



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**  
**INSTITUTO DE ARTES**

**CRISTIANE MALAGOLI TAGUCHI**

**BRAVA COMPANHIA EM PROCESSOS**  
**UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA A PARTIR DA**  
**CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *JC***

***BRAVA COMPANHIA IN PROCESS: A STUDY OF THE RELATION***  
***BETWEEN ART AND POLITICS ON THE CREATION OF THE THEATRE***  
***PLAY *JC****

**CAMPINAS**

**2017**

CRISTIANE MALAGOLI TAGUCHI

BRAVA COMPANHIA EM PROCESSOS  
UM ESTUDO DA RELAÇÃO ENTRE ARTE E POLÍTICA A PARTIR DA  
CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO *JC*

*BRAVA COMPANHIA IN PROCESS: A STUDY OF THE RELATION  
BETWEEN ART AND POLITICS ON THE CREATION OF THE THEATRE  
PLAY JC*

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título Mestra em Artes da Cena, na Área de Concentração: Teatro, Dança e Performance.

Dissertation presented to the Art Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in scene arts, area of concentration: theater, dance and performance.

ORIENTADORA: LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO  
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA  
ALUNA CRISTIANE MALAGOLI TAGUCHI E ORIENTADA PELA  
PROFA. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

CAMPINAS

2017

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Artes  
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

T129b Taguchi, Cristiane Malagoli, 1987-  
Brava Companhia em processos : Um estudo da relação entre arte e política a partir da criação do espetáculo JC / Cristiane Malagoli Taguchi. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Larissa de Oliveira Neves Catalão.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Brava Companhia (Companhia teatral). 2. Teatro. 3. Teatro - Aspectos políticos. I. Catalão, Larissa de Oliveira Neves, 1978-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Brava Companhia in processes : A study of the relation between art and politics on the creation of the theatre play JC

**Palavras-chave em inglês:**

Brava Companhia (Companhia teatral)

Theater

Theater - Political aspects

**Área de concentração:** Teatro, Dança e Performance

**Titulação:** Mestra em Artes da Cena

**Banca examinadora:**

Larissa de Oliveira Neves Catalão [Orientador]

Melissa dos Santos Lopes

Carina Maria Guimarães Moreira

**Data de defesa:** 28-07-2017

**Programa de Pós-Graduação:** Artes da Cena

## **BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO**

CRISTIANE MALAGOLI TAGUCHI

ORIENTADORA – PROFA. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

### **MEMBROS:**

1 PROFA. DRA. LARISSA DE OLIVEIRA NEVES CATALÃO

2. PROFA. DRA. MELISSA DOS SANTOS LOPES

3. PROFA. DRA. CARINA MARIA GUIMARÃES MOREIRA

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da  
Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca  
examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno(a).

DATA: 28.07.2017

## **Agradecimentos**

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela bolsa concedida para desenvolvimento desta pesquisa.

À minha orientadora, Profa. Larissa de Oliveira Neves Catalão, pela orientação atenciosa dedicada a essa pesquisa e a essa pesquisadora que vos escreve.

Aos meus companheiros de pesquisa do grupo Letra e Ato, pelas discussões realizadas nos encontros que tivemos.

Aos professores: Mário Santana e Verônica Fabrini, pelas importantes considerações feitas na banca de qualificação dessa pesquisa; Jorge Schröder e Cassiano Sidow Quilici, pelas discussões e provocações em aula; Mariana Baruco, pela competente coordenação do curso de pós-graduação em Artes da Cena; Melissa Lopes e Carina Guimarães, pela participação generosa e sensível na banca de defesa dessa pesquisa.

Aos funcionários do Instituto de Artes: Luiz Antonio Gasparin, pela atenção com que atende a todos do Instituto e pelas conversas boas e divertidas que temos de tempos em tempos; Letícia Cardoso Silva Machado e Neuza Lazarini Trindade, pela atenção e paciência.

Aos amigos queridos: Grá, Valter, Matheus, Allan, Cynthia, Érika, Maíra, Nilton, Dessa, Belle, Nath Ogs, Tata e Line; pelas conversas boas, encontros, cervejas, vinhos, risadas, baladas, trabalhos e tudo mais que tanto alimenta minha vida.

À Jujus, pela amizade de sempre e para sempre.

Aos integrantes da Brava Companhia por toda generosidade com que contribuíram para essa pesquisa e pelo trabalho forte e resistente que tanto me inspirou.

Aos companheiros de caminhada incerta e improvisada: Renan Villela e Miguel Damha. Parceiros de Companhia dos Náufragos e de vida. Obrigada pelo apoio, pelos projetos, espetáculos, peças; por compartilharem sonhos e

pesadelos comigo e por esperarem pacientemente a finalização desse ciclo para seguirmos rumo ao próximo porto.

Ao Bruno Cabral, pela leitura cuidadosa das minhas páginas e papezinhos bagunçados; pelo companheirismo nas noites insones; pela paciência, carinho e cuidados; por todas as palavras e gestos de amor.

À minha família, especialmente à minha mãe Isabel, ao meu pai Carlos e à minha irmã Tatiana, pelo amor incondicional e pelo apoio que sempre manifestaram a todas as aventuras a que me lancei. A certeza de contar com vocês no meu caminho, me leva mais longe e me faz mais forte. Obrigada, amo vocês!

À Aninha, botãozinho de rosa recém chegado e que tudo floresceu.

## RESUMO

A presente pesquisa propõe uma análise do espetáculo *JC* da Brava Companhia - temáticas e ferramentas de linguagem utilizadas - aliada ao estudo do processo de criação da peça, tendo como perspectiva sua contemplação no edital de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A dissertação discute a relação do grupo com o contexto em que está inserido geográfica e politicamente, além de realizar breve digressão acerca do histórico da Brava Companhia - espetáculos, temáticas recorrentes, ações políticas, - e do movimento Arte Contra a Barbárie.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brava Companhia (Grupo Teatral); Teatro; Teatro – Aspectos Políticos.

## **ABSTRACT**

The present research proposes an analysis of Brava Companhia 's theatre play JC - subject matters and language tools used - allied to the study of the process of creation, having as perspective its relationship with the Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo law. The dissertation discusses the group's relationship with the context in which it is geographically and politically inserted, as well as making a brief tour of the Brava Companhia's history - plays, recurrent themes, political actions, and the Arte Contra a Barbárie movement.

**KEY WORDS:** Brava Companhia (Theatre Group); Theatre; Theater - Political aspects.

## Sumário

APRESENTAÇÃO.....	11
BRAVA COMPANHIA.....	16
O grupo, espetáculos, temas e pesquisas.....	16
Arte Anticapitalista.....	26
ARTE POR QUE, COMO E PARA QUEM?.....	35
Direito Cultural e Política Pública.....	35
Movimento Arte Contra a Barbárie.....	39
Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo.....	48
Críticas e considerações à Lei.....	51
A Brava Companhia e o Fomento.....	53
BASTIDORES DO JC.....	56
O Processo de criação.....	56
Princípios de trabalho.....	59
Referências e temáticas.....	64
JC.....	73
Quadros.....	75
Prólogo I.....	75
Prólogo II.....	85
Ventríloquo e Pimpão.....	92
Super-Homem x Homem-Bomba.....	99
A Via Crucis de JC e seus apóstolos.....	100
Cena 01: Banda e gabinete.....	100
Cena 04: Comercial.....	109
Cena 09: Judas sai da peça.....	111
Cena 13: Morte e ressurreição.....	114
Epílogo.....	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	118
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	121
ANEXOS.....	125
Entrevistas.....	125
Arte Contra a Barbárie.....	201
Manifesto I.....	202

Manifesto II .....	205
Manifesto III .....	209
Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo .....	211
PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP.....	216

## APRESENTAÇÃO

A primeira vez que ouvi sobre o trabalho da Brava Companhia foi através de uma grande amiga de infância, que estava trabalhando no Sacolão das Artes, sede do grupo na época. Ela me contou que a Brava era um coletivo engajado politicamente na região – bairro do Parque Santo Antônio, próximo de onde morávamos eu e minha amiga -, que mantinha sua produção na periferia e levava espetáculos para serem apresentados por lá. Desconfiei um pouco: teatro, para mim, era aquele que assistíamos no centro de São Paulo ou nas universidades; no máximo em algum Shopping Center. Dificilmente veríamos uma boa peça, em um galpão ocupado, no meio da periferia paulistana. Foi então que assisti *Este Lado Para Cima – isto não é um espetáculo*.

A potência da peça me fez repensar essa desconfiança; eram inúmeras as sensações e provocações, assim como a diversão e o aprendizado com o espetáculo. Comecei a acompanhar o grupo: fiz oficinas, participei de debates com eles e assisti a outros espetáculos. Muitas coisas chamavam a minha atenção no trabalho - as temáticas abordadas, o senso de humor, a qualidade técnica – mas, o que mais me surpreendia era a atitude dos atores em cena. Lembro que a primeira vez que assisti ao espetáculo *O Errante* fiquei extremamente confusa, sem saber o que achar ou pensar sobre a quantidade de informações que me foram expostas ali: imagens, músicas, luzes, projeções. Mas uma coisa era certa: aqueles atores tinham a minha atenção. Eles queriam, acima de qualquer coisa, comunicar e discutir assuntos importantes para eles e para a sociedade. Não era a beleza do cenário, a destreza dos corpos ou os detalhes bem construídos do figurino; o encanto maior se deu nos olhos e para os olhos, na sinceridade e na necessidade daquilo que se faz, na urgência de falar sobre coisas importantes.

Em 2013 participei de um dos Ciclos de Estudos Práticos e Teóricos – ministrados pelo grupo e que fizeram parte da criação do espetáculo *JC* – me aproximando mais do trabalho e do pensamento do coletivo. Nesses ciclos, estudamos questões relacionadas às construções ideológicas e às relações de trabalho dentro do sistema capitalista; eixos temáticos que

estavam sendo investigados pela Brava para a criação de seu próximo espetáculo.

Mais ou menos nessa mesma época, tive um encontro com Tiche Vianna (no Barracão Teatro em Campinas) para ouvir um pouco sobre a organização de um grupo de teatro; como funciona, quais as prioridades, desafios, necessidades, etc. Entre outras coisas, Tiche me entregou um exemplar do livro *Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo* e me explicou um pouco sobre a incompatibilidade do teatro com a lógica mercadológica na qual estamos mergulhados. Ela enfatizou que alguns aspectos da vida não podem se submeter ao mercado e que o Estado tem o dever de zelar por algumas necessidades básicas como saúde, educação e cultura.

Essas questões, que envolvem a relação do teatro com a sociedade, sempre me instigaram, e ganharam força a partir desses encontros – fundamentais na minha formação enquanto atriz e pesquisadora. Desde o primeiro contato com a obra de Bertold Brecht – ainda na faculdade de Artes Cênicas – até o desenvolvimento dessa presente pesquisa venho questionando a potência transformadora da arte, as responsabilidades acarretadas por essa força, as formas possíveis e viáveis de se produzir teatro no nosso contexto e a própria história do teatro. Dissertar um pouco sobre esses temas, foi um grande desafio, mas ter os trabalhos da Brava Companhia como fio condutor foi extremamente inspirador e encorajador.

A pesquisa tem como proposta o estudo e a análise do espetáculo *JC* da Brava Companhia (São Paulo – SP), estreado em 2014; levando em consideração, não apenas seus elementos técnicos, mas também as temáticas abordadas pela peça e o processo de criação que proporcionou o desenvolvimento destas.

Para realizar tal pesquisa, dividimos a dissertação em quatro capítulos: o primeiro traz um breve histórico do grupo, seguindo a linha cronológica de criação de espetáculos, a saber: *A Brava (2007)*, *O Errante (2010)*, *Este Lado Para Cima- isto não é um espetáculo (2010)*, *Corinthians, meu amor – segundo Brava Companhia – Uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo (2012)*, *JC (2014)* e o experimento cênico *Show do Pimpão (2017)*. Esse capítulo inicial também trata de algumas das principais questões

investigadas pela Brava, sobretudo em *JC*. As pesquisas são apresentadas nos espetáculo e os principais temas são expostos; a fim de que possamos identificar o desenvolvimento das discussões a cada trabalho. Dessa maneira, travamos contato com a abordagem do grupo a respeito da Indústria Cultural, da Sociedade do Espetáculo, das relações de trabalho enquanto elemento inserido numa sociedade dividida em classes, entre outros estudos. Ainda no início, a pesquisa traz um pouco das influências da Brava Companhia: teóricos, filósofos, diretores teatrais, etc.

O segundo capítulo faz uma reflexão a respeito do reconhecimento do teatro – e da arte – como direito humano fundamental e da necessidade de proteção e divulgação da cultura por parte do Estado. A discussão parte desse pressuposto para contextualizar e expor o histórico de lutas da classe artística paulistana nos anos 90 e 2000 que culminaram no movimento Arte Contra a Barbárie e conquistaram, entre outras coisas, a Lei de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo, através da Lei 13.279.

A Brava Companhia foi contemplada pelo edital do Fomento ao Teatro em cinco edições e muitas das ações fomentadas tiveram influência direta na construção do espetáculo *JC*. Isso porque a concepção do processo de criação do espetáculo parte de um entendimento expandido de fazer teatral, que ultrapassa a ideia de teatro enquanto evento pontual, finito em si. A criação de *JC* traz consigo um pensamento complexo de ações de formação (tanto dos artistas, quanto do público) em diferentes frentes que extrapolam a lógica de ensaio e apresentação. É necessário então, entender o teatro para além de um evento pontual e localizado, mas expandir a compreensão do fenômeno teatral como conjunto de relações que envolvem o processo e as condições materiais de criação, para entendimento da obra.

A terceira parte trata do processo de criação, das temáticas abordadas pelo espetáculo e dos princípios que nortearam o trabalho. O capítulo traz alguns detalhes a respeito das diversas ações realizadas pelo grupo – palestras, ciclos de trabalho, criação de experimentos cênicos – que contribuíram no desenvolvimento da peça.

O último capítulo analisa a dramaturgia e a cena de *JC*, a partir do estudo do processo de criação da peça, levando em consideração o modo de

produção praticado pelo grupo; o tempo de elaboração da obra; as dinâmicas de trabalhos; os ensaios e as práticas vivenciadas; etc.

Fruto de intensa pesquisa, *JC* reúne estudos já consolidados do grupo a respeito da sociedade capitalista e suas implicações – divisão social do trabalho, luta de classes, sociedade do espetáculo –, com questionamento da própria Brava a respeito de seu trabalho. Munido de um refinado aparato técnico e um grande acúmulo poético, o grupo se coloca no centro dessa sociedade (capitalista) e discute o seu fazer nesse contexto. O espetáculo conta a história de um coletivo artístico, localizado na periferia de uma grande cidade, que procura realizar obras de cunho político, crítico, questionador da ordem vigente. Em determinado momento, seus integrantes serão tentados a assinar um contrato com um agente da Indústria Cultural, podendo melhorar assim, suas condições de trabalho e vida. Além das cenas que conduzem a narrativa, algumas cenas independentes apresentam ao espectador novos dados acerca das questões colocadas pela trajetória do grupo. Dessa maneira, *JC* não apresenta versões dos fatos, o espetáculo traz informações, argumentos e problemas a serem discutidos e pensados pelo público e pelos artistas. É o trabalho de um grupo de teatro em constante questionamento, *JC* abre o caminho e convida o espectador a dissecar a complexa questão da função social do artista na contemporaneidade.

O espetáculo foi concebido para ser um “ensaio”, no sentido de ser objeto de estudo, um ponto de apoio para a elaboração do pensamento e do debate, que se constroem no momento em que a peça é compartilhada com o público. Existe tensão e contradição a todo o momento, o que torna a obra ainda mais rica, complexa e difícil de ser realizada. Não seria possível se a criação tivesse que se submeter às regras do mercado, tanto pela sua temática e tempo de elaboração (cerca de seis anos); quanto pela extensa pesquisa de linguagem necessária para dar conta do assunto complexo. Na lógica mercadológica é necessário que se produza sucessos e certezas; na pesquisa, o erro, mais que permitido, é necessário. Por isso, a criação de *JC* só foi possível graças às contemplações no Fomento, que permitiram, não apenas as condições materiais para a montagem do espetáculo, mas também a pesquisa continuada e sedimentada da Brava Companhia. *JC* é instrumento de reflexão,

sobretudo para artistas e interessados em discutir a situação da arte no nosso contexto.

Anexo a essa análise estão duas entrevistas realizadas com o diretor do espetáculo Fábio Resende e uma com a atriz Rafaela Carneiro; nessas conversas é possível entender melhor o cotidiano de trabalho do grupo e a relação da Brava com o Fomento.

As três edições do Manifesto Arte Contra a Barbárie e a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo na íntegra também constam no final desta dissertação para eventuais consultas.

## **BRAVA COMPANHIA**

### **O grupo, espetáculos, temas e pesquisas.**

A Brava Companhia é um coletivo artístico, sediado na zona Sul de São Paulo (SP), com consistentes pesquisas e atividades teatrais. Composto por 11 pessoas - Ademir de Almeida, Cristiane Lima, Fábio Resende, Henrique Alonso, Joel Carozzi, Kátia Alves, Luciana Gabriel, Marcio Rodrigues, Max Raimundo, Rafaela Carneiro e Sérgio Carozzi - o coletivo mantém 5 espetáculos em repertório: *A Brava* (2007), *O Errante* (2010), *Este Lado Para Cima - Isto não é um espetáculo* (2010), *Corinthians Meu Amor - Segundo a Brava Companhia - Uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo* (2012) e *JC* (2014); Além de dois experimentos cênicos - *A Quadratura do Círculo* e *Júlio e Aderaldo: Um dia na vida de dois sobreviventes* - concebidos em 2013, adaptados a partir de textos de Reinaldo Maia<sup>1</sup>. Recentemente o grupo também apresentou (em caráter de pré-estreia) o espetáculo *O Show do Pimpão*.

O trabalho artístico da Brava Companhia tem se desenvolvido de maneira inovadora tanto do ponto de vista estético, quanto do ponto de vista político. O grupo mantém uma importante pesquisa acerca dos elementos técnicos teatrais, visando aprimorar e ampliar a comunicação com seu público. O estudo teatral se dá sempre em função de construir e aprofundar reflexões acerca de questões sociais, públicas; em função do desenvolvimento de um pensamento crítico em relação a questões sociais urgentes, tanto do público, quanto dos próprios integrantes do grupo.

Durante quase dez anos, a Brava Companhia esteve sediada no Sacolão das Artes - antigo galpão municipal que, fomentado pelo poder público, tinha a função de fornecer itens hortifrutigranjeiros a preços mais baixos para a população do Parque Santo Antônio (periferia da capital paulista). O comércio parou de funcionar ali e o espaço foi abandonado. Após intensa mobilização dos moradores locais, o galpão foi transformado em espaço sociocultural e teve a Brava como integrante fundamental tanto do

---

<sup>1</sup> Reinaldo Maia foi um dos fundadores do grupo Folias d'Arte, onde atuou como ator, diretor e dramaturgo. Maia foi um dos articuladores do movimento Arte Contra a Barbárie e exerceu grande influência na formação do pensamento político e estético da Brava Companhia.

processo de ocupação, quanto na manutenção do lugar e de suas atividades. Os *Cadernos de Erros da Brava Companhia*<sup>2</sup> explicam com mais detalhes essa trajetória e como se dava o funcionamento do espaço na época em que o grupo fazia parte de sua administração.

Nos anos em que esteve sediado no Sacolão das Artes, o grupo realizou, além da criação e difusão de espetáculos teatrais, outras diversas atividades como debates, palestras, cursos livres de teatro, assembleias populares; visando sempre expandir os espaços de informação e discussão com o público. A maior parte do longo processo de criação de *JC* – que veremos mais detidamente no capítulo 3 desta dissertação – se deu nesse espaço.

Em 2016 o grupo deixou o Sacolão das Artes e se instalou em um novo espaço no Parque Santo Amaro, próximo ao M. Boi Mirim, também na zona Sul da Capital, onde segue realizando criações e apresentações de espetáculos.

A Brava Companhia é um grupo de artistas militantes, fortemente influenciados pelas teorias de Karl Marx<sup>3</sup> e de Bertold Brecht<sup>4</sup> – teorias políticas de esquerda –, que questionam o funcionamento do sistema econômico capitalista e buscam apresentar alternativas ao modo de produção desse sistema.

O pensamento político do grupo tem influências diretas em suas ações e criações, tanto na escolha dos temas abordados, quanto na forma e dinâmica do trabalho entre os membros do coletivo.

Sobre as temáticas pesquisadas pela Brava Companhia em seus espetáculos, a professora Iná Camargo Costa<sup>5</sup> observa:

---

<sup>2</sup> Conjunto de publicações do grupo que visa compartilhar processos de trabalho, reflexões, histórias, dramaturgias, etc. IV volumes foram publicados até o momento e serão muito referenciados ao longo dessa dissertação. Os exemplares impressos foram distribuídos gratuitamente, e as versões em pdf estão disponíveis em <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/cadernos-de-erros.html>

<sup>3</sup> Karl Marx foi um sociólogo alemão que desenvolveu, entre outras coisas, diversas teorias econômicas e sociais que criticam o sistema capitalista e propõem a organização comunista como alternativa.

<sup>4</sup> Poeta, dramaturgo, diretor e teórico teatral. Brecht desenvolveu importante pesquisa a respeito do teatro épico.

<sup>5</sup> Professora aposentada da USP, é ensaísta e pesquisadora de teatro. Autora de livros como “A Hora do Teatro Épico no Brasil” e “Nem uma Lágrima – Teatro Épico em perspectiva dialética”; ambos recentemente editados pela Expressão Popular.

A pesquisa deste grupo é extremamente ampla, a começar pelos temas de que trata. Em enumeração, necessariamente abstrata, diríamos que alguns dos seguintes temas são permanentemente pesquisados em profundidade pelos integrantes da Brava: Estado, mercado, poder, dominação, cultura, trabalho, luta de classes e suas infinitas combinações, as quais produzem as aparências (ou figurações) do fetichismo, a começar pela religião – tanto a instituída e posta no primeiro plano, como no caso do espetáculo *A Brava*, que dá nome à companhia, quanto à aparentemente informal que fica na sombra (e assombra) em quase todos os espetáculos (ALMEIDA, Ademir, 2015d, p. 9).

Nesse texto (trecho do prefácio da primeira edição do *Caderno de Erros da Brava Companhia IV*) a professora Iná apresenta uma síntese dos temas mais recorrentes no trabalho do grupo, destacando a crítica à instituição religiosa presente, de forma mais evidente, no espetáculo *A Brava* (2007). Esse tema realmente é uma questão instigadora para o grupo, haja vista que *JC*, desde a escolha do título, também aborda o papel das instituições religiosas de maneira crítica.

A peça se utiliza da história de Joana D'Arc – mártir francesa que atuou como chefe militar durante a Guerra dos Cem Anos – para exaltar o espírito de luta; exaltar a coragem de levantar-se contra as instituições detentoras do poder (sobretudo a Igreja Católica e a aristocracia feudal) em nome daquilo em que se acredita, em nome da justiça. *A Brava* é uma ode aos guerreiros, aos rebeldes, aos bravos.

O espetáculo aproveita uma história real, porém, na versão do grupo, são ressaltados alguns aspectos da história: fatos que auxiliam na crítica às instituições hierárquicas e ao poder; que destacam a insurreição da heroína contra aqueles que a oprimem.

Essa estratégia, de valer-se de histórias já conhecidas, também foi utilizada por Brecht, como em *A vida de Galileu* (1937), *Antígona* (1948), *Santa Joana dos Matadouros* (1929), etc. Esse aspecto da narrativa auxilia na aproximação do espetáculo com o público, pois a fábula (ou a grande parte dela) que é narrada já lhe é familiar. Percebemos aqui a forte influência do pensamento brechtiano na prática da Brava Companhia, que se utiliza desse mesmo expediente criativo também no processo de *JC*, como veremos mais adiante.

*O Errante* (2010) foi criado a partir de estudos sobre os livros *A Sociedade do Espetáculo* (1967) de Guy Debord e *O Grande Mentecapto* (1979) de Fernando Sabino. O espetáculo conta, assim como o livro de Sabino, as andanças de Geraldo Viramundo, suas aventuras e descobertas. Porém, na criação da Brava Companhia, o funcionamento do mundo é determinado pela Sociedade do Espetáculo. Geraldo Viramundo deixa sua cidade natal em busca de respostas para seus questionamentos; se apaixona pela celebridade Ana Léxia e segue buscando encontrar e conquistar sua amada. O caminho de Geraldo se torna árduo e constituído de sucessivos erros, pois não consegue atingir seu objetivo com Ana Léxia, nem encontra as respostas que esperava. Porém, o conjunto de erros de Geraldo o encaminha para a descoberta do mecanismo espetacular do qual ele faz parte e pelo qual foi iludido. Ele percebe que grande parte daquilo em que ele acreditou durante sua vida toda fazia parte de uma realidade construída e manipulada.

Reforçando essa ideia, a encenação da peça é realizada de maneira espetacular, valendo-se de transmissões ao vivo, músicas eletrônicas, uso de microfones, de efeitos de iluminação e fumaça cênica; remetendo à linguagem utilizada e desgastada da grande mídia. Em diversos momentos, Geraldo questiona o uso desses artifícios, evidenciando a falta de sentido das imagens geradas por esse mundo do espetáculo.

*O Errante* marca o início da pesquisa do grupo intitulada Teatro da Contra- Imagem, que seguirá influenciando os trabalhos da Brava até *JC*. Trata-se do estudo aprofundado da Sociedade do Espetáculo (sua origem, seus mecanismos de funcionamento e consequências, tanto na subjetividade de cada um, quanto na dinâmica social imposta por ela) e da tentativa de responder artística e politicamente a essa situação, reconstituindo aspectos relacionados às imagens e expondo-os ao público. O principal aspecto da Sociedade do Espetáculo é a separação das coisas materiais de seus processos históricos; a separação das coisas de seus reais significados. Ou seja, na transformação da realidade em imagem plana, chapada; sem passado nem futuro, sem origem nem consequência. De acordo com a teoria crítica da Sociedade do Espetáculo, a imagem que associamos às coisas são imagens construídas e não revelam a realidade material do mundo, mas distorcem a nossa percepção.

Desta maneira, nosso entendimento em relação às coisas e às pessoas, se dá através do reconhecimento imediato de uma imagem; essa imagem é construída pela Sociedade do Espetáculo que confere à ela o significado que lhe convier. Assim, temos a impressão de que conhecemos o mundo, quando, na verdade, estamos apenas reconhecendo imagens que nos foram impostas e tudo aquilo que resolveram que elas deveriam significar. Nossa percepção do mundo e das relações está constantemente mediada pelos ditames da Sociedade do Espetáculo. Por exemplo, ao nos depararmos com um aparelho de telefone celular de última geração, não enxergamos um aparelho de telefone, com determinadas funções, criado, produzido e comercializado por trabalhadores, em determinadas condições, com o custo de x reais, etc.; enxergamos o altíssimo valor atribuído e pago por ele (bem maior do que seu custo de produção), o status, a sensação de felicidade e de sucesso de quem o possui. Tudo isso faz parte da imagem que a Sociedade do Espetáculo construiu e que reconhecemos em um objeto, que perde sua característica material possuindo apenas seu valor simbólico; e esse valor simbólico é atribuído de acordo com a ideologia dominante do sistema econômico que vivemos, o sistema capitalista.

Iná Camargo Costa, em uma conversa realizada em 05 de dezembro de 2009 no espaço do Sacolão das Artes<sup>6</sup> – a pedido da Brava Companhia –, após longa e didática explanação, resume a teoria de Guy Debord:

O Espetáculo é uma relação social e a relação interpessoal mediada por imagens. É o modelo atual da vida que domina na sociedade. É a justificação total das condições e dos objetivos do sistema capitalista. O espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma. É um monólogo laudatório. Começa no pseudo-diálogo da vida cotidiana e familiar, desenvolve-se na vida econômica, é cultivado metodicamente na universidade e constitui o oxigênio dos meios de comunicação. Como elemento constitutivo do espetáculo, a publicidade é mentira metódica. Cada nova mentira da publicidade é também confissão da mentira anterior. (ALMEIDA, Ademir, 2015a, p. 116)

---

<sup>6</sup> A transcrição dessa conversa está disponível no *Caderno de Erros I* e a gravação pode ser assistida na íntegra no canal da Brava Companhia no YouTube em <https://www.youtube.com/watch?v=Y-JwqQowAdk>

Nesse trecho, a professora nos chama atenção para o fato de que o espetáculo está presente em todas as nossas relações, e que esse mecanismo foi construído em diferentes esferas da nossa vida – nas relações familiares, na vida econômica, na universidade – e é mantido estrategicamente pela publicidade e pelos meios de comunicação. Iná também ressalta a função exercida pelo espetáculo para manter a ideologia do sistema capitalista. Afirma que “o espetáculo é a justificação total das condições e objetivos do sistema capitalista”, ou seja, o espetáculo atua na legitimação do modo de vida capitalista.

Ainda sobre a relação das pessoas com as imagens construídas na Sociedade do Espetáculo, Max Raimundo escreve:

Estamos cercados por imagens que nos guiam cotidianamente, desde um anúncio de vendas que nos faz comprar determinada mercadoria, imagem exterior, com a qual nos relacionamos de forma passiva, até aquelas interiores, às quais recorreremos em momentos imaginativos. Mas, o que essas imagens nos dizem e o que elas nos escondem, sobretudo, as exteriores, uma vez que mesmo as imagens de nossa imaginação e de nossos sonhos são reflexos das imagens exteriores, da realidade objetiva, reflexo organizado de acordo com a lógica subjetiva de nosso cérebro, seja consciente ou inconscientemente? (ALMEIDA, Ademir, 2015b, p. 135)

Max destaca a interferência das imagens na construção da nossa subjetividade e questiona o significado dessas imagens e seus efeitos na construção dos nossos pensamentos, opiniões, gostos, opções, etc. Na sequência de seu raciocínio, Max comenta a distorção das informações que recebemos diariamente, dando como exemplo duas maneiras de se notificar um fato. Sendo a primeira maneira:

Na Venezuela, o preço de um pote de iogurte equivale ao preço de um tanque de gasolina cheio. (Idem, p 135)

E a segunda:

Na Venezuela o preço de um tanque de gasolina cheio equivale ao preço de um pote de iogurte. (Idem, p 135)

O fato é que ambas as notícias contêm a mesma informação: o valor pago por um tanque de gasolina e por um pote de iogurte, na Venezuela, é o mesmo. A questão é que a inversão da ordem altera o sentido da frase: na primeira, a impressão causada pela notícia – sobretudo no Brasil onde o preço da gasolina é alto – é a de que se paga muito caro pelo iogurte na Venezuela; já na segunda frase, inferimos que o preço pago pela gasolina é muito baixo. A interpretação que mais corresponde à realidade é a segunda, pois, o preço do litro da gasolina na Venezuela é um dos mais baixos do mundo. Exposto isso, Max conclui:

Assim como essa frase invertida nos trouxe uma compreensão errada acerca do preço da gasolina na Venezuela, o mundo, muitas vezes, nos é apresentado também de forma invertida. (Idem, p. 135)

Tendo esses aspectos da Sociedade do Espetáculo em mente, a Brava Companhia passou a desenvolver o Teatro da Contra Imagem, a partir da criação de *O Errante*, continuando em trabalhos posteriores. O Teatro da Contra Imagem busca desconstruir parte das imagens impregnadas no imaginário do público, buscando se colocar no campo de disputa simbólica com a Indústria Cultural. Ainda com a palavra, Max:

O teatro da contra imagem é uma tentativa de desinverter o mundo por meio da experiência do grupo nos processos organizativos de luta, e por meio de estudos teóricos materializados em cena. (ALMEIDA, Ademir, 2015b, p. 135)

Continuando essa pesquisa, em 2010, o grupo cria *Este lado para cima - Isto não é um espetáculo*; um convite à desconstrução das relações sociais presentes no sistema capitalista, como as estabelecidas entre empregador e empregado; mídia e sociedade; mídia e poder. O espetáculo tem como acontecimento principal a construção de uma bolha invisível, onde habitam alguns poucos privilegiados (representantes do poder naquela sociedade), sustentados por muitos trabalhadores que permanecem abaixo dessa bolha. Ao longo da peça, testemunhamos a diminuição no número de trabalhadores e o conseqüente aumento do volume de trabalho e pressão exercidos sob os funcionários restantes.

O espetáculo segue mostrando a interação entre os interesses do poder (moradores da bolha) e as ações exercidas pela grande mídia – encarregada de manipular as informações e alienar os trabalhadores, contribuindo para a manutenção da ordem das coisas, mesmo que essa ordem não faça muito sentido. *Este lado para cima - Isto não é um espetáculo* desnaturaliza alguns valores, presentes na sociedade capitalista, que nos parecem óbvios, como o individualismo, a competitividade, a produtividade, o sucesso, etc. O espetáculo questiona o modo de vida dos trabalhadores, os processos produtivos e os objetivos de todos os esforços da classe.

