias estáveis e estas gozavam de *status* de companhias públicas. Eu falava disso na época. Mas os meninos não queriam tocar nessa questão da estabilidade naquele momento. Quanto aos teatros, na época, o Celso Frateschi me chamou para duas reuniões, uma para eu contar como funcionava na Itália essa relação com os teatros e a outra para levar a tradução, supermalfeita, da lei italiana sobre esse assunto. Ele estava para começar o projeto/edital para os grupos ocuparem os espaços distritais e eu defendia que era importante já estabilizar essa relação com uma lei, decreto

ou o que fosse para garantir essa continuidade nas próximas gestões. Acho que essas conversas foram uns meses depois que a Lei de Fomento foi protocolada, um ano antes dela ser votada. E todos sabemos que aquilo deu muito certo com alguns grupos: Cia. Estável, Latão, Fraternal, etc. E era uma linda perspectiva para no futuro, reorganizarmos a Lei do Fomento.

ANA — E, afinal, eu acredito, não seriam possíveis estes avanços sem o efeito das tensões ideológicas dentro do coletivo. Lembro de morrer de raiva quando os meninos nos chamavam, olhando na minha cara, olho no olho: “voluntaristas”.

No entanto eles tinham razão em pelo menos um ponto, não dá pra negar: sejamos ou não membros de algum partido, carregamos nossas convicções ideológicas em nossos atos inevitavelmente. No fundo, não saber o que apoia ou o que combate, até mesmo com sua não ação é a falha trágica do analfabeto político, esse Woyzeck de todas as esquinas do Brasil.

MÁRCIA — Todos que eram de fato ativos, ocupavam espaço e falavam, sabiam e expressavam o que apoiavam e o que combatiam. Mas outra coisa era institucionalizar o Arte, que era uma frente política.

ANA — Talvez o partidarizar ou não partidarizar, tenha sido mesmo uma questão. Houve a partidarização do movimento ou aconteceu que as principais lideranças eram, na maioria, pessoas ligadas a um partido? Sinceramente, não sei dizer. Sempre me pareceu lógico que as pessoas com histórico de militância partidária defendessem que esta era a única hipótese de travar uma luta política. Pelo menos com alguma chance de êxito. E tem de considerar aquele momento histórico. . . Não é quase inacreditável que ainda em 2000 o SNI estivesse ativo e se desse ao trabalho de monitorar um movimento de artistas lutando por política cultural? Nem tanto, né? É só lembrar que os arquivos da ditadura continuam trancados. . . De qualquer maneira

essa discussão não se encerrou, como provam os movimentos que estão acontecendo neste instante, ao redor do mundo. Há quem diga que eles não têm consistência exatamente por pretenderem passar ao largo do jogo da disputa partidária. E há quem diga que esta é realmente a única novidade no cenário democrático, desde que o capitalismo é mundo — e que, por isso, tem chances de gerar uma nova forma de fazer política.

MÁRCIA — Pois é, e quando entram jogos partidários no meio, vêm junto as seculares técnicas de confrontos em plenárias, das triangulações para prevalecerem as decisões tomadas em *petit comité*, e a maldita técnica de desqualificação do outro que está discordando, dessa até o Chico de Oliveira estava de saco cheio e condenou na carta de despedida dele do PT. Para não falar dos carreiristas de ocasião, sempre prontos para subir no palanque na hora H, fazendo discurso próprio e redirecionando as falas coletivas. Tô errada?

ANA — Mas o fato é que sempre nos debatemos com a dificuldade de institucionalizar a Lei, daí sua eterna dependência do apoio político do governo da vez. E ter de segurar a criança, enquanto se cozinha, não deixa mesmo espaço pra muita coisa, como sabem as índias velhas que amarram as crianças aos seus corpos.

Mesmo assim, a Lei continua, bem como alguma coisa conquistada nesse tempo.

A Galeria Olido, o Vocacional. . . De onde concluo que se o plantio foi duro, não foi perdida a colheita. Além disso, não se pode negar que a Lei de Fomento mudou a paisagem do teatro de São Paulo e repercutiu e repercutiu ainda, nos quatro cantos do Brasil. E quem diz que isto tudo se daria, sem a paciência e dedicação da Luah, sem o dedinho de Márcia na cara do ministro e sua ansiosa movimentação, me lembro de você corando, vermelhinha. . . sem o corre todo de meninos e meninas. . .

MÁRCIA — Assino embaixo de tudo o que disse. Só preciso corrigir uma frase para não dar margem a equívocos: a história da premiação em Brasília não foi bem uma colocada de dedo na cara do ministro, foi uma levantada de mão com o dedo pra cima para interromper o encerramento da cerimônia, do meio do público no salão nobre do palácio, mas o porquê deixo para contar em outra oportunidade se alguém se interessar, e também estavam ali, Idibal, Moreira, Hugo Possolo, Zé Celso e Marcelo [Drummond], e senadores e deputados e centenas de pessoas e, aiai, muitos fotógrafos. Mas, eu sim, já levei duas décadas na cara, em momentos diferentes, e nos dois casos foi nos bastidores de encontros públicos, mandando eu ficar de boca fechada seguidos de um olhar ameaçador. . . Ai aiai.

CORO — Ai, aiai. . .

ANA — Foi bom estar com vocês, ainda que solipsista demais eu mesma para o meu gosto. Parece que fui até o fim da linha do tempo do Arte que eu vi. Depois perdi o foco. Mas como já estamos na era do pós-dramático nada impede retomar outros momentos fora do fio cronológico, não é? Mesmo porque esse negócio de lembrar parece mesmo “trair e coçar”, que inferno!

CORO — Não podemos finalizar. . . E Luah?

MAYSA — Jhay, tenta ligar para ela.

Ligo. Chama. Chama. Ninguém atende. Envio mensagem de texto.

MÁRCIA — Ainda temos tempo. Enquanto esperamos dá tempo ainda. . . Desculpe, amiga Ana, mas vou pôr na roda. Nele tem tudo o que eu gostaria de ter escrito se soubesse escrever. Gente, ela escreve as coisas e guarda. Fica cheia de não-me-toques. É timidez? Toma mais uma taça de vinho português, mina.

ANA — Entenderam porque eu chamo a Marcia Indira Gandhi de Barros de Maria Bonita? Tem Virgulino que dê conta

dessa sanha combativa? Por que não foi fazer a máscara de pepino pro rosto e relaxar, Márcia? *Cazzo*. . . E não adianta puxar meu saco, que eu não sou dessas.

CORO — Agora é do coletivo. Agora é nosso!

DANI BIU — Posso?

CORO — Deve!

GEORGETTE¹² — Um momento. Vamos organizar isso, ou desorganizar totalmente. Vamos repartir a criança como faria Salomão. Enquanto ouvia vocês, tentava escolher um fio da memória, ou alguns. . . Difícil. . . Difícil. . . Faço minhas as palavras de Ana.

RENATA ZHANETA¹³ — Eu também. Façamos uma leitura coletiva. Pois não é disso que trata este encontro? Do que juntas fomos capazes de produzir, organizar, sem desejar nenhum tipo de protagonismo. Assinando embaixo na confiança, e para avançar.

FERNANDA RAPISARDA¹⁴ — Apoiada, companheira! Vamos lá. Mesmo porque ainda falta Luah.

Fernanda, Daniela Biancardi, Daniele Ricieri, Georgette, Renata revezaram-se. Definido: Este será o prólogo de nossas falas e que o restante derive dele. Dani Biu inicia:

DANI BIU — Parece que o tempo acelerou. Penso em qualquer coisa que aconteceu há uma década e sinto que muito mudou nas nossas vidas. Penso em tudo que nos aconteceu, no Brasil e no mundo e me pergunto se não é outra vida esta, que vivemos. A Lei de Fomento ao teatro da cidade de São Paulo também teve seu primeiro edital há dez anos.

¹² Georgette Fadel é atriz, diretora e orientadora artística. Faz parte da Cia. São Jorge de Variedades.

¹³ Renata Zhaneta é atriz, diretora, preparadora corporal e professora de interpretação. Fundou, ao lado de outros artistas, o grupo Folias D'Arte, onde trabalhou até 2005.

¹⁴ Fernanda Rapisarda é arte-educadora, atriz e produtora da Companhia do Feijão.

Lembro dos rostos dos primeiros encontros do Arte Contra a Barbárie e penso que se soubesse o que iria acontecer, os definiria como faíscas minúsculas mas capazes, juntas, de acender uma enorme luz na cena política que insistia em torná-los invisíveis. Estou falando de uma pré-história que gestou o discurso na contracorrente da aparente acomodação geral da ausência quase completa do Estado na área teatral.

GEORGETTE — Quem tiver curiosidade de ler o Primeiro, o Segundo, o Terceiro Manifesto do Arte Contra a Barbárie pode conferir que lá só se diz aquilo que durante esta década inteira, aqui e pelo Brasil afora, muitos cidadãos têm lutado pra aplicar. Não eram muitos rostos naquele primeiro momento, é certo, mas tiveram coragem de sair de uma situação de gueto, negar a invisibilidade que lhes era imposta e se afirmarem como cidadãos e trabalhadores da cultura. Foi um momento de coragem que chamou atenção de outros que minguiavam para produzir cultura enquanto verbas públicas aplicadas numa chamada Lei de Incentivo à Cultura engordavam o patrimônio de bancos e sustentavam as iniciativas de quem já se encontrava acomodado e incluído na sociedade do consumo. Foi um ato de coragem de uns artistas marginais, diga-se tudo. Foi um dizer simplesmente: Não é possível que o dinheiro público corra farto para aquecer a indústria e o mercado da cultura de massa, enquanto as artes cênicas das nossas roças e urbes precárias definham à míngua, à margem, ao léu. E não foi simples de dizer.

FERNANDA RAPISARDA — Do meu quase posto de observação, vi muita gente trabalhando, verdadeiras formigas, falando, estudando, carregando fitas de vídeo, atas, gastando seu tempo em reuniões, telefonando, escrevendo, conversando, se desentendendo, tornando a se entender, em um grande esforço para encorajar as vozes todas a se fazerem ouvir. Houve momentos em que nem todos os gritos juntos pareciam ser capazes de

acordar um Estado que ainda tinha o Serviço Nacional de Informação ativo e mandava arapongas olharem o que estava fazendo aquela gente. Houve momentos em que parecia que eles iam se perder nas longas caminhadas pelos corredores do poder, tentando obter apoio, sem moeda de troca nenhuma além de suas teimosas convicções. Foi difícil, ainda, porque as tarefas que ultrapassam a construção de algo que exige das pessoas muito mais que a simples coincidência de interesses, pedem união, o que sabemos, não é fácil. A coincidência de interesses nasce muito fácil e pode existir até entre ladrões, mas a união é uma coisa difícil de construir. E também por isso houve momentos em que pensei que era impossível mudar as coisas e que as vozes iam emudecer de vez.

RENATA ZHANETA — Tomara eu soubesse o nome de cada bravo artífice dessa construção para poder listá-los todos, sem exceção (mas os nomes dos operários também nunca aparecem nas belas placas de bronze que marcam a inauguração de nenhuma ponte, já repararam?). Mas não quero deixar de destacar que, de onde estava, testemunhei e soube que havia muitas mulheres também a carregar as vigas, parafusos e ferramentas. Destaco-as assim para que simbolicamente não nos esqueçamos de que esse foi um trabalho coletivo e para que não nos esqueçamos de que a história oficial quase sempre parece um carro com poucos condutores, mas a História, no dia a dia, é um carro pesado que requer muitos braços para fazê-lo andar. E falo das mulheres porque, pelo mundo afora, muitas ainda continuam no trabalho duro e invisível, ainda menos valorizadas que seus companheiros de luta, como estas, que trabalharam duro na cozinha invisível deste sonho que sonhávamos e continuamos sonhando: uma política de Estado para a cultura. Um espaço de direito para as Artes Cênicas se exercerem e serem exercidas como fonte de riqueza humana, produção que se torna mesmo mais preciosa num momento histórico em que tudo que é da natureza humana

quase que se envergonha de sua fragilidade. Como se fosse vergonha precisar de comida, casa, arte, escola, informação, hospital, asilo, muito antes de precisar de banco, exército, polícia, prisão, grandes fábricas de emoções baratas. Eu estive lá vendo a construção dessa ponte invisível e, enquanto via, pensava com meus botões: incrível ainda existirem agentes sociais que não são guiados pelos onipresentes vetores econômicos que motivam, por exemplo, os grandes agentes econômicos a confluírem todos para a mesma obra pública, sem se perguntarem para quem a obra é útil, tantas vezes interessados apenas em seus bons negócios.

DANIELE RICIERI¹⁵ — Que gente é essa que não se apega aos vetores econômicos, que gente é essa? — eu pensava. E testemunhei que era gente que vinha levando seu ofício aos trancos e barrancos, agarrados à ideia de uma república inclusiva que parecia que nunca mais ia chegar. Uma gente que via, dia a dia o capital humano das suas pequenas oficinas de pensamento e sonho, minguar.

Puseram mãos à obra e tiveram coragem de exigir uma pequena fresta por onde pudessem inscrever o seu trabalho na grande oficina da política e da cidadania, para provar que ele também é útil. Não gera energia para máquinas, não pode ser vendido na bolsa de valores, não faz rodar a grande moenda do trabalho assalariado, às vezes nem serve como narcótico para os tormentos do dia a dia que todo cidadão trabalhador enfrenta nessa república-inclusiva-e-justa-que-parece-que-nunca-chega. Porque essa gente de teatro, além de tudo, às vezes quer provocar a capacidade de pensar até mesmo dos que não querem mais pensar. E não raro quer provocar os que desistiram de sonhar, a voltar a sonhar. E com isso, ajudar a construir essa sociedade inclusiva e justa com que a maioria dos cidadãos sonha.

¹⁵ Daniele Ricieri é atriz, fundou o Tablado de Arruar e as Atuadoras e foi editora do jornal *O Sarrafo*.

GEORGETTE — Já faz dez anos que a Lei de Fomento para o Teatro da Cidade de São Paulo inspira muitos artistas e coletivos pelo Brasil todo a insistirem na importância de seu ofício para a cidadania. A porta da frente da política não se abriu, no entanto, para esse teatro. E ele continua a produzir nas frestas, com os restos que sobram dos fartos recursos disponíveis ao que serve para ser embalado e vendido. A porta por onde entram os assuntos de primeira ordem na pauta da política não se abriu para ele entrar, mesmo depois de dez anos e de muitas mudanças na cena política. Por incrível que pareça, esse teatro ainda não é considerado digno de uma política permanente de Estado. Por enquanto, ele ainda depende do governo de plantão. Talvez seja porque é um teatro que é feito sem pompa, sem circunstância e sem ter de pagar *royalties*, porque é um teatro que, não raro, vai ao mais modesto barracão abandonado na periferia ou ao mais acanhado espaço dos centros degradados das nossas grandes cidades e com os cacos que consegue reunir, produz o que lhe cabe fazer. Talvez porque seja um teatro que se interessa, principalmente, por promover a humanização e insiste em sustentar a ideia de que uma sociedade que se queira inclusiva tem de proteger aquilo que espelha o que ela é. Talvez porque ele promova o encontro entre humanos e gere lucro social. E talvez tudo isso que ele promove na realidade não seja a pauta prioritária dos que estão a governar, neste momento.

DANI BIU — Mesmo assim, temos motivos para comemorar. Há dez anos, esse teatro poderia ter desaparecido e ao invés disso, neste dia após dia que somam dez anos, quantos espetáculos, prêmios, reconhecimento, tentativas, erros, acertos, surpresas, desencontros e encontros — muitos encontros — inclusive com gente que, de outro modo, nem saberia o que é teatro ou que também pode fazer arte. E, assim, essa gente de teatro segue vibrando por algo mais que o sucesso fácil, a fama instantânea da indústria dos produtos de massa, os lucros financeiros.

E apesar de todas as dificuldades, esse teatro parece que ganhou uma outra vida, porque ele definhava e bem podia ter desaparecido, mas seguiu usando as frestas e o apoio que pinga sua subsistência para persistir na luta, vigoroso e combativo na afirmação de que é seu direito existir. Sim, o que se pode comemorar são dez anos de luta — e a luta continua.

CORO *aplaude.*

GEORGETTE — Ana, seu texto diz muito. Mas ainda tem mais: uma organização, num certo momento. Alguma coisa que nos tocava tinha começado. Uma junção, um órgão, um passo. Um movimento num certo momento, o Arte Contra a Barbárie. Vinha se prometendo no tempo e aconteceu. Na vida de muito artista, na minha vida, começava a se organizar num tamanho maior que nossos grupos, nossa vizinhança, nossas escolas, um início de síntese, entendimento, da nossa situação no planeta, no Brasil, de uma maneira mais coletiva.

Relações sólidas. Os encontros de toda natureza do Arte Contra a Barbárie causaram entre nós relações sólidas que têm muitas camadas, das mais sérias às mais risonhas. Era e é um tempo em que os encontros entre nós têm sido frequentes e muitas vezes intensos, mas cada vez mais, aos poucos, esclarecidos e criativos. Eu faço parte de uma geração que realizava os seus primeiros trabalhos com suas companhias. Nos aproximamos e passamos a entender um pouco sobre o funcionamento das coisas públicas a partir das discussões e articulações pela Lei de Fomento e depois nas movimentações pela preservação, ampliação do próprio Fomento e nas lutas pelo Prêmio Teatro Brasileiro e Fundo Estadual de Arte e Cultura.

O que temos em comum que nos coloca tão próximos e tão possíveis, no presente martelando uma montanha, mas, no futuro, possíveis? Não podemos ter pressa, não podemos deixar o tempo certo passar. E tivemos pressa e não tivemos pressa e

deixamos o tempo certo passar e não deixamos o tempo certo passar.

No Tusp, no Folias, no Oficina, no Arena, nós, a mulherada em mil casas, na Livre, no Fábrica, na Mercearia do Pedrão.

A sensação da história mais na mão, mais moldável, fresca, martelo pontudo na imensa montanha toda emperrada, empedrada por essas forças conhecidas da estagnação. Poucas e grandes ilusões. . . Nossa força, nosso trabalho, prometia se ampliar e ganhar um “como” se realizar.

Conversas sobre a desmobilização depois da conquista, sobre a necessidade de imediatamente conseguir a aprovação de outros programas de lei que contemplassem uma parte maior dos variadíssimos jeitos de criar. Sobre a competição gerada pela muita sede e pouca água, sobre a nossa situação, exigindo uma política de Estado para a cultura como obrigação óbvia e primária de um Estado para o qual somos nada e que para nós também é nada. As de sempre.

Entre as mulheres surgiu admiração, confiança, amizade e um ambiente de aprendizagem que se mantém até hoje. Convivência, tempo de convivência. Fui e sou formada por esses anos de encontro, tanta conversa. E a vida estando organizada dessa triste e limitada maneira, há que se encontrar e pensar muito para estarmos ativos e atentos a cada novo movimento da situação. Penso hoje que nada nos pode fazer perder a vontade e a necessidade de continuar juntas, juntos. Fôlego infinito para a compreensão cada vez mais ampla da realidade, para a criação, para a alegria. Tempo nosso. Tenho cada vez mais vontade de ser vizinha das Mina Militanta pra tomar todo dia café da manhã e não ser compromisso de agenda e bater o papão e articular os caminhos. A gente seria mais ágil e eficiente se morasse bem coladinha uma na outra. Eu poderia ajudar a cuidar mais dos filhos das mães. . .

E os aplausos de todas que invadem a sala, chegam como reticências e não ponto final. Além de Luah, esperamos tam-

bém Irací Tomiatto, Cibele Forjaz, Patrícia Barros. . . O celular toca. *Grand Finale*. Será Luah? Sim. Ela diz: “Cheguei. Estou descendo. Alguém pode me ajudar com as caixas?”. CAIXAS???? Luah chega ao encontro com vários arquivos, recortes de jornais da época, registro em vídeo dos encontros, atas de reunião, textos dos manifestos. . . Olhamos uma para outra, rimos. Iná, a presidenta, faz seu pronunciamento:

INÁ — Tenho uma proposta de encaminhamento: sugiro um outro encontro daqui a cinco anos. Quando formos comemorar os quinze anos da Lei.

CORO — Oxalá! Ora iêê ô!

Brinde. Descontração. Abraços. Conversas sobre os filhos, viagens. Pose para mais uma fotografia.

FIM

Nota importante

Este encontro presencial não aconteceu. Infelizmente por desencontros na agenda, não conseguimos nos reunir. Os depoimentos aqui transcritos foram enviados por *e-mail* por todas as mulheres que de alguma forma foram citadas. Fiquei responsável por dar um tratamento dramático: criei um onde, um quando, um “clímax” e os diálogos, com exceção da troca entre Márcia e Ana, que realmente dialogaram muito entre um *e-mail* e outro. Infelizmente não será possível publicar todo o conteúdo, não neste horário.

Hoje, Ana Souto mora em Portugal e boa parte das “mina militante”, há dez anos solteira, hoje é mãe. A maternidade é uma das razões que justifica nosso desencontro coletivo e virou tema de discussão nos *e-mails* trocados. Além das políticas culturais, temos de militar por muitas outras ainda.

3
EXPERIMENTOS CÊNICOS:
UM ENREDO

INÁ CAMARGO COSTA¹



Grupo Ivo 60. *Gozolândia — uma farsa democrática*. Foto de Ana Dupas, 2005.

Todo mundo vai sambar no dia em que o
morro descer e não for carnaval

— WILSON DAS NEVES &
PAULO CÉSAR PINHEIRO.

1. Advertências

Desde que as pesquisas viabilizadas pela Lei de Fomento começaram a apresentar resultados na forma de espetáculos, foi

¹ Iná Camargo Costa é professora aposentada da USP e ex-integrante do grupo Ocamorana.

possível observar o aprofundamento do interesse — natural entre artistas — em responder à pergunta “que país é este?”. Como as respostas dependem do ângulo de abordagem do objeto — e neste caso são inúmeras as possibilidades —, para dar conta de ao menos algumas delas, é possível fazer aqui um experimento de caráter narrativo-analítico que pode ilustrar a seguinte avaliação: numa visão de conjunto, nos últimos dez anos os grupos de teatro de São Paulo vêm elaborando uma espécie de “história do Brasil em cena”, dos tempos coloniais aos nossos dias. Para além de dar o que pensar em termos da pesquisa bibliográfica realizada, os espetáculos sugerem que em geral estes grupos mergulharam na pista aberta por Roberto Schwarz no conhecido ensaio “As ideias fora do lugar”,² que sempre vale a pena citar por extenso: “Consolidada por seu grande papel no mercado internacional e mais tarde na política interna, a combinação de latifúndio e trabalho compulsório atravessou impávida a Colônia, Reinados e Regências, Abolição, a Primeira República, e hoje mesmo é matéria de controvérsia e tiros.³ O ritmo de nossa vida ideológica, no entanto, foi outro, também ele determinado pela dependência do país: à distância, acompanhava os passos da Europa. Note-se de passagem, que é a ideologia da independência que vai transformar em defeito esta combinação; bobamente, quando insiste na impossível autonomia cultural, e profundamente, quando reflete sobre o problema. Tanto a eternidade das relações sociais de base quanto a lepidéz ideológica das «elites» eram parte — a parte que nos toca — da gravitação deste sistema por assim dizer solar, e certamente internacional, que é o capitalismo.

² Roberto Schwarz. As ideias fora do lugar. *Ao vencedor as batatas*. 5.^a ed. São Paulo: Duas Cidades-Ed. 34, 2000.

³ Ainda hoje (2011) estão aí o MST e inúmeros movimentos de luta por reforma agrária, seus militantes presos e impunes os milhares de assassinatos promovidos pelo latifúndio e pelo próprio Estado (como em Eldorado dos Carajás), para confirmar a observação.

Em consequência, um latifúndio pouco modificado viu passar as maneiras barroca, neoclássica, romântica, naturalista, modernista e outras, que na Europa acompanharam e refletiram transformações imensas na ordem social. Seria de supor que aqui perdessem a justeza, o que em parte se deu. No entanto, vimos que é inevitável esse desajuste, ao qual estávamos condenados pela máquina do colonialismo, e ao qual, para que já fique indicado o seu alcance mais que nacional, estava condenada a mesma máquina quando nos produzia”.⁴

Os experimentos cênicos em questão podem ser referidos em termos de enredo de escola de samba (até porque mais de um grupo recorreu a esse mesmo repertório). Para os que não têm conhecimento desta linguagem épica extremamente complexa, vale a pena lembrar, mesmo em esquema, que enredos históricos costumam se desenvolver em pelo menos três tempos: o colonial, abertamente homenageando os nativos vitimados pelo genocídio europeu e os escravos, dos quais as escolas de samba descendem; e a segunda e terceira partes, dependendo do tema, abordando os séculos XIX e XX (a menos, evidentemente, que o enredo se restrinja aos tempos coloniais, como foi, entre inúmeros outros exemplos, o caso de *Quilombo dos Palmares*, apresentado pelo Salgueiro em 1960). Adotamos esta linguagem simbólica — a das vítimas da combinação de latifúndio e trabalho compulsório — para expor uma percepção aderente às causas defendidas pelo material. Pelas mesmas razões, a divisão tripartite deste texto segue o critério dos carnavalescos.

Finalmente: ainda que nem todos os trabalhos aqui referidos tenham sido beneficiários das verbas distribuídas pela Lei de Fomento, sua presença se explica pela adesão dos grupos tanto às lutas que resultaram na Lei, quanto, sobretudo, às

⁴ Roberto Schwarz, op. cit., pp. 25-6.

lutas por sua continuidade. Por outro lado, inúmeros outros não serão referidos porque esta relatora não teve a possibilidade de vê-los, ou porque sua relação com o recorte adotado é menos aberta, ou mais ambígua (como declaram os próprios adeptos da ambiguidade).

2. Brasil colônia, império e república

Começando pelo direito das gentes nativas, em nosso abreviada figura o grupo União e Olho Vivo, que reencenou há pouco tempo uma peça escrita por César Vieira na década de 80, originalmente intitulada *Morte aos brancos* e agora (século XXI) rebatizada como *Alenda de Sepé Tiaraju*. Em destaque no carro, figura a aula de “introdução ao guarani”, em que a frase “guarani é a língua dos donos desta terra” — refrão do samba-enredo —, é proferida em guarani e em português pelos integrantes da alegoria em tom de passeata, a cada passagem do samba. As alas representarão homens, mulheres e crianças guaranis, seus assassinos portugueses e castelhanos, guerreiros-músicos guaranis, jesuítas, comerciantes, além de Sepé Tiaraju e Nicolau Nenguiru levando como adereços de mão as armas e os símbolos destes dois líderes guerreiros.

O grupo Ocamorana revisitou a invasão de Pernambuco pelos holandeses, adotando o prisma da análise das motivações econômicas, ainda hoje presentes,⁵ daquele empreendimento. A peça *A guerra dos caloteiros* deu ênfase aos materiais já existentes em nosso teatro sobre o assunto (*Calabar*, de Chico Buarque e Ruy Guerra; *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e *Trinassau*, de Chico de Assis — todas

⁵ Ao final da peça acontece uma espécie de apoteose, parodiando o estilo do teatro de revista, com o desfile das logomarcas dos descendentes daquela companhia holandesa ainda hoje presentes em nossa vida, como é o caso da Shell (Royal Dutch Shell Company), atuante no Brasil desde 1913 e do Amro Bank.

explicitamente referidas em cena, além do enredo de Fernando Pamplona acima referido, *Quilombo dos Palmares*) e tratou de expor o conjunto de questões relativas ao processo adotando como recorte e chave crítica dois dos principais problemas da nossa história: a “necessidade” da exploração da mão de obra escrava e a dependência dos brasileiros em relação à finança mundial. Por isso o título: para o grupo, a verdadeira origem do “glorioso” exército nacional está na disposição aguerrida do latifúndio de então para dar calote na dívida contraída com a Companhia das Índias para financiar o tráfico de escravos. Uma das alas representa o célebre Peter Stuyvesant, que fugiu de Recife para dirigir os negócios da colonização holandesa em Manhattan e virou marca de cigarros. Outra representa Gilberto Freyre fantasiado de bispo. Zumbi, Dandara e demais heróis de Palmares desta vez são representados como vítimas da aliança entre holandeses, portugueses e paulistas, mas nas cabeças dos passistas vão o machado (oxé) de Xangô e o axé de Gangazumba.

A bateria representará os movimentos Arte Contra a Barbárie, 27 de Março, Roda do Fomento e Trabalhadores da Cultura, cujas siglas estarão nos instrumentos. Seus diretores representam a Cooperativa Paulista de Teatro e o grupo Ilú Obá de Min, com seus próprios trajes, é o coração da bateria.

A ala seguinte homenageia os trabalhadores dos tempos coloniais, na figura dos tigres, em cujas cabeças há barris de merda. Incidentalmente homenageando Téspis que, segundo a lenda, inventou a máscara teatral com esta matéria, os barris levam máscaras da tragédia e da comédia. Trata-se de referência à peça *Brasil, quem foi que te pariu?*, da Trupe Artemanha, que se apresenta nas ruas e tem sede no Campo Limpo. Salvo melhor juízo, esta é uma referência histórica, por ser a primeira vez que tal “especialidade” do trabalho escravo foi posta em cena no Brasil.

Com as peças *O auto dos bons tratos* e *O nome do sujeito*, a Companhia do Latão realiza a transição da colônia ao império em nosso enredo. Na primeira, expõe os conflitos entre igreja e empreendedores na disputa pela mão de obra indígena. Tais conflitos são solucionados pela lei do mais forte, a saber, a Igreja, que dispõe da nada desprezível arma da Inquisição, acionada a qualquer denúncia de “blasfêmia”. A outra solução, muito mais rentável e proveitosa, é o início da importação de africanos escravizados. Com *O nome do sujeito*, assistimos às coreografias dos bem-sucedidos no âmbito das relações de favor, de que tratou Roberto Schwarz — tanto os trabalhadores portugueses “livres”, que para cá imigraram e se descobriram escravos por dívida, quanto os intelectuais que prestam aos donos da vida serviços de todo tipo, até mesmo os mais abomináveis, como encobrimento de crimes. A principal ala, por isso mesmo, é caracterizada por uma superposição de três personagens: Camelo, o poeta-escrivão do *Auto dos bons tratos*, Wagner, o secretário do barão de *O nome do sujeito*, e Graça, a escrava-suicida desta mesma peça, cuja simples presença expõe a situação dos outros dois. O figurino fica assim distribuído: a roupa básica é a de Graça; o adereço de mão é o livro de Camelo e o de cabeça é o chapéu de Wagner, com direito a penacho de poeta romântico.

O império é aqui representado pela Antropofágica. A segunda parte de sua trilogia, *Terror e miséria no Novo Mundo*, dedicada a aspectos dos tempos imperiais que persistem, como a exploração de trabalho escravo ou o controle ideológico exercido pela “doutrina social da igreja”, inclusive entre as esquerdas, tem por título *Entre a coroa e o vampiro*. Das figuras deste pesadelo encenado no Espaço Pyndorama, selecionamos o Papa Leão XIII para fazer o mestre-sala e, para porta-bandeira, a oswaldiana noiva da revolução congelada. No centro da bandeira, a inscrição *Rerum novarum*. O séquito do casal é composto de escravos-artesãos.

Dois grupos apresentam a história não oficial em tempos de república: União e Olho Vivo com *João Cândido do Brasil* (o Almirante Negro) e o Grupo XIX com *Hygiene*. Aproveitando a experiência da Escola Camisa Verde e Branco que já apresentou a história de João Cândido na avenida, entra uma alegoria com o Navio comandado por nosso Almirante. Os figurantes são os trabalhadores migrantes e imigrantes expulsos do cortiço condenado pelo poder público, em trajes de festa de casamento, como aconteceu em *Hygiene*. Esta fusão corresponde à seguinte avaliação: assim como os marinheiros descendentes de escravos não tinham direito a tratamento humano em nome da disciplina, os moradores do cortiço foram vítimas da limpeza étnico-social promovida pelo poder público para abrir caminho aos direitos da especulação imobiliária e ao bem-estar dos donos da vida. As alas deverão se misturar com as da próxima etapa: são almirantes, marinheiros, espanhóis, portugueses, anarquistas, festeiros, cirandeiros e outros praticantes de festas de resistência cultural.

O Engenho Teatral, com *Outros quinhentos*, por seu poder de síntese, encerra esta parte do enredo com novo carro alegórico que reproduz o tenebroso cenário onde a peça evolui: uma montanha de ossos protegida por grades é o chão onde pisam as figuras dos quinhentos anos de massacres da nossa gente. A cena a ser destacada na alegoria é a festa da botada (século XVII), na qual a lúgubre procissão católica é interrompida pelos escravos que invocam Xangô (*Zazi*, na tradição banta, aqui homenageada). Zé Fênix, a figura cuja evolução é examinada ao longo dos quinhentos anos de negócios no país, aparece em plano superior acenando com a Lei Áurea em deliberado anacronismo. Dando continuidade ao anacronismo, as alas que precederam o carro e se misturaram com as de *Hygiene* representam os imigrantes e demais trabalhadores em luta por direitos até a Era Vargas (que se combina com as Eras da Ditadura e do Neoliberalismo). Os

representantes de todas as aparições de Zé Fênix sucedem o carro. A última ala traz os “empreendedores-camelôs” que vendem até a mãe pela internet. Na cabeça, eles usam as perucas dos escravos que escondiam ouro nos cabelos para comprar suas cartas de alforria em Minas Gerais.

3. Brasil na Ditadura

Com *Pálido colosso*, a Companhia do Feijão entra na avenida reconstituindo as memórias da geração que cresceu sob a ditadura. Centrando o foco nas violências do regime em suas versões pública e privada, apresenta, respondendo à pergunta “por que a esquerda se endireita?”, um cáustico diagnóstico de todo o período e suas continuidades. Por isso, a primeira ala traz os meninos entusiasmados com os fuzis dos soldados que tomaram as ruas acompanhados das meninas que na escola fundamental aprendiam a desprezar coleguinhas e a valorizar grifes. Na segunda, jovens em busca de terapias alternativas e festas de embalo. Estes são seguidos por idosos que misturam “fernandos” enquanto comem “enroladinho de polvo”. Esta última ala ainda homenageia (em duplo sentido, aqui como no espetáculo) o “paciente terminal”. O espetáculo seguinte, *Veleidades tropicaes*, é uma alegoria que contempla feitos brasileiros recentes, ignorância coronelística permanente e consumo cultural conspícuo protegido por carros blindados na sala Shakespeare. Os Arlequins de Guarulhos, com seus dois espetáculos vinculados ao tema, entram como convidados especiais nesta alegoria: *Para não dizer que não falei das flores*, além de desmentir cabalmente o discurso neoliberal, já prometia realizar *Os filhos da Dita*. As professoras de inglês que imitam Margaret Thatcher (ensinando que “there is no alternative”) fazem par com os feitos brasileiros e a mãe dos *Filhos da Dita* contracena com coronéis, bacharéis, lobistas e dirigentes de ONGs do Feijão. Ao longo do desfile,

esta Mãe alternadamente tortura seus filhos e forma a figura da Pietà protegida por coturnos descomunais. Este carro traz ainda o arco remanescente do Presídio Tiradentes, tal como foi construído em *Memória das coisas*, da Fraternal. Fechando o capítulo, *Enxurro* comparece com uma ala que combina antígonas e mães da praça de Maio e outra com drummonds e mários de andrade.

A Companhia do Latão, que em *Ópera dos vivos* fez minucioso estudo dos problemas e desafios postos à produção cultural desde o pré-64, comparece com quatro alas, mas aqui entram apenas as duas primeiras — a ala da peça camponesa e a do filme glauberiano. Carregando uma faixa com os dizeres “os mortos desta luta estão vivos”, os figurantes da primeira ala representam os descendentes das Ligas Camponesas da década de 1950. Alguns devem usar bonés do MST e da Via Campesina, mesmo correndo o risco de perder pontos na avaliação dos jurados. Uma ala representando os povos nativos vinculados à luta pela terra, em aliança com os sobreviventes da luta contra a ditadura, vem em seguida. Trata-se do recente espetáculo do Bartolomeu, *Orfeu mestiço, uma hip-hópera brasileira*. A ala do filme do Latão apresenta o banqueiro em crise espiritual (desenvolvimento do herdeiro de *Mercado do gozo*) de braços dados com a atriz comunista, ambos à sombra da indústria cultural. Esta charada se resolve com um recurso desenvolvido por técnicos de comissão-de-frente: vários casais são seguidos por pajens que carregam imensos guarda-sóis com logotipos de redes de televisão, de canais internacionais de televisão por assinatura, das agências APP, UP e Reuters (esta última dispensa, por sintetizar a pauta de todos, as referências aos jornais locais) e assim por diante. O figurino do banqueiro deve homenagear também os inventores do *agitprop*, através dos indispensáveis fraque e cartola; o da atriz combina sandálias *hippies* com traje em vermelho (o arranjo de cabeça combina cifras, foices e martelos).

4. Brasil no desmanche, e a resistência

Por seu caráter pioneiro, o Folias abre este momento final do desfile com *Babilônia* e *Êxodus*. Trata-se de carro alegórico com todas as figuras destes espetáculos: Courage, Baleia, Esaú e Jacó, Galileu, Keuner, Excelso, Nada, etc. As figuras (artistas) de *Babilônia*, na parte dianteira do carro, se engalfinham na disputa por moedas debaixo de um viaduto e as de *Êxodus* morrem à míngua num navio encalhado em alguma praia do planeta. Os moradores-artistas debaixo de viadutos também representam os Argonautas de *Terra sem lei*. E os emigrantes que morrem no deserto do México (*Visões siamesas* do Latão) também aparecem no navio encalhado de *Êxodus*.

Duas alas seguem este carro com as figuras de *Frátria*, do grupo Bartolomeu: bailarinos de joelho quebrado, garçons, vendedores, coveiros, migrantes e demais figuras que compõem a paisagem vertiginosa da cidade de São Paulo tal como recortada em *Frátria*. O eixo do figurino da primeira ala é o MC do *hip-hop* e o da segunda são os recursos de áudio e vídeo da cena. As figuras aparecem nos arranjos de cabeça. *O santo guerreiro e o herói desajustado*, da São Jorge, prossegue na construção da paisagem metropolitana inteiramente reduzida à circulação de mercadorias. A fantasia da primeira ala combina a armadura do Quixote com as cores e símbolos de Ogum e a da segunda leva como adereços de mão todo tipo de mercadoria, a começar por livros com o título *D. Quixote de la Mancha*.

A Estável ajuda a compor as imagens da mercantilização com materiais de *Homem-cavalo*: uma ala com homens e mulheres-sanduíche desfila logomarcas de todos os tipos. A próxima ala traz novamente o Engenho com *Pequenas histórias*, com meninas adolescentes expondo seus *books* a viciados em *crack* que

não têm mais condições de entender nada. Ainda o Engenho, agora com *Em pedaços*, traz meninos skatistas (com tênis “de marca”) fazendo evoluções na avenida e oferecendo ao público livros roubados da biblioteca da escola a preços de liquidação. Vêm em seguida os atropelados pela especulação imobiliária da peça *A rua é um rio*, do Tablado de Arruar.

Precedida por um Exu e um Ungira em perna-de-pau, a ala das baianas é constituída por *Bastianas*. Trata-se das mulheres da peça da São Jorge que, concebidas em um albergue, reorganizam em um assentamento urbano imaginário a vida dos destituídos de absolutamente tudo através da herança cultural afro-brasileira presente nos inkisses e orixás do candomblé. Como portadoras do axé, representam Roximucumbe e Ogum; Lambaranguange e Oxóssi; Catende e Ossain; Zazi e Xangô; Angorô e Oxumaré; Kingongo e Obaluaiê; Dembô e Iroko; Matamba e Iansã; Dandalunda e Oxum; Kaiá e Yemanjá; Gangazumba e Nanã. Esta ala é separada da próxima por Lemba e Oxalá, também em perna-de-pau.

De volta à avenida, o Latão traz as duas alas restantes da *Ópera dos vivos*. A ala de transição traz Bebelo, o ideólogo da ambiguidade, com sua guitarra cantando “eu quero conhecer as entranhas do monstro” e o produtor Benzinho calando a boca de Miranda, a cantora desmemoriada. A última ala é uma grande lacraia carregada por artistas e técnicos de um estúdio de televisão. Atrás da lacraia, o enredo homenageia João das Neves e o CPC em destaque.

O desfile termina com a Brava encenando *Youkali* e *Quando os trabalhadores perderem a paciência* e fazendo a bolha especulativa de *Este lado para cima* estourar na cabeça de todo mundo. Os adereços de mão e cabeça combinam cocares e armas dos povos guaranis e metralhadoras AK-47. As fantasias são nas cores roxo e amarelo, do bloco Agora Vai.

BREVE RELATO ACERCA DO EXERCÍCIO ÉTICO PRATICADO EM ALGUMAS COMISSÕES DE SELEÇÃO DO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO

ALEXANDRE MATE¹



Engenho Teatral. *Pesquisas históricas que à história não contam*. Foto de Xandi, 2011.

O Sr. Keuner estava no campo com seu filho pequeno. Uma manhã ele o encontrou chorando num canto do jardim. Perguntou pelo motivo da aflição, teve a resposta e continuou andando. Mas na sua volta, como o garoto ainda chorasse, ele o chamou e disse: “Qual o sentido de chorar, se com esse vento ninguém vai ouvi-lo?” O garoto teve um sobressalto, compreendeu essa lógica e retornou ao seu monte de areia, sem demonstrar outros sentimentos.

— SR. KEUNER (BERTOLT BRECHT).
O papel dos sentimentos.

¹ Doutor em História Social pela USP, professor do Instituto de Artes da Unesp (São Paulo); pesquisador e militante do teatro. Quanto ao título, o uso do substantivo feminino *algumas* refere-se às comissões de que participei.

Ao longo da história da humanidade, certa dialética entre vitórias e derrotas tem constituído o resultado dos mais diferenciados embates entre nações, sujeitos, classes. Apesar disso, frequentam a totalidade das páginas da História (nesse caso “a oficial”), invariavelmente, os grupos ou o ponto de vista dos detentores do poder da vez. Portanto, a história (ou a memória, e não apenas histórico-cultural), largamente veiculada, refere-se à conhecida como a dos vencedores. No *Dezoito de brumário*, Karl Marx cunha, em momento de absoluta lucidez, a frase-tese segundo a qual “A história se repete uma vez como tragédia e outra como farsa”.

Teatro de grupo, na condição de sujeito histórico, sempre existiu. Comprova tal afirmação tanto a formação de grupos de teatro amadores quanto à necessidade de parte significativa de sujeitos, ao longo da história, em buscar novas formas de relacionamento ou mesmo potencializar as já existentes. Sem aprofundar o assunto, a representação, tanto nos rituais miméticos (assumir outra aparência e personalidade) quanto nos processos de glosa cômica — um sujeito gozar do outro imitando-o, para não virar, ele mesmo, o foco dos risos —, sempre amalgamaram os seres na vida social. Assim, fundamentado na necessidade de ampliar processos de trocas de experiência — nesse caso mediados e atravessados pelo simbólico —, agrupamentos e coletivos teatrais, dos populares aos estudantis, passando pelos comunitários e institucionalizados, existiram e continuam a fazer parte do mundo, em gigantesca profusão. Entrementes, apesar da necessidade e da relativa facilidade de fazer teatro — justamente pelo seu caráter artesanal —, pequeno é o número daqueles coletivos que conseguem apresentar um primeiro trabalho. Raros são aqueles que conseguem se manter e apresentar mais de um trabalho. Absolutamente improvável os raríssimos grupos a se manterem ativos que conseguem sobreviver dedicando-se exclusivamente à linguagem teatral.

As afirmações contidas nas duas últimas frases do parágrafo anterior são absolutamente corretas e recorrentes antes de 2001 na cidade de São Paulo; deixaram, entretanto, de ser verdadeiras por conta de transformações operadas tanto na mentalidade quanto no comportamento de parte significativa dos artistas de teatro de grupo. Na mudança ocorrida, articulam-se a consciência quanto à perversão da economia de mercado, o ajuntamento para discutir questões de natureza política e o encaminhamento militante das propostas e necessidades de grupos contrapostos à estética hegemônica. Das três questões apontadas, as duas primeiras decorrem, sobretudo, do movimento batizado Arte Contra a Barbárie;² e a terceira, é fruto de conquista representada pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, elaborada por “integrantes” do citado movimento.

A lei que institui o Programa Municipal de Fomento entra em vigor no segundo semestre de 2002 e, até o fim de 2011 dezenove edições de seleção se desenvolveram. “O Fomento”, como é chamado por todos, constitui-se em marco para as políticas públicas e, exatamente por isso, em uma referência aos criadores e trabalhadores do teatro. Ao ser criado, estava claro para seus formuladores que o novo programa precisaria ser instituído como lei: tendo como fundamento um sujeito histórico chamado “teatro de grupo” ou “núcleo teatral com trabalho continuado”; e, como escopo, priorizar o acesso da população ao teatro, como bem cultural. Desse modo, na condição de objetivos principais, assim aparece no primeiro artigo da Lei: “Apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o

² Dentre os materiais à disposição, o livro de Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”.³

A Lei de Fomento, a despeito de sua pertinência — tanto no sentido de obras artísticas fantásticas, que resultaram de processos de pesquisa, quanto no concernente à (até mal compreendida) contrapartida social —, ainda provoca ódios imponderáveis e falatórios, de toda natureza, absolutamente fundamentados em idiosincrasias e achismos, de toda natureza. Desse modo, e novamente para apresentar apenas um acontecimento, o relato a seguir pode ser revelador. Fui convidado a fazer parte de uma mesa durante uma das edições do Festival Ibero-Americano de Teatro e, soube no dia, seria o último a falar. O tema, bastante amplo e genérico, era: “Viabilidade das produções alternativas”. Considerando o tema, e o panorama riquíssimo da produção teatral em São Paulo, preparei um texto premido pelo conceito de “ficção descontrolada”; nele, Vladímir Maiakóvski “estava na cidade e eu o levaria” para conhecer parte daquilo que de mais importante a cidade apresentava em termos teatrais. Infelizmente, “Maiakóvski não se fez presente”, foi necessário abrir mão do texto previamente preparado para tentar “defender” as críticas apresentadas ao Programa Municipal de Fomento por dois dos palestrantes. O assunto da mesa foi desfocado e o Programa Municipal duramente criticado. Os argumentos que pautavam as pseudocríticas fundamentavam-se em interpretações cujos fundamentos eram absolutamente frágeis, premidos por subjetividade próxima do raivoso.

Mesmo passado tanto tempo a Lei, ou melhor, os julgamentos quanto aos selecionados, em cada edição, ainda provocam todo tipo de controvérsia. Desse modo, penso que algumas informações de bastidores, tomando como referência as sete edições

³ Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, com acesso em outubro de 2010, disponível em <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>>.

de que participei, podem ser interessantes. Das edições de que fiz parte, tive a oportunidade (e algumas vezes o privilégio) de trabalhar com: Aimar Labaki, Antonio Januzelli (Janô), Antônio Rogério Toscano, Carlos Meceni, Clóvis Garcia, Dorberto Carvalho, Fernando Kinas, Fernando Peixoto, Flávio Desgranges, Francisco Alambert, Gianni Ratto, Graça Cremon, Izaias Almada, Jefferson del Rios, José Geraldo Rocha, Kil Abreu, Lélia Abramo, Luiz Fernando Ramos, Maria Sílvia Betti, Mariângela Alves de Lima, Renata Pallottini, Sebastião Milaré, Tuna Serzedello. Ter presenciado, para citar apenas um exemplo, o modo absolutamente escorreito de Gianni Ratto proceder durante o processo de seleção, foi exemplar! Estive em casa do mestre duas tardes de sábado para discutir com ele projetos, linhas de pesquisa e história de alguns dos grupos cujos projetos estavam escritos na primeira edição. Projetos e mais projetos espalhados pela casa. . . Lição de mestre para guardar e tentar praticar. No mais, afora esta vez com Gianni, mesmo havendo diferenças políticas, partidárias, estéticas. . . sempre houve lisura, leitura de todos os projetos (e as fichas escritas, no geral, pelos participantes com detalhes e o nível de discussão que aconteceram afiançavam o afirmado). Apesar disso, e não apenas uma vez, houve quem acusasse, e publicamente, a comissão de sequer ter lido os projetos!!!

Outra informação, absolutamente necessária: em todas as edições de que participei, jamais houve, internamente, qualquer acordo para votar neste ou naquele grupo, tanto pelos indicados pela Secretaria quanto pelos eleitos pelos pares. Na primeira edição, dias antes da primeira reunião, recebi um telefonema (e não apenas eu) de certa diretora de teatro “solicitando uma leitura especial” para determinado projeto. Na reunião, propriamente dita, o assunto veio à baila e declinado o nome da diretora. Conclusão: claro que o projeto não recebeu nenhum voto, não apenas pelo expediente lamentável, mas pela falta de qualidade estética

e pela ausência de contrapartida social; nesse particular, descobriu-se que a totalidade de assinaturas dos envolvidos nas ações propostas das ditas contrapartidas sociais não conheciam sequer o espaço. Depois desse lamentável ocorrido, nunca mais recebi nenhum tipo de telefonema. Parece ter ficado, definitivamente claro, que aquele não era um espaço para pedir “favorzinhos”. Outro episódio, absolutamente relevante, concerne ao resultado final de uma das edições do Fomento. Quase em estado de estupefação, um dos integrantes da banca teria declarado, entusiasmado, algo como: “Puxa, não atendemos a nenhum «sobrinho do capitão»!!!”⁴ Tal atitude apontava claramente a lisura do processo.

Da primeira edição participaram: Sebastião Milaré como presidente; Gianni Ratto, Lélia Abramo (substituída por Luiz Fernando Ramos) e Antônio Januzelli indicados pela Secretaria Municipal de Cultura, na figura de Celso Frateschi (então diretor do Departamento de Teatro); Fernando Peixoto, Clóvis Garcia e Alexandre Mate eleitos por representantes de grupos. Ainda novidade, na sede da Secretaria de Cultura, então localizada na rua Frei Caneca, os integrantes da comissão leram e discutiram a Lei, logo após a leitura do documento “À primeira comissão julgadora do Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo”, recebida de Luiz Carlos Moreira (do Engenho) e por mim encaminhada aos pares, que aparece ao final deste, como anexo. Nessa mesma reunião, foi decidida a sistemática de trabalho: depois da leitura dos 178 projetos — e um deles, tendo como proponente Antônio Januzelli foi retirado — seriam apresentados os trinta projetos selecionados por

⁴ Criado e desenhado pelo quadrinista alemão Rudolph Dirks, o gibi — em português *Os sobrinhos do Capitão* — apresentava as aventuras de dois irmãos gêmeos que aprontavam permanentemente. Originalmente, seu criador batizou a história de *Katzenhammer Kids*, posteriormente vertido para *The captain and the kids*. Em tese, por serem gêmeos, e por mais que aprontassem, ao fim eles sempre saíam ilesos. Na terra do “homem cordial”, a expressão ganhou conotação de predileção e favoritismo.

cada integrante da comissão. Ficou acordado, também, que no processo — e à exceção dos grupos selecionados por unanimidade — todos os projetos votados seriam alvo de discussão. Assim ocorreu, entretanto se percebeu, na segunda reunião, haver discrepância com relação às planilhas orçamentárias: diversos grupos apresentavam o mesmo sujeito ganhando por várias ações. Desse modo, em esforço final, cada participante ficaria com determinado número de projetos, dentre os selecionados, para leitura mais atenta da planilha. O objetivo era flagrar as discrepâncias, tendo em vista os projetos selecionados e a prática de cortes. Tal sistemática acabou valendo para todas as outras edições posteriores (pelo menos das que participei). Como resultado final, e fruto de intensa discussão, 23 coletivos teatrais foram selecionados. Quanto aos cortes, mesmo havendo reclamações (boa parte delas precedente), as reduções ocorreram pela apreensão de discrepâncias: jamais houve um integrante de comissão que tivesse desenvolvido esse trabalho com prazer!