*Corinthians, Meu Amor - segundo Brava Companhia - Uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho Vivo* (2012) é uma releitura da Brava Companhia do texto – originalmente escrito por César Vieira (Idibal Piveta) fundador do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV. O TUOV é um importante grupo de teatro da cidade São Paulo que merece destaque, entre outros aspectos, por tratar-se de um dos grupos de teatro mais antigos da América Latina. Com 50 anos de atividades teatrais ininterruptas, o TUOV é um grande exemplo de resistência e militância para os coletivos artísticos hoje em dia. Mantém diferentes atividades de formação política e teatral em sua sede, no Bom Retiro, e procura, no seu fazer cotidiano, construir alternativas ao modo de produção capitalista. Desde sua fundação (em 1966) o grupo realiza importante militância política aliada às práticas artísticas, sempre engajados em função das diversas demandas sociais ao longo das décadas, como comentado por Cleiton Paixão:

Durante a ditadura militar (1964-1985) o TUOV apresentou-se nos bairros de periferia de São Paulo; eram levados por organizações comunitárias ligadas à Igreja ou a partidos políticos clandestinos, além de outras entidades como clubes de futebol de várzea e associações de pais e mestres. Nessas ocasiões ocorria a apresentação e logo em seguida eram realizados debates que não se restringiam apenas ao espetáculo. Esse trabalho, ainda hoje realizado pelo grupo, se coloca como forma para discutir, juntamente com os moradores, alguns dos problemas enfrentados pelo bairro, bem como sua organização em busca de alternativas que possibilitem a solução desses problemas. Os debates que ocorrem ao final da peça são considerados pelo grupo como ponto fundamental de sua apresentação, isso ajudou o grupo a desenvolver um sistema de registros, que, além de guardarem as entrevistas com os espectadores, também são guardados,

em áudio, os debates após os espetáculos. Esse tipo de trabalho faz com que o TUOV seja convidado diversas vezes pela mesma comunidade, pois além de proporcionar diversão aos moradores do bairro, através das discussões o grupo também pode aprofundar inúmeros assuntos de interesse geral da população. (PAIXÃO, 2008, p. 2).

Paixão ressalta aqui a importante relação que o TUOV mantém com os bairros nos quais se apresenta, destacando a função do grupo e de seus trabalhos artísticos, enquanto disparador de debates e discussões. Vale salientar que essa estreita relação que o TUOV mantém com seu público faz com que o aprimoramento de sua pesquisa teatral se dê sempre de maneira a privilegiar os aspectos da linguagem popular.

Dessa maneira, o TUOV é uma das mais importantes referências para a Brava Companhia. Não só na busca por um teatro popular, mas também nos pressupostos de trabalho que norteiam ambos os grupos:

Isso foi uma loucura, por que a gente começou a inventar oficina pela cidade inteira. Se a gente ia apresentar uma peça domingo, lá em Parelheiros, a gente chegava antes, dava uma oficina para a galera no bairro. E aí ia e apresentava para a peça. Depois ficava lá, e fazia debate tal tal tal. Muito também colhido pelo teatro Meu Olho Vivo, do César Vieira, que também ia lá no parque do Ibirapuera. Ele foi muitas vezes ver a gente, e ele ia, e ele contava o público, contava quantas pessoas saíram, em qual cena. Um cara assim, que meu, dava essa coisa para gente do debate. Porque, na verdade, o grupo que começou a ir nos lugares e apresentar e debater era o teatro Meu Olho Vivo um debate menos formal, sabe? essa coisinha aí: o que que você achou? Quantas pessoas já viram teatro? e o nosso trabalho na época era levar o teatro para quem nunca tinha visto. As pessoas nunca tinham visto, nunca na vida. (Fábio Resende em entrevista concedida para essa pesquisa)

*Corinthians, meu amor* foi encenado em 1967 e contava a história de algumas figuras, torcedoras do Sport Club Corinthians Paulista, bem como parte da história do clube paulista. O texto foi escrito por César Vieira, o espetáculo foi dirigido à época por Sérgio Pimenta (CARLETO, 2009). Na versão da Brava Companhia destaca-se a crítica ao futebol enquanto instrumento utilizado para distrair o povo, desviando a atenção das questões mais essenciais e lutas a serem encampadas. *Corinthians, Meu Amor - segundo Brava Companhia - Uma homenagem ao Teatro Popular União e Olho*

*Vivo* tem dramaturgia assinada por Fábio Resende e direção de Rafaela Carneiro.

O espetáculo começa com uma roda de samba, composta por alguns atores do grupo, enquanto o público entra e se acomoda em mesas espalhadas pelo espaço cênico. O ambiente reproduzido é de um bar, tocado pelo Seu Olho Vivo, encarregado de conduzir a história. Alguns personagens entram em cena e se apresentam ao público: uma estudante de jornalismo que estuda o lugar, um motoboy metido que tenta impressionar, um trabalhador fanático pelo Corinthians, etc. Ao longo da história vemos as sucessivas tentativas de se construir um debate a respeito de um suposto despejo que está em vias de acontecer na região; tentativas sempre interrompidas pela eufórica torcida corintiana.

O último espetáculo criado pela Brava Companhia (e que será melhor estudado ao longo dessa dissertação), *JC*, além de aprofundar várias das temáticas levantadas pelos trabalhos anteriores – as relações de trabalho e de poder, a Sociedade do Espetáculo, as instituições religiosas e a construção das ideologias – destrincha o funcionamento da Indústria Cultural, desvelando, em maior escala, o funcionamento das relações sociais no sistema capitalista. Essa trajetória demonstra a consistência e a continuidade presentes na pesquisa do grupo.

*O Show do Pimpão* (2017) é um desdobramento de um dos personagens de *JC*, o boneco Pimpão. No espetáculo *JC*, o boneco aparece em uma intervenção curta, junto ao seu ventríloquo. No recente trabalho *O Show do Pimpão*, o boneco está acompanhado não apenas do seu manipulador, mas também de um trabalhador recém-contratado como músico para o show. Durante cerca de uma hora, os três personagens tentam apresentar um show de variedades na rua – encenam uma história infantil, fazem números de mágica, esquetes musicais e coreografias – visando entreter o público e conseguir, assim, sobreviver.

Esse enredo, contado dessa maneira, nada teria de diferente de muitas histórias de trupes e coletivos mambembes que se apresentam pelas ruas das cidades buscando conquistar a simpatia do público passante. A grande diferença é que, no caso do Pimpão e seus colegas, as enormes dificuldades enfrentadas pelos artistas são expostas ao público. Em diversos

momentos, os artistas contam (ou mostram) a difícil situação em que se encontram e quão precária é a realidade do trabalhador da arte. A começar pela caracterização dos personagens: Pimpão está com o corpo coberto de machucados e hematomas, de tanto fazer gracinhas e estripulias na rua; o manipulador é uma mistura de cigano impostor e charlatão de rua que passa grande parte do espetáculo bebendo uísque e fumando um charuto; o último membro do elenco é um trabalhador comum e músico frustrado, que falseia um sotaque francês para conseguir algum tipo de reconhecimento. Os figurinos também revelam as más condições financeiras da trupe: são mal feitos, desgastados e aparentam estar sujos e rotos.

A relação entre o trabalhador músico e o charlatão se dá no formato trabalhador e patrão, sendo que este último rouba o trabalhador explicitamente em vários momentos, além de explorar sua mão de obra. O trabalhador preza pela sua arte, tenta tocar músicas de autoria própria e, de alguma maneira, melhorar a qualidade do espetáculo. O charlatão, entretanto, se preocupa mais com a quantidade de dinheiro que receberão ao final do show. Ao personagem Pimpão cabe revelar e ressaltar ao público os aspectos que contribuem com o entendimento da precarização em que vivem os trabalhadores e das críticas presentes no espetáculo como um todo.

### **Arte Anticapitalista**

A Brava conta suas histórias privilegiando sempre o ponto de vista do trabalhador, a versão dessa classe tão oprimidas pelo sistema capitalista. Oprimida pois cumpre como função produzir e manter as riquezas daqueles que ocupam a classe dos capitalistas, enquanto estes exercem a função de administrar essas riquezas e de tomar as decisões que norteiam a existência de todos. Uma maioria explorada por uma minoria. Aos trabalhadores, sempre foi dito e repetido que é necessário trabalhar para merecerem seu sustento, sua felicidade e sua sobrevivência. A questão é que o sistema capitalista privilegia o acúmulo de riquezas individualmente – e, por “riquezas” podemos entender dinheiro, imóveis, meios de produção de mais riquezas (fábricas, latifúndios, transportadoras, construtoras...) – e, se alguém tem muitas

riquezas, é de se pressupor que outras pessoas não as possuam. Essas que não detêm riquezas, nem meios de produção de riquezas, exercem o trabalho. No jogo entre os trabalhadores e os donos dos meios de produção, as regras são cada vez mais flexíveis e favoráveis aos capitalistas. Até mesmo porque os trabalhadores raramente participam do processo de escolha dessas regras.

A classe trabalhadora depende das mediações do estado para balizar essas decisões. Na atual conjuntura, os estados permanecem extremamente enfraquecidos e também dependentes das contribuições dos capitalistas. Cabe à classe trabalhadora... trabalhar<sup>7</sup>. Pelo menos é isso que prega a ideologia dominante. Na nossa sociedade valoriza-se o trabalho árduo, as iniciativas particulares, as propriedades privadas, o consumo, a posse, o sucesso, a exclusividade, a imagem, a rapidez, a eficiência. Toda essa ideologia a serviço de convencer os trabalhadores de que devem preencher toda sua existência entre tempo de trabalho e tempo de consumo. Ou seja, trabalhar para poder consumir as riquezas que produzem enquanto trabalham – mas que são administradas pelos donos dos meios de produção.

Em suas criações, a Brava Companhia busca expor e desconstruir a lógica imposta e naturalizada pela ideologia dominante, clareando o funcionamento de todo esse sistema, para que possamos pensar juntos as maneiras de combatê-lo – entendendo que desconstruir o pensamento já é uma ação de luta.

Nos princípios que norteiam as escolhas temáticas podemos, novamente, destacar a influência de Brecht:

Toda a obra de Brecht virá a ser a luta contra o capitalismo e contra o imperialismo. A reflexão sobre a situação do homem num mundo dividido em classes. A análise do comportamento ético e social do indivíduo diante da repressão. O estudo do relacionamento entre os homens, condicionado pela situação econômico-política em que vivem. Uma ânsia de pacifismo, de um novo humanismo, fundamentado na sociedade sem classes. A busca de um mundo mais justo onde a bondade venha a ser possível, a impossibilidade de ser bom no mundo que vivemos. A análise da revolta contra a exploração do homem pelo homem. (PEIXOTO, 1974, p.19)

---

<sup>7</sup> Em 2017, diversas peças publicitárias foram espalhadas pelas principais cidades do Brasil com os dizeres: “Não pense em crise, trabalhe”. Tratava-se de uma campanha do governo federal de combate à crise econômica. Ou seja, a melhor maneira de sair de uma crise (que é mais política e social do que econômica, diga-se de passagem) é manter e elevar a produção sem tecer críticas ou reflexões.

Para Brecht e para a Brava Companhia, a escolha dos temas presentes nos espetáculos é fundamental uma vez que se pretende apresentar uma obra complexa e capaz de construir novas formas de pensar, novos pensamentos e, conseqüentemente, novas formas de agir. Ainda sobre a importância temática na construção de obras que levem o público a uma atitude crítica, Sérgio de Carvalho<sup>8</sup> nos diz:

São muitos os caminhos [para levar o espectador a ter uma atitude crítica]. Num primeiro nível, esse caminho passa por trazer temas que o espectador não está habituado a ver. Ele está acostumado a consumir um tipo de assunto. São sempre as mesmas e velhas histórias familiares, histórias de dificuldades amorosas, desencontros, as crises de subjetividade, etc. Os temas dominantes da representação têm um conteúdo de classes muito forte. Para mim, a simples presença de um tema novo, de um lugar e de um tema social com os quais o espectador não está habituado, já estimula um prazer diferente. (CARVALHO, 2009b, p. 194)

O professor contrapõe as recorrentes temáticas presentes nas representações, àquelas que acredita terem potencial de construir no espectador uma postura mais ativa: temática novas, com assuntos de ordem social e não individual. Carvalho destaca ainda o forte caráter ideológico presente nas temáticas dominantes. O que interessava a Brecht (e que continua instigando grupos como a Brava e a Companhia do Latão) era questionar essa ideologia e discutir os reais problemas sociais, apresentando ao público, de forma didática, aspectos e mecanismos da realidade. Brecht acreditava no uso do teatro como ferramenta didática e no uso da arte para a construção crítica do pensamento. O pensador alemão defendia que o teatro podia (e deveria) se comprometer com a revelação da verdade, como uma arma a ser usada a serviço dos oprimidos contra os opressores, especialistas em escamotear a realidade em função da manutenção de seus privilégios. Em um panfleto político, distribuído na Alemanha em 1949, intitulado *Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade*, Brecht falava sobre o trabalho intelectual, mas podemos estender o entendimento ao trabalho artístico:

---

<sup>8</sup> Sérgio de Carvalho é fundador e diretor da Companhia do Latão e professor da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

“Quem, nos dias de hoje, quiser lutar contra a mentira e a ignorância e escrever a verdade tem de superar ao menos cinco dificuldades. Deve ter a coragem de escrever a verdade, embora ela se encontre escamoteada em toda parte; deve ter a inteligência de reconhecê-la, embora ela se mostre permanentemente disfarçada; deve entender da arte de manejá-la como arma; deve ter a capacidade *de escolher* em que mãos será eficiente; deve ter a astúcia de divulgá-la entre os escolhidos. Estas dificuldades são grandes para os escritores que vivem sob o fascismo, mas existem também para aqueles que fugiram ou se asilaram. E mesmo para aqueles que escrevem em países de liberdade burguesa” (BRECHT, 1967, p. 19)

Nesse trecho, o autor enumera cinco obstáculos enfrentados por aqueles intelectuais que estão comprometidos com a divulgação da verdade. Não por acaso, a primeira dificuldade citada é a necessidade de se ter coragem. Brecht entende que dizer a verdade é se opor diretamente aos detentores do poder; é, nas palavras dele, não “curvar-se aos detentores do poder, muito menos enganar os fracos”; para isso, é preciso coragem, inteligência, astúcia. Percebe-se que, para Brecht, as ideias são poderosas, podem ser armas contra um sistema opressor, se usadas com sabedoria.

Durante os meses de março e abril de 2016, os atores Cris Lima, Luciana Gabriel e Henrique Alonso da Brava Companhia ministraram um oficina no Sesc Campo Limpo, em São Paulo. Durante toda oficina, estudou-se esse texto de Brecht, analisando na teoria e na prática cada uma das cinco dificuldades. Em um desses dias de curso, após algumas práticas físicas que visavam o aquecimento e a preparação para início da oficina, realizaram-se alguns exercícios de improvisação, os quais se davam de maneira a sugerir figuras sociais<sup>9</sup> e possibilidades de interação entre elas. O exercício seguiu criando cenas que colocavam as figuras sociais em uma relação de coro e de corifeu de modo a narrar algumas verdades escolhidas pelo grupo. A análise das cenas, que foi realizada no final do dia, tinha como objetivo identificar a ideia que a cena trouxe, qual a verdade tinha revelado.

---

<sup>9</sup> No sentido em que está dito aqui, “figuras sociais” eram figuras que traziam em seu comportamento gestos e ações que remetiam ao papel que desempenham na sociedade. Exemplo: policiais, trabalhadores assalariados, representantes do poder público, etc.

A partir dessa oficina tornava-se claro como a Brava mantém sua prática diretamente atrelada ao seu discurso. Não somente ao seu discurso, mas empreende uma procura, a partir do discurso, para descobrir sua prática, para descobrir a linguagem teatral. O grupo está sempre buscando a investigação das ideias para colocá-las em cena. No curso, ao mesmo tempo em que buscavam instrumentalizar as pessoas, os alunos, para se expressarem, provocavam, instigavam, incendiando o tema. O tempo todo há uma condução por parte do grupo que visa aprofundar a discussão, verticalizar as impressões para uma discussão real sobre a luta de classes.

O curso seguiu aprofundando as figuras sociais, as cenas e os assuntos que surgiram dos improvisos dos atores. A cada encontro, os ministrantes apresentavam novas técnicas: nível de energia, qualidades de movimento, maneiras de se utilizar a música na cena, mecanismos de interrupção/quebras na narrativa; e novas referências às temáticas: notícias de jornal, escritos sobre teatro, pinturas, poemas, dados da realidade, etc. Ao final de 8 encontros, o grupo de alunos apresentou uma sequência de cenas nas dependências do Sesc seguida de um debate acerca dos temas abordados.

O curso como um todo foi um exercício que buscou praticar e enfrentar as cinco dificuldades listadas por Brecht. O tempo todo buscava-se reconhecer a verdade – o que, na prática, significava estudar os temas, checar as informações, os dados; depois escolher aquilo que deveria ser dito ao público, bem como selecionar qual o público: no caso, uma plateia de trabalhadores como eram os próprios alunos. Por último deveria se escolher a forma de dizer, quais técnicas utilizar para essa comunicação se dar de forma eficiente.

O público era conduzido pelas dependências do Sesc, por uma espécie de guia turística, encarregada de apresentar de forma espetacular o que se passava no “zoológico do capital”. Cinco cenas, independentes entre si, mostravam absurdos vividos no mundo selvagem: uma fábrica que utiliza, literalmente, o sangue e o couro de suas abelhas operárias na fabricação de seus estofados; um concurso de cães adestrados, patrocinado por uma marca de açúcar, que tem como concorrente um diabético (cliente número 1 da empresa); uma reunião de aves de rapina – que tem como pauta a discussão de possíveis soluções para acabar com a mais recente crise econômica – na

qual se conclui que a solução para o fim da pobreza e da fome no país é: Baby beef – matar crianças pobres e vender nos açougues a preços populares!

A apresentação alcançou uma aproximação bem eficiente com o público, sobretudo, pois tinha como objetivo, desde o início da criação do experimento cênico, comunicar as verdades que foram estudadas ao longo dos encontros e divertir o público. O uso do humor e da diversão configura, neste caso, parte da estratégia de comunicação e da astúcia citadas por Brecht. Em diversos momentos das improvisações os atores da Brava que conduziam a oficina lembravam os alunos de que a cena precisava de humor, acrescentando paródias musicais, características cômicas às figuras, quebras de expectativas, etc.

Essa experiência torna mais clara, através da prática, como ocorre a elaboração dos procedimentos e princípios utilizados pela Brava para suas criações: o trabalho sempre parte de um questionamento do grupo e um desejo de aprofundar os estudos acerca dos assuntos selecionados. Criar uma peça de teatro, para a Brava Companhia, significa estudar um tema, debruçar-se sobre determinado assunto para entender e dissecar seus mecanismos, origens e consequências. Experimentar os assuntos nos discursos cênicos acrescentando técnicas que potencializem as ideias.

A postura ideológica da Brava Companhia define, além dos assuntos trabalhados, a maneira como o grupo trabalhará. Nesse caso, a Brava Companhia se opõe radicalmente ao sistema de produção capitalista, optando por uma dinâmica de produção na qual a relação entre os trabalhadores se dá de forma horizontal, não-hierárquica. Cada trabalhador exerce determinada função, porém todos os demais estão cientes do trabalho realizado e a grande maioria das decisões a respeito dos encaminhamentos do trabalho é tomada de forma coletiva. Essa forma alternativa de produzir implica em processos mais longos de criação, porém, com uma elaboração riquíssima de linguagem, de discussão e de apropriação de conteúdo por parte dos artistas. Diferentemente dos processos onde cada trabalhador é especialista em uma determinada função, executando-a de maneira individualista, buscando produzir mais em menos tempo, sem saber ao certo porque realiza determinado trabalho, sem medir a qualidade do produto - muitas vezes, sem nem ao menos conhecer esse produto.

Essa maneira industrial de produzir tem sido predominante na nossa sociedade, e ao se tratar da produção de produtos culturais, sobretudo nas redes de televisão e nos filmes mais acessíveis e acessados pelo público, altera características essenciais da cultura e da arte, como conclui Teixeira Coelho ao falar sobre a Indústria Cultural:

É esta [industrialização], através das alterações que produz no modo de produção e na forma do trabalho humano, que determina um tipo particular de indústria (a cultural) e de cultura (a de massa), implantando numa e noutra os mesmos princípios em vigor na produção econômica em geral: o uso crescente da máquina e a submissão do ritmo humano de trabalho ao ritmo da máquina; a exploração do trabalhador; a divisão do trabalho. Estes são alguns dos traços marcantes da sociedade capitalista liberal, onde é nítida a oposição de classes e em cujo interior começa a surgir a cultura de massa. (...) Nesse quadro, também a cultura — feita em série, industrialmente, para o grande número — passa a ser vista não como instrumento de livre expressão, crítica e conhecimento, mas como produto trocável por dinheiro e que deve ser consumido como se consome qualquer outra coisa. E produto feito de acordo com as normas gerais em vigor: produto padronizado, como uma espécie de kit para montar, um tipo de pré-confecção feito para atender necessidades e gostos médios de um público que não tem tempo de questionar o que consome. Uma cultura perecível, como qualquer peça de vestuário. Uma cultura que não vale mais como algo a ser usado pelo indivíduo ou grupo que a produziu e que funciona, quase exclusivamente, como valor de troca (por dinheiro) para quem a produz. (Coelho, 1993, p. 10-12)

Coelho explica a transformação da cultura em produto, em mercadoria; processo que se dá via modo de produção. Ou seja: a maneira de produzir altera o produto final. Na Indústria Cultural o que importa é a criação de algo que seja absorvido pelo maior número de pessoas, pela massa; mesmo que essas pessoas sejam diferentes, a ideia é criar um gosto homogêneo, achatando a subjetividade e eliminando as possibilidades de divergências ou de diversidade. Fabricar produtos em série é mais rápido e produtivo, mais econômico, portanto. Produtos que são fabricados em série, não podem se distinguir muito uns dos outros, tem de ser simples e simplórios, com curta vida útil, para adiantar o consumo dos próximos itens à disposição do mercado.

Beatriz Maria Vianna Rosa<sup>10</sup> (Tiche Vianna), em seu artigo intitulado “Da arte à mercadoria: A transfiguração do teatro pelo sistema capitalista”, analisa os efeitos da inserção do modo de produção capitalista no fazer teatral que, em sua opinião, se dá no momento da profissionalização do ator. Ou seja, no momento em que os trabalhadores do teatro se inserem no mercado e passam a vender o fruto do seu trabalho.

Tiche traça a trajetória desse artista, começando nas sociedades primitivas, onde os homens criavam a comunicação e a expressão para conseguir traduzir em linguagem aspectos imateriais da realidade, como a imaginação, os sentimentos, a relação com fenômenos naturais, etc.

O ser humano pode então imaginar e criar outros mundos, outras realidades e compartilhar sua invenção com o coletivo através de uma nova linguagem: a arte. (...) A arte, portanto compôs a vida do ser humano mediando muitas de suas relações cotidianas, expondo, criticando e expressando, coletivamente, tudo aquilo que pertencia à esfera invisível e mágica da vivência, inexplicável pela racionalidade, mas potencializada por símbolos e signos que lhe atribuíam sentido. (ROSA, v.5, n.2, 2014).

Esse trabalho de tradução criava um imaginário coletivo, uma subjetividade comum entre os membros do grupo, que passavam a compartilhar valores, crenças, histórias.

O momento em que essa relação começa a se alterar, ainda segundo Tiche, é a partir da divisão da sociedade em classes, pois essa segregação passa a valorizar o indivíduo em detrimento do coletivo; divide a partir da diferenciação entre os membros de uma mesma sociedade: separando os que têm riquezas dos que não as possuem. Nessa situação, os artistas – que até então se apresentavam em feiras e praças, sobrevivendo das contribuições que recebiam dos passantes – começam a procurar os detentores das riquezas para oferecerem seu trabalho, até mesmo porque não podem mais contar com contribuições espontâneas daqueles que pouco possuem.

Num estágio mais crítico, os artistas passam a trabalhar em função da venda; ou seja, produzem as obras para serem apresentadas em palácios.

---

<sup>10</sup> Tiche Vianna é diretora e pesquisadora teatral, fundadora do Barracão Teatro.

Desta maneira, os atores devem medir os assuntos abordados, as palavras utilizadas, pois precisam agradar seus padrões para garantirem sua sobrevivência. O teatro passa, assim, a absorver as ideologias dominantes e perde sua característica fundamental de criar reflexões e críticas acerca dessa dominação.

Assim, ocupar um espaço na sociedade de consumo significava, para o artista, abrir mão de seus ideais humanistas, de sua relação crítica com o mundo ao seu redor e com a construção e invenção de novos mundos. Seu objetivo era tornar sua arte um produto desejado por um consumidor cada vez mais alienado de si mesmo, pois este indivíduo, também submetido às leis capitalistas, procurava, por sua vez, manter a vida dentro dos padrões estabelecidos para, através da competição permanente, permanecer dentro do mercado. (ROSA, v.5, n.2, 2014).

As leis impostas pelo sistema capitalista determinam o que se pode produzir, pois determinam também os ditames do consumo. O que é consumível tem que ser útil para alguma coisa e, de maneira geral, a ideologia dominante também cria e estabelece as necessidades dentro da sociedade. Você pode produzir algo que será consumido e, o que é consumível é aquilo que sana rapidamente um desejo, uma necessidade. Assim, quanto maior o desejo, maior o valor da mercadoria que atende a esse desejo. Desta maneira, Tiche conclui:

Como mercadoria a arte está fadada ao fracasso absoluto, talvez até ao desaparecimento enquanto manifestação expressiva de um povo. O que tem vigorado em termos de mercado é o produto da chamada indústria cultural, que produz entretenimento, isto é, programas eventuais de fácil absorção, sem nenhum ponto de vista crítico, fazendo com que, aquilo a que chamamos arte em nossos dias, seja um instrumento de despotencialização do ser humano enquanto ser criativo e criador de novas realidades. (ROSA, v.5, n.2, 2014).

Propor, nesse contexto, trabalhos essencialmente artísticos, que procurem criar reflexões a respeito da nossa sociedade, significa marchar na contramão de todo esse sistema já consolidado e estruturado.

A situação da arte e dos artistas, submetidos ao modo de produção capitalista, sempre trará o questionamento da função da arte, para que

fazermos arte e para quem? A arte pode ser posta à venda? Quem pagará e quanto? A arte pode enquadrar-se nas leis do mercado? A mesma lógica empregada quando escolhemos uma bolsa em uma vitrine de uma loja, serve de pensamento para balizar qual obra artística eu vou fruir? O que me leva a escolher comprar alguma coisa? Normalmente algo que me agrada, que me é familiar. A arte nem sempre é familiar. Se a produção dos artistas for balizada pelo que agradaria a seu público, ficaríamos restritos às novelas das televisões e às comédias românticas do cinema. Se verde é a cor que agrada a todos, que artista ousará o vermelho? E para quê? Para morrer de fome?

O fato é que o lugar da arte não pode ser o mesmo ocupado por um bem de consumo usual. O bem de consumo serve a uma função específica, de maneira prática, rápida e eficiente. Não podemos exigir de um espetáculo teatral, de uma pintura, escultura, performance ou música que esta se dê de forma prática, rápida e eficiente.

Exercer um trabalho artístico exige dos seus agentes a consciência a respeito desse contexto em que estão inseridos, as dificuldades que enfrentam e os motivos dessas dificuldades; para que, dessa maneira, consigam entender e seguir com o ofício.

Pensando justamente nisso, trabalhadores da cultura têm encampado diversas lutas para garantir o direito de se produzir e de se fruir arte. Em 1999 o Movimento Arte Contra a Barbárie lançou um manifesto emblemático que espelhava o posicionamento dos diversos artistas que, unidos, conseguiram conquistar a Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo. A Brava Companhia foi contemplada em cinco edições da Lei e essas contemplações foram fundamentais na criação do espetáculo *JC*.

## **ARTE POR QUE, COMO E PARA QUEM?**

### **Direito Cultural e Política Pública**

Cultura é uma palavra recorrente em diversas áreas do conhecimento (biologia, antropologia, sociologia) e, dependentemente da perspectiva e do contexto em que o termo é inserido, pode conter os mais

diversos significados. No pequeno resumo abaixo, sobre a raiz do termo, Marilena Chauí<sup>11</sup> expõe diferentes origens da palavra *cultura*, desde o “cuidado com a terra” e o “cuidado com as crianças”, até a “forma de reverência ao sagrado”:

Vinda do verbo *colere*, Cultura era o cultivo e o cuidado com as plantas, os animais e tudo que se relacionava com a terra; donde, agricultura. Por extensão, era usada para referir-se ao cuidado com as crianças e sua educação, para o desenvolvimento de suas qualidades e faculdades naturais; donde, puericultura. O vocábulo estendia-se, ainda, ao cuidado com os Deuses; donde, culto. A Cultura, escreve Hanna Arendt, era o cuidado com a terra para torná-la habitável e agradável aos homens, era também o cuidado com os Deuses, os ancestrais e seus monumentos, ligando-se à memória e, por ser o cuidado com a educação, referia-se ao cultivo do espírito. Em latim, *cultura animi* era o espírito cultivado para a verdade e a beleza, inseparáveis da Natureza e do Sagrado. (CHAUÍ, 1986, p. 11)

Com o passar do tempo o vocábulo foi sendo modificado e multiplicaram-se as possibilidades de entendimentos e de definição para o termo.

Ao nos lançarmos na discussão a respeito do direito à cultura, dificilmente nos furtaremos a entender minimamente qual o significado de cultura a que nos referimos. É o que nos alerta Danilo Júnior de Oliveira<sup>12</sup>, em sua tese intitulada *Direitos Culturais e Políticas Públicas: Os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura*:

Ainda que a utilização do termo cultura seja ambígua e contraditória, seria impossível compreender as problemáticas que envolvem as políticas culturais e os direitos humanos sem começar, com um dos objetivos deste trabalho, pela apresentação de um conjunto de sentidos historicamente construídos para caracterizar e conceituar cultura. (OLIVEIRA, 2014, p.18)

Oliveira apresenta em sua pesquisa uma síntese do histórico de entendimentos associados à palavra cultura ao longo do tempo, e associa seus

---

<sup>11</sup> Filósofa e professora, é autora de diversos livros a respeito de cultura, sociologia e filosofia. Entre outras coisas, foi secretária Municipal de Cultura de São Paulo durante a gestão de Luisa Erundina.

<sup>12</sup> Pesquisador do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Universidade de São Paulo (CELACC/USP) e professor na pós-graduação lato sensu em Gestão de Projetos Culturais no mesmo centro.

significados aos respectivos contextos históricos e sociais em que estes se desenvolvem; buscando com isso, fundamentar seu pensamento acerca de algumas políticas públicas implementadas para a cultura e seus positivos impactos na sociedade.

Para iniciar seu raciocínio, Oliveira também observa a origem latina da palavra *colere* e sua associação com o verbo “cultivar”, sendo entendido tanto como o cultivo da terra quanto, metaforicamente, o cultivo da alma, do espírito. Esse segundo entendimento, já relacionando “cultivo” com desenvolvimento do pensamento humano. No final do século XVIII, a associação de cultura com evolução de pensamento, ganha sentido coletivo. Ou seja, cultura passa a designar o progresso das ideias de determinado coletivo de pessoas, se assemelhando ao significado de *civilização*. Uma sociedade culta e civilizada, era aquela que detinha determinados conhecimentos e determinados modos de proceder, reconhecidos como “positivos” e “evoluídos” em relação às sociedades mais primitivas e atrasadas.

Esse último modo de ver a cultura que, apesar de extremamente ultrapassado, ainda encontra eco no pensamento, defendia a existência de uma cultura ideal e universalmente reconhecida como superior:

Na tradição idealista, a cultura é apartada da vida social comum e seus defensores apostam no universalismo cultural, buscando preservar e defender os valores da “humanidade”, que são ligados, evidentemente, à *alta cultura* ou *cultura erudita*. A crítica cultural elaborada pelos românticos à sociedade de massas tem como base um conjunto de valores a ser protegidos, supostamente neutros, dos quais apenas uma minoria é detentora. (OLIVEIRA, 2014, p.26)

Esse tipo de pensamento coloca a cultura como processo independente e separado da vida social, limitando a compreensão de cultura a um fenômeno finito em si mesmo e estanque a ser disseminado pelos cultos e absorvido pelos incultos.

Esse raciocínio hierarquiza as sociedades humanas, ao afirmar que a cultura de determinado grupo é superior a outra, como se existisse uma maneira mais acertada de se entender o mundo e de se relacionar com ele.

Ao ultrapassar esse equívoco de pensamento, compreendemos que não há uma cultura, mas muitas culturas, diferentes entre si:

Cada realidade cultural tem sua lógica interna, a qual devemos procurar conhecer, para que façam sentido às suas práticas, costumes, concepções e as transformações pelas quais estas passam. É preciso relacionar a variedade de procedimentos culturais com os contextos em que são produzidos. As variações na forma de famílias, por exemplo, ou nas maneiras de habitar, de se vestir ou de distribuir os produtos do trabalho não são gratuitas. Fazem sentido para os agrupamentos humanos que as vivem, são resultado de sua história, relacionam-se com as relações materiais de sua existência. Entendido assim, o estudo da cultura, contribui no combate a preconceitos, oferecendo uma plataforma firme para o respeito e a dignidade nas relações humanas. (SANTOS, 1987, p. 8)

Dessa maneira, cultura é entendida enquanto fruto dinâmico das relações humanas existentes dentro de determinado contexto. Assim, estamos imersos na cultura; Nossos valores, desejos, necessidades, hábitos e crenças são determinados por ela, ao mesmo tempo em que a constroem.