No último encontro, da primeira reunião, apresentei duas sugestões, que sobretudo os votados pelos grupos deveriam participar de reunião pública para apresentar os critérios que pautaram a comissão para a *seleção dos projetos* (tendo em vista a sistemática adotada, uma vez que a comissão, como determina a Lei, havia votado em projetos e não em grupos);⁵ e que os 23 projetos selecionados deveriam, por tempo determinado, ficar à disposição para leitura de qualquer interessado, para verificar tanto os discursos e escolhas da comissão como servir de modelo para os que não soubessem muito bem como elaborá-los. Ao final do processo, e pela dignidade incontestável dos integrantes da comissão, a sensação de participar de um processo democrático e absolutamente

⁵ Desta reunião, ocorrida no Teatro da Universidade de São Paulo (Tusp), apenas o professor Clóvis Garcia e eu participamos. Apesar de muitos grupos não terem sido então selecionados, o clima foi de cordialidade e de camaradagem.

limpo, no qual não se votou em amigos, mas na pertinência social da proposta e qualidade estética dos projetos de grupos.

Na segunda edição, tendo Sebastião Milaré como presidente, inscreveram-se 144 grupos. Ao término da primeira seleção, a comissão — constituída por Izaias Almada, Mariângela Alves de Lima e Maria Sílvia Betti indicados pela Secretaria; Alexandre Mate, Clóvis Garcia e Fernando Peixoto eleitos pelos grupos — pré-selecionou mais de quarenta projetos. Já nesta edição, como nas demais, havia clareza quanto ao número de projetos de qualidade que poderiam ser contemplados, mas o montante econômico afigurava-se pequeno.

Na terceira edição, tendo Sebastião Milaré como presidente, inscreveram-se 98 grupos. Ao término da primeira seleção, a comissão — constituída por Izaias Almada, Kil Abreu e Maria Silvia Betti indicados pela Secretaria; Alexandre Mate, Fernando Peixoto e José Geraldo Rocha votados pelos grupos — pré-selecionou mais de 22 projetos.

Obs. — nesta edição, em um dos grupos pré-selecionados constava o nome de Maria Silvia Betti, do Conselho Artístico. Constatado o problema, encaminhou-se pelo presidente da comissão um pedido de esclarecimento ao Departamento Jurídico da Secretaria. A resposta veio em carta datada de 12 de agosto de 2003, assinada pela chefe de Assessoria Jurídica, Sr.^a Neli Aparecida de Faria. No que interessava, respondeu a Sr.^a Chefe:

“No julgamento dos projetos, com efeito, a Comissão Julgadora [. . .] deverá agir com imparcialidade, analisando com isenção os processos concorrentes, e se um dos membros da Comissão participasse também de um projeto, poderia até ter isenção, mas iria pairar a sombra de dúvida no resultado final.

“Agiu bem o legislador municipal ao esculpir a vedação na lei.

“Por aí se vê que, há impedimento legal para o membro da Comissão Julgadora em participar do projeto que está, por ele, julgando.

“Fora daí, se seu nome constar, por exemplo, no currículo da companhia teatral ou de qualquer outro modo ser mencionado não haverá nenhum impedimento legal em participar da Comissão Julgadora.

“Não deve o intérprete da lei restringi-la mais do que o legislador” (folha de informação número 5).

Ao ser levantado o problema, Maria Sílvia Betti — pessoa de absoluta lisura e conduta irreprimíveis, na esfera do social e nas áreas da cultura e da educação —, encaminha uma rigorosa carta à comissão, em 7 de agosto. Na carta — depois de apresentar um conjunto de argumentos não procedentes quanto à suspeita que se levantava —, solicita seu desligamento da comissão. Pelo parecer apresentado pelo Jurídico, a comissão não aceita a demissão e solicita reconsideração de Maria Sílvia Betti quanto ao seu pedido de desligamento. Maria Sílvia Betti, em carta datada de 12 de agosto, depois de consistentes argumentos, reconsidera o pedido de seus pares e reincorpora-se à comissão.

Na quarta edição, tendo Sebastião Milaré como presidente, inscreveram-se 89 grupos. Ao término da primeira seleção, a comissão — constituída por Aimar Labaki, Fernando Kinas e Jefferson del Rios indicados pela Secretaria; Alexandre Mate, Antônio Rogério Toscano e Flávio Desgranges eleitos pelos grupos — pré-selecionou 32 projetos.

Na sexta edição (primeiro semestre de 2005), tendo Carlos Meceni como presidente, inscreveram-se 72 grupos. Ao término da primeira seleção, a comissão — constituída por Fausto Fuser, Graça Berman e Renata Pallottini indicados pela Secretaria; Aimar Labaki, Alexandre Mate e Fernando Peixoto eleitos pelos grupos — pré-selecionou mais de quarenta projetos.

Obs. — havia muita “falação” acerca de as comissões selecionarem sempre os mesmos grupos, atenderem aos seus amigos, etc. Entretanto, a confortabilidade da acusação, raramente apresentada em espaços públicos, se destaca, em determinado momento por uma carta apócrifa — absolutamente modelar — que circulou pela internet, acusando, de modo vil — beirando o repugnante, a quase todos os integrantes das comissões e muitos artistas de grupos. Como houve interesse de publicar a carta no jornal *O Estado de S. Paulo*, desde que “o autor” da carta ofensiva apresentasse seu nome, descobriu-se, sem surpresa, tratar-se do senhor Tanah Correa.

Ainda concernente às “falações”, e no último semestre do governo de Marta Suplicy houve atraso no repasse das verbas dos grupos selecionados, a lamentável “mancada”, desencadeou uma onda de falatórios, sobretudo entre os simpatizantes e, mesmo filiados ao PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira), alçados ao poder ou pertencentes aos coros de descontentes. Desse modo, com a mudança de prefeito (José Serra substitui Marta Suplicy), ouviam-se coisas como: Agora se fará justiça! Agora os esquerdistas vão ver o que vai acontecer! Agora outros grupos serão selecionados, dentre tantas outras sandices. . . Houve mesmo uma informação segundo a qual a Lei de Fomento estaria sendo revista. A esse respeito assim se manifestou Beth Néspoli, na matéria: “Classe teatral promete protesto pelo descumprimento da lei de fomento. Prefeitura alega mal-entendido”:

“O que era para ser protesto pode se transformar em comemoração. Uma «megamanifestação pró-lei de fomento» reunindo atores e diretores teatrais de São Paulo está prevista para ocorrer hoje, a partir do meio-dia, em frente do Teatro Municipal. [. . .] a manifestação tem como objetivo protestar contra o não cumprimento do Programa de Fomento ao Teatro, suspenso na atual gestão.

“Porém, ontem à tarde, o secretário municipal de Cultura, Emanuel Araújo, garantiu que o programa não está suspenso e será cumprido imediatamente. Mais que isso, às 18h30, Emanuel informou ao *Estado* quais seriam os nomes indicados pela Secretaria para a nova comissão de seleção [. .]

“«Acho que será impossível desmobilizar os artistas em tão pouco tempo», disse ontem à tarde o ator Sérgio Audi, representante do Conselho de Núcleos do Fomento [. .] «No máximo poderemos mudar o caráter dessa manifestação».

[. .]

“Em reportagem publicada no *Estado*, no dia 11 de março, o recém-nomeado diretor do Departamento de Teatro, Zecarlos Andrade, afirmou que esse programa estava «suspenso por prazo indeterminado». Segundo ele, a Lei estava sendo examinada por uma comissão jurídica da Secretaria de Cultura com o objetivo de ser aprimorada. «Não entendo de filigranas jurídicas, mas fui informado de que há inconstitucionalidades na Lei», afirmou. No entanto, para que uma lei seja alterada o projeto de reforma deve passar, necessariamente, pelo Legislativo, o que poderia tomar muito tempo. «Houve um mal-entendido», informou a Assessoria de Imprensa do prefeito José Serra. «Em nenhum momento se pensou em suspender o programa», afirmou ontem à tarde o secretário de Cultura. Segundo ele, o que houve foi um atraso por causa das dívidas deixadas pela administração anterior. «O que o diretor do Departamento de Teatro procurou informar foi que não seria possível assumir novos compromissos, ou seja, criar uma nova edição do programa, quando ainda havia pagamentos pendentes de edições anteriores. Só isso» (Cidades: *O Estado de S. Paulo*, 30-3-2005, p. C1).

Nesta sexta edição, concretamente, houve mais de quarenta projetos indicados, e muita coesão quanto aos vinte projetos indicados por cada selecionador, no primeiro encontro. O Grupo

Caixa de Imagens foi indicado por unanimidade, com seis votos. Com cinco votos, os indicados: Cia. Trucks, Os Satyros, Casa da Comédia, Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, Vertigem; com quatro votos, indicados: Teatro Popular União e Olho Vivo, Casa Laboratório, Cemitério de Automóveis, Cia. dos Dramaturgos.

Salvo engano, e à exceção da Casa Laboratório e da Cia. dos Dramaturgos, todos os outros grupos já haviam sido selecionados em edições anteriores. O resultado, contundente em sua deliberação — uma vez que três integrantes da comissão foram indicados pela renovada Secretaria de Cultura — aprova sete projetos de grupos, cuja qualidade parecia indiscutível. Apesar de o resultado ser explícito, as falas emudeceram momentaneamente, mas não se calaram.

Na décima edição, tendo Luiz Fernando Ramos como presidente, inscreveram-se 108 grupos. Ao término da primeira seleção, a comissão — constituída por Agnaldo Ribeiro da Cunha, Sebastião Milaré e Umberto Magnani, indicados pela Secretaria; Antônio Rogério Toscano, Alexandre Mate e Kil Abreu votados pelos grupos — pré-selecionou 61 projetos.

Na décima sexta edição, tendo Agnaldo Ribeiro da Cunha como presidente, inscreveram-se 76 grupos. Ao término da primeira seleção, a comissão — constituída por Ingrid Dormien Koude-la, Reynúncio Napoleão de Lima e Tuna Serzedello indicados pela Secretaria; Alexandre Mate, Dorberto Carvalho e Francisco Alambert votados pelos grupos — pré-selecionou 54 projetos.

A reconstituição deste tipo de memória caracteriza-se como fundamental, sobretudo pelo fato de haver, como anteriormente mencionado, muito mais grupos — cuja qualidade do trabalho é absolutamente reconhecível —, do que disponibilidade orçamentária para atender à demanda. Desse modo, e foi recorrente, sobretudo a partir da segunda edição, a solicitação das comissões

— inclusive em atas finais — pela ampliação do montante orçamentário destinado ao Programa Municipal de Fomento.

É difícil o caminho, entretanto é seguro para todos aqueles que se comprometem militantemente com a transformação do mundo (e a pretensão não é pouca, não!) que múltiplas são as dificuldades e contradições a serem enfrentadas. Em um de seus textos, Adorno afirmou algo próximo à forma de cantar a ideologia. De fato, é preciso enxergar além da aparência, mas isso não basta, em tempos de luta arraigada. Pelo fato de a barbárie estar não apenas naturalizada, mas principalmente espetacularizada, não se engane ninguém: é preciso enfrentar muito mais que dez leões por dia.

Anexo

À primeira comissão julgadora do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo:

O Movimento Arte Contra a Barbárie sente-se feliz em poder compartilhar com essa Comissão o resultado de dois anos e meio de trabalho. Bem-vindos. Fizemos a lei e, agora, gostaríamos de dividir nossos sonhos e preocupações com os Senhores porque as ideias postas no papel dependem, em grande parte, de suas decisões para se tornar realidade.

Acreditamos que a primeira Comissão Julgadora pode ter um papel exemplar, servir de modelo, e este pode ser fundamental para que a lei “pegue” ou se desvirtue em mais um “apoio” para a produção teatral. Daí sua responsabilidade maior, típica de quem tem em mãos a possibilidade única de trilhar novos caminhos, atentos ao risco que todos corremos de cair em velhos e conhecidos becos.

Sonhamos com um Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Um Programa. Para a Cidade. Não se trata, portanto, de mais um edital para ajudar a “classe teatral”. Nem se restringe ao apoio a projetos de qualidade: uma produção importante ou uma temporada a preços populares merecem recursos públicos, mas aqui não se trata de um Prêmio Estímulo à Produção nem de uma Campanha de Popularização. A análise da qualidade de uma proposta é fundamental e sempre pautou o comportamento de comissões honestas, mas não basta analisar os projetos em si mesmos. Além disso, a pergunta que esperamos estar sempre presente em suas decisões é: o projeto se enquadra na construção deste (e não de outro) Programa Público?

Não por acaso, o primeiro critério de julgamento (artigo 14) são “os objetivos estabelecidos no artigo 1.º desta lei”: “[. . .] apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado. . .”. E o segundo critério enfatiza: “[. . .] planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra”.

Não por acaso, a lei exige que a responsabilidade pela fundamentação e execução do projeto seja de um Núcleo Artístico, entendido, no artigo 5.º, como “[. . .] uma base organizativa com caráter de continuidade”.

Não por acaso, a lei exige também uma contrapartida social (art. 14/VI) e busca, no artigo 1.º, o “[. . .] desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo”.

E isso resume as bases do Programa no uso de dinheiro público:

- para que núcleos artísticos tenham um mínimo de estabilidade e segurança no desenvolvimento continuado
- de trabalhos com qualidade
- e vínculos com a cidade através da contrapartida social que cada um deve criar.

Nada que se restrinja, portanto, à simples reunião de artistas e técnicos para uma montagem, uma temporada, uma série de atividades (oficinas, mostras. . .) dividida ao longo de meses ou restrita a classe teatral e a estudiosos. Óbvio, o projeto pode contemplar tudo isso, mas nunca se restringir a isso. Qual a perspectiva de continuidade? O que distingue um pacote de eventos do trabalho continuado? Qual a contrapartida social? São perguntas que, esperamos, estejam sempre presentes em suas decisões.

Por cinco anos o Arte Contra a Barbárie vem questionando ações governamentais e o uso do dinheiro público. O que se pretende consolidar com esse Programa é uma relação de trabalho estável, que não dependa diretamente do mercado, que não se limite à criação de produtos necessariamente vendáveis para sobreviver. O teatro não pode se restringir a mercadoria, e o Estado não pode se transformar em um mero incentivador fiscal ou gerente do balcão de negócios.

A aplicação dos princípios e do espírito da lei implica, portanto, na construção de uma nova relação entre Estado e Cultura.

E é essa responsabilidade que esperamos poder compartilhar com os Senhores.

São Paulo, 12 de julho de 2002.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE

AS PRIMEIRAS EDIÇÕES DO FOMENTO E A GESTÃO GARCIA- -FRATESCHI NA SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA (2001-2004)

MARIA TENDLAU¹



Grupo Sobrevento, espetáculo *A pensão dos amores*. Foto de Luiz André Cherubini, 2004.

¹ Atriz, encenadora, arte-educadora e gestora cultural. Criou e coordenou o Projeto Teatro Vocacional nos seus quatro anos iniciais da gestão Marco Aurélio Garcia-Celso Frateschi da Secretaria Municipal de Cultura. Atualmente é curadora de teatro do Centro Cultural São Paulo e integra o Coletivo Bruto.

No dia 31 de março de 2005, o jornal *Folha de S.Paulo* publicava no pé da quarta página de seu caderno de cultura, um artigo da reportagem local (escrito por Valmir Santos e Tereza Novaes) intitulado “Prefeitura de São Paulo reativa a Lei de Fomento”. Dizia o texto: “Ontem, artistas de companhias paulistanas se reuniram em frente do Teatro Municipal para *pedir a volta* do Programa”. O caráter de protesto pedindo a volta do Programa contradizia o *lead* da matéria que dava voz ao então secretário Municipal de Cultura, Emanuel Araújo: “Começa a se resolver o impasse. As conquistas feitas pelos artistas têm de ser respeitadas”. Não é possível entender por que tanto barulho se tudo repousava na santa paz da conciliação. Num ponto mais adiante do texto, os jornalistas relativizam o caráter de protesto dizendo tratar-se de uma “*comemoração* pela reativação do edital, com a homologação da comissão julgadora”.

No dia 31 de março, eu estava entre as enumeradas quatrocentas pessoas na escadaria do Municipal e, realmente, ao perceber o equívoco de considerar o movimento teatral como um adversário pífio, o secretário se apressara em dar a declaração de apoio às conquistas firmadas. A notícia se espalhou entre os participantes do protesto, mas ninguém arredou pé. Sabíamos com o **quê** estávamos lutando. Depois de três anos e meio de trabalho na gestão Garcia-Francheschi da Secretaria Municipal de Cultura, a mesma reportagem informava em seu último parágrafo: “O núcleo de Teatro Vocacional da prefeitura, que desde 2001 forma grupos amadores na cidade teve toda sua equipe substituída. A coordenadora Maria Ceccato, ligada à administração do PT, pediu exoneração com sua equipe por discordar das mudanças feitas por Andrade”. As mudanças, das quais a equipe do Vocacional discordava, fique claro, não vinham da caneta de Zecarlos Andrade, então diretor do Departamento de Teatro da SMC, que tentava se entender com as

manipulações internas capazes de jogar areia nos olhos dos mais desavisados.

No artigo, percebe-se o esforço dos jornalistas para cobrir, mesmo que timidamente apoiados pelo editor, as manifestações que se seguiam a meses conturbados de transição entre as gestões Marta e Serra. Quem trabalhava na época para o município deve se lembrar que os últimos meses de 2004 levaram outros tantos para serem pagos. Isso ocorreu apesar de a Secretaria Municipal de Cultura ter encaminhado todos os pagamentos (que estavam atrasados por contingenciamento de final de ano fiscal), referentes aos últimos meses da gestão, para serem liquidados pelo tesouro municipal (lembro-me de trabalharmos, equipe e secretário, até o dia 31 de dezembro de 2004 para que isso se efetivasse). Quando a gestão seguinte teve início, os pagamentos foram todos congelados. Segundo alegavam os novos administradores, a gestão anterior não havia encaminhado pedido algum e a nova gestão tinha início com um forte projeto de desacreditar a gestão antecedente, colocando artistas contra o ex-secretário e a ex-prefeita. Ora, é muito fácil desarticular um movimento cancelando pagamentos e colocando seus membros num ritmo de “farinha pouca, meu pirão primeiro”. Para piorar a situação de tensão entre artistas e município, a primeira alegação que surge da administração sobre a Lei de Fomento é de inconstitucionalidade que enumera um rol de entraves jurídicos que impediam sua legalidade. Neste ponto, vale esclarecer que para uma gestão centralizadora realmente acatar uma Lei oriunda do Legislativo parecia um contrassenso intransponível: como aceitar uma lei que não pode ser normatizada pelos seus gestores, com rubrica própria e ainda fruto da articulação de uma categoria específica? Foram agendadas reuniões extraordinárias com o novo secretário, que não se importou em se preparar para a discussão e deve ter-se surpreendido ao perceber a articulação

dos interlocutores. Foi então marcada uma fala pública para o secretário se posicionar e acalmar a situação, e mais uma vez o resultado foi constrangedor. As argumentações de inconstitucionalidade, referendadas por um discurso despreparado, acabaram se enfraquecendo. No dia 31 de março, caíam por terra os enclaves mais explícitos à Lei (o que não significa que sua aplicação foi tranquila desde então).

Do ponto de vista dos demais projetos do Departamento de Teatro da gestão anterior, houve uma completa desqualificação do Projeto Formação de Público que tinha, no momento, os profissionais da equipe com os pagamentos cancelados. Já o Núcleo de Teatro Vocacional passou por uma inversão de princípio sutil, mas determinante. O argumento usado para uma transformação do Projeto era a necessidade de haver uma rotatividade de equipe, para atender aos profissionais de teatro impedindo, assim, constrangimentos e insinuações de aparelhamento do Projeto. Só poderia haver razão para essas insinuações, se de fato acatássemos tal princípio. A equipe do Vocacional, até então, fora contratada em razão dos objetivos do Projeto, que deveria ser SEMPRE a *cidade*, e não a *categoria teatral*. Num primeiro momento, a coordenação do Projeto realizou nova seleção de profissionais, com a recomendação de substituição de uma grande percentagem da equipe. Porém, com o passar dos dois primeiros meses de 2005, começaram a ficar claras as falas públicas de que a Secretaria manteria os “bons projetos”, como o Vocacional, mas teria de rever os “equivocos”, como a Lei de Fomento. Tais argumentações não podiam contar com a conivência de nossa equipe e não engrossaríamos as fileiras dos profissionais ludibriados pelos discursos truncados da Secretaria, que se sentiam “traídos” pela gestão anterior como ocorria com a equipe do Projeto Formação de Público. A equipe do Vocacional decidiu, conjuntamente, pelo desligamento da gestão.

Para entender, todavia, como se acirraram as tensões entre os movimentos teatrais e a gestão recém-empossada da Secretaria, uma crise que se afigurava a um conflito irreconciliável entre política de Gestão e política de Estado, precisamos fazer um recuo e lembrar como a Lei de Fomento entrou na agenda da cultura da cidade de São Paulo, qual sua enorme significância para o entendimento das relações Gestão-Estado, e como ela se tornou campo de disputa partidária.

Não será preciso retomar aqui o nascedouro da Lei nas articulações do Movimento Arte Contra a Barbárie e no âmbito do teatro de grupo paulistano. Mas é preciso sempre lembrar como foi possível conquistar pela força do Movimento e pelo apoio do Legislativo, em um raríssimo acerto entre oportunidade e articulação, a aprovação da Lei na Câmara — o que Paulo Arantes chamou de “ir a luta e arrancar à força uma Lei de Fomento de governantes embrutecidos pela *lex mercadoria*”.

Em 2000, o Movimento Arte Contra a Barbárie já tivera seu rápido amadurecimento e conseguira redigir um projeto de lei para o fomento do teatro na cidade (por um grupo de trabalho formado por membros do Movimento, como Márcia de Barros e, especialmente, por Luiz Carlos Moreira). Mas foi a vitória do PT nas disputas eleitorais que acenou com a possibilidade real de levar a proposta à Câmara por intermédio do vereador Vicente Cândido. E de fato, com apoio de uma maioria da base governista, em janeiro de 2002, a Lei foi aprovada.

O livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura — os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*, de Iná Camargo Costa & Dorberto Carvalho, faz referência ao primeiro ano da gestão do PT na Secretaria de Cultura, elogiando o programa de ocupação dos teatros distritais por considerá-lo um embrião para futuros projetos inscritos no edital do Fomento. E realmente, em 18 de julho de 2001, fora lançado

publicamente um “amplo e ambicioso projeto de política cultural para o teatro”, nas palavras de Beth Néspoli, em matéria publicada pelo Caderno 2 do *Estadão*. Rebatendo as críticas que alegavam uma inexistência, até então, de uma política de cultura consistente para o município, Marco Aurélio Garcia, respondia nesta quarta feira: “Decidimos que não íamos preencher o vazio encontrado com uma sucessão de *shows*, concertos, espetáculos”.

O programa apresentado, que levava seis meses para ser construído, contava com três grandes eixos: a sociabilização dos bens culturais; a veiculação e a difusão de uma produção oculta na/da cidade; a elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX.

Estes eixos foram traduzidos nos programas do Departamento de Teatro antevendo um movimento de complementaridade. Juntos, os programas constituíam um todo orgânico que visava atender a três momentos indissociáveis para uma real ampliação quantitativa e qualitativa do teatro na cidade: o fazer teatral em si, sua difusão e sua apreciação crítica.

Numa resposta híbrida aos eixos de sociabilização dos bens culturais e de elaboração do pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX, constituiu-se um programa amplo de formação de público que contava com montagens de espetáculos, aulas e debates envolvendo jovens estudantes e a população em geral. O processo pedagógico desenvolvido pelos monitores do Programa com os educadores e com os alunos da rede municipal incluía monitorias realizadas antes da assistência dos espetáculos, mediação de debates após as apresentações e oficinas de investigação artística baseadas na experimentação de exercícios dramáticos que permitissem o contato com os elementos que constituem a cena. Assim, operava-se uma formação gradativa na linguagem, aprimorando a capacidade de conceber um discurso teatral e interpretar os signos

cênicos. Este processo era complementado por atividades específicas, voltadas para a exploração de determinada encenação.

Já o Núcleo de Teatro Vocacional deveria fomentar a ampliação e a qualificação da produção teatral não profissional. Tinha como objetivo, primeiramente apontado, atender ao eixo voltado para a “produção oculta” do teatro na cidade, mas que, como nos demais programas, ampliava seu espectro de atuação no entendimento de uma dinâmica mais ampla da política para a linguagem teatral na cidade. Toda a política formulada pelo Departamento de Teatro tinha um horizonte de complementaridade entre os programas, cada um se alimentando das ampliações do outro. A qualificação de uma produção teatral não profissional dependia igualmente do incentivo dado à pesquisa — e à sua continuidade — dos grupos profissionais e, consequentemente, da difusão de suas produções e de seus conteúdos de pesquisa. Uma produção de qualidade socializada por meio das programações dos Teatros Distritais e do Programa de Formação de Público contribuía igualmente para uma ampliação do acesso dos artistas não profissionais aos bens culturais. O Programa de Formação de Público trazia, ainda, em sua conformação, o compartilhamento de um olhar crítico para a criação teatral, dando acesso, para além da obra acabada, aos processos de criação. O tripé produção/fruição/crítica se articulava como uma política geral para o teatro na/da cidade.

Dando relevo ao eixo de socialização dos bens culturais, mesmo antes da implementação da Lei de Fomento, o projeto do Departamento de Teatro previa a ocupação de seus teatros distritais por grupos teatrais que exerceriam uma dupla função: aprofundar seus projetos de pesquisa e operar uma curadoria de programação e atividades que envolvessem a população dos bairros e do seu entorno. O projeto trazia, para dentro do debate do Departamento, a necessidade de aprofundamento das pesquisas

estéticas dos grupos garantida por um trabalho de continuidade, que não prescindia de espaços adequados para seus treinamentos, experimentações e temporadas. Em 2001 a discussão sobre a necessidade de sede para os grupos teatrais era bastante intensa e foram raros os casos de coragem desbragada dos artistas envolvidos, esta só podia ser viabilizada por residências artísticas em espaços públicos. “São muito boas companhias teatrais sem sede” dizia Beth Néspoli no artigo: “No caso desse programa, além de assumir a direção artística dos teatros [. . .] as companhias receberão uma ajuda mensal entre R\$ 8 mil e R\$ 10 mil para desenvolver suas atividades. E o edital prevê uma série de contrapartidas” (valor hoje irrisório, mas que inaugurava um aval ao financiamento direto das pesquisas pelo poder municipal). E completava Celso Frateschi: “Esses grupos têm de dar retorno à sociedade. O objetivo não é que se tranquem lá e fiquem apenas desenvolvendo sua pesquisa”. Este retorno, durante muito tempo foi (e talvez ainda hoje seja) mal entendido em diversos debates sobre o que se considera contrapartida social.

Em primeiro lugar, é necessário compreender a assunção de diferentes papéis num processo de instauração de uma política voltada para a Cidadania Cultural (termo utilizado por Marilena Chaui, na gestão Luisa Erundina). O papel do poder público, ou da política de gestão é, muitas vezes, o papel de provocador, de instaurador de crises que possibilitem o avanço do pensamento democrático e a qualificação da reflexão. Não deveria ser, em um processo realmente democrático, agente de um apaziguamento social que apenas atende às demandas existentes, mas deve ser um agente que viabilize a emergência de demandas adormecidas ou desconhecidas. Ou como dizia o ministro Gilberto Gil: “o povo sabe o que quer, mas também quer o que não sabe”. Assim, uma política de Estado deve garantir a continuidade dos programas em razão de sua importância para a ci-

dade, estado ou país como um todo, mas a política de gestão não pode ser apenas um executor imparcial (lê-se: quem se mantém em cima do muro, está sempre do lado mais forte do arrimo) ou um escamoteador dos princípios que regem a política de Estado. Isto significa, que o diálogo entre a categoria teatral e o Departamento de Teatro da Secretaria na gestão Garcia-Frateschi não foi sempre tranquilo ou de consenso. Havia atritos. E, às vezes, entraves entre o que a Lei propunha e o que a Secretaria podia executar administrativamente. Mas o mais importante é que havia negociação aberta entre as partes. E havia objetivos que eram compartilhados pelos dois interlocutores. Disposição de construir algo efetivo para o *teatro na cidade*, tanto da parte do movimento teatral, quanto de parte da administração.

O segundo aspecto que destaco aqui, já era plenamente consciente aos debatedores do Movimento Arte Contra a Barbárie. Este já figurava como recomendação para a formulação da Lei de Fomento, a título de aspecto político a ser destacado, enfatizando ser a Lei proposta *para a cidade* e não *para o teatro*. Posteriormente, este aspecto aparece muito bem esclarecido nas afirmações de Luiz Carlos Moreira em avaliação do Programa feita em 2004, no contexto de documento interno do Movimento Arte Contra a Barbárie:

Logo, o Fomento é um programa público que pretende consolidar um teatro fundamental para a cidade, através de recursos permanentes do município e diz que esse é o papel de núcleos artísticos com propostas de trabalho continuado.

E mais adiante:

O tal teatro fundamental implica a construção de relações de trabalho e produção, o desenvolvimento de técnicas, a criação de poéticas, mas também a formação de público,

o que significa estabelecer outros vínculos com a população da cidade (e isso não se reduz à mera repetição de publicidade e mídia para expor e vender um produto, por exemplo).

Ou seja, a contrapartida para a cidade que repensa as relações estabelecidas por meio do exercício estético e político dos núcleos entre a população, seja pelos conteúdos e formas abordados nas obras, seja pelas relações estéticas estabelecidas no trabalho dos grupos, seja na interlocução com outros agentes da sociedade. Não se trata de ação de assistência social, de pedagogia no sentido mais raso, ou de proporcionar entretenimento apenas.

A ideia do teatro como arte essencialmente pública e da cidade como princípio, interlocução e fim das pesquisas desenvolvidas tomava forma cada vez mais explícita. Assim, não foram apenas os teatros distritais ocupados, mas também bibliotecas e sítios históricos administrados pelo município. A matéria também anunciava um subsídio a grupos teatrais com sede que lutavam para manter em cartaz seus repertórios. Obviamente o desenho do projeto dialogava diretamente com as discussões que originaram a Lei de Fomento. Mas para além de uma simples reposição desta, a prefeitura aproveitava para fermentar os debates com um lastro de reflexão, e em outubro de 2001 realizou um ciclo de debates internacional, chamado “O Teatro e a Cidade”, curado por Sérgio de Carvalho. O encontro reuniu no teatro Jardel Filho do Centro Cultural São Paulo grandes nomes teóricos do teatro nacional e internacional para realizar a extensa tarefa de pensar o teatro desde a Grécia até o século XX em suas relações com a cidade. As palestras deram origem a um livro (*O teatro e a cidade: lições de história do teatro*) onde figuravam as conferências de Gerd Bornheim, Rachel Gazolla, Michal Kobialka, Roberto Tessari, Franklin de Mattos, João Roberto Faria, Jean-Pierre Sarrazac, Elena Vássima, Wolfgang

Storch, Michael Denning, Edward Bond, Tânia Brandão, Iná Camargo Costa e Augusto Boal, além da participação dos debatedores Olgária Matos, Moacyr Novaes, Beti Rabetti, Sílvia Fernandes, Maria Sílvia Betti e Fernando Kinas. Na apresentação do livro, Celso Frateschi apontava: “Talvez, através da nossa história, nenhuma arte teve relação tão identificada com a cidade como a arte teatral. O teatro e a cidade surgem simultaneamente na experiência humana como necessidades complementares: a sobrevivência da espécie e a necessidade do entendimento das novas relações que a primeira dinamicamente estabelecia”. E perguntava ao final da apresentação: “Se queremos reconstruir a nossa cidade e as experiências humanas que vivenciamos, teria o teatro ainda algo a dizer? A reflexão de como isto vem acontecendo no decorrer da nossa história pode contribuir, e muito, para esta resposta”. Assim como a Lei de Fomento, a política cultural proposta apontava para o enraizamento dinâmico do teatro *na cidade e para a cidade*.

Quando, a partir 2002, o Fomento premiou os primeiros grupos, uma modificação efetiva da geografia do teatro na cidade começou a se desenvolver. De um lado, abria-se a possibilidade de estabelecimento de sedes para os grupos colocando-os em contato mais estreito com os arredores geopolíticos. De outro lado, foi incentivada a residência em equipamentos públicos por grupos sem sede. Já na primeira edição, apenas para exemplificar, poderíamos lembrar da residência da Cia. Estável com seu projeto Amigos da Multidão no Teatro Flávio Império, em Cangaíba. Na região Oeste, num encontro com outro programa da prefeitura, a Secretaria de Cultura incentivara a residência, posteriormente fomentada, da Cia. São Jorge no Projeto Oficina Albergue Boraceia. Na zona Sul, a Cia. Paideia ocupava a Biblioteca Robert Kennedy. O Grupo XIX de Teatro é um caso específico de parceiro em diversas ações propositivas realizadas

com a Secretaria. Eles começaram em 2002, com o Projeto Vocacional, a ocupar o Educandário Dom Duarte, na zona Sudoeste da cidade. Depois, realizaram uma edição do Programa Formação de Público, com o espetáculo *Hysteria*, ocupando o Sítio Morrinhos (sítio histórico) na zona Norte da cidade. E acabaram por, através do Fomento, viabilizar seu sedimento na Vila Maria Zélia, antiga vila operária, na zona Leste. O Teatro de Narradores ocupou o Teatro Martins Penna, na Penha, a Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes, o Teatro Paulo Eiró, na zona Sul, e a Cia. do Latão, o Teatro Cacilda Becker, na zona Oeste. E assim por diante, sem citar os grupos que realizavam projetos itinerantes em parques e ruas e os grupos que puderam alugar sedes próprias. A cidade se modificava junto com o teatro de grupo. São Paulo passou a viver um renascimento do teatro, para além da zona central dos espetáculos de entretenimento, de uma forma muito contundente.

E por fim, não podemos deixar de mencionar os espaços teatrais que a cidade ganhou com a criação dos CEUs. Hoje, estes equipamentos lembram opacamente o que foi sua construção original. Em 2001, no início da gestão Garcia-Frateschi, havia na cidade sete teatros distritais. Ao final da gestão, com a construção de 21 CEUs [Centro de Educação Unificada, Prefeitura de São Paulo] em um ano, este número se acresceu de mais 21 teatros de palco italiano com capacidade para 450 pessoas, totalmente equipados com o que havia de melhor na época, e mais 21 salas alternativas de múltiplo uso. Não eram auditórios, fique claro, eram e são, mesmo que hoje semidegradados, espaços TEATRAIS. Esses espaços recebiam grupos fomentados em circulação de repertório e espetáculos do Programa Formação de Público.

A contribuição que a gestão Garcia-Frateschi deu em relação à implementação de Lei de Fomento ao Teatro na Cidade

de São Paulo, foi manter e aquecer um diálogo entre proposições e enfrentamentos, a fim de alcançar, distante das requisições choramingueiras daqueles que não enxergam seu próprio quintal, um projeto mais amplo para a existência efetiva de uma política cultural em São Paulo. E isso significa propor ações orgânicas e complementares, e não implantar ações isoladas. Do meu ponto de vista, a batalha não é apenas pelo teatro, ou pelo grupo de teatro, mas por uma ampliação do pensamento, um alargamento de possibilidades dos discursos poéticos que reflitam a cidade, o estado, o país, para apreender criticamente nossa história e poder transformá-la na ação. Defendo sem restrições o trabalho que foi realizado por seu projeto de estabelecer um diálogo adulto, que não admitia certas indigências intelectuais. O diálogo se estabelecia entre cidadãos. Não havia o desejo de presentear com uma política de eventos a população, e nem de manter sob as asas uma categoria artística submissa e relativamente remunerada. E é disso que se trata. Estamos ou não falando sério sobre o teatro que fazemos e a cidade que vivemos? E se estes princípios não ajudaram a criar uma ação maciça de qualificação e dinamização do teatro na cidade, eu realmente não saberia dizer o que poderia.

Viva o Fomento, em seus dez anos. E viva a possibilidade de aprendermos mais e mais com ele.

Referências

- CARVALHO, Sérgio de (org.). *O teatro e a cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: SMC, 2004.
- COSTA, Iná Camargo. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*/ Iná Camargo Costa & Dorberto Carvalho. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- CHAUI, Marilena. *Cidadania cultural. O direito à cultura*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2006.

6

A FORMAÇÃO ADVINDA DO PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

MEI HUA SOARES¹



Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Projeto Urgência nas Ruas. Foto de Jeyne Stakflett, 2003.

O quadro geral era deprimente, mas, não obstante, os embriões do coletivo, semeados no decorrer do primeiro inverno, brotavam silenciosamente em nossa sociedade, e era preciso salvar esses embriões a qualquer custo, não se podia permitir que os novos contingentes sufocassem esses brotos preciosos.

— ANTON SEMIÓNOVITCH MAKARENKO

¹ Professora da rede pública estadual de SP, mestre e doutoranda em Linguagem e Educação pela Universidade de São Paulo (Feusp). Pesquisa práticas teatrais de leitura e dimensões formativas em grupos de teatro.

A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo dos poderosos, que sabe Deus não são mais humanos que os outros; na maioria bárbaros, mas não no bom sentido. Porém os outros precisam instalar-se, de novo e com poucos meios.

— WALTER BENJAMIN

Ser forte é parar quieto, permanecer.

— JOÃO GUIMARÃES ROSA

Em recente evento promovido pela Feusp (Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo), cujo tema girava em torno de possíveis aproximações entre universidade e escola pública para se pensar as atuais conjunturas desta última, o secretário adjunto da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, mediante uma pergunta feita pela plateia — majoritariamente composta por acadêmicos e minoritariamente por professores, poucos da rede pública — proferiu palavras dignas de reflexão. Questionado sobre em que medida a atual gestão contribuiria para que a formação política dos professores, prerrogativa defendida ao longo do seminário, pudesse se efetivar, a resposta não poderia ser mais correta e esclarecedora: “seria muita ingenuidade esperar que tal formação política advenha do Estado”.² Considerando o atual panorama da educação básica pública, mais especificamente a de âmbito estadual, da qual podemos discorrer com algum conhecimento, em que medida há espaço na educação para a formação política que não aquela prevista e cerceada pelo

² “A instrução desempenha para as diferentes camadas da população um papel muito diverso. Há camadas que são incapazes de conceber uma melhoria de situação; a situação em que se encontram parece-lhes suficientemente boa para si. Aconteça o que acontecer ao petróleo, dele recebem lucros. E, além do mais, já se sentem, efetivamente, um pouco envelhecidas. Já não poderão viver muitos anos mais. Por que motivo então vão ficar tentando aprender uma porção de coisas mais? Já disseram o que tinham a dizer e pronto. Mas há outras camadas da população «que ainda não tiveram a sua vez», que estão descontentes com a situação, que têm um interesse prático pela instrução, que querem se orientar a todo custo, que sabem que sem instrução estão perdidas — estes estudantes são os melhores e mais sequiosos de saber” (Brecht, 2005, p. 68).

governo? Enredada em parcerias público-privadas;³ apoiada em terceirização de mão de obra e diferentes formas escamoteadas de privatização; controlada segundo falhos sistemas de avaliação que vinculam o suposto sucesso ou o fracasso escolar a uma política de bonificação; embasada em índices que se fundamentam na culpabilização de docentes e sustentada por uma política salarial meritocrática (submissão a provas, cujos conteúdos são selecionados e controlados pelo governo, e que, ao não obedecerem à isonomia salarial, segregam a categoria), a educação pública paulista padece.

Este breve preâmbulo relacionado à esfera educacional é traçado para pensarmos na formação⁴ que pode acontecer para além dos muros da escola, uma vez que, dentro dela, as perspectivas são pouco favoráveis. Haveria, nas subjacências institucionais, práticas formativas que poderiam iluminar as práticas escolares? Trataremos mais especificamente das possíveis formações decorrentes do surgimento do Programa de Fomento ao Teatro

³ A reforma de ensino médio (federal), aprovada no primeiro semestre de 2011 e que vigorará já em 2012, prevê que uma boa percentagem do que constitui hoje a grade curricular do ensino médio possa ser feita em regime de EAD (ensino a distância) e que sua estrutura poderá ser bastante alterada, “flexibilizada” com a finalidade de “contemplar” as necessidades de formação de mão de obra. Haverá uma diminuição das disciplinas básicas (português, matemática) e a incorporação de disciplinas (tais como espanhol, orientação de estudos) que poderão ser ministradas por institutos particulares. E o nicho da educação pública é bastante rentável, fato que pode ser confirmado pela eficácia com que foi implementado o currículo obrigatório estadual (SP) — ferindo a liberdade de cátedra do professor, prevista em lei — com seus cadernos consumíveis que geram lucro considerável anualmente a quem os fornece e que já contemplou quem os elabora. Se os alunos aprendem ou não com esse material, cabe ao professor (sempre visto como mero executor) fazer funcionar o discurso do engodo, ou seja, ele deve ser aquele que vai servir de bode expiatório quando tudo não funcionar, já que a intenção nunca foi gerar uma boa formação às camadas sociais às quais o ensino público básico atende. Na lógica dominante, essas camadas devem permanecer exatamente assim: controladas. E manipuladas, submissas, doutrinadas, dependentes das necessidades criadas pelo mercado.

⁴ O termo *formação* aqui utilizado está relacionado à *paideia* grega: “*Paideia*: educação ou cultivo de crianças, instrução, cultura. O verbo *paideio* significa educar uma criança (*país-paidós* em grego), instruir, formar, dar formação, dar educação, ensinar os valores, os ofícios, as técnicas, transmitir ideias e valores para formar o espírito e o caráter, formar para um gênero de vida. Da mesma família é a palavra *paideia*, ação de educar, educação, cultura” (Chauí, 2002, p. 507).

para a Cidade de São Paulo e de sua manutenção ao longo dos últimos dez anos. A existência da Lei de Fomento em si mesma consiste em fator de relevância formativa, na medida em que é fruto de lutas travadas no interior do campo cultural, teatral e político por pessoas que pensavam políticas públicas que pudessem originar um programa de interesse público, uma vez que este passaria a fomentar ações de coletivos teatrais para a cidade de São Paulo. Embora esteja presente no discurso dos primeiros integrantes do movimento Arte Contra a Barbárie a afirmativa modesta de que em princípio eram “apenas algumas pessoas que se reuniam na parte de cima do Teatro de Arena para discutir textos e debater os problemas que circundavam o teatro naquele momento”,⁵ após dez anos já é possível observar os desdobramentos subsequentes ao esforço dessas pessoas que levaram adiante um projeto político-cultural de envergadura e que conseguiram mobilizar outros tantos indivíduos e grupos também insatisfeitos com a ausência de programas específicos que destinassem dotações orçamentárias ao teatro de grupo. Um traço fundamental dessa mobilização foi o fato de insistir em destinação de verbas públicas que não se submetessem ao crivo mercantilista de empresas patrocinadoras à imagem e semelhança da Lei Rouanet. Ainda que a Lei de Fomento não chegasse a completar seus dez anos, já estaria validada historicamente como ato coletivo que, pressionando de baixo para cima, impulsionou a criação de um programa de fomento específico. Um programa que passou a contemplar pesquisas cênicas realizadas pelo que até então era considerado um grupo de minorias: o teatro de grupo fora dos moldes ditados pela indústria cultural. Nesse sentido, seria importante lembrar que os encontros e debates que antecederam a criação do projeto e todos os trâmites que levaram à sua implementação realizavam-se em assembleias

⁵ Série de vídeos *Ensaio aberto*. Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

embrionárias, *ágora* (debate em praça pública) que, no entanto, contrariamente à democracia ateniense que excluía escravos e mulheres, incluiu todos aqueles que se dispuseram a partilhar problemas e aventar ideias e propostas que culminassem em soluções efetivas àquilo que já se havia identificado como lacuna. A ausência de verbas públicas para o teatro de grupo inviabilizava não só as encenações de determinados espetáculos mais singulares e avessos à legitimação da ordem vigente do mercado, como impossibilitava a existência e a organização de muitos grupos.

Talvez seja interessante destacar que os principais responsáveis pelo surgimento do movimento e pela criação da Lei já haviam trilhado outros caminhos de formação que, muito provavelmente, os sustentaram, fornecendo estofos e fundamentação suficiente para que não esmorecessem ao longo do processo. Pensamentos e posturas dessa estirpe não surgem da noite para o dia. São construídos cotidianamente, sempre às margens do controle, da opressão e da manipulação a que somos constantemente submetidos. Ou seja, às margens do instituído.

Por essas e outras razões, pensar na união desses dois braços de formação — cultura e educação — que, por motivos políticos, são rígidos, geridos e legislados de modo apartado, pode ser pertinente. A fragmentação e a separação das duas áreas, ambas focos de interesses que visam o lucro através de sua manipulação e maquinação, são estratégicas, assim como é frequente a sua apropriação mercadológica. Em especial, o terreno da cultura e da arte guarda ainda uma especificidade que torna mais difusos os seus contornos: a dificuldade em se estabelecer parâmetros do que poderia ser considerado arte, cultura ou entretenimento dada a flexibilidade dos signos⁶ envolvidos na linguagem tea-

⁶ “O ser, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se refrata. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica,

tral. Salientemos, por exemplo, as duvidosas apropriações que são feitas dos signos surgidos na cultura e nas artes pela indústria cultural e pela comunicação de massa, o que dificulta ainda mais a delimitação dessas concepções.

Paralelamente a essas questões, está o diálogo travado entre artistas de teatro e indivíduos “não atores”, ou seja, o público que assiste (ou não) a teatro,⁷ os que gostam de fazer teatro embora não sejam atores, os que pertencem a grupos sociais, comunidades, escolas e outras instituições e que tomam contato com o teatro ou com os processos desenvolvidos pelos grupos. Essa parcela da população paulistana que aparece como destinatária nos projetos apresentados ao Programa de Fomento constitui um contingente ainda pouco abordado.

Propomos mencionar alguns aspectos formativos ou pedagógicos presentes nas ações e na atuação de alguns grupos de teatro contemplados pela Lei de Fomento ao Teatro para justamente pensar se a existência desse programa corrobora uma concepção de formação aos sujeitos a quem se reporta. Para tanto proponho a reflexão a partir dos seguintes dispositivos: *princípio de continuidade, perspectiva de formação política, percepção estética e sensível e dimensão pedagógica*. Esses dispositivos poderão ser refletidos à luz de relatos de observações feitas em grupos de

ou seja: a luta de classes. [...] Mas aquilo mesmo que torna o signo ideológico vivo e dinâmico faz dele um instrumento de refração e de deformação do ser. A classe dominante tende a conferir ao signo ideológico um caráter intangível e acima das diferenças de classe, a fim de abafar ou ocultar a luta dos índices sociais de valor que aí se trava, a fim de tornar o signo monovalente. Na realidade, todo signo ideológico vivo tem, como Jano, duas faces. Toda crítica viva pode tornar-se elogio, toda verdade viva não pode deixar de parecer para alguns a maior das mentiras. Esta dialética interna do signo não se revela inteiramente a não ser nas épocas de crise social e de comoção revolucionária” (Bakhtin, 2006, pp. 47-8).

⁷ Com relação ao público que assiste a teatro, uma menção importante é referente ao teatro de rua, que atinge um grande número de pessoas em contextos distintos em virtude de seu caráter itinerante e que se torna viável a partir de programas como o fomento.

teatro fomentados que mantêm alguma atividade ou proposta referente à formação.⁸

Em 2010, tivemos a oportunidade de realizar uma entrevista⁹ com César Vieira e outros dois integrantes do Teatro União e Olho Vivo (Ana Lúcia e José Maria Giroldo),¹⁰ existente desde 1966. Concomitantemente a isso, pudemos acompanhar uma apresentação do grupo em Campo Limpo, justamente a convite de outro grupo cuja proposta envolve a dimensão formativa de jovens, a Trupe Artemanha. O TUOV¹¹ é um grupo que prima por manter em seu grupo, essencialmente, trabalhadores que se encontram geralmente aos fins de semana e que se apresentam à convite de comunidades, sociedades de bairro, escolas ou outros coletivos teatrais. Nessa conversa breve que travamos, mais uma escuta atenta de nossa parte, cujo foco era coletar informações sobre o processo de criação da peça *Bumba meu queixada*, encenada na década de 70 e 80, foi possível perceber a dimensão pedagógica que existe tanto no discurso como nas ações e no modo de organização do grupo. Já fato conhecido e consagrado é a atuação constante e contínua, desde a origem do grupo (partindo do Teatro do XI, originário do Centro Acadêmico XI de

⁸ Os grupos foram citados separadamente para ilustrar, mais didaticamente, os quatro aspectos levantados. No entanto, é preciso ressaltar que todos mantêm, em maior ou menor grau, os aspectos imbricados em seus processos. Além disso, é de nosso conhecimento que há outros grupos fomentados, além dos aqui mencionados, que mantêm práticas formativas relevantes, dignas de atenção e estudos.

⁹ A entrevista com os integrantes do TUOV foi realizada em conjunto com a atriz e orientadora Flávia Bertinelli.

¹⁰ Zé Maria Giroldo, o maestro do TUOV, discorreu sobre a necessidade que existia, no início do grupo, de se improvisar e de se aprender coisas novas que, por vezes funcionavam, por vezes não. Mencionou a confecção do cenário e do figurino da peça *Bumba meu queixada* pelo elenco, o qual não tinha ideia de como criar cabeças de cavalo-marinho e apostou em moldes extremamente pesados que precisaram ser substituídos posteriormente, por exemplo. Relatou, ainda, a frequente presença de crianças nos locais de ensaio pré-peça e de como elas atribuíam mais vida ao espetáculo quando este era apresentado por saberem cantar todas as canções já aprendidas durante os ensaios.

¹¹ O Teatro União e Olho Vivo existe desde antes da criação da Lei de Fomento, mas o grupo foi contemplado na 2.^a, 4.^a, 6.^a e 15.^a edição.