Quando discutimos o direito à cultura, estamos nos referindo à prerrogativa de que todos os cidadãos têm o direito de participar livre e igualmente da vida cultural de suas comunidades. Ou seja, todos os cidadãos são agentes e sujeitos da cultura na qual se inserem; todos consomem e produzem cultura e o exercício pleno desse direito tem influência determinante na formação e na dignidade de cada indivíduo. De acordo com a Unesco<sup>13</sup>, a diversidade Cultural é patrimônio imaterial da humanidade e, como tal, deve ser protegida e fomentada:

Nessa medida, a diversidade cultural é realidade constitutiva da condição humana. O preâmbulo da *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais* (2005), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), concebe a diversidade cultural, como uma característica essencial da humanidade a ser valorizada e cultivada em benefício de todos. (...) a diversidade também pode ser o ponto de partida para as aproximações e *trocias interculturais*, com potencial para construir novas e criativas respostas aos complexos dilemas da contemporaneidade. Nos processos interculturais, a cultura não é um patrimônio estático, nem produto acabado, ela é, acima de tudo, um *processo relacional* em constante construção. (OLIVEIRA, 2014, p. 32)

---

<sup>13</sup> Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura

Portanto, é dever do Estado proteger e fomentar a produção de cultura; entendendo que todos os seres humanos são agentes culturais, o Estado deve garantir a produção e a fruição cultural enquanto direito de todos os cidadãos - assim como o direito à moradia, à alimentação, ao trabalho - através de políticas públicas.

### **Movimento Arte Contra a Barbárie**

O movimento *Arte Contra a Barbárie* consistiu, entre outras coisas, em uma série de encontros e debates realizados entre membros da classe artística brasileira, entre os anos de 1998 e 2000, tendo como uma de suas maiores conquistas o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Atores, produtores, diretores teatrais, passaram a se encontrar semanalmente para discutir a situação da cultura, mais especificamente da arte, no contexto nacional e lançaram, em maio de 1999, o manifesto *Arte Contra a Barbárie*.

O contexto que culminou no surgimento do Movimento (décadas de 80 e 90) apresentava, de maneira geral, escassa e empobrecida programação artística, pois prevaleciam os grandes eventos patrocinados pela iniciativa privada via leis de incentivo fiscal, como a Lei 8.313/91, mais conhecida como Lei Rouanet<sup>14</sup>. O contexto político e econômico favorecia esse tipo de política pública, pois avançava em direção ao neoliberalismo ditado por líderes como Margareth Thatcher<sup>15</sup> e Ronald Regan<sup>16</sup>; o que significava reduzir cada vez mais o poder do Estado, em detrimento do capital.

O teatro de grupo existia e resistia a duras penas, procurando suportar as adversidades e seguir batalhando dia-a-dia pela sobrevivência do trabalho teatral e de seus trabalhadores.

Por outro lado, não tínhamos ilusões: sabíamos que os problemas da expressão artística do país não advinham da falta de talento ou excelência de seus criadores: àquela altura, já dava para perceber os estragos que as leis de renúncia fiscal – Lei Rouanet e congêneres – haviam trazido para o imaginário

---

<sup>14</sup> Lei Federal de Incentivo a Cultura via isenção fiscal.

<sup>15</sup> Primeira-Ministra do Reino Unido entre os anos de 1979 a 1990.

<sup>16</sup> Foi presidente dos Estados Unidos entre os ano de 1981 e 1989.

cultural brasileiro. Beneficiando o marketing das empresas e referendando o modelo de entretenimento ligeiro e alienante produzido pelas mídias eletrônicas, a Lei Rouanet se tornaria o modelo público de fomento à produção cultural institucionalizado no período da redemocratização, permanecendo intocado até hoje. Talvez seja o símbolo mais requintado e sutil da vitória do mundo da mercadoria sobre mentes e corações. (RODRIGUES, 2013, v.3, p. 61)

Nessa entrevista, Marco Antônio Rodrigues<sup>17</sup> comenta o cenário cultural, marcado pela forte presença da Lei Rouanet. Rodrigues reconhece a qualidade presente nos trabalhos produzidos de forma independente no país, mas afirma que “os problemas da expressão artística” se deviam ao tipo de entretenimento fomentado pelo incentivo, bem como ao entendimento de cultura propagado por esse modo de produção.

Membros da classe artística passaram a se reunir para debater a condição da cultura no país:

Em meio ao clima de descontentamento generalizado por parte desse setor da produção [artístico], Aimar Labaki<sup>18</sup> localiza o embrião do movimento [Arte Contra a Barbárie] em 1998, quando alguns artistas foram convidados por um produtor carioca para conversar sobre as eleições presidenciais que se aproximavam. A proposta, na ocasião, era construir uma pauta de reivindicações e exigências destinadas aos candidatos. (ROMEO, 2016, p. 54)

Nessa ocasião, os artistas perceberam que não tinham construído um debate consistente a ponto de organizarem pautas e reivindicações que representassem a classe; que apenas conseguiam solicitar a volta de prêmios, eventos e projetos extintos que, na própria avaliação dos artistas, não correspondiam às necessidades deles:

Porém, ainda que a reunião tenha sido “infrutífera”, ela ao menos lhes teria feito chegar à conclusão de que, se por um lado aquela pauta era criticável, por outro eles não possuíam nenhuma outra, que fosse consistente. “Provocados” por tal constatação, teria vindo a iniciativa de um segundo encontro para debater o assunto. A nova reunião, marcada para a semana seguinte, aconteceu no primeiro andar do Teatro de Arena Eugenio Kusnet, onde funcionava então a FUNARTE. A partir dali, durante os seis meses seguintes, esse pequeno

---

<sup>17</sup> Diretor Teatral, um dos fundadores do grupo Folias d’Arte

<sup>18</sup> Importante autor e crítico teatral

grupo de pessoas continuou se reunindo naquele local. (ROMEO, 2016, p. 55).

Assim tinha início o movimento Arte Contra a Barbárie, oficializado em maio de 1999 com o lançamento do Manifesto Arte Contra a Barbárie. Assinaram o documento as companhias teatrais: Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul, e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta<sup>19</sup>, Carlos Francisco Rodrigues<sup>20</sup>, César Vieira, Eduardo Tolentino<sup>21</sup>, Fernando Peixoto, Gianni Ratto<sup>22</sup>, Hugo Possolo<sup>23</sup>, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa<sup>24</sup> e Umberto Magnani<sup>25</sup>:

Nosso maior embate, embora não fosse nossa maior preocupação, era contra os ditames neoliberais que vinham se tornando o pensamento hegemônico de uma sociedade cada vez mais acomodada. Um contexto bastante difícil para gerar uma provocação que ecoasse ou que resultasse em alguma transformação, mínima que fosse, e que pragmaticamente também justificasse nosso esforço. Foram bem mais de seis meses até que o texto, de pouco mais de uma página, fosse concluído. Foi um manifesto discutido linha a linha, palavra por palavra, vírgula por vírgula. (POSSOLO, 2013, v.3, p. 91)

Pelo depoimento de Hugo Possolo percebe-se que o intuito fundamental do manifesto era, para muito além de reivindicar pautas da classe artística, discutir o conceito de cultura com a sociedade, numa tentativa de interferir na ideia já construída e consolidada de cultura enquanto eventos esporádicos, espetaculares e, via de regra, financiados pela iniciativa privada.

O documento defende a cultura enquanto manifestação essencial na construção da subjetividade de todos os indivíduos da sociedade, entendendo fazer e fruir arte enquanto direitos fundamentais para o ser humano, responsabilidade do Estado, portanto:

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado. (...) A Cultura é o

---

<sup>19</sup> Autor, ator, diretor e iluminador teatral.

<sup>20</sup> Ator do grupo Teatro Galpão Folias.

<sup>21</sup> Diretor teatral e um dos fundadores do grupo TAPA.

<sup>22</sup> Diretor, cenógrafo, figurinista e ator teatral.

<sup>23</sup> Autor, ator e diretor teatral foi um dos fundadores do grupo Parlapatões.

<sup>24</sup> Produtor cultural.

<sup>25</sup> Ator e produtor teatral.

elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a Saúde, o Transporte e a Educação. É, portanto, prioridade do Estado.<sup>26</sup>

O manifesto traz então, a crítica à “política de eventos”, à mercantilização da cultura e a confusão entre arte e entretenimento:

É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos. É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Nosso compromisso ético é com a função social da arte. (...) Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje. A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada mascara a omissão que transforma órgãos públicos em meros intermediários de negócios. A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência mas, na verdade, disfarça a miséria de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

Nos trechos transcritos acima, podemos inferir a crítica à Lei Rouanet, sobretudo ao destacarem a negligência do estado ao transferir a importante responsabilidade pelo setor cultural às iniciativas privadas. O mecanismo imposto pelas leis de incentivo, bem como essa falta de assistência, por parte do poder público, precisava ser denunciada à imprensa e à população, conforme destaca Hugo Possolo:

Outro ponto que, creio, deu mais sentido ao Manifesto foi o fato de que, pela primeira vez, ficava claro para a imprensa, população, governantes, que o dinheiro de leis de incentivo fiscal, como da Lei Rouanet, é dinheiro público utilizado em atividades privadas. Nem todos do grupo eram contra a Lei, mas não era essa a questão. Mas tínhamos, como fizemos, de deixar claro para a opinião pública o que estava acontecendo com os órgãos governamentais de cultura, que buscam isentar-se de seu papel de fomentadores das atividades artísticas e transferir a responsabilidade total para a iniciativa privada, como se o Estado não tivesse qualquer responsabilidade sobre as manifestações artísticas, sobre a identidade e a formação de sua nação, de seu povo. (POSSOLO, 2013, v.3, pp. 91 e 92)

---

<sup>26</sup> Manifesto completo disponível em <http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>

O manifesto conclui pontuando objetivos a serem alcançados através de políticas públicas para o teatro:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à Cultura. Apoio constante a manutenção dos diversos grupos de Teatro do país. Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos. Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional. Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral. Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos Teatros públicos. Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país.

Os pontos levantados ao final do documento registram a preocupação dos seus autores, sobretudo com a continuidade dos trabalhos dos artistas e com a estabilidade das companhias teatrais. Nesse enxerto também observamos a preocupação com o acesso do público aos espetáculos teatrais e os primeiros apontamentos às sugestões de ações efetivas a serem implementadas.

Após a publicação do primeiro manifesto, o movimento começou a ganhar mais adeptos e a sistematizar melhor os encontros. Ainda de acordo com informações de Simone do Prado Romeo em sua dissertação, o grupo passou a realizar encontros semanais, trocas de e-mails e divisão de tarefas por grupos de trabalho. Os debates culminaram no lançamento do *Segundo Manifesto Arte Contra a Barbárie*, em 18 de novembro de 1999, no Teatro da Aliança Francesa em São Paulo, durante a abertura do *Seminário Cultura e Barbárie*.

O documento traz uma breve recapitulação do primeiro manifesto, reafirmando os objetivos do movimento e a urgência de se discutir a situação da cultura. O texto também denuncia, novamente, a negligência do poder público, a falta de transparência acerca das verbas destinadas à cultura e a dificuldade de diálogo dos artistas com os representantes do governo:

Passaram-se sete meses da reunião realizada no Teatro da Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individualmente e coletivamente. Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente, mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos

públicos mantiveram-se ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira.<sup>27</sup>

Também são enumerados, ao longo do texto, alguns prêmios e editais interrompidos, corroborando com a denúncia de descaso do Estado com setores artísticos. O manifesto realiza um balanço do movimento até o momento e um diagnóstico mais objetivo e pessimista da situação da cultura no cenário nacional, reiterando a necessidade de continuidade da implementação de políticas públicas no sentido de permitir à cultura sua manutenção diversa.

Finalmente, em 26 de junho de 2000, o *Terceiro Manifesto Arte Contra a Barbárie* é lançado, em um evento realizado no espaço do Teatro Oficina em São Paulo. Segundo a descrição de Simone do Prado Romeo - construída a partir da análise do vídeo do evento - dez convidados falaram ao teatro lotado. Se pronunciaram, nesta ordem: Reinaldo Maia, Iná Camargo Costa, Aimar Labaki, Marco Antônio Rodrigues, Hugo Possolo, César Vieira, Mariana Lima<sup>28</sup>, Gianni Ratto, Walmor Chagas<sup>29</sup> e José Celso Martinez Corrêa<sup>30</sup>. As falas resgataram um pouco das discussões que o movimento já havia construído, debatendo a situação da arte, do teatro de grupos, do contexto social, etc.

Finalizando a exposição, Aury Porto<sup>31</sup> realizou a leitura do Terceiro Manifesto, composto por uma síntese das discussões anteriores e duas propostas objetivas a serem apresentada aos representantes do poder público:

A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos. A realização do Espaço da Cena, encontros públicos quinzenais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro, a partir de 3 de julho de 2000.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> Os trechos do segundo Manifesto foram retirados dos anexos da dissertação de mestrado de Simone do Prado Romeo. Disponível em

<file:///C:/Users/HP/Desktop/MESTRADO/Lei%20de%20Fomento/simone-do-prado-romeo.pdf>

<sup>28</sup> Atriz.

<sup>29</sup> Autor, ator, produtor e diretor teatral.

<sup>30</sup> Diretor teatral, um dos fundadores do Teatro Oficina.

<sup>31</sup> Ator e produtor, um dos fundadores da Companhia Mundana.

<sup>32</sup> Trecho retirado de matéria do jornal Folha de São Paulo, disponível em [http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup\\_labaki\\_04.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup_labaki_04.htm)

Assim, encerrava-se o terceiro e último *Manifesto Arte Contra a Barbárie*. Os debates e encontros entre membros da classe artística seguiram consolidando importantes conquistas; sendo a mais celebrada a elaboração e implementação da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Além da conquista da Lei, é importante destacar que o Movimento Arte Contra a Barbárie fomentou debates fundamentais para a formação política de muitos artistas e construiu reflexões e pensamentos extremamente relevantes:

Ainda era estudante quando 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 o Marcão (Marco Antônio Rodrigues), Maia (Reinaldo Maia) e Moreira (Luiz Carlos Moreira) - (...) 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. (DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa, 2012, p. 33)

Este depoimento de Maysa Lepique<sup>33</sup> ressalta a importância que o Arte Contra a Barbárie teve em seu pensamento enquanto artista, ainda no momento da sua formação. A atriz destaca a influência definitiva que o movimento exerceu na forma de enxergar e desempenhar seu ofício, sempre tendo como pressuposto a função social do teatro, sobretudo por sua potência transformadora.

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 espertos 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 um novo paradigma na cidade de São Paulo.(DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa, 2012, p. 33).

Os encontros reuniram figuras experientes e jovens iniciantes para pensar o ofício teatral e trabalhar juntos na luta por ideais e necessidades

---

<sup>33</sup> Atriz e produtora, é uma das fundadoras do coletivo de mulheres ATUADORAS.

comuns. A Lei de Fomento, apesar de ser pensada pelo que Maysa chamou de “mentores”, foi uma conquista construída coletivamente: alguns se voluntariaram para redigir a lei, formando O Grupo de Trabalho do Fomento, mas se basearam nas discussões e nos objetivos construídos coletivamente.

E assim, munidos da convicção de que o teatro que produziam era digno de receber financiamento público direto, forma-se um GT (Grupo de Trabalho) com objetivo de elaborar um programa de fomento, naqueles termos, que seria submetido ao debate e posterior aprovação pelo conjunto do movimento a partir de seus fóruns. O GT do fomento, como ficou conhecido, levou a cabo pesquisas em outras legislações buscando subsídios para a empreitada. Foram tomadas por referência leis argentinas, canadenses e, principalmente, italianas. Isto porque Marcia de Barros, cenógrafa que integrava o GT, havia retornado recentemente daquele país, trazendo na bagagem algumas contribuições. (ROMEO, 2016, pp. 68-69)

O movimento como um todo se dividiu e se organizou para dar conta das diversas demandas surgidas no caminho: comunicação interna, assessoria de imprensa, logística dos encontros, estudos, relacionamento com o poder público, etc. Era a primeira vez que uma discussão dessa proporção, com tamanha profundidade e complexidade tomava corpo, então era necessário aprender o funcionamento do movimento já posto em prática, de acordo com as necessidades, desenhando o caminho, conforme caminhava.

A herança desse movimento perdura até hoje e o exercício da discussão estética do teatro associada à conscientização política é prática corrente entre muitos grupos influenciados por esse histórico:

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 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 nossos referenciais estéticos. (PIACENTINI, 2012, p. 12).

A aproximação dos artistas - entre si mesmos e com outros “pensadores da nossa situação política, social, econômica e cultural - também se desenvolve a partir desse momento, expandindo as linguagens estéticas e os assuntos tratados no teatro. A execução da lei seguiu sendo avaliada e criticada de perto pelos debates construídos no “Espaço da cena”, desenvolvendo e aprimorando o Fomento:

Esse processo, de ora se abrir para olhar 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 pouco foi se transformando em uma compreensão dos preceitos que elevariam a Lei à categoria de uma real prática da cidadania cultural. (PIACENTINI, 2012, p. 12).

Dessa forma, os próprios artistas passaram a defender interesses da coletividade, entendendo que executar um projeto contemplado pelo Fomento, para além de satisfazer desejos individuais, traria responsabilidades e consequências sociais.

Além disso, entre outras importantes consequências do movimento, podemos destacar a publicação de “O Sarrafo”, um jornal impresso, produzido por grupos participantes do movimento e de suas discussões (Ágora - Centro para Desenvolvimento Teatral, Cia. do Latão, Folias d'Arte, Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes, Parlapatões e Teatro da Vertigem). Lançado em 10 de março de 2003<sup>34</sup> “O Sarrafo” trazia reflexões sobre o fazer teatral - sempre sob uma perspectiva social - e suas particularidades, funções, implicações, necessidades, etc. Contribuíram com as discussões pensadores como Iná Camargo Costa, Valmir Santos<sup>35</sup>, Vivian Tabares<sup>36</sup>, César Vieira, Luis Alberto

---

<sup>34</sup> Ver em anexo a matéria publicada no jornal Folha de São Paulo, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0803200320.htm>

<sup>35</sup> Crítico teatral.

<sup>36</sup> Crítica teatral cubana.

de Abreu<sup>37</sup>, entre outros, gerando importante material de documentação e de reflexão.<sup>38</sup>

### **Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo**

Em 08 de janeiro de 2002, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo foi oficialmente instituído pela lei 13.279. O documento explicita, em seu primeiro parágrafo o objetivo principal do programa:

(...) apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo. (SÃO PAULO, Lei <sup>o</sup> 13.279, art.1<sup>o</sup>, 2002).

Logo de saída, percebemos que a Lei distingue a que se destina: melhorar o acesso da população ao teatro. Nota-se que o documento não diz “ampliar” o acesso, mas diz “melhorar”. O que significa atuar no campo qualitativo da relação do público com o teatro, não quantitativo; e prevê atingir esse objetivo através do apoio ao trabalho continuado. Esse também é considerado um avanço em relação a outros editais e outras formas de incentivo existentes até aquele momento: o fato de o Fomento contemplar grupos com trabalhos e pesquisas em continuidade. Ou seja, fortalecer projetos e pesquisas já existentes e que se desenvolvam no tempo, diferente da promoção de eventos pontuais e esporádicos, beneficiando o trabalho a médio e longo prazo.

Por essa razão também, o programa do Fomento não define um formato prévio, nem de ações a serem realizadas, nem do tempo em que ela deve se dar (dentro de um limite e 24 meses); possibilitando que cada projeto avalie o que é necessário ser feito e em quanto tempo para melhorar o acesso da população ao teatro. Os itens previstos no orçamento dos projetos podem incluir desde a compra de materiais de consumo, até reformas e obras, abrindo

---

<sup>37</sup> Dramaturgo brasileiro.

<sup>38</sup> Algumas dessas publicações estão disponíveis em <http://www.companhiadolatao.com.br/site/o-sarrafo/>

a possibilidade de manutenção dos centros culturais e sedes dos grupos de teatro da cidade, muitas vezes utilizados como espaço de trabalho, pesquisa e difusão das obras teatrais. Aspectos como estes dão grande liberdade de criação aos artistas e produtores culturais, que podem diversificar as suas ações e estabelecer diferentes relações com o público e com a cidade, refletindo o desenvolvimento do pensamento acerca do fazer teatral e de inúmeras questões relacionadas à arte: acessibilidade, formação de público, linguagem, etc. A própria apresentação do Projeto (salvo algumas exceções) é livre e deve conter, basicamente, as informações que o proponente achar pertinente, no formato que lhe parecer melhor:

A Secretaria Municipal de Cultura não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos, exceto as declarações dos itens II, III e IV do parágrafo 3º, artigo 7º, cujos termos serão definidos através de Portaria do Secretário Municipal de Cultura até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei. (SÃO PAULO, Lei nº 13.279, art. 8º, 2002.).

Sendo, dessa maneira, o próprio desenvolvimento do projeto um exercício criativo em si.

Na medida em que autorizam a si mesmo disponibilidade de tempo para a experimentação, os grupos agraciados com o Fomento vêm renovando as práticas teatrais procedimentos lúdicos são inventados, modalidades inéditas de vínculos 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 no últimos anos. O processo criativo deixa de se restringir à montagem, que passa a ser apenas uma de 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. (PUPO, 2012, pp. 153 - 154).

Essa reflexão, realizada pela professora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo<sup>39</sup>, avalia as ações de grupos contemplados com o Fomento nas edições 1, 10 e/ou 18 a fim de avaliar a transformação nos projetos apresentados. Após dez anos de programa, a professora conclui que as ações

---

<sup>39</sup> Docente do Departamento de Artes Cênicas da USP

propostas ganharam uma diversidade e contribuíram para ampliar o próprio conceito de processo criativo.

A formação da comissão julgadora prevista na Lei, também merece destaque, pois contempla a indicação de três membros - de um total de sete - pela própria classe artística, desde que sejam pessoas com “notório saber em teatro”, por meio da indicação via entidades representativas:

As entidades de caráter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos, poderão apresentar à Secretaria de Cultura, até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada exercício, lista indicativa com até seis nomes para composição da Comissão Julgadora. (SÃO PAULO, Lei nº 13.279, art. 11º, § 1º, 2002)

Desses seis nomes, três são eleitos pelos próprios proponentes por votação. Desta maneira, o processo todo de escolha da comissão se dá de forma mais transparente e democrática.

Essa comissão julgadora tem como critérios de seleção para os projetos propostos, além da contemplação dos objetivos do programa e a coerência entre cronograma e orçamento, princípios como “planos de ação continuada”, “interesse cultural” e a “dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado<sup>40</sup>”. Para clarificar esses parâmetros do programa, o movimento Arte Contra a Barbárie endereçou uma carta à primeira comissão julgadora e realizou diversos debates abertos entre seus membros e o público interessado para esclarecer eventuais dúvidas sobre os processos de seleção.

Evidentemente que, como processo que inaugura diferentes formas de se fazer e de se pensar ações culturais, a implantação do programa se deu de forma trabalhosa e gradual:

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 edição. (...) E não para por aí, tem o fio do tema plantões: plantão no telefone (e o Moreira no Tusp) para esclarecimentos

---

<sup>40</sup> A Lei está disponível em

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>

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 (...) Plantões na Secretaria para garantir a assinatura de contratos dentro dos prazos. (DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa, 2012, pp. 35 – 37)

Pelo depoimento de Márcia de Barros<sup>41</sup>a respeito da época do movimento Arte Contra a Barbárie e de implantação do Fomento, podemos tomar conhecimento de parte das dificuldades impostas à concretização da Lei e do processo complexo que foi colocá-la em prática. De certa maneira, esse processo também contribuiu para o conhecimento por parte dos artistas a respeito do funcionamento da máquina pública, suas burocracias e seus procedimentos. Tal conhecimento tem sido importante também na defesa do programa que, dependentemente da gestão que assume a prefeitura do município, sofre constantes ameaças de cortes, modificações sem debate com a população e congelamentos de verbas.

Dessa maneira o Fomento sobrevive, transformando a cultura na cidade de São Paulo e ampliando o debate acerca das políticas públicas em todo o território Nacional. Já foram realizadas 29 edições do Fomento até hoje, contemplando mais de 140 grupos teatrais e cerca de 430 projetos espalhados pela cidade; além de inspirar e abrir precedentes para outros programas já implementados: Fomento à dança, ao Circo, à Periferia, etc.<sup>42</sup>

### **Críticas e considerações à Lei**

Após 15 anos, o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo está instaurado e consolidado no município. A avaliação dos resultados é extremamente positiva e ela pode ser consultada em diversas publicações como livros, artigos, teses, matérias de jornais e revistas, etc. Também é possível acrescentar a essa análise, críticas e observações à Lei, reparadas ao longo do tempo com a execução dos projetos.

---

<sup>41</sup> Cenógrafa, pesquisadora e produtora cultural.

<sup>42</sup> Essas informações foram retiradas do site da secretaria municipal de cultura de São Paulo. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/> Acesso em 03/03/2017; e no livro “Fomento ao Teatro – 12 anos”, organizado por Carlos Antonio Moreira Gomes e Marisabel Lessi de Mello (São Paulo: SP: SMC, 2014)

Uma questão elementar é a de que, com o sucesso do Fomento, o teatro em São Paulo se profissionalizou e seus agentes foram multiplicados pela cidade. Desta forma, não é de se estranhar que a concorrência aos editais tenha aumentado - não apenas de quantidade, mas também de qualidade.

A reconstrução 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. (MATE, 2012, pp. 84 e 85).

Alexandre Mate rememora neste artigo algumas comissões julgadoras do Fomento das quais participou, e destaca a qualidade cada vez maior dos projetos propostos e a necessidade de aumento dos recursos para o programa. Em 2017, por exemplo, a prefeitura de São Paulo destinará pouco mais de R\$ 7 milhões para o programa<sup>43</sup>; cerca de 1,33% da estimativa de arrecadação do município prevista no Projeto de Lei (PL) 509/2016 (aproximadamente R\$ 54 bilhões)<sup>44</sup>. O valor reservado ao fomento também representa um aumento bem pouco expressivo se considerarmos os R\$ 6 milhões pensados na primeira edição do programa, quinze anos depois, temos um reajuste de um pouco mais de R\$ 1 milhão. Além do aumento do repasse financeiro, também se faz necessária a criação de outros programas complementares, pois a demanda é grande.

Luiz Carlos Moreira<sup>45</sup> em um debate, realizado na Unesp em 2016, intitulado *Políticas Públicas para o Teatro: Arte Contra a Barbárie e suas conquistas* expõe diferentes problemáticas relacionadas ao Programa, sobretudo no que diz respeito à necessidade de continuidade, e conclui seu raciocínio destacando a eterna contradição inerente à relação Arte e Mercado:

---

<sup>43</sup>Disponível em:

<<http://www.docidasp.imprensaoficial.com.br/NavegaEdicao.aspx?ClipID=1CSJ783RHT1ITeAG4EE7LQDA0ND&PalavraChave=fomento%20ao%20teatro>> acesso em 13/06/17

<sup>44</sup>Disponível em: <<http://www.camara.sp.gov.br/blog/sao-paulo-tem-orcamento-previsto-de-r-545-bilhoes-para-2017/>> Acesso em 13/06/2017

<sup>45</sup> Diretor do Engenho Teatral.

O outro problema é a continuidade. A continuidade implicaria em não ter interrupção. Se é pra estruturar a produção a gente entende que vai ter... e aí a gente sabia: “nós vamos criar um problema lá na frente. Mas daí, na frente, a gente joga o problema no colo do Estado.” De repente você vai ter dez, vinte grupos que estão sendo bancados, e o resto ficou de fora. Então, vamos juntar o resto e brigar no Estado. Não, a gente briga entre a gente. Então, os dez ou vinte não conseguem ter continuidade. (...) O Celso Frateschi<sup>46</sup> foi Secretário Municipal de Cultura. Ele entendia - e a gente quebrava o pau com ele - que o fomento seria pra estruturar. Depois de estruturado, o grupo tem que caminhar com suas próprias pernas. Camarada, o que é “caminhar com suas próprias pernas” numa economia de mercado? É produzir bens vendáveis! É produzir mercadoria! É essa a nossa função? (Informação verbal<sup>47</sup>)

Essa relação do teatro com o sistema capitalista sempre será tensa e cheia de contradições, ainda mais se partirmos da análise do teatro que tem como objetivo a transformação da ordem das coisas.

(...)a Lei de Fomento vem contemplando projetos que questionam as regras do mercados e instauram a ótica de uma intervenção no tecido social. Situada 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. (PUPO, 2012, p.153).

## **A Brava Companhia e o Fomento**

A Brava Companhia já foi contemplada em cinco edições do Fomento, sendo elas a 12<sup>a</sup>, 16<sup>a</sup>, 20<sup>a</sup>, 24<sup>a</sup> e 28<sup>a</sup> (esta última ainda em execução). Alguns conjuntos de atividades são recorrentes nos projetos da companhia e têm se mostrado de extrema relevância artística e social. Não apenas pelo caráter propriamente dito das ações, mas também pela preocupação e cuidado constantes do coletivo com os pressupostos previstos no programa.

Além de contemplar a produção de espetáculos teatrais, experimentos cênicos, intervenções urbanas, pesquisa (teórica e prática) e o treinamento dos seus integrantes, a Brava realizou em todos os seus projetos

<sup>46</sup> Ator, diretor, dramaturgo e professora de teatro, coordenador do Ágora Teatro.

<sup>47</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=no9VIN-2hsk&t=2743s>> acessado em 24/04/2017

fomentados, a circulação de suas peças não só pelo centro da cidade, mas também por bairros da periferia da capital paulista<sup>48</sup>. Essa ação se dá sempre atrelada a ampla divulgação e suporte logístico a fim de ampliar o acesso da população às obras. Por exemplo, no projeto contemplado na 16ª edição do Fomento (executado de maio de 2010 a novembro de 2011) duas circulações foram realizadas paralelamente, como ações complementares: o espetáculo *Este Lado para Cima* se apresentou aos domingos em alguns bairros escolhidos; nas semanas seguintes, o espetáculo *O Errante* acontecia no Sacolão das Artes; sendo que foi oferecido transporte gratuito à população do bairro que havia assistido *Este Lado para Cima* no domingo, para também poder ver o segundo espetáculo. Além disso, todas as apresentações na rua foram antecedidas de visitas técnicas, nas quais os integrantes da Brava buscam conhecer o espaço e as lideranças locais a fim de aprimorar a divulgação e o diálogo com o bairro escolhido. Algumas regiões da cidade já foram visitadas inúmeras vezes pela Brava, com diferentes espetáculos, muitas vezes seguidos de debates a respeito das peças apresentadas. Entre as regiões, podemos destacar: Campo Limpo, Parelheiros, Valo Velho, Jd. Horizonte Azul, Capão Redondo, entre outros. Dessa forma a Brava garante uma relação mais próxima e construtiva com os bairros por onde passa, garantindo maior qualidade de diálogo com seus moradores. Ação similar é desenvolvida pelo grupo em escolas, também da periferia da cidade, apresentando espetáculos e/ou disponibilizando reservas e transporte para apresentações na sede.

Ao longo da execução dos projetos, o grupo também realizou apresentações de seu repertório no Sacolão das Artes, bem como organizou mostras teatrais com diversos grupos do Brasil. O evento, intitulado “Brava Convida” levou ao Sacolão das Artes grupos como: Companhia São Jorge de Variedades, Barracão Teatro, Cia do Feijão, Buraco d’Oráculo, Engenho Teatral, Teatro Popular União e Olho Vivo, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Trupe Olho da Rua, Companhia Paidéia, Companhia Estável, Cia dos Inventivos, Cia Antropofágica, Núcleo Pavanneli de Teatro e Circo,

---

<sup>48</sup> As informações relacionadas aos projetos executados pela Brava Companhia foram retiradas dos relatório de acompanhamento dos projetos armazenados na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, unidade do Fomento ao Teatro.

Companhia do Latão, Coletivo Negro, Tablado de Arruar, Companhia do Tijolo, Grupo Teatral Nativos Terra Rasgada, Contadores de Mentiras, entre outros. Todas as apresentações gratuitas e amplamente divulgadas, com uma média entre 100 e 150 pessoas em cada apresentação.

Também na antiga sede do grupo, a Brava realizou cursos livres de teatro, para diferentes faixas etárias, tendo sempre como parte do processo a discussão crítica da realidade e apresentações abertas ao público. Contribuindo com os debates com os moradores do bairro, também foram realizadas inúmeras palestras abertas e gratuitas proferidas por diversos pensadores sociais, intelectuais, militantes e artistas; dentre eles: Iná Camargo Costa, Sérgio de Carvalho, Marcos Fabris<sup>49</sup> e Daniel Puglia<sup>50</sup>.

Soma-se a essas ações a publicação dos Cadernos de Erros do grupo, nos quais são registradas as atividades, as pesquisas e os procedimentos utilizados pelo grupo. Esses cadernos foram impressos, distribuídos e disponibilizados gratuitamente na internet bem como registros em vídeo de algumas atividades realizadas no Sacolão das Artes.

Além disso, uma parte dos recursos do fomento também cobriu gastos de manutenção do espaço, como cimentação do piso, instalação de cortinas, reformas elétricas, etc.

Algumas ações, realizadas, sobretudo na execução do projeto contemplado na 20ª edição, se relacionam diretamente com o processo de criação do espetáculo *JC* e serão melhor analisadas no próximo capítulo.