Agosto, do largo São Francisco), de seu dramaturgo, César Vieira [pseudônimo adotado durante a ditadura militar], ou Idíbal Pivetta. A existência do grupo sempre esteve pautada por uma concepção política. Historicamente, enfrentou a repressão e insistiu em um modelo bastante inovador para a época: reportar-se ao público mais popular, por intermédio de um espetáculo igualmente popular, feito por artistas-trabalhadores diversos (entre eles bancários, professores, vendedores, etc.). A troca com o público não se restringia apenas à apresentação do espetáculo. Conforme relatado por César e Zé Maria, o grupo coletava informações sobre quais temas eles (o público) gostariam de ver em cena. A criação de *Bumba meu queixada* surgiu de um coletivo que queria se reportar com propriedade a um determinado público partindo da sugestão desse mesmo público. O tema escolhido foi o da greve.¹² Elementos do *Bumba meu boi* foram incorporados à montagem e, após cerca de três anos de pesquisa e ensaios, a peça teve sua estreia em 1979. Foi durante esse processo que surgiram as fichas dramáticas,¹³ nas quais os artistas integrantes passaram a elaborar sugestões de personagens e cenas

¹² O tema, difícil de ser encenado em virtude da censura, surgiu em meio a diversas greves que eclodiram no período e que foram levantadas e pesquisadas pelo grupo: “Após detalhados estudos sobre o *Bumba, meu boi*, com a participação de Leda Alves, do Recife, o grupo levantou dados sobre várias greves ocorridas no Brasil nos últimos tempos: Perus, Osasco, Contagem, ABCD e São Paulo, sendo todas, à exceção da de Perus, realizadas por metalúrgicos” (Vieira, 2007, p. 136). Outro dado inusitado é o fato de a peça estreiar no mesmo mês da morte de um líder operário: “A trama da greve foi escrita e encaminhada à Censura, antes, bem antes, do assassinato do líder operário Santos Dias da Silva (1.º-11-1979). Todavia as coincidências são tantas que de fato, bem parece que a cena teve motivação nessa morte. Embora não tenha tido como fundo esse lamentável atentado fica o nosso espetáculo como homenagem a esse e a tantos outros trabalhadores que deram sua vida pela sua classe” (Vieira, 2007, p. 140).

¹³ “A ficha dramática posta em prática por sugestão do companheiro — mecânico e compositor — já falecido, Vitor Bortolucci Jr., constitui uma pequena síntese de um fato, um pronunciamento ou de uma narrativa. Nessa ficha cataloga-se o evento registrando sua data, autor, fonte, etc., de conformidade com a sua valoração dramática. Anota-se também sugestões para personagens, cenas, conflitos e demais elementos que possam ser úteis à redação do texto. Foram feitas para o *Bumba meu queixada* aproximadamente 500 fichas” (Vieira, 2007, pp. 136-7).

após a etapa da coleta dos temas sugeridos. Esse tipo de organização instaurou um modo de operação do coletivo que passou a se pautar por uma lógica que não a vigente à época de sua realização. A ênfase no diálogo prévio e posterior com o público, a confecção de fichas que forneceriam elementos para a tessitura da dramaturgia e elaboração das cenas e a predisposição a alterações cênicas ao longo da temporada, conforme as necessidades que se impunham (relativas à adaptação do espaço — locais fechados como sedes de bairro ou igrejas eram diferentes dos espetáculos a céu aberto — ou à recepção da plateia) — hoje aparentemente tão recorrentes —, consistiram em inovações não só de ordem estética ou teatral, mas no plano formativo. Não se tratava apenas de alcançar um público espectador, mas de incorporá-lo à cena enquanto cocriador, como aquele que poderia sugerir temas e vê-los encenados com base em debates feitos anteriormente entre artistas e comunidade.

Essa descrição de apenas um dos muitos processos realizados pelo grupo TUOV traz à tona a sua veia política, mas, além desse elemento, há que se destacar o *princípio de continuidade e de permanência* do grupo, a despeito da ausência de políticas culturais públicas adequadas que reconheçam o trabalho que por eles é desenvolvido há tanto tempo. A existência do Teatro União e Olho Vivo antecede a criação da Lei de Fomento, fato que descarta de antemão uma atuação social farsesca que poderia ser alardeada meramente para atender às prerrogativas de contrapartida do edital. Os princípios que regem o grupo são anteriores ao pleito da verba de fomento, o que não o isenta de dificuldades mediante a ausência dela. O Teatro União e Olho Vivo já foi contemplado pela Lei de Fomento, em quatro edições.¹⁴ Esta é uma fissura do programa que mereceria maior reflexão: os gru-

¹⁴ 1.^a, 4.^a, 6.^a e 15.^a edição.

pos que apresentam um valor reconhecidamente histórico, político e cultural, cujos projetos, porventura, não estejam escritos segundo os moldes almejados pelas comissões,¹⁵ não deveriam obter algum outro tipo de subsídio público para sua manutenção? Que prolongamentos ou progressos foram obtidos, desde a criação do programa de fomento, com o fim de ampliar os recursos ou avançar nas políticas públicas para o teatro?

A já mencionada continuidade de alguns grupos poderia ser vista como resistência ou, segundo uma visão pedagógica, como modelo para novos coletivos que surgem justamente pelo fato de conseguirem manter-se fiéis a determinados princípios que os originaram e que continuam orientando suas práticas, ainda que sofram revezes por não receberem patrocínios da iniciativa privada e pouca ou nenhuma visibilidade da mídia.

Para pensar a *perspectiva de formação política* aliada à *percepção estética e sensível*, gostaríamos de trazer à tona uma visita que se revelou muito rica a uma das aulas da oficina de formação oferecida pela Brava Companhia, cuja sede está localizada no Parque Santo Antônio, região periférica da zona Sul de São Paulo. Fomentada em duas edições do fomento, a Brava Companhia tem como característica uma abordagem política que invade as estéticas das quais se utiliza. Talvez pelo seu histórico de luta, de ocupação e resistência em uma localidade praticamente esquecida pelo poder público, ou melhor, lembrada apenas

¹⁵ A avaliação e a consequente concessão do benefício da Lei de Fomento são feitas exclusivamente pela leitura dos projetos inscritos e, em instância menos direta, pelo conhecimento que cada jurado detém dos grupos já existentes. Segundo esses parâmetros avaliativos, um grupo desconhecido dificilmente seria contemplado. O mesmo se dá com os grupos que não apresentem uma escrita tão refinada e adequada ao gênero textual projeto, embora possam responder por práticas teatrais de fôlego. Seria interessante pensar se outras formas avaliativas não poderiam ser incorporadas à já existente, como, por exemplo, um breve acompanhamento das atividades do grupo. Essa sugestão certamente demandaria um grande trabalho da banca examinadora e dos demais envolvidos no processo de seleção, mas talvez pudesse tornar mais eficaz o processo avaliativo.

em épocas de eleição ou quando existem interesses de desapropriação. A frequente instabilidade com relação ao espaço e às ameaças de desocupação exigem do grupo e dos envolvidos uma postura incisiva e firme para sua permanência no local. O Sacolão das Artes não é apenas a sede teatral da companhia, mas um *espaço de produção de conhecimento crítico*, segundo a concepção de seus integrantes.

As duas atividades que pudemos acompanhar faziam parte de projetos aprovados respectivamente na 12.^a e 16.^a edição do Fomento. A primeira consistia em uma apresentação do grupo de formação da Cia. Antropofágica, o Projeto Y (PY), relacionada à proposta de oferecer a apresentação de peças de diferentes grupos ao público do Sacolão das Artes (artistas, moradores, crianças), em consonância com uma das prerrogativas do projeto, a de efetuar trocas culturais e artísticas no espaço em que ocupam. Incrível foi constatar a presença de um público considerável, entre adultos e (muitas) crianças, justamente no horário da novela ou do início de cultos religiosos. Bastante amistoso, provavelmente pelo trabalho contínuo da Brava, o público denotava que assistir às peças naquele horário já era um hábito entre os presentes da comunidade. Indiferentes ao feito já alcançado, os integrantes da Brava, empunhando megafone, chamavam o público ao espetáculo indicando ser aquela uma luta constante. Esse foi um dado que muito chamou a atenção: proporcionar uma alternativa cultural ao massacre opressivo da mídia ou da doutrinação religiosa.

Em outro momento, participamos de um encontro dos integrantes da oficina ministrada pela mesma companhia, sob a coordenação cuidadosa de Max e Rafaela, ambos integrantes da Brava. A discussão sobre a arte revolucionária, sobre o modo de produção cooperativo ou alternativo — originado a partir da proposta de leitura do livro *Os ratos*, de Dyonélio Machado, por

intermédio do qual tomariam impulso literário para a criação cênica — avançando nas questões sobre estetização da pobreza ou fetichização da miséria como produto fabricado culturalmente (aspectos mencionados e muito bem articulados por uma senhora integrante da oficina), dificilmente teria lugar — na proporção vertical e sensível que tomou — em espaço-tempo escolar, por exemplo, pautado por um controle ao mesmo tempo disciplinar e fragmentário. Tampouco encontraria ressonância em atividades mercantis de produção ou difusão cultural, nas quais, quase sempre, a superficialidade é o limite. A reflexão de maior fôlego, mais aberta e participativa, passível de associações diversas, de digressões e de trocas que elucidam pontos obscurecidos por discursos dominantes, parece ser um traço importante do teatro de grupo que se reporta à formação dos que se aproximam dos processos do coletivo. A partir das discussões, torna-se possível estabelecer relações e refletir sobre elementos que talvez permanecessem subliminares se não observados coletivamente. Portanto, sem relegar ao segundo plano a dimensão estética no projeto, alguns grupos primam por pensar e atuar sobre questões que a antecedem, ou melhor, que convivem com ela e nela interferem.

Ainda sob este prisma, poderíamos pensar nas ações da Cia. Antropofágica, dirigida por Thiago Reis Vasconcelos. Existente desde 2002, contemplada pela 13.^a, 16.^a e 19.^a edição, a companhia alia encontros entre grupos teatrais e movimentos sociais, oficinas e eventos políticos em sua sede, o Espaço Pyndorama que, por estar situado na região Centro-Oeste da cidade, termina por agregar pessoas e coletivos de diferentes localidades. As oficinas são ministradas em lugares distintos: um espaço cultural público, duas escolas igualmente públicas e na própria sede do grupo. Há ainda a manutenção de um grupo de formação, o Projeto Y, mais conhecido como PY, cujos integrantes são oriundos das oficinas já ministradas anteriormente. Tanto o PY

quanto a oficina do ator antropofágico existem antes de a companhia ser contemplada pela Lei de Fomento. Os textos e temas que são debatidos no PY, para além da cena, envolvem quase sempre aspectos políticos e de questionamento. Os integrantes do grupo de formação participam das decisões coletivas da companhia e dela são parte orgânica. Na primeira formação do PY, o grupo encenou *Arena conta Zumbi*, rebatizado como *Zumbi or not Zumbi*, em escolas públicas, faculdades, sedes de outros grupos, livraria e uma das unidades da Fundação Casa. Um traço peculiar dos estudos de grupo de formação, e também dos processos da companhia, é o fato de as discussões e estudos por vezes se estenderem madrugada adentro, o que também parece ocorrer em outros coletivos. Essa possibilidade de não haver um tempo restrito destinado à divagação, o fato de as reflexões e trocas encontrarem espaço para se desenvolver, sem restrições de horário ou coerções de diversas ordens, parece ser algo relevante no que tange à profundidade com que são tratadas as questões que surgem. Há ainda um clima amistoso,¹⁶ propício a conversas que provavelmente não ocorreriam em outras circunstâncias mais formais, como o ambiente acadêmico, por exemplo. Essa organização tribal,¹⁷ considerando os elementos imbricados na concepção antropofaga do grupo, fornece características que se

¹⁶ Algumas pessoas e grupos inteiros por vezes chegam a “pernoitar” na sede. Dormir, acordar, almoçar. Organizar ações conjuntas nessa conjuntura remete à noção de tribo.

¹⁷ A concepção de tribo a que me refiro está relacionada à concepção antropológica de primitivo apresentada por Pierre Clastres em *A sociedade contra o Estado*. Em determinado trecho, Clastres traça apontamentos, esquadrihando as modificações que fazem uma sociedade primitiva transformar-se em uma sociedade estatal: “Quando, na sociedade primitiva, o econômico se deixa identificar com o campo autônomo e definido, quando a atividade de produção se transforma em trabalho alienado, contabilizado e imposto por aqueles que vão tirar proveito dos frutos desse trabalho, é sinal de que a sociedade não é mais primitiva, tornou-se uma sociedade dividida em dominantes e dominados, em senhores e súditos, e de que parou de exorcizar aquilo que está destinado a matá-la: o poder e o respeito ao poder” (Clastres, 2003, pp. 215-6).

opõem à lógica do trabalho explorado, do pensamento especialista e dividido, do *time is money*. E instauram um desejo utópico comum de compartilhamento para além das relações mercantis. Compartilhamento que pode desenvolver-se no âmbito estético e sensível — improvisações e jogos cênicos, ensaios de cenas, criação de figurinos, cenários, trocas de reflexões acerca de que linguagens artísticas farão dialogar, fruição de obras, apresentação de peças ainda em processo entre coletivos — ou no âmbito da evasão, da festividade, da comemoração, do ócio criativo e do elogio à preguiça.¹⁸ Essa fenda criada que perfura o tempo controlado e regulamentado pelo trabalho e pelo automatismo, não só permite a elaboração mental como funda entre seus coautores uma outra organização sensorial e cognitiva.

Com relação à *dimensão pedagógica*, a Cia. Paideia, cujo diretor é Amauri Falseti, parece tê-la sempre na pauta tanto de suas peças como de suas atividades e na manutenção de seus grupos de formação. Em recente entrevista concedida para fins de pesquisa acadêmica sobre leitura em grupos de teatro, Amauri destacou a importância da leitura e das reflexões feitas conjuntamente nos processos da companhia e dos grupos de formação mantidos por ela. Antes do início dos ensaios da Cia. Paideia Jovem, Amauri reúne os integrantes para versar sobre os acontecimentos da semana, os compromissos e eventos internos e externos ao espaço que mantém (Pátio dos Coletores de Cultura). Inevitavelmente surgem assuntos complexos, de ordem política, social ou cultural. A explicação, a incitação à reflexão, a provocação na medida certa para não afugentar os jovens participantes ou aplacar

¹⁸ “[. . .] os homens, as mulheres, as crianças do proletariado sobem penosamente há um século o duro calvário da dor: desde há um século que o trabalho forçado quebra os seus ossos, magoa as suas carnes, dá cabo dos seus nervos; desde há um século que a fome torce as suas entranhas e alucina os seus cérebros! . . . Ó Preguiça tem piedade de nossa longa miséria! Ó Preguiça, mãe das artes e das nobres virtudes, sê o bálsamo das angústias humanas!” (Lafargue, 2005, p. 51).

o ânimo dos mais antigos são traços exemplares presentes nessas rodas de conversa. E o público a que se reportam é realmente grande. São muitos os jovens que os procuram para assistir a teatro, para falar sobre assuntos que englobam o teatro e, especialmente, para fazer teatro. Situado na zona Sul, o espaço cultural mantido pela Cia. Paideia proporciona atividades culturais constantes — Projeto Perdigoto (em que palestrantes distintos são convidados a falar sobre diferentes temas); Encontro Teatro e Educação (evento em que alguma companhia ou grupo teatral é convidado a apresentar algumas cenas e debater questões com a plateia); vivências entre grupos teatrais (grupos que são convidados a apresentar suas peças, a partilhar treinamentos técnicos ou debates; durante o período em que pudemos observar algumas atividades participaram a Kiwi Cia. de Teatro, a Cia. Balagan e o grupo de formação dos Satyros), etc. — além da manutenção dos grupos (são quatro ao todo, cada um sob responsabilidade de um “tutor”: Amauri Falseti, Fábio Coutinho, Flávio Porto e Rogério Modesto). A faixa etária também é mista, o que me parece cada vez mais profícuo para que trocas relevantes se efetuem. Por exemplo, em um dos grupos convivem alunos e professores (ou ex-professores) da mesma escola ou de outras, em um espaço de atuação que permite a ambos uma criação de igual importância, o que rompe, em grande medida, a hierarquia pressuposta no âmbito escolar que engessa as práticas que envolvem a criação. Partindo da premissa de que todos são capazes de se apropriar do teatro — cada um a seu modo, mas em pé de igualdade — e de que todos são capazes de aprender, não importando os papéis sociais que desempenhem fora do teatro, a relação pedagógica que se estabelece nesse contexto aparenta ser bastante enriquecedora para todos os envolvidos. Instaurar um espaço de troca dessa natureza, em que é possível não só ter acesso à fala de especialistas, mas também de se posicionar, de expli-

citar as dúvidas com relação aos temas expostos sem constrangimento parece consistir em um aspecto importante na perspectiva de formação dentro dos grupos de teatro fomentados. Ocupa-se um lugar. Passa-se a ter voz. Existe ainda o fato de se instaurar e de se propagar um teatro específico, o feito por coletivos, que passa a vigorar como *referência principal* entre os jovens (e não tão jovens) que frequentam esses espaços. Não é pouca coisa: o teatro de grupo realizado pelos coletivos passa a ser assistido, realizado e perpetuado. Um movimento contra-hegemônico e antimercadológico.

O teatro de grupo em seu braço formativo — que dá forma a algo, que dispõe e constitui elementos coletivamente, não apenas em relação à formação de público —, pode consistir ainda em resistente barreira para o teatro que se apresenta quase sempre como um simulacro de algo inovador, de vanguarda. Umberto Eco, discorrendo sobre esse tipo de desarranjo na área literária, faz uso do termo alemão *Kitsch* para descrever os fenômenos de apropriação da arte com vistas à mera provocação de efeitos e consumo. Um teatro que se revele interessado e envolvido com a formação política daqueles com quem dialoga e se reporta, interessado na perspectiva estética e sensível, comprometido direta ou indiretamente com a perspectiva pedagógica e com a continuidade de seus processos, provavelmente não resvalaria para um teatro *kitsch*. Pelo contrário: perpassados por relações polifônicas, dialéticas e, principalmente, movidos pela noção política e ética de que o teatro pode e deve ser apropriado por todos aqueles que se dispuserem a se tornar parte efetiva nele, o teatro de grupo representa uma possibilidade consistente — passível, sim, de apropriações indébitas pela indústria cultural, mas em menor grau porque constantemente submetido à reflexão coletiva — de formação e, conseqüentemente, de desdobramentos na esfera política, estética, cultural e educacional.

Referências

- ARANTES, Paulo Eduardo. “Esquerda e direita no espelho das ONGs” e “Documentos de cultura, documentos de barbárie”. In: *Zero à esquerda* (Coleção Baderna). São Paulo: Conrad, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 12.^a ed. São Paulo: Hucitec, 2006.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CHAUL, Marilena. *Introdução à história da filosofia – dos pré-socráticos a Aristóteles*. 2.^a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o Estado — pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- COSTA, Iná Camargo. “Teatro na luta de classes”. *Rebento: revista de artes do espetáculo* (Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”). Instituto de Artes, n.º 1 (jul. 2010). São Paulo: Instituto de Artes, 2010.
- COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LAFARGUE, Paul. *O direito à preguiça*. São Paulo: Claridade, 2003.
- VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. 4.^a ed. São Paulo: Funarte-Ministério da Cultura, 2007.

A LEI DO FOMENTO: RAÍZES E DESAFIOS

MARIA SÍLVIA BETTI¹



Grupo XPTO. *Estação Cubo*. Foto de Luiz de Oliveira.

A té a última década do século XX as políticas culturais vigentes no país estimulavam a subordinação das iniciativas ao patrocínio de empresas e corporações. Em 1991, com a criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura ou Lei Rouanet (Lei n.º 8.313/91), passou-se a conceder isenção fiscal de cem por

¹ Pesquisadora e professora da Universidade de São Paulo (Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, e Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes).

cento no valor do Imposto de Renda a empresas que apoiassem ou financiassem projetos culturais sob a forma de doação ou patrocínio. Uma empresa patrocinadora, com isso, podia não só divulgar sua marca por meio dos patrocínios, mas também influir decisivamente no que iria ou não ser produzido na esfera cultural.

Em 1998 diversos grupos teatrais paulistas articularam-se dentro do Arte Contra a Barbárie, um movimento de luta do teatro em prol do financiamento público do trabalho realizado com base em pesquisa continuada. Desse movimento resultaria, em 2002, a aprovação e a promulgação da Lei de Fomento ao Teatro no Município de São Paulo, e a criação de *O Sarrafo*, jornal de intervenção e debate do setor teatral.

Desde muito antes, uma série de reivindicações vinha se articulando contra a crescente transferência de responsabilidades do setor público para o privado, característica da política neoliberal do governo Collor. Os critérios de seleção de trabalhos para a obtenção de recursos provenientes da Lei Rouanet eram pouco transparentes, já que submetidos a um gerenciamento privado.

Ao mesmo tempo, vinha-se constatando a importância crescente dos coletivos estáveis de trabalho teatral, em que a formação e a reflexão crítica pudessem ser postas em prática em caráter permanente. Notava-se uma grande carência de apoio para processos continuados, sem os quais era difícil, senão impossível, chegar-se a um amadurecimento artístico e reflexivo. O mercado teatral do país nunca assegurara condições nesse sentido: as formas de teatro praticadas no circuito comercial dificultavam a pesquisa reflexiva, e eram inacessíveis para uma camada majoritária da população.

Constatava-se, paralelamente, que os momentos decisivos de avanço cultural do teatro, seja quanto aos processos cênicos, seja quanto à dramaturgia, no país haviam sido, não casualmen-

te, empreendidos por grupos que haviam desenvolvido seus trabalhos de forma contínua.

Diante dessa constatação, o Arte Contra a Barbárie e os grupos teatrais articulados por meio dele passaram a procurar formas de trabalho em que o foco estivesse concentrado no processo, e em que o acesso ao trabalho realizado fosse viável para todos os setores da sociedade.

Ao mesmo tempo, o movimento sentiu a necessidade de lutar por formas de trabalho que deixassem de priorizar a lógica cultural do consumo, cujo caráter é marcadamente excludente. Como observa Iná Camargo Costa no artigo “Por uma crítica cultural materialista”, “o crime de lesa-humanidade do capitalismo não é o de ter criado uma sociedade materialista onde se desejam bens de consumo, mas o de tê-la organizado de modo a impedir que a ampla maioria obtenha os bens de consumo que produz” (*O Sarrafo*, jornal criado pelos grupos articulados dentro do movimento Arte Contra a Barbárie, n.º 1, março de 2003).

Em 2001 o Arte Contra a Barbárie obteve a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro, promulgada em janeiro do ano seguinte. Nos termos da Lei passou-se a destinar um valor fixo da previsão orçamentária do município de São Paulo para o apoio, manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, tendo como objetivo assegurar o desenvolvimento artístico do teatro e o melhor acesso da população a ele.

No interior dessa conquista um avanço importantíssimo foi registrado no campo da cultura: passou-se a procurar condições essenciais para o estudo e a reflexão crítica, e passou-se a enxergá-los como fatores integrantes não só da representação das questões sociais e culturais, mas também da luta pela transformação da sociedade.

Em novembro de 2003, os setores responsáveis pela criação do movimento Arte Contra a Barbárie organizaram-se para

a constituição do Fundo Estadual de Arte e Cultura prevendo uma dotação orçamentária anual fixa para fomentar projetos criados por artistas e produtores independentes, programas municipais e ações estratégicas do governo estadual.

Na base da mobilização pelo Fundo encontrava-se o desejo de ampliar para outras cidades e setores do estado e da população as conquistas do Programa de Fomento criado pouco antes. O avanço significativo consistiu não apenas na existência dessa mobilização e nos resultados atingidos, mas no fato de ela ter permitido a retomada de perspectivas históricas de ação cultural e de criação artística interrompidas pelo golpe militar de 1964 e pelo AI-5, em 1968.

Uma das conquistas importantes da Lei de Fomento foi o fato de ter assegurado ao movimento de grupos teatrais de São Paulo condições materiais de desenvolvimento e ao mesmo tempo de debate sobre o papel social do teatro. A capacidade de atuação dos jovens grupos teatrais da cidade cresceu espantosamente por meio de um expressivo florescimento de várias modalidades do fazer teatral na periferia urbana de São Paulo, e isso ocorreu tanto na esfera dos processos cênicos como no das estruturas e métodos de criação. Muitos grupos puderam investir na própria formação, deixando de trabalhar exclusivamente para assegurar a sobrevivência material. Vários deles desenvolveram programas complementares de reflexão e pedagogia paralelamente ao trabalho artístico, procurando dialogar com espaços e necessidades reais de plateias populares nas ruas dos bairros mais pobres, e compartilhando com as comunidades periféricas o acesso a palestras e debates com especialistas e processos de estudo e pesquisa em geral. Outros puderam organizar suas sedes de trabalho e buscar dar sequência às atividades, além de ampliar contatos com movimentos sociais das comunidades em seu entorno. A coletivização e a politização do trabalho teatral se expandiram em quantidade e em

qualidade, e a atividade teatral abriu perspectivas de pesquisa, de reflexão e de formação de um pensamento crítico em praticamente todos os setores do campo da atividade teatral.

Em 2008 o montante do trabalho constituído ao longo da vigência do Fomento foi mapeado e examinado por meio de uma pesquisa de campo realizada por Dorberto de Carvalho e de uma análise crítica de Iná Camargo Costa, resultando assim na publicação do livro *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*, publicado pela Cooperativa Paulista de Teatro. Os autores empreenderam um histórico detalhado da implantação e dos mecanismos internos de funcionamento do Fomento ao longo de seus cinco primeiros anos, correspondentes a onze edições compreendidas entre junho de 2002 e junho de 2007. Os grupos fomentados foram classificados, bem como sua organização dentro das diversas regiões, o número de concessões obtidas, os espaços teatrais abertos, a circulação de espetáculos realizados e o montante de verba destinada ao Programa em cada uma das edições do mencionado período. As reuniões de discussão foram inventariadas desde as iniciais, em 1998, promovidas na sede então ocupada pelo Grupo TAPA (o Teatro Aliança Francesa), e que resultariam no primeiro dos três manifestos Arte Contra a Barbárie, até a estruturação posterior de fóruns subdivididos em comissões para a discussão de diversos temas.

Como observa Dulce Muniz, a concepção do Fomento e sua implantação foram frutos de uma época em que a correlação de forças sociais e políticas era favorável às lutas populares, e em que setores-chave do governo municipal estavam sendo ocupados por figuras não apenas identificadas às reivindicações da cultura, mas participantes das fileiras do movimento que as colocava em pauta.² A conquista representada pela implantação

² Entrevista concedida por Dulce Muniz (diretora do Núcleo do 184) à autora em 27 de janeiro de 2012.

da Lei do Fomento foi imensa e inédita, e respondeu à necessidade premente de, antes de mais nada, atender amplamente a essa intensa demanda imediata.

No momento em que agora nos encontramos, quando o Fomento chega ao seu décimo ano de existência, é inevitável que se tenha de lidar com os vários impasses acumulados ao longo do tempo e das transformações do próprio país. Para que novas soluções sejam testadas não se pode deixar de olhar de forma retrospectiva e crítica para os caminhos percorridos, e para isso é fundamental que se faça um estratégico levantamento de alguns dos desafios que foram se apresentando. Desafios não significam necessariamente contradições ou fragilidades, ainda que inspirem uma perplexidade inevitável: os desafios impõem novos equacionamentos internos de forças, novas proposições e métodos, e necessariamente uma nova estruturação da luta diante das condições conjunturais e históricas que se apresentam.

No que diz respeito à sua estrutura de funcionamento, a questão crucial do fomento diz respeito a como lidar com a grande expansão do número atual de núcleos pleiteantes. O florescimento deles obviamente inclui em seu bojo os que são frutos do próprio movimento de socialização da cultura desencadeado pelo Arte Contra a Barbárie e pela Lei do Fomento ao Teatro. Em muitos casos trata-se de grupos que trazem consigo instigantes e importantes germes de criações e processos de trabalho, e que dependeriam crucialmente de um aporte de recursos para a sua sobrevivência. A expansão de casos assim traz novas necessidades, e estas evidenciam a vitalidade desencadeada pelo próprio processo, por mais distantes que estejamos de vislumbrar perspectivas concretas de uma solução.

Pode-se dizer que, momento atual, todos os setores que se articularam na luta pelo Fomento se veem diante da urgência absoluta em lidar com uma questão inadiável: se é necessário

fomentar grupos que já “estão na estrada” e cujo trabalho se encontra permanentemente em desenvolvimento e transformação, como assegurar recursos para, ao mesmo tempo, acolher os novos que passaram a se articular? E como lidar com o fato de existirem grupos que, por seu histórico e pela natureza e vigor de seu trabalho, deveriam ser permanentemente contemplados?

O momento, entretanto, é delicado e complexo não apenas por isso, mas também por requerer atenção e articulação diante de acontecimentos tão graves quanto as consequências imediatas que acarretaram para os setores da cultura e para as próprias conquistas trazidas pelo Fomento: em 22 de fevereiro de 2010 o governo do prefeito de São Paulo, Gilberto Kassab, publicou o Decreto Municipal n.º 51.300 com o objetivo de reestruturar as leis municipais de fomento ao Teatro e à Dança. Dentre as mudanças implantadas tornou-se possível um exercício imperial de poder pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, à qual se concedeu a possibilidade de ao mesmo tempo apresentar projetos e concorrer aos recursos. Nos termos do decreto, o secretário e seus subordinados passaram a desfrutar de competência exclusiva para a formulação de editais e para a implantação de mudanças sem fiscalização. Paralelamente, o incentivo proveniente de isenção fiscal e os convênios estabelecidos com OSCIPs (Organizações Sociais da Sociedade Civil de Interesse Público) foram excluídos das normas relativas às transferências de recursos do município de São Paulo, medida que beneficiou indiretamente os grupos dotados de maior facilidade de acesso a patrocínios.

Diante desse quadro, a urgência da luta é crescente, e dentro dela não podem ser desatendidos os objetivos de constante reflexão crítica relacionada também aos processos e métodos internos de trabalho e criação praticados pelos grupos em suas diversas frentes de atuação e linguagens. Se a grande conquista

do Fomento foi ter criado perspectivas de estudo e pesquisa cultural em todas as áreas do teatro, é mais necessário do que nunca que os frutos desse estudo não se percam, que não se dispersem, e que continuem a se processar e a se aprofundar para que sejam devidamente compartilhados e assim exerçam o seu papel diante da sociedade.

Para que se tenha clareza de análise é preciso não perder de vista o conjunto das circunstâncias que caracterizam o momento que atravessamos. Isso, em termos práticos, indica que é necessário mapear e examinar as relações entre os diversos setores sociais dentro e fora do teatro, procurando enxergá-los sob o prisma da sua materialidade histórica. Nada pode ser mais desafiador dentro da atribulada batalha cotidiana pela sobrevivência, que constantemente obscurece nossa capacidade de enxergar as conjunções de forças dentro do quadro em que nos inserimos, e que se apresenta em permanente transformação. Ao mesmo tempo, porém, nada se mostra tão necessário.

Grande parte da pesquisa desenvolvida por grupos fomentados tem-se voltado para pautas de estudo ligadas às grandes questões contemporâneas: o acirramento das contradições do capitalismo globalizado, a crescente exclusão social e econômica, a injusta distribuição da riqueza, a exploração, alienação e precarização do trabalho, a impregnação da subjetividade pelos mecanismos que replicam as coordenadas ditadas pelo consumo e pela mídia, etc.

Muitas vezes oportunas releituras críticas de obras fundamentais da cultura e da literatura do país têm sido realizadas internamente, por grupos fomentados, com resultados expressivos, desencadeando, em diferentes momentos e locais do solo social da cidade, ciclos de seminários e processos internos de estudo apoiados em pautas de que as estruturas convencionais de formação educacional e cultural já há muito não dão conta

nem mesmo no âmbito de universidades outrora voltadas à pesquisa reflexiva e à produção do pensamento crítico.

Diante da situação atual da educação e da cultura no país, seja no nível universitário, seja no ensino médio, as condições de construção de um pensamento crítico e reflexivo estão longe de corresponder às condições reais de convívio e trabalho nas instituições de ensino e formação. Cada vez mais o ensino e a pesquisa institucionais são atrelados a mecanismos quantitativos de aferição de uma excelência cujos parâmetros são extraídos de normas praticadas no exterior, principalmente em áreas em que as regras do assim chamado mercado nunca deixam de representar o grande parâmetro de todas as propostas.

Um dos desafios mais importantes que se apresenta, diante de tudo isso, é o de lutar para impedir que as perspectivas de estudo e socialização da cultura e da pesquisa criadas pelos grupos fomentados venham a se debilitar e desaparecer. Nos tempos que atravessamos, em que as formas presenciais de formação do pensamento e de compartilhamento do saber vão se rarefazendo cada vez mais, a constituição de uma cultura de resistência se mostra tão crucialmente importante quanto o foi no período imediatamente posterior ao golpe militar de 64. O Fomento nasceu da articulação coletiva de setores que se mobilizaram em prol de um papel socialmente ativo do teatro e da cultura diante da sociedade. Esse papel teve suas mais importantes e prolíficas raízes na ideia de que a consciência criadora, no campo artístico, constrói relações inseparáveis entre objetividade e subjetividade, entre realidade e consciência, entre prática e teoria.

Em outros momentos da história política das lutas culturais no país, coletivos de trabalho teatral como o do Teatro de Arena e o do CPC da UNE precisaram organizar-se não só para representar dramaturgicamente e cenicamente as condições sociais à sua volta, mas para inserir-se como setores de pensamento e luta

dentro do conjunto histórico representado. As circunstâncias que enfrentaram, os impasses e contradições com que tiveram de lidar, e os processos artísticos que empregaram para figurar tudo isso são sabidamente pouco estudados e discutidos nas escolas, universidades e em setores formativos atuais. É, portanto, da maior importância que o conjunto de seus trabalhos e sua agenda de luta venham sendo pautados, estudados, lidos, discutidos e reprocessados nos seminários de estudo interno, nas palestras, cursos, debates e oficinas de um significativo número de grupos fomentados.

Se não houvesse nenhuma outra razão pela qual se pudesse considerar imprescindíveis o Fomento e os seus resultados, ter possibilitado a tantos grupos construir projetos apoiados nestas formas transitivas de criação já seria largamente suficiente para justificá-lo diante da sociedade. Paulo Freire, em seus escritos, nos mostra que só se deixa para trás a “consciência predominantemente transitivo-ingênua” para se atingir a “consciência predominantemente transitivo-crítica” por meio de uma progressão de descobertas relacionais. Numa sociedade crescentemente pautada pelo consumo e orientada na direção de uma cultura de resultados, o foco de atenção sobre as relações e os processos históricos, sobre as conexões políticas neles envolvidas e sobre a materialidade do trabalho criador e crítico das gerações que nos precederam corre o risco de desaparecer como princípio ativo e estruturante, ou seja, capaz de alimentar e desencadear perguntas e processos de trabalho e de criação artística.

Se parecemos atualmente nos ver diante de alguns becos sem saída, após tantos anos de luta pelo Fomento, um olhar retrospectivo e analítico sobre todo esse percurso pode nos dar pistas importantes e ao mesmo tempo nos lembrar saudavelmente de que os processos de luta são feitos de avanços e de tropeços, de perguntas e de dúvidas, de certezas e de impasses.

Vivemos numa sociedade e num tempo em que o acesso a bens culturais é determinado pela lógica do mercado e das relações de consumo. Nas universidades, a chamada excelência do trabalho intelectual é supostamente mensurada a partir de índices que quantificam a produção e de subsídios comprovadamente captados e mobilizados para o setor a que ela se liga. Nas escolas os educadores são forçados, cada vez mais, a terceirizar seu trabalho e a se colocar como prestadores de “serviços”. Nos teatros os atores e encenadores voltam a ser obrigados a lidar com trâmites burocráticos cada vez mais restritivos e complexos.

Diante de tudo isso, ter de lidar com impasses como os que vêm sendo enfrentados pelo Fomento requer ao mesmo tempo reflexão e fôlego de luta.

Em seu estudo sobre o teatro de Brecht como método dialético de análise da realidade, o crítico marxista norte-americano Fredric Jameson nos lembra de um importante aspecto constitucional do pensamento brechtiano: o de tomar a consciência do tempo como um fluxo de transformação constante e inevitável das coisas em direção aos seus opostos.

A ponderação analítica do crítico pode servir, neste momento, para nos lembrar que as questões que se apresentam, ainda que se mostrem irresolvidas, não finalizam e nem invalidam o que já se fez, mas apontam, pelo contrário, para a necessidade de um novo estágio de reflexão, debate e luta a ser aberto dentro do fluxo histórico.

8
PARA QUE SERVE
O TEATRO POLÍTICO?

MARIA ELISA CEVASCO¹



Cia. Estável, espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*. Foto de Betina Humeres.

O fio condutor destas toscas considerações sobre a função social do teatro hoje é o ensaio de Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, publicado inicialmente em 1970, na revista *Les Temps Modernes*, quando o autor se abrigava dos excessos da ditadura em Paris. Este ensaio está entre os mais importantes da produção nacional e marca um ponto zero diante do qual nos temos que medir a cada viravolta da vida cultural brasileira.

¹ Professora do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Uma forma de descrever esse ensaio multifacetado é dizer que aí se demonstra como se pode ler a História de um período nas suas manifestações culturais. Do ângulo da crítica cultural materialista, cumpre à risca o programa de Adorno de “esquadrinhar a consistência e a inconsistência formal das obras de arte, e demonstrar que se constituem na historiografia inconsciente de um dado momento”. Um dos muitos pontos de interesse é que enfoca um momento específico da luta de classes em um país periférico. À efervescência cultural, com obras máximas em todos os meios de expressão, correspondia uma efervescência política. Bem ao contrário do nosso, era um tempo em que se vislumbrava a possibilidade de mudança profunda de nossas estruturas sociais e do efetivo engajamento do país no movimento revolucionário mundial que acendia as esperanças de que seria possível dar outra face ao mundo. Claro está que a hora histórica hoje é outra, mas para entender essa diferença e pensar o que a arte engajada pode fazer na atual conjuntura, vale resumir alguns aspectos do ensaio e tentar aferir o quanto desse tempo passou e o quanto ainda está no futuro.

O ensaio começa apresentando um paradoxo: como sabemos, em 1964 os militares tomaram o poder para proteger o capital da ameaça do socialismo no Brasil. A despeito da enorme mobilização de esquerda sob o governo Goulart, na hora H, tudo ficou reduzido ao desfecho de sempre na América Latina, um acordo de direita administrado por generais, que perduraria por vinte longos anos. No entanto, e aí o paradoxo, os trabalhos produzidos pela esquerda dominam a cena cultural. Essa hegemonia cultural durou até 1968 quando o regime endureceu e selou a derrota da esquerda em todos os campos. No entanto, este momento alto na cultural nacional existiu e sua força até hoje nos lembra do quanto a arte ganha ao incorporar o movimento de uma História em aberto.

Roberto Schwarz examina as diferentes formas culturais dessa hegemonia, tanto as que concretizavam as sementes de um tempo novo quanto as que capturavam as contradições e anunciavam para onde ia este futuro que somos nós. Um exemplo do primeiro caso é o do método Paulo Freire. Em 1959, o então candidato a governador de Pernambuco, Miguel Arraes, deu impulso ao Movimento de Cultura Popular que visava alfabetizar os pobres e possibilitar que votassem. Esse movimento, essencialmente eleitoral e humanista, no sentido fraco do termo, acaba sendo parte importante das condições de possibilidade de elaboração do método Paulo Freire. Como se sabe, esse método se notabilizou por tirar as consequências metodológicas e políticas do fato de que a leitura da palavra propicia a leitura do mundo e o processo de alfabetização é também um processo de inserção sociopolítica. A hora histórica galvaniza e transforma todos os elementos: o professor não é apenas um transmissor de conhecimento, os alunos apenas aprendizes de uma técnica, as próprias palavras são mais que meramente palavras. No caldo de cultura de um campesinato organizado nas conhecidas Ligas Camponesas, defendidas por Francisco Julião, esse método encontra a ressonância máxima que faz com que pulse aí “um momento da revolução contemporânea: a noção de que a miséria e seu cimento, o analfabetismo, não são acidentes ou resíduo, mas parte integrada no movimento rotineiro de dominação do capital” (p. 68). Dizendo de outro modo, temos aí um exemplo de como uma manifestação da cultura propicia uma compreensão nova do país e de seus modos de inserção no capitalismo internacional.

Mas é claro que a implantação de uma cultura de esquerda em um país como o nosso não é desprovida de ambiguidades. Roberto Schwarz localiza uma das maiores causas dessa ambiguidade, e uma das muitas causas da derrota subsequente da esquerda, no caminho trilhado pelo Partido Comunista. “Antes de 1964,

o socialismo que se difundia no Brasil era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e na organização da luta de classes”.² O partido era muito mais anti-imperialista do que anticapitalista e no interior da classe dominante distinguia um setor agrário retrógrado e um industrial e progressista, com quem se aliou. A oposição certamente existia, mas não era tão grande quanto imaginava o partido e não impediu que as duas facções da burguesia se unissem contra o perigo do comunismo. Mas antes que isso acontecesse, o Partido Comunista transformou esse diagnóstico do Brasil em elemento central da “crítica e da apologética do período. Sumariamente, era o seguinte: o aliado principal do imperialismo, e portanto o inimigo principal da esquerda, seriam os aspectos arcaicos da sociedade brasileira, basicamente o latifúndio, contra o qual deveria erguer-se o povo, composto por todos aqueles interessados no progresso do Brasil” (p. 76).

É claro que o tema das dualidades é uma constante em países periféricos, que tendem a medir a noção de progresso pelo metro dos países centrais. Mas nessa edição do tema essa dualidade é vista como um resultado histórico inescapável, visão que leva a um certo conformismo: nessa trilha, concebe-se a mudança social, no melhor dos casos, como necessariamente gradual, estágio por estágio e, no pior dos casos, como impossível.

Como essa visão, que por ser hegemônica não se restringia aos membros do Partido, opera em termos culturais? Essa ideia do país como uma repetição sem fim de dualidades foi a matéria-prima para um dos mais importantes estilos artísticos do período, o tropicalismo, que “reflete variadamente a seu respeito, explorando e demarcando uma nova situação intelectual, artística e de classe” (p. 87). Apenas para situar, vale lembrar que

² “Cultura e política, 1964-1969”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 73. A partir de agora apenas as páginas do ensaio serão citadas entre parênteses.

os procedimentos tropicalistas, que se notabilizam justamente por apresentar de forma desabusada o arcaico e o moderno, o atraso estético e as vanguardas, unem as músicas dos compositores e cantores Caetano Veloso, Gilberto Gil, peças como *O rei da vela* de Oswald de Andrade, e *Roda viva*, de Chico Buarque, ambas dirigidas por José Celso Martinez Corrêa; filmes como *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade; além dos famosos, *Parangolés*, do artista plástico Hélio Oiticica. Na televisão, então já bastante difundida no Brasil, havia o programa do Chacrinha, que misturava as classes sociais e os segmentos culturais e, no jornal, os textos de Nelson Mota, Ruy Castro e Torquato Neto.

Roberto Schwarz ensina que o efeito básico do tropicalismo depende precisamente de submeter os anacronismos nacionais, “grotescos à primeira vista, inevitáveis à segunda, à luz branca do ultramoderno, transformando-se o resultado em uma alegoria do Brasil” (p. 87). Na imagem tropicalista, está cifrada também a mudança dos ventos: o radicalismo das formas tropicalistas não encontra eco em radicalismos revolucionários. A junção de elementos do residual e do emergente não pressupõe sua superação. Ela apenas registra o atraso do país como coisa aberrante do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos. . . “[o] estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: [é como se dissessem] nós, os atualizados, os articulados com o circuito da capital, falhada a tentativa de modernização feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa” (p. 91). Claro que contra o absurdo não há nada que fazer.

Explicado o tropicalismo, ele passa a especificar os desca-minhos dessa esquerda que efetivamente domina a cena cultural depois do golpe. É aí que vemos as formas de registro do impacto da derrota e os efeitos desta sobre os impulsos criativos que haviam se formado no momento anterior, em que ainda

parecia que a história mundial estava em jogo. O que ocorre na vedete das artes brasileiras, a arquitetura, dá o rumo: cortada a ligação com o coletivo, a arquitetura dos grandes projetos da democratização nacional ficava sem chão real, e se transformava em um tique de bom gosto ou de boas intenções: “O processo cultural que vinha extravasando as fronteiras de classe e o critério mercantil, foi represado em 1964. As soluções formais, frustrado o contato com os explorados, para o qual se orientavam, foram usadas em situação e para um público a que não se destinavam, mudando de sentido. De revolucionários passaram a símbolo vendável da revolução” (p. 94).

Isso fica especialmente evidente nas opções tomadas pelo teatro engajado de então. Ele estuda como os diretores e grupos reagem à nova situação. O grupo do Teatro de Arena, de Augusto Boal, sob inspiração de Brecht e embalado pela proeminência da música popular entre os brasileiros, junta teatro e canção, com grande reconhecimento do público, em sua maioria formado por jovens estudantes. Este novo teatro altera o lugar social do palco e varre para a irrelevância o “teatro cheio de literatice” que dominava a cena antes do golpe. Mas a derrota cobra seus preços: cria-se uma cumplicidade entre palco e plateia, a cena não está nem um passo adiante de onde está o público. Todos se congoçam como se a derrota não tivesse existido. Nos termos do ensaio, “no teatro lotado, a esquerda derrotada, triunfava sem crítica, numa sala repleta, como se a derrota não fosse um defeito” (p. 98).

O segundo exemplo do teatro é o Oficina de José Celso até hoje ativo e repetindo os procedimentos desse primeiro momento. Enquanto o Arena criava cumplicidade, o teatro de José Celso é baseado no ataque ao espectador, que deve ser insultado, ter seus hábitos e gostos denunciados no palco e ser literalmente agarrado e impelido a se envolver no espetáculo sempre pela via da violência. O problema aí é que o espectador parece gostar

desse tipo de tratamento. Na leitura de Roberto, isso não é visto como simples masoquismo, mas como uma figuração do que ocorre na vida social: “Se alguém, depois de agarrado sai da sala, a satisfação dos que ficam é enorme. A dessolidarização diante do massacre, a deslealdade criada no interior da plateia são absolutas e repetem o movimento iniciado pelo palco” (pp. 104-5). O interesse que tal forma de arte possa ter para a esquerda é que dá notícia da terra devastada em que se ia transformando o país, onde a criação artística projeta a violência social cujo pior momento está por vir, com o recrudescimento da repressão.

O ensaio deslinda a tessitura complexa desse momento crucial na história do século XX brasileiro, quando a situação sócio-histórica e as opções políticas que ela torna possíveis são concretizadas em manifestações culturais. Como tentei resumir de forma canhestra, a análise cultural evidencia as contradições e superações e esclarece os termos da derrota do partido anticapitalista. A posição da mudança social, da correção dos desvios da nossa herança histórica de país colonial, escravocrata e com inserção subordinada no capitalismo contemporâneo, foi derrotada. A estrutura de classes do país continua a mesma, com a enorme distância entre os de cima e os explorados, caracterizando o quadro de uma mudança sem incorporação de todos, a dinâmica perversa de uma “modernização conservadora”. Mesmo assim, o legado deste tempo é considerável: “a cultura do período, chegou a refletir a situação dos que ela exclui e tomou seu partido. Tornou-se quase um abscesso no interior das classes dominantes. É claro que na base da sua audácia estava sua impunidade. Não obstante, houve audácia, a qual, convergindo com a movimentação populista num momento e com a resistência popular à ditadura noutro, produziu a cristalização de uma nova concepção do país” (p. 110). As aspirações dessa nova concepção mais humana e viável de nação permanecem como horizonte.

O ensaio termina projetando, a partir da análise do seu presente, o que iria acontecer no futuro que somos nós hoje. De forma certa, garante que os militares, os senhores de então, não tinham chance nenhuma de tornar suas posições ideologicamente ativas. Prevê que poderiam, como de fato o fizeram, dar uma solução de momento à economia, mas sem transformar a sociedade. E continua: em condições de “miséria numerosa e visível, a ideologia do consumo será sempre um escárnio” (p. 108). Isso continua verdade, o preocupante é que ninguém parece se importar muito com isso. Nesse contexto, o que pode fazer a cultura oposicionista?

Uma parte da resposta a esta pergunta é dada pelo notável renascimento do teatro político na cidade de São Paulo. Embora sempre na periferia dos grandes espetáculos, o teatro de grupo se destaca como uma das modalidades que de maneira mais duradoura tem buscado, muitas vezes de formas consistentes e bem-sucedidas, escapar dos limites estreitos da produção segundo os parâmetros da indústria cultural. Alguns dos grupos ativos hoje estão na estrada há muitos e muitos anos, mas adquiriram maior visibilidade quando se reuniram em um movimento coletivo a que denominaram, com acerto, de Arte Contra a Barbárie. O primeiro documento do movimento é de 1998, ano em que o Brasil completava seu embarque no modelo nocivo de modernização neoliberal. Lembrando que a relação da cultura com a sociedade é bidirecional, ou seja, a cultura reflete a sociedade, mas também deve dar à sociedade a possibilidade de refletir, o manifesto avisa que teatro não deve ser mercantilizado e demanda incentivos públicos para manter esse bem público. A resposta governamental foi pequena e tímida como sempre. Penso mesmo que há muita gente na própria área cultural do governo que comprou por inteiro a ideologia vigente que dá ao mercado a primazia sobre o pensamento: boa arte é a que vende bem, tem sucesso de

público — como se o público não tivesse ele mesmo de ser formado e apresentado a maneiras outras de ver e pensar que não as da colonização mental da indústria cultural.

Quando se considera a resposta do incentivo oficial é um verdadeiro milagre que essas companhias existam e tenham condições de manter um projeto de formação intelectual, uma construção em meio ao desmanche da cultura séria na geleia geral da indústria cultural.

Um dos mais consistentes desses grupos é a Companhia do Latão. O grupo, que tem a direção do dramaturgo e professor universitário Sérgio de Carvalho, começou a se estruturar no final dos anos 1990. Em 1997, fez uma ocupação das instalações do Teatro de Arena Eugenio Kusnet e se propôs a fazer pesquisa sobre a obra teórica de Bertolt Brecht como um modelo para o teatro épico dialético no Brasil. Vários intelectuais fazem palestras e oficinas com o grupo. Entre eles se destaca o próprio Roberto Schwarz que fez uma palestra sobre a atualidade de Brecht em 1997. Esta palestra, publicada posteriormente, caiu, na avaliação de Sérgio de Carvalho, como um “raio em céu azul”. De fato, nosso crítico interroga a oportunidade de um grupo radical reeditar Brecht em condições históricas distintas, ou seja, refaz a pergunta que estamos tentando mapear aqui, a das relações entre teatro e engajamento político. Sua análise se concentra, como sempre, na forma.

Como se sabe, o recurso formal central da teoria de Brecht, o efeito do distanciamento, prende-se à necessidade política de se desmontar a ideologia vigente e dissolver a aparência de naturalidade das representações que acabam por reforçar o *statu quo* e suas pretensões de imutabilidade. Ora, no final dos anos 90, ninguém mais duvida da primazia da base material. O próprio país vivencia isso nesse momento, quando o governo neoliberal de Fernando Henrique Cardoso e a oposição, representada pelo

Partido dos Trabalhadores de Lula, evocam a economia como justificativa irrefutável de suas ações políticas. Na recordação de Sérgio de Carvalho, cujo raciocínio estou seguindo aqui, o crítico sugeria também que a confiança épica na transformação precisaria ser repensada nos dias de hoje por um grupo que adota Brecht como modelo para um teatro radical. Isso por duas razões ligadas a um mesmo processo: “por um lado, o Socialismo histórico se modificou, deixando — segundo ele — de ser a referência direta para uma crítica anticapitalista; e por outro lado, o modo de produção capitalista teria se tornado a grande força dinâmica da sociedade atual, o que lançaria uma suspeita sobre o elogio da mutabilidade”.³

Que fazer nessa enrascada histórica? O grupo tomou para si responder a esse desafio e montou dez peças marcantes, além de fazer experimentos e oficinas artísticas, inclusive com o Movimento dos Sem Terra, e editar uma revista, *Vintém*, onde se discutem as questões do teatro político hoje. Num certo sentido, todas as suas peças dialogam com a questão central posta para a arte engajada, ou seja, como “colaborar com a ativação revolucionária em um tempo em que isso não está no horizonte histórico” e diante de um público em sua grande maioria de classe média, incessantemente treinado para ser apenas um consumidor, sem percepção histórica ou de posições de classe, que tem dificuldades de perceber antagonismos e contradições uma vez que está mergulhado na desdiferenciação da forma mercadoria.

Ópera dos vivos, sua mais recente produção, estreou no Rio de Janeiro em setembro de 2010 e em São Paulo em fevereiro de 2011. Trata-se do projeto mais ambicioso da Companhia. A proposta é levar adiante sua investigação das formas da vida contemporânea apresentando nada mais nada menos do que um

³ Sérgio de Carvalho. “Questões sobre a atualidade de Brecht”. *Sala Preta* (USP), vol. 6, p. 169, 2006.

retrospecto histórico de formas de representação da matéria brasileira nos últimos cinquenta anos. Não por acaso, seguem o roteiro do ensaio de Roberto Schwarz que resumi aqui. É como se o grupo se desse à tarefa de, passados mais de quarenta anos, aferir, do ponto de vista da representação artística, dos efeitos da derrota das aspirações daquele momento.

A peça tem três horas e meia de duração — o que já é um ato de interferência na *attentionspan* de espectadores treinados a ver no máximo os 110 minutos regulamentares de filmes de cinema. A peça é construída em quatro atos, cada um enfocando uma manifestação artística marcante do período que vai dos anos 1960 até o presente. Vale a pena citar os títulos de cada parte, pois indiciam uma interpretação dos resultados artísticos dos diferentes momentos históricos. Ato I — Sociedade mortuária: uma peça camponesa; o Ato II — Cinema, tempo morto: um filme sobre o golpe, Ato III — Música popular, privilégio dos mortos e o Ato IV — Televisão, morrer de pé. Note-se a reiteração do tema da morte.

O primeiro, “Sociedade mortuária: uma peça camponesa”, enfoca um grupo de teatro ensaiando uma peça sobre a questão agrária e sobre o embrião das Ligas Camponesas, nos esforços de organização dos trabalhadores do campo. A peça é encenada bem no estilo dos Centros Populares de Cultura e do teatro de Arena dos anos 1960. É significativo que o primeiro passo da organização seja uma sociedade mortuária, para enterrar os mortos. O arranjo cênico é explicitamente brechtiano, marcando uma homenagem à incorporação dos seus ensinamentos no teatro político dos anos 60, a trajetória do próprio grupo e a continuidade de certos aspectos da situação política em que o teatro de Brecht era uma intervenção. Também aqui temos a troca de artistas que fazem diferentes personagens, a presença do narrador que barra o processo de identificação e leva a plateia a refle-

tir sobre o que se encena. Uma das falas da narradora explicita a função dessa peça camponesa no presente:

NARRADORA — O teatro está em obras.

Os atores encenam uma peça sobre conflitos no campo.

Estudam o tema da arte do passado à procura do próprio tempo.

Mais adiante chama de novo a atenção para esta relação passado/presente que é muito mais do que de mera continuidade ou ruptura:

ATRIZ — Ensaiávamos discutindo a diferença entre a nossa situação e a dos artistas dos anos 1960, retomávamos um tema que foi deles nos perguntando até que ponto ainda é nosso.

Nessas falas fica evidente que a peça procura responder às questões postas pela passagem do tempo e das modificações históricas que ele impõe. Este primeiro ato já monta então um das questões que a peça pretende esclarecer, questão que podemos colocar nos termos do ensaio resumido aqui. Trata-se de verificar se o tempo passou ou não passou. Claro que a resposta óbvia é um retumbante sim: hoje o campo está dominado pelo agro-negócio, os camponeses estão longe de ter o protagonismo histórico que as Ligas Camponesas prenunciavam. Desapareceu o horizonte da igualdade entre todos, eclipsado pela ideologia do mercado para poucos. Quando os donos da terra ameaçam tirar os parques benéficos que os camponeses conseguem, a personagem Élia, interpretada magistralmente pela atriz negra Carlota Joaquina, diz da sua experiência de alfabetização, conduzida na peça, como tantas vezes o foi nos anos 60, por uma professora classe média militante de esquerda:

DONA ÉLIA — Eu digo que o que eu aprendi já mudou o meu corpo, que os meus olhos já fazem falar as letras, que o destino do meu esforço me pertence enquanto seguirmos juntos.

A distância que separa a ambição histórica de integração daquele momento pleno de possibilidades e as de hoje ficam evidentes se o espectador comparar, por exemplo, uma das falas da peça com uma fala da vida real de nossos dias. A pesquisadora Walquiria Leão Rego⁴ conduziu uma pesquisa durante quatro anos entre as camponesas nordestinas que recebiam bolsa família, o modelo de integração de nossos dias. Maria Lucia Matias da Silva, casada e mãe de sete filhos e com marido desempregado, uma das doze milhões de chefes de família que recebem o auxílio governamental fala dos seus benefícios:

Acho ótimo. Ave Maria, eu acho muito bom. Porque é uma ajuda pra gente. E para muitos que necessitam. Para mim foi muito bom ter esse dinheiro. Se acabar isso, não tem mais jeito da gente viver nesse mundo. É uma ajuda grande.

Desse ângulo fica evidente o rebaixamento dos horizontes. A mesma sensação de piora na melhora fica clara quando a narradora proclama:

NARRADORA — Gostaríamos que as transformações que se reclamam em praça pública
Se processassem de maneira pacífica,
Mas a reação daqueles que têm tudo é violenta
A reação dos donos das terras mais extensas

⁴ Walquiria Leão Rego. “Bolsa família, limites e alcances”. Disponível em <www.sinteseeventos.com.br>, 2010.

Dos bancos
Das fábricas
Do comércio
Dos jornais e meios de comunicação
É isso que nos leva ao desespero
E nos chama para uma luta nova.

Em seguida ela nos conta que se trata de uma fala de Francisco Julião, de 1963. As semelhanças com a demonização de qualquer movimento organizado de reivindicação em nossos dias salta à vista. Claro que isso evidencia a necessidade histórica da continuação dos movimentos de esquerda, fortes nos anos 1960, e sob suspeita em nossos dias. Nesse sentido o tempo passou e não, e o primeiro ato mostra a justeza da resposta a uma das atrizes ao discutir em cena a pertinência do que eles mostram:

ATOR — Por que tratar desse assunto tanto tempo depois?

ATRIZ — Porque os mortos dessa luta estão vivos.

No segundo ato, a plateia se dirige a outro espaço onde será projetado um média metragem. O título dessa parte, “Tempo morto: um filme sobre o golpe”, nos remete a uma das canções do primeiro ato, cuja letra explicita o *Capital* de Marx:

Tempo morto
O capital é trabalho morto
Que só se reanima
Sugando o trabalho vivo
À maneira de um vampiro
Que sangra da veia seu tempo
Tanto mais o morto é vivo
Quanto mais trabalho suga

A forma de produção cinematográfica implica um relacionamento estreito entre criador e financiador. Este é um dos temas explícitos do filme, que aborda como um diretor genial, que lembra muito Glauber, e uma atriz ativista política, Júlia, conseguem convencer um banqueiro, que se chama Paulo, como o intelectual de *Terra em transe*, a financiar seu filme que será, nas palavras do diretor, um épico “terceiro-mundista”. Como se sabe, a estética da fome de Glauber, central para um projeto intelectual do terceiro mundo, pensava retratar a feiúra e a miséria do nosso pedaço do planeta não para assinalar a aberração, mas para lançá-la à cara dos europeus, como parte do mundo deles, como “um momento significativo do mundo contemporâneo”,⁵ para falar de novo como Roberto Schwarz. O projeto de Glauber, envolvia uma “interrogação — abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa — endereçada a nosso tempo a partir da ótica do terceiro mundo”.⁶ O desejo de equacionar o Brasil, de produzir um diagnóstico do que se dá aqui, é parte central desse projeto. Assim *Terra em transe*, na leitura do crítico Ismail Xavier, é um enorme esforço de dar conta de “um fato consumado, a vitória do golpe reacionário. . . O balanço da derrota da esquerda é feito no calor da hora e a explicação do processo se embaralha com a imprecação indignada de quem se vê impotente. O convívio de esquematização conceitual e eloquência é de efeito magistral: uma experiência de choque no Brasil de 1967”. É interessante, para pensar o presente, especular o que faz o média metragem dentro da peça.

Certamente uma de suas funções é a de completar o painel das diferentes tentativas de representar o Brasil. Chama a atenção

⁵ Roberto Schwarz. “Fim de século”. In: *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 157.

⁶ Ismail Xavier. “Glauber Rocha: o desejo da história”. In: *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 128, p. 142.

que essa retomada do grande momento do cinema novo seja feita, em *Ópera dos vivos*, através do pastiche, recurso técnico que Fredric Jameson definiu, de maneira memorável, como uma paródia vazia, que apenas replica as formas do passado sem ir além delas. Mas esse recurso é funcional na peça e obriga à pergunta sobre o sentido que tem essa repetição das formas de representação do momento terrível do pós-golpe. Sem que se pretenda esgotar as múltiplas implicações do filme na peça, penso que o exagero da representação, que cai muitas vezes no caricato, de um lado, mapeia as ilusões da esquerda brasileira. A relação entre o cineasta, a atriz militante Júlia e o capitalista Paulo, que se torna seu amante e financiador, remete à avaliação errônea da aliança de classe defendida pelo Partido Comunista antes do golpe. Como na vida real, Paulo, o burguês liberal, abandona seus protegidos de esquerda e se junta a sua classe para apoiar o golpe. Mapeia, ainda, a avaliação que ia embasar a luta armada. Claro que todo o processo da luta armada no Brasil é da mais alta complexidade e tem de ser pensado no interior das revoluções então vitoriosas de Cuba e da Argélia, sem falar na luta dos vietnamitas contra a nação mais poderosa da terra. *Terra em transe* se fecha com o intelectual Paulo clamando pela luta armada. No filme da peça, quando a atriz Júlia cruza uma ponte onde se vê um *banner* com a inscrição “o petróleo é nosso”, *slogan* que remete à ideologia nacionalista mas excludente, dos que ela chama de “nacionalistas de ocasião”, e proclama a morte à conciliação e dá vivas à revolução em *close*, sem mostrar nenhum contexto, é como se a encenação estivesse sublinhando o tanto de personalismo que podia abarcar um movimento coletivo como uma revolução. Se for assim, o tempo passou e esvaziou o modo de luta escolhido após o golpe, sem com isso apagar a perda dos que se engajaram nessa luta.

O título “tempo morto” remete, é claro, à canção sobre o capital. Ele traz, ainda, ecos do sentido que se dá ao termo em

cinema e em jogos eletrônicos, como o momento da narrativa em que nada acontece. Trata-se de uma alusão ao fato de que esse foi um tempo que não frutificou, um tempo em que foi barrada uma continuidade narrativa. Júlia repete no filme as palavras de Francisco Julião já citadas aqui, lembrando as relações entre o momento urbano da luta e o do campo. Ambos lutaram pela libertação e ambos foram derrotados. Venceram os proponentes da modernização conservadora que passam a interferir com força total na batalha por corações e mentes: um projeto do banqueiro Paulo é transformar o império jornalístico da família em um de telecomunicações, onde vai reinar a TV Todo. A cena final — o banqueiro Paulo com a arma na mão, inversão do final de *Terra em transe* quando é o intelectual Paulo que empunha a arma, aponta quem efetivamente tomou o controle depois do golpe — a burguesia vai moldar o país a sua imagem, instaurando mais um tempo da reificação, que nos transforma, e com mais força ainda no presente, a todos em meros objetos.

Tempo morto é também o tempo da ditadura que não acaba nunca de passar, como diz o texto que abre o terceiro ato, “Música: popular, privilégio dos mortos”. Trata-se de um *show* que encena os dois tipos mais marcantes de resposta ao golpe e à repressão no tipo de arte mais visível do período, a música popular. Vimos que Roberto Schwarz tinha analisado o tropicalismo como uma forma que concretiza a nova situação. O *show* contrapõe um grupo que, pelas roupas e falas, remete imediatamente a esse movimento, e uma cantora de protesto, Miranda, que já conhecemos do filme onde é amiga de Júlia, a atriz revolucionária. Miranda está de volta à cena depois de três anos em coma. O que primeiro sobressai é o choque entre as duas atitudes artísticas: Miranda canta uma música que vem do primeiro ato e uma homenagem à atriz desaparecida enquanto o grupo tropicalista, sob vaias de atores na plateia, canta uma canção alienada e “filosofa”:

BEBELO — A história dessa música: um dia, durante o coma de Miranda fui visitá-la e percebi em sua palidez cadavérica a conexão entre os aparelhos hospitalares e a carne. A velocidade da máquina deixava a água escorrer, e era preciso um faxineiro que limpasse o chão. No mesmo movimento, o arcaico e o moderno. Cheguei ao estúdio para gravar e olhei para o alto e vi um espírito, e foi a Cao quem me falou.

CAO — Sabe esse fantasma que você vê atrás das paredes envidraçadas?

BEBELO — O que é?

CAO — O espírito do subdesenvolvimento. Fuja, seja real. Agora revolução é voltar os olhos para dentro de nossos corações individualmente sujos.

E quando os atores na plateia continuam vaiando, eles dizem:

CARLOS — Vocês querem o quê? Rimar horário com o operário? Patrão com exploração? Isso aqui é poesia, é a dimensão estética.

GRITOS — (da plateia) Isso não é poesia, é purgante para as elites!

BAIXISTA — É preciso acabar de vez com as imagens de um tempo que já não nos diz respeito.

CAO — Vamos superar a utopia revolucionária e o luto por suas derrotas. Unhas e dentes, diante da oportunidade que nos é dada a brilhar dentro do desencanto.

Ficam evidentes na peça os elementos do movimento que aprendemos a ver no ensaio de Roberto Schwarz. O tropicalismo registra esse momento da dissolução da liga potente entre forças históricas em disputa, artistas em busca de processos de

uma arte popular, experimentalismo estético e opções políticas radicais que marcaram o período pré-golpe. Nessa etapa, em plena ditadura militar, o impulso esquerdizante de revolucionário torna-se rebelde e longe de reivindicar a mudança das relações de propriedade, aponta para uma versão localizada de política, ligada à liberação dos costumes, uma liberação do corpo e do desejo, mais do que das massas oprimidas. A própria questão das formas de integração com o capitalismo internacional, central para um país periférico, é deixada de lado. A integração em si importa mais do que seus termos.

É significativo que Caetano Veloso, recordando como o nome Tropicália foi tirado de uma instalação de Hélio Oiticica, nos diga que não gostava do nome porque reduzia o que ele entendia de sua música a uma “rele localização geográfica”.⁷ Outro ponto negativo, para o compositor que ensaiava formas de integração com o internacional, era que a “palavra tropicalismo me soava conhecida e gasta, já a tinha ouvido significando algo diferente, talvez ligado ao sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (o que mais tarde se confirmou), de todo modo, algo que parecia excluir alguns dos elementos que nos interessava ressaltar, sobretudo aqueles internacionalizantes, antinacionalistas, de identificação necessária com toda a cultura urbana do Ocidente”.⁸ Se antes a questão era pensar centro e periferia como interconstituintes e como superáveis apenas em um horizonte pós-capitalista, em uma ordem mundial renovada cujas possibilidades estavam dadas em muitos países nos anos 1960, para os tropicalistas a questão era experimentar novas posições de sujeito nessa relação vista como palatável e impossível de mudar. Enfim, o futuro estava mais para os tropicalistas do que

⁷ Caetano Veloso. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 188.

⁸ *Ibidem*, p. 192.

para os anseios revolucionários. A cultura nacional vai entrar de cabeça nesse processo de mercantilização, a marca da produção de um mundo cada vez mais assolado por meios de comunicação de massa. Como diz um dos integrantes do *show* “BEBELO — São mais frequentes do que se imagina os casos em que ser mercadoria salva!” O preço, a peça deixa claro, é transformar a música em privilégio dos mortos. Estes mortos, mais do que Júlia, que está desaparecida, são os artistas/mercadoria. Um dos muitos acertos da peça é justamente demonstrar o real esvaziamento político disfarçado sob os *slogans* libertários dos tropicalistas que apontam o caminho que a arte dita engajada vai seguir.

Com esse, fica pronto o panorama das formas de representação e sua relação com o tempo que passou. O último ato aterrissa no presente, “Televisão: morrer de pé”, mostra a mais influente das representações da realidade no mundo contemporâneo e as formas do passado que ela revisita e submete a seus procedimentos pasteurizados. O quarto ato, que se passa em um estúdio de televisão, estrutura-se como uma montagem de fragmentos que justapõe e, por essa forma, equaliza, quatro fios narrativos. O primeiro é a filmagem de um caso especial onde a filha de Júlia é a assistente de produção. Trata-se de um drama televisivo que transforma a repressão política dos anos de chumbo em uma improvável história de amor na qual um ex-torturador se confessa e se mata diante da amada, irmã de uma vítima da tortura. Se o público não entendeu a sátira ao absurdo, corriqueiro em teledramas de nossos dias, de traduzir todo um processo sócio-histórico a um conflito entre dois, de preferência de cunho amoroso, a peça, seguindo o didatismo tão caro a Brecht, mostra ainda outro programa da TV sendo ensaiado, um programa infantil chamado o “Jardim das Finanças” onde se preparam “os homenzinhos para a realidade do mercado financeiro”. O terceiro fio narrativo segue o mesmo princípio didático e nos

leva ao mundo da produção material, a cozinha do estúdio de TV. Como era de esperar, é de lá que vem a enunciação do princípio de composição do ato e da TV: “Carne, peixe, frango, tanto faz. O conteúdo não importa. Igual novela”. Há, como já disse, a presença de Júlia que em *off* fala com a filha. Mostra-se, ainda, a figura de um dos camponeses do primeiro ato, Marivaldo, que chega ao noticiário por estar andando perdido no deserto do Chile tentando chegar a Havana, “uma cidade que fala”. Mas o comentário mais sugestivo, porque deixado inteiramente a cargo do espectador que precisa atar os fios da peça, é o da presença de D. Élia, personagem feita pela mesma atriz do primeiro ato. Agora D. Élia trabalha na cozinha e é humilhada pela responsável pelas refeições. A mesma atriz faz a figurante da cena do suicídio. Em resposta ao técnico que lhe pede que passe seu texto para testar o aparelho de som ela diz: “Eu não tenho fala”. A distância que move o que nos disse D. Élia no primeiro ato dá mais uma medida do rebaixamento das possibilidades abertas aos de baixo em nossos dias. Mas é a atriz que faz Élia que tem a última frase da peça. Ela nos conta que a moça da cozinha espera por um ônibus que não vem possivelmente por ter sido queimado em protestos noticiados pela TV. Ela lembra uma canção antiga, que fecha a peça:

Canção
 Mesmo sem vento
 O remo empurra
 Contra a maré
 A maré
 Canoa boa
 A onda cruza
 Contra a maré
 A maré.

Vimos que o movimento central do ensaio “Cultura e política, 1964-1969” é mapear como a produção cultural registra os rumos políticos traçados pela derrota do mundo da possibilidade pelo mundo da integração do país no capitalismo global com todos os problemas que ela acarreta, o mais grave deles o da perda do horizonte de um processo de superação que levasse o país a se livrar da reposição do atraso a cada salto de modernização. Para seguir o fio que está guiando essa exposição, a pergunta que se impõe agora é: A qual situação política está respondendo a peça? O que nos dizem dessa situação suas escolhas formais?

Como em toda sociedade dividida por interesses antagônicos, há uma intensa luta discursiva de interpretações do Brasil, tanto à esquerda quanto à direita. Como se sabe, os quarenta anos que nos separam da avaliação do país apresentada no ensaio que nos serve de guia aqui, transformaram vários aspectos da vida nacional. O país passou do subdesenvolvimento, que era anseio dos progressistas superar, ao desenvolvimento desigual patrocinado pelos governos militares até ao mundo da inflação desenfreada dos primeiros anos de governo civil, passando pelo ajuste neoliberal dos anos Fernando Henrique Cardoso, quando parecia que bastava ajustar-nos ao mercado mundial para integrarmos-nos, finalmente, no mundo desenvolvido. Os últimos anos viram a transformação do país, agora renomeado de emergente, a *darling* de um mundo imerso em uma crise de que só os Brics parecem escapar. Será que o tempo finalmente passou?

A julgar pela peça, não passou, e o esforço, como diz a canção final, é tentar remar contra a maré. Se quiséssemos dar um nome a esta maré poderíamos usar uma expressão de Robert Kurz, introduzido no Brasil pelo próprio Roberto Schwarz: colapso da modernização. Segundo o pensador alemão, simplesmente não há lugar para todos na barca do progresso capitalista e, enquanto for este o modo de vida, não sobra nada nem para os

deserdados da terra como D. Élia, e nem para os da classe média: o ator que finalmente concorda em rodar a cena ridícula do torturador arrependido exprime bem os efeitos inescapáveis da máquina de moer gente que é o mercado. Revelando compreender bem o preço humano da sociedade totalmente mercantilizada, ele diz: “Eu vou morrer. Chama o diretor. Eu vou fazer a cena. Quero pedir desculpas a todos por não saber onde estou”.

A peça, é claro, sabe onde ele está e a revisita que faz aos modos de representar o Brasil tem o mérito de dramatizar as transformações por que vai passando o país das dualidades até se transformar em um ornitorrinco, para usar uma formulação de Francisco de Oliveira, outra fonte de inspiração da Companhia do Latão. A interpretação do Brasil oferecida por Francisco de Oliveira no seu ensaio de 2003 bate de frente com as elaborações recorrentes das anomalias sociais do país como um estágio a ser superado ou como algo excepcional no curso de uma normalidade que se pode atingir. Da sua ótica, o que se ressalta é o caráter produtivo do nosso atraso, seu papel indispensável como sócio da expansão capitalista. Nessa situação, resta ao pensamento combater a inconsciência social que insiste em não ver o tamanho do desastre.

Outro dos muitos acertos da peça é justamente armar uma consciência histórica de como se foi chegando a esse desastre, ao desenhar o percurso e os impasses da esquerda de seu momento alto pré-golpe a seu papel diminuído de servidores da forma mercantil. O sentido dessa história parece ser dado pelo repertório de forma que funciona como um inventário dos descaminhos da esquerda brasileira. Nenhuma das formas, o teatro engajado, o cinema que faz alianças com o aparato industrial, a música que se transforma em um sucesso a preço de deixar de figurar as contradições do país, a TV da sociedade do espetáculo, todos armam, com sua falta de saída, o tamanho da enrascada

em que a esquerda brasileira se encontra. O governo do PT, embora tenha abraçado algumas bandeiras da esquerda, como a inclusão social, triunfa como um governo essencialmente dentro da ordem mundial que não questiona. Os movimentos sociais estão, até segunda ordem, encurralados. O próprio Movimento dos Sem Terra, com quem o Latão colabora ativamente, se espreme entre um governo que pelo menos não manda a polícia bater neles sistematicamente e um agronegócio que é um dos fiadores do sucesso econômico do país. A base para um movimento efetivamente transformador, definidor de uma posição de esquerda abrangente, está rala, pelo menos até segunda ordem.

Nesse contexto a montagem do Latão cumpre a função necessária de fazer um balanço da nossa herança cultural como forma de indagar para onde ainda podemos ir. Eis uma excelente função para o teatro hoje.

QUANDO A CENA SE DESDOBRA: AS CONTRAPARTIDAS SOCIAIS

MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO¹



Teatro de Narradores, espetáculo *CIDADE FIM-CIDADE CORO-CIDADE REVERSO*. Foto de Bárbara Campos, 2011.

¹Docente titular no Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP, onde forma professores e orienta pesquisas de mestrado e doutorado em Pedagogia do Teatro. Pesquisadora do CNPq, acumulou experiência profissional atuando nessa área em diferentes pontos do Brasil, França e Marrocos. Publicou pela Editora Perspectiva *No reino da desigualdade e Entre o Mediterrâneo e o Atlântico*, além de uma série de artigos em periódicos especializados.

Marcados pela relação estreita entre a experimentação, a pesquisa e a intervenção pública, os projetos cênicos agraciados com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo ao longo dos seus dez primeiros anos de vigência se revelam como um rico conjunto dos percursos da criação teatral elaborada dentro dos grupos.

Manifestação da importância atribuída ao coletivo como vetor dos processos de criação, o chamado teatro de grupo, como sabemos, rejeita a noção de um teatro fechado em si mesmo. Fruto da organização de pessoas das mais variadas idades, vivendo em condições sociais as mais diversas, essa modalidade teatral atravessa categorias até há pouco nitidamente definidas — como era o caso, por exemplo, da oposição entre profissionalismo e amadorismo — instituindo novas relações de produção.

Promulgada como resultado do trabalho e da militância de artistas identificados com um ideário no qual a dimensão coletiva é preponderante, a Lei de Fomento vem contemplando projetos que questionam as regras do mercado e instauram a ótica de uma intervenção no tecido social. Situado no campo de uma tensão fértil entre arte e ação social, o teatro de grupo se propõe não a uma apresentação mimética do mundo, mas a agir sobre esse mundo, no limite, transformando-o.

Na medida em que autorizam a si mesmos disponibilidade de tempo para a experimentação, os grupos agraciados com o Fomento vêm renovando as práticas teatrais. Procedimentos lúdicos são inventados, modalidades inéditas de vínculo entre a atuação e a escrita são construídas, inovações quanto à difusão da representação são propostas. O epicentro do fenômeno teatral, tal como vem sendo experimentado em São Paulo dentro dos coletivos nos últimos anos, se desloca da encenação. O processo criativo deixa de se restringir à montagem, que passa a ser apenas uma das suas facetas. O teatro transborda, portanto, de suas margens até aqui consagradas: a reflexão sobre o processo

de criação, a realização de oficinas, viagens, encontros, ensaios abertos, intervenções nos ambientes urbanos ampliam a envergadura daquilo que a cena dá a conhecer.

Não dispomos por enquanto de uma visão analítica do conjunto dos projetos subsidiados. O teor dos compromissos assumidos pelos coletivos, os procedimentos propostos, as perspectivas de pesquisa teatral favorecidas pelo apoio público ainda não chegaram a ser objeto de um exame sistemático, o que, sem dúvida, se configura como relevante. É nesse quadro que nos propomos a analisar as modalidades de contrapartida social propostas nos projetos cênicos que vêm sendo fomentados ao longo da vigência da Lei. Na medida em que o teor das contrapartidas propostas constitui um dos critérios levados em conta pelas comissões responsáveis pela seleção dos projetos, o seu exame pode sem dúvida trazer à tona as maneiras pelas quais os grupos vêm concretizando seu ideal de intervenção pública.

Tendo em vista o estabelecimento de um recorte dentro da massa de projetos agraciados que possa eventualmente iluminar diferentes tendências dentro do percurso histórico já percorrido, focalizaremos no âmbito deste texto as propostas de contrapartida presentes em três edições do Programa. O olhar da autora vai se dirigir, portanto ao exame dos projetos contemplados na primeira edição, ocorrida em junho de 2002, aos projetos oriundos de uma edição intermediária, a décima, datada de janeiro de 2007 e aos que emergem de uma edição entre as mais recentes, a décima oitava, efetivada em fevereiro de 2011. Para efeito desta análise, o fato de as metas anunciadas terem ou não sido cumpridas não é pertinente. Não nos deteremos, portanto, nos relatórios apresentados pelos contemplados. O que se considera relevante aqui é o reconhecimento desses projetos como suficientemente legítimos a ponto de terem sido merecedores do apoio público.

Uma passagem pelo dicionário pode contribuir para estabelecer os contornos da questão. A definição de contrapartida proveniente do Houaiss menciona “aquilo que completa, que complementa”, enquanto o Aurélio salienta a ideia de compensação e de correspondência.

O exame dos cinquenta e três projetos provenientes das três edições citadas aponta um conjunto de sete grupos beneficiados mais de uma vez, a saber:

Núcleo Bartolomeu de Depoimentos: 1.^a, 10.^a e 18.^a edições

Companhia de Teatro Os Satyros: 1.^a e 18.^a edições

Companhia Triptal de Teatro: 10.^a e 18.^a edições

Companhia São Jorge de Variedades: 1.^a e 10.^a edições

Companhia Truks: 1.^a e 10.^a edições

Teatro Ventoforte: 1.^a e 10.^a edições

Engenho Teatral: 1.^a e 10.^a edições

Com exceção da Companhia Triptal de Teatro, observa-se que os demais grupos contemplados duas ou mais vezes dentro do universo apontado foram reconhecidos como merecedores do apoio municipal logo na primeira edição. Iniciavam-se ali trajetórias que hoje sabemos significativas. No decorrer dos anos subsequentes esse reconhecimento seria confirmado pela coerência e relevo do desempenho dos coletivos em questão. Protagonistas de ações continuadas, eles continuaram a ocupar posições de destaque no panorama teatral da cidade ao longo da última década.

O exame específico dos projetos beneficiados na edição inicial reitera a importância do posicionamento dos grupos naqueles meados de 2002, quando se concretizava pela primeira vez a atuação do município em favor de uma ação cultural de caráter público. Entre os vinte e três projetos agraciados, nove não

apresentavam intenções específicas de montagem ou apenas anunciavam de modo vago que iriam montar espetáculos. Cabe salientar que dentro do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos a noção de espetáculo não poderia de fato apresentar nenhuma pertinência, visto que o propósito do grupo era provocar “incidentes artísticos”,² “experimentar a obra de arte acontecendo no momento em que é gerada, na relação imediata com o público e finalizando ali, no ato puro, a sua trajetória, seu «nascimento» e «morte»”. Para tanto, teatro invisível, intervenções urbanas e criação de “zonas autônomas temporárias” são alguns dos caminhos adotados.

Boa parte dos coletivos beneficiados naquele primeiro momento enfatizava seu compromisso no sentido de articular de modo coeso e fecundo uma série de operações que já vinham realizando, tanto no âmbito interno do próprio grupo, quanto no das relações a serem tecidas ou reiteradas entre ele e o entorno. Ao atuar de modo similar a centros culturais — se levarmos em conta a amplitude de seu raio de intervenção — uma série de grupos estabeleciam prioridades, pensavam as metas e meios de sua atuação, de modo a fazer avançar um trabalho artístico que possibilitasse a formulação de discursos cênicos por parte de pessoas até há bem pouco apartadas desse universo.

O Ágora propunha a crianças e jovens do Bexiga módulos de trabalho, oficinas, exercícios cênicos e visitas a museus e instituições culturais. A Associação Paideia, mais do que difusão de espetáculos ou oficinas, organizava ações integradas, parcerias com escolas e eventos em diferentes locais do bairro. O “Centro de Estudos e Práticas do Teatro de Animação” sob responsabilidade da Truks organizava ações de formação, espetáculos, documentação e operações complementares em torno do teatro de

² As passagens citadas entre aspas ao longo deste texto provêm dos projetos em pauta.

formas animadas. Um trabalho contínuo enfatizando elos com organizações locais, mediante oferecimento de oficinas permanentes e pontuais, além de experimentações na rua já caracterizava então o Engenho Teatral. Além de espetáculos, o Ventoforte propunha criações em comunidades, cursos, oficinas e seminários. Um princípio nítido caracterizava as iniciativas dos Satyros, o de “não reduzir seu trabalho apenas à produção de espetáculos”.

Destaque especial cabe ser dado à atuação da Cia. Fábrica São Paulo a partir de sua premissa de contribuir para a inserção da arte na esfera educacional. Buscando consolidar um espaço voltado para apresentações, atuação pedagógica e pesquisa, o Fábrica teceu sólidos laços com o sistema de ensino, trazendo o professor “e a ampliação de seu universo cultural” para o centro das preocupações da companhia. As diretrizes de sua programação ressaltam a articulação entre a experiência criativa e seus desdobramentos em sala de aula, a apreciação da arte como fonte de conhecimento e de desenvolvimento da capacidade artística e, especialmente, o desenvolvimento individual do professor “como cidadão e agente cultural em sua comunidade”. Marcado por clareza de propósitos e forte determinação em uma seara tão desafiadora quanto delicada, a experiência acumulada pelo Fábrica constitui referência para aqueles que se interessam pela reflexão associando pedagogia e teatro.

Um caso singular é o da Cia. São Jorge que já equacionava então seu fértil e original princípio de trabalho: é da relação de alteridade com um “outro” distanciado dos referenciais do grupo que surge o acontecimento teatral.

No outro extremo da trajetória temporal aqui traçada, em 2011 a 18.^a edição revela um quadro diverso. Demarcando-se das referências espetaculares, alguns grupos se propõem a realizar acontecimentos cênicos de outra ordem.

É assim que a Cia. Triptal justifica a continuidade do tratamento de textos de Eugene O'Neill, anunciando não uma encenação, mas um “estudo cênico” acerca de *Macaco pelado*, desse autor.

O Coletivo Bruto — do qual fazem parte integrantes familiarizados com as interseções entre pedagogia e arte — anuncia por sua vez a formulação de uma estrutura dramática inspirada no *Declínio do egoísta Johann Fatzer* de Brecht/Müller. Trata-se de um compartilhamento de processo de criação que reverte radicalmente a ótica habitual da formação de público. São indicadas experiências de convivência entre criadores e público nas quais a “função poética se integra ao exercício de criação”, e todos são simultaneamente atuadores e apreciadores. A interação e a troca vêm para o primeiro plano, se substituindo ao ato de ensinar algo a alguém. Em busca de “processos de criação que tornem cada momento do fazer a conformação de um produto, ou, melhor dizendo, a conformação de uma experiência única e compartilhável”, o grupo instaura uma reflexão original. Ela conduz a atitudes que Rancière qualificaria como emancipadoras, opostas ao “embrutecimento”³ normalmente marcante das relações entre quem ensina e quem aprende.

As intervenções urbanas pretendidas pelo Opovoempé têm em vista que o momento cênico “se incorpore ao fluxo da cidade com o objetivo de revelar as dinâmicas, despertar o olhar crítico e ativar a imaginação sobre a vida diária”, atribuindo, portanto ao passante função próxima à coautoria. A elaboração de “dramaturgias porosas à ação do público” e a intenção de “criar, de forma genuína, algo juntamente como o público, ao vivo”, deslocam as prioridades da preparação e do acabamento do acontecimento cênico, substituindo-as também pela interação, trazida para o primeiro plano.

³ Jacques Rancière. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

Relações fortes com o ensino de teatro levado a efeito nas universidades podem ser observadas nessa 18.^a edição. Várias são as manifestações desse interessante caminho de mão dupla que vem caracterizando, de modo singular, o movimento do teatro de grupo em nossa cidade.

A escrita de protocolos, instrumento de trabalho inspirado nas práticas brechtianas e disseminado na formação em teatro oferecida pela ECA-USP permite à Cia. Humbalada avançar na reflexão coletiva sobre seus processos de trabalho. A Cia. Elevador Panorâmico se compromete a organizar uma mostra de teatro universitário. Uma troca inusitada com docentes da Universidade de São Paulo é sugerida pelo [pH2]: estado de teatro. Na perspectiva de retomar espetáculos já encenados, os estudantes universitários componentes deste último grupo se propõem a convidar “artistas-provocadores”, todos docentes, para que lhes lancem desafios que permitam a reestruturação de espetáculos montados anteriormente. Por outro lado Antonio Toscano, docente da PUC, Escola de Arte Dramática e Escola Livre de Teatro é quem orienta a investigação dramatúrgica conduzida pela Trupe Artemanha que, ao montar *Dr. Fausto Capão no Reino do Hip Hop* estabelece diálogo entre a história do bairro do Campo Limpo e mitos populares da literatura brasileira e universal.

Na grande maioria dos casos os espetáculos fomentados surgem de pontos de partida diferentes do texto. Percursos os mais variados dão origem a dramaturgias que emergem de múltiplas fontes, tais como depoimentos, narrativas, temas trazidos à tona em experimentações e assim por diante.

Alguns casos incomuns, entretanto, são dignos de nota. O Club Noir corajosamente traz à cena as obras completas de Ésquilo e a Cia. Tripal, assumindo estar “na contramão das tendências atuais”, se confronta com a dramaturgia de O’Neill, ampliando o âmbito de seu projeto com a leitura cênica de outros

autores que se detenham no tema da marginalidade. De modo diverso, a palavra está também no centro das preocupações do Núcleo Bartolomeu; além de a ópera integrar agora a elaboração de *Orfeu Mestiço: uma hip ópera brasileira*, o grupo vem assegurando uma atuação contínua na qual ela, a palavra, é matéria artística tratada poeticamente, o que constitui, como se sabe, valor intrínseco à própria cultura *hip-hop*. Esse é o caso da *spokenword*, forma de performance na qual as pessoas recitam textos, presente nas “batalhas de palavra”, como também da “Dramaturgia Concisa e Contemporânea”, sessões nas quais textos inéditos de dez minutos são concebidos e depois lidos e comentados diante do público.

Convidamos agora o leitor a um mergulho nas diferentes modalidades de contrapartida social propostas pelos grupos fomentados nas três edições mencionadas. Embora a coesão interna do projeto deva sempre ser considerada, nosso caminho aqui será o de agrupar essas modalidades por categorias que emergem da sua própria natureza, na expectativa de apreender mais detalhadamente seu interesse e relevância.

Ação cultural

Noção por vezes um tanto nebulosa, tributária de sua matriz francesa — a política de democratização cultural implantada naquele país nas décadas de 50-60 — a ação cultural constitui uma moldura que reúne as mais fecundas formulações de contrapartida observadas.

Teixeira Coelho assim define o conceito: “processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura”.⁴ O autor destaca que a ação cultural se propõe a “fazer a ponte

⁴ *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997, pp. 32-5.

entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns”. Duas linhas de força são perceptíveis nessa caracterização: de um lado se enfatiza a atitude ativa esperada do indivíduo que se mobiliza para essa abertura em relação à esfera do simbólico e, de outro, se ressalta a importância de que ele possa decidir como se valer dela, elegendo as finalidades que, na sequência, irão norteá-lo. Em publicação posterior Teixeira recorre a uma passagem de Montesquieu publicada no verbete relativo ao gosto na *Enciclopédia* e acrescenta uma prerrogativa exercida pela ação cultural, a de “ampliar a esfera de presença do ser”.⁵

Diversas são as dinâmicas anunciadas nos projetos fomentados passíveis de serem enfeixadas sob essa nomenclatura. Entre elas destacamos a oferta de oficinas /*workshops* (a distinção não transparece claramente), a formação de público, o estabelecimento de ações em rede, os encontros com especialistas e encontros festivos, além do recrutamento de estagiários.

O oferecimento de oficinas/*workshops* por vezes os aproximam de verdadeiros cursos: os participantes, de modo mais ou menos ativo aprendem determinadas formas teatrais ensinadas por membros do grupo ou artista convidado, que já as domina. Em outros casos, menos frequentes, elas constituem ocasião privilegiada para que, juntos, membros dos coletivos e pessoas interessadas se lancem à aventura da experimentação sem ponto de chegada previamente estabelecido.

Com duração e regularidade variáveis, no mais das vezes elas são mencionadas nos projetos de modo relativamente impreciso, o que impede o leitor de ter clareza acerca do seu teor. Se o conteúdo a ser trabalhado nas oficinas de fato depende em

⁵ *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras e Itaú Cultural, 2008, p. 31.

alguma medida do acordo travado aqui-agora entre os participantes e o coordenador, é fato que a sua oferta em muitos casos aparece descosida do projeto artístico em seu conjunto, principalmente nos primeiros tempos de vigência da Lei.

Um critério interessante para se examinar o significado dessa oferta pode ser sintetizado a partir da seguinte interrogação: a oficina/*workshop* em questão se articula organicamente com o projeto como um todo? Ela constitui efetivamente uma via de mão dupla entre os membros do coletivo e as pessoas que se dispõem a frequentá-la? Qual o grau de conexão que apresentam com processos de criação sob responsabilidade dos grupos? Objeto de um *a priori* favorável, o oferecimento de oficinas pode em alguns casos encobrir a fragilidade de determinadas propostas, mas por vezes constitui o germe privilegiado de autênticas criações em parceria.

Tomando como referência apenas os grupos da 1.^a edição, verificamos que a Cia. Cemitério de Automóveis, a Cia. Estável, o Pessoal do Faroeste, o Pia Fraus e o XPTO se comprometem a coordenar oficinas cuja conexão com seus respectivos processos criativos é mencionada, mas ainda com alguma imprecisão.

O coletivo formado pela associação entre o Circo Mínimo, La Mínima e Cia. Linhas Aéreas justifica as oficinas que vai propor como sendo experiências práticas visando a “ensaiar” a criação de uma futura escola de circo, seu objetivo maior. Uma sólida argumentação cerca as justificativas de dois grupos naquela 1.^a edição. Os Satyros procuram atingir alunos de escolas municipais da periferia paulista a partir das conquistas estéticas do próprio grupo. O Ventoforte estabelece forte elo entre a experiência das oficinas a serem propostas e sua criação cênica em torno dos romances de Victor Hugo, então em processo. Autores, atores, estudantes e o público em geral são convidados para experimentações partindo de personagens, situações e imagens

provenientes dessas narrativas, de modo a contribuírem com descobertas a serem posteriormente incorporadas na encenação.

Ao longo das edições posteriores — 10.^a e 18.^a — oficinas e *workshops* são anunciados em proporção relativamente menor, mas, por outro lado, ganham densidade. Em 2007 a Cia. Trip-tal, por exemplo, explicita que das oficinas por ela organizadas surgiu boa parte dos participantes de suas montagens, enquanto a Cia. São Jorge as fundamenta a partir do desejo de “multiplicar o conhecimento gerado na prática diária” e o Ventoforte as dirige a professores e alunos de escolas públicas do bairro.

Mas são os membros do Dolores Boca Aberta que levam mais longe a coerência entre a natureza das oficinas e as práticas culturais e artísticas que pautam a atuação do coletivo. Segundo eles, a formação empírica que adquiriram os qualifica para dialogar com outras comunidades em movimentos sociais “que vivem a rudeza da falta de acesso e que pelas próprias mãos ergueram suas moradas”. Assim sendo, eles se propõem a compartilhar suas reflexões e a construir teatros pela cidade a partir do modelo da “arena arbórea”, ou seja, espaços cênicos circulares que resultam do plantio de árvores em circunferência construídas em sistema de mutirão, construção essa seguida de momentos festivos. Circulando em quatro comunidades e propondo oficinas nomeadas “Iniciação ao Teatro Mutirão”, artistas do Dolores visam a disseminar o pensamento do grupo e a discutir o que é ser artista na periferia, abordando questões como a poesia suburbana, a musicalidade dos bairros e assim por diante. Sua meta é em última análise a de demonstrar alguns dos princípios de trabalho que os norteiam, de modo que os grupos emergentes possam se autogerir.

Em 2011 por ocasião da 18.^a edição, a Cia. Humbalada de Teatro se vale de um critério pouco usual para oferecer oficinas: realiza entrevistas com moradores das redondezas e procura saber quais são suas preferências.

Em alguns outros casos os coletivos formulam oficinas que apresentam vínculos diretos com os princípios do trabalho cênico por eles eleitos, opção que abre perspectivas mais tangíveis de uma articulação produtiva entre a contrapartida e os próprios processos de criação. É assim que a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico apresenta a proposta de *Campos de visão*, o Grupo Redimundo convida para *Dramaturgia do espaço* e o Núcleo Bartolomeu sugere *O canto das palavras* sobre os caminhos da palavra falada.

Os Satyros destacam-se nesse conjunto pelo grau do compromisso assumido em termos de contrapartida. O encontro de alteridades sempre foi uma marca forte do grupo. A relação de confiança que estabeleceram com pessoas à margem vivendo nas cercanias do seu teatro, chegando a incorporar algumas delas em seus elencos, certamente contribuiu para que aquele coletivo tenha se lançado em propostas de peso. Depois de ter coordenado oficinas voltadas para jovens nas quais se incluía o contato com a produção teatral da praça, agora a equipe dos Satyros dá continuidade a seus propósitos lançando oficina dirigida a jovens adolescentes da rede pública de ensino na região central da cidade, a serem selecionados mediante critérios precisos, vinculados ao desempenho escolar. Trata-se de um processo a ser desenvolvido ao longo de oito meses, com dois encontros semanais, o que sem dúvida deixa entrever um comprometimento marcante com os vínculos a serem alimentados entre o fazer teatral e a educação.

Alguns casos presentes na 10.^a e 18.^a edições apontam um fato que talvez não seja novo, mas passa a ser explicitado. Estamos falando da sugestão de oficinas nas quais se espera a co-presença dos membros dos coletivos — que pretendem aperfeiçoar seu ofício — e do público interessado. O fato de o grupo se dispor a essa fusão indica uma postura aberta em relação ao “outro” menos ou nada iniciado, o que, por si só, revela uma postura interessante diante da solicitação pública de contrapartida. Expe-

rimentar junto implica em alguma escala despir-se das prerrogativas comuns àqueles que sabem, para, em troca, enfatizar a potência da interação.

É o que ocorre com o Clã Estúdio das Artes Públicas que organiza um *workshop* sobre máscaras com Zigrino, para o qual convida também alunos do Núcleo Vocacional — programa coordenado pela Secretaria Municipal de Cultura — envolvidos em aprendizagens em torno do cômico. Os membros de Opo-voempé mostram interesse no estabelecimento de trocas que possam nutrir seu próprio processo de criação, mediante a presença de artistas convidados e do público interessado para realização de treinamento Suzuki e Viewpoints. Um conjunto de oficinas abrangendo, entre outras especificidades a Commedia Dell’Arte e o Bufão, Clown, Máscara Neutra, Danças Dramáticas Brasileiras — cujo conteúdo é apresentado em detalhes — é sugerido pela Trupe Artemanha, que, através dele, tem em vista preencher dezesseis vagas para futuros membros.

Outra vertente das modalidades de contrapartida que podem ser incluídas na ótica da ação cultural é a formação de público, denominação recorrente nos projetos. O termo, no entanto, cobre um leque amplo de medidas, que vão do caráter simplesmente contábil até processos com algum fôlego, a serem desenvolvidos a médio e longo prazo.

Em vários projetos se anuncia que o baixo preço ou mesmo a gratuidade dos ingressos das apresentações seria, em si mesmo um fator para essa formação. O fato de elas ocorrerem na rua ou em centros de cultura da periferia também é valorizado no mesmo sentido. A Cia. Truks, por exemplo, em um de seus projetos argumenta que a ampla variedade de espetáculos por ela apresentada “poderá lapidar” o gosto do público.

Palestras, debates, mostras teatrais também são citadas com frequência como meios para despertar o desejo de ir ao teatro, mas

tampouco por si sós podem proporcionar a expansão dos espectadores. A experiência tem mostrado que essas medidas, isoladamente, não asseguram o aumento quantitativo nem muito menos a formação dos espectadores. Abrir o apetite de teatro implica uma sutil e, muitas vezes, imponderável combinação de fatores, que incluem desde a inserção do evento em determinado contexto, até a disponibilidade de companhia para se ir até o local da apresentação.

Há varias ocorrências em que se menciona de modo ainda impreciso que se buscará favorecer a visita de escolas ao teatro ou que se fará parecerias com ONGs com o fim de aproximar seus componentes do fazer teatral. A Cia. As Graças, por exemplo, faz alusão à possibilidade de que os espectadores acompanhem as montagens e a preparação de atores, o que não deixa de ser uma consideração de caráter vago.

Uma visível defasagem caracteriza as referências feitas à meta de formação de público: pouco se esclarece sobre os meios para atingi-la e não se discute criticamente a complexidade de fatores envolvidos em tal propósito. No entanto, há determinados projetos que apresentam a questão com mais propriedade, revelando nas entrelinhas do texto que aqueles coletivos têm uma visão mais abrangente sobre o desafio de formar espectadores.

A Associação Paideia faz apresentações para classes escolares, seguidas por exposições sobre o tema abordado e encontros com palestrantes. Na semana seguinte jovens, profissionais do coletivo e professores de Educação Artística trabalham na construção de acontecimentos teatrais inspirados por aquela experiência, apresentados na sequência para a comunidade. Chama a atenção aqui a ênfase no vínculo estabelecido entre a recepção e o fazer teatral, aspecto primordial a ser considerado quando se tem em vista a formação do espectador.

O Club Noir ressalta uma importante vertente dentro do projeto mais amplo de montar as tragédias de Ésquilo; trata-se

do Projeto-Escola, que tem em vista levar ao seu teatro estudantes do ensino médio das escolas públicas para assistir os sete espetáculos programados, em sessões exclusivas. A intenção é trabalhar a formação desses espectadores em colaboração com a equipe escolar. Preveem-se debates com os atores em torno dos temas das peças e da arte teatral propriamente dita. A ampliação do imaginário e a potencialização da reflexão crítica são apontadas como preocupações que conduzem o coletivo a assumir essas ações.

O Teatro Fábrica, que já na primeira edição apresentava um sólido histórico de espetáculos levados em instituições escolares públicas, prevê uma equipe para atuar junto com os professores, de modo que sejam capazes de se valer de espetáculos assistidos junto dos alunos para promover aprendizagens e debates. Observa-se que o grupo elege o professor como meta prioritária em seu programa de trabalho. Emana do projeto do Fábrica uma importante consideração: é das transformações experimentadas pelo professor que se podem esperar avanços no plano da educação das jovens gerações.

O Engenho Teatral que já na primeira edição mencionava a relevância da ida coletiva ao teatro com preparação anterior da plateia — por vezes completada por conversa posterior com a equipe artística — mais tarde, na décima edição, vai mais longe, enfatizando a simultaneidade entre o desenvolvimento dos diferentes planos: construir o objeto artístico, formar o público e formar o artista. Com sua larga experiência acumulada, o coletivo mostra ter clareza da complexidade e das dificuldades intrínsecas à conquista de espectadores. Uma passagem de seu projeto ilustra o teor dos seus questionamentos: “Um grupo jovem, de jovens, da periferia, na maioria alunos do segundo grau noturno de escolas públicas. Tipo galera que invade um estádio. Vem pra zoar, fazer, acontecer. Não pretende ficar quieto, talvez nem mesmo queira assistir qualquer coisa. Com certeza não está preocupado

em respeitar nada, muito menos códigos teatrais de comportamento ou de linguagem cênica que ele desconhece e não lhe dizem respeito. É bom desconfiar que o próprio teatro, tal como o conhecemos, talvez não lhe diga respeito”.

Marcados por coerência e uma certa densidade, esses três últimos projetos, sem dúvida, se distinguem da massa de menções a uma pretensa formação de público desacompanhada de reflexão e de planos de ação suficientemente tangíveis. Em comum eles apresentam as relações com o sistema educacional — e dentro dele enfatizam especialmente os docentes — como uma alavanca para alcançar seu objetivo.

Ações em rede estruturam a atuação de vários coletivos, na expectativa de avançar de modo mais concreto em direção ao terreno de uma ação cultural fecunda. Por vezes os próprios coletivos se associam de modo a rentabilizar esforços em uma mesma operação, que interesse a todos. É assim que a Trupe Artemanha ocupa um espaço público em parceria com outros três coletivos, a Cia. As Graças se une a outras apresentando espetáculos pela cidade a partir de um ônibus e o Circo Mínimo/La Mínima e a Cia. Linhas Aéreas se reúnem em torno de um projeto circense.