---

<sup>49</sup> Professor de História da Arte e da Crítica da Imagem, membro da Associação Brasileira dos Críticos de Arte

<sup>50</sup> Professor do Departamento de Letras Modernas da USP

## BASTIDORES DO JC

### O Processo de criação

O espetáculo *JC* estreou em 30 de maio de 2014 no espaço do Sacolão das Artes (Av. Cândido José Xavier, 577 – Parque Santo Antônio), antiga sede do grupo, em São Paulo, capital. Tendo cumprido temporada às sextas e sábados, nesse mesmo espaço, durante os meses de junho, julho e agosto de 2014.

A criação do espetáculo é da *Brava Companhia*, direção e dramaturgia são assinadas, respectivamente por Fábio Resende e Ademir de Almeida.

Depois dessa temporada, o espetáculo não foi apresentado até sua reestrea no espaço do *Engenho Teatral*, em outubro de 2016, durante a *Mostra Solidariedade*. Foi uma longa e abrangente mostra de teatro de grupo que contou com 29 coletivos parceiros e contribuiu com o financiamento da reforma do espaço do *Engenho Teatral* – localizado na Rua Mont Serrat, nº120, no bairro do Tatuapé também em São Paulo, capital. A mostra aconteceu de agosto a dezembro de 2016.

*JC* é um espetáculo ambicioso, principalmente pela temática. O espetáculo traz muitas discussões teóricas acumuladas pelo grupo – críticas ao capitalismo e à Sociedade do Espetáculo, à luta de classes, à divisão social do trabalho – porém, nesta obra, a Brava coloca em cena questões relacionadas ao mundo artístico. *JC* reúne as pesquisas anteriores (teóricas e de linguagem) para discutir o Trabalho Artístico. Dessa maneira, o grupo coloca e analisa questões relacionadas diretamente ao próprio trabalho, precisamente na contradição de ser um coletivo artístico imerso numa sociedade de mercado. O projeto, portanto, teve um extenso, trabalhoso e reinventivo processo. Foram aproximadamente seis anos – desde a ideia inicial do espetáculo até sua estreia – de estudos, elaborações teóricas, criação de outros espetáculos e, finalmente, de ensaios. A peça traz como questões centrais a Indústria Cultural, o Trabalho Artístico e a crítica à Construção Ideológica, e valeu-se, além de estudos anteriores, da própria experiência para criar situações que ocorreram no decorrer do tempo, nas quais essas temáticas afetaram o próprio fazer e a vida dos integrantes do grupo.

(...) eu não lembro onde estava essa ideia, mas em algum momento a gente disse “Putz, tá bom, é a história de um grupo” - também pela vontade de uma autorreflexão, esse momento aí que a gente estava, dentro da sociedade, né? Mas uma autorreflexão... algumas coisas do nosso fazer assim. (...) isso serviu de reflexão pro *JC* também, da nossa experiência né? A gente pensava “Nossa, como uma coisa pode se tornar seu contrário né?” Claro que a gente não torna o contrário via Sesc né? Mas esbarra em lugares em que a peça vira uma Mercadoria e essa é uma reflexão que a gente faz. Daí isso alimentou o *JC*. (Rafaela Carneiro em entrevista concedida para essa pesquisa)

O grupo sente a contradição no seu próprio fazer: realizam uma obra artística e têm que submetê-la às regras do mercado; criam uma produção crítica ao mercado e, ao mesmo tempo, precisam inseri-la neste, transformando-a em mercadoria. Nesse sentido, a peça é fortemente metateatral – não somente por se mostrar enquanto teatro, o tempo todo, mas, mais profundamente, por colocar em cena um grupo ficcional de artistas que vive, no enredo imaginário, as mesmas angústias que o grupo real, a Brava companhia, vive em seu dia a dia.

O processo do espetáculo está intimamente ligado à questão de como fazer arte política na sociedade capitalista e à necessidade de estudar o funcionamento da cooptação de uma obra de arte, que se pretende crítica e militante, pela Indústria Cultural. Esse fenômeno da transformação da “coisa em seu contrário” está presente no cotidiano do grupo e no espetáculo. *JC* conta, justamente, a história de um coletivo artístico com princípios políticos orientados por uma ideologia de esquerda, contrários ao sistema capitalista, que precisa sobreviver dentro desse sistema. Ao longo de sua trajetória, o grupo assina um contrato com uma produtora, o que, inevitavelmente, altera o sentido de sua obra transformando-a em mercadoria: o contrato autoriza a produtora a determinar o formato dos shows do grupo, o comportamento e o visual dos artistas, a direção do clip que realizarão, etc.; essas decisões são tomadas, tendo como parâmetro, não mais a estética ou o discurso que o grupo pretende construir com sua arte, mas as características que conferirão ao coletivo maior sucesso e aceitação por parte do público, os aspectos que farão o coletivo “estourar”.

Para a construção do espetáculo, a companhia vivenciou e criou diferentes etapas de trabalho e ensaiou em diferentes espaços criativos: elaboração de experimentos cênicos, jogos criativos, ciclos de trabalho e ensaios abertos, conversas e intercâmbios com outros artistas e teóricos parceiros, improvisações de cena, etc. Muitas dessas ações estavam previstas e foram contempladas com o Programa do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo que aconteceu de maio de 2012 a abril de 2014, dentre essas ações, podemos destacar algumas que influenciaram diretamente a construção de *JC*:

- Ciclos de Estudos Práticos e Teóricos: A Brava Companhia realizou três ciclos, nos quais compartilhou suas pesquisas práticas e teóricas com pessoas interessadas no trabalho. Cada ciclo teve duração de uma semana e os dias eram conduzidos por integrantes do grupo, sempre aliando o estudo teórico ao prático: metade do período do ciclo era direcionada ao estudo de escritores como Karl Marx, Walter Benjamin, Terry Eagleton, Guy Debord; e a outra metade era reservada para os experimentos práticos que visavam criar cenas e improvisações que trouxessem à tona as teorias estudadas. Nesse segundo momento, além de compartilhar suas técnicas desenvolvidas – gestus, gesto contraditório, teatro da Contra Imagem –, o grupo pôde ainda experimentá-las a serviço das temáticas que desejavam abordar. Os ciclos ainda serviram como um primeiro momento de levantamento de material cênico para *JC*.

- Brava Conversa: Palestras abertas realizadas com os professores: Sérgio de Carvalho, Daniel Puglia e Marcos Fabris; com as respectivas temáticas: “Na Contramão da forma mercadoria”, “Guerras Culturais” e “Espaço Pictórico e Espaço Político, a construção do ato de ver nas fotomontagens de John Heartfield e nas caricaturas de Honoré Daumier”. Essas conversas trouxeram temas e debates que foram incorporados à discussão proposta em *JC*; o questionamento da Indústria Cultural, da construção ideológica, o fazer teatral enquanto mercadoria, etc. As conversas foram filmadas e transcritas; todo o conteúdo está disponibilizado de forma gratuita na internet e nos *Cadernos de Erros da Brava Companhia*.

- Pesquisa e Treinamento: Além da criação de cenas e texto para o espetáculo, o projeto aprovado pelo Programa Fomento ao Teatro para a

Cidade de São Paulo contemplou ainda a encenação de dois experimentos cênicos – como parte do processo de criação de *JC* – “A Quadratura do Círculo” e “Júlio e Aderaldo: um dia na vida de dois sobreviventes” – escritos por Reinaldo Maia e adaptados pela Brava.

- Ensaios abertos: Uma importante etapa na construção do espetáculo foi a realização de diversos ensaios abertos ao público seguidos de debates. Durante uma semana (de 18 a 24 de abril de 2014) o grupo apresentou diariamente um esboço do espetáculo, ouviu a opinião dos espectadores e retrabalhou a peça a partir das observações apontadas. Esse formato permitiu à etapa de finalização do espetáculo um trabalho rico e intenso de aprofundamento e aprimoramento das cenas.

Todo esse processo de criação aconteceu na antiga sede do grupo, o Sacolão das Artes. Ter um espaço de trabalho, onde o grupo pôde ensaiar frequentemente; armazenar cenários, objetos e figurinos e receber seu público (tanto dos espetáculos, quanto das oficinas, ciclos, debates); foi de definitiva importância para a realização do espetáculo. Parte do financiamento proporcionado pelo Fomento foi investida em melhorias no Sacolão das Artes visando, justamente, o conjunto de ações necessárias para melhores condições de trabalho do grupo.

Nesse sentido, a Lei de Fomento serviu, num projeto com dois anos de duração, para que a Brava pudesse realizar diversas atividades de crítica e/ou contestação acerca dos mecanismos que regem a vida cotidiana e arte das pessoas de São Paulo, cumprindo, assim, nesse projeto, com metas coerentes às levantadas por ocasião de sua instituição. Conforme veremos na análise da peça, ser um artista sem participar dos modos de produção capitalista torna-se muito difícil numa sociedade em que precisamos, para sobreviver, adaptarmos cotidianamente aos padrões comerciais – essa é uma das grandes questões levantadas pelo grupo nesse trabalho.

### **Princípios de trabalho**

O modo de produção do espetáculo se deu de forma coletiva, com a divisão de algumas funções específicas para dar conta do jogo criativo. Fábio

Resende assumiu a condução dos dias de ensaio; Ademir de Almeida atuou e foi responsável por escrever os roteiros e as dramaturgias criadas. Todos os demais participantes do processo (Rafaela Carneiro, Joel Carozzi, Sérgio Carozzi, Henrique Alonso, Maxwell Raimundo, Cristiane Lima, Márcio Rodrigues, Katia Alves e Luciana Gabriel) participaram da criação das cenas/improvisações, do cenário, do figurino e/ou da produção.

É importante ressaltar que todos estavam cientes do processo como um todo e de todas as funções executadas, além de participarem ativamente de todas as decisões e debates a respeito dos rumos que o trabalho estava tomando. Para o grupo, a prática criativa não pode estar desvinculada do discurso impresso em suas obras: a crítica ao modo de produção capitalista não está apenas nas ideias propagadas nos espetáculos, mas também na maneira de gerenciar o trabalho. Buscam trabalhar horizontalmente sem hierarquia de funções.

Isso que chamamos de trabalho horizontal é um dos pressupostos do grupo, faz parte da concepção de qualquer trabalho realizado e, ao mesmo tempo, é um desafio constante, motivo de inúmeras discussões e norte do que almejamos para a condução de nosso modo de produção, seja nos ensaios ou em qualquer outra ação realizada pelo grupo, seu cumprimento se faz necessário. Ao mesmo tempo em que elaboramos nosso teatro, elaboramos nosso movimento dentro desta micro história de um grupo, dentro da história que atravessamos e que nos atravessa. (ALMEIDA, Ademir de, 2015b, p.17).

Na Brava Companhia, não. Aqui o trabalho é constituído de forma horizontal, sem patrão, sem empregados, sem trabalho alienado. O trabalho aqui é feito de maneira coletiva, com funções combinadas, todo mundo sabe do trabalho do outro. (ALMEIDA, Ademir de, 2015a, pp. 11 e 12).

Essa maneira de enxergar o funcionamento do trabalho é uma forma de analisar e desconstruir a lógica de produção reproduzida no sistema capitalista. *JC* é fruto dessa pesquisa e contém reflexos dela não só na sua temática, mas na sua construção também. Ao vivenciar um esquema produtivo diferente daquele predominante no sistema capitalista, a contradição e as diferenças entre os modos de produção ficam mais evidentes, tornando a crítica à Indústria mais consistente e apropriada pelo grupo todo. Sobre esse processo horizontal, nos fala Sérgio de Carvalho:

O que dá sentido político ao teatro é a forma como se organizam suas relações de produção. É na sala de ensaio que tem início o processo de politização do teatro. O modo como se organizam as relações de trabalho entre os integrantes do grupo determina o caráter político da encenação. O esforço para que seja superada a divisão entre trabalho material e trabalho espiritual na construção da cena deve se estender, numa segunda fase, à relação com o público. A politização do ensaio contagia a forma do espetáculo e abre uma nova perspectiva de recepção crítica. A forma processual da obra – decorrente da atitude coletivizante do trabalho – suprime as hierarquias entre os artistas no palco, desmistifica a imagem artística, e busca tornar companheiros de jornada simbólica os homens do palco e os da plateia. (CARVALHO, 2009b, p. 165).

Carvalho faz alguns apontamentos sobre como deve ser organizado um trabalho em equipe num grupo de teatro com ideais políticos anti-capitalistas como os seguidos pela Brava. Esses princípios, pontuados na citação, fazem sentido dentro da lógica de pensamento e de produção da Brava Companhia. Não só em relação à dissolução das hierarquias entre os artistas, mas também na preocupação de manter integrados os trabalhos manuais e intelectuais. Os integrantes da Brava normalmente se responsabilizam pela execução do cenário e dos figurinos bem como da escritura do texto e composição/execução musical (mesmo que, para isso, contem com consultorias e treinamentos de terceiros).

O pensamento de Carvalho acerca de como o resultado de uma obra forjada coletivamente alcança unir num mesmo olhar artistas e plateia também se assemelha ao que a Brava busca alcançar com seu público, uma vez que a montagem de *JC* foi

(...) concebida para parecer um ensaio. Ou seja, conferir a toda a peça o ato de ensaiar, do não exatamente pronto, acabado. A ideia de ensaio está também ligada ao fato de a peça enunciar uma tomada de posição frente aos assuntos tratados, ou seja, ensaiar sobre eles, como fazem os teóricos. (ALMEIDA, Ademir de, 2015d, p. 294)

Ou seja, a intensão do espetáculo é refletir sobre os assuntos trazidos; pensar no ato de encenar e não trazer ensinamentos ou respostas. Em diferentes aspectos do espetáculo (encenação, atuação, cenografia,

figurinos), detectamos a intensão de compartilhar com o público algo que está inacabado e em construção; expor a elaboração de um raciocínio que se dá de forma compartilhada.

(...) mas, o que eu acho mais interessante é que, uma peça como essa [JC], aponta muitas coisas. Tem muitos caminhos dramáticos aqui. Ela toca pontos que são muito delicados. Porque a gente sabe que não adianta falar que o capitalismo... que o sistema é uma merda. Está cheio de gente de direita que pode até falar isso - a maioria nem fala isso – mas a questão não é falar sobre os problemas em teatro. A questão é criar, dar forma a esses problemas; é viver esses problemas; é a gente poder operar sobre eles, a gente ativar o espectador diante desses problemas. (Informação verbal<sup>51</sup>).

A forma como o espetáculo foi pensando intenta provocar no espectador uma postura ativa e reflexiva. Dessa maneira, expõe assuntos e situações sobre as quais os próprios artistas estão desenvolvendo um pensamento crítico e compartilha essa ação com o público, no momento em que o espetáculo é encenado. A reflexão aqui se dá através do fenômeno teatral - que não apresenta uma obra completa e finalizada, mas algo que está sendo construído pelo grupo e pelo público - dissolvendo possíveis hierarquias entre os artistas e a plateia.

Luiz Carlos Moreira, em debate já citado nessa dissertação, corrobora esse entendimento:

É que teatro – ao contrário do que a gente aprende nas escolas – não é a obra teatral, não é a dramaturgia, não é o espetáculo. Teatro é uma relação em permanente mudança. Que envolve o processo e a forma de criação. O objeto que saiu daí – que normalmente a gente se atem ao objeto – mas esquece que ele não caiu do céu. Isso em relação ao público, porque o público não é passivo; artista, obra e público se formam ao mesmo tempo. O teatro é esse conjunto de relações que acontece no espaço e no tempo. Então, entender a obra teatral implicaria entender isso tudo. (Informação verbal<sup>52</sup>).

---

<sup>51</sup> Esse trecho foi transcrito de uma fala do professor Sérgio de Carvalho durante um debate realizado no Sacolão das Artes, após uma apresentação de JC. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PDXIUS9zfUM&t=1084s>

<sup>52</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=no9VIN-2hsk&t=2743s>> acessado em 24/04/2017

Moreira ressalta aqui a importância do processo criativo – e a maneira como o entendemos – para que possamos examinar uma obra teatral. De acordo com o diretor, é preciso partir do entendimento de que o fenômeno teatral se dá no tempo e que artista e público tem papel igualmente importante na construção de um espetáculo teatral, bem como no seu processo de criação. É preciso compreender essa complexidade e não limitar o espetáculo a sua dramaturgia ou encenação.

Também visando conquistar a “ideia de ensaio compartilhado”, os equipamentos cênicos utilizados em *JC* ficam as vistas do público; são expostos para reforçar essa relação de processo de construção: existe na concepção do espetáculo o desejo de mostrar ao público o trabalho artístico, expondo assim, as ferramentas de trabalho dos artistas (equipamentos de luz, caixas de som, cordas, acessórios), sem mascarar ou criar uma ilusão teatral, como se os cenários se modificassem de maneira mágica e imprevisível. Em *JC* a ideia é discutir o trabalho artístico também o colocando em cena, no momento em que ele é executado. Ao longo do espetáculo, por exemplo, temos a figura do trabalhador braçal – caracterizado com uniforme azul, ferramentas e acessórios típicos (luvas, óculos de proteção) – que executa muitas das mudanças cenográficas, reforçando a unidade entre trabalho intelectual (ou artístico) e trabalho manual.

A cenografia e os figurinos são simples, compostos por objetos e elementos cênicos que são colocados para simbolizar ambientes e personagens diferentes. Muitos desses objetos permanecem como parte do cenário depois de usados pelos atores, como que jogados pelo chão. O acúmulo dos elementos cênicos remete novamente à característica de ensaio e contribui com a manutenção da discussão do trabalho teatral.

O espetáculo é composto por quadros que ora contam a narrativa principal, ora apresentam interrupções da trama. Além deste recurso épico, o grupo faz uso de outras inúmeras técnicas para conseguir dar conta de um conteúdo extenso e complexo: narrativas, quebra de quarta parede, *gestus* sociais e contraditórios, etc.; que serão analisados adiante.

## Referências e temáticas

A origem da ideia do espetáculo surgiu do filme *Jesus em Montreal* (1989 - dirigido por Denys Arcand), que o grupo assistiu ainda na época em que montavam o espetáculo *A Brava* (2007). A narrativa conta a história de um ator que é convidado por um padre a encenar a paixão de Cristo; ele convoca outros atores para seguirem-no, assim como os doze apóstolos seguiram Jesus Cristo: largam seus empregos regulares e voltam sua vida ao fazer teatral, formando um grupo para realizar o projeto. Inicia-se um conflito entre o grupo e a Igreja Católica, graças à interpretação não convencional que o grupo dá à encenação, expondo, além das contradições inerentes à religião e ao trabalho artístico, as várias interpretações possíveis da história de Jesus Cristo. Buscam a concepção historicizada do mito.

Daniel (Lothaire Bluteau), além de diretor e idealizador do espetáculo, interpreta Jesus Cristo. A trajetória de Daniel em busca da concretização de seu projeto, sem abrir mão de seus princípios éticos e artísticos, faz diversos paralelos à saga de Jesus Cristo recriada no espetáculo – desde o momento em que ele recruta seus seguidores até a sua reencarnação via doação de órgãos após sua morte.

Além de refletir sobre e criticar as contradições inerentes à própria instituição religiosa, o filme também expõe a realidade enfrentada pelos artistas em busca de sua sobrevivência e as semelhanças e analogias possíveis entre Jesus Cristo e um artista contemporâneo: no final, ambos são mal interpretados e castigados por suas ideias e seus ideais.

O filme serviu como uma primeira inspiração para *JC*. Para o diretor do espetáculo, existem várias relações entre a abordagem do filme e a prática teatral brechtiana:

A gente assistiu a esse filme eu falei “Cara, acho que aqui gente, mora uma peça”. E a gente estava ensaiando *A Brava*, assim, já fazendo... Eu falei “Acho que aqui mora uma peça”. E a gente assistiu lá, na época, na casa do Ademir. O que é a história do *Jesus em Montreal*? Eles pegam... isso aí muito antes da gente começar a falar nesse negócio do *Teatro da Contra-Imagem* tal. Que eles fazem? Eu achei muito parecido com o Brecht. Pegam esse mito lá, Jesus, e colocam o trabalho do ator, a função social do ator como conteúdo. Eles pegam um ator, querendo formar um grupo de teatro para interpretar a

Paixão de Cristo, mas historicizar a Paixão de Cristo. (...) E aí ele contrata esse ator pra dirigir e remontar. E começa a fazer uma pesquisa histórica daquilo (...). O filme tem muitos paralelos. (Fábio Resende em entrevista concedida para essa pesquisa).

Esse trecho mostra algumas ideias surgidas a partir do filme e que serão concretizadas no espetáculo: alguns aspectos presentes em *Jesus de Montreal* que o grupo quis estudar mais a fundo e encenar no teatro. A função social do artista, questionada em *JC*, é um eixo central para a criação do espetáculo e teve sua ideia a partir do filme.

O espetáculo *JC* conta a história de um coletivo artístico envolvido na militância política, de modo que tenta conciliar sua sobrevivência com seus princípios éticos, tendo como orientação a ideologia e os pensamentos políticos de esquerda. Todos os acontecimentos são regidos pelo Deus Mercado, figura personificada por um dos atores. Esse coletivo tem seu trabalho vendido, por intermédio de um Agente da Indústria Cultural, para uma campanha publicitária, conduzindo *JC* (figura central da trama) ao sucesso e à sua crucificação.

Valendo-se desse contexto específico, a peça trabalha, de maneira mais geral, temas pesquisados pelo grupo para entendimento do e combate ao sistema político, econômico e social capitalista. Para tanto, organizam-se em três eixos principais: o Trabalho, a Indústria e os processos de Construção de Ideologias. Esses eixos foram desdobrados e especificados nesse espetáculo como sendo o Trabalho Artístico, a Indústria Cultural e a Ideologia Capitalista, para dar conta do entendimento do processo que os relaciona.

A Ideologia Capitalista aqui é entendida como ideologia hegemônica, que determina o modo de funcionamento e pensamento de nossa sociedade. A ideia de base consiste em observar que a crença neoliberal se apresenta tão arraigada ao pensamento das pessoas como se fosse uma crença religiosa; a fé aqui se volta para os desígnios do Deus Mercado e seus agentes na Terra são os Agentes das grandes Indústrias.

Iná Camargo Costa, em seu texto *Teatro na Luta de Classes*, aprofunda essa comparação entre as ideologias (religiosa e capitalista), ao falar sobre a “persistência do pensamento metafísico na contemporaneidade”:

Essa última [a religião] foi dissolvida enquanto princípio de direção celestial da reprodução da vida e transformada, na modernidade, em “questão de fé privada”, graças às vitórias na luta contra a Igreja Católica romana em favor do Estado laico. Seu lugar foi ocupado pelo princípio da direção da vida terrena pelas relações capitalistas de produção, que são percebidas de modo metafísico. (...) Essa crença é da mesma natureza que a dos religiosos monoteístas em um Deus criador e responsável pela ordem, tanto a natural quanto a sobrenatural, à qual estaríamos todos submetidos, querendo ou não. A ordem presente, que exige de nós uma submissão de “crente”, chama-se capitalismo, mas é referida por seus paladinos e sacerdotes como mercado. Por isso, os fundamentalistas do mercado costumam “defini-lo” como “mão invisível”. (COSTA, 2012, pp. 11 e 12).

A professora, como se vê, compara o sistema capitalista de hoje à religião católica da Idade Média, afirmando que suas ideologias explicam o funcionamento da sociedade de maneira metafísica, de modo que pareça inútil recusar ou lutar contra os seus princípios. Esse modo de pensamento reafirma a manutenção das coisas como são e prega a existência da ordem e da justiça, mesmo que haja caos e desigualdades. Tanto a religião católica quanto o sistema capitalista criariam a falsa sensação de causa e consequência: mesmo que ignoremos determinados desígnios, ou a origem destes, nos cabe obedecer e crer que, assim, teremos melhores condições de sobrevivência.

O grupo aproveita-se de um pensamento correlato, quando as personagens de sua peça têm nomes que são diretamente vinculados ao cristianismo, embora suas personalidades sejam quase opostas às respectivas personalidades dentro do imaginário religioso. Além disso, hoje em dia, na peça é o Deus Mercado quem rege a sociedade, no lugar de um outro Deus católico. O grupo encena concretamente o pensamento filosófico indicado por Costa.

A ideologia capitalista predomina, portanto, não propaga outros ideais senão os da classe dominante: a burguesia capitalista. Após essa constatação, evidencia-se o fato de que é necessário combater essa ideologia – uma vez que a doutrina capitalista é grande responsável pela manutenção desse sistema como um todo – um sistema excludente e injusto. Para desconstruir o arcabouço das ideias hegemônicas torna-se necessário entender a sua construção e seus mecanismos de manutenção. Daí o desejo de se estudar a Indústria Cultural – associando a isso os estudos anteriores do grupo,

a respeito da sociedade do espetáculo -, seus agentes e seu funcionamento, novamente: o desejo de expor “a máquina funcionando”.

No espetáculo, a Brava Companhia concentra sua crítica no funcionamento, justamente, desse braço fundamental ao sistema capitalista: a Indústria Cultural. *JC* expõe as estratégias utilizadas pelos agentes da Indústria Cultural para criar e sustentar as ideias capitalistas – através da construção forjada de ídolos e celebridades, marcas, modelos - acrescentando ingredientes típicos e estereotipados na construção de seus “sucessos”; desmontando a crítica e as possibilidades de contradizer a ideologia vigente. Essa “fórmula” de criação produz, na maioria das vezes, entretenimento raso e sem qualidade artística, em larga escala – como quase tudo que advém de grandes indústrias. E é esse o produto consumido pela maior parte da sociedade, que não tem acesso a outras opções de arte. No *Caderno de Erros III* da Brava Companhia, Max Raimundo escreveu sobre essa relação, entre o capitalismo e a Indústria Cultural:

No entanto, nem todos estão condicionados a esses fatores. Uma pequena parte da sociedade, representantes da elite do país, não está sujeita a essas mazelas da nossa modernidade, pois é beneficiada pela desumanização da outra parcela, alicerces do desenvolvimento de suas capacidades cognitivas. Ou seja, para que um burguês tenha uma vida humana digna, vá a um concerto, frua e produza arte, milhares de trabalhadores devem se animalizar, ficando vetado a eles todo acesso à produção artística relevante, restando-lhes apenas os artifícios mercadológicos da Indústria Cultural. (...) Nesse sentido, uma arte que emergja dos trabalhadores em seus diversos setores se faz necessária para o combate à Indústria Cultural e a todos os valores desumanizadores por ela defendidos e reproduzidos nas relações sociais cotidianas da vida moderna. (ALMEIDA, Ademir de, 2015c, pp. 9 e 10).

No caso de artistas e intelectuais, essa luta [luta de classes] se realiza na disputa pela hegemonia do campo simbólico, pois, muitas vezes mais eficaz do que o aparato repressor são as ideias e valores propagados pelos meios de comunicação (extensão da voz desses profissionais) que sustentam as injustiças de uma sociedade desigual ou buscam tencioná-la na direção de uma mudança radical. (...) Assim sendo, por meio do rádio, da TV, do cinema e de todos os veículos das grandes indústrias da cultura, somos, por aqueles que se beneficiam do discurso ideológico da imutabilidade social, submetidos às regras de como nos vestir, falar, que filme assistir, o que comer etc. (Idem, 2015c, p. 86).

O funcionamento da Indústria Cultural depende das relações de trabalho impostas pelo sistema capitalista, ao mesmo tempo em que é vital para a manutenção deste; defende e reproduz sua lógica em diferentes esferas da vida cotidiana dos trabalhadores, achatando a subjetividade e mantendo-os apartados da arte em função da manutenção dos valores capitalistas. É necessário, portanto, combater essa grande Indústria produzindo e disseminando arte crítica e de qualidade.

Sérgio de Carvalho em um debate realizado como parte do evento *Odisseia do Teatro Brasileiro*, em 2000, comenta essa necessidade e parte das suas dificuldades:

Para os que se juntarem a mim nesse projeto [de repolitização da arte teatral], uma das grandes dificuldades será reconquistar um olhar livre sobre a realidade, uma liberdade do olhar que nos foi tirada. São tantas as camadas ideológicas, é tamanho o culto ao personalismo narrativo, à empatia fácil, às soluções mistificatórias, à crença em comunidades ilusórias, à redenção sem trabalho, à dissolução dos atritos, que outro grande desafio atual é reconhecer que a liberdade do olhar não será conquistada sem um violento combate com as formas simbólicas dominantes, a maioria delas já introjetadas por todos nós. (GARCIA, 2002, pp. 99 e 100).

A *Companhia do Latão*, assim como a *Brava Companhia*, posiciona-se de forma contrária e combatente à Indústria Cultural, procurando entender e desconstruir suas formas de atuação. Carvalho expõe nessa fala a necessidade de reconquistarmos “um olhar livre sobre a realidade”, ou seja, um olhar que não esteja contaminado pelas ideias propagadas pela lógica capitalista. O diretor da *Companhia do Latão* reconhece essa dificuldade, sobretudo por entender que também a nossa subjetividade já está tomada pelas crenças propagadas pelas mercadorias culturais.

Como forma de combater essa ideologia, hegemônica na nossa sociedade, a *Brava Companhia* aprofunda aqui sua pesquisa do *Teatro da Contra Imagem*:

Trata-se de um teatro feito na era das imagens, na sociedade do espetáculo, em que as imagens alienam e conferem às pessoas a condição de meros consumidores. A Indústria

Cultural controla e dissemina imagens dirigindo-se ao consumidor como sujeito não pensante, desacostumando-o de sua subjetividade. O Teatro da Contra Imagem é síntese de uma pesquisa artística e crítica que almeja criar tensões, ainda que sabidamente pequenas, entre o natural e o assombro, tensões capazes de inverter o estado contemplativo em estado de espanto. (ALMEIDA, Ademir de, 2015c, pp. 82 e 83).

O “espanto” nesse caso é entendido a partir do conceito de Brecht, que busca, com isso, distanciar o espectador daquilo que lhe parece conhecido, para que ele consiga fazer uma análise crítica de seu contexto.

(...) o espírito crítico, sempre segundo Brecht, brota no homem a partir de duas experiências contrapostas (...): o espanto, uma certa admiração (*Erstaunlichkeit*), e o estranhamento, que distancia (*Befremdlichkeit*). No fundo, as duas palavras se referem a uma vivência única, porquanto a admiração, bem compreendida, traz consigo a descoberta da alteridade, o sentimento de estranheza, de distanciamento. O espanto surge da experiência que mostra aquilo que parecia o mais conhecido e familiar ser em verdade dissimulador da ignorância, donde o estranhamento que nos torna distantes justamente em relação aquilo que nos torna mais próximos. (...) o homem se move dentro do mundo em que vive com uma familiaridade suspeita, porque pré-crítica: ele sabe sem conhecer. O espanto desnuda o verdadeiro rosto de tal familiaridade, destruindo-a pelo estranhamento. (BORNHEIM, 1992, p. 215)

Para construir uma crítica complexa ao sistema capitalista, a *Brava* partiu desses dois pressupostos para criar as cenas do espetáculo: desvelar os processos que estão por trás do sistema capitalista, criando, assim, no espectador uma distância dos fatos que proporcionasse maior visão crítica. Esse distanciamento é conquistado por meio do estranhamento causado no público: o espetáculo se vale de um contexto reconhecido pelo público em geral, mas acrescenta dados que mostram aspectos da realidade que são, normalmente, ignorados. Faz-se isso ao mostrar, entre outros, por exemplo, toda a história por trás dos resultados – quando o espectador assiste a um show de música pop, como é o caso do clip a ser gravado no final da peça *JC*, não pensa no que está por trás de toda aquela produção. E a peça mostra o caminhar do artista para chegar àquele ponto.

O enredo da peça mostra o coletivo artístico “*JC e os Doze Apóstolos*” tentando escapar à Indústria Cultural, mas que acaba sendo cooptado por ela. A realidade e o funcionamento da Indústria Cultural são

mostrados sempre como braço de manutenção da Ideologia Capitalista e, portanto, subordinados a ela. Dentro desse contexto, fica claro que o trabalho artístico realizado pelos artistas é mais uma mercadoria, dentre tantas, e que, como tal, tem que funcionar de acordo com as regras do sistema: ser produzida para troca.

Para apreender o sentido total do espetáculo, portanto, a trajetória do grupo “JC e os Doze Apóstolos” não pode ser entendida sem a compreensão do contexto em que se desenvolve, para que possamos ter uma análise crítica da situação em que o coletivo está inserido. O contexto apresentado no espetáculo se assemelha muito ao contexto da própria *Brava Companhia* que, neste trabalho, teve que dar conta do entendimento de sua realidade, apresentando uma crítica sincrônica à sua própria vivência e resistência – daí a metateatralidade de fundo presente na obra.

Então o desejo do grupo com esse projeto consiste em revelar processos e não em fazer uma radiografia simplista da realidade. O objetivo não está em apenas denunciar as consequências do capitalismo, mas sim em mostrar o funcionamento da estrutura social na qual se vive hoje e de suas relações. Assim, o espectador poderia identificar a sua própria condição dentro dessa estrutura, o papel que desempenha e possíveis origens dos seus problemas.

O projeto, ambicioso como se vê, volta-se para apresentar um espetáculo que conseguisse mostrar o funcionamento da “máquina” do sistema capitalista; mais do que contar *o que* acontece, a peça deveria expor *como* esse processo se dá.