Se o Folias D’Arte abriga em sua sede organizações da sociedade civil e com elas atua, há outros coletivos que optam por programa de ação que tem no desempenho em rede um princípio de peso. Para a Associação Paideia, por exemplo, o perímetro da vasta zona Sul da cidade constitui o contorno do seu engajamento. Dentro dela são inúmeras as articulações vivas com escolas públicas, grêmios, centros culturais e, especialmente, com a Biblioteca Municipal Presidente Kennedy. E mais uma vez aqui cabe destacar o Engenho Teatral: suas alianças com entidades locais têm papel capital no desempenho do grupo, a ponto de ele assumir que a convivência com a população, suas organizações e movimentos é fundamental para o trabalho

de criação, reconhecendo ao mesmo tempo que sua ação se completa na ação dos parceiros.

Apesar de os exemplos apontados serem estimulantes, cabe observar que a avassaladora desigualdade social que atravessa nossa metrópole faz com que os coletivos aqui sediados tenham ainda diante de si um vasto terreno a ser explorado para que a atuação em rede possa contribuir para ampliar e fortalecer a dimensão do trabalho artístico que vêm realizando.

A abertura para recebimento de estagiários constitui outra modalidade de contrapartida. Nela fica explicitado o desejo de formação de multiplicadores do trabalho artístico em foco e, em alguns casos, a intenção de que eles sejam incorporados ao grupo. Quando este último é o objetivo, não raro os estagiários são recrutados mediante a frequência de oficinas coordenadas pelo grupo, e em alguns casos são solicitados especificamente estudantes de teatro. Várias são as áreas nas quais atuam os estagiários: produção/administração, documentação/mídia, direção, técnica, além do trabalho de ator. Opovoempé tem uma posição diferenciada a respeito desse recrutamento. Em 2008, ao tornar públicos os critérios de seleção adotados para incorporar estagiários, eles afirmavam: “Pra gente é muito importante que os nossos aprendizes nos ensinem também, que sejam público atento e, ao mesmo tempo, parceiros ativos de criação”.⁶

Ao longo das três edições estudadas cresceu a incidência de encontros com especialistas. Se na 1.^a edição apenas 4% dos projetos propunham esse tipo de ação, na 10.^a edição ela estava presente em 27% deles e na 18.^a edição chegou a aparecer em 42% dos projetos contemplados. Além das habituais palestras, ciclos de encontros, debates, aulas públicas, encontramos também rodas de conversa e grupos de estudo, interessantes por

⁶ <opovoempé.blogspot.com>.

sugerirem dinâmicas menos verticalizadas. São abordadas questões relativas à própria arte teatral — a história do teatro grego, as vanguardas históricas — como também a temática das encenações — “cidade e assujeitamento” ou a chamada Boca do Lixo, por exemplo. Evidencia-se cada vez mais o quanto a cena que se beneficia do Fomento bebe em fontes de diferentes áreas do conhecimento, não teatrais. Busca-se no contato com especialistas um diálogo que permita a abertura de horizontes em relação àquilo que se pretende tratar em cena, tanto quanto à própria maneira de fazê-lo. O desejo de conhecer estudos e pesquisas sobre questões que mobilizam o grupo é um traço relevante da postura dos grupos beneficiados com o apoio público. Estamos pois diante de outros frutos da cena contemporânea, diferentes da encenação.

Já em registro diverso, aparece um tipo de encontro bastante apreciado: estamos nos referindo a saraus e festas comunitárias, momentos de conagração atravessados por laços de solidariedade e afetividade. É o caso dos eventos *Baitaclã* e o *Sarau do Dolores*, entre outros.

A promoção de ensaios abertos surpreendentemente é pouco frequente; apenas a Cia. Teatro do Incêndio e Opovoempé designam essa prática dentro de seu programa, e assim mesmo, apenas de passagem.

A documentação dos processos criativos constitui também modalidade de contrapartida em ascensão; sua presença nos projetos passa de 13% na 1.^a edição para 36% na 10.^a e chega a 57% na 18.^a. Hoje reunidos no Centro Cultural São Paulo, esses registros, por si sós, constituem um vasto universo de pesquisa. Livretos, fanzines, cadernos, jornais, material audiovisual, registros fotográficos abordam o histórico dos grupos, sistematizam as fases dos processos de criação, documentam palestras, mesas-redondas e textos de estudo.

Observam-se também outras modalidades de contrapartida que não se inserem na perspectiva da ação cultural em seu estrito senso. Uma delas é a retrospectiva do próprio repertório; grupos como As Meninas do Conto, a Cia. Triptal e o Tablado de Arruar se propõem a revisitar suas próprias criações, trazendo-as mais uma vez a público provavelmente com o intuito de evidenciar os elos que compõem o caminho já percorrido.

Surpreendentemente nas edições aqui destacadas aparecem poucas demandas vinculadas ao espaço de trabalho, uma dimensão capital para a consolidação dos coletivos. A Cia. Estável menciona a revitalização do Teatro Flávio Império; o Teatro da Vertigem destaca a necessidade de uma sede para desenvolver seus diferentes núcleos de atuação, enquanto a Cia. São Jorge de Variedades defende a importância da criação e manutenção de uma sede, na intenção de aprofundar os laços com a comunidade onde vier a se instalar.

Essa breve passagem pelos desdobramentos da cena propostos pelos grupos fomentados em um recorte de três edições revela dados eloquentes. Se o dicionário caracteriza a contrapartida como sendo “aquilo que completa, complementa”, as modalidades aqui descritas com efeito indicam respostas singulares ao apoio público à criação artística.

Aqueles que acompanham de perto os debates em torno da vigência da Lei de Fomento podem observar que interesses os mais variados vêm acarretando contestação à pertinência das contrapartidas ao financiamento público das criações teatrais. Nessas circunstâncias cabe então reiterar que a demanda de contrapartida social — inerente à própria formulação da Lei — vem abrindo horizontes de atuação que contribuem diretamente para a consolidação de novas perspectivas para o trabalho teatral. Dela emana a diversidade e a riqueza de procedimentos de

ação cultural que têm mobilizado cidadãos dos quatro cantos da cidade em direção a “uma ampliação da esfera do seu ser”, nos termos de Montesquieu. Dela resulta o vigor com que o movimento de teatro de grupo dialoga com pessoas de diferentes faixas de idade e condição social, envolvidas de modo mais ou menos direto com as esferas da manifestação teatral e os desdobramentos de caráter cultural e mesmo educacional que ela vem favorecendo.

Se a cena se reinventa em permanência, em nossos tempos mais do que nunca ela vem se interrogando sobre como pode falar de um mundo atravessado por tantas transformações e desigualdades. Abirached, renomado pesquisador francês, caracteriza com acuidade a amplitude do desafio que se coloca para o ator de nossos dias, que se vê diante da “capacidade de intervenção na cidade e o desejo de inscrever sua arte em meios desconhecidos, tidos como fechados e difíceis, que podem ser ponto de ancoragem de práticas originais, nas quais a pedagogia se torna um exercício de imaginação criativa e de invenção de uma nova linguagem”.⁷

Se graças aos projetos fomentados a manifestação teatral deixa em alguma medida de ser prerrogativa exclusiva de determinadas camadas sociais, isso ocorre como decorrência do estabelecimento de novas relações com o público. Elas podem assim escapar ao mero consumo, na medida em que se ampliam e se diversificam os circuitos de produção e recepção teatral. E o vigor desses novos circuitos decorre em grande parte das modalidades de contrapartida formuladas pelos coletivos.

Tão mais interessantes e férteis quanto mais intensamente tecidas ao próprio acontecimento teatral, as iniciativas de con-

⁷ Robert Abirached. “Une agora dans la cité”. In: *Dix ans d'action artistique avec la revue Cassandre*. Paris: Cassandre Horschamp, Éditions Amandiers, 2006, p. 6.

trapartida têm com efeito diante de si um vasto campo para se depurarem ainda mais e se tornarem mais efetivas.

Diferentemente de outros contextos nos quais a ação cultural e artística é encarada como divorciada da criação teatral, a cidade de São Paulo trata essas dimensões como faces de uma mesma moeda, graças ao Fomento ao Teatro. E esse fato é uma conquista, não só em termos sociais como também estéticos. A cena se transforma porque se amplia o círculo dos nossos parceiros de criação.

CONTRA O CAPITAL, A CONQUISTA DA HUMANIDADE INTEIRA

JOSÉ ARBEX JR¹



Cia. As Graças, projeto “Circular Teatro”. Foto de Thiago Dell’Orti, 2005.

“Fazei desfilar aqui, nos estreitos bastidores, todo o ciclo da criação, e cruzai com cautela e rapidez o céu e o inferno atrás do mundo”. Fausto tem diante de si o planeta, seu palco.

¹ Doutor em história social pela USP, chefe do Departamento de Jornalismo e coordenador do Programa de Especialização em Jornalismo da PUC-SP. É editor especial da revista *Caros Amigos* e publicou vários livros, entre os quais: *O século do crime* (Ed. Boitempo), *Showjournalismo – a notícia como espetáculo* e *O jornalismo canalha* (Ed. Casa Amarela).

Ambiciona conhecer a humanidade inteira. Pode a arte exigir menos do que isso? Mas a humanidade está ameaçada pela cisão, o inferno parece bem mais próximo ao mundo.

Um em cada sete seres humanos passa fome. Pelo menos quarenta mil morrem por falta de nutrientes por dia, mais da metade dos quais são crianças. Osama Bin Laden não passa de um mísero aprendiz de feiticeiro: a fome produz, diariamente, a destruição de sete *World Trade Centers* habitados unicamente por crianças. Some-se o contingente humano subnutrido e que tem suas funções vitais afetadas por falta de proteínas, vitaminas e sais minerais, e abarcaremos mais da metade da população planetária. Nada disso tem que ver com Malthus. Não falta comida. Sobra. Se a soma total de alimento produzida no mundo fosse dividida igualmente pelos seus habitantes, cada um teria à sua disposição 2.750 calorias diárias. O problema é que não se produz mais “comida”, mas sim mercadoria na forma de comida. Come quem tem dinheiro para comprar. Quem não tem morre. É simples assim.

O capital só pode oferecer o inferno. Mais nada. *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate.*²

A fome se desenvolve sobre um cenário de constante, persistente e crescente destruição dos recursos vitais do planeta, em particular da água e da biodiversidade. No atual Brasil da aparente prosperidade sem fim, a expansão do agronegócio, principal responsável pelo crescimento da economia na última década, só pode acontecer graças à destruição predatória de imensas áreas da Amazônia e do Cerrado, com todas as suas consequências para o ecossistema, assim como a ameaça à sobrevivência dos povos originários que habitavam e ainda vivem nas áreas devastadas ou ameaçadas pelo capital. O aparente surto de desenvolvimento cega a plateia, que aplaude e pede bis.

² “Deixai toda esperança, ó vós, que entráis”. In: Dante Alighieri. *A divina comédia*. Belo Horizonte-São Paulo: Itatiaia-Edusp, 1979, p. 120.

O planeta é transformado num Auschwitz, e os seus bilhões de prisioneiros perdem a perspectiva de futuro e o sentido da existência. Instala-se o cinismo, o salve-se quem puder. Cumpre-se a sentença implacável da “dama de ferro” que poderia, confortavelmente, fazer as honras da casa para Adolf: “Não há sociedade; o que existe, o que sempre existiu são os indivíduos”. A barbárie ataca os mais sagrados valores da humanidade inteira.

Contudo, Fausto pode convocar as potências do céu. A humanidade, como Maria, tem força, tem raça, tem gana e resiste. A barbárie ainda não venceu. A Primavera Árabe, as revoltas na Zona do Euro, as demonstrações e ocupações das ruas e praças nos Estados Unidos, as lutas em curso na América Latina, a resistência muitas vezes muda e invisível nos países africanos e asiáticos demonstram a latência de uma imensa pulsão de vida. A pulsão de vida é a matéria da qual a arte contemporânea é feita. Pois se ela não fizer explodir o livre fluxo do pulso libertário de Eros quando Tânetos mobiliza a totalidade de suas hostes, ora. . . existirá, então, alguma possibilidade de criação?

Mas há infinitas armadilhas no caminho da criação artística, tantas quantas são as máscaras adotadas pela velha ceifadeira das almas. A mais sedutora delas é a forma mercadoria, a mesma que lota as gôndolas dos supermercados com embalagens brilhantes ao mesmo tempo que nega à metade da humanidade aquilo que lhe é mais sagrado e elementar: o direito à comida. No momento em que a ganância infinita do capital ameaça extinguir a humanidade inteira, a arte, assim como o alimento, só pode declarar sua total incompatibilidade com a forma mercadoria.

Tratar a arte como mercadoria, submetê-la aos critérios e demandas do “mercado” equivale a excluir de seu universo mais da metade dos seres humanos, a mesma que perdeu o direito à comida. A arte não pode admitir nenhum compromisso com o

capital, o grande general e carrasco de Tântatos, o organizador de seus exércitos, o executor implacável de suas sentenças. No planeta Auschwitz, a arte só será arte se for libertária, mas só o será se for independente do capital.

É uma exigência que soa ridícula e impraticável, quando se considera o imenso poder das quinhentas corporações que controlam a economia planetária, cuja contrapartida é a falência dos valores morais típica de um mundo construído à imagem e semelhança de madame Thatcher. Mas não será igualmente ridícula e impraticável a exigência de que cada ser humano tenha o direito assegurado de consumir pelo menos duas mil calorias diárias, independentemente de suas posses? Haverá algo mais ridículo e impraticável do que exigir o respeito à Carta dos Direitos Humanos aprovadas pela ONU em 10 de dezembro de 1948?

Argumentos dessa mesma natureza, multiplicados ao infinito pelo fiel escudeiro Sancho Pança, não conseguiram dobrar D. Quixote. O cavaleiro de triste figura jamais sucumbiu ao empreendedorismo de uma nascente burguesia que construía moinhos de vento para aumentar a produtividade do campo. Muito ao contrário: preservou até o fim a integridade de seus valores, ainda quando os gigantes contra os quais lutava anunciavam inexoravelmente a sua derrota. Foi a fidelidade aos seus próprios princípios, não suas vitórias, que o tornaram um ser humano completo e imortal. Felizmente para nós, e diferente do que acontecia à época de D. Quixote, que mantinha obstinadamente os valores herdados de uma era em agonia, o passado é agora representado pelos donos dos moinhos e das terras. Eles, os gigantes, é que se apegam ao que já não pode mais existir. Sancho Pança já não tem mais conselhos a dar. D. Quixote, paradoxalmente, pode zombar dos que o imaginavam derrotado: sua humanidade mantém-se viva, quando o mundo à sua volta reduz-se a escombros.

No Brasil, o problema da independência da criação artística é potencializado por uma tradição histórica absolutamente reacionária, elitista e hostil a qualquer sopro de liberdade. Há um profundo equívoco na afirmação de que o Brasil jamais desenvolveu políticas públicas para a arte e para a cultura (ou, ainda, para a educação e saúde). Desenvolveu sim, e de forma muito coerente, desde o início de sua colonização. São as mesmas políticas praticadas ao longo de cinco séculos, exceto por mudanças adjetivas, menores, e cuja função sempre foi assegurar que tudo permaneça “em ordem”: a Casa-Grande mantém o direito de fustigar com chibatas os rebeldes habitantes da imunda Senzala. Isso se reflete tragicamente no fato de que somos a sétima maior economia mundial, mas ocupamos o 73.º lugar entre os 169 países listados pela classificação de Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) da ONU. Há um óbvio disparate, que só pode ser explicado pela concentração de riquezas nas mãos das elites.

A contrapartida é a formação de um formidável monopólio midiático privado, que controla sem freios os meios de produção e os fluxos de distribuição da informação, da arte e da cultura. Nem sequer são aplicadas no Brasil as normas em vigor nos países capitalistas mais “civilizados” — ou menos “selvagens” — como, por exemplo, as que impedem a existência da propriedade cruzada dos meios: um mesmo empresário, grupo, corporação ou família não pode deter o controle, em determinada região, de mais de uma concessão pública para a exploração de ondas radiofônicas. A lei vale para os Estados Unidos e para os países situados na Zona do Euro, mas não para a Casa-Grande brasileira. Além disso, é quase impossível, no Brasil, cassar uma concessão pública, mesmo quando o grupo detentor do direito de explorar as ondas deixa de cumprir com o estipulado pela lei. A proposta de cassação teria de obter maioria absoluta (dois

terços) dos votos no Congresso, com votação aberta. Alguém imagina os nossos bravos deputados desafiando a Rede Globo?

Mas se os monopólios estendem os seus tentáculos sobre a produção de arte e cultura a partir “de cima”, organizações oportunistas e sem princípios armam suas redes “por baixo”. É o que faz, por exemplo, o grupo Fora do Eixo (FDE), criado em 2005 como um “coletivo de gestores da produção cultural”, inicialmente com polos em Cuiabá, Rio Branco, Uberlândia e Londrina (portanto, fora do eixo tradicional formado por São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília). Com a proposta de revelar novos valores culturais “independentes”, e adotando o modelo organizativo baseado na formação de “coletivos” (núcleos orgânicos sem padrões nem empregados), o FDE conseguiu o apoio do programa Cultura Viva do Ministério da Cultura, durante a gestão de Gilberto Gil e depois sob Juca Ferreira. Ao mesmo tempo, trabalhou com o patrocínio de empresas e grupos privados vinculados aos circuitos cultural e digital, espelhando-se na experiência de grupos semelhantes, como o Creative Commons estadunidense.

Como resultado, hoje, segundo os dados da própria organização, o FDE é uma próspera empresa de gestão cultural que agrega 57 coletivos em todo o país, com capacidade para realizar cinco mil *shows* em 112 cidades. Teoricamente, os “gestores” não são assalariados, mas, claro, recebem pelo seu trabalho, o que transforma a participação nos “coletivos” em meio de vida (os “coletivos” adotam moedas próprias e normas internas de distribuição de recursos). A retórica dos “gestores” é, aparentemente, combativa, com alguns vernizes de rebeldia: evoca o estímulo à arte independente, a luta contra o racismo e todo tipo de discriminação, etc., etc., etc. Coerente com tal retórica, o FDE, em contato com outros grupos assemelhados, participa da organização de atos e manifestações, mas tudo devidamente “enquadrado” e delimitado pela conveniência política.

A experiência do FDE é o próprio retrato do compromisso entre supostos militantes de movimentos sociais e populares e o capital. É a receita consagrada, de resto, pelo triunfal “lulismo”, mas aplicada ao mundo da cultura e da arte. Combina a mais perversa prática reacionária com um discurso aparentemente “libertário”. Suas ações são motivadas por interesses pecuniários próprios, mas apresentadas como se fossem gestos de altruísmo. As reivindicações dos trabalhadores e jovens pelo acesso real e material ao mundo da cultura e das artes são açambarcadas, administradas e domesticadas por um vasto empreendimento, que envolve fundos públicos, patrocínios de corporações e de empresas privadas e “gestores culturais” que se encarregam de encontrar os artistas e promover os eventos. Finalmente, a técnica da “gestão cultural” é transportada para o ativismo militante, ou “militância de resultados”, orientada pelo pragmatismo.

Tendo esse cenário como pano de fundo, a Lei do Fomento é uma excrescência, é quixotesca naquilo que a expressão tem de melhor e mais profundo. Ela não é “pragmática”. Não se curva às exigências do “mercado”; não se compromete diante das corporações e das empresas de “entretenimento”, não faz do lucro o seu critério. Coloca-se contra a maré da ordem internacional, mas ao lado dos 99% que se manifestam contra o capital em todo o mundo. Aqueles que se associam em defesa da Lei do Fomento têm no horizonte a ambição de conquistar a humanidade inteira. Ou, talvez, uma ambição ainda mais premente, tão impossível quanto necessária: a de não perder sua própria humanidade.

11
DERROTISMO É PÉSSIMO
PARA O SUCESSO

DANIEL PUGLIA¹



Cia. Trucks, espetáculo *O polichinelo das gavetas*. Foto de Henrique Sitchin, 2011.

Nosso texto tem um objetivo simples: destruir o sistema capitalista. Infelizmente, por limitações de espaço, a tarefa ficou um pouco prejudicada. De todo modo, utilizaremos duas peças oriundas do movimento de teatro de grupos de São Paulo para cumprirmos parte dessa missão histórica. Nossa perspectiva, essa sim mais ambiciosa, é a seguinte: tanto *Em pedaços*,

¹ Professor do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo, onde tem por tema de pesquisa as relações entre literatura, cultura, história e filosofia.

do Engenho Teatral, quanto *A brava*, da Brava Companhia, oferecem uma síntese dos primeiros anos deste terceiro milênio. Isso não significa que estão presas apenas a esse período: utilizam grande parte da matéria que agora vai sendo sedimentada para refletir sobre a longa duração de um processo histórico. A terra arrasada, a planície de mercadorias e consumidores retratada por *Em pedaços*, tem sua possível saída na fúria esperançosa de *A brava* — mas tal fúria deve ser organizada, um problema já eminentemente político.

Em pedaços inicia com um prólogo que discute a forma e o conteúdo do fazer artístico, mas não só isso. A delimitação num primeiro momento é a das artes teatrais, entretanto, pela ambição e acuidade com que serão desenvolvidas as proposições desse prólogo, veremos que as conclusões extrapolam a pura dimensão do *habitat* cênico. Muito mais do que a mera discussão das regras vigentes no palco, são criticados lugares-comuns de nosso tempo. De um lado, a banalidade da vida entendida apenas como tema e variações dos desenganos amorosos; de outro, a estereotipia da pobreza e da violência — tudo isso funcionando como o rentável zoológico da indústria cultural e tendo como zelador o imaginário apequenado da classe média. Esses, e mais alguns outros, serão os vetores dissecados para a autópsia dessa figura tão querida: o indivíduo. Não por acaso, na boa escolha feita pelo grupo, tal indivíduo é um chato de marca maior, um boçal estridente, mimado, manhoso, irascível, um rezinho de todas as vontades. Um pilantrinha lúbrico, oscilando entre a satisfação de uma sacanagem aqui e a perpetração de uma selvageria ali. Ocorre que a solução escolhida pelo Engenho não deixa dúvidas: o dengoso Windy, o boneco-subjetividade desse prólogo, é um simples fantoche. . . Julga ter voz, desejos e tristezas, mas não é uma pessoa.

Antes que os adoradores das profundidades subjetivas fiquem incomodados, vale destacar que *Em pedaços* não quer

destruir ternuras, mas sim discuti-las. Inclusive para que as individualidades malformadas não apareçam como o ápice do desenvolvimento psíquico da humanidade, o que efetivamente não são. Se os tipos e as situações colocadas em movimento são planas, é porque esta vida nos torna, até certo ponto, bastante planos. Nada é mais previsível do que a imprevisibilidade pequeno-burguesa. O inveterado egoísmo produz sujeitos monotonicamente iguais. Por outro lado, o verniz do ultraindividualismo neoliberal das últimas quatro décadas emprestou um brilho um pouco mais horrendo ao quadro geral. Tanto o combate implacável às lutas por justiça social quanto a defesa voraz da liberdade consumista fizeram que as relações sociais entre coisas e as relações reificadas entre pessoas fossem potencializadas, levadas a grau máximo. A versão turbinada do capitalismo trouxe consigo uma nova fauna de maldades. Para alguns milhares de seres humanos isso significou a chance de abraçar uma ideologia que promete, a quem puder pagar, o livre e ilimitado usufruto das pulsões de vida e de morte. Para bilhões de outros habitantes deste planeta, significou uma realidade de fome e doença, penúria e desalento.

No entanto, é exatamente a partir desse contexto, de coisas novas e ruins, que *Em pedaços* procura avançar. Com esse intuito, a peça desenvolve sete fragmentos que podem ser entendidos de maneira autônoma ou interligada e cuja força motriz será o levantamento da gênese material do lodoso terreno histórico em que estamos, todos, atolados até o pescoço. O diagnóstico é notável. Cada um dos experimentos parte de situações concretas e, salvo engano, provenientes de observações, de relatos e também de verdades imaginadas. Um verdadeiro estudo antropológico a serviço da história social. Também uma junção de movimentos, gestos e sínteses a um só tempo estéticos e políticos. Um caleidoscópio em que a própria lista dos títulos de cada fragmento,

de cada “pedaço”, serve de parâmetro para a radiografia de sociedades e pessoas cindidas, estilhaçadas, feitas em pedaços: “Quero comer aquela mina ou A grandeza do herói contemporâneo”, “Cultura, que negócio é esse?”, “O cu do mundo”, “Uma vez senzala, sempre senzala!”, “A fila eterna”, “A espera”, “O pesadelo”. Do choque, do atrito entre os fragmentos, surge um desfile de figuras em exposição e uma possibilidade: expor as contradições para que estas sejam superadas na vida real.

“Quero comer aquela mina ou A grandeza do herói contemporâneo” recupera o que foi sugerido no prólogo. Um jovem percebe que para consumir mulheres muitas vezes é necessário dinheiro. A crueza da formulação apenas coloca por extenso algo que o patriarcado, anabolizado pelo capitalismo, naturaliza cotidianamente: a mulher, vista como o segundo sexo, surge como mercadoria entre mercadorias. A macheza facínora, instrumentalizada pelo capital, cumpre sua função: digerir fêmeas parece ser o sentido da vida. Porém, essa ilusão embalsamada em testosterona nada mais é do que um daqueles velhos estratagemas: para colonizar, usar, explorar e matar a seu bel-prazer, reduz quaisquer seres a nada, objetos de desfrute e descarte. Diferenças biológicas são distorcidas, matreiramente recicladas, e viram imperativos mercadológicos. Mas existe outro lado da moeda: esbravejar, decretar todas as mulheres à venda, significa não olhar para o próprio preço colado na testa. Sob a canga do sistema em que vivemos, somos, mulheres e homens, majoritariamente força de trabalho. Se o socialismo deseja abolir algumas diferenças, o capitalismo já destruiu praticamente todas. Descobrir que somos animais cuja rotina passa primordialmente pela necessidade de vender a própria força de trabalho, descobrir isso, pode não ser das experiências mais agradáveis. O nosso jovem percebe as duras penas: “Quero estudar pra ter aquele emprego, aquele tênis, aquele carro, aquele apê e dinheiro pra ir naquele restauran-

te e depois ir no motel comer aquela mina. . .”. Eis a inserção de nosso herói no ciclo virtuoso de mercadorias. O que vai acontecer daí em diante será toda uma coleção de fracassos. Dando sempre com os burros n’água, o círculo vicioso de quem não consegue vender sua força de trabalho passa pelos rituais do subemprego, pelos sonhos fantasmagóricos da fama e do dinheiro fácil, pelas mazelas do banditismo mambembe e, finalmente, pela solução improvável: quem sabe, tirar a sorte grande numa loteria qualquer. De mais a mais, destaquemos um achado formal: os atores se revezam no papel do jovem e dos demais personagens. No universo da incessante troca, todos são intercambiáveis. Uma radical terraplanagem. O mercado equaliza tudo. Seres humanos vistos essencialmente como portadores de força de trabalho. Mas também, e noutra perspectiva: na cena, todos fazendo praticamente todos os papéis, tirando a ênfase da pseudoindividuação especialíssima — e realçando argumentos em debate, destacando as ideias e os paradoxos em jogo.

Em “Cultura, que negócio é esse?” um intelectual cita números e percentagens dando conta da pífia destinação de verbas para a cultura e o conhecimento no orçamento do Estado. É interrompido por uma apresentadora que chama os comerciais e, assim, uma saraivada de bordões, clichês e *slogans* são lançados em sequência pelos atores. Comprar é existir, vender é vencer, empreender é transcender. Sucesso, competição, posse, aquisição de felicidade terrena e espiritual: tudo passa pelo crivo de uma publicidade que tenta percorrer cada milímetro da vida. A última das propagandas, apropriadamente anunciando um *whisky*, sintetiza a embriaguez real e imaginária que emoldura a próxima etapa do esquete. A miséria existencial agora é desdobrada: encharcados no álcool da sociedade de consumo, dois “trutas” têm a brilhante ideia de roubar os livros da escola. Se na sala de aula ninguém entende patavina do que a professora diz —

ironicamente algo sobre a importância da arte e da literatura, num discurso de sílabas trocadas que já é um veredicto sobre o papel da cultura, do saber e dos trabalhadores da educação nos aparatos mantenedores da ordem burguesa — enfim, se ninguém entende o que a professora fala, ao menos os dois rapazes discernem a boa notícia: a escola ganhou um monte de livros novos. Seguindo um raciocínio que, em tese, não tem nada de estapafúrdio, roubam os livros: querem vendê-los para comprar um *skate* da moda. Mas o jogo bruto do mercado é implacável. Nossos astutos empreendedores da cultura e do conhecimento percebem que caíram num conto do vigário, na armadilha espiritual do estado de coisas em que estamos. Ninguém compra os livros. Esse negócio de cultura não é tão lucrativo assim, ao menos não para mequetrefes. O encalhe dos livros é uma lição para todos os que literalmente acreditam que educação e cultura, em si mesmas, podem salvar. No capitalismo apenas aquilo que é bom para os negócios pode salvar. Quem quer ter êxito em larga escala deve ter capacidade de explorar o trabalho de outros, possuir meios de produção e, detalhe dos detalhes, contar com a mão bastante visível do Estado burguês, em última instância o grande gestor dos negócios. Numa última observação, e em outros termos, o insucesso de nossos “trutas” é uma sutil advertência a todos os borra-botas que não são nada, não têm nada, mas levam dentro de si todos os sonhos do mundo — do mundo capitalista. Espíritos maledicentes afirmam que, com exceções que confirmam a regra, intelectuais, artistas e trabalhadores cerebrais podem ser, volta e meia, categorizados nessa ampla matilha: a do à toa cobiçoso.

Aliar a falta de horizontes da periferia e a roda-viva da acumulação capitalista é a proeza da terceira experiência de *Em pedaços*. “O cu do mundo” tem início numa roda de fumo. Os atores rapidamente a transformam numa enumeração, citando

tudo que existe e não existe na periferia, seja por presença avassaladora, seja por ausência não menos destrutiva: um barraco, um inferno, uma delegacia, a escola, a igreja, o programa de televisão, a família, o hospício, o mercado, a bolsa de valores, a linha de montagem, o escritório, o balcão, o banco, o bico e o sonho de cada dia. A listagem é feita com ritmo incessante, de modo que a justaposição estabelece simbioses nem sempre aparentes a nosso olhar pasteurizado. Aquilo que normalmente é tido como um deserto inexistente nas estatísticas oficiais surge de maneira vívida e, no entanto, ainda como substantivos soltos no ar — afinal, o carrossel amalucado que vai do barraco para a bolsa de valores, do hospício ao mercado, da linha de montagem ao sonho de cada dia, este carrossel são palavras ao vento, pois isto ainda é, e não é mais, uma roda de fumo. Negando, assimilando e superando o inventário movido a baseados e indigências, são acrescidos finalmente os aspectos marcadamente pertencentes à lógica das sociedades produtoras de mercadorias. A força coercitiva da concorrência, expressão do capital que tem de valorizar a si próprio, surge como o verdadeiro sujeito, a mola propulsora que fustiga os agentes do capital: “Eu tenho que vender! Eu tenho que vender mais!”. Roda de fumo, carrossel alucinatório e a lei de movimento capitalista são interpostos e imbricados. A competição desbragada entre capitalistas aparece com tons circenses, de porretadas fartamente distribuídas a torto e a direito para conquistar mercados, eliminar concorrentes, baixar os custos, demitir pessoas, realizar fusões — ou seja, a doce compulsão de conquistar a galáxia e um pouquinho mais. A superposição de situações faz que o processo de valorização do capital seja relacionado ao entorpecimento da bagana do tinnoso, denunciando o corre-corre mercantil em seu perpétuo movimento para estar sempre avançando, chapado no mesmo lugar. Noutro plano, mais importante, também a demonstração

de que centro e periferia não são realidades estanques, mas correlacionadas, em funcionamento sistêmico.

Numa famosa passagem de Marx e Engels, somos lembrados de que o modo de produção capitalista, para executar sua sede de conquistas e obedecer a seu ímpeto de contínuo crescimento, foi capaz de reaproveitar relações de produção antigas, liberando novas energias a partir de forças produtivas já ultrapassadas. É desse modo que a escravidão foi reativada como mecanismo para fermentar um processo produtivo que já preparava o trabalho assalariado como seu elemento central. Isso faz que as discussões sobre centro e periferia, para serem efetivas, devam levar em conta os desenvolvimentos desiguais e combinados de regiões econômicas espalhadas pelo globo e, em consequência, seus respectivos sistemas políticos, jurídicos, morais, religiosos e culturais. A abrangência do esbulho é, desde há alguns séculos, vastamente planetária. Ao que tudo indica, interconexões surgiram um pouco antes da internet. Na condensação feita pelos fundadores do materialismo histórico: por exemplo, sem a escravidão nos Estados Unidos e no Brasil, não haveria matéria-prima suficiente para a revolução industrial da Inglaterra; sem essa revolução industrial, o capitalismo não poderia atingir novos patamares de utilização do trabalho assalariado. De passagem, e à vista disso, ressaltamos que a ladainha novidadeira sobre a globalização seria nada mais do que marmitta requentada, com pitada de conversa mole, para recobrir o velho rango do novo imperialismo. É nesse sentido que existem mais continuidades do que efetivas rupturas. E é por isso também que o trabalho assalariado pode ser chamado de escravidão assalariada. É a permanência revigorada de uma substância sob nova casca. A liberdade aparentemente oferecida pela abolição da escravatura abriu caminho para que a superexploração pudesse ser universalizada para o conjunto da população. Além disso, vale

lembrar que trabalho escravo e escravidão assalariada ainda coexistem. Essa intensificação na extração da mais-valia é funcional para o sistema. Em miniatura, este é o assunto tratado na quarta experiência de *Em pedaços*, “Uma vez senzala, sempre senzala!”. Por meio de um rápido curto-circuito temporal, são demonstradas as linhas de transmissão que vêm dos escravizados de ontem até os trabalhadores de hoje, em assimetrias contemporâneas. O sumário é ágil e impressiona, principalmente para os que tiveram a feliz oportunidade de ver como a cena é compreendida por diferentes públicos, por diferentes audiências. Quem está na esfera da escola imediatamente sabe o que está sendo tratado. Quem não está nessa esfera, quem não faz parte da vasta maioria de humilhados e ofendidos — ou pior, finge não saber que faz parte — pode ficar *blasé*, sentadinho na sua latrina de tédio.

Se estivermos corretos em nossa leitura, esse quarto experimento marca um ponto de inflexão. O acúmulo dos enunciados feitos nos três segmentos anteriores tem aqui, por assim dizer, um momento catalisador. Pois a peça, com suas partes distintas e interligadas, faz um recorte a contrapelo dos discursos hegemônicos, algo que se anuncia anteriormente e ganha explicitação nessa quarta parte. Tomemos como exemplo a seguinte sucessão de três falas, resumo cru do regime de trabalho que não tolera interrupções: “Caga rápido/Não embaça/Dinheiro é tempo”. O calão e a escatologia podem ferir ouvidos recatados. A concisão popular tem sempre o mau gosto de brandir a navalha perspicaz das condições materiais de existência. Quem sabe frases buriladas por proparoxítonas, sentenças amaciadas por adjetivos brandos ou períodos adornados por verbos raros não pudessem contribuir para a efetiva sublimação, ou até mesmo eliminação, dos ciclos biológicos? Ou ainda, para uma compreensão menos maniqueísta, menos drástica, acerca da excessiva importância dada para a discussão sobre o controle do tempo

trabalhado? Ocorre que o interesse dessa parte da peça parece ser o da pressa dos que não têm tempo a perder e têm o que contar. Afinal é aqui, nessa pequena passagem sordidamente chula, que atingimos um dos momentos de verdade do modo de funcionamento da economia em regime capitalista: a duração do dia de trabalho. Espertamente jogado para baixo do tapete, o tema da obsessão pelo controle das horas trabalhadas é um dos calcanhares de aquiles dos manuais tradicionais de economia. Por que o capitalismo está sempre tão preocupado em disciplinar nossa faina cotidiana? Por que as necessidades humanas são relegadas para segundo plano em face da máxima do “tempo é dinheiro”? O materialismo histórico tem uma resposta: o que gera o valor das mercadorias é o tempo de trabalho socialmente necessário para produzi-las, uma vez que é a força de trabalho humana a responsável pela geração do valor. Por isso a importância da quantidade de horas trabalhadas e ainda da intensificação das tarefas, o chamado aumento da produtividade. Os assalariados gastam parte do dia de trabalho cobrindo os gastos do seu sustento e dos que deles dependem, normalmente suas famílias. Na outra parte do dia, trabalham de graça, criando a mais-valia, origem da riqueza para a classe capitalista. Evidentemente que tais informações podem levar a conclusões nefastas, pelo menos do ponto de vista dos controladores dos meios de produção. Como lembra o ensaísta David Harvey, basta imaginar o que aconteceria no ambiente de trabalho se, por acaso, tivéssemos uma campanha que tocasse e avisasse: a partir desse momento você está trabalhando de graça para o enriquecimento dos patrões.

Felizmente por graça benfazeja dos leves ares dos novos tempos, essas doutrinas pesadonas estão ultrapassadas, dizem respeito a uma época que já não retorna mais. Hoje, uma vez finda a luta de classes, dispomos de um ordenamento justo, decidimos de maneira associada e livre a organização da vida social,

tudo isso numa economia voltada para a satisfação das necessidades humanas e não mais para a realização dos lucros. De todo modo, por via das dúvidas, alguns instantes após tocar nesse nervo exposto da duração do dia trabalho, *Em pedaços* vai sacar da cartola uma conferencista, representante colérica da ortodoxia econômica, esta cartilha que aprendemos a amar: “Não é o homem, muito menos esse homem, iletrado, grosso, analfabeto, quem decide e manda! É o Mercado! O Mercado! Não adianta se revoltarem! Não me obriguem a usar a força, os jornais, a televisão! Não me obriguem! Deem graças à razão! Viva a ordem! Viva a concorrência! Viva o Mercado!”. Algum espírito espúrio poderá aventar a hipótese de que, embora elaborada ainda antes da atual crise mundial, a peça foi capaz de botar um tremendo olho gordo na conjuntura de mercados especulativos da finança global. Eis, quem sabe, o poder agourento da arte. Seja como for, a contradição entre a vida escangalhada da maioria e o discurso econômico que atende apenas a uma minoria, tal contradição é arremessada para juízo público. Entre o bem-estar das pessoas ou a saúde financeira das instituições: os mercados exigem esta em detrimento daquele. O rígido disciplinamento laboral e também a chibata domesticável do desemprego em massa serão acionados sempre que necessários para a manutenção do bom ambiente para os negócios.

Encerrados, portanto, esses quatro experimentos, a peça sistematiza um calvário, um holocausto: algo também que perpassa alguns dos argumentos centrais de *O capital* — a saber, a utopia dos mercados desregulados e de agentes independentes fazendo escolhas supostamente racionais não irá criar, contrariamente ao preconizado pela economia política clássica, o melhor dos mundos possíveis. Ao contrário, o que acontece é, de um lado, a produção de pobres e despossuídos aos borbotões, bem como a condensação da riqueza numa ínfima parcela de donos

do mundo; de outro lado, em vez da mítica livre competição, ocorre um processo de concentração e de centralização de capitais, dando ensejo ao capitalismo de monopólios.

É nesse sentido que, então, as três partes finais de *Em pedaços* vão envolver o martírio retratado num sudário tingido pela hedionda ordem econômica. “A fila eterna”, “A espera” e “O pesadelo” mostram figuras devastadas, uma realidade à míngua, em que temas e formulações das primeiras quatro experiências são recapitulados, frases reaparecem e, agora, ladeadas, semeiam um cenário apocalíptico. Numa das últimas passagens de “O pesadelo” temos: “E, assim, no meu pesadelo, tudo virou noite, destruição, neblina e cadáveres. Cadáveres misturados à lama, agarrando-se às suas ruínas, suas riquezas inúteis. Eram os últimos proprietários do mundo em decomposição. Sobre eles os homens deveriam cravar sonhos. E essa era a minha última esperança”. A atmosfera é soturna, de fim de linha, uma arqueologia que desentranha a atual lógica em que estamos: com todo vapor rumo ao colapso. Todavia, as últimas esperanças do Engenho Teatral sempre são muito poderosas, ora por teimosia turrona, ora por marotagem libertária. A pasmaceira lúgubre não faz muito o estilo deles. Nem apenas chorar, nem apenas sorrir, mas acima de tudo compreender. E, para compreender, nada melhor que a paulada certa da ironia. É por isso que acrescentam: “Queridinha, vou te contar uma coisa pra você: derrotismo é uma coisa péssima para o sucesso!”. Em suma, como não querem distrair nem apaziguar, lançam um piparote galhofeiro, trocista, com dedos que procuram o amanhã sem descuidar do presente.

Nessa missão de tatear a melodia do futuro, *Em pedaços* vai contar com a ajuda da peça da Brava Companhia, *A brava*. Se ambas fazem parte de uma mesma constelação, se ambas conseguem captar a corrente subterrânea de nosso tempo, o que as diferencia, o que estabelece o caráter complementar entre elas?

Talvez a primeira faça em termos de diagnóstico, o que a segunda faz em termos de preparação. *Em pedaços* mapeia o gesto, *A brava* esboça o golpe. Para deixarmos bem claro: a materialização da luta evidentemente já não depende só delas, uma vez que a arte tem seus limites. As duas são poderosas armas da crítica, mas cabe aos interessados na superação do capitalismo construirmos o passo seguinte, a tarefa da práxis política. *A brava* pode nos ajudar muito nisso. Narrando a história de Joana d'Arc, a Brava Companhia elabora uma brilhante mescla de mito, realidade e reinvenção. Somos apresentados aos principais e razoavelmente conhecidos dados que compõem a ascensão e queda de Joana: começando pela morte na fogueira, e depois retornando para a menina que dizia ouvir vozes, que abandona seu vilarejo, ganha apoio de poderosos, lidera batalhões, fascina seu povo, realiza conquistas e, finalmente, cai em desgraça — a partir do momento em que não mais interessa às artimanhas de quem realmente manda. Com virtuosismo impecável, lirismo afiado e vigorosa delicadeza, a montagem do grupo estabelece um desempenho arrebatador. Mas existe algo mais. O modo como recriam o mito vai além: conseguem ao mesmo tempo, por um lado, mostrar a força e a beleza que há numa ideia cujo momento chegou e, por outro, criticar a noção de que um único indivíduo pode ser porta-voz dessa ideia. Uma andorinha pode voar maravilhosamente, mas, solitária, não consegue tecer a manhã. Sabemos que a história oficial é cheia de reconstruções, inclusive exagerando o voo de andorinhas bem furrecas, tudo com o objetivo de emprestar uma cara palatável para interesses políticos sórdidos. Assim, mistificações têm de ser criticadas. A derrota de Joana e posterior reabilitação pelos órgãos oficiais, como bem relatadas na peça, não podem ser entendidas como crepúsculo de uma santa ou, depois, como triunfo de uma vontade individual. A Joana de *A brava* é um aviso: acreditar demasiadamente nas vozes que julgamos ouvir,

ter uma fé cega em nós mesmos, pode ser perigoso, meio caminho para nos tornarmos inocentes úteis. Vale lembrar, como cantado: “Joana venceu a guerra e depois dançou”. É, portanto, da busca pelo equilíbrio entre ser engolfado na manada dos contentes ou julgar-se a bolacha mais gostosa do pacote, entre a palermice satisfeita ou o espevitamento ególatra — é desse equilíbrio que germina muito da força de *A brava*.

O líder do Partido dos Panteras Negras, Fred Hampton, morto pela polícia de Chicago em 1969 quando tinha apenas vinte e um anos, disse certa vez: “você pode assassinar os que lutam por liberdade, mas você não pode assassinar a luta pela liberdade; você pode prender os revolucionários, mas você não pode prender a revolução”. Essas palavras do jovem Hampton parecem irradiar por toda a peça. De que forma? Por meio da objetividade, da clareza e da sofisticação com que o pessoal da Brava desenvolve sua mensagem. Objetividade: porque, contra um tempo de massificada e opressiva defesa das ambiguidades sem fim, sabem que é necessário ser uma faca só lâmina. Clareza: porque, contra um tempo de calhorda apego à obscuridade irrefletida, sabem que é necessário cuspir o fogo que ilumina tudo. Sofisticação: porque, contra um tempo de anêmicos artistas da boçalidade, sabem que é necessário ser um consciente trabalhador da cultura.

O corte seco aparece já de início. Sem embromações apresentam a desdita de Joana e a solenidade da fala do bispo não deixa dúvidas: “será condenada hoje pelos crimes de: perturbação da ordem, desobediência, orgulho, rebeldia e ousadia. Seu castigo será ser queimada viva em praça pública para servir de exemplo a todos”. Enquanto a postura de Joana na cena é a da vítima acorrentada pela injustiça, a soberba do bispo é a certeza dos que remam a favor da maré. Ao longo da peça, Joana crescerá na largueza dos gestos, na amplitude da coreografia — mas

sempre restará o riso escarminho, vigilante, congelado na face escroque dos representantes dos poderes vigentes: a igreja, os nobres, os que negociam a vida alheia durante um bocejo. Noutra chave, e agora no início da trajetória de Joana, vale lembrar também: se algumas das vozes dizem que algo não está bom, que ela deve partir de seu vilarejo e libertar a França, também existem aquelas vozes que reforçam a clausura ordenadora, o papel da submissão feminina: casar, cuidar do lar, aguentar um mala-sem-alça e outras masmorras correlatas. Apenas donzela, ainda não guerreira, os primórdios são titubeantes. Contudo, vêm os versos: “Meus pés já não cabem neste chão/Eu mesma já não caibo em mim”. De maneira arrebatada, ardorosa, com o entusiasmo de quem pode fazer brotar o novo mundo a partir das velhas hierarquias, veremos nascer a força dos que dizem não. Em alguns momentos, temos a impressão de que Joana segue o conselho de Drummond: “imagina uma ordem nova; ainda que uma nova desordem, não será bela?”. E a totalidade da peça faz uma composição hábil, a objetividade de que falamos mais acima, mostrando das entranhas do feudalismo, contra um coletivismo sufocante, vislumbres dos primeiros sinais disso que chamamos de capitalismo. Talvez um primeiro recado: o sistema em que hoje vivemos surgiu também como promessa de realização da individualidade.

A clareza formal de *A brava* é o complemento resultante da objetividade com que tratam seu assunto. Essa construção límpida, de tirar o fôlego, é proveniente de uma das grandes qualidades do coletivo chamado apropriadamente de Brava Companhia: não comungam na covardia dissimulada — escolheram um lado, ou seja, lutam de mãos dadas com os condenados da terra. Este é o antídoto, a bússola que norteia seu talento extremo. Por não mastigarem o pão do oportunismo nem beberem a água da frivolidade, não precisam fingir engajamentos. Sabem que

tomar partido é arriscado, porém seu compromisso garante a força do seu olhar. Podem cometer erros, mas não pactuam com o requebro malemolente dos que dançam conforme a música. Por não serem volúveis, conseguem defender a importância de uma voz que se ergue: desde que ela seja, também, um sonho comunitário. É por isso que a ascensão de Joana tem de ser julgada, pensada, refletida por todos os que estamos na audiência. Para auxiliar a nossa compreensão, usam um caldeirão de referências, com voracidade inimaginável e sempre com a intenção honesta de comunicar. A citação nunca é dispersa: explica, eleva a cena. Com isso, trazem elementos da cultura popular, da cultura *pop*, de tudo o que coletivamente fomos capazes de criar e nos foi retirado, usurpado. Tudo isso sem jamais escorregarem para o modernoso esdrúxulo, álbi final da picareta conivente com pose de rebelde. Compõem um figurino primoroso, de detalhes singelos, com o qual dão vida a uma época, a uma situação, a um impasse. Na dinâmica que estabelecem, o menos sempre é mais. Sem firulas, evitam o espalhafato e apostam na porrada arguta. Para dar apenas um exemplo: encenam com apenas dois atores uma batalha entre exércitos. O público extasiado acompanha a tragédia da guerra entre ingleses e franceses, que é também uma guerra arcaica e contemporânea, de todos os tempos e lugares. Apenas dois atores e um destino: extrair, do espetáculo triste, a comédia que pode nos resgatar enquanto espécie. Por meio de mil e uma peripécias, demonstram: uma pessoa, já é alguma coisa; mas duas — aí sim, já podemos ter uma multidão e ainda mais. Nesse artifício modesto, apresentam uma sugestão: a menor célula para a ação prática não é o indivíduo, mas sim, quem sabe, e apenas para começar, o dueto destruidor da carapaça solipsista. Talvez um segundo recado: o sistema em que hoje vivemos não possibilita a plena realização individual.

Objetividade, clareza e, finalmente, sofisticação: *A brava* é uma atividade de trabalhadores descobrindo sua consciência de classe, daí resulta sua elevada sofisticação. É uma das pistas para entender tal requinte pode ser a capacidade de fazer do humor uma arma para o pensamento. Os trabalhadores da cultura envolvidos nesse manifesto artístico fazem do riso seu caminho para a realização estética exigente.

Jamais riem do público. Riem com o público. Convidam, sugerem, indagam. Há um deliberado esforço para nunca serem invasivos, pois o espaço que está sendo criado é o da assembleia política, com a participação coletiva, quando uma ideia, uma proposição, tem de ser debatida e compartilhada. É aquele momento especial em que todos construímos algo que está presente em cada um de nós, mas que seria inacessível se ficássemos isolados. A construção dessa assembleia política não termina em si mesma, continua em diferentes graus e de diferentes maneiras, quando encerrado o espetáculo e cada um de nós tem de fazer o inventário das perdas e ganhos para continuar o dia seguinte. Isso é a política considerada em seu mais alto grau e, em decorrência, a verdadeira força daquilo que convenciamos chamar de estética — pois impulsos estéticos que não sirvam para aliar pensamento e ação correm o risco de serem apenas exercícios infantis: algumas vezes engraçadinhos, mas ainda assim inconsistentes. *A brava* caminha em outro terreno. Por isso o humor que não tem medo do escracho, por isso o humor que não tem receio de enfiar o pé na jaca: é a singela contribuição que oferecem para um mundo sisudo demais, de pessoas que se levam a sério demais — um mundo, enfim, que condena a esmagadora maioria dos seres humanos a uma vida de privação, espoliação e recalque e, não bastasse tudo isso, ainda cria uma camada interminável de hipocrisia sob um véu de insuportável seriedade, chamando de maturidade o que é a simples indiferença.

Muitos dentre os trabalhadores da educação e da cultura não veem com bons olhos o humor. É uma pena. Os mais ferrenhos advogados da inteligência e da sensibilidade ganhariam muito, até mesmo em termos de inteligência e de sensibilidade, se acaso abandonassem um pouco de sua pompa e circunstância. Descer do salto alto faz bem para a coluna, além de evitar tropeções e torções desnecessários. Por outro lado, pode ser que o papel de serviçais ávidos por migalhas contribua para a pose, para a carranca que teme o riso corretor dos costumes. A máscara caricatural da profundidade psicológica é, para alguns, o único traço verdadeiro que possuem. Fazem cara de conteúdo, pois normalmente o parvo cheio de si, seja intelectual ou artista, quer mesmo é se dar bem nesse mundo tal como ele está, ficar bem na fita. Pensam que a atitude compensa a falta de grana; petulância, a falta de reconhecimento. Julgam que um semblante contemplativo ou cheio de angustiada criatividade pode ser a chance de serem descobertos. Quando trombam com algo como *A brava* sentem-se aviltados, pois tudo o que é mordaz e sarcástico, tudo que une destreza artística e petardo humorístico, fere de morte sua tez pudibunda. O que imaginam ser arte foi violado, as nuvens em que flanam foram ultrajadas: o refúgio dos estetas da ausência (ausência de sentimento, uma vez que não sentem nada além do próprio umbigo, pois o sofrimento alheio é apenas uma paisagem distante; ausência de pensamento, uma vez que seu irracionalismo primário é apenas o reflexo de sua preguiça balbuciante), enfim, o refúgio dos estetas da ausência foi depreciado, corroído. O problema é que, como uma sarna celestial, as fantasias compensatórias ficam pespegadas ao espírito — e normalmente são bastante hábeis: erguem verdadeiros castelos onde nos tornamos monarcas da abstração, dos reinos onde podemos tudo e somos tudo. A pilhéria, o sarro bem temperado, a ironia implacável raramente são convidados para essa

corde. Tiranos satisfeitos em nossa alienação, ficamos ora sorumbáticos e macambúzios, ora histéricos e serelepes, mas sempre fazendo ouvidos moucos para a poesia que vem do futuro.

Para encerrar, e também aplacar animosidades, vale dizer que ninguém aqui está sugerindo que *Em pedaços* ou *A brava* oferecem elementos para que a crítica à economia política seja mais bem estudada, compreendida e efetuada. Isso seria uma alegação pulha. Quem acha que a revolução é a própria encarnação do mal não deve atacar obras de arte ou, pior, pequenos textos dogmáticos, por mais panfletários que estes sejam. A atualidade do materialismo histórico não é uma questão teórica: é fundamentalmente uma questão prática. O capitalismo, modelo século vinte e um, é quem está incitando a crítica mais virulenta: aquela que vem das condições materiais de existência. Felizmente, alguns trabalhadores da cultura já começaram a perder a paciência. É uma rima, quem sabe início de uma solução.

12
A LEI DO TORMENTO

PAULO EDUARDO ARANTES¹



Cia. Pia Fraus, espetáculo *Gigantes de ar*. Foto de Gil Grossi, 2011.

De l'argent, Monsieur, de l'argent.
Resposta de Orson Welles a uma pergunta sobre a matéria-prima dos cineastas.

¹ Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris X (1973), professor aposentado do Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo. Publicou, entre outros: *Hegel, a ordem do tempo* (1981); *Ressentimentos da dialética* (1996); *O fio da meada* (1996); *Zero à esquerda* (2004) e *Extinção* (2007).

Até onde posso perceber, é voz corrente nos coletivos teatrais da cidade de São Paulo que a Lei de Fomento é uma conquista histórica cada vez mais difícil de carregar, muito embora seu fardo libertador recaia sobre os ombros de poucos. Também me parece que são precisamente esses *unhappyfew* que mais se ressentem com uma tal proximidade entre relativo desafogo material e cativo. Por assim dizer, prisioneiros de uma lei por eles mesmos criada, além do mais graças à mobilização inédita que se sabe contra a colonização da arte pelas novas formas dos negócios culturais. Curiosa autonomia essa, cujo gozo provoca dependência.

Não estou por certo me referindo apenas à evidência rasa, hoje senso comum com dez anos de idade, de que fora do Fomento, e a correspondente batalha sem fim pelos fundos públicos, parece não haver mais salvação. Da agonia diária das contas a pagar ao não menos atribulado tempo morto até o próximo ato, pelo qual, tempo igualmente político, também é preciso pagar. E não é pequeno o preço que se paga para não vender, ou pelo menos não vender barato, sua força de trabalho a uma indústria cultural sempre disposta a encarar qualquer proposta. Quando se é por definição um ser social intermitente, uma sede aberta em permanência custa de fato os olhos da cara. Mas aqui a cegueira é outra, como já estamos começando a desconfiar até demais. E a nos atormentar em debates intermináveis acerca dos meandros dessa novíssima servidão burocrática que está nos sufocando — muito além, aliás, da mera verificação do axioma bem conhecido, segundo o qual quem fala de cultura, queira ou não queira, já está falando de administração, de sorte que o redemoinho dessa implicação mútua não teria mais fim.

Todavia, por maior que seja, ou tenha sido, a implicação mútua e dissonante de cultura e administração, como nos tempos do capitalismo reorganizado pelo chamado consenso keynesiano — que na periferia atendia pelo nome de desenvolvimentismo

— dissolveu-se no ar, juntamente com o Estado Social, que, pelo menos na Europa provisoriamente acomodada no empate de trinta anos entre Revolução e Contrarrevolução, assegurava a distribuição, pelos canais administrativos competentes, daqueles bens públicos, como se dizia, a que nos habituamos a chamar de cultura. Era de fato uma sociedade totalmente funcional — na prancheta dos sociólogos, é claro.

Pois essa Era da administração direta da dominação encerrou-se, e com ela, a breve temporada do *bem-estar cultural* — que obviamente não era para ser tomado ao pé da letra. Com o fim da guerra fria entre sistemas de modernização e disciplinamento social análogos, e por isso mesmo rivais até à destruição mútua (ao contrário da complementaridade sino-americana de hoje), o capitalismo total de agora governa de outro modo as populações reconduzidas enfim sob o seu comando único. Entre tantas outras coisas, isto quer dizer que as mediações estão de volta. Ou melhor, outras mediações. Assim — para voltar ao nosso pátio de manobras, que não é um quintal qualquer, pois nosso modelo agro-mineral-financeiro comporta um setor de fabricação cultural, digamos, altamente capitalizado —, por mais descaradas que sejam as famigeradas leis de renúncia fiscal e incentivo, convenhamos que se trata de um tremendo desvio, além do mais animado por uma considerável legião de intermediários, igualmente “criativos”, de resto.

Nos antípodas desse estelionato aureolado de prestígio e patrocínio, o atual mal-estar na recente civilização municipal do Fomento é com certeza bem diverso. Mas existe. E não é nada fácil, nem indolor, atinar com sua verdadeira natureza — para além da mera constatação de que, cedo ou tarde, a corrida por recursos deliberadamente escasseados acaba invertendo a hierarquia entre meios e fins.

Para começar, nunca será demais relembrar que a Lei de Fomento foi paradoxalmente arrancada do *establishment* numa hora de refluxo social em todas as frentes. Inexplicável demonstração de uma força que em princípio não poderíamos ter, salvo aquela peculiar dos afogados. Pairava, no entanto, no ar uma sensação indefinida de virada política iminente, que de fato ocorreu no ano seguinte ao da aprovação da lei, porém num rumo totalmente inesperado, por maior que fosse o ceticismo a respeito. Como o momento era de fadiga do ajuste estrutural que há oito anos infelicitava o país — era recente a memória ressentida de descaso social sistemático, ilustrada de modo superlativo, por exemplo, pelo episódio do Apagão —, tivemos a chance de reagir ao descalabro justamente quando a maré eleitoral principiava a beneficiar o outro polo da concertação informal que nos rege há quase duas décadas.

Creio, no entanto, que no fundo ninguém se iludia. Em primeiro lugar, quanto à natureza preponderantemente reativa do atual ciclo de politização do teatro brasileiro — artisticamente relevante, é claro. Para ser exato, o terceiro, na periodização muito sugestiva de Sérgio de Carvalho.² Seria o caso de acrescentar, para melhor ressaltar a novidade do presente, que os dois ciclos precedentes de radicalização da prática teatral — o auge modernista dos anos 30, ainda que “virtual”, como observa Sérgio, pois a estética antiburguesa concebida por Oswald e Mário de Andrade nem sequer chegou às salas de espetáculo; e a realização parcial daquele mesmo programa de refuncionalização do teatro, pela geração artística que o golpe de 64 decapitou — respondiam, nos seus próprios termos, a um impulso de reviravolta social no horizonte. Hoje a expectativa não é mais a de ruptura (o que dirá

² Sérgio de Carvalho. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: Maria Tendlau, José Fernando Azevedo & Antônio Araújo (orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

utópica, como é o caso da gravitação do imaginário modernista em torno de uma outra civilização), não há sequer “horizonte”, obliterado por uma queda euforizante no Presente, no presente de um capitalismo de novo em marcha forçada, como nos tempos do Milagre.

O corte de 64 foi tão profundo e traumático, que a retomada de agora pode, sem dúvida, relembrar os momentos decisivos daquela construção interrompida, porém apenas na forma de escombros colecionados: uma outra herança sem testamento. Se entendi bem, essa é uma das lições possíveis da recente *Ópera dos vivos*, da Companhia do Latão. Daí a nota dissonante do período: o atual terceiro ciclo de politização é menos uma reação ofensiva, do que uma maneira radical de sobreviver na adversidade. Tais são os desalinhamentos históricos entre um gênero público como o teatro e a conjuntura próxima. Já foi assim com os desencontros superpostos dos anos 80: pela base, o país rangia e quebrava sob o duplo peso da dívida contraída pela Ditadura e do imposto inflacionário que expropriava a população não indexada; e pela base também, uma nova classe trabalhadora se recompunha, inventava novas formas de organização e luta, a ponto de provocar um outro golpe preventivo nas eleições de 89, e no entanto, com as exceções de praxe, a experimentação teatral da época se refugiava na retaguarda espalhafatosa do virtuosismo plástico de encenadores idem — outra vez, no bom resumo de Sérgio de Carvalho.

Aquele segundo golpe dentro do Golpe — cinco anos depois de encerrada oficialmente a Ditadura — inaugurou, por sua vez, um segundo ajuste dentro do ajuste estrutural que então principiava a apertar seus parafusos no Brasil: refiro-me à metamorfose da principal força de esquerda do país, que de oposição social, aos poucos se convertia em oposição eleitoral, para exatos treze anos depois, tornar-se finalmente governo da

ordem.³ A Lei de Fomento, como lembrado, foi conquistada precisamente na crista dessa onda, às vésperas dela se quebrar no anticlímax que se sabe. Onda que se agigantava à medida que esgrimia um moinho de vento chamado Neoliberalismo, uma espécie de capitalismo exagerado. No calor da batalha contra aquele excesso tóxico, compreende-se que a real vazante que nos deixaria na praia tenha passado despercebida. Tanto mais invisível por tratar-se de fato da construção de uma novíssima hegemonia, à qual, de resto, rendia involuntariamente tributo já a própria denominação pra lá de ambivalente do movimento vitorioso que desembocou na Lei, Arte Contra a Barbárie — por certo à revelia e sem prestar muita atenção ao que ocorria à nossa volta, por pouco não embarcávamos na canoa furada da cultura artística-última trincheira-contra a barbárie, etc. Pensando bem, não deixa de ser surpreendente, quase inverossímil, a repolitização da cena e a reinvenção do teatro de grupo naquelas circunstâncias de penúria material e miséria política. Seja como for, o fato é que alimentando-se miraculosamente de sua própria substância, o teatro reagrupado em São Paulo na forma de coletivos, passou a pesquisar, narrar e problematizar, tornando-se, sem exagero, “a referência mais avançada das artes na cidade”.⁴ Como uma estrela brilhando sem atmosfera.

Não foi nem uma nem duas vezes que ouvi o Reinaldo Maia [ator, dramaturgo, diretor, um dos fundadores do grupo Folias D’Arte] esperneando contra “essa mania de contrapartida social”, ou esbravejando com os desavisados que estariam confundindo teatro com “ponto de cultura”, etc.⁵ Maia, onde quer que você

³ Lincoln Secco. *História do PT*. São Paulo: Ateliê, 2011.

⁴ Sérgio de Carvalho. “A politização do movimento teatral em São Paulo”. In: Sérgio de Carvalho (org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

⁵ No papel, por exemplo, numa de suas últimas intervenções, no ciclo de debates animado pelo Tablado de Arruar. *Teatro sobre a cidade* (São Paulo: Tablado de Arruar, 2010).

esteja, tocando harpa de camisola, como diria Noel Rosa: não é “mania” não, é sistema. Ignoro o fundamento dessas e outras alegações acerca das condicionalidades da lei, até porque seu espírito era inteiramente outro. Mas não seria surpresa se a letra miúda de algum edital comportasse cláusulas desse teor. Como disse, há método nessas “manias” todas. Numa palavra, há método nessa e noutras mil maneiras de se encaminhar hoje a Questão Social (como se dizia nos tempos de nossos avós), ora com a mão “feminina” da cultura, ora com a *mano dura* do novo Estado Penal, que a vitória da Contrarrevolução instalou no país — e não só aqui.

Num território sensível, populações vulneráveis devem ser preferencialmente *governadas* pela geração de “oportunidades” e oferta de dispositivos “pacificadores”.⁶ Pois a cultura, nesse meio tempo, tornou-se um precioso meio de governo, reunindo as duas funções: não só acalma os nervos, que a esta altura andam à flor da pele (economias emergentes intensificam tanto o trabalho quanto a sua falta), como pode, vez por outra, abrir as portas para o subemprego, intermitente, porém sublimado pela aura artística. Nada disso é pouca coisa, pelo contrário: menos, todavia, pela massa de recursos mobilizados e apropriados do que pelo pau na máquina da reprodução social, que de tão prodigiosa em seu funcionamento atual, gera legitimação e consentimento mesmo quando gira em falso. Aqui o nervo da armadilha em que o teatro de grupo se deixou apanhar, e não tinha como evitar (mesmo fazendo o certo na hora certa), pelo menos desde o momento histórico em que a luta social, na falta de melhor escoadouro, foi sendo canalizada para a arena altamente regulada e vigiada das *políticas públicas* — de resto, consensuais, todo mundo quer.

⁶ Fábio Magalhães Candotti. *Em defesa da juventude: a participação como meio de governo*. Doutorado. Campinas: Unicamp, 2011.

Uma senha inocente e caseira. Quando o Foliás inaugurou o seu Galpão, nas portas do toailete não se liam mais os triviais Masculino e Feminino, mas os eloquentes Cidadãos e Cidadãs. Mau sinal. Por aquelas portas “republicanas” estávamos entrando no universo do Fomento. Querendo ou não, ingressávamos no Mercado da Cidadania.⁷ A rigor um quase-mercado. Trata-se de mais uma construção política de situações de mercado em esferas sociais que não comportam a produção de mercadorias.⁸ Esta construção é uma das singularidades da configuração contemporânea do capitalismo, que classicamente sempre cresceu anexando territórios, submetendo populações e convertendo em mercadoria tudo o que resulta da atividade humana, mas agora também se expande por uma outra via, igualmente histórica, embora tenha passado despercebida até o momento em que os dominantes de turno passaram a trilhar preferencialmente este caminho, a saber, o da difusão social de um sistema de normas de ação.⁹ No caso, um sistema de normas cuja matriz é a forma-empresa, porém redesenhada de modo a poder extravasar para o conjunto das relações sociais. Daí a nova centralidade do Estado, que, ao contrário do senso comum acerca de sua retração, tornou-se um vetor essencial da construção política que está nos interessando identificar. Não foi à toa que a contrarrevolução em curso principiou a se impor justamente naquelas sociedades de alta regulação administrativa do capitalismo, pois a base de apoio de que se carecia para a generalização da forma-empresa encontrava-se

⁷ Ludmila Costhek Abílio. “A gestão do social e o mercado da cidadania”. In: Robert Cabanes et alii. *Saídas de emergência: ganhar/perder a vida na periferia de São Paulo*. São Paulo: Boitempo, 2011. O artigo se apoia numa pesquisa prévia sobre os programas sociais na periferia de São Paulo durante o governo Marta Suplicy. Ver ainda a dissertação de mestrado de José Cesar de Magalhães Jr. *O mercado da dádiva: formas de controle das populações periféricas urbanas*. São Paulo: USP, 2006.

⁸ Pierre Dardot & Christian Laval. “Néoliberalisme et subjectivation capitaliste”. *Cités*, n.º 41. Paris: PUF, 2010.

⁹ No argumento dos autores citados na nota anterior, que me parece interessante continuar explorando.

precisamente naqueles instrumentos de ação pública herdados dos tempos de gestão social-democrata das relações sociais de produção. Uma mutação profunda da sociedade passava então a ser induzida justamente por políticas públicas encarregadas de difundir e assegurar a concorrência máxima entre agentes e serviços que inclusive pouco ou nada tem a ver com a esfera propriamente mercantil, sob pretexto de mobilizar sujeitos apassivados por um longo período de hibernação jurídico-burocrática.

Era menos uma questão de alargar o campo da acumulação — nada desprezível, é claro — do que impor formas implacáveis de seleção-eliminação que não são mera decorrência de processos imanentes à dinâmica espontânea dos mercados. É uma construção política, como se disse, porém original. Esses quase-mercados, que resultam da exportação das normas concorrenciais do mercado, não funcionam à base de coerção bruta e externa, mas precisam brotar da interioridade cooperativa dos sujeitos implicados e indexados por uma quase moeda chamada *avaliação*, obviamente mensurável, pois se trata de atribuir um “preço” àquilo que fazem. A institucionalização da concorrência nestes termos supõe uma política ativa e seria desastrosa miopia encará-la como mero efeito automático de leis imanentes do capitalismo profundo. Assim, graças a dispositivos de avaliação, construídos como um sistema de preços, podemos “guiar os indivíduos, constrangê-los a se controlar a si mesmos, transformá-los em sujeitos de cálculo, constituídos de tal sorte que persigam os objetivos que lhe foram atribuídos como se se tratasse do seu próprio desejo”.¹⁰

O Mercado da Cidadania — e a miríade de Organizações Sociais disto e daquilo, cuja concorrência altamente indexada por um sistema de normas constituem o novo Espírito do Capi-

¹⁰ Pierre Dardot & Christian Laval, op. cit.

talismo — é assim, antes de tudo, um meio de governo. Uma novidade no léxico da esquerda, “política pública” então é isto: reordenar o universo associativo em expansão segundo rituais de concorrência entre práticas selecionadas por edital — no fim da linha, o elo mais fraco da luta de classes, estilizado em planilha como “público-alvo”. Não se discute: a Lei de Fomento veio para pôr ordem na caça aleatória ao edital, e de fato conseguiu. Mas também não se pode deixar de constatar que ao ingressar no campo gravitacional das políticas públicas, os grupos teatrais que se fortaleceram no processo, ao mesmo tempo que ganhavam músculo político, não faziam má figura, pelo contrário, na arena profissionalizada da assim chamada sociedade civil, cuja roupa nova, como se sabe, foi desenhada nos tempos da Transição. Nisto seguiram a trilha aberta pelos movimentos sociais na hora difícil e pesada em que o confronto precisou assumir a forma propositiva no campo minado das políticas públicas, sob pena de as conquistas murcharem e a escala de massa se perder. O Mercado da Cidadania é fruto desta confluência: o Estado não governa mais se não encontra “parceiros”, e estes últimos, por sua vez, precisam ser “ativos” para que a construção política das situações de mercado de fato produza os novos sujeitos contábeis que se viu. Onde encontrá-los, tais parceiros, senão numa outra confluência que já foi considerada, com razão, perversa, a saber, naquele ponto fatídico em que a fome participativa dos movimentos sociais, organizados por uma perícia política forjada nas lutas do período anterior, se deparou com a vontade de comer de um inédito ativismo empresarial, muito diverso tanto da bolorenta filantropia liberal, quanto do caciquismo político da direita barra-pesada. Numa palavra, pela porta giratória do Fomento, o politizado movimento teatral de São Paulo ingressou finalmente na Era da Participação. Sejam bem-vindos.

P.S. — A rigor a saudação já vem tarde. Faz algum tempo que a seu modo muito peculiar o teatro de grupo também embarcou na grande Arca de Noé da participação. Sei que estou mexendo em vespeiro, mas não me parece que a constelação de virtudes e equívocos do chamado *processo colaborativo* nada tenha a ver com os altos e baixos do também assim chamado *projeto participativo* que contaminou, e por fim mudou, a natureza do ato político numa sociedade cujo rumo um outro ato, igualmente político porém contrarrevolucionário, desviou num grau e intensidade tais que até hoje, atordoados por tamanha pancada, corremos de lá para cá no labirinto das políticas públicas — que alguma diferença sempre fazem, por certo —, como baratas tontas participativas. Mas isso já é pano para outra manga. Outros quinhentos igualmente, o recém-organizado Movimento dos Trabalhadores da Cultura, que perderam a paciência, desconfio que de tanto darem cabeçadas — enfim, batemos no teto. A desconfiança é minha, mas a certeza é de Ermínia Maricato, que foi secretária-executiva do Ministério das Cidades no primeiro governo Lula e, portanto, sabe do que está falando: “Nós batemos no teto. Nós batemos no teto da produção acadêmica. Nós batemos no teto dos movimentos sociais urbanos. Nós batemos no teto das estruturas democráticas. Acho que nós precisamos reinventar a luta. Agora a reinvenção desta luta tem que levar em consideração a luta anticapitalista”.¹¹

¹¹ *Caros amigos*, maio de 2010, p. 16.

13

UMA TRAJETÓRIA NA INTERMITÊNCIA (NOTAS À PROCURA DE UM ESQUEMA)

JOSÉ FERNANDO AZEVEDO¹



As Meninas do Conto, Cia. Furunfunfum e Cia. Rodamoinho. *Se essa história fosse minha*. Foto de Livia Xavier, 2008.

. . . pegamos o horário dos trens do ano passado, ou de dez anos atrás, e depois dizemos: mas que estranho, esses dois trens não passam por ali; como é que foram se estralhar dessa maneira?

— PIER PAOLO PASOLINI

1.

Não é de hoje que Paulo Arantes acompanha a saga dos grupos de teatro em São Paulo. Basta lembrar que esteve

¹ Diretor e dramaturgo do Teatro de Narradores, é também professor da Escola de Arte Dramática da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

na mesa de lançamento do Manifesto Arte Contra a Barbárie, plataforma para o movimento que deu régua e compasso a artistas e toda uma geração de coletivos de teatro em São Paulo. A primeira década deste século foi a década dos coletivos. Desde o final dos anos 1990 eles têm se multiplicado, por razões nem sempre evidentes. Para muitos, o motivo é, na maior parte das vezes, econômico. Seria mais fácil, diante de todas as dificuldades de produção, começar associando expectativas — o que talvez justifique a quantidade de filiações na Cooperativa Paulista de Teatro, com suas cinco centenas de grupos. Uma conversa com alunos de uma escola de teatro mostra que a maior parte deles anseia por “formar” um grupo, ainda que não saiba exatamente o porquê. O fato é que hoje, “formar” um grupo é algo mais ou menos *natural*, e o Arte Contra a Barbárie, como muita coisa em nossa história, já ganhou contornos míticos. Faço parte de um grupo formado naquele momento, e resulta desse percurso a sensação de que, no melhor dos casos, insistimos martelando uma pauta que não soubemos aprofundar, de modo que não deveria causar espanto, a não ser por excesso de autoilusão, a desconexão alarmante desses “novos” grupos em relação àquele ideário que animou a leva imediatamente anterior.

Já em seu comentário sobre o primeiro Manifesto Arte Contra a Barbárie, em 1998, Paulo Arantes, ao seu modo, enunciava um incômodo evidenciado no título que daria nome ao movimento, sugerindo o campo próprio de alianças implicadas: “Numa palavra, contra a barbárie dos civilizados — que por aqui estream reinventando a escravidão. . .”² Neste caso, mesmo não querendo sugerir uma “arte pela barbárie” — como aliás uma parte do movimento, anos depois, quis um tanto voluntariamente colocar a questão — o que parecia estar em jogo era

² Paulo Arantes. “Documentos de cultura, documentos de barbárie”. In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad, 2004, p. 226.

calibrar o significado dessa barbárie, sabendo que a expressão — *arte contra*. . . — corria o risco de assimilação por excesso de mal-entendidos. A depender do campo, bárbaros éramos nós, claro, aqueles que àquela altura decidimos *cuspir no chão da festa de aniversário deles*, os que comemoravam quinhentos anos de acintes e violências. O risco, no entanto, era o de recuar diante da enorme, embora decisiva questão: “o que pode a arte para despertar a humanidade do pesadelo em que se debate ao longo de toda a sua pré-história?”. Insistia Paulo, enquanto “bem cultural, tesouro artístico, reserva ética ou coisa que o valha, absolutamente nada. São troféus de guerra. Porém, enquanto simples forma organizadora da imaginação (para início de conversa), única atividade mental livre do jugo pré-histórico da autoconservação enquanto fim em si mesmo, continua sendo, hoje como sempre, a única chance de acordar. Para a política, é óbvio. Creio que foi isso o que o Manifesto Arte Contra a Barbárie quis dizer, e talvez deliberadamente, nos termos mesmos em que a barbárie oficial colocou a questão cultural”.³ Ora, não será por ironia o alerta final. Não por acaso, por conta da publicação daquela intervenção na forma de um ensaio, a nota de abertura reiterava acerca do Manifesto: “Trata-se de uma declaração destinada a marcar uma posição de esquerda diante da questão cultural no Brasil privatizado de hoje. Por sinal ela mesma, a esquerda, numa situação igualmente dramática. E, para tanto, [o Manifesto] contrapunha ao consenso dos integrados algumas verdades desviantes, como a lembrança de que a arte não é um mero produto cultural e que a cultura, por sua vez, não é simples matéria de fomento e patrocínio”.⁴

Como todos sabem, este movimento fez aprovar a lei de Fomento em 2002, elaborada pela própria categoria, de modo a

³ Ibidem, p. 235.

⁴ Paulo Arantes. “Documentos de cultura”, cit., p. 222.

estabelecer um programa continuado de financiamento do *trabalho teatral* em sua complexidade de produção — neste caso, não era o *produto* o foco, mas o *processo*.

Ora, a Lei forçou intensificar na experiência do teatro de grupo contradições até aqui incontornáveis. O grupo como força produtiva desenvolve-se a partir de um impasse — até segunda ordem, um impasse que indica uma *chance histórica*. Os artistas apresentam-se como donos de sua força de trabalho; negada a figura do empresário, o grupo não é, todavia, inteiramente dono de seus meios de produção. Resulta que a continuidade do trabalho — baseada na *intermitência*, inclusive da Lei — se dá ao custo de negociações e vínculos precários (o que vai desde as condições para manutenção de um espaço de trabalho, em geral alugado, até as condições mínimas de produção e circulação, muitas vezes sob o signo da submissão). Tais negociações e vinculações quase sempre conformam um campo meramente econômico, restrito a necessidades imediatas de sobrevivência. O que, portanto, está em jogo, é o teor da negociação e do vínculo, ou *a capacidade dos grupos de se converterem em alianças, definindo nesse movimento quais são seus aliados*.

Na dificuldade interna ao movimento de decidir-se para além do *campo teatral*, o passo seguinte foi uma espécie de recuo. Isto posto, se quisermos ainda verificar processos de politização e aprofundamento da pauta anterior, teremos de ir à singularidade dos grupos, e interrogar de perto sobre a maneira como se exce-dem *em cena*.

Trata-se de uma pauta forjada nas lutas que determinaram uma mobilização sem precedentes, a do movimento Arte Contra a Barbárie, que para muitos — a geração de grupos surgida entre 1996 e 2004, por exemplo — significou uma espécie de *formação política intensiva*, e que trazia a expectativa de uma radicalização vindoura, impondo a necessidade de uma discussão mais efetiva — e sempre adiada — acerca daquele campo de alianças.

Noves fora, a luta pela sobrevivência se impôs. De resto, a ideia de grupo parece ainda à espera de uma especificação sobre o que seja sua qualidade de intervenção.

2.

Tudo indica, um ciclo de politização se foi. Desta vez, não por força de interrupção externa, mas por enredamento nas próprias contradições. Sérgio de Carvalho, em intervenção de 2003, chamava a atenção para aquilo que percebia como um “terceiro ciclo” de politização do teatro brasileiro. O primeiro ciclo, nos anos 30, explicitava uma contradição entre o impulso modernista de junção de forma e experiência social, em face de um aparelho teatral incipiente e um processo de modernização que repunha no entanto o teor regressivo de nossa sociabilidade. O segundo, aquele flagrado entre final dos anos 1950 e início dos 60, respondia aos limites da modernização empreendida pelo TBC, e apontava para conteúdos e vinculações sociais novos, de que dão notícias as experiências do Teatro de Arena e do Centro Popular de Cultura. Num caso como no outro, os artistas se veem em confronto com os limites da forma dramática; um limite de certo modo interiorizado pelo ânimo progressista que não podia jogar fora todas as promessas embutidas no impulso de desenvolvimento econômico do país. Já o terceiro ciclo, ainda segundo Sérgio, naquele momento (2003) implicava o paradoxo de estar “condicionado historicamente por um violento totalitarismo da forma-mercadoria e pelo enfraquecimento dos projetos socializantes que, não obstante seu caráter muitas vezes ideológico, tinham poder de agregação e de confronto com a tendência esteticista da formação dos jovens artistas oriundos de universidades”.⁵ Daí que a “encenação de temática social na base do monologismo

⁵ Sérgio de Carvalho. “Atitude modernista no teatro brasileiro”. In: *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011, p. 102.

pós-dramático não oferece ferramentas formais para uma compreensão das contradições de uma luta de classes que continua a ocorrer, a despeito da confusão teórica nesse campo”.⁶ Mais uma vez, a capacidade de aliança e reconhecimento de um campo popular estava em jogo, tanto mais pela ascensão ao governo de um Partido dos Trabalhadores: “nosso trabalho atual deve vir no sentido de confirmar esse temor da participação popular. Se o governo atual ainda hesita em se opor aos interesses especulativos de uma burguesia que historicamente continua amorfa, no campo da representação devemos estar livres para dar imagens e nomes às forças em luta”.⁷

Mas este terceiro ciclo encerrou-se, e vivemos agora seus dividendos. 2008 talvez seja uma data a marcar o fim de mais esse ciclo, sendo um marco seu a crise do Redemoinho (movimento que dava continuidade à pauta do Arte Contra a Barbárie⁸ em âmbito nacional), que culmina com seu fim no encontro realizado em março de 2009; isto já durante o segundo mandato de Lula na Presidência da República, que confirmou um programa de esvaziamento da pauta política para a cultura no país.

Antes, ainda em 2004, no artigo “Bem-vindos ao deserto brasileiro do real”, que trazia a epígrafe “Para quando o movimento teatral acordar que sonhava. . .”,⁹ Paulo Arantes esboçava sua contribuição a um “projetado Manual da Retomada”. Ali, não sem ironia, deixava “o pessimismo para dias melhores”, e alertava: “Depois do longo inverno de nossa despolitização — foram vinte anos de simulação de uma realidade irreal de grandes gestos políticos coreografados pelos eternos artistas do Pos-

⁶ Sérgio de Carvalho. “Atitude modernista. . .”, cit., p. 103.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Ao menos desde o encontro de 2006, quando a assembleia de grupos decidiu por converter o “encontro” de compartilhamento em movimento político.

⁹ A peça do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, *Acordei que Sonhava*, é de 2003.

sível, das Diretas-já à pirotecnia da campanha presidencial de 2002 —, o real desertificado para o qual afinal despertamos se reapresentou com a cara pré-histórica do reino da necessidade mais cega. Necessidade econômica por certo, que por definição exige total submissão ao «querer obscuro da riqueza que se valoriza». Quer dizer, a fatalidade das mil formas de uma nova exploração econômica à qual vieram se juntar outras tantas formas de poder e opressão, disseminadas pela soberania obscena das redes empresariais, semeando por sua vez todo tipo de hierarquias e violências entre os sobreviventes”.¹⁰

Para os grupos, aprofundar o debate sobre o teatro enquanto *arte pública* — que não é o mesmo que discutir formas de gestão pública do teatro — implica, ademais, a capacidade de fazer continuar e complexificar um processo de politização das práticas e das formas. Tal movimento poderia levar à definição de um campo comum, mais uma vez, para além do campo teatral, incluindo-o. Ocorre que o regime de sobrevivência sob a norma do precário tem confinado a experiência dos grupos à roda reiterativa da demanda por mais verba. Ao que parece, nos deixamos levar pelo movimento incerto das expectativas, sem tirar as devidas consequências daquilo que movíamos. À exceção de vinculações pontuais, de um ou outro grupo, o movimento teatral manteve-se em campo fechado, sedimentando algumas vezes práticas fundadas na ilusão da especificidade, como se os critérios para relevância artística lhe fossem inteiramente próprios e internos. Quando não, a abertura se deu por força dos materiais com os quais, de maneira nada programática, a maior parte dos grupos ia se confrontando.

Assim, a cidade se impôs como problema não por clareza de ação, mas por falta de espaço próprio de trabalho. Sem teto, o

¹⁰ Paulo Arantes. In: *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 274. Publicado antes no jornal *O Sarrafo*, 8, 2005.

grupo passa a inscrever-se ali onde alguma instância de trabalho, sempre precário, se vislumbra. À precariedade do trabalho corresponde a precariedade do lugar, e os vínculos que se forjam cada vez mais se restringem a estratégias de *vizinhança*. Com efeito, se por um lado vemos desenhar um novo mapa de São Paulo a partir do enraizamento do trabalho dos grupos no chão vivo daquilo que ainda chamamos cidade, por outro lado, e este é o ponto crítico, tal enraizamento não possibilitou — ao menos até agora — um salto na configuração de uma *rede integrada de ações*. A questão é sempre retomada na chave da *circulação* de espetáculos, quando talvez o que esteja em jogo seja a *produção* de um novo *espaço comum de intervenção*. Com efeito, permanece aquela questão de matriz brechtiana: *como reduzir a distância entre produção e consumo?* Ou seja, reconhecer na recepção um momento decisivo da produção, de modo a negar a ideia de um público consumidor de produtos. Ou ainda: que mecanismos há como forma de resistir à redução de uma força produtiva a artigo de consumo?

Sem dúvida, as lutas políticas até então empreendidas com fins à ampliação das conquistas a partir da Lei de Fomento vieram na contramão daquilo que se configurou, do município ao país, uma espécie de *sistema único de supressão*: supressão de tudo o que não seja adesão — voluntária ou involuntária — ao projeto unificado de conformação que tem definido a vida cultural no país.

Se há os que ainda falam em “sustentabilidade econômica”, ou mesmo quem aposte numa espécie de vida vegetal do teatro remanescente no reino mineral do mercado, o fato é que todo esse processo acabou por evidenciar limites — o que não impediu que o modelo do Fomento em São Paulo acenasse para a configuração de *um aparelho teatral público não estatal*. Esta configuração, problemática, é verificável no funcionamento das sedes dos grupos, que misturam uma *prática contratual privada* (aluguéis, por

exemplo) a uma *instância mantenedora pública* (o aporte do Fomento) legitimada por um *uso público do espaço*. Por outro lado, essa mesma configuração pressupõe — e até aqui tem garantido — relativa “independência” dos grupos no que diz respeito a repertório e formas de vinculação de sua cena à cidade. Este novo mapa teatral, que desenha também um novo mapa da cidade, sugere um modelo de política cultural, cuja verificação social é garantida pelo mecanismo da Lei, por um lado, mas também por uma exigência de qualidade artística que deixa de ser uma mera ideologia de controle e exclusão, e passa a evidenciar-se segundo critérios políticos: *qualidade é resultado do confronto entre projeto e resultado artísticos, verificável a partir da capacidade do artista de mobilizar os meios que tem*. No bojo desse processo cultural, talvez já se possa especificar o que se vai *sedimentando*.

Aqui, talvez se possa também falar não mais de um programa de “formação de público” em sentido estrito, como se externo à determinação deste teatro que se forja, mas antes, de um processo de produção, de maneira a definir um possível programa do teatro de grupo a partir do esforço de *redução da distância entre produção e consumo, flagrado no movimento e no modo de abertura dos espaços de trabalho à cidade*. Tudo leva a uma espécie de *sobreposição daquilo que seriam as formas de produção e as relações de produção num processo inédito de apropriação relativa — e ainda precária — dos meios de produção*.

3.

No dia em que os assalariados e estafados do *show business* reconhecerem os seus pares na cidade oculta dos grupos, não pouca coisa vai rolar.

— PAULO ARANTES

A epígrafe indica um campo de mobilização pouco cogitado e enfrentamentos sempre adiados. Com visada crítica mas

entusiasmada sobre o processo, agora em 2007, o mesmo Paulo Arantes, entrevistado por Beth Néspoli,¹¹ retomava o fio da meada, no esforço de explicitar a fisionomia própria daquela trajetória — salvo engano, então, ainda a tempo de uma aposta. Tratava-se de tornar visíveis, por um lado, os termos para uma autodefinição politizada, segundo a qual no teatro de grupo “se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública”, de modo que, se “essas três dimensões convergem para aglutinar uma plateia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece”. Tal convergência que, aliada a uma espécie de *autoconsciência*, se fizera converter em protagonismo político na figura da Lei de Fomento, evidenciou-se uma espécie de “vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obscuro das leis de incentivo, [os grupos] deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a Lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos”. Movimento que parecia, aos olhos do observador, anunciar uma nova etapa de lutas, além de confirmar e dar forma àqueles impulsos do primeiro Manifesto, dando margem ao “sentimento de que a tradição crítica brasileira migrou e renasce, atualmente, na cena redeseenhada por esses coletivos de pesquisa e intervenção”.

Para alguns, a observação trazia um tipo de alento, como se confirmasse opções antigas e de sobra verificasse ganhos insuspeitados. O fato é que a referência àquela tradição crítica arrematava um juízo nada otimista sobre a vida universitária em refluxo total, por consequência de um ajuste programado à ordem que a vida dos grupos parecia negar, ou criticar. A ênfase tecnicista, em oposição a um modo de pensamento atento às contradições dos processos, passava a legitimar na Universidade

¹¹ Entrevista publicada no Caderno 2, do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 14 de julho de 2007.

um pragmatismo cuja regra lhe era totalmente exterior (como aliás os acontecimentos têm mostrado). Com isso, Paulo sugeria, se os grupos pareciam inscrever suas práticas no campo de uma investigação consequente sobre as formas de nosso convívio, o risco era o de recair no ensimesmamento regressivo de um apuro técnico, por um lado, e de uma autoilusão referente à própria capacidade de inscrição e intervenção no mundo.

Algumas temporadas depois, resta saber em que direção avançamos. Longe do modelo que alimentou parte daquela tradição de pensamento e análise do Brasil, quando a fábrica aparecia como o campo de lutas, a cidade, esse outro campo de batalha, não é apenas o tema privilegiado deste teatro que, nela se inscrevendo, também nela vê se produzirem um conjunto de relações que parecem definir formalmente a cena.

4.

Mas como se sabe, no plano das expectativas sociais deu-se a conversão inesperada. Enquanto os grupos se punham a fazer a crônica do desmanche, tentando verificar em seu movimento as contradições que lhe esvaziariam o tom de fatalidade, a sociedade brasileira, por seu turno, aderiu à euforia da felicidade a crédito, numa espécie de transe — ou alucinação para uns —, sonho mau cujo despertar parece ter hora marcada (a próxima crise, talvez. . .). Não que o teatro faça as vezes do príncipe encantado apto a despertar a bela adormecida. Tudo indica, nem aos gritos o pensamento a despertaria, sem uma ação que o acompanhasse. . .

O fato é que a alucinação se impôs. Quem resiste ao *oxi* do “Brasil para todos” é denunciado por excesso de lucidez. E não é preciso ser afeito a alegorias para compreender que, sob o regime da forma mercadoria, sendo Brasil o nome de uma, a tão propalada inclusão não tem significado mais que assimilação do desejo ao crédito.

“Um prólogo”, escrito em 2011, parece confirmar o movimento em falso antevisto no comentário de 2007, agora já o outro lado de um fim de linha. Aqui, Paulo registra esse desencontro de expectativas: “Desalento a menos (não é possível «representar» tal desalento a não ser aquecido por uma outra energia política — alguns movimentos sociais falam em «mística»), os grupos teatrais prosseguem na crônica do desmanche e seus impasses, enquanto a boa sociedade continua arrecadando os dividendos da sua gestão.”¹² Nessa sociedade condenada ao futuro, o futuro finalmente se instalou como se todas as expectativa irrealizadas se convertessem agora em imagens passadistas em face de um presente que não se desata, uma experiência morna do tempo que não se desenreda.

Em compasso de espera até uma outra hora de politização e radicalização? Para além da história dos ciclos, a trajetória dos grupos, desde o Arte Contra a Barbárie, perfaz mais de uma década, inscrevendo-se numa duração maior, sem que isso implique uma clareza de posições. A cena dos grupos fez a crônica do desmanche empreendido durante a última década do século passado, e tirou daí sua força, e tudo parecia acenar para a hora de um encontro marcado com a parte da sociedade interessada em desfazer a trama do processo. Um encontro por ora adiado, já que não parece ser evidente onde e como este interesse se organiza no momento, senão no varejo das lutas sociais.

Em 1997, *O nome do sujeito* da Companhia do Latão nos fazia imaginar a possibilidade de tratamento da experiência brasileira a partir de um vínculo de imaginação que, não sendo novo, era no entanto formalizado de uma maneira nova. A epizelação da cena apontava para o novo ciclo de politização que se

¹² Paulo Arantes. “Um prólogo”. In: *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, p. 111.

iniciava, mas vinha acompanhada de uma negação ao discurso vigente da exclusão inevitável. Dez anos depois, *Oresteia — o canto do bode*, do Folias D'Arte, instalava-se no limite de uma trajetória, quando a inevitabilidade da exclusão parecia revertida e convertida numa outra inevitabilidade, a do consumo, mas tudo ainda se passando como um mundo em disputa, imaginações em disputa, incluindo a do próprio grupo, resistindo ao seu descosimento.

Hoje, resta saber se a busca desatada pelo coro — cuja contracena permanece sendo a tendência a dissimular o coro em monólogos — encontrará um novo corpo político, ou se se reduzirá a uma mera reposição mítica de um desejo antigo e festivo de estar junto. Meia década depois, são outras as cifras da cena, talvez mesmo o seu reverso. Resistindo ao rito desse novo transe social, pode-se dizer, mais uma vez, que o teatro recomeça ali, onde o ritual é *suspense* — ainda (espera-se. . .) de modo a fazer “a existência abandonar o leito do tempo, espumar alto, parar um instante no vazio, fulgurando”, para, quem sabe, “em seguida retornar ao leito”. . .¹³

¹³ Walter Benjamin. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 90.

A CULTURA DO FOMENTO: GRUPOS, FATURA ESTÉTICA E RELAÇÕES CRIATIVAS

KIL ABREU¹



Teatro Ventoforte. *Um rio que vem de longe*. Foto de Fábio Viana, 2006.

Cultura, civilização, barbárie, cidade.

Alguns complicadores

Nos ensina o crítico Raymond Williams que se a ideia de cultura, ao menos até o século XVIII, nos remete a uma prática genérica, a de *cultivo* (dos animais, da terra, da mente) os

¹Jornalista, crítico e pesquisador de teatro. Pós-graduado em artes pela Universidade de São Paulo, mantém estudos sobre teatro brasileiro e dramaturgia contemporânea.

novos significados tendem a nos chegar cada vez mais mediados pelo ambiente particular em que o conceito se enraíza: o próprio processo histórico. E ele se complica com a ocorrência de uma expressão correlata, *Civilização* (de “civis” e “civitas”), que ilustra o imaginário burguês com a fantasia de uma organização social ordenada, pautada pela cortesia e que tem como direção o progresso social. Nesse sentido, a sociedade civil existe a um tempo para promover e ser objeto do desenvolvimento.²

Talvez por isso o movimento que se organiza em São Paulo no final dos anos 90 e que tem como meta a revisão das políticas públicas para a cultura, especialmente para o teatro, se intitule *Arte Contra a Barbárie*. Parece se inspirar nesta noção primeira de civilidade, tomada no sentido positivo de algo que qualifica a oportunidade do desenvolvimento humano, por oposição a um estado de coisas em que viceja algum tipo de desordem injusta (e nós sabemos ainda hoje de qual gênero de injustiça se fala).

Não vamos retomar aqui o processo de avaliação que levou a classe teatral, mais recentemente, a assimilar estes mesmos termos pelo seu avesso, quando se desconfia que esta ideia de civilidade solidária talvez não seja a mais adequada para um momento em que o próprio Programa de Fomento ameaça fazer água, devido aos impedimentos que a gestão pública cria para a efetiva aplicação da Lei. Basta dizer, no capítulo que interessa, que agora se aponta uma revisão conceitual já implícita ao processo, dado que a construção dos termos efetivos da civilidade não dispensa suas necessárias mediações — políticas, econômicas — a ponto de, no limite, muitos terem motivos suficientes para achar que a civilidade não é algo a ser acalentado, nem mesmo em nome da arte. Restaria então anotar alguns aspectos sobre que tipo de cultura o Programa de Fomento de fato fomenta, e alguns dos

² Raymond Williams. *Marxismo e literatura*. Barcelona: Península, 2000.

impasses que surgiram nestes anos, aqui sob a perspectiva da fatura artística que, pela natureza do caso, não dispensa os seus arredores, o seu contexto de produção.

Podemos dizer, inspirados nos termos do Programa, que a cultura que o Fomento fomenta parte já de um pressuposto crítico evidente, no sentido de colocar os pingos nos is quanto aos aspectos da civilidade que interessam: se a intenção é promover o desenvolvimento humano através da arte este desenvolvimento ganha princípios, meios, objetos e estratégias determinados, quais sejam: inventar um novo paradigma de gestão da coisa pública no trato da produção cultural e seu usufruto e estruturar condições mínimas para a criação e circulação do bem cultural — através de agentes eleitos como fundamentais para isso, os grupos de teatro, tomados como sujeitos históricos ideais neste novo cultivo.

O fundamental como princípio para algumas notas sobre a fatura estética que se gera nestes anos é sem dúvida o fato de que o Programa oferece a estes grupos a estruturação elementar (mas, na maioria das vezes, provisória) e as condições de produção que têm oportunizado o surgimento dos laboratórios criativos onde uma parte do que há de mais importante no teatro brasileiro está sendo gerada. Isto se dá em termos estritamente artísticos, mas também quanto aos procedimentos extra-artísticos que o trabalho cooperativado põe em pauta: a mobilização no entorno da criação, que o Programa pede quando indica a necessidade da contrapartida; e a educação política, de gestão compartilhada dos coletivos, que faz parte da natureza da coisa.

O mais interessante, sobretudo no trabalho de grupos que são de fato permeáveis a um dos sentidos mais essenciais do Programa — o de enraizar o teatro na cidade —, é verificar que em não poucos casos uma instância se fundamenta na outra, de maneira que a paisagem física e humana, os materiais, inspirações e contexto exterior acabam por se sedimentar necessariamente.

te na forma do espetáculo, isto quando já não fazem parte desde logo do projeto de prospecção artística. Uma dialética assumida como tal entre obra e meio. Evidentemente os desdobramentos, leituras e relações com a cidade são de ordens muito diversas, indo desde aquelas em que os procedimentos tendem a certo formalismo ou ao gosto pela descrição teatralizada do entorno e aos estudos de linguagem, etc.; até as que criam propositalmente espaços críticos mais fundos ou de enfrentamento. Poderíamos citar dezenas de ocorrências nestes anos, mas lembremos de algumas flagrantes, em que a assunção de fatores do meio, em princípio externos se tornam elementos internos, e deliberadamente, como constituintes primeiros dos processos formativos: Opovoempé (*Aquidentro/Aqui fora*), Brava Companhia (*Este lado para cima*), Grupo XIX (*Higiene*), Teatro de Narradores (*Cidade fim — cidade coro — cidade reverso*), Dolores Boca Aberta Meca-trônica (*A saga do menino diamante*), Cia. São Jorge de Variedades (*Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*), Cia. Pessoal do Faroeste (*Cine camaleão — a boca do lixo*).

Sem poder dar conta da infinidade de proposições mediante as quais esta cultura do fomento — com todas as suas contradições — vem se dando, vamos levantar alguns aspectos de dois campos da experiência que nos parecem relevantes e que encontram nestes laboratórios precários, mas produtivos, alguma condição de desenvolvimento: os caminhos da cena política e da dramaturgia grupal.

Políticas do erro, acertos com a História

Pela própria natureza do modo de criação, um atalho interessante para se chegar mais próximo à fatura estética e seus impasses atuais é o tema da política das formas, ou das formas do teatro político. Falamos de atitudes e formalizações poéticas

com algum interesse na vida em sociedade e em discutir aspectos que nela podem ser pensados em favor de uma convivência justa. Como sabemos, neste capítulo não estamos tão distantes de outros tempos em que a definição do que seja o socialmente justo, seu alcance e os modos artísticos legítimos para fazê-lo não são coisas pacíficas. Mas sem dúvida o teatro de grupo tem sido o modo privilegiado para articular esta relação entre arte e sociedade, por vezes mais deliberadamente, mas nem sempre. Uma e outra disposição, no entanto, não são mera reprodução dos movimentos de aderência ou recusa de temas “sociais” na cena. Dizem de perto sobre representações da problemática social que não deixam de ser legítimas por não estarem exatamente alinhadas nas mesmas abordagens.

Por um lado, se identifica o teatro político apenas como aquele em que a apresentação direta e objetiva de demandas e o encorajamento à tomada de posição está explícita. A questão é que para um teatro político assim denominado “por excelência” reivindica-se como termos fundamentais não só o interesse na discussão da vida social, mas também a necessidade de intervenção efetiva na realidade. Para um teatro crítico pensado nestas bases trata-se de um esquema em que a esclarecedora separação entre o sujeito que critica e o objeto que é criticado é procedimento inegociável. Entretanto, salvo engano, isto há um bom tempo não diz tudo se nós contratarmos que o processo histórico, especialmente nos últimos trinta anos, não é muito animador no aspecto da clareza que deveríamos ter quanto ao objeto e quanto ao ponto de chegada da intervenção.

Em âmbito local o quadro, a depender do ponto de vista, se complica porque as condições objetivas que, no jargão de esquerda, dariam chão para intervenções em favor de mudanças sociais profundas não estão à vista, se é que já estiveram, se não fantasiarmos. Se olharmos um pouco para trás veremos que a par-

tir dos anos 60 — em que pese a prova histórica que nos disse que não bastava saber qual dos mundos era o mais justo — havia pelo menos uma conjuntura em que o enfrentamento entre projetos de poder e de sociedade estava mais delineado e polarizado. A existência de procedimentos estéticos com alguma promessa de utilidade era, então, mais factível. Hoje sem dúvida o dado relevante na articulação entre forma artística e conjuntura é que no momento há a resposta notável e crescente sobretudo das classes historicamente mais espoliadas à corrida pelo pertencimento social, mas nas bases negociadas e pacíficas, sem sobressaltos, que vêm se aprofundando sobretudo desde o primeiro governo Lula.

A questão passa a ser, então: com quais motivos uma arte crítica, fomentada publicamente, que não queira se contentar com a formulação de uma falsa consciência sobre o real, deve se articular, e quais objetos devem ser o centro do trabalho crítico? Qual invenção dialética será capaz de recuperar criticamente a representação sem cair em estéril formalismo de procedimentos já inúteis? Como o dilema não é fácil, muitos têm sido os caminhos percorridos. Talvez não seja hora de avaliar se eles dão em algum lugar relevante. O importante é que as tentativas não são fortuitas, mesmo quando parecem. São legítimas e muitas vezes frutos de grande empenho, porque o quadro é confuso.

Portanto não deixa de ser esperado que grupos interessados em uma aproximação mais lateral — ao menos naqueles termos — do que venha a ser este campo — posto assim mesmo, em gestação — possam aspirar à condição de fazedores de um teatro político. Como as coisas não estão retas nem fáceis, há alguns aspectos incontornáveis: primeiro, como já sabemos na própria carne, a menos que se falseie a realidade, o ponto de chegada deste teatro é incrivelmente mais complexo do que sempre houve, de maneira que a sustentação do seu discurso nem sempre tem como permanecer rodeando aquele objeto antes tão claro. Por vezes o

máximo a que se chega, sem que se deixe de ser verossímil e sem cair na ingenuidade, é a uma consideração aproximadamente factível sobre a necessidade da agregação e as injustiças do sistema, nem que para isso, para que a verossimilhança permaneça de pé, seja necessário lançar mão de abordagens quase alegóricas.