Nas primeiras conversas assim de concepção do trabalho tinha uma coisa assim: tem essa história paralela, é uma história que a gente pode se apoiar. Uma narrativa né? Mas a gente começa a falar assim que a gente precisava pegar um assunto e dar conta do processo que a gente tá falando e não da radiografia. Por exemplo, o que é o *Corinthians*<sup>53</sup>? Na minha visão, (...) é como se no *Corinthians* a gente fizesse uma radiografia... uma radiografia crítica, mas é uma radiografia. Ela não apresenta um processo muito profundo do que está por trás daquela máquina girando. Sabe? Por exemplo, no primeiro

---

<sup>53</sup> *Corinthians, meu amor – Segundo Brava Companhia* (2012).

ciclo<sup>54</sup> eu usei muito uma imagem que é assim: tem a cena relógio, do ponteiro... não sei se eles falam isso lá no curso que você está fazendo ou não<sup>55</sup>. Então você tem a cena relógio, que você vê o ponteiro, é um relógio, você está vendo o ponteiro se movimentar. Mas o importante é você ver a máquina. (Fábio Resende em entrevista concedida para essa pesquisa)

Como se vê, desde o começo dos pensamentos sobre o espetáculo, o grupo almejava colocar em cena uma peça reveladora dos mecanismos regedores do sistema capitalista. Um princípio fundamental é o fim didático do espetáculo: não apenas expor a realidade, mas explicar como e por que ela se dá – princípio norteador de todo o processo de criação.

Comparando com projetos anteriores, esse espetáculo – *JC* – tinha como meta um trabalho estrutural e temático mais amplo, que ousasse sair de um “estudo de caso” para expandir-se em uma análise social mais reveladora.

Bertold Brecht escreveu sobre essa preocupação no panfleto político *Cinco Dificuldade no Escrever a Verdade*. No terceiro item – *A Arte de Tornar a Verdade Manejável Como uma Arma* – Brecht expôs o problema de se tratar de um fato isoladamente, como ocorrência independente, sem se ater às causas desse acontecimento.

Tomando como exemplo o caso do fascismo, o autor apresentou a relação entre essa ideologia e o sistema capitalista e afirmou que uma não pode ser entendida como processo isolado, sem o entendimento do outro.

A verdade deve ser dita por causa das consequências que dela resultam para a conduta. Exemplo de uma verdade da qual não se devem tirar conclusões erradas é a de que alguns países chegaram a um estado lastimável causado pela barbárie. De acordo com essa opinião, o fascismo é uma onda de barbárie que desabou como uma catástrofe da natureza sobre alguns países. (...) Como poderá alguém dizer a verdade sobre o fascismo ao qual é contrário, sem querer falar do capitalismo que o produz? Que aspecto prático poderá ter esta “verdade”? (...) Essas exposições mostram somente poucos elos de uma série de causas e caracterizam determinadas forças em ação, como forças incontroláveis. (...) Se quiserem escrever com

---

<sup>54</sup> Referência ao primeiro módulo dos Ciclos de Trabalho realizados pela Brava Companhia como parte do processo de criação do espetáculo *JC*.

<sup>55</sup> Fábio refere-se aqui ao curso *O Ator na Rua*, ministrado de 01/03/2016 a 10/04/2016, no Sesc Campo Limpo (São Paulo), pelos atores da Brava Companhia Henrique Alonso, Luciana Gabriel e Cristiane Lima.

êxito a verdade sobre graves situações, deverão escrever de maneira que permita reconhecer suas causas evitáveis. Reconhecendo as causas evitáveis, pode-se lutar contra essas situações. (BRECHT, 1967, pp. 23 – 25)

A trajetória do coletivo artístico em *JC*, ao ser cooptado pela Indústria Cultural, contada de maneira isolada, sem o contexto dado pela Temática Geral, pode produzir um entendimento errôneo das causas dessa cooptação. Se apresentada como fato independente, as responsabilidades podem recair somente sobre os personagens e suas posturas individuais; como se existisse uma liberdade de escolha que não está limitada pelo sistema e pelas condições impostadas pelo capitalismo. Contar essa história, ocultando tais dados importantes da realidade que a cerca, poderia produzir uma inverdade que em nada contribuiria para a construção do pensamento crítico do público, e que dificilmente levaria a qualquer tipo de ação.

Vemos, portanto, a forte influência do pensamento brechtiano na prática do grupo: procurar a revelação da verdade, almejando a consequência desta revelação. No caso de *JC*, revelar o funcionamento do sistema capitalista visando à crítica a ele. Todas as escolhas relativas à construção do espetáculo são balizadas por essa finalidade: selecionar a forma de revelar a verdade de modo a deixar claro o que está por trás dela.

## JC

JC conta a história do coletivo artístico “Os Doze Apóstolos” que – assim como a própria Brava Companhia – é formado por artistas oriundos da periferia de uma cidade grande que, conscientes de sua situação de trabalhadores explorados, busca – por meio de sua obra e suas ações políticas – intervir e modificar a realidade em que estão inseridos.

O grupo formado por JC, Judas e Madalena procura conciliar sua sobrevivência aos seus princípios éticos e políticos. Vivendo às custas de trabalhos precários e paralelos, constroem obras de cunho crítico politicamente e se apresentam junto a atos organizados por movimentos sociais numa tentativa de agregar força às lutas políticas das comunidades por onde passam.

Nessa trajetória, regida pelo Deus Mercado, serão confrontados com um Agente da Indústria Cultural que, logo no início do espetáculo, tenta cooptar o grupo a favor de seus interesses e parceiros: numa conversa com Judas, intermediada pela presença de um vereador, tenta convencê-lo a assinar um contrato com a Genesis Criações e Produções – paralelo a esse diálogo, temos JC e Madalena tentando realizar uma apresentação artística em uma comunidade periférica em pleno ato político contra a especulação imobiliária (que está promovendo o despejo daquela comunidade para favorecer uma construtora de prédios na região).

Judas, em oposição ao que seu nome indica de imediato – o traidor – recusará a oferta do Agente Cultural e tentará seguir trabalhando como professor de teatro (mal) assalariado em uma organização não governamental administrada por freiras católicas. Fiel a seus princípios éticos, Judas perde seu emprego ao encenar com alunos a história de Santo Dias (mártir da luta operária, assassinado pela polícia militar em 1979) em um evento para o qual deveria preparar uma peça com objetivo de contar a história de um Santo católico.

O Agente da Indústria Cultural então convencerá JC a assinar o contrato, em nome dos Doze Apóstolos, com a Gênese Produções e Criações. Esta, por sua vez, tem um contrato assinado com a construtora “Amargo Corrêa” – responsável pelo despejo das famílias moradoras da ocupação na

qual os Doze Apóstolos faziam suas apresentações. De modo que, no final, JC e Madalena têm suas imagens estampadas nas peças publicitárias do empreendimento imobiliário “Terra Proibida”.

A tensão se estende até o conflito final do espetáculo, que se dá durante a gravação do clipe de “JC e os Doze Apóstolos”: um trabalhador que representava um anjo cai de cima de uma estrutura e morre, desencadeando uma greve entre os atores. Madalena e JC tentam argumentar com os trabalhadores para que voltem ao trabalho, mas não obtêm sucesso. O impasse só é solucionado com a intervenção do Agente da Indústria Cultural que, negociando com as categorias, promete aumento dos salários dos atores e dobra o número de “lanchinhos” oferecidos aos figurantes. Todos os trabalhadores concordam em dar continuidade à gravação do clipe crucificando JC e erguendo-o, tendo como trilha sonora a sua própria música. JC, que antes lutava – valendo-se de suas obras artísticas - contra a especulação imobiliária e o conseqüente despejo das famílias que moravam na ocupação onde foram construídos os prédios da “Amargo Correia”, acaba como garoto propaganda da construtora, utilizando também suas canções. Ou seja, a mesma obra de arte pode ser utilizada contra o sistema ou a favor dele.

Ao longo do espetáculo, para dar conta de todos os personagens em cena, os atores se dividem da seguinte maneira:

- Ademir de Almeida: Homem vestido de Cristo/ Agente do Mercado Cultural/ Ventríloquo/ Diretor/ Aluno 2/ Homem na prisão/ Fotógrafo/ Outro ator vestido de Anjo
- Henrique Alonso: Monge cantor/Anjo/ Vereador/ Trabalhador/ Maquiador/ Aluno 3/ Carcereiro/ Ator 1/ Super-Homem/ Ator vestido de Anjo
- Joel Carozzi: Monge cantor/ Anjo/ JC
- Max Raimundo: Monge Cantor/ Anjo/ Judas/ Produtor/ Cara do Marketing/ Ator vestido de Centurião
- Rafaela Carneiro: Maria Madalena / Anjo/ Madalena/ Madre
- Sérgio Carozzi: Monge Cantor/ Deus Mercado/ Militante/ Pimpão/ Operador de Câmera/ Aluno 4/ Homem-Bomba

Além das cenas que operam com o objetivo de contar a história de JC e seu coletivo, alguns quadros são inseridos ao longo do espetáculo, visando trazer novos dados a respeito do contexto (sistema capitalista); “fisgar” o espectador quebrando a narrativa, divertindo, complexificando as temáticas e relembrar o público que está diante de um fenômeno teatral. Dessa maneira, além das treze cenas criadas para conduzir a trama de JC, o espetáculo é composto por dois prólogos, duas intervenções e um epílogo.

## **Quadros**

### **Prólogo I**

O espetáculo tem início no espaço de espera para entrada no teatro, com o surgimento de uma atriz, cujo figurino alude à figura de Maria Madalena (vestes brancas e lenço na cabeça), anunciando histericamente: “É ele! É ele! Eu vi! É ele!”.

Ela cruza o público em direção a uma sala fechada, de onde saem os outros atores, para avisar a todos da visão que acabou de ter. Num misto de ansiedade e pânico, quatro atores correm em direção a um teclado, posicionado à frente do público; vestem-se à vista do público com um único hábito (formando um monge de quatro cabeças) e começam a entoar uma canção.

Surge um ator vestido como Jesus Cristo: pano branco cobrindo o sexo, coroa na cabeça e cruz nos ombros.

Ele caminha pelo espaço de modo ritual, carregando uma cruz de madeira. Ao mesmo tempo em que assistimos a essa cena, ouvimos a canção entoada pelos monges, que diz:

Esse homem não é Cristo  
 Este homem não é Cristo  
 Nem de longe  
 É um coitado qualquer  
 Que hoje cedo fez a barba  
 Deu tchau pra sua mulher  
 Esse homem não é Cristo  
 Tá só quebrando um galho  
 Ele mora aqui perto  
 No próximo quarteirão

Já vestiu-se de homem aranha  
Num açougue no capão.  
Essa roupa é mais uma  
Ele só é mais um peão<sup>56</sup>.

Ao final da canção, os monges se retiram e levam consigo o teclado, deixando o microfone para o ator vestido como Jesus Cristo. Ele chega ao microfone e começa a leitura das Advertências ao Público.

Nesses primeiros minutos de espetáculo podemos perceber aspectos que permeiarão toda a peça, tanto no que diz respeito à linguagem quanto às temáticas abordadas.

Os paralelos com a religião são anunciados. Não apenas na presença das figuras – monges, Jesus Cristo, Maria Madalena – mas também em suas ações e gestos: O ator vestido de Cristo simula um esforço absurdo ao carregar sua cruz, como Jesus Cristo, ao cumprir a Via Sacra. No meio de sua trajetória, o ator desfalece e cai – assim como Jesus Cristo, na terceira estação (Jesus Cai por Terra) – é socorrido pela atriz vestida de Maria Madalena, que lhe oferece uma lata de azeite. Ele a recusa e toma um gole de uma latinha de Coca-Cola, cedida por uma atriz disfarçada de público, recupera suas forças e segue sua caminhada. Outra referência ocorre quando a atriz vestida de Maria Madalena enxuga o rosto do ator vestido de Jesus Cristo, reproduzindo uma parte da Sexta Estação (Verônica Enxuga o Rosto de Jesus).



<sup>56</sup> Esse e outros trechos pertencentes à dramaturgia do espetáculo foram extraídos do Caderno de Erros IV, organizado por Ademar de Almeida, Fábio Resende e Max Raimundo e publicado pela editora LiberArs em 2015, às vezes, com alterações retiradas do vídeo do espetáculo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-E1qLAWQRMk>

A encenação desse primeiro momento do espetáculo é extremamente cômica, sobretudo pela contradição entre a ideia do sagrado e do ritualístico, e a execução, que traz à tona aspectos da realidade profana e popular. Na atuação do homem vestido de Cristo, por exemplo, seu esforço ao carregar a cruz é de tal modo fingido, e evidentemente forçado, que ao se deparar com uma escada ele facilmente ergue a cruz e sobe os degraus, de maneira cotidiana e rápida. Na sua caracterização também encontramos uma sátira aos elementos sagrados: a coroa de espinhos é substituída por uma guirlanda de natal colocada sob uma peruca loira.

A sátira a imagens sagradas, como a de Jesus Cristo, não está no espetáculo para ridicularizar a fé ou a história Cristã. Essa escolha serve à desconstrução e à desnaturalização, visando um olhar crítico; o entendimento que acontece a partir do momento em que algo familiar nos é apresentado de maneira estranha, diferente daquilo a que estamos acostumados. Esse é um exemplo da pesquisa da Brava intitulada Teatro da Contra Imagem colocada em prática. A desnaturalização da imagem de Jesus é um tema que já foi abordado em outro espetáculo da Companhia e retorna em *JC*:

Talvez, para nós ocidentais, a imagem do Cristo seja, das imagens existentes, a mais naturalizada e absoluta. Esta imagem, de acordo com nossas vontades e estudos, é tema de composição teórica e prática para a construção de uma futura peça teatral, que tem como eixo de discurso o tripé: A Imagem (Jesus e religião), O Trabalho (o processo histórico da alienação, da formação da classe operária e das lutas desta classe), O teatro (modo de produção e Contra-Imagem). Nossos estudos sobre esta contra imagem, Jesus e trabalho, têm se efetuado diariamente, inclusive nos momentos para criação da peça “Corinthians, meu amor”, em que a religião é extremamente criticada e a figura de Jesus é apresentada como prólogo do que estamos pesquisando e anúncio de nossa continuidade acerca do tema. Em algumas cenas, a imagem de Jesus, surge desnaturalizada, incapaz de resolver os problemas da realidade material, ou seja, é apresentada de maneira contrária a seu reconhecimento imediato que está ligado a um poder transcendental que é imagem e, aparentemente, imutável. (ALMEIDA, Ademir de, 2015b, pp. 185 e 186).

Como se vê, o questionamento acerca da imagem de Jesus já acompanha as criações do grupo desde antes da estreia de *Corinthians, meu*

*amor* (2012) e segue influenciando seus trabalhos, sendo claro aqui a continuidade da pesquisa realizada pela Brava e seus múltiplos desdobramentos.

A desconstrução da imagem dos monges também é notável nessa cena: Com uma postura forçadamente majestosa, como a de alguém que entoia cantos litúrgicos e sagrados. Essa atitude cria no público a expectativa de um canto sublime, com palavras e passagens sagradas. O que se segue, no entanto, é uma letra que contradiz essa expectativa por conter palavras e expressões da linguagem popular e por afirmar que quem está diante de nós é apenas um “coitado qualquer” ou “mais um peão”; ou seja, não se trata de uma história de um santo ou figura sagrada. Essa relação de contradição entre forma e conteúdo é um dos recursos utilizados por Brecht na construção do teatro dialético; essa escolha – colocar palavras profanas no canto aparentemente sagrado – causa um estranhamento que distancia o público, conferindo maior atenção ao que está sendo dito, além de ser cômico. Aspectos aparentemente contrários, mas que dialogam e conseguem criar um sentido diferente e ampliado à cena. Anatol Rosenfeld, em seu livro *O Teatro Épico*, exemplifica um pouco mais, com casos semelhantes:

Outro recurso [utilizado por Brecht] é a paródia que se pode definir como o jogo consciente com a inadequação entre forma e conteúdo. Se atravessadores ou *gangsters* exprimem as suas ideias sinistras ou hipócritas no estilo poético de Goethe ou Racine o resultado é o choque entre conteúdo e forma; a própria relação inadequada torna estranhos o texto e os personagens, obtendo-se o violento desmascaramento que amplia o nosso conhecimento pela explosão do defamiliar. (ROSENFELD, 2006, p.156).

A contradição entre um estilo de fala poético, elevado, e o conteúdo baixo, chulo, evidencia o teor do discurso. Pela oposição entre alto e baixo, conseguimos ressaltar as palavras e as características dos personagens. Para completar a quebra de expectativa, ao final da canção um dos monges solta um grito de “Yeah” – como um rock star ao final de uma canção – enquanto outro monge saca um pedaço de pão de seu bolso e dá uma mordida, como alguém no intervalo de seu expediente, auxiliando na dessacralização das figuras.

A música cantada pelos monges, além de contribuir com a falsa sensação de momento sagrado – os monges cantam em coro e são acompanhados por um teclado (em modo de órgão de tubo) – também introduz a temática do trabalho, sobretudo na letra. Anuncia que o homem de quem estamos diante é um trabalhador, tendo explorada a sua mão-de-obra. A canção sugere, inclusive, que se trata de um ator, pois faz “bicos” interpretando personagens. Como deixa claro o trecho: “Tá só quebrando um galho/(...) Já vestiu-se de homem aranha/Num açougue no capão./Essa roupa é mais uma/Ele só é mais um peão”. Em cena posterior, veremos um dos atores realmente vestido de homem aranha, durante um trabalho para um açougue.

O uso da música foi destacado por Brecht em vários de seus escritos e de seus espetáculos, expandindo as possibilidades de uso das canções em função daquilo que se quer dizer com a cena; sem que isso implique no uso redundante da música, ou vise uma exploração dos sentimentos no público. A música não está a serviço da produção de ilusão ou de “climas” para as cenas; as músicas trazem, por si só, significados e mensagens:

O gesto geral de mostrar, que sempre acompanha o objeto que está sendo mostrado em particular, é realçado pelos apelos musicais dirigidos ao público nas canções. Os atores jamais devem fazer uma passagem natural da fala para o canto; devem, sim, destaca-lo nitidamente do restante (...). A música não deve acompanhar, a não ser por comentários. Não deve contentar-se com “exprimir-se”, esvaziando-se, por tal, pura e simplesmente, do tom emocional que lhe sobrevém durante os acontecimentos. (BRECHT, 1978, p.131)

Brecht entende a música como elemento independente na cena, que conversa com outros elementos, dialoga e amplia o sentido total. A música pode realçar algum aspecto ou, até mesmo, introduzir novas informações desconhecidas do público.

No caso do prólogo de *JC*, a música é fundamental. Se o público assistisse à cena do homem vestido de Cristo, carregando a cruz, sem as informações dadas pela canção – e sem o reforço na interpretação do ator que carrega a cruz -, poderia entender que se trata de uma reprodução de Jesus Cristo e da via sacra, o que prejudicaria todo o sentido da cena.

Gerd Bornheim destaca ainda a função didática que a música pode desempenhar numa encenação brechtiana:

[o teatro] passa a ser um teatro de crítica social, dentro de parâmetros estabelecidos pelo teatro épico – que visa, pois, despertar a consciência crítica do espectador. Ora, a canção se presta com docilidade a tais processos de politização, ela se desprende facilmente de dimensões psicológicas, líricas, sentimentais, para assumir um conteúdo objetivo, ligando-se a algo que está acontecendo, ou a um fato, ou a uma tese, ou a uma lição de caráter moral. Por esse caminho, a canção oferece possibilidades didáticas consideráveis. (BORNHEIM, 1992, p. 300).

A canção aqui exerce a função de acrescentar novos conteúdos à cena, não apenas pela letra, mas o arranjo e a melodia trazem indícios de outros temas que serão desenvolvidos pelo espetáculo, como aspectos das relações de exploração no sistema capitalista. A música foi construída a partir de uma paródia de Carmina Burana de Carl Off<sup>57</sup>, cujo arranjo e melodia são reconhecíveis pelo público e trazem uma sensação de grandiosidade e expectativa.

Esse primeiro momento do prólogo apresenta ao público, de maneira poética, sintetizada por imagens e pela música, as questões sobre as quais nos debruçamos ao longo do espetáculo. Expõe a religião como um tema criticado e apresenta a discussão do sistema capitalista, passando pela exposição da temática do trabalho inserido nesse sistema.

Outro traço bem evidente nesse trecho – e que será marcante durante toda a peça – é o uso do humor, enquanto ferramenta de crítica e diversão. A comicidade constitui uma estratégia corrente nos trabalhos da companhia e que fortalece a relação com o público. Utilizar o humor foi uma decisão consciente e acertada do grupo, desde o início da montagem da peça, como fica claro nessa fala do diretor do espetáculo Fábio Resende:

A gente tá tentando fazer uma peça que revele um processo por trás de algo. No nosso caso é: então tem uma sociedade capitalista que nós somos contra; dentro de uma sociedade

---

<sup>57</sup> Essa ópera, criada em 1936, tem como base 24 poemas dos Carmina Burana – versos profanos, escritos entre os séculos XI e XIII. O manuscrito original contém 254 poemas e textos dramáticos que foram utilizados por Carl Off para criticar a sociedade de sua época (ascensão do III Reich).

capitalista tem um assunto X que a gente quer revelar o processo. Ninguém está conversando sobre o que está por trás das coisas. Então, de saída, já tem uma tensão com o público, de saída. Então quando você fala assim “ah, o que é que nos apoia quando a gente quer comunicar o trabalho?”; é lidar com o humor e com a diversão. Isso ajuda a gente. (Fábio Resende em entrevista concedida para essa pesquisa).

O princípio da diversão, escolhido pelo grupo como estratégia de potencializar o diálogo com o público, é defendido por Brecht, como elemento necessário ao teatro épico. Em seu texto intitulado *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht classifica a diversão como a “função mais nobre atribuída ao teatro” e prossegue seu raciocínio acerca da necessidade de se tornar prazeroso o aspecto moral:

O teatro, tal como todas as artes, tem estado, sempre, empenhado em divertir. E é este empenho precisamente, que lhe confere, e continua a conferir, uma dignidade especial. Como característica específica, basta-lhe o prazer, prazer que terá de ser, evidentemente, absoluto. Tornando-o um mercado abastecedor de moral, não o faremos ascender a um plano superior; muito pelo contrário, o teatro tem justamente de se precaver nesse caso, para não degradar-se, o que certamente sucederá se não transformar o elemento moral em algo agradável, ou, melhor, suscetível de causar prazer aos sentidos. Tal transformação irá beneficiar, justamente, o aspecto moral. Nem sequer se deverá exigir ao teatro que ensine, ou que possua utilidade maior do que a de uma emoção de prazer, quer orgânica, quer psicológica. (BRECHT, 1978, p.101).

O conteúdo do espetáculo, ou o “aspecto moral” como diz Brecht nesse trecho, é beneficiado pelo prazer proporcionado aos sentidos. O teatro deve ser, sobretudo, uma experiência agradável se desejar falar ao público.

O sarcasmo segue dando a tônica do prólogo, no momento seguinte do espetáculo em que serão proferidas as “Advertências ao público”. O ator que está vestido como Jesus Cristo fala ao microfone 78 advertências que, ao mesmo tempo em que retomam e aprofundam as questões centrais, divertem e fazem alusão ao próprio jogo teatral que está se estabelecendo.



Foto Fábio Hirata

O ator se dirige ao público e reforça que ele não é Jesus Cristo:

Eu acho que a música já deixou bem claro, mas, se alguém ainda tem alguma dúvida, eu não sou Jesus Cristo.

Ao insistir nesse dado, o ator deixa claro que a sátira não é à imagem de Jesus Cristo – uma vez que ele não é Jesus Cristo – à religiosidade ou à crença de alguém. A música já disse que se trata de alguém comum, realizando um trabalho, representando Jesus. A crítica, portanto, será direcionada ao mercado cultural que se coloca frente às pessoas como se fosse uma nova religião. Após essa ressalva, o ator segue, anunciando e dando início a sua função:

A minha função aqui é prepará-los para o que está por vir. E para isso apresento-vos agora o que chamamos de: "algumas advertências ao público antes de entrar no espetáculo".

*(Inicia-se uma música estilo new age e o ator vestido de Cristo saca um pergaminho no qual lê as advertências)*

Advertência número 1: o que vocês vivenciarão em instantes é Teatro – "a arte sagrada do ator".

2. Não olhem diretamente nos olhos dos atores durante o espetáculo.
3. Não toquem nos cenários e objetos de cena.
4. Não façam barulho durante o espetáculo.
5. Não fotografem.
6. Não fumem.

7.Quando ouvirem as músicas do espetáculo evitem fazer aquele balancinho assim...

Essas advertências iniciais apresentam o teor irônico do espetáculo no que diz respeito, inclusive, ao próprio teatro. O ator apresenta algumas advertências que são de praxe, ao mesmo tempo em que satiriza seu próprio ofício, muitas vezes dito e referendado como “sagrado”, pedindo ao público que, entre outras precauções, evite olhar diretamente nos olhos dos atores, como se esses fossem dotados de algum poder sobrenatural.

Em um registro do processo de criação de *JC*, essa cena continha a seguinte descrição:

Recomendação para se entrar no espetáculo: Quando vemos um sacerdote, de forma irônica, preparar o público para o ritual da sagrada Arte Teatral que se seguirá.<sup>58</sup>

Percebe-se, através da indicação presente nesse roteiro de cenas, que a interpretação irônica é necessária para o bom funcionamento do quadro. Apresentada dessa maneira, a ideia de que o teatro é um “ritual sagrado” é ridicularizada e anuncia-se o questionamento da própria atividade teatral.

A crítica ao ofício teatral também está presente em outras advertências no decorrer da cena, como na 12<sup>a</sup>:

12. Aos que estão vendo teatro pela primeira vez na vida, não se preocupem, vocês não perderam muita coisa.

Além de contribuir para o efeito cômico, a desmistificação do fazer teatral, da maneira apresentada, reforça a ideia de que o ator é um trabalhador como outro qualquer, vendendo sua força de trabalho e seguindo as regras do mercado. Dessa maneira, o grupo pode expor questões relacionadas a seu ofício, mas pode dialogar com toda a classe trabalhadora, pois se entende como pertencente a ela.

Da advertência 15 a 33, temos essa ideia desenvolvida:

---

<sup>58</sup> Informação contida em “Roteiro de Cenas”, retirado do relatório de acompanhamento de atividades do projeto “Brava Companhia” contemplado com o Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo – 20ª edição.

15. Se tiver ouvidos sensíveis, cuidado. Essa peça contém palavrões.
16. Vocês devem estar pensando: “Poxa! Tudo que a Brava Companhia faz tem palavrões”.
17. Deve ser porque somos da periferia. Então, foda-se.
18. O Teatro pode não parecer, mas é trabalho.
19. Especulação financeira pode até parecer, mas não é trabalho.
20. Este espaço é feio, sujo, tem goteiras e ratos<sup>59</sup>.
21. Nós não nos orgulhamos disso.
22. O teatro que fazemos é feio, sujo, tem erros de português e momentos desafinados.
23. Nós não nos orgulhamos disso.
24. Mentira. Disso, até que nós tem orgulho.
25. A luta de classes existe.
26. Não.... Nós não fazemos teatro para entrar na TV.
27. Mas se pagar bem, a gente vai.
28. Não.... Nós não estamos ligados a nenhum partido político.
29. Mas se pagar bem, a gente vai.
30. Não. Não, nós não gostamos de ONGs e nem queremos trabalhar nelas.
31. Mas se pagar bem...
32. Vocês devem estar pensando que somos uns verdadeiros “vendidos”... Mas não é tão simples assim.
33. Depende muito do valor da oferta.

Ao mesmo tempo em que segue apresentando as relações de teatro enquanto trabalho, as advertências trazem uma série de denúncias acerca da situação e precarização do trabalho cultural, do trabalhador da cultura, da própria companhia. O prólogo expõe contradições e limites da obra e alguns de seus motivos (contexto, condições materiais, complexidade das questões abordadas, etc.). O ator, ao ler as advertências, passa da seriedade para a ironia em sua interpretação, o que leva o público a entender as piadas inerentes ao texto e a surpreender-se a cada advertência que é lida.

Ainda nas advertências, tomamos contato com o posicionamento político do grupo, conhecendo de antemão o ponto de partida e alguns pressupostos teóricos que norteiam a argumentação do espetáculo. Além de

---

<sup>59</sup> Trata-se da antiga sede do grupo “Sacolão das artes”, galpão localizado na periferia de São Paulo que, antigamente, abrigava um hortifrutigranjeiro municipal. Essa advertência se modifica dependendo do lugar onde o espetáculo é apresentado.

insistir na existência da Luta de Classes<sup>60</sup> - a frase dita na advertência 13, “A Luta de Classes existe”, é repetida, como um mantra, nas advertências 25, 40 e 53 – e na advertência 62 temos essa opção de pensamento explicitada:

62. Não percam seu tempo achando que somos de esquerda, ou que nosso teatro tem influências Marxistas ou Brechtianas. Tenham logo certeza.

As advertências totalizam 78 itens e compõem o primeiro prólogo que opera no universo da realidade em que público e atores estão inseridos, apresentando o acontecimento teatral e estabelecendo algumas temáticas e as “regras do jogo” para fruição do espetáculo.

## Prólogo II

O segundo prólogo, que começa logo em seguida do primeiro, introduz o contexto do espetáculo, apresentando dados da realidade em que a história contada acontece, seus personagens e o que acontecerá com eles.

Um pequeno coro de atores, vestidos caracteristicamente de anjos, se posiciona em frente ao público para cantar a música “Canção dos anjos” composta integralmente de slogans de marcas famosas:

Venha pra onde está o sabor  
Amo muito tudo isso  
Dedicação total a você  
Lugar de gente feliz

Viva o lado bom da vida  
Feito só pra você  
Ace todo branco fosse assim  
Impossível comer um só

Os anjos que, na religião católica, são os mensageiros de Deus, aqui exercem a função de trazer os dizeres do Deus Mercado (que se apresentará em breve): propagandas de produtos, restaurantes, supermercados;

---

<sup>60</sup> Conceito cunhado pelo filósofo alemão Karl Marx para entendimento das relações sociais das sociedades capitalistas.

incentivando o consumo e prometendo a felicidade oriunda deste. A letra é acompanhada por um violão e duas flautas transversais, dando um ar angelical à canção. O anjo que canta tem um sorriso extremamente forçado – como aqueles dos comerciais de margarina – e se dirige ao público de forma imbecilizada.

As frases apresentadas na canção são conhecidas pelo público, que as reconhecem, pois foram repetidas centenas de vezes nos meios de comunicação. Esses dizeres compõem nosso imaginário de tal forma que não pensamos sobre eles. Ao deslocá-las de seu contexto e forma originais, é possível fazer uma crítica do seu conteúdo. Neste prólogo, temos comparadas as formas presentes na construção das ideologias católica e capitalista já indicando uma analogia entre elas e a possibilidade de análise e de crítica dos mecanismos de manutenção que as compõem. As frases são ridicularizadas pela maneira como são cantadas – com riso forçado e sem conexão entre elas –, mas não são totalmente diferentes da forma como são ditas em comerciais e merchandisings na televisão, no rádio ou em anúncios impressos; os aspectos ridículos, presentes nas propagandas originais, são retirados de seus contextos e intensificados na cena.

Depois da canção, temos um blackout no espaço, que rapidamente se enche de fumaça. A iluminação é feita apenas por lanternas que indicam ao público o caminho para o espaço cênico. Os feixes de luz se movimentam de forma que sugerem tanto sirenes, em busca de algum fugitivo, quanto holofotes procurando alguma celebridade. O clima é de extrema expectativa também pela trilha sonora composta pela mistura de sirenes, coros litúrgicos e sinos badalando; um clima sinistro e sagrado ao mesmo tempo.

Ainda no escuro, mas agora com um fundo sonoro de coral de vozes, ouvimos o ator que interpretará o Deus Mercado anunciar o princípio da história:

DEUS MERCADO - E no início... Era o princípio. O ponto de partida. O marco zero. O start. E foi, exatamente, aí... Onde tudo começou. Um dia... Deus decidiu criar o universo. (*Como um aparte ao público*) E a primeira coisa que percebeu é que trabalhar no escuro era muito difícil. Então, Deus murmurou "Fiat Lux". (*O espaço cênico se ilumina*) E a luz foi feita. (*Como um aparte ao público*) Até hoje existe uma grande discussão

para saber se Deus falava latim ou hebraico. Mas isso não vem ao caso. Aqui, para não complicar, ele falará em português. All Right?

Quando as luzes se acendem, há um cubo de madeira, no qual é possível ver um mapa-múndi desenhado em sua face frontal. Atrás desse cubo existe uma cruz e, acima, está pendurado um objeto de madeira, semelhante à moldura de um vitral de Igreja. A parte inferior da moldura está quebrada, suas extremidades dão, assim, uma impressão de lanças afiadas direcionadas para o cubo, onde se posicionará o Deus Mercado, conferindo a ele e a sua posição um falso ar sinistro e amedrontador.

O Deus Mercado entra e toma seu lugar – sobre o cubo de madeira – para anunciar os seus feitos. Deus fala da maneira majestosa de quem profere palavras sagradas:

DEUS MERCADO - Acabo de conceber um projeto incrível e conto com a parceria de vocês! Criarei o universo! (*Enquanto Deus fala os anjos acompanham respeitosamente suas palavras.*) E também a Terra, o paraíso, florestas, animais, minerais, muitas estrelas, uma lua, dois sois...