Por exemplo, é o caso do espetáculo da Brava Companhia, *A brava*, em que a história de Joana d'Arc é motivo para uma fábula recortada e suspensa no passado histórico, e elege como ponto de chegada o recado humanista e a defesa da militância (não à toa levada às raias do heroísmo, dada a necessidade de delineamento da mensagem). A montagem, com marcações decididas e notável energia empregada pelo elenco na defesa de personagens que representam forças da justiça e da injustiça, não avança para um cotejamento mais objetivo em relação ao presente, em que identificar o injusto da vida virou tarefa do dia a dia de qualquer campanha publicitária.

Nesta relação entre o que vivemos no Brasil atual e a sua formalização simbólica os grupos que intuíram a insuficiência dos esquemas dados colocaram-se em lugar de crise e mantêm nas suas representações um impasse quanto à leitura da conjuntura, traduzido sempre de uma maneira muito demarcada. Vejamos, por exemplo, o trabalho crítico de um grupo como a Companhia do Latão, *Ópera dos vivos* (2011). O esforço por reconstruir a discussão de cinquenta anos de cultura brasileira em quatro atos, à luz da razão e com a fé que organiza os argumentos na direção de um posicionamento claro sobre o que foi o Brasil neste tempo e o que é agora, no recorte do campo cultural, este esforço tem de ser lido não apenas na conta de um grupo cujas raízes estão em Brecht, mas de um grupo que, ao decidir por um discurso quase didático, ainda que esteticamente ambicioso e inquieto, nos diz por contraste que é preciso falar alto e com todas as letras diante de uma realidade fugidia.

Um outro caminho tem sido o de assumir, parcial ou totalmente, o aspecto de dificuldade no tratamento dos materiais disponíveis, de maneira que a própria forma denuncie uma crise que vai se instalar com maior ou menor espaço no centro do representado. Se o primeiro termo do impasse significa aderir àquelas soluções esclarecedoras por meio de uma organização racional do discurso e pelo posicionamento firme, aqui a operação consiste em fazer a mediação entre uma leitura razoavelmente melancólica do real, sem no entanto se conformar a ela, e apontando a necessidade de reação, que não por acaso tenta pactuar a problemática social ao incômodo pessoal, traduzido em lances poéticos e chave subjetiva. Este é o caso da Cia. São Jorge de Variedades (*Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer*, 2009) e do Teatro de Narradores (*Cidade desmanche*, 2009).

E há a tentativa de aprofundamento da crise até o paroxismo, momento em que muitas vezes grupos que têm sido reconhecidos nas fileiras de uma cena política de discurso mais direto tendem a espetáculos ainda mais difíceis. É o caso de *Êxodos — o eclipse da terra* (Folias D'Arte, 2010), nascido de depoimentos dos próprios atores, de passagens bíblicas e literárias e da inspiração nas fotos de Sebastião Salgado. Fontes diversas que, não por acaso, se recusam à unidade fabular e vagam como células narrativas dispersas, que só encontram organicidade fora do plano material da cena, na direção subliminar que ela persegue: a dedicada especulação sobre o lugar da utopia.

É claro que estes são exemplos de uma cena muito mais ampla apresentada nestes anos e que inclui outros tantos procedimentos não inscritos, muitos deles sem apresentação explícita de demandas, mas com largo conteúdo de discussão social e com soluções formais que recolocam a discussão da política no âmbito do debate sobre a cidade e o espaço público. O mais flagrante entre estes é certamente o Teatro da Vertigem e, especialmente,

BR-3, fruto de uma investigação Brasil afora e, então, representado no rio Tietê. Na área de uma aproximação ainda mais explícita do real, a ponto do avizinhamento da performance e da quase supressão da qualidade ficcional do relato, está a Kiwi Cia. de Teatro (*Carne — patriarcado e capitalismo, 2011*).

Naquela tentativa de configurar a experiência comum, são todos estes e nestas frentes alguns dos espetáculos que só poderiam ser criados no ambiente favorável do trabalho dos grupos. Eles exemplificam os impasses da sociabilidade que indiciam as nossas relações e o nosso sentimento diante da época. Por isso estes laboratórios seminiais, apesar das contradições aqui apontadas, têm sido os melhores lugares para a gestação das leituras que tentam dar conta de investigar simbolicamente o Brasil atual.

Dramaturgias não modelares

Em outra direção não será exagero dizer que a dramaturgia nascida no seio destes grupos se mantém a maior distância das estruturas narrativas tradicionais — seja as do teatro dramático ou mesmo da cena épica — que aquelas ocorridas até o final dos anos 70. Mais que antes parece claro que agora, por força de movimentos explícitos na direção de uma permissividade que o próprio teatro como um todo tem vivido; mas também por força de uma consciência local cada vez mais difundida sobre os impasses do sujeito e da sociedade em um país “a meio termo de”, como vem se definindo o Brasil atual, por força destas circunstâncias as narrativas teatrais estão se formalizando em bases próprias, que se inventam em materiais e formatos originais ou fazem a revisão de tradições importantes do teatro, mas a partir de perspectivas cada vez mais particulares de intervenção, por vezes desconcertantes. Daí a necessidade de uma avaliação de qualidade que se dê em termos próprios.

Nesse sentido, já se disse, com o desejo de igualar experiências que são parecidas, mas não gêmeas, que os processos colaborativos atuais são extensão pacífica das criações coletivas setentistas, apenas retomados em época diferente. Não o são. Se em ambos os períodos é clara a ocorrência de alguma iconoclastia diante da forma que o trabalho em coletivo parece necessariamente gerar, é também evidente que os motivadores históricos definem um outro tanto da experiência, no campo dos conteúdos e também das suas formalizações.

Se antes a coletivização respondia à necessidade de dispersão da autoridade e insistia em uma deliberada liberalidade formal, depois daquelas mediações históricas pós-ditadura passamos a viver uma época de endividamento radical da vida e ainda maior racionalização na divisão do trabalho (que coincidem com a formação cada vez mais sistemática de artistas nos cursos universitários). É quando surgem processos que embora coletivizados obedecem a uma disciplina interna nova em alguns aspectos, em que o tema da autoridade já não é o problema, e sim a ordenação e o trânsito de saberes entre as diversas fontes autorais — todas “competentes”, autorizadas e com seus repertórios particulares: o ator, o diretor, o dramaturgo, o cenógrafo, o sonoplasta — que colaboram em um regime marcado pela fluidez das funções, para o trabalho final. A desmedida, então, é de outra ordem, porque entram em jogo, nesta dinâmica, uma política nova que envolve tanto as relações entre os artistas em processo quanto a própria noção de obra, na busca da sua justa medida e acabamento, agora tomados como tarefa incontornável.

Apesar desse esquema — o de uma colaboração sistematizada — provavelmente o mais interessante nessas dramaturgias, quando consequentes, tem sido o oposto desse plano de disciplinamento. Mesmo, por vezes, a contragosto dos autores. É que em tais processos a variedade dos recursos cênicos e de

pensamento disponibilizados por cada um dos colaboradores tende a resultar em linguagens heterogêneas, de uma maneira que a descontinuidade dos materiais seja algo não apenas esperado, como necessário, o que justificaria a ideia de que nesses casos o melhor resultado, ou ao menos o mais honesto, é aquele que assume a impureza formal para que a problematização dos conteúdos seja possível. A compensação é que, para ficar com a boa expressão de Jean-Pierre Sarrazac, trata-se de um momento em que em geral temos mais chances de nos reconhecermos nestes “textos desviados”³ das formas modelares já reconhecidas da narrativa teatral. É que estas estruturas “erradas”, quando não ficam reféns do ensimesmamento (o que também não é incomum) nascem como respostas legítimas a questões históricas concretas, que os grupos têm se colocado deliberadamente ou por intuição, e têm procurado executar nas atuais dinâmicas coletivas de criação.

Essas desmedidas talvez nos ajudem a entender a importância de uma série de trabalhos estranhos e inquietos na cena atual, que ganham relevância talvez menos pelo “acabamento” e mais pelo que levantam de questões produtivas sobre o real e sobre as suas possibilidades de representação — às vezes mais, às vezes menos criticamente.

Evidentemente há diferenças marcantes entre os diversos processos de colaboração, que dependendo dos propósitos de cada grupo encontram os seus pontos de apoio próprios, desde os que dispensam o dramaturgo “de profissão”, fazendo o grupo assumir a escritura, passando pelos coletivos que mantêm a geração de materiais totalmente centrada nos atores, sob a condução do diretor, até aqueles em que o dramaturgo, incluído no processo, opera como provocador de narrativas que nascem antes

³ Jean-Pierre Sarrazac. *O futuro do drama*. Porto: Campo das Letras, 2002.

no experimento da cena que no papel. E, ainda, uma infinidade de variações a partir dessas coordenadas. E cada uma delas oferece possibilidades específicas de criação da cena.

Entretanto, o maior ganho artístico dos últimos foi justamente assumir, ao que parece, as incongruências do campo social a favor da criação de formas novas. Neste capítulo ainda que não seja exato dizer, como de costume, que os anos 80 foram a década do encenador, visto que muitos coletivos tiveram ação importante aí, é sem dúvida a partir dos anos 90 que a cultura de grupo se apresenta mais volumosa e em bases firmes. E é em São Paulo, por força de circunstâncias internas ao ambiente artístico e que pedem estudo para serem identificadas, mas também por força desta razoável mobilização política da classe teatral em torno de mecanismos como a Lei de Fomento, que se estabelecem os lances decisivos para a forja das novas dramaturgias.

Nesses casos aquela perspectiva de um compartilhamento disciplinado pela execução de saberes específicos criou em geral um tipo de texto que, mesmo quando assinado por um autor em particular dizia, diz sobre uma voz coral. É desse encontro entre a pena individual e os materiais criados em coletivo que uma fatia importante do teatro paulistano vai ser levantada. E cada grupo terá a sua dinâmica própria, em que estas medidas de autoridade sobre a escritura vão variar.

De todo modo, se olharmos para as dramaturgias de companhias como o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (*Cindi Hip-hop*, *Frária amada*, *Acordei que sonhava*, *Orpheu mestiço*, assinados por Claudia Schapira), Grupo XIX (*Histeria*, *Hygiene*, *Arrufos*) ou Teatro da Vertigem (*Apocalypse 1,11*, *BR-3* — o primeiro assinado por Fernando Bonassi e o segundo por Bernardo Carvalho), veremos de imediato que do ponto de vista dos assuntos em todos estes são evidentes as relações estabelecidas entre o plano do sentimento subjetivo e o alcance social que ele indica.

Isso seria, do ponto de vista do raio da ação dramática, quase que o fundamental nestes projetos.

É esta disposição em dimensionar os lugares do sujeito o que tem movido o Grupo XIX, mas na estratégia de cotejamento entre passado/presente e com o objetivo de tirar dessa fricção algum olhar produtivo para o que somos hoje. Por sua vez, as tragédias épicas do Teatro da Vertigem guardam nas suas relações estreitas com os espaços físicos da cidade o significado mais fundo que a representação, em si, eleitos aqueles sítios, assume como o sentido essencial da escritura. Esse embate com o meio esteve nestes anos também em trabalhos excelentes de companhias como Os Satyros (*A vida na praça Roosevelt*, fantasia triste de Dea Loher totalmente fincada em solo paulistano), Cia. do Feijão (especialmente *Antigo 1850* e *Mire Veja*).

Do ponto de vista das estratégias narrativas, esses grupos, por força daquele raio de ação dos assuntos escolhidos, são levados a experimentar uma poética da mistura, em que formas novas fazem a interação livre entre gêneros (da tonalidade dramática que oportuniza a apresentação do sujeito ao painel épico pedido pela temática social). Muitas vezes, dependendo do acento de interesse, são escrituras que assumem francamente o elemento narrativo (como em Loher). Em outras é o elemento de linguagem do lugar social ou da prática cultural objeto da reflexão o que dá ossatura ao texto (caso dos espetáculos do Núcleo Bartolomeu, em que há a apropriação do *hip-hop*, fundamental para a originalidade da dramaturgia).

Formar, relacionar

Nos diz uma lição de estética muito elementar, mas muito útil, que formar é basicamente relacionar, buscar ordenações para compreender a vida. Por isso, os processos de formalização são

coisa ordinária e não pertencem apenas ao campo da arte. E quando uma arte se projeta a partir de uma relação já dada como esta entre o teatro e a cidade, entre o fazer de um grupo e a coisa pública, é impossível não lembrar este princípio, o da criação como processo a um tempo autônomo e determinado, específico e ordinário. E isso nos leva de volta àquela ideia de Cultura. Não da cultura como ilustração, mas como puro movimento em uma época que tende a um consenso paralisante (especialmente para nós, brasileiros, que vivemos uma euforia enganosa).

É provável que a melhor colaboração que o Programa de Fomento tenha tentado nestes anos tenha sido fazer da vida cultural uma relação corpo a corpo com a cidade, notadamente com as suas bordas sempre alijadas dos “marcos civilizatórios” — os mesmos que o movimento que originou a Lei intuía. Voluntariamente ou não, é esta cultura como pura produtividade do presente (e então também sob as contradições do presente), mas com alguma ambição por um futuro que não se confunda com o agora (porque isso é mais conservador no momento), que o Programa deveria se pautar. A pergunta aqui seria, então: diante disso, o que é que se produz para o presente e para além dele? E o que é que o Programa pode produzir (ou continuar produzindo, depende do ponto de vista), para além do seu próprio centro? O que é que se mobiliza para além de uma razoável, mas sem dúvida precária, condição melhorada de produção e criação artística? Talvez essas questões tenham alguma importância para um Programa que é mais que uma Lei, é uma posição política cujo alcance também pode ser determinado pelas medidas de cotidianização ou rebeldia que estiverem disponíveis ou não para o seu movimento.

15

FOMENTO: PARA ALÉM DAS IDEOLOGIAS, ESTRATÉGIA PARA INVENTAR NOVOS TEATROS

LUIZ FERNANDO RAMOS¹



Fraternal Companhia de Artes e Malas Artes, espetáculo *Sacra folia*. Foto de Aiman Hammoud, 2011.

O ponto de vista deste comentário sobre a Lei de Fomento ao Teatro, e sobre as realizações decorrentes de dez anos de sua aplicação em um programa de apoio à pesquisa teatral na cidade de São Paulo, é o de um entusiasta da primeira hora,

¹ Professor de teoria e história do teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e pesquisador do CNPq. Dramaturgo e encenador bissexto, é também documentarista e crítico de teatro da *Folha de S. Paulo*, desde 2008.

que pode acompanhar de perto e de diversas perspectivas esse desenvolvimento.

Mesmo sem ter participado ativamente dos encontros do Arte Contra a Barbárie, fui procurado no ano 2000 por Márcia de Barros, que trazia o exemplo de uma lei similar aplicada na cidade de Milão, Itália, para opinar no desenho do projeto de lei que se preparava na Câmara Municipal de São Paulo. Nesses últimos dez anos, participei de cinco comissões julgadoras dos projetos, inclusive da primeira, duas vezes na condição de presidente.

O que me parecia mais interessante à época do início do Programa, e continua me parecendo até hoje, é a possibilidade de projetos sem nenhuma vocação comercial, para atender a convenções dramáticas de qualquer tipo, pudessem ser apoiados e constituir alternativas artísticas reais para a gente de teatro. Percebo, no entanto, que muitas vozes e grupos, entre os que partilham a execução do Programa e debatem a sua continuidade e ampliação, sustentam a ideia que a sua principal razão de ser é propiciar a formação de grupos engajados na luta política e voltados para a difusão do teatro nas periferias da cidade. Compreendendo que se a Lei de Fomento, de fato, permitiu em muitos casos que a vocação mais politizada, e de forte vínculo com a inserção militante em áreas carentes se afirmasse, me permito aqui defender que, também, a Lei de Fomento viabilizou dezenas de experiências de radicalidade estética, que contribuíram para ampliar os horizontes da criação teatral e oferecer alternativas aos modos tradicionais de fazer e apresentar teatro em São Paulo.

O debate ideológico é um dos meios pelos quais se definem as posições dos agentes no xadrez da política, e ainda que incontornável de alguns pontos de vista — por exemplo, daquele que percebe a realidade social eivada de uma inexorável carga ideológica nos agentes econômicos, que mesmo quando ignorada por eles os situaria numa certa condição de classe —, de outros

pode ser um elemento deletério a apequenar o debate estético. No primeiro caso, há uma tendência a reduzir todas as opções artísticas a uma dicotomia maniqueísta. Ou se está do lado do bem, quer dizer, das forças progressistas que lutam pela revolução numa perspectiva socialista, ou se está do outro lado, com os obscurantistas alienados, que querem no fundo manter os privilégios da classe burguesa. À parte o anacronismo dessa posição na contemporaneidade — em que essa divisão simplista e redutora aparece como impotente para dar conta das nuances de um mundo em transformação, em que as antigas posições de esquerda, abaladas seja pelo fracasso econômico e autoritarismo atávico dos regimes comunistas ainda puros (Cuba e Coreia do Norte), seja pela opção capitalista do socialismo chinês, têm de ser revistas e atualizadas — ela não colabora para que um programa como o do Fomento possa ser discutido nos termos da pesquisa em teatro e das alternativas artísticas que se colocam para os grupos ingressantes. Este texto pretende, para além desse viés ideológico e moralista, que arvora como função precípua do mesmo um engajamento esquerdista e uma abordagem populista do acesso à população que está à margem do processo cultural, discutir o Fomento objetivamente e resgatar aspectos pouco discutidos de sua história, enfrentando os principais desafios que ele coloca para o futuro.

O primeiro ponto a destacar é a correlação direta que eu percebo entre uma política governamental de apoio à pesquisa e à criação teatral e a urgente necessidade de ampliação de público para o teatro. Em 2004, no terceiro ano do Programa de Fomento ao Teatro, coincidiram algumas ações dos grupos contemplados com ações realizadas pelo então Projeto de Formação de Público da Prefeitura de São Paulo (2001-2004), coordenado pelo Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura e com apoio da Secretaria Municipal de Educação. Na-

quele que seria o último ano de um programa pioneiro no país na ampliação radical do número de espectadores de teatro, dez entre os grupos que estavam fomentados à época foram contratados para levarem, cada um deles, seus espetáculos a pelo menos três dos recém-inaugurados CEUs — Centros Educacionais Unificados. Em 2004 o “Formação de Público” atendeu a 336 Escolas Municipais, que representavam oitenta por cento da rede municipal de ensino, atingiu trezentas mil pessoas diretamente nas salas de espetáculo, e cerca de quatrocentas mil indiretamente, contando-se as ações dos 42 monitores na preparação de alunos e professores em escolas municipais, e com os frequentadores dos 21 CEUs, para assistência dos espetáculos selecionados. O fato de, infelizmente, esse projeto ter sido abandonado nas duas administrações posteriores, não diminui a responsabilidade do Programa de Fomento com a formação de público e urge que surja da mobilização dos grupos fomentados, bem como dos agentes públicos como a secretarias municipais de Cultura e Educação, e da Cooperativa Paulista de Teatro, um plano de retomada em escala maior e mais ambiciosa daquela iniciativa. A única forma de ampliar drasticamente o público de teatro na cidade de São Paulo, e no país, é uma mobilização que envolva além do poder público nas instâncias municipal, estadual e federal, sindicatos, entidades empresariais e, principalmente, a classe teatral de maneira ampla, incluindo-se, além dos grupos fomentados, todos os produtores que, em parcerias com a iniciativa privada, poderiam participar desse esforço comum. É certo que nos últimos dez anos muitos dos grupos fomentados, mormente os que ocuparam espaços e consolidaram sedes em regiões periféricas, vêm realizando um trabalho valoroso nesse sentido, sedimentando práticas criativas e estimulando a fruição interessada do teatro e o debate constante com novos públicos emergentes. Mas a realidade da sociedade contemporânea, em que os

meios de comunicação massivos como a TV, o rádio e as redes sociais na internet multiplicaram o acesso ao cinema e às formas audiovisuais de ficção, exige dos criadores de uma arte do aqui e agora, como é o teatro, um esforço redobrado para manter e reforçar o hábito de assistir e o frequentar *in loco*.

Outro ponto importante de analisar neste balanço é o da sistemática existente de avaliação dos resultados do Programa, tanto os estritamente artísticos como os pedagógicos e políticos, no caso de grupos que priorizaram o trabalho social e de afirmação da cidadania. Partindo do pressuposto de que o eixo dominante da Lei que instituiu o Fomento é propiciar a pesquisa continuada em processos de criação teatral, o que abrangeria uma vasta gama de possibilidades, como aliás a variedade das centenas de propostas aprovadas confirma, se trata menos de pensar a avaliação a partir deste ou daquele critério, mais estético ou mais político, e sim de pensá-la em si mesma, como instrumento de aperfeiçoamento do projeto e indispensável à sua própria sobrevivência, visto tratar-se de uma ação financiada com dinheiro público. Guardadas as proporções e as diferenças óbvias, o sistema de financiamento da pesquisa em ciência no Brasil, por meio das agências federais como o CNPq e a Capes, e das estaduais como a Fapesp, no caso do estado de São Paulo, oferece um modelo vitorioso de avaliação justa e criteriosa de pesquisas realizadas. Além dos pareceres *ad hoc*, ou seja, oferecidos por pares dos próprios cientistas avaliados, pertencentes a instituições distintas das deles e que têm suas identidades protegidas, essas avaliações buscam ater-se objetivamente aos propósitos anunciados no início da pesquisa, verificando se eles foram alcançados e, diante do que foi efetivamente realizado, opinando se corresponde às intenções originais. Com a evidente ressalva de que não é um sistema imune a erros e manipulações — tanto os que favorecem impropriamente maus pesquisadores, como os

que punem arbitrariamente boas pesquisas — tem se revelado em décadas de prática constante majoritariamente útil e produtivo. Pois bem, no caso do Fomento, se há grupos que primam por produzir autoavaliações criteriosas e exaustivas, outros se permitem, apenas, justificar burocraticamente seus gastos, sem que a efetiva realização do projeto para o qual obtiveram o apoio seja sequer discutida. A discussão política sobre interesses escusos, que pretenderiam acabar com o Programa por meio de uma radicalização das exigências burocráticas na prestação de contas, muitas vezes atrapalha a discussão sobre esse ponto, projetando intenções demoníacas em qualquer proposta que queira tornar mais precisa a avaliação. De fato, a única forma de esse programa se consolidar e cumprir sua vocação de modelo para uma política teatral em todo o país é adotar um sistema de avaliação mais legítimo. Isso não no sentido de buscar a punição dos que não cumpriram aquilo a que se propunham, e em nome do que obtiveram o financiamento, mas de, pelo menos, havendo um parecer objetivo sobre tal fracasso, que essa informação possa estar acessível às comissões julgadoras, no caso de um novo pedido do mesmo grupo ocorrer. O mesmo valeria para um projeto bem-sucedido, cuja avaliação criteriosa por parecer externo contaria a favor do grupo que o encetou em futura deliberação. Uma pesquisa, científica ou artística não tem necessariamente de dar certo. Foi mediante tentativa e erro que a ciência e a arte avançaram nos últimos séculos. Mas ter consciência das pesquisas que vingaram e das que não cumpriram o que prometiam é crucial para que um sistema de incentivo à investigação pura possa sobreviver e ser socialmente justificável.

Um terceiro aspecto, que me parece crucial para manter o que há de mais genuíno e extraordinário na Lei de Fomento ao Teatro, é respeitar o pressuposto original de que ele se destina principalmente aos grupos que, sem um projeto comercial e

interessados na pesquisa de linguagens e procedimentos novos, ou de processamento de estratégias criativas conhecidas para fora da lógica do mercado, possam dedicar-se em tempo integral à pesquisa. Dez anos depois de iniciado o Programa de Fomento, contam-se às dezenas os grupos que, a partir dele, criaram sedes, projetaram-se nacionalmente, obtiveram prêmios e tornaram-se referenciais para novos grupos. Claro que nenhum desses grupos que, se não se consolidaram profissionalmente, tornaram-se aptos a buscar outras formas de financiamento, deveria ser impedido de pleitear o fomento. Mas, em nome do próprio Programa que os viabilizou, deveriam perceber-se numa categoria que já não atende ao espírito da lei e dar passagem a novos grupos emergentes, para os quais o Fomento é a única maneira de viabilizar uma pesquisa. Na prática, as comissões julgadoras têm tido o bom senso de guardar uma proporção razoável de novos ingressantes no Programa a cada seleção, e mesmo muitos dos grupos diversas vezes contemplados têm buscado apoios em outras esferas do financiamento público. Mas o que me interessa aqui é discutir o princípio de que, assim como o Fomento foi crucial para verdadeiramente transfigurar a cena paulistana na última década, é imprescindível que se encontrem novas formas e programas para atender a essa nova realidade de muitos grupos amadurecidos, sem prejuízo dos bem mais novos, que deveriam ser sempre o contingente preferencial da Lei de Fomento. É pertinente, diante desse aumento da demanda, que se discuta a ampliação dos recursos destinados ao Programa. Mas, mais importante do que depositar toda expectativa de financiamento do teatro de grupos sobre esse incremento monetário, é buscar novas leis e novos programas, em âmbito estadual e federal, para dar conta dessa nova realidade.

Para concluir essa digressão sobre alguns pontos nevrálgicos do Programa de Fomento ao Teatro da Cidade de São Pau-

lo, observados em sua ocorrência nos últimos dez anos, quero retornar ao início e reiterar minha crítica à visão, a meu ver tendenciosa, que coloca a ideologia como parâmetro decisivo de sua avaliação geral. Essa parcialidade nociva ao caráter democrático e extensivo da Lei do Fomento, projeta sua razão de ser no fortalecimento de grupos engajados numa posição de esquerda, e discrimina todos aqueles que preferem não optar por esse viés explicitamente ideológico como menos merecedores de apoio, quando não se os impinge o rótulo de “formalistas”. É sempre bom lembrar o exemplo da revolução soviética, quando, depois de uma década de invenções radicais em todas as artes, na mais fértil experiência de aliança entre arte e revolução do século XX, o realismo socialista se impôs como único modelo aceitável pelo regime e optou-se pela simples eliminação de todas as vozes contrárias a ele. A régua que os algozes de Maiakóvski e de Meyerhold utilizaram para eliminá-los da cena soviética, como a tantos outros, foi exatamente a que os jogava na vala comum da pecha de formalistas. Trata-se de adjetivação banal, que mal dá conta da riqueza da obra desses dois artistas, e cujo uso esconde, por trás da aura de uma crítica dialética, uma ignorância imensa. Não é aceitável que essa tática de desqualificação volte a ser utilizada nos dias de hoje sob qualquer pretexto, e a sua reiteração deve ser denunciada como oportunismo barato. Está na hora de, guardado o direito inalienável de cada artista e grupo envolvido no Programa de Fomento ter suas convicções políticas, avançarmos para além do terreno rasteiro da ideologia em direção a um debate mais amplo das questões estéticas e teatrais que, sem deixar de incluir os aspectos sociais e econômicos dominantes no debate público, não pode ser relegado à irrelevância e, pior, reduzido a ser visto como opção política contrarrevolucionária.

CONVERSA DE BASTIDOR
TRANSCRIÇÃO DE CONVERSA NA
COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO
EM NOVEMBRO DE 2011

MARCO ANTÔNIO RODRIGUES¹
SÉRGIO DE CARVALHO²



Teatro da Vertigem, espetáculo *Apocalipse 1.11*. Foto de João Caldas, 2002.

MARCO — O modo de produção do grupo estacionou num modo de produção econômico sem avançar para um modo estético-ideológico. Para mim ele se esgotou aí.

¹ Marco Antônio Rodrigues é encenador. Foi um dos fundadores do grupo Folias D'Arte.

² Sérgio de Carvalho é dramaturgo e encenador da Companhia do Latão.

Talvez seja um dos efeitos da Lei de Fomento especificamente. Acho que é normal. Acho que a questão dos grupos. . . eles foram ocupando cada vez mais espaço e, de algum jeito, fomos sendo cooptados. A gente virou parte integrante do sistema, o sistema devorou um pouco a gente, a gente ficou com uma identidade marcadamente esquizofrênica. Estou falando claro, dos grupos mais antigos, não conheço bem os grupos novos.

Só um detalhe nessa história: eu acho que quando surge Fomento, Movimento Arte Contra a Barbárie, essas coisas todas, o que se pensava, é que isso pudesse virar um movimento onde você tivesse instituições fortes que pudessem de fato (na medida em que detemos os meios de produção, dado o caráter artesanal do nosso fazer) promover algumas quebras-de-braço não só com os governos mas também com as instituições culturais poderosas que absorvem o nosso trabalho e assim, fazer algumas questões avançarem do ponto de vista ideológico e estético, mesmo, não apenas do ponto de vista econômico ou do modo cooperativado de produção. Evidente, foi o contrário o que aconteceu. Porque nos acomodamos, abandonamos a trincheira.

Então eu acho que nesse momento alguns grupos conseguem ocupar um espaço institucional próprio e referencial, como o Latão, os Parlapatões, vários grupos, Vertigem. . . Mas isso não chega a consolidar o modo de produção de grupo como uma alternativa estética e ideológica, continua a ser um modo de produção à falta absoluta de condições para operar de outra forma. O chamado “não tem tu, vai tu mesmo”. Ou seja, o sujeito está no grupo provisoriamente, mesmo que este provisório se estenda por toda vida, esperando um chamado, um deus *ex-machina*, a chegada de um príncipe encantado em seu cavalo branco. O grupo, isto é mais comum do que se pensa, passou a ser uma vitrine para as pessoas, para os indivíduos.

Quando a gente sonhava o Folias, por exemplo, sonhava um espaço onde pudesse se dedicar a fazer a maior parte do tempo aquilo que a gente queria fazer. De repente isso fica invertido, porque você começa a ter dificuldades para ensaiar por causa do horário das pessoas. . . quer dizer, você acaba reproduzindo de forma tosca o modelo de produção da indústria cultural. Falo do Folias, porque conheço de perto, mas percebo isso como uma característica hoje de um segmento considerável de grupos, digamos “referenciais”.

E eu acho que tem um outro fenômeno aí. Com a queda do trabalho, do mundo do trabalho, migrou para área artístico-cultural, digamos assim, uma área menos exata, menos matemática, portanto de costas mais largas, migrou pra cá um monte de desocupados — qualquer um é ator, qualquer um é artista, migrou. Isso foi, de certa forma, facilitado no governo Lula: da mesma forma que se criou um consumidor de quinta categoria, também se criou um trabalho de quinta categoria. Quer dizer, as instituições fazem oficinas de quarenta horas e anunciam como “Oficinas de Capacitação Profissional”. Quer dizer, isso é uma puta loucura.

Então migrou, invadiu. . . Você tem uma porrada de gente, uma porrada de grupos. Embora esta explosão também diga respeito de alguma forma ao Fomento (o que é muito bom porque era um dos objetivos a ser atingidos, ou seja, universalizar de fato as condições de criação, num modo de produção que apostasse em coletivos perenes, em excelência artística e em contrapartida social, espalhando o teatro pela cidade, pela vida da cidade), por outro lado, o efeito perverso é contribuir para esta pauta governamental que entende e quer a produção artística com um dique da rebeldia social. Como não podem, porque não querem, resolver questões fundamentais básicas de cidadania, como trabalho por exemplo, metem um violino na mão do sujeito, empurrando com a barriga a frustração e a revolta, criando

uma falsa promessa de carreira que nunca vai se cumprir. Paradoxalmente, muitos trabalhos de grupos fomentados, viraram agentes disso, oficinas gratuitas. . .

Daí que surge, tem um rebaixamento da própria expectativa artística, enquanto uma ambição utópica, combativa e transgressora no campo estético, digamos, mais autônomo. Reiterando uma ideia da arte como força agregada de alguma coisa, mas não como força autônoma, portanto com caráter crítico, etc.

SÉRGIO — Acho que o Marco tem razão no atacado, mas ele não menciona as contradições: a expressão “cooptação” não traduz a realidade da atuação artística de muitos grupos. Não se pode generalizar, em nome de uma idealização do que se anunciava antes. Por outro lado, ele descreve um processo que teve as seguintes etapas: 1) antes do Fomento existe no teatro em São Paulo uma situação de miséria absoluta e total falta de perspectiva pública em relação aos coletivos independentes; 2) diante do descalabro, parte desses artistas se organiza e cria um campo crítico que aparece com o nome de *Arte Contra a Barbárie*, surgido em torno do combate à mercantilização da cultura como ponto de partida para um debate sobre política cultural; 3) com a repercussão do movimento e um pouco de organização e militância, nós conseguimos implantar a Lei de Fomento como nova referência para apoios públicos a trabalhos continuados, a processos de pesquisa no teatro.

O que talvez tenha sido ilusão era acreditar que estávamos criando um movimento político que tinha chance de sair do campo do teatro de grupo e se irradiar para as outras áreas. Na prática, o que conseguimos foi criar um lugar de reconhecimento histórico para o teatro de grupo, o que não existia, e com a Lei de Fomento uma relativa melhora das condições de existência desse trabalho de contramão. Então, nessa história temos de fato um avanço crítico no que se refere à contestação do totalitarismo

da forma mercadoria, mas evidentemente também temos contradições: a mesma conquista que nos abre um campo enorme freia o processo crítico ao criar a aparência de uma situação satisfatória. Em muitos grupos surgiu a ilusão do profissionalismo dependente do Estado, como se tivéssemos deixado o semiamadorismo produtivo e criado um teatro de grupo profissionalizado pelos subsídios públicos descontínuos do Estado. É uma ilusão relativa, porque de fato com esse apoio do Fomento surgiram um conjunto de ações inovadoras, de importância real. Mas essa conquista é muito frágil, restrita a uma pequena fração da cultura e da sociedade, e no máximo pode ser um meio para outras ações de colaboração. Quando obter verba pública se torna um fim, e não um meio, se reforça nos grupos uma relação de trabalho voltada para resultados, surge um conjunto mais previsível de supostas ações que ganham editais, caricaturas de contrapartidas sociais que, na verdade, são moedas de troca. Parte dos grupos que crescem nessas condições começa a se pensar como uma mercadoria teatral alternativa ao sistema das artes, ou seja, integrada a ele. Acho que é isso que o Marco está descrevendo: o risco de que um movimento de recusa à mercantilização tenha favorecido a mercantilização dentro dos grupos — sobretudo dos que não realizam uma autocrítica nem compreendem a dinâmica histórica. Quando estávamos na situação de miséria, antes do Fomento, muitos punham a faca nos dentes e enfrentavam a contradição mais geral: viver no sistema capitalista sem querer contribuir para seu sucesso, sem achar que qualquer melhora humana passe pelo capital. O problema é que quando se chega à porta de entrada do mundinho da produção artístico-cultural, muitos começam a se sentir um pouco parte daquilo que estavam combatendo.

MARCO — E você se pensa com uma individualidade, uma potência que, na verdade, você não tem.

SÉRGIO — O Fomento teve uma novidade: ao favorecer a pesquisa e não o produto, ao favorecer o trabalho de longo prazo e não o evento mercantil, ele criou uma diferença. Só que a relação de acesso à política pública é individualizada: você concorre individualmente. Eu queria comparar isso com o MST. Existe um momento da luta pela terra que é muito coletivo, o momento do acampamento. Quando o latifúndio improdutivo é desapropriado pelo governo, o que acontece? A terra vai ser dividida em pequenos lotes e o governo dá apoio ao produtor individual. É preciso uma força muito grande dos assentados para que eles não passem a se relacionar com o sistema como o pequeno produtor individual. Será preciso muita disposição para criar uma agrovila, para que ele trabalhe em cooperativa, porque tudo conspira para que ele atue como pequeno produtor individual. Antes do Fomento estávamos acampados, agora muitos grupos assentaram, ainda que nem isso de fato tenha ocorrido com a maioria, que nem têm certeza de que terão uma sede no ano seguinte. A verdade é que a maioria acredita no mito do pequeno produtor, e a Cooperativa de Teatro não é uma instância politizada, mas de organização mercantil alternativa. Existem, entretanto, algumas exceções, alguns grupos mais novos já perceberam a armadilha e estão tentando repolitizar o seu aprendizado e lutar contra a cooptação trazida por uma sensação falsa de melhora econômica, herança aliás de toda a era Lula.

MARCO — Esse próprio movimento de ocupação da Funarte pra mim é o retrato mais claro desse equívoco. Somos “trabalhadores da cultura”. O que isso quer dizer? Que você está querendo, um patrão? Aonde você está querendo ir? O que é que você está querendo? Onde está o empregador? O que é isso? Sindicalismo de resultado? Nossa relação é economicista, monetária e ponto?

Dou exemplo: luta-se aqui pela PEC da Cultura, 2% da cultura. Pra quê? Essa pergunta (pra quê?) colocada lá trás, fazia

todo o sentido. Hoje parece que não faz sentido nenhum. “Queremos a PEC da Cultura”, eu pergunto pra quê? Pra botar na mão de um cara como o Kassab pra ele fazer Virada Cultural? Ou do Serra pra ele fazer duas Viradas Culturais? Pra que é que eu quero isso exatamente? Quais são os programas? O que é que se está disputando? Qual é a disputa em relação à questão da mídia, por exemplo, que hoje tem tanto poder no país? Qual é a resposta que a gente tem? Quais são os grandes temas que interessam à sociedade. Ou os “pequenos” temas, os temas “menores” porque não são “nobres”, estes temas que tratam de uma subjetividade atingida? Tipo a questão da droga, por exemplo, como atingiu de forma nuclear, família, etc. . . Por exemplo, quando eu era garoto, não tinha uma família que não tivesse um filho torturado, machucado, assassinado, fugido. . . Hoje não tem uma família que não tenha um filho drogado, tarja preta, enfim.

Esse assunto interessa a gente, não interessa a gente? Esses assuntos fazem parte de uma questão política. . . essas coisas são discutidas entre nós? Estamos fazendo discussões temáticas que aproximem nossa produção do dia a dia das pessoas de forma a fazer avançar o nosso entrelaçamento com a vida e dessa forma fortalecer a arte como força autônoma, portanto inequívoca e vital. Não percebo isso. Nossas discussões coletivas não saem das disputas de grana. É muito pouco.

SÉRGIO — Não concordo com uma coisa que o Marco disse sobre a ocupação da Funarte. Ali estava em jogo uma outra coisa. E que tem a ver com esse aprendizado da autocrítica de que falamos aqui. Quando aqueles artistas começam a dizer “somos trabalhadores da cultura”, estão tentando repor uma diferença em relação ao capital, e se aliar à classe trabalhadora. Apareceu ali uma crítica à grande maioria dos artistas que se julgam eleitos do Espírito, autorizados a se desconectar do mundo. Eu acho que é isso que o Zé Celso não entendeu quando foi lá. Ele subestimou

completamente os ocupantes e se pôs do lado do pior aristocratismo. Atrás disso, eu vejo na sua fala outras questões: uma é a falta de imaginação política entre os artistas. Porque de fato, enquanto a única pauta for obter mais verba do governo para o nosso setor, ou seja, a disputa corporativista do fundo público, estaremos aquém da política. Essa luta só faz sentido se vier conjugada a um projeto de fato público para a cultura, que rompa seu caráter de privilégio de classe, seu sentido opressivo. Não é o teatro que importa, mas o que fazer com ele. “Verba para a cultura”, mas para que cultura? E vejo que os grupos mais jovens herdaram dos mais velhos essa restrição da pauta, que já aparece no segundo manifesto do Arte Contra a Barbárie. O projeto mais crítico se congelou ali, quando a classe teatral mais avançada só passou a falar de dinheiro. Seria injusto, talvez, exigir muito mais porque as condições de passagem de conhecimento crítico acumulado não se realizaram, porque outras dificuldades surgiram e começamos a reagir aos problemas que apareciam, como se viu na ascensão e queda do Redemoinho, tentativa de uma rede de colaboração teatral nacional. O grande problema ali foi esse, a diferença entre regiões no que se refere à condição de subsistência gera uma diferença de visão crítica que precisava ser superada para se tornar produtiva, e nós não tivemos condições materiais de organizar um aprendizado comum. E a transmissão do nosso maior acúmulo crítico, já em fase de paralisia, não foi feita porque nós não tivemos condições para isso numa época de pseudointegração na ordem do capital. A perspectiva mais radicalmente anticapitalista, ela foi se dissipando. . . deixou de nos unir. Hoje pouca gente pensa na possibilidade de ação política fora do horizonte conceitual capitalista. E isso não é um problema só nosso, é da esquerda brasileira. Mas também esse quadro não é geral.

MARCO — O que eu acho que tem de cruel nisso é a perda da perspectiva utópica, mesmo que fosse revisionista, fosse

o que fosse. Mas essa perspectiva utópica é que ficou perdida. Há uma repetição meio autista na nossa produção cênica que denuncia a dificuldade do nosso pensamento avançar. Eu sinto um pouco isso. Eu sinto um ranço no fazimento das coisas. Em vez de encararmos isto de frente procuramos uma pauta externa para um não enfrentamento, porque somos incapazes de fazer a autocrítica. Sem ser nostálgico, uma das discussões fundamentais do Arte Contra a Barbárie, daquelas dez, onze pessoas, dizia respeito ao nosso fazimento artístico. Porque é que estávamos naquele beco? A resposta invariável era: temos de admitir, “o nosso trabalho está uma merda”. Só conseguimos chegar a uma formulação clara e tão potente porque partimos daquilo que conhecíamos, ou seja, a questão artística, para, através desta gramática, deste alfabeto que dominávamos, chegar à questão econômica e política. A política que estamos praticando hoje é ineficaz porque partimos do princípio contrário, reivindicamos uma fatia econômica porque julgamos que temos uma importância social e que o Estado precisa reconhecer. É verdade. Só que só nós sabemos disso. Assim, continuaremos a falar sozinhos, talvez com uma conquistazinha aqui, outra ali, mas abdicando da nossa verdadeira vocação e grandeza.

SÉRGIO — Eu acho que o problema é a perda da imaginação utópica. As pessoas não conseguem imaginar além dos modelos que estão aí também por um desconhecimento histórico muito grande. Stanislávski dizia que a memória é irmã da imaginação. E faz muita falta hoje gente que combine imaginação, conhecimento e capacidade de agregar. Mas é preciso perceber que isso faz falta, como nos ensinaram alguns grandes artistas que já se foram.

MARCO — As pautas das instituições, a Cooperativa, por exemplo, são pautas absolutamente contábeis e burocráticas em sua maioria. Quer dizer, o Estado foi diminuindo, desde o Collor

ele vai diminuindo, e como não tem capacidade de gerenciamento, vai transferindo a função da vigilância e da fiscalização para o próprio cidadão e para as instituições da sociedade civil. Isso é o mais cruel, transforma todo mundo em dedo-duro. Além disso, dado também o baixo poder de intervenção, é preciso criar um estado de uma certa instabilidade onde a sua “felicidade” depende da sua capacidade de controle do outro. Para isso, coloca-se todo mundo sob suspeita. Eu vigio você, que também me vigia e assim sucessivamente. Promove-se assim uma normatização da sociedade. É tudo proibido. Fumar, beber, fazer barulho. A denúncia é estimulada publicamente tendo alguma semelhança com pornografia e sacanagem. Tá nos ônibus: “Disque denúncia. Sigilo absoluto. 24 Horas”.

Sob a égide da transparência da legalidade, da proibidade, numa campanha anticorrupção messiânica, é feita uma normatização da sociedade que vai engessando tudo. Todos são politicamente corretos, o judiciário paira junto com a imprensa como as grandes vestais da modernização civilizatória da sociedade brasileira. Tem-se a impressão de um hospital, branco, asséptico, impecável. Chegamos ao primeiro. E a gente acaba repetindo isso e sem ter força pra transgredir, porque as próprias instituições da gente significam essas amarras. Elas são responsáveis por esse trabalho, do mesmo jeito que a fiscalização da lei antifumo cabe ao dono do estabelecimento. Ele é quem vai ser multado, então ele é o dedo-duro, porque o Estado não tem nenhuma capacidade de fazer isso. Quer dizer, o troço foi tão bem armado que, hoje em dia, do ponto de vista governamental ou organizações públicas, um assessor jurídico manda mais que o diretor, o presidente, o coordenador, o secretário, o ministro, o adjunto. . . Manda mais. Os próprios grupos estão dentro dessa lógica, lógica da prestação de contas, financeira, impostos, escrita, projetos, relatórios e sei lá mais o que. Tudo isso foi tirando de fato o poder transgressor,

arrancando a espinha dorsal, portanto é pauta política e a ser enfrentada.

SÉRGIO — Isso é importante. Desde o início dos anos 90 até hoje, fim de 2011, houve grande crescimento das instituições da cultura no país. Com a Lei Rouanet, que favoreceu o surgimento de institutos culturais privados, ou o crescimento do Sesc, ou mesmo o aumento recente de injeção de dinheiro público direto, é um setor com esferas de controle produtivo mais organizadas. Então o quadro de capitalização da cultura é bem maior hoje do que no momento em que iniciamos o Arte Contra a Barbárie. E o teatro é uma pequena parte desse sistema capitalista de cultura que se faz no país, que se tornou inclusive um negócio muito rentável para tanta gente, até de outros países.

MARCO — E perdemos a capacidade de nós nos articularmos, percebendo que isso é um discurso político que tem de ser de algum jeito enfrentado.

SÉRGIO — A nossa única instituição hoje com força, que é a Cooperativa de Teatro, que poderia atuar como uma espécie de contrainstituição, se modernizou nos últimos anos de acordo com a mesma dinâmica geral, a partir do enquadramento, o que é um paradoxo: ela melhorou de um ponto de um vista de modernização da gestão, das relações de trabalho internas, na documentação, mas ao mesmo tempo foi enquadrada na lógica contábil, na medida em que só consegue unir tantas tendências diferentes dos seus grupos afiliados em nome de um pragmatismo na luta pelas verbas públicas e na busca de uma visibilidade genérica.

MARCO — Todo esse processo de “onguização” e tal começa com o Collor. É o enxugamento do Estado. E é uma pauta que atravessa o Fernando Henrique. Que privatiza tudo e mais alguma coisa. E Lula e Dilma quando resolvem investir em programas sociais precisam terceirizar mais ainda. Então, na verdade, isso foi plantado lá trás. Aí agora começou a dar merda, por-

que o Estado não tem nenhum poder de fiscalização, não tem mesmo. Só tem poder de fiscalização contábil, porque é tudo informatizado. Agora, poder de gerenciamento, de acompanhamento. . . Não tem poder nenhum. Então a ideia toda parte de que é preciso diminuir o Estado porque na verdade o dinheiro escasseia e é preciso que o Estado, como sempre, financie ainda mais a atividade privada. Na verdade, é preciso assaltar o Estado, e para que isso se dê de forma eficiente, é preciso criar mecanismos modernizadores que envolvam toda a sociedade. Este corpo de normas, de leis, de regras e procedimentos é quase um *chip* instalado em todos nós e em cada um. Nós mesmos fazemos o nosso “controle”. Fomos atingidos. O nosso poder de subversão, de transgressão foi reduzido a sua menor grandeza. Portanto é muito pequeno também o poder da gente pensar isso tudo, como é que isso atingiu de fato a utopia, porque uma das características do *chip* instalado é que ele vem com um estimulante de ufanismo que nos faz acreditar que vivemos no melhor dos mundos.

SÉRGIO — Quando eu falo na dificuldade de imaginar outras opções, eu penso em perguntas como: “O que o meu grupo está fazendo para ir contra a lógica da especialização da arte?”; “como é que estamos abrindo o teatro para a cidade?”, “como o nosso trabalho de arte dialoga com o passado e com o futuro?”; “como manter um aprendizado transmissível?”. Questões como essas não são do interesse das instituições culturais, nem estão vindo das políticas públicas formuladas por esses governos.

MARCO — Nunca veio. A função não é essa.

SÉRGIO — A função da grande maioria das instituições da cultura é contabilizar eventos especializados. É assim que eles abastecem o aparelho espiritual da cultura. . . De fato, eu acho que nós temos de ter uma cabeça um pouco mais próxima do amador do teatro, no sentido que você tem de fazer aquilo para

descobrir um outro espaço de criação, de liberdade, de aprendizado e de contato. Não existe invenção real na lógica da eficácia teatral. Se, em nome do profissionalismo, você passa a produzir resultados de consumo, cai num inferno.

MARCO — Se a tua lógica é ser profissional, então vai pra televisão, vai procurar outra coisa, vai ser sei lá o quê. Só tem lógica, só faz sentido, realmente, se for um espírito amador. Amador nesse sentido mais louco, de reformar o mundo, de arriscar mesmo. Fora disso é bobagem.

SÉRGIO — Isso não tem nada a ver com qualidade porque as grandes transformações da história do teatro foram de amadores. As coisas mais revolucionárias do ponto de vista da pesquisa nasceram em ambientes amadores — foi o teatrinho socialista do Antoine, foram os grupos amadores do moderno teatro brasileiro, foram os Estúdios dos russos ou os festivais políticos dos alemães. Quando falamos de amorismo, isso tem a ver com disposição à radicalidade utópica.

MARCO — Se aceitarmos que o mundo é regido pela lógica do trabalho, a casa cai, porque você vai ter sempre o grão senhor e o escravo, e você vai ser o escravo ou então vai ser grão senhor. Do ponto de vista da arte, entendo, e aí o grande avanço do Fomento, que é preciso que artista e arte tenham autonomia. Para isso é preciso fazer, do ponto de vista da criação, aquilo que profundamente se deseja e se necessita. Não para atender a um mercado, não para atender à demanda das instituições culturais, desatrelar-se de ser valor agregado da educação, da promoção ou inclusão social, do entretenimento vazio puro e simples. . . Não há como conciliar, como transigir, sem pagar um bom preço sobre si mesmo. Não sei nem se é uma questão política, é uma questão da essência da arte, conceitual mesmo. Não dá muito pra negociar com isso, com você. Você pode negociar se alienando, tudo bem, dizendo para você mesmo que está fazendo uma

supercoisa quando na verdade não está fazendo nada, ou pior, fazendo merda.

SÉRGIO — Na abertura dessa conversa você disse algo que me fez pensar no seguinte: ver alguém atuar dentro de uma grande empresa capitalista com a lógica do patrão é completamente compreensível, pois do contrário vai ser despedido. Mas ver um teatro de grupo subsidiado relativamente reproduzir essa lógica do abastecimento do aparelho, é uma tragédia. E eu acho que essa tragédia tem de ser enfrentada. Se um dia eu não conseguir mais manter no Latão um ambiente fraterno, igualitário, criativo, em que você pode ainda tentar trabalhar para o diferente, quando eu sentir que essas condições se acabaram, eu estou fora do teatro de grupo, porque aí não faz sentido. Aí é melhor atuar como autor isolado, e pronto. Porque o mais importante é não fingir que está acontecendo uma coisa que não está. A Lei de Fomento ajudou a que um trabalho como o nosso pudesse continuar existindo. Mas nós estávamos lá antes dela. Ela vem de um movimento anterior de grupos e criou um outro movimento. Ela trouxe muito mais avanços do que problemas para o teatro em São Paulo. Mas ela sozinha, isolada, como única ação pública desse tipo, não pode resolver sozinha questões que são muito maiores. Dou um exemplo simples: a maioria dos jovens grupos do teatro de São Paulo hoje tem seus integrantes vindos das escolas de teatro. São pessoas que passaram alguns anos aprendendo teatro segundo modelos bem discutíveis, estudando pouco o que realmente importa, reproduzindo uma tendência formalista gerada pelo ensino teatral mais corriqueiro. Mesmo quando elas caem dentro de uma estrutura de teatro de grupo que se quer avançada, ele está lidando com uma formação estética e política muito precária. Eu conheço grupos avançados politicamente mas com uma prática estética conservadora, de tendências ao baixo populismo, e o contrário também, bons grupos experimentais alienados,

reprodutores de um teatro tecnicista, baseado na ideologia presença corpórea pós-moderna. Eu acho a grande coisa da Lei de Fomento é que ela aumentou as contradições. Alguns grupos têm condições de perceber e modificar seus limites. Ao menos aqueles que não dedicam todas as energias à circulação. Agora, enfrentar contradições dá trabalho, e não resulta em prêmios nem em convites para festivais. A luta é difícil externa e internamente.