Nesse momento Deus é interrompido pelo Anjo Rafael, que diz:

ANJO RAFAEL - Senhor! Porque não deixas apenas um sol? É muito mais econômico...

Ao que o Deus Mercado responde:

DEUS MERCADO - Como ousas interferir nos desígnios divinos? Desapareça ser insolente! (*Deus faz um gesto que desaparece com o anjo Rafael e depois comenta como um aparte ao público*) Deus nunca lidou muito bem com as críticas. Mas o desgraçado tinha razão. Deixemos apenas um sol.

Esse trecho também traz muitos elementos cômicos, que sobressaem às falsas tentativas de dar à cena um ar sombrio, solene e ritualístico. Alguns momentos, que deveriam ser de extrema seriedade, são interrompidos por falas cotidianas engraçadas ou imagens inusitadas, que quebram a expectativa do público. Quando a luz se acende após Deus dizer

“Fiat Lux”, por exemplo, vemos os anjos divididos em casais, sugerindo que eles estariam tendo relações amorosas ou sexuais. Quando percebem que o espaço está iluminado e que eles estão sendo observados, se afastam de seus parceiros e disfarçam uma possível relação, tomando seus postos e assumindo posturas angelicais.

Outro momento inusitadamente engraçado, e que consegue introduzir uma crítica que será desenvolvida em algumas cenas adiante, é a fala de Deus: “Aqui, para não complicar, ele falará em português. All Right?”. Após declarar que falaremos o português, Deus diz “All Right”, que é uma expressão em Inglês, que significa “Tudo bem?”. Essa, e outras expressões norte-americanas, são de uso corrente no Brasil; ao expô-la nessa relação contraditória, o ator traz, através do humor, uma crítica a seu uso. Uma vez que se pretende falar o português e acaba soltando uma expressão estrangeira, de maneira tão natural e corriqueira, como se não percebesse, e nem refletisse sobre seu uso.

A passagem da interrupção da fala de Deus, pelo Anjo Rafael, também é feita de maneira risível: o ator que interpreta o Anjo Rafael fala – “Senhor! Porque não deixas apenas um sol? É muito mais econômico...” – da maneira mais cotidiana possível, interrompendo a maneira sagrada com que Deus proferia seu texto. A reação de Deus à crítica do Anjo e a posterior observação feita pelo ator – de que Deus não reagia bem às críticas – conferem igual efeito de comicidade, sobretudo pela sugestão de que Deus, ao contrário do esperado, tem uma personalidade difícil e autoritária.

A cena continua, ainda apresentando o Deus Mercado. O ator que o interpreta descreve o que seriam seus feitos e suas ações; tudo o que foi por ele criado e tudo o que ele rege. O ator fala de maneira agressiva e cruel, como que embriagado de seu poder e, nas frases finais, derrama um balde de sangue em suas vestes brancas:

DEUS MERCADO – E assim Deus criou os continentes... Os oceanos, os minerais, os vegetais, os animais, o homem, a mulher, a agricultura, a caça, a pesca, a fome, as guerras, as artes, as ciências, o comércio, o dinheiro, os países, as máquinas, as indústrias, os meios de transporte, as escolas, as universidades, as igrejas, os Estados, os reis, as ditaduras, as armas, as tecnologias, os meios de comunicação, os ônibus

espaciais, os presidentes, as máfias, os livros, as drogas, o petróleo, a Bolsa de Valores, a internet, o Google, os transgênicos, o agronegócio, a Apple, a Coca, a Pepsi, a IBM, a Microsoft, a Shell, a Monsanto, o Ipad, Ipod, o Mcdonalds, a Globo, a Fox, a Disney, as culturas, o Mickey, as religiões, as novelas, o trabalho... o rico e o pobre. *(Ao final, Deus se recompõe e comenta como um aparte ao público)* Alguns dizem que na verdade Deus teria criado apenas o céu e a Terra. E que todo o resto teria sido produzido na China. *(Retomando a eloquência)* Dize-me quanto consumes e te direi quanto vales. Pois eu sou aquele que habita o Paraíso Fiscal *(nesse momento, o ator que interpreta o Deus Mercado puxa uma corda e derrama sangue – que cai do alto - sobre ele e sobre o mapa mundi desenhado no cubo)*. Eu sou aquele que realiza o Milagre Econômico. Eu sou... O Deus Mercado!



Foto Fábio Hirata

Toda essa fala contém uma relação clara entre o que seriam os feitos reais de Deus e o que seria responsabilidade do sistema capitalista – Deus Mercado. Ao misturar as realizações (os continentes, o homem, a mulher misturados ao Ipod, à bolsa de valores, à Disney), a questão da crença é colocada; somos convidados a refletir sobre aquilo que cremos ser criação de Deus e, portanto, inerente à existência, em contraposição àquilo que acreditamos ser criação dos homens, e, como tal, passível de se transformar ou até de deixar de existir. Por exemplo: a ideologia capitalista prega que a relação entre os homens sempre foi – e, portanto, sempre será – de exploração

de um sobre o outro, ou, como costuma se referir a essa exploração: relação de competitividade. A criação das guerras, da fome, do rico e do pobre seria reflexo dessa relação e, portanto, de Deus. Se guerra, fome, rico e pobre são vistos como invenções do Deus Mercado, podemos questionar as suas existências e origens. No final da fala, a brincadeira com as palavras “paraíso” e “milagre”, tenciona ainda mais essa relação e intensifica a possibilidade de refletirmos sobre ela. A cena toda é um convite à reflexão de diversos aspectos da nossa sociedade, um convite à desconfiança.

A cena segue, com Deus cantando a Canção do Deus Mercado: uma receita para se fazer Deus e para sustentar Sua existência:

Misture numa tigela  
 2kg de Superman  
 4 ovos de Mickey  
 E 1 coração de Hitler  
 1 pitadinha de Papa  
 1 tanto de Sustentabilidade  
 Junte com 50 gramas de Sangue de Celebridade  
 1 toque de Reality Show  
 Depois junte sem demora  
 Extrato de Dama de Ferro  
 Bata hegemonicamente  
 Com meio litro de Ronald Reagan  
 Ou talvez Ronald McDonald's  
 Peneire de modo que tudo fique extremamente palatável  
 Exporte o resíduo imediatamente  
 E descanse no sétimo dia  
 Depois sirva em pequenas porções  
 de Bolsa Família  
 Assistencialismo, Entretenimento  
 e Fome Zero  
 Que a receita seja apreciada até  
 no Quinto do Inferno!

Na letra da música encontramos os ingredientes que são necessários para a manutenção do Deus Mercado: o pensamento neoliberal - “Dama de Ferro”, Ronald Reagan, políticas assistencialistas “Fome Zero” e “Bolsa Família”; a religião – Papa; a Indústria Cultural – Reality Show, sangue de Celebridade, Entretenimento; entre outros. A necessidade desses ingredientes é reforçada por aspectos da encenação. Nessa cena a iluminação é constituída por uma luz negra que revela alguns símbolos contidos no cenário e nos figurinos dos anjos: um X no figurino de um dos anjos, que passa a

segurar um microfone, igual ao utilizado pela Xuxa<sup>61</sup>, assemelhando esse anjo à apresentadora; uma suástica nazista aparece no centro no vitral posicionado acima do Deus Mercado e no figurino de um dos anjos; o símbolo do Superman e do Mc Donald's nos outros dois anjos. Os quatro anjos executam uma coreografia bizarra, que mistura passos de coreografias conhecidas e populares, como arrocha e sertanejo universitário, enquanto Deus canta essa canção. Mais uma vez temos a relação que indica que os mensageiros de Deus são agentes do Mercado: uma celebridade, um ditador, representantes de ideologias imperialistas, etc. Essas simbologias concretas são importantes, porque reforçam os sentidos da fala do Deus Mercado – se só houvesse a fala, a intenção crítica e irônica poderia passar despercebida, mas o reforço visual favorece que o público compreenda o jogo estabelecido no palco, com a realidade vivenciada historicamente pelo espectador.

O ator, que interpreta o Deus Mercado, anuncia o que vai acontecer: onde e quando a história da peça se passará:

DEUS MERCADO - Senhoras e senhores, alerta! O presente não é uma realidade aleatória, ele está articulado com o passado, e essas articulações não se encontram na superfície. Assim também é esta peça que começará aqui. No presente da periferia de um país periférico e de passado colonial chamado Brasil – o país do futuro. Terra sui generis onde questões de interesse público são tratadas de forma particular na privacidade de gabinetes. E é numa cena de gabinete – no caso, o gabinete de um vereador – na periferia do país periférico, onde veremos três figuras: um servidor público, um agente do mercado cultural e um artista que vai descobrir o seu preço. Veremos também um coletivo cultural envolvido em questões públicas a respeito da propriedade privada.

O prólogo, portanto, localiza o espectador no contexto da narrativa: diz onde a história se passará, apresentando algumas condições sobre a situação dos personagens. Descreve o país onde desenrolará a trama, e algumas características desse lugar; isso, tendo como pano de fundo, aspectos do sistema político e econômico – capitalismo – vividos nesse país.

A ação do Deus Mercado, ao anunciar os personagens, evidencia o fato de que ele está regendo e manipulando todos os acontecimentos. Com as

---

<sup>61</sup> Celebridade brasileira, atriz e apresentadora de televisão. Ícone do entretenimento infantil, sobretudo nos anos 90.

mãos faz gestos, iguais aos de um regente de orquestra, para iluminar os espaços onde os personagens devem se posicionar ou para apresentar as figuras: servidor público, agente do mercado cultural, um artista, um coletivo cultural. Nessa passagem também anuncia parte da ação que ocorrerá na cena que inicia a trajetória de JC e os Doze Apóstolos.

### **Ventriloquo e Pimpão**

Nessa intervenção um ator interpreta um ventríloquo, e outro ator um boneco. Esse quadro foi desdobrado recentemente, no espetáculo “O Show do Pimpão” da Brava Companhia e tem como cena inicial o diálogo presente nessa intervenção. Dois atores se posicionam na lateral do palco para executar a trilha sonora da cena: um violão e uma flauta transversal, que conferem um clima alegre, quebrando com a atmosfera densa do quadro anterior, no qual JC – após violenta interrupção do ato no qual se apresentava com Madalena pela polícia – vocifera contra o sistema e reafirma sua convicção de que não desistirá da luta de combatê-lo.

O ventríloquo se apresenta e se diz artista genuíno e persistente, discursa acerca da necessidade de sua arte, enquanto o boneco faz comentários desconcertantes e contraditórios em relação ao que é dito pelo artista. O boneco está sentado em uma carriola, coberto por um tecido; o ator que interpretará o ventríloquo entra empurrando esse carrinho e pedindo licença ao público:

VENTRÍLOQUO - Boa noite, querido público. Peço licença para uma breve intervenção enquanto aguardam a próxima cena. Sou um artista popular que sobrevive a duras penas, sem apoio de governos e sem o respeito dos endinheirados. Conto apenas com a minha sorte e com uns trocados que ganho daqueles que agrado.

PIMPÃO - Vai trabalhar vagabundo!

VENTRÍLOQUO - *Se aproxima do carrinho e coloca uma mão por trás do pescoço de Pimpão como se o estivesse controlando.*

Ora, ora... Vejam só quem está aqui. Este é meu amigo: Pimpão

*(tira o pano de cima do boneco).*

Mas fique em silêncio, Pimpão. Porque agora o palco é meu.

PIMPÃO - Palco? Onde você está vendo palco? Isso aqui é uma espécie de galpão abandonado, depósito, ou sei lá o que... Eu conheço esse tipo de lugar. Eles devem esconder drogas e desmontar carros roubados aqui.

VENTRÍLOQUO - O que é isso, Pimpão... Olha a educação! Isso aqui é um “espaço cultural alternativo”.

PIMPÃO - Isso aqui? Tá mais pra “espaço cultural de quem não tem alternativa”. E aí? Não vai me apresentar pra essa corja?

VENTRÍLOQUO - Pimpão! Mais respeito com o público

PIMPÃO - Pra que? Se o teatro dependesse de público já tinha acabado faz tempo... Olha só a cara desse povo: ninguém tá interessado nessa porcaria. Aquele ali tá quase dormindo... Aquele outro não tá entendendo nada, mas tá com vergonha de sair... Aquela ali não tá querendo ver nada... Pela roupa, o que ela quer é ser vista... Aquele outro veio obrigado...



Foto Fábio Hirata

Essa cena se assemelha muito ao prólogo do espetáculo *O Nome do Sujeito*, da Companhia do Latão, montado em 1998 e remontado em 2007. Nela temos um artista de rua, o Bonequeiro, que tem sua apresentação interrompida por Ludwigo, o boneco, afirmando que “Esse aí não sabe cantar nada” (CARVALHO; MARIANO, 2008). Ludwigo também contraria o Bonequeiro, que diz estar no palco, afirmando que não há palco, que ambos estão na rua, e

ninguém ali quer ouvir o Bonequeiro. Ludwig reivindica que o Bonequeiro o apresente à “cambada” e tem sua atenção chamada por este, ao que Ludwigo responde “Se o teatro dependesse de público já tinha acabado” (idem), assim como Pimpão. Mais do que apresentar uma simples oposição dos fatos e perspectivas, nas palavras do manipulador e de seu boneco, ambos os trechos trazem um dado interessante às cenas: existe aquilo que é dito pelo artista e, no discurso de seu boneco, podemos acessar o que seria de fato o seu pensamento, uma vez que o boneco não teria vida, nem voz, senão aquela proporcionada pela ação do artista que o manipula.

A fala do boneco desvela o pensamento do artista. Por exemplo, quando o Ventríloquo se refere ao seu espaço de apresentação como “palco”, é interrompido por Pimpão que afirma se tratar de um galpão abandonado. Esse dado, trazido pelo boneco, reflete a realidade, que é enxergada pelo artista, mas que ele pode preferir ignorar. O boneco, por ser um boneco e não uma pessoa, tem liberdade para falar o que pensa, sem respeito a qualquer tipo de “bons modos”. Seria como se o público pudesse relevar a “falta de educação” do boneco, como se faz com as crianças, que não têm ainda o traquejo social, ou com os palhaços. Ao mesmo tempo, todos percebem que é o boneco quem está dizendo a verdade, e essa dualidade enriquece a cena.

Além disso, as cenas trazem um pouco do contexto do artista, a relação do público com seu trabalho e suas condições.

No espetáculo da *Companhia do Latão*, a cena é menor e tem seu desfecho logo após esse trecho. Em *JC*, temos essa relação – boneco x manipulador – um pouco mais desenvolvida:

VENTRÍLOQUO - Senhoras e senhores, peço-lhes que perdoem a falta de modos de meu amigo. Ele teve uma trajetória de vida difícil e não controla muito bem as emoções.

PIMPÃO - Eu não sou descontrolado.

VENTRÍLOQUO - É um pouco, sim.

PIMPÃO - Não sou.

VENTRÍLOQUO - É sim.

PIMPÃO - Não sou! Não sou! Não sou!

*Pimpão saca uma arma e a agita no descontroladamente.*

VENTRÍLOQUO - Pimpão! Guarda essa arma! Assim você vai assustar as pessoas.

PIMPÃO - A gente não está na periferia? Esse pessoal está acostumado com arma. Todo mundo aqui: ou já levou tiro, ou

conhece alguém que já levou. É normal. Deve ter um monte de gente armada aí.

VENTRÍLOQUO - Eu sei que você tem propriedade para falar disso, mas, por favor, guarde a arma.

PIMPÃO - Propriedade? Eu não tenho nenhuma propriedade! Justamente por isso eu passei minha vida inteira num barraco na periferia!

VENTRÍLOQUO - Calma, Pimpão! Eu quis dizer que você... Tem “conhecimento de causa”. Por isso pode falar. Agora guarde essa arma que você está descontrolado.

PIMPÃO - Eu não estou descontrolado!

VENTRÍLOQUO - Tá bom, tá bom, desculpe... Se acalme, guarde isso e vamos continuar com a nossa apresentação.

Esse trecho intensifica o tom cômico da cena em vários momentos:

Pimpão, ao insistir que não é descontrolado, saca uma arma e a manipula de maneira desgovernada; afirma que, por estarem na periferia, todos ali presentes estão acostumados às armas; e confunde os usos da palavra “Propriedade”, referida pelo artista como sendo “conhecimento de causa”, porém entendida como “bem”, “imóvel”. Aqui tomamos conhecimento de um dado acerca da trajetória de Pimpão, que será desenvolvido em um momento mais adiante: ele foi criado na periferia, em um barraco.

No trecho que segue, após o artista pedir a Pimpão que continuem com a apresentação, este questiona o motivo para isso. Ao que o artista responde:

VENTRÍLOQUO - Ora... O povo precisa de arte.

PIMPÃO - O povo? O povo precisa de hospitais, escolas, moradia, transporte público...

VENTRÍLOQUO - Tá... Então a classe média precisa de arte.

PIMPÃO - A classe média? A classe média quer a Rota<sup>62</sup> na rua.

VENTRÍLOQUO - Tá. Então eu preciso de arte.

PIMPÃO - Escuta: por que você não arruma um emprego de verdade?

VENTRÍLOQUO - Poxa. Não fale assim... É um sacrifício... A falta de recursos, a indiferença da crítica, o desinteresse do público... É muito difícil fazer arte neste país...

PIMPÃO - E daí? Não tem ninguém te obrigando...

VENTRÍLOQUO - A arte está no meu sangue. Mas você não entende isso.

PIMPÃO - O que está no teu sangue é aquela cachaça que você tomou lá atrás.

---

<sup>62</sup> Sigla de Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar, tropa da polícia militar operante na cidade de São Paulo. Conhecida como sendo o maior batalhão da PM – e um dos mais agressivos.

VENTRÍLOQUO - Chega! Se você desdenha a arte então por que continua aqui?

PIMPÃO - *Se levanta.*

Não tenho alternativa. Fui manipulado desde a infância. Vou contar a minha história: nasci numa favela, filho de pai e mãe pobres, que herdaram a pobreza de seus pais, que já a tinham herdado de seus pais. Passei a maior parte da minha infância com fome, em meio à sujeira, ao descaso e exposto a todo tipo de violência. E, como toda criança normal que cresce nessas condições, tudo que eu queria... Era roubar o dinheiro dos ricos, sequestrar os endinheirados, invadir as mansões dos bacanas, explodir caixas eletrônicas, assaltar bancos... Ora, se existia tanta riqueza por aí, eu precisava tomar a minha parte. Eu era uma criança raivosa, revoltada e me diziam que aquilo não era certo. Então, um dia, me levaram para um lugar estranho que ficava bem no meio da favela. Era um lugar onde havia umas pessoas diferentes daquelas que moravam ali. Alguns até falavam outras línguas. Lá eu recebia comida. E me ensinavam arte. Eu não entendia muito bem porque eles faziam aquilo. Não entendia porque me ensinavam a tocar violino se eu nunca teria dinheiro para comprar um violino. Aliás, meus pais nem sabiam o que era um violino. Mas diziam-me que aquilo era para o meu bem. Que era filantropia. Um jeito dos ricos aliviarem a consciência. E o tempo foi passando, passando... Aos poucos, fui esquecendo aquela raiva... E fiquei assim...

VENTRÍLOQUO - Um ser humano melhor!

PIMPÃO - Um covarde! Não consigo mais ter raiva e nem tenho coragem para roubar ninguém. Só consigo fazer piadas e gracinhas... Olha essa arma... É de brinquedo. Isso é ridículo. Como alguém pode manifestar sua revolta assim? E esse nome: "Pimpão"... Que raio de nome é esse?

*Pimpão se senta novamente no carrinho.*

VENTRÍLOQUO - *Acalmando Pimpão enquanto já empurra o carrinho para fora de cena.*

Calma, calma... Melhor irmos embora porque você não está bem. Era só o que faltava... Um boneco com crise de consciência. Vamos tentar marcar um terapeuta pelo SUS. Quem sabe um médico cubano ajude... Com licença, senhoras e senhores. Voltemos a peça.

A cena questiona a necessidade da arte e os motivos que levam o artista a fazê-la, uma vez que o contexto é tão difícil. Na interpretação do ator que faz o Ventriloquo, vemos uma sátira aos artistas de modo geral, em seus gestos, seu jeito de falar e se lamentar; esse personagem faz uma crítica aos discursos daqueles que fazem "sacrifícios" em nome da arte, conferindo a esta uma aura enobrecedora e responsabilizando o público e a crítica por suas dificuldades. Esse discurso é desmontado pelas falas do boneco quando afirma

que ninguém precisa dessa arte – o que ele comprova com seu próprio testemunho.

Apesar do discurso cujo potencial crítico aumenta aos poucos, a comicidade também aumenta, conforme o boneco se rebela contra seu ventríloquo. O “non-sense” é exacerbado ao ponto do boneco se levantar, ganhar vida e contar sua história de vida ao público. Pimpão conta a sua experiência como educando em uma organização não governamental, e deixa claro que a arte ensinada lá só serviu para que ele amortecesse sua coragem e sua raiva. A intervenção retoma e amplia o tema da arte enquanto instrumento para alienar e enfraquecer a luta por melhores condições de vida, como uma droga lenitiva. A personagem não-humana, o boneco, passa a ser a personagem mais humana dessa cena. Existe uma inversão que ocorre gradualmente no decorrer da cena e atinge o auge no discurso do boneco personalizado. Para então esse voltar ao “seu lugar” de autômato e ser carregado por seu ventrículo.

Uma série de questionamentos pertinentes ao assunto do espetáculo é apresentada de forma cômica e distanciada da trama principal, acrescentando novas camadas de sentido e novos problemas a serem refletidos com o público. A relação com a organização não governamental, por exemplo, é motivo de debate entre os membros da Brava, por se tratar de uma relação por vezes contraditória. Existe a reflexão a respeito de todos os problemas que envolvem uma instituição como essa, sobretudo pelo fato de ela não concentrar suas ações nas soluções – ou pela menos nas discussões – dos problemas a partir de suas estruturas, agindo em suas consequências de forma paliativa. Porém, muitos dos integrantes da Brava já trabalharam, ou trabalham em Ongs, o que denota, mais uma vez, o fundo metateatral da peça.

Em um debate realizado após uma apresentação de *JC* uma espectadora questionou o intuito do grupo ao colocar a questão das organizações não governamentais no espetáculo. Ela se identificou como atuante em uma Ong da região, mas que também questionava a sua ação dentro da instituição. Max Raimundo – que na cena seguinte à intervenção do boneco Pimpão representa Judas ministrando aulas em uma Ong – respondeu:

A gente teve a presença de um cara [em um Sarau realizado no Sacolão das Artes], o Alejandro Rojas – se não me engano – que lançou um livro na época, fazendo um estudo sobre o processo das Ongs em São Paulo. Lá ele coloca bem, em três páginas, ele define bem o... não o papel, mas ele vai discutir a origem dela. Daí ele vai se remeter ao McNamara – que, na época, era presidente do Banco Mundial – e ele, inclusive coloca, acho que uma ou duas falas dele – ele coloca como se fosse o McNamara falando da visão dele: de que não adianta, depois de se perder a guerra do Vietnã e depois de se perder também, de certa maneira, em Cuba, a força bélica talvez não fosse mais o grande lance. Mas sim, trocar de lugar, e você passar o foco pra uma questão social, cultural, etc. Acho que isso levantou pra gente várias dúvidas. E essas dúvidas que você tem, a gente tem também. Eu acho que a gente tem até hoje. Porque até muitos de nós trabalhou e trabalha em Ongs e etc. Inclusive, se a gente está fazendo teatro aqui, também... de certa forma... eu conheci, por exemplo, o Fábio e outras pessoas num processo de oficina no Campo Limpo. Eu acho que a cena vai mais pro lugar de tentar problematizar essa questão. (Informação verbal<sup>63</sup>).

Essa fala evidencia o fato de que é um desejo do grupo debater a questão das organizações não governamentais e criticar a atuação destas na periferia, sobretudo pela relação que os próprios atores do grupo mantêm, ou mantiveram. Existe a crítica da instituição enquanto ferramenta de dominação mas muitos artistas ainda tem a Ong como possibilidade única de conseguir vender sua força de trabalho.

No espetáculo, Judas trabalha em uma organização não governamental administrada por uma instituição católica. A cena em que a instituição é apresentada mostra as péssimas condições de trabalho – excesso de alunos, regras não condizentes com aprendizado, autoritarismo da Madre Superiora – e reforça críticas ao patrocínio privado e à submissão da instituição às empresas que “contribuem” com seu funcionamento. Judas recebe a missão de encenar a vida de um Santo; escolhe contar a história de Santo Dias e é demitido. A trajetória de Judas reforça a construção das críticas e contribui na exposição da questão maior colocada no espetáculo, referente à função do artista na sociedade.

---

<sup>63</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PDxIUS9zfUM&feature=youtu.be> Acesso em: 27/05/2017.

## Super-Homem x Homem-Bomba

Nessa intervenção temos o embate político entre ideias, de direita e de esquerda, aqui representadas cômica e respectivamente pelas figuras do super-homem e do homem-bomba. Entre armas e discursos, os combatentes expõem os clichês e os limites existentes em ambos os personagens. A começar pela caracterização destes: O Super-homem tem uma vestimenta típica de super-herói norte-americano que simula um corpo perfeito e forte e reproduz gestos característicos dos heróis hollywoodianos; O homem-bomba possui um dialeto próprio que transita “numa mistura de portunhol, português e bahianês”, fuma um charuto cubano e discursa de maneira exaustiva e violenta:

*Trilha sonora do filme Superman é ouvida enquanto um ator vestido de sobretudo entra em cena. O ator retira o sobretudo e revela o uniforme de Super-Homem que está vestindo, pega um pedaço de madeira e restaura o braço da cruz que foi mutilado na cena passada. Após esse feito, para diante do público em uma pose clássica de super-herói.*

SUPER-HOMEM

Eu sou mais poderoso que mil exércitos, sou intangível como um sonho, sou imune a golpes e armas. Eu sou uma ideia.

HOMEM-BOMBA (*Surgindo em um canto da cena e falando numa mistura de portunhol, português e bahianês*)

Ei, cabron! Prepárate. Sus díasestán contados. Trabajadores de todo o mundo, juntos! Hasta la vitória siempre. Criar, criar, Poder Popular!

SUPER-HOMEM

Quem é você?

HOMEM-BOMBA

Yotambién soy una idea.

SUPER-HOMEM

E o que você quer?

HOMEM-BOMBA

Usted vai morrer.

*(Homem-Bomba aponta arma para o Super-Homem que faz movimento com a mão como se estivesse controlando o braço do Homem-Bomba. No final da intervenção Super-Homem vence o Homem-Bomba utilizando um tecnológico laser que imobiliza e faz o Homem-Bomba desmaiar)*

Una sensación estranha percorre mi braço.

*(Homem-Bomba aponta a arma para a própria cabeça).*

Desgraçado usted vai me matar! Cuzone!

És a mão invisível do mercado!

*(Homem-Bomba solta a arma que a arma caía no chão).  
Escorregou meu três oitão. Oxe! Eu voltarei! (Homem-Bomba sai de cena).*

Essa intervenção busca personificar o embate de ideias e conceitos abstratos, satirizando a batalha ideológica pelo uso de inúmeros clichês. O personagem do Homem-Bomba também foi utilizado no *Errante* (2010), nas cenas de intervenção. No espetáculo de 2010, o personagem era encarregado de “explodir” a cena dramática, discutindo a linguagem utilizada na peça, de forma cômica e, por vezes, literal. Em *JC* o Homem-Bomba é confrontado por um inimigo e perde a batalha, pois o Super-Homem detém de uma tecnologia (laser) mais eficiente.

### **A Via Crucis de JC e seus apóstolos**

As cenas criadas para contar a trajetória de JC, Madalena e Judas, desenvolvem a sequência dos acontecimentos da trama: a apresentação dos personagens; a contradição colocada ao grupo com a presença do agente da Indústria Cultural – ao oferecer um contrato com uma produtora -; as situações que levam JC a aceitar o contrato; o fim da obra de arte que se dá no momento da gravação do clip/crucificação de JC. As cenas apresentam a pesquisa do Gesto Contraditório, do gestus brechtiano, do humor utilizado como ferramenta crítica; como podemos ver, por exemplo, na primeira cena, intitulada “Banda e Gabinete”:

#### **Cena 01: Banda e gabinete**

Nesta cena presenciamos uma conversa entre um vereador, um agente do mercado cultural e Judas, um trabalhador da arte, membro do grupo “JC e os Doze Apóstolos”. Esse diálogo do gabinete é alternado com a cena vivida pelo coletivo artístico “JC e os Doze Apóstolos” composto por Judas, JC e Maria Madalena. O grupo musical (desfalcado nesse dia, pois Judas “teve um compromisso”, isto é, está na reunião com o vereador e o agente) participa de um ato político contra a especulação imobiliária, realizando uma apresentação

artística, na tentativa de somar forças à luta daquela comunidade, ameaçada de despejo por uma grande construtora.

O espaço cênico está dividido para dar conta dessas duas situações, do lado esquerdo do público, a cena se passa no gabinete do vereador; no cenário vemos uma mesa com uma travessa de prata coberta, como se algo estivesse prestes a ser servido; Judas está sentado à mesa enquanto o agente observa um pássaro em uma gaiola pendurada ao lado. Do lado direito do público está montado o set da banda “JC e os Doze Apóstolos”: microfones, uma guitarra, uma bateria, um teclado e um amplificador.

A luz do lado direito se apaga e o foco ilumina o gabinete do vereador. Ele inicia a cena apontando um revólver para cabeça de Judas, que está apoiada sobre a mesa. Quando Judas ergue sua cabeça, leva um cigarro à boca; o vereador, então, aperta o gatilho do revólver que, na realidade, era um isqueiro; acende o cigarro de Judas e inicia seu discurso. Esse gesto, além de produzir um efeito cômico, pela quebra da expectativa, também anuncia aspectos da relação entre eles (Judas e Vereador), que serão mais clarificados em outros gestos do vereador. Seu discurso é tensionado – e, por vezes, contrariado – por seus gestos:

VEREADOR - Nós somos a exceção. Vindo de onde a gente vem – de baixo – filhos de trabalhadores... Eu na política. Você na arte. Nós tivemos sorte!

AGENTE (*Se referindo ao pássaro*) Ele canta?

VEREADOR - Lindamente.

(*Retomando a conversa com Judas*).

Você sabe que a maioria não tem essa mesma sorte. E por isso eu acho que nós precisamos nos ajudar.

Quando o Vereador diz “precisamos nos ajudar”, dá as costas para Judas; ao citar seu lugar de ação: “a política”, gesticula os movimentos de uma serpente prestes a dar o bote. Em uma fala, um pouco posterior a essa, diz novamente que quer ajudá-los e, ao falar isso, aperta de tal modo o nó de sua gravata que simula um quase enforcamento. Esses gestos contraditórios dão ao espectador uma leitura amplificada, que vai além do que está sendo dito pelos personagens. Podemos inferir, dos gestos, que a oferta do Vereador a Judas, provavelmente, tem alguma intenção além do que está sendo dito. A alusão à serpente indica que o vereador está oferecendo algo tentador a

Judas, mas que devemos desconfiar de suas promessas. A suspeita é reforçada pela imagem do revólver apontado à cabeça de Judas, pelo ato de virar as costas quando diz estar oferecendo ajuda e pela alusão ao enforcamento. A sequência desses gestos confere à cena um sentido maior do que aquele dito nas falas. A oferta do Vereador, descolada desses gestos, poderia sugerir uma falsa boa intenção, o que prejudicaria o entendimento no desenrolar da trama.

As reflexões e críticas vão se enriquecendo mais, pela alternância das cenas, o que possibilita a ambiguidade de sentido nas falas. Essa ambiguidade também está presente nas falas referentes ao pássaro, preso na gaiola, que podem tanto aludir ao pássaro quanto a Judas, ou até mesmo – numa leitura mais ampliada – à condição de todos os trabalhadores da arte:

AGENTE (*Se referindo ao pássaro*). - Qual o nome dessa raça?

(*Apaga-se a luz dessa cena enquanto no outro canto do espaço outra cena é iluminada*)

MILITANTE (*Em tom de apresentação de um evento*) - Os “Doze Apóstolos”! Bem-vindos a nossa comunidade. (*Percebendo os integrantes da banda.*) Peraí... Desculpa. Eu apresentei errado. Pessoal, eles são os “Dois Apóstolos”!

JC - Não, não, companheiro. É “doze” mesmo. “Doze Apóstolos”.

MILITANTE - Doze? Mas... Vocês são dois.

MADALENA - Na verdade, nós somos três.

MILITANTE - Então eu tô ficando louco!

JC - Somos três como a Santíssima Trindade...

MADALENA - Tem o Judas também.

MILITANTE - Três? E porque não se chamam “Os Três Apóstolos”?

JC - É que apóstolo é propagador de ideia. A gente queria ser doze. Mas tá difícil juntar as pessoas...

MILITANTE - É que esse nome não faz sentido.

MADALENA - Peraí, companheiro... O grupo é seu ou é nosso?

MILITANTE - É seus...

MADALENA - Então...