MARCO — Eu vi um espetáculo há um tempo, de um grupo, não sei se era fomentado, ou não. . . os caras trabalharam um tempão naquilo. . . o espetáculo tinha uma cara tão anacrônica, tão fora do tempo dele, não sei. . . Aquilo era angustiante em sua alienação. Em um festival em Ibirá, uma cidadezinha ao lado de São José do Rio Preto, tinham uns trabalhos do interior do estado. . . Tinha um trabalho de Presidente Prudente, um trabalho de rua, era impressionante o talento dos caras. Tinha um outro espetáculo de São José dos Campos, dois moleques que trabalhavam de uma forma renovadora em cima de *Esperando Godot*. Uns outros caras de Rio Preto faziam um trabalho em cima de músicas de resistência. Era bonito isso. . . Então o que eu quero dizer é que não é o Fomento ou não Fomento que é o tiro no pé ou deixa de ser o tiro no pé. Tem uma porrada de coisas que mudaram do ponto de vista da tecnologia, dessas mudanças todas que podem ou te deixar num lugar muito atrasado, teu imaginário ficar paralisado diante de tanta coisa acontecendo ou, de repente, isso pode te propor algum tipo de desafio: dentro de toda esta complexidade do mundo como é possível acreditar que é possível. . . acreditar? O maravilhamento e a indignação, disso não podemos abrir mão.

Foi daí que partiu o Fomento. Da nossa capacidade de imaginarmos outras formas de viver. Grandes temas.

Eu estava vendo uma notícia: um milhão e cem mil mortos nos últimos trinta anos, morte violenta no Brasil. Um mi-

lhão e cem mil mortos! Morte violenta. . . Na guerra do Iraque cento e dez mil pessoas em nove anos, no conflito Israel/Palestina cento e vinte e cinco mil pessoas em 53 anos! Esta é a relação do nosso país com a vida. Como é que se convive com isso? Este tipo de miséria cultural é que pariu o Fomento. E não só o Fomento. O ProAC é filho do Fomento, sem a luta pelo Fundo Estadual de Arte e Cultura nem isto o estado de São Paulo teria. Não se trata apenas de pensar um outro tipo o financiamento público. Mas um outro tipo de relação onde a grana é consequência. Isto é o óbvio. O saldo pra mim é positivo. Nós mordemos o calcanhar de alguma coisa. O modelo de edital, se consolidou, algumas coisas se abriram, se democratizaram, então acho que a gente mordeu o calcanhar de alguma coisa. O que a gente talvez não tenha sabido fazer, e acho que tem espaço que a seu modo vai ser organizado de algum jeito, é isso: como é que a gente distribui isso. Você pode fazer milhões de coisas, mas onde estão esses milhões de coisas que estão sendo feitas? A gente se preocupou muito em como fazer, o Fomento é muito baseado nisso, em como fazer, criando o quê? Tempo e espaço pra que você pudesse, de fato, se dedicar à verticalização. E levou a isso, num tempo e espaço a gente criou coisas bacanas, importantes, não só do ponto de vista do espetáculo, mas da própria reflexão sobre a cena. Agora, a questão da distribuição disso, qual é a vida que isso vai ter, como é que isso vai acontecer, qual efeito que isso tem, como é que isso circula, como que isto é parte viva do dia a dia da cidade, isso a gente não conseguiu resolver.

Isso é a próxima etapa, talvez. Isso precisa ser pensado. Mas isso é uma atitude política. Não podemos nos conformar com sermos pura e simplesmente um meio de produção quando não temos como produzir, temos de querer ser um meio ideológico e estético de produção.

SÉRGIO — O Fomento finalizou um processo e iniciou outro. Melhorou as condições produtivas do teatro de grupo da cidade e revelou seu caráter de exceção. Mas criar um processo cultural maior depende de muitas pessoas, e não de uma Lei. Depende de articulações entre os artistas e o conjunto da sociedade, dentro e fora do teatro. Para além do círculo mercantil que foi traçado para nós. Mas esse movimento está sendo feito, a duras penas, de um modo às vezes claro, às vezes obscuro. Mas existe movimento.

AS LUTAS PELO FOMENTO O FOMENTO E SUAS LUTAS

CIBELE SALIBA RIZEK¹



Grupo XIX de Teatro. *Hygiene*. Foto de Rodolfo Amorim, 2007.

Este texto apresenta algumas das informações obtidas por meio da aplicação de um questionário que foi elaborado e aplicado em um universo composto por grupos de teatro que receberam, em alguma das edições do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, financiamento de suas atividades. Esse

¹ Professora associada do Instituto de Arquitetura e Urbanismo, São Carlos, Universidade de São Paulo; professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos; pesquisadora do Centro de Estudos dos Direitos de Cidadania, FFLCH-USP.

questionário foi elaborado e em parte implementado graças à ajuda inestimável da Cooperativa Paulista de Teatro e da Universidade de São Paulo que concedeu uma bolsa de Iniciação Científica para que a pesquisa pudesse ter lugar.

Algumas falas dos grupos de teatro sobre a Lei de Fomento Público

“A criação do Programa de Fomento possibilitou o fortalecimento do movimento de teatro de grupo na cidade de São Paulo e conseqüentemente a produção teatral na cidade. Novos espaços foram abertos com valores de bilheteria acessíveis a todo tipo de público. A manutenção do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo é essencial para a formação de público na cidade. Espetáculos produzidos com esse subsídio, sem perfil comercial, dificilmente seriam levados à cena se não fosse a Lei de Fomento.”

“Além do baixo valor dos ingressos, os estudos e treinamentos do grupo são compartilhados gratuitamente na forma de estágios, núcleos de estudo, palestra e ciclos de debates. O fomento garantiria a continuidade da pesquisa e da produção.”

“Formamos mais de duas dezenas de grupos teatrais, algumas dezenas de novos profissionais e diversos espetáculos foram sempre oferecidos gratuitamente à população de São Paulo. O fomento é fundamental para promover a longo prazo uma grande transformação cultural na vida da cidade. Na medida em que o Núcleo Artístico pode se dedicar a um projeto próprio, contínuo e independente das exigências e leis do mercado, constrói uma arte genuína e conseqüentemente verdadeira e consistente. Cabe a esse grupo de artistas, como contrapartida, fazer a produção chegar à comunidade. Na medida em que essa relação se

amplia e se fortalece, promove-se uma nova relação da arte (re-pito, verdadeira!) com a cidade como um todo e não apenas com classes sociais privilegiadas.”

“O fomento público deveria olhar para o resultado artístico como contrapartida. Sentimo-nos obrigados a criar contrapartidas para sermos aceitos. O fomento dá X-Y apesar do pedido de X, mas quer o foco que teria com X. Saímos no prejuízo.” (Esse grupo concorreu apenas uma vez e ganhou o fomento. Declaram que fizeram projetos e obtiveram outros apoios. “Nossos projetos não têm o perfil”.)

“É bom que a comissão que julga o Fomento é mista e também é bom que ela muda. O Fomento é um divisor de águas. É um projeto dos mais inteligentes, como os Pontos de Cultura. Dá margem à diversidade artística [. . .] ele vem da gente e é diferente do projeto unilateral que pode ser bom mas vem de cima para baixo.”

“O Fomento é imprescindível. Mesmo assim não elaboramos projetos para o Fomento. As pessoas precisam trabalhar.”

“O projeto [fomentado] solidificou a formação de grupo e esses grupos aprenderam a escrever projetos, sistematizar ideias e colocar no papel.”

“O Fomento é uma lei excelente que modificou o panorama teatral paulista promovendo pesquisa em várias regiões da cidade, alavancando público em várias localidades, trazendo consciência política. . . precisa ser reformulada porque grupos com excelência ficam de fora. . .”

“A Lei de Fomento é a verdadeira política pública de cultura que estimula a produção e a fruição no contraponto à renúncia fiscal e à privatização da cultura. Essa lei é um exemplo de luta por política pública contra uma política do medo. O acesso às verbas públicas de forma pública. [. . .] É um exemplo de organização e luta pela cultura.”

“Apesar de muitas coisas que poderiam ser melhoradas, a Lei de Fomento é uma das poucas políticas que apoiam grupos de pesquisa teatral, a formação de uma linguagem teatral, mas. . . com muitas prestações de conta, ajustes de direcionamento, adequação às verbas. . .”

“O Fomento popularizou, democratizou e descentralizou o fazer e o acesso ao teatro, desmercantilizou o acesso e pôde politizar o pensamento sobre a arte e sua relação com o Estado. Muita coisa mercantil também se produz. Há uma diversidade, mas dá pra dizer que cada coletivo é um polo de aglutinação e preparo para uma leitura crítica e estética em um contraponto à cultura de massa.”

“Há dez anos a Lei de Fomento ao Teatro dá uma atenção especial à cultura brasileira no sentido de permitir uma continuidade e uma construção coletivas, deixando de tratar a cultura e a arte como uma mera eventualidade.”

“O Fomento nos conferiria a base estrutural de que necessitávamos e, também, dignidade ao nosso trabalho artístico: afinal, a única coisa de que dispúnhamos, além de nossos corpos e capacidade criativa era a rua. Junto com outros dezenove grupos fomos contemplados com a 16.^a edição do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Dezoito meses de processo estavam assegurados, dedicados ao estudo do ator, ao teatro, à arte. Dezoito meses de comida na mesa! Construimos com muita persistência o nosso «puxadinho da prefeitura» onde pudemos descansar nossos pés e guardar nosso material e onde constatamos que mesmo esse mínimo é muito escasso em nosso país. Período em que pudemos trabalhar muito, suar a camisa e trabalhamos com um mínimo de dignidade. Tivemos a chance de trabalhar com outros artistas e nos revitalizamos com nosso projeto virando realidade. Foi muito importante ir às praças, ruas e fazer arte para o povo, poder dizer que a apresentação já está paga por ele,

já que é dinheiro público voltando em forma de arte [. . .]. Foi importante poder publicar nossa revista para documentação do teatro de rua, tão escasso nesse país. O Brasil é uma país de imensos contrastes [. . .]; desse modo [. . .] temos que nos mobilizar para que todos possam regionalmente conquistar o que conquistamos por meio do Programa Municipal de Fomento. [. . .] «em São Paulo temos Fomento, mas o Brasil tem fome a todo momento!» Que essa lei perdure! Que possamos preservar esta lei e ela possa se alastrar a todos os estados e a todo país! [Em relação a essa lei] Estamos sempre de olho vivo!”

Entre os depoimentos coletados, é preciso ouvir as vozes mais ou menos dissonantes em relação ao Fomento Público. Aí estão algumas delas:

“Há um conflito muito forte que prejudica o trabalho e cria uma dinâmica financeira destrutiva. O academicismo cria uma estrutura tirânica. A princípio alguns grupos que não eram cooperativados ganharam. Porém as comissões mudaram em função de beneficiarem os cooperativados. Apareceram novos grupos de teatro e recebem o fomento em função de um «pseudoincentivo» aos grupos de teatro. Os grupos antigos acabaram prejudicados.”

“[O Fomento] deu um estofamento para a formação de companhias de teatro em São Paulo; serviu claramente para levantar mais grupos para estes concluírem uma pesquisa que está sendo construída. Os grupos fomentados ganham um suporte que os auxiliam numa formação de pesquisa, construção crítica e estética que seria penoso ou quase impossível conseguir sem o dinheiro do Fomento. A peça no final é um resultado de todo um trabalho de formação tanto dos participantes quanto do próprio público, da comunidade que participou das palestras, seminários, exposições antes mesmo da peça entrar em cena. Entretanto a Lei, hoje, está em um ponto de inflexão [exigindo] uma

reflexão sobre como será sua continuidade. Há um questionamento sobre seu prolongamento quanto à formação, pois alguns grupos apenas podem sobreviver se forem fomentados; dessa forma, acaba sendo uma luta constante dos pequenos grupos para que possam se manter, já que não se sabe se no próximo ano, por exemplo, eles serão fomentados ou não. A questão fica sobre a ideia da forma, garantir a existência e a permanência desses grupos no cenário da cidade de São Paulo. De alguma forma teria que se estudar como essa sustentação seria dada como uma formação sólida que se prolonga no tempo. Outra questão é o aparecimento de uma grande quantidade de pequenos grupos nos últimos anos; esse é um fenômeno que acontece graças ao Fomento, algo positivo; entretanto é [preciso] se questionar e se pensar como esses grupos recentes estão atuando e se formando.”

Grupos grandes e pequenos — que vão de um número bastante reduzido de membros componentes² até cerca de 45 pessoas — compõem esse universo de pesquisa. Em sua grande maioria, esses grupos contam com membros entre 15 e 24 integrantes, entre atores e técnicos. Os grupos muito menores, bem como os de número significativamente maior de integrantes são exceções. Entre os que receberam o Fomento, encontram-se grupos de diferentes inscrições estéticas com diferentes propostas teatrais, com inscrições territoriais que se localizam de modo mais permanente ou mais nômade, ao longo do território da cidade. Pode-se então constatar que esses grupos compõem uma constelação de elementos bastante homogênea e, ao mesmo tempo, bastante diversificada, conforme se acentue um ou outro elemento dessas configurações. Um dos elementos mais constantes nas respostas é sem dúvida a destinação dos recursos —

² O menor grupo em nossa amostra é composto por quatro membros permanentes.

boa parte da obtenção dos recursos oriundos do fomento se destina à pesquisa — tanto bibliográfica quanto mais circunscrita à prática teatral, em diversos níveis, entre os quais assessorias, palestras, entrevistas e, por aí, um conjunto de vínculos com outras instituições como a universidade.³

Todos os grupos fomentados têm uma prática voltada para leitura, discussão, interlocução e diálogos com especialistas. Isto é, pode-se afirmar sem nenhuma margem de erro que parte significativa do recurso proveniente do Fomento foi largamente utilizada para financiar pesquisa teatral em seus vários âmbitos. Pôde-se constatar, ainda, a partir das respostas aos questionários, que cerca de 43% das propostas e dos projetos enviados para o Fomento foram contemplados, ao longo desses dez anos. Trata-se aqui de observar que o universo dos grupos pesquisados é constituído integralmente por grupos que disputaram e obtiveram o recurso, o que introduz um elemento importante de corte na composição desse universo de pesquisa.⁴ Observando sua distribuição infere-se que apenas os grupos que enviaram poucas vezes seus projetos para a obtenção de Fomento foram contemplados em todos os seus pedidos. Também aqui se observa uma diversidade de situações: há grupos que chegaram a concorrer às dezesseis edições tendo obtido Fomento Público em cerca de um terço de seus projetos. Há outras situações em que um grupo chegou a obter mais de 80% dos projetos enviados, mas elas são excepcionais. Pode-se afirmar então que há de fato uma distribuição mais ou menos equânime entre os grupos dos recursos do fomento, sem que haja certeza prévia de obtenção do recurso.

³ Ver a esse respeito entrevista de Paulo Arantes. “Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana” por Beth Néspoli. *O Estado de S. Paulo*. Caderno 2, 16 de julho de 2007, postado por Galpão Textos. Sítio consultado em junho de 2012.

⁴ Para uma avaliação da proporção de obtenção seria necessário utilizar outra base de dados, constituindo outro universo de pesquisa, isto é, o da totalidade dos grupos que enviaram projetos para a obtenção do recurso.

Em outras palavras, trata-se de fato de uma disputa pública em torno dessa fonte de financiamento, com arbitragem pública — ao menos do que se pode inferir das respostas — em contraponto às formas privatizantes de utilização de recursos públicos por meio do mecenato empresarial.

Também é importante notar que a maioria dos grupos que responderam o questionário assinalou como data de fundação o período que vai de 1997 a 2004. Ou seja, é possível afirmar que o Fomento não pode ser visto como o único elemento determinante, mas certamente auxiliou e estimulou a constituição de novos grupos teatrais, a descentralização dessa produção, a reflexão e sistematização das experiências, estimulando significativamente a produção de teatro da cidade de São Paulo. Outras dimensões apontadas unanimemente dizem respeito à viabilização por meio dos recursos do Fomento, da reflexão crítica sobre a produção, bem como o registro e sistematização dessas experiências, por meio de recursos audiovisuais e de publicações e seminários, para além do uso de espaços públicos — ruas e parques, por exemplo, ocupados pelas práticas teatrais. Note-se que algumas falas mencionadas acima apontam para a possibilidade de um trabalho continuado dos grupos e núcleos artísticos, impossíveis sem a obtenção do recurso, bem como para a formação de público com capacidade crítica, na contramão dos processos midiáticos e espetacularizados da cultura do dinheiro nas suas versões elitizadas ou popularizadas.

Assim também algumas das falas reproduzidas acima apontam para uma apreciação bastante homogênea do Fomento como marco e como exemplo de política pública de cultura, no contraponto a uma crescente desresponsabilização do Estado, devidamente acompanhada por um processo de privatização da arbitragem sobre a destinação dos recursos públicos, aproximando os financiamentos privados — ainda que realizados com recur-

sos públicos, de mecanismos de *marketing* empresarial. Algumas dissonâncias, entretanto, parecem apontar contrapontos e/ou avaliações críticas que indicam a necessidade de pensar o processo de luta pelo Fomento e por sua continuidade como uma questão que precisa ser enfrentada para além dos encaminhamentos práticos de uso do financiamento.

Para além das dificuldades e do esforço de aquisição de recursos provenientes de fundos públicos, resultantes do que poderia ser reconhecido como movimento social de luta pela distribuição desses mesmos fundos públicos, para além da luta pela desmercadorização da produção teatral e suas consequências — a circunscrição da produção teatral a limites crescentemente viabilizados do ponto de vista comercial por sua vinculação com a indústria cultural — é preciso reconhecer que os resultados de dez anos do Fomento tiveram uma extensão importante pelo território da cidade de São Paulo, ainda que pudessem efetivamente ganhar ainda mais capilaridade. Capão Redondo, Cangaíba, Cidade Tiradentes, Taboão da Serra, Mooca, Penha, Cidade Patriarca entre outros locais, podem apontar para uma ainda incipiente capilarização das práticas teatrais para além dos circuitos centrais da cidade, o chamado centro ampliado que historicamente concentrou as atividades artísticas e suas possibilidades de fruição.⁵ Além disso, outras dimensões podem também apontar para um vínculo dos mais usuais entre a produção de arte e cultura e os processos de enobrecimento de regiões da cidade. Cabe, desse ponto de vista, mencionar os grupos de teatro da praça Roosevelt que acabam — de modo não necessariamente intencional ou voluntário — somando esforços aos dos poderes municipais em seus projetos de revitalização de parcelas do centro com tudo que isso implica — *gentrification*

⁵ Ver mapas anexos.

ou enobrecimento, novo higienismo que desloca populações “indesejáveis”, aumento de um certo “capital simbólico” do centro com seu poder de atração de público para as artes e espetáculos.⁶

Dessa perspectiva, o sucesso e o calcanhar de aquiles da Lei do Fomento público podem encerrar aproximações e por isso talvez seja importante o exercício de uma crítica que não se conforme com pontos de repouso. Essa crítica é tão mais necessária quanto mais se reconhece que houve um amálgama poderoso entre o chamado “econômico” e o “cultural” por meio de um agigantamento das dimensões tentaculares das formas empresariais ou de empresariamento e espetacularização das cidades e da cultura.⁷

Nessa mesma direção também é interessante observar como se fundem em âmbito mundial práticas artísticas e novas experimentações relativas às formas de trabalho. A questão do trabalho de atores e técnicos, a questão do teatro de grupo, ou dos grupos de teatro permite ainda que a dimensão do trabalho e da sobrevivência ganhem desdobramentos significativos. Por um

⁶ A crítica desse tipo de investimento que acaba por assimilar tanto as instituições oficiais e o aparato de poder dominante quanto parcelas e setores que se levantaram de algum modo ou em algum momento contra essas forças pode encontrar ancoragem em textos como os de Otília Arantes em *Urbanismo em fim de linha*, São Paulo: Edusp, 1998 ou em textos como “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”, em O. Arantes; H. Maricato & C. Vainer. *Cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. 5.^a ed. Petrópolis: Vozes, 2009. Otília Arantes, de modo bastante precoce e inédito na discussão brasileira, aponta para a reinvenção em fins de século da dimensão cultural, tornando-se uma nova sede dos processos de indução de um sentimento de cidadania que se tornava uma espécie de sucedâneo dos direitos e de suas lutas, produzindo consensos necessários a novos patamares de crescimento e “desenvolvimento” das cidades. Haveria, assim um ponto de inflexão que constitui a forma-mercadoria da cultura, agora consciente de si, e que configura um segundo momento do chamado *Cultural Turn*, cuja marca, em relação à produção do pensamento e das intervenções arquitetônicas e urbanísticas, traria um traço de indistinção entre dissidentes e integrados, entre as instituições do poder e seus antigos opositores.

⁷ “Não que tenhamos superado as determinações econômicas, mas estas estão cada vez mais unificando o «econômico» e o «cultural». [...] O que distingue a análise de Otília Arantes é que, a partir do exame da arquitetura e do pensamento sobre as cidades contemporâneas, logra um conjunto coeso de multirrelações daquilo que até agora era entendido separadamente.” In: Posfácio a *Urbanismo em fim de linha*, op. cit., p. 221.

lado, trabalho e formação contínua estão nesse terreno vinculados inextrincavelmente. Trata-se de um trabalho artístico em que a formação continuada é uma constante. Por outro lado, o ator, sobretudo aquele que não se inscreve nas dimensões da produção midiática e espetacularizada, está sujeito a instabilidades e insegurança, a graus de precarização do trabalho e da vida que perpassa segmentos nada desprezíveis da população brasileira em tempos de flexibilização. Assim, para além da necessária defesa das condições de produção e vida de atores e técnicos, o horizonte da precarização não deveria impedir uma assimilação entre a Lei de Fomento e uma espécie de política compensatória, uma espécie de “bolsa família piorada”,⁸ alternando subvenções entre grupos de teatro, submetendo seus profissionais “ao semiprofissionalismo e à dependência”.

Se é verdade que a Lei de Fomento introduziu uma dimensão de dissenso e de disputa em uma atmosfera de inevitabilidade da produção teatral subjugada à dinâmica das empresas, fundações empresariais e empresariamento, por outro lado, seus dez anos de história parecem indicar a necessidade de uma atualização constante da luta que lhe deu origem, diante de ameaças e problemas em torno da sua continuidade. Entretanto, cabe destacar que essa luta por sua continuidade não pode impedir o exercício e a efetividade de uma reflexão crítica que permita ir além do que alguns autores identificam como otimismo cruel ou como alternativas infernais.⁹ Isto é, o amálgama de questões, sucessos e problemas não deveria calar as iniciativas

⁸ Ver a esse respeito Fernando Kinas. “O Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida”. In: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2010/09/12-FERNANDO-KINAS.1.pdf>>; consultado em junho de 2012.

⁹ Trata-se do livro de L. Berlant. *Cruel optimism*. Nova York: Duke University Press, 2006. A noção de alternativas infernais é de I. Stengers. Ver a esse respeito P. Pignare & Isabelle Stengers. *La sorcellerie capitaliste. Pratiques de désenvoûtement*. Paris: La Découverte, 2005. Édition Poche, 2007.

que o questionam ou impulsionam a necessidade de sua ampliação ou extensão. Não se trata de atribuir ao Fomento o tom melancólico de vê-lo como aquilo que nos resta, mesmo porque, como parece indicar o rumo dos acontecimentos em torno do financiamento das artes e da cultura no Brasil, há um campo de batalhas e luta a ser enfrentado em torno exatamente da assimilação entre o “econômico” e o “cultural”, estimulado pelo sucesso de temas como a suposta “economia criativa”. Dessa perspectiva, pode-se ainda assinalar como horizonte o que aponta um estudo sobre o artista como trabalhador, em solo europeu.¹⁰ O trabalho artístico aparece então configurado não como o contrário dos usos do trabalho em outras profissões, mas como figura que encarna com precisão as formas mais avançadas dos novos modos de produção, das novas relações de emprego engendradas pelas mutações recentes do capitalismo. A criação e sua extensão — a inserção na “economia criativa” tão ao gosto da linguagem oficial de nossos dias — teria se tornado uma figura exemplar do novo trabalhador, “figura através da qual podem ser lidas as transformações decisivas” [. . .] oriundas “da fragmentação do contingente salarial, crescimento dos profissionais autônomos, a amplitude e a eclosão das desigualdades contemporâneas, a mensuração e a avaliação das competências. . .”.¹¹ Essas relações aliás estariam presentes nas relações entre teatro, teatro de grupo e cidade — a cidade de São Paulo especialmente, tal como Paulo Arantes as delineia em entrevista anteriormente mencionada. Reconhecendo no renascimento do teatro de grupo o fato cultural mais significativo da cidade de São Paulo, P. Arantes apontava: “A engrenagem infernal dessa ciranda da viração me parece estar na origem de uma resposta coletiva como o teatro de gru-

¹⁰ Ver Pierre-Michel Menger. *Portrait de l'artiste en travailleur. La République des Idées*. Paris: Seuil, 2002.

¹¹ In: P.-M. Menger, op. cit., p. 8.

po, bem como na raiz do silêncio político da universidade. Pensando na deambulação perene desses novos condenados da terra, também me parece claro que o novo chão de fábrica seja o próprio território conflagrado da cidade, daí a relação orgânica do teatro de grupo com o espaço urbano, vivido agora em regime de urgência. Por isso, uma outra cena de rua é novamente a célula geradora de um leque expressivo das poéticas que animam esse vasto *front* cultural, que vem a ser o teatro de grupo. Numa sociedade que se reproduz segundo a lógica da desintegração, o horizonte de expectativas, que antes empurrava para a frente o tempo social, se sobrepôs hoje ao campo da experiência presente, daí o caráter dramático de uma conjuntura que não passa. [. . .] O mesmo desmanche pós-nacional que suscitou a resposta artística do teatro de grupo, ao lhe fornecer igualmente o lastro social de seus materiais, ameaça dissolver essa resposta no mar de uma indistinção fatal. Refiro-me à gestão das populações vulneráveis, cujo imenso cadastro é o inventário dos riscos que pairam sobre uma sociedade da qual ora se cuida pela válvula do famigerado social, ora se espreme pela mais crua coerção, na trilha da expansão incontrolável de um poder punitivo difuso. A escala inédita do teatro de grupo também se explica pela pressão do subsolo dessa nova sociedade a um tempo assistida e descartada. Nunca tanta gente foi devidamente estimulada a fazer algum tipo de «teatro» para não «dançar», ou vice-versa. Estão aí os coreógrafos do terceiro setor. As oficinas disto e daquilo, os programas assim e assado, e agora a última onda do modelo Bogotá/Medellín, etc. [. . .] Mas é essa a fronteira, o território do conflito anestesiado pela indistinção, onde só maluco riscaria um fósforo para, afinal, enxergar quem é quem. Como nossos amigos são antes de tudo artistas, esse nó-cego vai para a sala de ensaio. Mas como o teatro ainda é um gênero público, quem sabe não ressuscita como arena política? Para isso precisa saber

com quem se agrupar, identificar os protagonistas de uma emergência do contra, por assim dizer. Como assim o autoriza a natureza específica de sua linguagem, o teatro de grupo *hip-hop*, por exemplo, não se acanha de interpelar em cena aberta o seu público virtual. Redenção? Contenção?”.¹²

Essas condições de trabalho e de vida, bem como a urgência de que fala Paulo Arantes seriam, assim, condições que atravessam e que constituem a cidade e as práticas teatrais que ela abriga, suas contradições, seus dilemas, seus desafios.

¹² Ver Entrevista com Paulo Arantes, cit.

Grande São Paulo. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



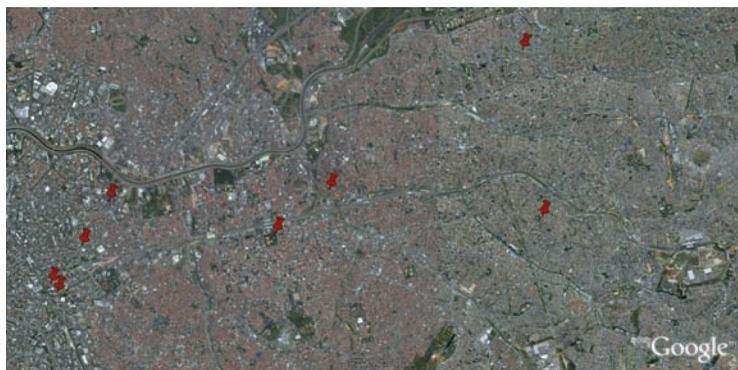
São Paulo, Centro. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



São Paulo, Centro ampliado. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



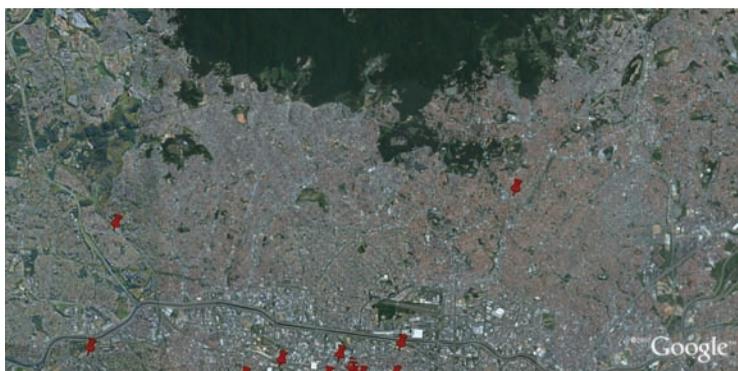
São Paulo, zona Leste 1. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



São Paulo, zona Leste 2. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



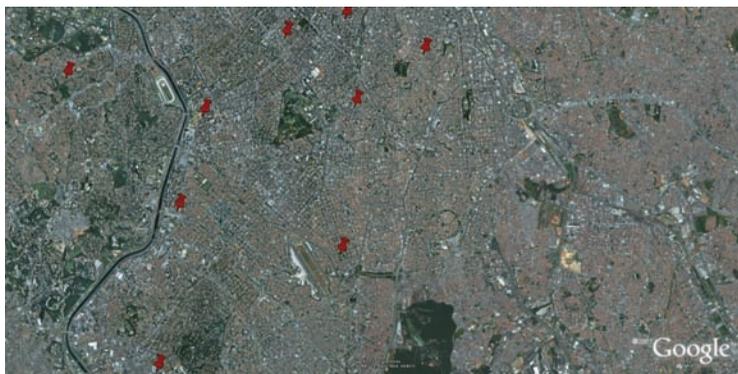
São Paulo, zona Norte. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



São Paulo, zona Oeste. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



São Paulo, zona Sul 1. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



São Paulo, zona Sul 2. Distribuição dos grupos de teatro fomentados nos últimos dez anos.



ÍNDICE ONOMÁSTICO

DAS PESSOAS E DOS GRUPOS TEATRAIS

- Abílio, Ludmila Costhek – 207n
Abirached, Robert – 172, 172n
Abramo, Lélia – 77, 78
Abreu, Kil – 77, 80, 84, 224
Acet (Associação Carioca dos Empre-
sários Teatrais) – 17
Adorno, Theodor – 85, 129
Agora Vai – 72
Alambert, Francisco – 77, 84
Alighieri, Dante – 175
Almada, Izaías – 77, 80
Alves, Leda – 107n
Amorim, Rodolfo – 263
Andrade, Joaquim Pedro de – 132
Andrade, Mário de – 203
Andrade, Oswald de – 132, 203
Andrade, Zecarlos – 83, 88
Antoine, André – 258
Antunes Filho – 38
Apetesp (Associação dos Produtores
de Espetáculos Teatrais do Estado de
São Paulo) – 39
Arantes, Otilia – 272n
Arantes, Paulo Eduardo – 91, 115, 200,
211, 212, 212n, 213, 213n, 216,
217n, 219, 220, 221, 222, 222n,
269n, 274, 276, 276n
Araújo, Antônio – 203n
Araújo, Bárbara (Babi) – 30, 31, 31n, 32
Araújo, Emanoel – 37, 38, 83, 88
Arbex Jr., José – 174
Arraes, Miguel – 130
As Meninas do Conto – 171, 211
Assis, Chico de – 38, 65
Associação Cultural Paideia – 97, 113,
114, 156, 166, 168
Atuadoras – 28n, 32n
Audi, Sérgio – 83
Autran, Paulo – 38
Azevedo, José Fernando – 34, 203n, 211
- B**
Bakhtin, Mikhail – 105, 116
Barros, Márcia de – 30, 32, 34, 35,
35n, 37, 38, 42, 43, 44, 49, 50, 51,
52, 53, 54, 61, 91, 239
Barros, Patrícia – 61
Becker, Cacilda – 38
Benjamin, Walter – 101, 223n
Berlant, Lauren – 273n
Berman, Graça – 81
Bernardes, Cacá – 28
Bertinelli, Flávia – 106n
Betti, Maria Sílvia – 77, 80, 81, 97, 117
Biaggioli, Cileia – 33
Biancardi, Daniela (Dani Biu) – 30,
32, 37, 37n, 45, 47, 54, 58
Boal, Augusto – 97, 133
Bogus, Armando – 38
Bonassi, Fernando – 235
Bond, Edward – 97
Bornheim, Gerd – 96
Bortolucci Jr., Vitor – 107n
Brandão, Tânia – 97

- Brava Companhia – 72, 109, 110, 182, 192, 193, 194, 195, 227, 230
- Brecht, Bertolt – 73, 101n, 116, 127, 133, 136, 137, 137n, 147, 158, 223n, 230
- C**
- Cabanes, Robert – 207n
- Caldas, João – 246
- Calil, Carlos Augusto – 37
- Calvino, Ítalo – 28
- Campos, Bárbara – 152
- Cândido, João – 68
- Cândido, Vicente – 91
- Candotti, Fábio Magalhães – 206n
- Cardoso, Fernando Henrique – 136, 149, 256
- Cardoso, Sérgio – 38
- Carvalho, Bernardo – 235
- Carvalho, Dorberto – 75n, 77, 84, 91, 99, 116, 121
- Carvalho, Sérgio de – 96, 99, 136, 137, 137n, 203, 203n, 204, 205n, 215, 215n, 216n, 246n, 249, 251, 252, 254, 256, 257, 258, 259, 262
- Casa da Comédia – 84
- Casa Laboratório – 84
- Castro, Ruy – 132
- Ceccato, Maria – 88
- Celestino, Paulo – 34, 45
- Cemitério de Automóveis – 84
- CER (Companhia Estável de Repertório) – 20
- Cevasco, Maria Elisa – 128
- Chacrinha (Abelardo Barbosa) – 132
- Chagas, Walmor – 38
- Chauí, Marilena – 94, 99, 101, 116
- Cherubini, Luiz André – 87
- Circo Mínimo – 162, 168
- Clá Estúdio das Artes Públicas – 165
- Clastres, Pierre – 112, 116
- Club Noir – 159, 166
- Coelho Netto, José Teixeira – 160, 161
- Coletivo Bruto – 87n, 158
- Collor de Mello, Fernando – 118, 254, 256
- Companhia Antropofágica – 110, 111
- Companhia As Graças – 166, 168
- Companhia Balagan – 114
- Companhia Cemitério de Automóveis – 162
- Companhia de Teatro Os Satyros – 84, 114, 155, 157, 162, 164, 236
- Companhia do Feijão – 54n, 69, 236
- Companhia do Latão – 11n, 51, 67, 70, 71, 72, 98, 136, 137, 150, 151, 204, 222, 230, 246n, 247, 259
- Companhia dos Dramaturgos – 84
- Companhia Elevador de Teatro Panorâmico – 159, 164
- Companhia Estável – 51, 71, 97, 128, 162, 171
- Companhia Fábrica São Paulo – 157
- Companhia Furunfunfum – 211
- Companhia Humbalada de Teatro – 159, 163
- Companhia Linhas Aéreas – 162, 168
- Companhia Livre – 60
- Companhia Maria Della Costa-Sandro Polônio – 17
- Companhia Nydia Licia-Sergio Cardoso – 17
- Companhia Pessoal do Faroeste – 162, 227
- Companhia Pia Fraus – 162, 200
- Companhia Rodamoinho – 211
- Companhia São Jorge de Variedades – 28, 41n, 42, 44n, 54, 71, 72, 97, 155, 157, 163, 171, 227, 231
- Companhia Teatro do Incêndio – 170
- Companhia Tônia Carrero-Adolfo Celi-Paulo Autran – 17
- Companhia Triptal de Teatro – 155, 158, 159, 163, 171
- Companhia Truks – 84, 155, 156, 165, 181

- Companhia Walmor Chagas-Cacilda
 Becker – 17
- Cooperativa Paulista de Teatro – 11n,
 21, 23, 32n, 66, 75n, 101n, 116, 121,
 241, 246, 251, 254, 256, 264
- Corrêa, José Celso Martinez – 53, 132,
 133, 252
- Correa, Tanah – 82
- Costa, Iná Camargo – 29, 30, 35, 61,
 62, 62n, 75n, 91, 99, 116, 119, 121
- Coutinho, Fábio – 114
- CPC da UNE (Centro Popular de
 Cultura da União Nacional dos Es-
 tudantes – 72, 125, 215
- Creative Commons – 175
- Cremon, Graça – 77
- Cunha, Agnaldo Ribeiro da – 84
- D**
- d’Arc, Joana – 193, 194, 195, 196,
 230
- D’Aversa, Alberto – 38
- Dardot, Pierre – 207n, 208n
- Denning, Michael – 97
- Desgranges, Flávio – 77, 81
- Dirks, Rodolph – 78n
- Drummond de Andrade, Carlos –
 195
- Drummond, Marcelo – 53
- Dupas, Ana – 62
- E**
- EAD (Escola de Arte Dramática) –
 42, 45, 159, 211n
- Eco, Umberto – 115, 116
- Encena – 45
- Engels, Friedrich – 188
- Engenho Teatral – 15n, 68, 78, 71, 72,
 73, 155, 157, 167, 168, 182, 192
- Erundina, Luisa – 94
- Escobar, Ruth – 43
- Escola Livre de Teatro – 159
- Êsquilo – 159, 166
- F**
- Fadel, Georgette – 30, 45, 54, 54n, 55,
 58, 59
- Fagundes, Antonio – 20
- Falseti, Amauri – 113, 114
- Faria, João Roberto – 96
- Faria, Neli Aparecida de – 80
- Fernandes, Sílvia – 97
- Ferreira, Juca – 179
- Folias D’Arte – 71, 168, 205, 207, 223,
 231, 246n, 248
- Forjaz, Cibele – 61
- Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes –
 51, 70, 84, 98, 283
- Frateschi, Celso – 50, 78, 87, 87n, 88,
 94, 95, 97, 98
- Freire, Paulo – 126, 130
- Freyre, Gilberto – 66, 146
- Fuser, Fausto – 81
- G**
- Garcia, Clóvis – 78, 79n, 80
- Garcia, Marco Aurélio – 87, 87n, 88,
 92, 95, 98
- Gazolla, Rachel – 96
- Gil, Gilberto – 94, 132, 179
- Giroldo, José Maria – 106, 106n, 107
- Goulart, João Belchior Marques – 129
- Greig, Noel – 28n
- Grossi, Gil – 200
- Grupo Caixa de Imagens – 83-4
- Grupo de Teatro Arlequins – 69
- Grupo Dolores Boca Aberta Mecatrô-
 nica de Artes – 15, 163, 227
- Grupo Ivo 60 – 62
- Grupo Redimunho – 164
- Grupo Sobrevento – 87
- Grupo TAPA – 121
- Grupo XIX de Teatro – 68, 97, 227,
 235, 236, 263
- Grupo XPTO – 117, 162
- Guarnieri, Gianfrancesco – 65
- Guerra, Ruy – 65

Guimarães, Luah – 30, 30n, 32, 33,
39, 40, 42, 43, 48, 49, 52, 54, 60, 61

H

Hammoud, Aiman – 238
Hampton, Fred – 194
Harvey, David – 190
Hitler, Adolf – 176
Holanda, Chico Buarque de – 65, 132
Hugo, Victor – 162
Humeres, Betina – 128

I

Ilú Obá de Min – 66
Instituto de Artes da Unesp – 73n

J

Jameson, Fredric – 127, 143
Januzelli, Antonio (Janô) – 77, 78
Jhaíra – 28, – 53
Joaquina, Carlota – 139
Julião, Francisco – 130, 141, 144

K

Kantor, Tadeusz – 42
Kassab, Gilberto – 123, 252
Kinas, Fernando – 77, 81, 87, 273n
Kiwi Cia. de Teatro – 114, 232
Kobialka, Michal – 96
Koudela, Ingrid Dormien – 84
Kurz, Robert – 149

L

La Mínima – 162, 168
Labaki, Aimar – 40, 43, 45, 77, 81
Laden, Osama Bin – 175
Lafargue, Paul – 113n, 116
Lavelle, Christian – 207n, 208n
Leão XIII – 67
Lepique, Maysa – 29, 30, 32, 32n, 36,
45, 48, 53
Lima, Mariângela Alves de – 77, 80
Lima, Reynúncio Napoleão de – 84

Loher, Dea – 236
Lula, Luiz Inácio Lula da Silva – 137,
210, 216, 229, 248, 251, 256

M

Machado, Dyonélio – 110
Magalhães Jr., José César de – 207n
Magnani, Umberto – 84
Maia, Reinaldo – 33, 205
Maiakóvski, Vladímír – 39, 76, 245
Makarenko, Anton Semiónovitch –
100
Malthus, Thomas Robert – 175
Maluf, Paulo – 39
Marcos, Plínio – 38
Mari – v. Senne, Mariana
Maricato, Ermínia – 210, 272n
Marx, Karl – 23, 74, 141, 188
Mate, Alexandre – 73, 78, 80, 81, 84
Matos, Olgária – 97
Mattos, Franklin de – 96
MC – 45, 47, 71
Meceni, Carlos – 77, 81
Mendel, Cláudio – 45
Menger, Pierre-Michel – 274n
Meyerhold, Vsévolod Emílievitch – 245
Milaré, Sebastião – 77, 78, 80, 81, 84
Modesto, Rogério – 114
Montesquieu, Charles de Secondat,
barão de – 161, 172
Moreira, Fabiano – 36, 37
Moreira, Luiz Carlos – 15, 15n, 33,
34, 53, 78, 91, 95
Mota, Nelson – 132
Muller, Heiner – 158
Mundana Companhia – 30n
Muniz, Dulce – 121, 121n

N

Nascimento, Abdias do – 38
Néspoli, Beth – 82, 92, 94, 220, 269n
Neves, João das – 72
Novaes, Moacyr – 97

- Novaes, Teresa – 88
 Núcleo 184 – 121n
 Núcleo Bartolomeu de Depoimentos
 – 70, 71, 100, 155, 156, 160, 164,
 216n, 235, 236
 Núcleo de Teatro Vocacional – 90, 93,
 165
- O**
- O'Neill, Eugene – 158, 159
 Ocamorama – 62n, 65
 Oiticica, Hélio – 132, 146
 Oliveira, Francisco (Chico) de – 52, 150
 Oliveira, Luiz de – 117
 Opovoempé – 158, 165, 169, 170, 227
- P**
- Pallottini, Renata – 77, 81
 Pamplona, Fernando – 65-66
 Parlapatões, Patifes e Paspalhões – 247
 Pasolini, Pier Paolo – 211
 Peixoto, Fernando – 77, 78, 80, 81
 Pessoal do Faroeste – 162
 Piacentini, Ney – 11
 Pignare, Philippe – 273n
 Pitta, Celso – 39, 40
 Piveta, Idibal – 39, 53, 65, 106, 107,
 107n, 116
 Pontes, Adélaide – 33
 Porto, Aury – 41
 Porto, Flávio – 114
 Possolo, Hugo – 53
 Projeto Y (PY) – 110, 111, 112
 Projeto-Escola – 167
 Puglia, Daniel – 181
 Pupo, Maria Lúcia de Souza Barros –
 152
- R**
- Rabetti, Beti – 97
 Ramos, Luiz Fernando – 77, 78, 84,
 238
 Rancière, Jacques – 158, 158n
- Rapisarda, Fernanda – 30, 45, 54, 54n,
 55
 Ratto, Gianni – 39, 44, 77, 78
 Redemoinho – 36, 216, 253
 Rego, Walquiria Leão – 140, 140n
 Renato Pécora, Zé – 37
 Ricieri, Daniele – 30, 54, 57, 57n
 Rios, Jefferson del – 77, 81
 Rizek, Cibele Saliba – 263
 Rocha, Glauber – 142
 Rocha, José Geraldo – 77, 80
 Rodrigues, Marco Antônio (Marcão)
 – 33, 43, 246, 246n, 249, 250, 251,
 252, 253, 254, 256, 257, 258, 260
 Rosa, João Guimarães – 101
 Rosa, Noel – 206
 Rousseff, Dilma – 256
- S**
- Sacolão das Artes – 110
 Salgado, Sebastião – 231
 Santos, Milton – 39
 Santos, Valmir – 88
 Sarrazac, Jean-Pierre – 96, 234, 234n
 Schapira, Claudia – 235
 Schwarz, Roberto – 63, 63n, 64n, 67,
 128, 130, 132, 134, 136, 138, 142,
 142n, 144, 145, 149
 Secco, Lincoln – 205n
 Senne, Mariana (Mari) – 30, 33, 41,
 41n, 48, 49
 Serra, José – 38, 82, 83, 89, 252
 Serzadello, Tuna – 77, 84
 Shakespeare, William – 69
 Silva, Maria Lucia Matias – 140
 Silva, Santos Dias da – 107n
 Sitchin, Henrique – 181
 Soares, Mei Hua – 100
 Souto, Ana – 30, 33, 37, 38, 38n, 32,
 44, 49, 51, 52, 53, 54, 61
 Stakflett, Jeyne – 100
 Stanislávski, Konstantin – 254
 Stengers, Isabelle – 273n

- Storch, Wolfgang – 96-7
 Stuyvesant, Peter – 66
 Suplicy, Marta – 82, 89, 207n
- T**
 Tablado de Arruar – 57n, 72, 171, 205n
 TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) – 16, 20, 38
 Teatro Agora – 156
 Teatro da Vertigem – 84, 171, 231, 235, 236, 246, 247
 Teatro de Arena Eugênio Kusnet – 12, 38, 60, 101, 125, 133, 136, 215
 Teatro de Narradores – 31n, 98, 152, 227, 231
 Teatro do XI – 106
 Teatro Escola Macunaíma – 45
 Teatro Fábrica/Teatro Coletivo – 34, 35n, 36, 60, 167
 Teatro Oficina – 12, 31, 33, 60, 133
 Teatro Popular União e Olho Vivo – 84, 106, 106n, 108
 Teatro Ventoforte – 155, 157, 162, 163, 224
 Teatro Vocacional – 52, 87n, 88, 98
 Tendlau, Maria – 87, 203n
 Tessari, Roberto – 96
 Thatcher, Margareth – 15, 69, 177
 Tiaraju, Sepé – 65
 Tolentino, Eduardo – 43
- Tomiato, Irací – 61
 Torquato Neto – 132
 Toscano, Antônio Rogério – 77, 81, 84, 159
 Travesso, Nilton – 45
 Trindade, Solano – 38
 Trupe Artemanha – 66, 106, 159, 165, 168
- V**
 Vainer, Carlos – 272n
 Vargas, Getúlio Dorneles – 68
 Vasconcelos, Thiago Reis – 111
 Vássima, Elena – 96
 Veloso, Caetano – 132, 146, 146n
 Viana, Fábio – 224
 Vieira, César – v. Piveta, Idibal
- W**
 Welles, Orson – 201
 Williams, Raymond – 224, 224n
 Woyzeck, Franz – 51
- X**
 Xandi – 15, 73
 Xavier, Ismail – 142, 142n
 Xavier, Livia – 211
- Z**
 Zampari, Franco – 16
 Zhaneta, Renata – 30, 54, 54n, 56



O Programa Municipal de Fomento trouxe aos coletivos teatrais de São Paulo possibilidades concretas de experimentação cênica, reconfigurando de maneira significativa a relação entre o teatro e a cidade nos últimos anos. Soluções inventivas podem ser observadas nos vários âmbitos de atuação dos grupos, seja na investigação de distintos modos de produção da cena, ou nos estudos de temas e linguagens, ou nas variadas formas de ação artística, com múltiplas e vigorosas propostas de intervenção no espaço público. Passados dez anos de sua criação, artistas e pesquisadores foram convidados para pensar a efetividade deste Programa, mapeando conquistas realizadas, trazendo interrogações pungentes e indiciando possíveis caminhos a serem trilhados daqui em diante.

O livro reúne artigos de artistas participantes do Programa e de pesquisadores provenientes de diferentes áreas do conhecimento, que analisam as atuais condições da produção teatral na cidade de São Paulo, em face das alterações provocadas pela Lei de Fomento ao Teatro.

A leitura dos textos faz surgir questões tão díspares quanto relevantes, tais como: pode o teatro escapar das regras do mercado ou se contrapor a elas? O que fazer com a

segue

Imagem da capa: Intervenção urbana de Júlio Dojcsar. Fotografia de Achiles Luciano, 2012.

ampla maioria da população alheia aos processos artísticos? Como compreender hoje a potência transformadora do teatro? É possível desfazer o estrago causado por interesses políticos tipicamente brasileiros? Como colaborar com a ativação revolucionária ante tal horizonte histórico? Que distinções e aproximações se podem tecer entre o modo de produção econômico e o modo estético-ideológico dos grupos teatrais? Que dificuldades os artistas têm enfrentado para manter e ampliar as conquistas efetivadas? As práticas formativas propostas pelos grupos teatrais podem iluminar as práticas escolares? O epicentro do fenômeno teatral se desloca para além da encenação? Representar o mundo ou agir nele? Essas e tantas outras indagações, inscritas no corpo do livro, o tornam leitura indispensável para quem se interessa em pensar o ato teatral nos dias que correm.

Flávio Desgranges



O programa Municipal de Fomento, que busca romper com a lógica da renúncia fiscal e com a mercantilização da obra de arte, trouxe aos coletivos teatrais de São Paulo possibilidades concretas de experimentação cênica, reconfigurando de maneira significativa a relação entre o teatro e a cidade nos últimos anos. Após uma década de sua criação, artistas e pesquisadores foram convidados para pensar a efetividade deste Programa, mapeando conquistas realizadas, trazendo interrogações pungentes e indiciando possíveis caminhos a serem trilhados daqui em diante. As instigantes análises inscritas no corpo do livro o tornam leitura indispensável para quem se interessa em pensar o ato teatral nos dias que correm.



HUCITEC EDITORA
PARA VOCÊ LER E RELER



ISBN: 978-85-64806-25-2



9 17885641806252