MILITANTE (*Retomando a apresentação.*) - Os “Dois Apóstolos”! Obrigado por terem vindo. É muito importante a presença de vocês aqui. Esse tipo de intervenção artística que vocês propõem fortalece a nossa luta.

JC - Obrigado. Pra nós também é muito importante estar aqui. E eu queria dizer que a luta não é só de vocês. É nossa! É a luta da classe trabalhadora!

MADALENA - É isso aí, pessoal! Infelizmente hoje nós estamos desfalcados de um integrante que teve um compromisso e não pôde vir, mas a gente fez questão de estar aqui e somar nessa luta com vocês!

*A banda começa a tocar.*

JC - Chega mais periferia! Todo poder ao povo!

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

VEREADOR - É arte politizada. É isso que vocês fazem. Já tivemos esse tipo coisa no nosso país em décadas passadas, mas... Perdeu-se. O que eu quero dizer é que hoje vocês estão na vanguarda! E eu quero ajudar vocês. Por isso te chamei aqui.

AGENTE (*Se referindo ao pássaro*) - Ele é agressivo?

VEREADOR - Não... É bem manso.

Analisando esse trecho do diálogo ocorrido no gabinete do vereador, percebemos a ambiguidade sugerida pela sequência das falas, juntamente com a proposta da encenação de combinar as duas cenas. A pergunta feita pelo agente cultural “qual o nome dessa raça?” pode ser respondida por “É arte politizada” – fala do vereador em seguida – que aparece intercalada pela cena de JC e Madalena. A própria cena de JC e Madalena, iniciando a sua apresentação, relaciona-se com a fala do vereador. Como se ao responder ao agente que se trata de “arte politizada” ele estivesse se referindo ao que acabamos de ver do outro lado do espaço cênico. Podemos, também, entender como resposta, ao questionamento do agente, quanto à raça, a fala do Militante – “Os Doze Apóstolos” – que vem imediatamente após. Sugerindo o nome do grupo como uma “raça”, cria-se um efeito satírico no diálogo, e deixa implícita a visão do agente sobre os artistas: como uma espécie desconhecida e vista à distância, pela qual ele nutre certa curiosidade e vontade de aproximação, mas se coloca como diferente e superior e ela. Essa visão se desdobrará em outras situações e será importante para acompanharmos a relação do agente com os artistas.

Alguns gestos do vereador também contribuem para o efeito de ambiguidade. No final do trecho, quando o agente pergunta se o pássaro é agressivo, o vereador responde que não, mas pousa a mão no ombro de Judas antes de afirmar que “é bem manso”; sugerindo uma referência ao comportamento de Judas e não ao comportamento do pássaro. No trecho que segue abaixo, o vereador dirigirá a palavra a Judas dizendo “eles respeitam vocês. Eles se identificam com vocês porque vocês também são periferia”, mas, aponta para o pássaro ao dizer “vocês”. Na continuação de sua fala: “Com essa gente, vocês conseguem estabelecer um diálogo”, o ator aponta para o público que assiste ao espetáculo, criando de maneira ainda mais

concreta a interpretação metalinguística, porque traz a reflexão para o próprio grupo (Brava Companhia) que apresenta a peça, questionando a capacidade desse de estabelecer um diálogo com seu público ali presente.

JC - Ao ataque! É um, dois, três e...

*Uma música alta interrompe a apresentação da banda*

MILITANTE - Seu João! Pô, Seu João! O combinado era que o senhor ia segurar um pouco o forró aí pra gente fazer essa apresentação pra comunidade... Eu sei... Eu sei que atrasou...Mas o pessoal vem de longe pra somar aqui... Por favor...

*Sai a música e a banda se prepara para começar novamente*

JC - Obrigado, Seu João! Vamos lá. De novo. É um, dois, três e...

*(A música alta interrompe novamente )* Porra, Seu João!

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

VEREADOR - As pessoas respeitam vocês. Elas se identificam porque vocês também “são periferia”. Com essa gente, vocês conseguem estabelecer um diálogo.

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra. Algo é arremessado de fora de cena e acerta a cabeça de JC.*

JC - Porra, Seu João! Nós tãmo junto!

MILITANTE - Desculpa! Eu vou falar com ele...

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

AGENTE *(Se referindo ao pássaro.)* - Ele parece um pouco agitado.

VEREADOR - Ficam assim quando têm fome. Mas com algumas migalhas de farelo eles se acalmam.

Novamente, no final desse trecho, a ambiguidade entre a referência a Judas e ao pássaro reaparece: o agente parece referir-se ao pássaro em “ele parece um pouco agitado” e o vereador responde “Ficam assim quando têm fome. Mas com algumas migalhas de farelo eles se acalmam.”, podendo estar se referindo tanto ao pássaro, quanto ao próprio artista. Podemos também entender que o vereador refere-se à plateia, pois dirige essa fala a ela, incluindo o povo como um todo nessa afirmação. Até mesmo porque, a pergunta do agente se dá em terceira pessoa do singular; ao passo que a resposta do vereador está na terceira do plural, sugerindo que fala sobre um coletivo, não de um indivíduo. A fala também volta-se para JC, que está impaciente por não conseguir se apresentar. Como se vê, a cena alcança três níveis de significado, todos entrelaçados: O pássaro, JC e Judas. A cena é dialética quando torna uma mensagem complexa a partir dos diversos

elementos e jogo. As falas podem se referir a uma ou outra situação e todas elas reverberam no trabalho artístico e na relação entre o artista e o povo.

A contradição entre o que o vereador diz, e o que de fato acontece é potencializada na cena. O vereador enfatiza a facilidade de diálogo existente entre os artistas e a comunidade da periferia, quando, na realidade, o quadro mostra que essa comunicação não se dá de forma tão tranquila assim. “Os Doze Apóstolos” tentam fazer sua apresentação, mas são interrompidos pela música do bar ao lado. Essa visão romantizada da relação dos artistas com a periferia, presente nas falas do vereador, também está em falas do agente, que virão a seguir:

VEREADOR - A gente se conhece faz tempo. E eu sei das dificuldades que vocês passam. Escuta: uma das coisas boas de estar nesse cargo é que a gente conhece pessoas.

AGENTE - Esse é um momento histórico. O povo está nas ruas reivindicando seus direitos, a classe média cresce a cada dia, a periferia mostra a força e a beleza da sua cultura... As coisas estão melhorando. Assim como o vereador me conhece, eu também conheço pessoas. Pessoas que querem participar disso tudo que está acontecendo. E o meu trabalho é estabelecer parcerias. Eu sou uma espécie de “facilitador de processos”. Desde que o vereador me falou de vocês eu tenho pesquisado. O trabalho de vocês é incrível! É autêntico, contestador... Vocês são como um símbolo desse momento que vivemos. E eu tenho uma proposta de parceria.

O agente expõe, nessa fala, seu preconceito com o que denomina “força, beleza e cultura” da periferia, deixando claro sua ignorância em relação aos processos e contradições que se dão nas comunidades, bem como em relação à obra de Judas e seu coletivo artístico. A cena paralela apresenta essas contradições, e reforça o agente cultural como sendo alguém externo ao lugar e aos acontecimentos deste, apesar de se dizer entendido, pois “pesquisou” sobre o assunto. Além da falta de conhecimento, fica latente a hipocrisia do agente do capitalismo que almeja se aproveitar de algo em crescimento na periferia e, ao mesmo tempo, apaziguar uma possível força de reivindicação dessas pessoas.

Os gestos do agente passam a ter diferentes significados a partir de agora. Quando ele diz “proposta de parceria” junta suas mãos de maneira agressiva e forte, dando a impressão de que essa parceria não se dá de

maneira pacífica e tranquila, mas de maneira imposta e à força. Outro gesto amplia essa interpretação e se dá no trecho a seguir:

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra. Som alto de sirene policial.*

JC - Tava demorando...

MILITANTE – *(Como se falasse com alguém que está fora de cena. A resposta vem no som de latidos)*

Boa tarde, oficial. Isso aqui é ato de protesto pacífico em prol das pessoas que estão sendo removidas dessa região pela ação da especulação imobiliária. Não... Nós não podemos sair agora. O ato está no início e estamos no meio de uma intervenção cultural. É, cultural...

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

AGENTE - Eu já sei que vocês prezam pela liberdade criativa e garanto que não haverá nenhum tipo de interferência na sua arte. Quanto à proposta de parceria, serei bem direto.

Ao declarar que será direto, quanto a sua proposta, o agente ergue sua mão e a aponta para o público; o posicionamento de sua mão simula uma arma e, na sequência, JC, Madalena e o Militante – na fala do Militante “Não precisa de violência” – erguem suas mãos como se estivessem sendo ameaçados por essa arma, reforçando a relação entre os quadros e a ameaça da “parceria” oferecida pelo agente:

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

MILITANTE - Não precisa de violência!

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

AGENTE - Uma turnê dos “Doze Apóstolos” pelas periferias das principais cidades do país. O melhor equipamento, a melhor equipe e o melhor cachê por apresentação.

Ao finalizar sua oferta, com o item “melhor cachê por apresentação” o agente cultural aponta a “arma”, simulada com sua mão, para Judas.

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

MILITANTE - Nós não vamos sair.

*JC e os demais integrantes da banda se juntam a discussão.*

MADALENA - É isso mesmo! Tem famílias inteiras aqui sendo expulsas das suas casas! Crianças e idosos ficando sem um teto pra morar! Esse ato é pra chamar a atenção das pessoas! Todo mundo precisa saber o que tá acontecendo aqui!

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

AGENTE - Eu garanto: vocês não serão mais invisíveis. A mídia é o novo palco da história e vocês terão toda cobertura disponível.

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra.*

MILITANTE - Isso é crime! Nós temos o direito de nos manifestar livremente! Essa repressão é crime!

*Apaga-se a luz dessa cena e ilumina-se a outra*

AGENTE - Grandes empresas e pessoas importantes estão envolvidas nesse projeto. Pense um pouco. Não precisa responder agora. Leve a proposta aos seus companheiros. Mas decidam logo. Porque eu tenho certeza que, se tudo correr bem, vocês vão estourar!

*Iluminam-se as duas cenas. De um lado vê-se o Agente e o Vereador em um brinde diante de Judas. E do outro, fumaça, gritaria e o som de bombas e sirenes.*

Quando o agente inicia sua última fala, Judas não está mais sentado na cadeira. O agente diz “Mas decidam logo”, e o vereador destampa a travessa de prata onde vemos a cabeça do Judas sendo servida. Do outro lado JC, Madalena e o Militante realizam uma pantomima simulando o embate com a polícia e suas bombas. A cena é finalizada com um brinde entre o Agente e o Vereador.

Muitos dos gestos explorados pelos atores nessa passagem têm sentido social e, portanto, se enquadram naquilo que Brecht chamou de “gestus social”. São gesticulações que expressam algum caráter social das figuras, que acrescentam informações acerca de suas posições, a partir de sinais de seu comportamento. Brecht escreveu no *Pequeno Organon para teatro* sobre o uso dos gestos:

Chamamos esfera do *gesto* aquela a que pertencem as atitudes que as personagens assumem em relação umas às outras. A posição do corpo, a entonação e a expressão fisionômicas são determinadas por um *gesto* social. (...) A exteriorização do “gesto” é, na maior parte das vezes, verdadeiramente complexa e contraditória, de modo que não é possível transmiti-la numa única palavra; o ator, nesse caso, ao efetuar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo cuidadosamente, de forma a nada perder e a reforçar, pelo contrário, todo o complexo expressivo. (BRECHT, 1978, p. 199).

Brecht destaca a complexidade e o cuidado necessário na elaboração dos gestos e reforça a potencialidade expressiva desse recurso, enquanto ferramenta crítica, pois contém dados das relações sociais das personagens.

Os gestos do Agente Cultural e do Vereador revelam uma posição social mais elevada, os trejeitos e a maneira de falar indicam que eles pertencem a uma camada privilegiada da população; enquanto os gestos de JC e Madalena mostram que são pertencentes a camadas menos abastadas.

Essa cena exemplifica o alcance dialético do espetáculo. O diálogo intercalado e composto por inúmeros gestos, cuidadosamente escolhidos e executados, acrescentam diferentes sentidos e possibilitam diversas abordagens para o problema. Valter Benjamin, em seu livro *Magia e Técnica, Arte e Política*, explica essa capacidade do teatro épico, proposto por Brecht, de se valer da dialética para alcançar maior êxito na comunicação e construção do conhecimento:

O gesto demonstra a significação e a aplicabilidade social da dialética. Ela põe à prova as condições sociais, a partir do homem. As dificuldades com que se confronta o diretor num ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concreto do corpo social. A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma sequência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as sequências temporais e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, porque são mais simples que essa sequência. O que se descobre na condição representada no palco, com a rapidez de um relâmpago, como cópia de gestos, ações e palavras humanas, é um comportamento dialético imanente. A condição descoberta pelo teatro épico é a dialética em estado de repouso. Assim como para Hegel o fluxo do tempo não é a matriz da dialética mas somente o meio em que ela se desdobra, podemos dizer que no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória das palavras e ações, mas o próprio gesto. (BENJAMIN, 1897, pp. 88 e 89)

Benjamin reforça a ideia de que o entendimento dos fatos, de maneira mais eficiente, está diretamente ligado com a apresentação da situação em que eles ocorrem, diretamente ligado à condição social. E essa condição, para ser mostrada eficientemente não pode operar de maneira linear, temporal; deve ser composta de diversos elementos – gestos, ações e palavras humanas.

Para a criação das cenas que desenvolvem a narrativa a Brava recorreu, muitas vezes, à própria experiência adquirida como grupo artístico que realiza suas ações na periferia. O preconceito enfrentado, a disputa do espaço com bares, igrejas, tráfico de drogas (também denominado “poder

paralelo”) fazem parte do cotidiano do grupo e aqui são usados na construção das imagens, falas e situações.

#### **Cena 04: Comercial**

A quarta cena traz de forma surpreendente a questão latente do espetáculo – e da própria Brava Companhia – a respeito da cooptação das obras artísticas pela Indústria Cultural. A cena consegue sintetizar o assunto e encenar a contradição, expondo o problema ao público. Ela tem início com uma trilha sonora executada ao vivo: um dedilhado suave de violão, trazendo uma atmosfera delicada e dramática, enquanto a atriz que interpreta Madalena se posiciona no centro do palco, iluminada por um foco de luz e se dirige ao público:

O que sobra,  
 Se quando olho para trás,  
 tentando enxergar a história,  
 o que vejo é um rastro de sangue?  
 O que sobra,  
 uma vez que o destino da maioria  
 é traçado antes desta ocupar seu lugar  
 no chiqueiro das relações sociais?  
 O que sobra,  
 se tudo aquilo que não se engole e não se traga,  
 todo veneno, marketing, agrotóxico  
 é enfiado goela abaixo, olho adentro?  
 Quando olho ao redor,  
 centro e periferia;  
 condomínios de luxo e favelas no lixo;  
 ônibus lotado e shopping abarrotado.  
 Casa grande e senzala.  
 O que sobra?  
 Consumir, consumir, consumir, com...  
 Sumir?  
 Eis em nosso templo absoluto o Deus Mercado...  
 Que nos organiza toda a vida e até nos financia,  
 em suaves parcelas, a aparência da felicidade.  
 O que sobra,  
 se toda tentativa de criar e subverter será devorada pela  
 imensa máquina de dentes afiados  
 - movida a sonhos, sangue e suor –  
 e regurgitada num lindo espetáculo de ode a paz.  
 E esse ouro acumulado derretendo sobre a ferida da fome,  
 queima.  
 E uma perola bruta de pus nasce na infecção da carne  
 açoitada.

O que sobra é um hálito poluído e marimbondos enfurecidos.  
Olho para trás...  
Olho ao redor...  
E há apenas sangue.

Após a finalização deste texto, a atriz observa o público por alguns segundos, suspendendo a ação e preparando o momento posterior, em que ouvimos um grito do “diretor”:

*OK. Parou (Uma luz geral se acende revelando um produtor, um maquiador e um operador de câmera que estavam ocultos pela escuridão. O Diretor entra em cena dando ordens à atriz e também ao restante da equipe com um forte sotaque europeu.)*

Nesse momento, o público percebe que a cena, que parecia um desabafo sincero, poético e emocionado, é, na realidade, um comercial de televisão sendo gravado. A cena gera uma sensação grande de frustração e surpresa, pois diversos elementos encaminhavam o público a se envolver com o texto: a música, a dramaturgia, a iluminação. Esse momento é bruscamente interrompido e dilacerado com a realidade dos fatos: é produto da Indústria Cultural.

A escolha do procedimento de criação dessa cena tem relação direta com o efeito criado por ela e com a realidade dos artistas da Brava. Em um dia de ensaio, o diretor Fabio Resende sugeriu ao grupo que criassem um texto, a partir de provocações que gerassem ira e indignação:

Por exemplo, teve um dia que a ideia do trabalho inteiro - porque é assim que eu organizava um pouco o ensaio - então, o que vai ser o ensaio hoje? Aí por exemplo assim “tudo pode ser cooptado pela Indústria Cultural“ (...) É tudo. Pelo capital, pela Indústria Cultural. Daí, só eu sei disso né? Porque eu sou o primeiro organizador do ensaio. Então eu vou lá e tento fazer uma provocação para que isso aconteça. Nesse dia eu fui lá, tal... Aquela coisa do Brecht né? No ensaio pode tudo, né? Provocando ira, revolta, tal... Agora escreve um texto... Aí escreveram o texto, tal... A Rafa lá escreveu, não lembro se era com o Márcio, aquele texto que ela fala. Exatamente o que ela fala, é o texto, dito pela Madalena lá. Escreveu o texto, tal. Três textos. A gente falou “uau, que legal né?”. Agora a gente vai criar uma cena onde isso é engolido. E rolou... e a cena está na peça.” (Fábio Resende em entrevista concedida para essa pesquisa).

O texto que é dito pela Madalena na cena foi escrito pela atriz que o interpreta, e originalmente, trazia questões que realmente a instigavam enquanto atriz e militante política. Em seguida, o diretor sugeriu que fosse criada uma cena em que todo aquele conteúdo lírico e verdadeiro seria transformado em produto. Além de criar uma cena riquíssima de sentido e extremamente potente na comunicação com o público, o procedimento corroborou a ideia de que, de fato, tudo pode ser cooptado pelo mercado.

### **Cena 09: Judas sai da peça**

A nona cena no espetáculo também teve como parte de sua criação, um procedimento muito interessante, que contribuiu para aprofundar as questões tanto da dramaturgia da peça, quanto de debate interno do grupo. Depois de levantarem algumas ideias para as cenas, Ademir de Almeida reuniu esse material em um roteiro. No dia de apresentação dessa proposta ao restante do grupo, ele foi orientado pelo diretor a chegar atrasado ao ensaio, vestindo-se como um produtor da Indústria Cultural, disposto a contratar os atores da Brava para encenarem seu roteiro. O diretor também orientou outro ator – ciente do procedimento escolhido aquele dia – que “defendesse os interesses do grupo” e que argumentasse até o fim para que o coletivo não vendesse seu trabalho para a Indústria:

Eu falei pro Ademir “Mas daí você chega, na porta lá na frente, buzina, entra de carro e você é um produtor, cara! E você vai apresentar esse roteiro como um produto mercadoria e você vai fazer a gente aceitar. Você vai convencer a gente que a gente tem que aceitar. Beleza? Vai ter uma pessoa que vai contrapor o seu discurso.”. Daí eu chamei o Sérgio, disse “Sérgio, vai acontecer isso. Quando acontecer, você vai ser o responsável de contrapor”. Até então não tinha quem ia fazer. Eu falei “Oh, você é o Judas, tá?”. (...) Falei “você é o Judas, cara. Tem que defender a gente aí”. Daí veio o Ademir. Quem era o Ademir? Também está na peça esse personagem. O produtor com a mercadoria. (...) Daí ele [Ademir] falou “Meu, já li as coisas que vocês escrevem, quero fazer uma proposta pra vocês. Tenho aqui um roteiro - fiquei sabendo que vocês estão pesquisando a história de Jesus - tenho aqui um roteiro que queria muito que vocês lessem”. Daí, a gente leu. E aí? Todo mundo falou: “Pô, que legal, vamos jogar”. Era um roteiro de jogo. (...) E aí o Ademir apresentou. Qual foi a proposta de

apresentação do roteiro do Ademir? Ele era um produtor, se não me engano da Petrobrás e a proposta que ele fez pra gente foi a seguinte: Depois que a gente leu o roteiro, gostou, tal... ele falou assim: Olha gente, é o seguinte, a empresa que eu represento está expandindo, e ela está chegando em alguns lugares que está tendo conflito com a própria empresa. Assim, de desapropriação, tal... A gente quer que vocês circulem por essas cidades aqui do Brasil, nos lugares onde está tendo conflito. Fazendo essa peça aí. Por que a gente entende que a cultura é uma maneira de desviar o foco dessa tensão. Mas é pra fazer essa peça.” (...) “O que vocês quiserem”. Cara, é muita coisa... Aí o Sergião tentava contra argumentar. E todo argumento nosso já era uma linha mestra que a gente tinha de argumento, que passava assim ó “O nosso protesto coincide com a nossa sobrevivência”; “as relações de produção capitalista, elas afetam o nosso trabalho artístico”; “o trabalho artístico não está pairando no ar, ele está inserido dentro de uma roda” - por mais que a gente queira inverter a roda, ele está inserido no meio da roda . Então tudo isso o Ademir foi falando, nesse jogo. E a gente entra no jogo e vai até o fim Fica ali no jogo, jogando por bastante tempo. O Sérgio tentando contra argumentar, falando... uma das coisas, eu lembro que Ademir falou assim “cara, mas peraí, vocês vivem de quê? Vocês não trabalham? Todo mundo não trabalha?”. (...) Mas daí, uma coisa que me organizou, eu falei assim “é, mas o moralismo não dá”. Então um dos argumentos ali, de contra argumento foi “Ah, mas um pedreiro que foi contratado pra fazer uma prisão, não executa o mesmo trabalho quando ele vai fazer um hospital? Qual é a preocupação dele? Ele não é... se ele vai ser pago pelo trabalho que ele fez? O que vocês estão...? Qual o problema de vocês? Vocês podem falar o que vocês quiserem. Vocês são livres e pode cobrar o que vocês quiserem. Vocês não querem apresentar aí na quebrada? Pega essa grana e apresenta na quebrada. Qual é o problema?” (...) - Essa era um pouco a conversa - “É moralismo assim? Vocês estão achando que estão superiores ao trabalhador normal? Estou oferecendo pra vocês. Não é essa peça que vocês querem fazer? Não é essa? Tá aqui ó... cena... Ventriloquo... Não é isso que vocês querem fazer? Então, façam! E a gente está pagando, vocês vão circular nesses lugares. Vocês não querem falar com essas pessoas? Então falem Fala que a Petrobrás é um lixo. Pode ir lá falar.”  
 Meu, foi muito cruel. E o Ademir ganhou de lavada... Ele ganhou de lavada. (Fabio Resende em entrevista concedida para essa pesquisa)

O diretor trouxe, de maneira lúdica, a proposta de improvisação, na qual todos os integrantes da Brava poderiam se colocar na própria situação que, no espetáculo, é vivida por Judas, Madalena e JC: frente a uma oferta de contratação que contraria as ideologias do grupo, mas possibilita melhores condições materiais de trabalho, aceitar ou não? O jogo se estabeleceu entre o

grupo e um agente da Petrobrás que oferece uma boa quantia de dinheiro para a Brava criar e apresentar o espetáculo que quiser, com a intenção de amenizar conflitos com os moradores de áreas onde a empresa atua.

Com esse procedimento, o grupo se muniu de argumentos e de material poético para a encenação da cena, na qual JC revela que assinou um contrato com a produtora iniciando um debate de ideias entre ele e Judas – que não concorda com a parceria:

JUDAS (*Nervoso*) - Então é isso? Você quer transformar a gente numa mercadoria dentro da Indústria Cultural?

JC - Que seja! Mas, assim, vamos conseguir levar nossa mensagem revolucionária pra muito mais gente!

JUDAS - Quanto mais dentro da indústria, mais longe das pessoas.

JC - Nossa arte é diferente! É de resistência!

JUDAS - Dentro do mercado nada é diferente, tudo é mercadoria. Não dá pra resistir de dentro. O que não mata o sistema, engorda o sistema.

JC - Eu discordo de você!

JUDAS - Claro que você discorda! Em tom irônico. Você é livre! Todos aqui são livres pra não pensar como eu penso. Mas, de agora em diante, eu me torno um estrangeiro entre vocês. E eu abduco do espetáculo. (*Judas se despe*). Toma! (*Atirando as roupas na direção de JC*) Este é o meu corpo. E eu o destruo... (*Saindo do personagem e falando como ator*).

ATOR QUE INTERPRETA JUDAS - E antes de deixar o espetáculo, Judas diz suas últimas palavras: reivindico que de agora em diante, o pensamento viva pela ação.

A cena apresenta uma síntese da argumentação e dos pensamentos da Brava a respeito de um conflito ainda não solucionado. No espetáculo, Judas desiste da banda e do espetáculo; JC segue e cumpre seu contrato o que, no final das contas, significa vender a sua arte e perder sua liberdade de criação. Na última cena, JC conversa com o Deus Mercado, em busca de solucionar a relação da Arte com o Mercado, sem sucesso, obviamente.

### Cena 13: Morte e ressurreição



Foto Fábio Hirata

Última cena antes do epílogo, “Morte e ressurreição” tem início após os artistas concordarem em sair da greve e seguir a gravação do clip de JC e os Doze Apóstolos. JC é preso a uma corda pelo Agente Cultural, por um ponto de rapel fixado atrás de suas costas. JC é erguido até a altura do vitral suspenso atrás de todo o cenário; o espaço é preenchido por fumaça e a luz diminui, criando um clima apoteótico. Nesse momento o final da música de JC – executada em uma cena anterior na qual JC e os Doze Apóstolos se apresentaram em um sarau da periferia – é colocada como trilha, indicando a finalização da gravação do clip. Deus Mercado entra em cena e dialoga com JC:

JC – Cá estou.

DEUS MERCADO - Cá estamos.

JC - Quero saber o que terei de fazer daqui por diante para cumprir, perante ti, a minha parte.

DEUS MERCADO - Admiro-te, és um rapaz esperto, inteligente. Observo que estás bastante despachado de espírito. E um tanto impertinente, considerando a situação.

JC - Sendo Deus, tens de saber tudo.

DEUS MERCADO - Até um certo ponto. Só até um certo ponto.

JC - Que ponto?

DEUS MERCADO - O ponto em que começa a ser interessante fazer de conta que ignoro.

JC - Por que precisas de mim?

DEUS MERCADO - Gosto da energia dos jovens. E preciso de aliados.

JC - Como Deus que és, não devias precisar de nada.

DEUS MERCADO – (*Inspirando profundamente, olha ao redor do nevoeiro*) Não tinha pensado... Isso aqui é como estar no deserto.

JC - Nenhum traço de vida. Obra tua. Deves estar satisfeito.

DEUS MERCADO - Estou... E não estou. Cumpras bem o teu papel e terás a glória.

JC - De que me serve essa glória se estou morto?

DEUS MERCADO - Não sejas tão dramático. Não estás precisamente morto, no sentido absoluto da palavra.

JC conversa com o Deus Mercado, na tentativa ainda de compreender as regras do sistema e o que está sob seu alcance. A cena traz uma síntese do conflito persistente no espetáculo todo, mas, apesar do tom dramático e da seriedade da discussão, ainda são colocados traços de humor e ironia, sobretudo na atuação do Deus Mercado; por exemplo, na forma coloquial das falas “Estou... E não Estou.” e “Não seja tão dramático”; também ao dizer que observa que JC está “um tanto despachado de espírito” (uma vez que JC está crucificado).

No desfecho, JC decide o que fazer, mas o Deus Mercado adverte que sua tentativa de liberdade é inútil:

JC - Não importa. Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer.

DEUS MERCADO - Palavras inúteis. Ainda não percebestes que já estás em meu poder? Todos esses documentos selados a que chamamos acordo, pacto, tratado, contrato, aliança, figurando eu neles como parte, podiam levar uma só cláusula, com menos gasto de tinta e papel. Uma que prescrevesse sem floreios “Tudo quanto a lei de Deus queira é obrigatório, as exceções também.” Sendo tu, numa certa e notável maneira, uma das exceções, acabas por ser tão obrigatório como o é a lei. Foste escolhido, não podes escolher.

JC - Eu não quero esta glória.

DEUS MERCADO - Mas eu quero este poder.

JC - O poder que tens já não basta?

(*Deus Mercado sai de cena gargalhando*).

A fala do Deus Mercado, conclui que, em se tratando de acordos nos quais Ele está como uma das partes, não existe essa tal liberdade sonhada por

JC, na qual ele estaria totalmente desligado do Deus Mercado. As gargalhadas do Deus vão diminuindo de volume, assim como a intensidade da iluminação até o blackout.

No escuro, ouve-se a voz do diretor americano dizer “Light. Camera. Action!”. A luz volta e vemos a imagem de JC morto e crucificado, sustentado por um trabalhador (uniformizado) que apoia um dos pés de JC enquanto come um pedaço de pão. A referência à imagem de Jesus crucificado ganha aqui uma nova camada de sentido, trazendo a discussão da sustentação do mito por trabalhadores; agregando à imagem já conhecida a informação de que, para se chegar até àquela representação, foi necessário muito trabalho e que existe um histórico por trás de sua configuração e construção.

## Epílogo

O epílogo sintetizará e potencializará uma sensação de contradição latente e resultante da experiência do espetáculo: os atores, vestidos de palhaços esfarrapados, trazem uma jangada de madeira - igualmente esfarrapada - para o centro da cena; embarcam na jangada, após jogarem um tanto de água sobre si mesmos, e remam, executando a música *Folia da Plebe*. Sobre essa sensação, proporcionada pela cena, resumiu Sérgio de Carvalho:

E mesmo a imagem final da peça, que podia ser uma imagem “Veja o barquinho da esquerda naufragando, mas ainda há esperança lúdica nele”... ele é todo torto! A gente não sabe como se comportar diante dessa imagem. Ela é irritantemente ambígua, mas é produtivamente ambígua (...) é mais uma zona de trabalho para o espectador. (Informação verbal<sup>64</sup>)

Carvalho salienta a característica dialética da cena que proporciona ao público, não uma imagem reconfortante, mas um problema, uma questão na qual o espectador deve decidir o que pensar ou “como se comportar” diante dela. A jangada na qual os atores estão é frágil, insegura e instável e a correnteza não está favorável. Os palhaços, no entanto, seguem a tentativa da jornada, ora enfurecidos, ora dóceis ou assustados. Persistem, mesmo sem

---

<sup>64</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=PDXIUS9zfUM&feature=youtu.be> Acesso em: 27/05/2017.

sair do lugar. Enquanto a luz vai baixando, um dos palhaços acena uma bandeira vermelha velha e rasgada, vestindo um sorriso sofrido em seu rosto.

O espetáculo termina reticente, cheio de dúvidas e contradições, traduzindo de forma primorosa a situação em que a arte se encontra e se debate quando inserida no capitalismo.



Foto de Fábio Hirata

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Brava Companhia tem uma pesquisa teatral sólida e extremamente relevante. Com seis espetáculos e dois experimentos cênicos em repertório, o coletivo configura hoje como um grande exemplo de grupo de teatro atuante na cena nacional.

Como vimos no início dessa dissertação, alguns temas são recorrentes no trabalho da Brava caracterizando a continuidade das pesquisas desenvolvidas pelo grupo. Assuntos que envolvem a divisão da sociedade em classes, bem como as relações impostas pelo sistema capitalista, estão constantemente nas discussões dos espetáculos criados e difundidos. Desde *A Brava* (2007) - que trouxe à tona a história de Joana d'Arc revisitada, destacando a insurgência da heroína contra aqueles que a oprimiam, em luta por justiça e por melhores condições de vida a todos os seres humanos – até *JC* (2014) – que discute as condições do trabalhador da arte refém do sistema capitalista; passando por *O Errante* (2010), *Este Lado para Cima – isto não é um espetáculo* (2010), *Corinthians, meu amor – segundo a Brava Companhia – Uma homenagem ao Teatro União e Olho Vivo* (2012), *A Quadratura do Círculo* (2013), *Júlio e Aderaldo – um dia na vida de dois sobreviventes* (2013) e, *Show do Pimpão* (2017), o grupo mantém-se coerente com sua proposta de refletir sobre a sociedade na qual esta inserido.

Em sua trajetória artística o grupo desenvolveu técnicas teatrais para dar conta de tantos assuntos complexos, como o Teatro da Contra Imagem, que tem o intuito de desconstruir as imagens consolidadas pelo mecanismo imposto pela Sociedade do Espetáculo, travando uma luta no campo simbólico e na reconstrução do imaginário do público. Essa técnica consiste na busca de devolver às imagens suas características materiais para que possamos associá-las rapidamente, expandindo nossa compreensão do mundo em que vivemos e das condições sociais dadas à nossa existência.

Para tanto, a Brava atua em diferentes segmentos de luta e militância: realizam atividades formativas – cursos de longa duração, oficinas, palestras, orientações artísticas –; difundem a pesquisa através de seu blog na internet, de canais do youtube e publicações impressas; formam público em escolas e em bairros da periferia de São Paulo através dos programas “Brava

para Escolas” e Brava para os Bairros” com visitas técnicas e de divulgação, seguidas de apresentações de espetáculos e excursões à sede do grupo.

Muito desse trabalho realizado pelo grupo só é possível graças às contemplações nos editais do Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A Brava foi contemplada em cinco edições e realiza todas as ações partindo do pressuposto de que o foco desse edital é fomentar projetos que priorizem as necessidades culturais da cidade. Dessa maneira, o coletivo alia suas pesquisas artísticas às práticas de ações políticas e culturais nos bairros por onde atua.

O Fomento possibilitou também a realização do espetáculo *JC*, que conta a história de um coletivo artístico oriundo de um bairro de periferia de uma grande cidade, que tenta sobreviver produzindo arte e questionando a ordem vigente na sociedade. O grupo *JC* e os Doze Apóstolos realiza “intervenções estéticas anticapitalistas” em saraus da periferia e em atos políticos organizados por movimentos sociais na tentativa de lutar contra o sistema e de organizar os trabalhadores nas lutas por melhores condições de vida. Em determinado momento do espetáculo, um agente da Indústria Cultural convence *JC* (um dos integrantes do grupo) a assinar um contrato com a produtora. A assinatura configura a venda da obra do grupo ao grande capital e transforma a arte (antes engajada e militante) em mais uma mercadoria comercializada, consumida.

O apoio do edital nessa produção foi fundamental por inúmeras questões. *JC* teve um longo período de criação, se contarmos desde o surgimento da ideia até a estreia do espetáculo são quase sete anos de elaboração, reflexões, ensaios, criações. Além disso, o grupo pôde abordar a complexidade temática do espetáculo a partir de experimentações, tanto de procedimentos de criação, quanto de técnicas artísticas. Para conseguirem discutir a própria condição, à Brava foi concedida a possibilidade do erro, do aprendizado pela experiência e da dedicação intensa. Se a produção desse espetáculo tivesse que se submeter às regras mercadológicas os limites seriam estreitos e a criação, limitada. O Fomento permite que os grupos teatrais imaginem e criem procedimentos, técnicas e formatos de compartilhamento de experiências. O próprio histórico de conquista e elaboração da lei que instituiu o programa trouxe à classe artística muitas reflexões sobre seu trabalho e

mudanças no paradigma acerca da compreensão da arte, da função do artista e das obrigações do Estado.

Essas questões são abordadas por *JC*, de maneira divertida, engraçada, poética e complexa. O espetáculo traz as reflexões expostas em inúmeras camadas de sentido, através de imagens, dados, simulações, paródias, objetos, luzes, gestos; valendo-se de todas as ferramentas que o fenômeno teatral pode proporcionar e inventando novas maneiras de expandir a comunicação e a comunhão com o público.

*JC* (assim como todos os espetáculos e trabalhos da Brava) é um projeto ambicioso que intenta, acima de qualquer coisa, mudar o mundo; transformar as relações sociais em relações justas e livres de exploração. *JC* não mudará o mundo, mas, com certeza, traz uma brecha, uma fresta de respiro e de inspiração para aqueles que compartilham desse sonho, dessa utopia. Não seria essa a função primordial dos artistas? Criar as coisas que não existem? Imaginar o impossível?

Mesmo consciente dos limites de suas ações, a Brava segue produzindo arte e compartilhando suas pesquisas, reflexões, conquistas e dúvidas, pois entende que o teatro é experiência coletiva, e que, juntos, permanecemos vivos e fortalecidos na resistência.

**BIBLIOGRAFIA GERAL**

ALMEIDA, Ademir (org). **Brava Companhia – Caderno de Erros I**. São Paulo: LiberArs, 2015a

\_\_\_\_\_. **Brava Companhia – Caderno de Erros II**. São Paulo: LiberArs, 2015b

\_\_\_\_\_. **Brava Companhia – Caderno de Erros III**. São Paulo: LiberArs, 2015c

\_\_\_\_\_. **Brava Companhia – Caderno de Erros IV**. São Paulo: LiberArs, 2015d

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGSON, Henri. **O Riso**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BORNHEIM, Gerd. Brecht: **A Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

Brecht, B. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

\_\_\_\_\_. **Teatro completo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

CARLETO, Simone. **Teatro União e Olho Vivo: cultura tradicional e arte popular**. 2009. Dissertação (mestrado) - Instituto de Artes de São Paulo, Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86879>>. Acesso em: 20 abr. 2017.

CARVALHO, Sérgio de. **Atuação Crítica – Entrevistas da Vintém e outras conversas**. São Paulo: Expressão Popular, 2009a.

\_\_\_\_\_; MARCIANO, Márcio. **Companhia do Latão – 7 peças**. São Paulo: Cosic Naify, 2008.

\_\_\_\_\_. **Introdução ao teatro dialético - Experimentos da Companhia do Latão**. São Paulo: Expressão Popular, 2009b.

\_\_\_\_\_. (org.). **O Teatro e a Cidade – Lições de história do teatro**. São Paulo: SMC, 2004.

CHAUÍ, **Conformismo e Resistência – Aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHIARINI, Paolo. **Bertold Brecht**. Tradução de Fátima de Souza. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

COELHO, Teixeira. **O que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do Teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

\_\_\_\_\_. **Nem uma lágrima – teatro épico em uma perspectiva dialética**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e Vida Pública – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

GARCIA, Silvana (org). **Odisseia do Teatro Brasileiro**. São Paulo, Senac, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de. **Fomento ao teatro – 12 anos**. São Paulo: SMC, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no Texto Teatral**. São Paulo: Perspectiva. 2009.

LUKÁCS, György. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular. 2010.

MATE, Luiz Alexandre. **A Produção Teatral Paulistana dos anos 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história: Tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança**. 2008. 341p. Tese (doutorado em História no Programa de Pós Graduação em História Social) - departamento de História, Universidade de São Paulo – USP, 2008.

\_\_\_\_\_. Breve relato do exercício ético praticado em algumas comissões de seleção do Programa Municipal de Fomento. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e Vida Pública – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, pp. 73 – 86.

MIORIM, Marina Araújo. **Arte para Educar os Sentidos: A atuação da Brava Companhia no Parque Santo Antônio**. 2012. 164 p. Dissertação (mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, Campinas, 2012.

OLIVEIRA, Danilo Júnior de. **Direitos Culturais e Políticas Públicas: Os marcos normativos do Sistema Nacional de Cultura**. 2014. 162 p. Tese (doutorado em Direito), Faculdade de Direito, Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2014.

- PAIXÃO, Cleiton. **Trabalho cultural e político na década de 1970: A experiência do Teatro União e Olho Vivo**. In: IV ENECULT - Encontro de estudos multidisciplinares em cultura na Faculdade de Comunicação da UFBA, 2008, Salvador, 2008. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2008/14447.pdf>> Acesso em: 20 abr. 2017
- PEIXOTO, Fernando. **Brecht: Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1974.
- \_\_\_\_\_. **O melhor teatro do CPC da UNE**. São Paulo: Global, 1989.
- PIACENTINI, Ney Luiz. Para Melhorar a Vida das Pessoas. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e Vida Pública – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, pp. 11-13.
- PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POSSOLO, Hugo. **Quem são os bárbaros**. In: aParte XXI – Revista do teatro da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 3, p. 60-61, 2ºsem. 2010, 2013.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. Quando a cena se desdobra: a contrapartida social. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). **Teatro e Vida Pública – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, pp. 152 – 173.
- RODRIGUES, Marco Antônio. **O povo calado também será enrabado**. In: aParte XXI – Revista do teatro da Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 3, p. 89-92, 2ºsem. 2010, 2013.
- SANTOS, José Luiz dos. **O que é cultura?** São Paulo: Brasiliense, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- SAAR, Sara Santos. **TEATRO DE RUA: ARTE DEMOCRÁTICA E SUBVERSIVA**. Trabalho de conclusão do curso de pós-graduação em Gestão de Projetos Culturais e Organização de Eventos. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. 2012.
- ROMEO, Simone do Prado; PULICI, Carolina Martins (Orientadora). **O movimento Arte contra a barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo (1998-2002)**. 2016. 229 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Departamento de Ciência Sociais, Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Guarulhos, 2016.

ROSA, Beatriz Maria Vianna Rosa (Tiche Vianna). **DA ARTE À MERCADORIA: a transfiguração do teatro pelo sistema capitalista**, Moringa, v.5, n.2, pp. 11-31, jul-dez. 2014. Disponível em: <<http://www.okara.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/22450>>. Acesso em 20 abr. 2017.

### **Legislação Municipal de São Paulo**

SÃO PAULO (município), **Lei nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002**. Institui o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” e dá outras providências.

Disponível em: <<http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/comp/?pId=12762>>  
Acesso em 03/03/2017.

### **Sites**

Cia do Latão. Disponível em:

<<http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>>

Acesso em 03/03/2017

Folha de São Paulo

<[http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup\\_labaki\\_04.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup_labaki_04.htm)>

Acesso em: 03/03/2017

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0803200320.htm>>

Acesso em: 03/03/2017

Memórias da ditadura

<<http://memoriasdaditadura.org.br/biografias-da-resistencia/santo-dias>>

acessado em 12/12/2016.

## **ANEXOS**

### **Entrevistas**

Entrevista concedida por Fábio Resende, a Cristiane Malagoli Taguchi em 23/06/2017, na cidade de São Paulo - SP

**Cristiane: Então, e aí a coisa da forma também, que eu estava pensando - sobre o processo do JC - que passa pelos experimentos cênicos também, né? Uma pesquisa de linguagem, as opções de linguagem que vocês foram fazendo. Não sei também o quanto que isso teve relação com o processo dos Ciclos, né? Tem alguma coisa no terceiro caderno que o Ademir fala que o ciclo que ele conduziu, acho, se não me engano, foi o segundo...**

Fábio: Segundo.

**C: ... que ele percebeu que tinha muito... que tinha uma dificuldade de fazer narração e de fazer discurso. Que as pessoas mesmo traziam propostas, faziam imagens, tudo, mas faziam mais propostas de uma coisa de conflitos particulares, e não sei o que tal.**

F: Sim.

**C: Aí também fiquei pensando se isso também não traz lá na frente no resultado do espetáculo. Tem uma coisa diferente de linguagem, eu acho, no JC. Em relação aos outros...**

F: Então... das outras peças?

**C: É.**

F: É... não sei se linguagem, mas tem... O JC é um processo longo, assim... O JC a peça tem um período de ensaio que aí depois eu conto, mas, por exemplo, a primeira ideia que foi dar no JC, ela surgiu enquanto a gente fazia A Brava. Isso é dois mil... Quando a gente tava pensando A Brava. Que é final de 2005, 2006. A peça né? Aí surge através de um filme que o Jesus de Montreal que é do Denys Arcand. Você conhece esse filme?

**C: Não**

F: Putz esse filme... você vai entender muito o JC. Então, eu tenho esse filme aqui no DVD, mas eu não consigo te passar agora. O Jesus de Montreal, ele é

um filme do Denys Arcand e ele, o que é que ele fala? Assim, na minha... A gente assistiu esse filme eu falei “Cara, acho que aqui gente, mora uma peça”. E a gente tava ensaiando A Brava, assim, já fazendo... Eu falei “Acho que aqui mora uma peça”. E a gente assistiu lá, na época, na casa do Ademir. Que que é a história do Jesus em Montreal? Eles pegam... isso aí muito antes da gente começar a falar nesse negócio do Teatro da Contra-Imagem tal. Que que eles fazem? Eu achei muito parecido com o Brecht. Pegam esse mito lá, Jesus, e coloca o trabalho do ator, a função social do ator como conteúdo. Eles pegam um ator, querendo formar um grupo de teatro para interpretar a Paixão de Cristo, mas historicizar a Paixão de Cristo. E eles fazem isso em um lugar lá... Esqueci o nome agora. Daí eles vão apresentar Numa espécie de... numa sede lá de uma Igreja X. Esqueci o nome, tá lá. Onde antigamente se fazia a paixão de Cristo. E aí ele contrata esse ator pra dirigir e remontar. E começa a fazer uma pesquisa histórica daquilo e aí é isso assim. O filme tem muitos paralelos. Então o filme vai atrás da... quem é a Madalena no filme? É uma... uma modelo que faz propaganda. E ela... depois ela acaba sendo a atriz mais envolvida na montagem. A Maria... quem é a Maria? É uma mulher que tem um relacionamento com o padre que é contra a montagem do jeito que ele está fazendo. O Padre tinha o sonho de ser ator, tal.. que é o cara que depois entrega ele também. Aí ele vai atrás de um grande ator que faz narração, sabe assim? Em estúdio pra viver...

**C: Uhum**

F: Um outro que dubla filme pornô. Que seria o Pedro, sabe? Ele vai mostrando onde estão os atores e daí ele apresenta uma proposta. Então eles montam essa paixão de Cristo, faz um baita sucesso. E aí ele tem um melhor amigo; esse melhor amigo, é um outro grande ator. O filme começa com uma cena que tem esse grande ator... daí, assim, faz tempo que eu não vejo mas se não me engano ele tava fazendo um texto dos Irmãos Karamazov, assim a cena que eles se suicidam. É um grande ator. Então acaba, e os críticos falando “Nossa, que grande ator”. Quem é esse cara no filme? Em paralelo? É o Judas. E aí o Judas, o que é que ele faz? Ele se rende à Indústria Cultural. Quando o Jesus tá quase morrendo, que ele desce assim... O Jesus...

**C: Na ficção...**

F: Ator, na ficção... Mas aí o ator assim, já meio alucinado, começa a descer o metrô como se tivesse indo pro inferno, e vê esse ator - que era o melhor amigo dele - estampado numa propaganda de perfume assim, tal... Em uma das apresentações, ele morre na encenação, assim, não é que ele morre; ele cai tal... Fica mal, vai pro hospital, morre, os órgãos dele nascem em outras pessoas. Uma coisa assim bem materialista, sabe? Os órgãos renascem em outras pessoas, desse cara. E aí vem um advogado que é quase o que seria o diabo, fala assim "Poxa, vocês podiam escrever um livro sobre essa história"; "Mas aqui ninguém sabe escrever". Não, aliás ele fala: "Vocês podiam publicar um livro tal...", "Mas ninguém sabe escrever"; "Não, não to falando escrever, to falando publicar. Aliás vocês podiam continuar com o trabalho de vocês." E aí, o filme, mais ou menos assim... depois você pega, sem essas pataquadas que eu to falando. Assiste o filme porque daí a gente falou "Poxa, isso daqui mora uma peça, pegar essa história de Jesus e tal..." Aí veio o embrião desse negócio que a gente chama de Teatro da Contra-Imagem, né? Pegar uma imagem reconhecida e modificá-la à Luz da crítica. Sem perder tempo de ficar explicando "ó, essa é a historinha". Não, todo mundo já conhece e você vai modificando. A princípio era isso que a gente um dia ia fazer: Pegar o Jesus de Montreal e fazer. Daí na época a gente falou com o Reinaldo Maia né? Um grande parceiro nosso. Ele que escreveria pra gente, ele faria a dramaturgia dos nossos ensaios... Mas ele morreu... E aí não rolou. Aí esse é o embrião do JC. Aí, depois da "Brava", aí veio "O Errante", o "Este Lado Para Cima", aí o...

**C: O "Cortinthians"...**

F: O "Corinthians"... aí o "Este Lado Para Cima" a gente já, e "O Errante", a gente estudou lá a "Sociedade do Espetáculo" né? E aí foi crescendo essa ideia da imagem. Que ficou lá... "Ó, olha o Jesus" - a gente chamava de "Jesus".

**C: Ele está no meio de nós... (risos)**

F: É... "Olha o Jesus". Então todo o projeto que a gente escrevia, ou coisa... a gente tinha assim "ó, paralelo a gente tem uma pesquisa X tal... que um dia vai desembocar nisso". A primeira vez que a gente começou a falar forte nisso foi em 2012. Não...

**C: O ciclo foi em 2013.**

F: É, foi... Até peguei aqui, esse aqui é o caderno do Ciclo. Ah não, foi em 2010. Porque? 2010/2011, isso. Porque a gente começou, a gente recebeu a proposta de fazer o Corinthians, daí já estava meio com um esquema. A gente tinha um esquema assim “poxa, ó, a gente vai fazer essa pesquisa do Jesus, de verdade”. Daí a gente escreve o Fomento assim, pra poder fazer isso pós o Corinthians. Mas o Corinthians já tem uma ideia que é pegar a história do futebol. Porque na realidade foi isso que foi feito assim. A gente pegou a história do César Vieira lá. Que é um teatro de revista. E aí, nesse eu fiquei responsável de fazer a dramaturgia, tal. Daí a gente ficou improvisando. Daí quando eu sentei pra fazer a dramaturgia e em conversas nossas, é que vem a coisa de ser num boteco; de ter o olho vivo como regente da história; coisas que não tem lá. E acabou ficando uma cena da peça. Que é a do goleiro. as outras todas foram criadas por nós, inclusive deslocando personagem. E o texto do César Vieira foi sendo pulverizado. Eu ia...

**C: Em paralelo...**

F: É. Eu ia colocando na boca das pessoas. Pensando “Meu, isso aqui tem que ter”. Então tem textos, conteúdos na peça inteira. Mas já tinha aquela coisa. Então se apropria da ideia do futebol, que é um imaginário bem popular, e aí põe a crítica em cima. E a gente termina o Corinthians com o Jesus. Então isso aqui a gente até fala “Ó, aqui a gente tá anunciando a próxima peça”. A gente brinca com isso. Vem Jesus e tenta fazer o cara que morreu ressuscitar e não consegue. Aí ali já tem... De novo. No Corinthians, em duas cenas aparece Jesus. Aí tem mais um pouquinho, ainda no tom de brincadeira. Mas aí a gente já tava pesquisando. Aí quando começa mesmo, o processo, meu... aí como assim? Essa peça precisa dar conta de muita coisa. Então, por exemplo, já não era tão simples assim. Pegar a história de Jesus Cristo e montar. Fazer uma leitura do Jesus de Montreal. Não é mais tão simples assim. Não dava mais pra gente fazer isso. E aí a gente, puxa... nas primeiras conversas assim de concepção do trabalho tinha uma coisa assim: tem essa história paralela, é uma história que a gente pode se apoiar. Uma narrativa né? Mas a gente começa a falar assim que a gente precisava pegar um assunto e dar conta do processo que a gente tá falando e não da radiografia.

**C: ... da radiografia?**

F: Por exemplo, o que que é o Corinthians? Na minha visão... pode ser que, até na Brava, talvez tenha gente que pense diferente. É como se no Corinthians a gente fizesse uma radiografia... uma radiografia crítica. Mas é uma radiografia, ela não apresenta um processo muito profundo do que está por trás daquela máquina girando. Sabe? Por exemplo, no primeiro ciclo eu usei muito uma imagem que é assim, tem a cena relógio, do ponteiro... não sei se eles falam isso lá no curso que você está fazendo ou não. Então você tem a cena relógio, que você vê o ponteiro, é um relógio, você está vendo o ponteiro se movimentar. Mas o importante é você ver a máquina.

**C: Entendi.**

F: Então precisaria dar conta de fazer uma “cena máquina”, o que movimenta o relógio. O que no Corinthians, na minha opinião, é uma radiografia? Tem limite. Então, todas as cenas você fala “os caras pegaram uma cena, colocaram um fundo social na cena, mas é uma radiografia”. Talvez quem assiste ali fale assim “é verdade, é isso mesmo, é verdade”. Por mais que algumas cenas tentem - acho que todas tentam - apresentar o que está por trás desse imaginário do futebol. Mas acaba sendo uma radiografia. Por exemplo, mesmo a cena do futebol, no final, a luta de classes; quem é que não sabe? Que tem os ricos e que tem os pobres? Tá aí na TV, todo dia. Mas a maneira como a gente faz as vezes aponta pra um lugar assim, tipo isso, a gente não sacraliza ninguém. A gente pega o juiz e põe ele assim... isso nos olhos dele pensa “pô, mas até o juiz...”. Agora no JC a gente falou “puxa, seria importante a gente enveredar agora e tentar cercar um assunto nosso e construir o processo dele. Daí, qual era esse assunto? Aí que a coisa começa a complicar. Porque assim, daí a gente tem um acúmulo já muito grande. Tanto técnico. Técnico eu to falando assim, dentro da... como fala isso? Dentro da precariedade que é do nosso fazer. Não é virtuose, não é nada disso. A gente não fica lá oito horas... até já ficou. Mas não fica lá... sabe? Tem um acúmulo técnico mais voltado pra clarificar conteúdo. Então que se apóia num teatro gestual, com humor, na criticidade. Então todos esses elementos a gente conseguiu recheiar bastante... assim, escapam das nossas mãos o tempo inteiro. É precário. As vezes é intermitente. As vezes você está lá fazendo e tem que parar porque você tem que ir na reunião política lá porque está lá no Sacolão... ó, se eu estiver falando demais você me corta. To tentando fazer um caminho pra você bem

didático assim... do que eu lembro e do que eu li hoje de manhã aqui nesse caderno. Aí, as primeiras conversas assim “puxa...” né? Começa assim sempre. Agora chegou o bicho, vamos começar a fazer. Aí, na primeira conversa que a gente teve, sobre, “não, agora é ensaio!”, quando a gente começa a falar do que fazer, um pouco que a gente consegue tirar é - isso tem um vídeo tão legal! - mas eu não tenho nem anotação disso... mas tem essa conversa em vídeo. Por exemplo, surgem coisas desde o tipo... ó, pra você ter uma ideia como que é: surgem coisas desde assim, não existe nada e vem alguém e diz assim “olha, é importante a gente falar com a tiazinha lá do buteco”, “quero falar com a tiazinha da esquina ali”. Isso já é alguma coisa assim... o que é isso de falar com a tiazinha do buteco? A gente recuar? Ou a gente provocar?

**C: Mas falar com a tiazinha... de entrevistar? Com a tiazinha do som? Com...**

F: Não porque assim...

**C: ... de saber o que ela...**

F: Não, ela assistir a ela e ela conseguir entender. Entendeu?

**C: Entendi.**

F: Só que esse, por exemplo. Essa é a primeira... olha só, a gente tá tentando fazer uma peça - essa é uma visão muito pessoal, tá Cris? - A gente tá tentando fazer uma peça que revele um processo por trás de algo. No nosso caso é: então tem uma sociedade capitalista que nós somos contra; dentro de uma sociedade capitalista tem um assunto X que a gente quer revelar o processo. Ninguém está conversando sobre o que está por trás das coisas. Então, de saída, já tem uma tensão com o público, de saída. Então quando você fala assim “ah, o que é que nos apoia quando a gente quer comunicar o trabalho?”; é lidar com o humor e com a diversão. Isso ajuda a gente. Não fazer uma coisa carrancuda. Mas assim, eu to falando uma coisa... nem tem peça, hein? Aí tem essa conversa. Mas o que a gente vai fazer de fato? Então a gente tem as linhas gerais: tem a história do Jesus de Montreal, tem essa ideia, do filme; onde a gente vai atacar? A gente vai atacar a Indústria Cultural, o mundo do Trabalho - o mundo da sociedade capitalista né? - Então você tem assim né? Três lugares: O mundo das Imagens - que seria a Sociedade do Espetáculo -, a Indústria Cultural, e o Trabalho Artístico. Que seria o trabalho

Intellectual. Que é trabalho. Então é uma... a gente falava assim: “mas não é qualquer trabalho artístico, é um trabalho artístico localizado na periferia do capital, num país chamado Brasil, na periferia do Brasil”. Então tem uma ligação direta com a gente. E com quem está pensando e fazendo arte, entre aspas, de luta - to falando entre aspas porque é uma luta no campo simbólico - na periferia. Então você tem essas três... você tem esse eixo pra dar conta. Ah, e através do que a gente faz isso? Então, daí chegou... através daquela historinha lá. Então é isso, tem um grupo de teatro... esse grupo de teatro... esse coletivo artístico chamado “JC e os Doze Apóstolos”... então ficou essa... essa primeira concepção assim, do que tratar na peça. Isso demorou muito pra chegar. E aí começam os ensaio, propriamente ditos. Daí foi um processo muito interessante. Porque assim, se levantou muito material. Assim, eu acho, eu considero que o JC foi o processo mais coletivo do grupo assim. Porque assim, as funções estavam muito bem... as funções assim, do jogo criativo, estavam muito bem estabelecidas, mas foi um processo muito coletivo, e... que pena que algumas pessoas não fizeram assim. Na verdade a Lu que ficou mais distante, na parte final da montagem... por uma questão do Benjamim que era muito novinho. E o Márcio que ficou ali com a gente assim, me ajudou na luz, e a Cris que ficou...

**C: figurinos...**

F: Figurinos e operando o som tal... e acompanhando todos os ensaios. Mas no começo o Márcio, a Cris estavam lá com a gente fazendo, participando de tudo isso assim. Das conversas, das discussões. Aí... Então, aí o ensaios assim. Primeiro, tem essa coisa do modo de produção. Era uma vontade muito grande minha de dirigir, a peça assim. A gente convidou algumas pessoas assim, o Juh Vieira pra... o cara é músico assim. Na época ele era também ator do Engenho, um cara muito legal. Pra ajudar a gente, fazer assim uma direção musical. Depois acabou sendo mais uma assessoria assim, porque depois a gente, as próprias pessoas do grupo pegaram a coisa da música pra fazer. E aí começou um jogo assim: Então, essa concepção norteia um pouco o trabalho né? Então a gente tem que dar conta disso. Tava claro pra gente, “nós não vamos fazer a Paixão de Cristo” Entendeu? Não é isso mais... Ah, outra coisa: nós não vamos fazer uma peça pra rua. Essa peça é pra um espaço fechado.

**C: Desde o começo?**

F: Não. Disputando ali tal... vamos fazer uma peça pra esse espaço onde a gente tá aqui, agora. Porque isso é tudo muito debate assim. “Pô, mas e se a gente for apresentar lá...” - “Ah, se a gente for apresentar, tem outras peças”. É um grupo, entendeu? Não é uma peça. É um grupo que “ah, não cabe essa? Tem essa...”. Mas a gente tem uma sede assim, pode fazer isso. Daí eu, como condutor, primeiro organizador dos dias, eu tinha uma coisa assim que me norteou na direção. De transformar o processo criativo num processo pedagógico, de aprendizagem de todos nós. Isso se dá muito durante os nossos processos assim, pelas conversas, que a gente chama pessoas pra conversar com a gente sobre o assunto; estudos que a gente faz em roda... Daí eu tentei, nessa figura de diretor... é diferente, por exemplo quando eu dirigi o “Este lado” - ou as outras peças - mas ao mesmo tempo que você está dirigindo, você está conduzindo um trabalho de repertório técnico sabe? Então quando chega no JC, que já tem um pouco isso... meu, as brincadeiras já partiam de algum lugar.

**C: Já está pressuposto né?**

F: ... é claro isso... tem a parte de treino no ensaio pra dar conta de fazer a peça, mas já é outro lugar. Já tem outro acúmulo já. Precisava... O Maiakovski acho que fala da reserva poética. Tinha uma reserva poética que precisava sair assim. Daí tinham muitas ideias pré-concebidas minhas do que seria a peça... depois, um dos primeiros exercício que eu fiz, nos ensaios... na verdade foi o primeiro mesmo... depois da conversa, foi... posso te contar algumas coisas que acham que são legais assim... Então, o primeiro exercício era você criar um fim da peça. Um epílogo. Porque eu tinha uma ideia de epílogo... Então é isso né gente? Tem um grupo de teatro, que está...

**C: Era um grupo de Teatro, a princípio?**

F: É... era um grupo artístico assim... tem um coletivo artístico, de esquerda, tem a Indústria Cultural... tem a história de Jesus, né? Tem Jesus de Montreal... Aí apareceu um outro filme que foi muito importante ter assistido nessa época. Dois filmes, na verdade: “O poder vai dançar”... assim, foi muito importante pra mim... todo mundo viu, mas eu fazia muita ponte. E um, que fala da Indústria Cultural que é “O Privilégio”. Esse “O Poder vai Dançar” chama... putz... eu não acho o nome dele em português... daqui a pouco eu...

ele é do... qual que é o mais alto? O Tim Robbins ou o Tim Hutton? Enfim... é do Tim alguma coisa. O que ele trata? “O Poder vai dançar” trata, ali nos anos 40 assim, tem o Teatro Nacional, nos Estados Unidos, e aí é isso, tem muita gente sendo contratada pra fazer não sei o que lá... e você tinha a Guerra Fria né? E aí tem o Brecht no filme... é muito legal, vale a pena. E “O Privilégio” cara, a história é assim... o filme começa assim, “O Privilégio”. “Esse é o homem mais poderoso do mundo. Ele não é um crítico...” - aí vem vindo assim, um rapaz tipo um Beatle assim.. “Ele não é um político, ele não é um chefe de Estado. Ele não é nenhum líder religioso... Ele é o maior Pop-Star do mundo”. Eles criam um Pop-Star juvenil, que lida com a ideia de rebeldia. Para que? Para conter o avanço da juventude comunista. - Muito parecido com a Jovem Guarda - E aí o Peter Watkins, que é o diretor... faz esse filme. Que é uma ficção documental assim... E também é a história de Jesus. Se você acompanha, você fala “Olha...!”. Também tem uma Madalena que ele encontra, e que tenta abrir a cabeça dele... Tem todo esse império que ele cria. Que é quase... então, o meu reino... Aí tem cenas incríveis que é... assim, eles decidindo como é que ele vai se portar. Antes a Igreja era contra, mas agora, que ele foi rebelde o suficiente, agora ele vai se converter. Ele vai se arrepender do que fez. Pra todo mundo se arrepender com ele. Cara...!

Aí isso tudo foi muito importante. Aí tinha essa proposta assim “vamos fazer um fim”. Dividimos em dois grupos pra fazer o final. Na época era esse grupo de resistência ganhando o Prêmio Shell. Mas isso assim, isso é sala de ensaio, é rápido assim... Aí tem vários assim. Daí o outro eu nem me lembro agora... Eu tenho esses registros. Aí, a segunda proposta que eu fiz era, cada um criaria... porque? Aí tem uma proposta que eu fiz falando assim: Não, você teria que, como ator ou atriz, criar uma cena em que você fizesse uma advertência ao público da peça que eles iriam ver. Você pode criar a cena. Só que assim, essa cena, ao mesmo tempo ela mostra a peça que a gente vai ver. Então eu, de fora, falo “Ah tá! É essa a peça”. Que é uma maneira de eu colher, de quem tá no processo o que tá pensando, o que está prospectando. E eu também fiz essa cena. E aí surgiram várias coisas que aí veio dar na cena das advertências. Que no vídeo é um porre.

**C: Olha, a primeira vez foi mais difícil...**

F: É... no vídeo é um porre. Aí... uma sequência de cenas... Até agora, ainda não entrou... começa onde? E vai por onde? Aí, o eixo Trabalho: A gente queria fazer uma peça que o eixo Trabalho fosse mostrado ao público. Então assim, ao mesmo em que a peça, sim, trata do Trabalho, o trabalho de um grupo, coletivo artístico da periferia, revolucionário... Ao mesmo tempo tem o Trabalho que a gente queria que aparecesse aí. Por isso a figura do Trabalhador.

**C: Do Henrique...**

F: Do Henrique. Então tem esses dois lugares assim. Mas no processo do improviso, apareceu de diversas maneiras. Por exemplo, o JC teve muito tempo que a gente ensaiou com o espaço cênico forrado de máquinas. Que é, tudo o que a gente fizer... aí as propostas eram assim “a gente vai fazer a cena, tudo o que a gente precisar pra fazer a cena, a gente vai fazer na hora.” Então, vai cortar... que virou a cena da cruz...

**C: ... que apoia a mesa?**

F: Que apoia a mesa. Então, virou aquilo. Mas imagina... pra chegar naquilo... Todas as máquinas... solda... Aí tinha esse eixo assim. Que quando a gente fala do trabalho, é poder falar do trabalho em si, mas poder falar do trabalho artístico e do trabalho que é feito pra poder fazer aquele trabalho ali. Esse eixo está presente na dramaturgia final assim, na peça, em muitos lugares assim. Na própria cena que fala do trabalhador... da greve... o próprio trabalhador... o trabalho artístico sendo colocado assim “tá... mas e aí? Como que você faz?”. Por exemplo, o que é pegar o processo - voltando lá o que eu estava te falando - O processo é, pegar essa partizinha que é esse coletivo artístico, agora faz girar a máquina. Entendeu? É diferente. Faz girar a máquina. O “Este Lado” também tem uma característica assim. Ah, a sociedade do espetáculo, mas faz girar a máquina.

**C: Sim, você acopla outros acontecimentos... outros mecanismos...**

F: É, que vai dando ao pessoal do público esses processos sobre como é que isso acontece na sociedade capitalista. Por que a grande coisa é: não, não é qualquer trabalho artístico. É um trabalho artístico inserido no modo de produção capitalista. Portanto é Arte Mercadoria. Você pode não querer fazer, mas você já está fazendo. Agora, a gente tenta fugir da Arte Mercadoria criticando isso mas, em algum nível, você está fazendo. Não dá pra fugir.

E aí a gente tinha essa via muito crítica do nosso próprio fazer. Da Brava. Da gente se colocar em questão. Não é uma peça biográfica. Mas tem muita coisa que acontece com a gente.

Aí tem esse procedimento aí que eu te falei do... das advertências, que foram gerando coisas. Foram aparecendo coisas... Eu estava falando desse e me lembrei de um outro que é... Porque aí, logo depois que a gente estava nesse período, aí veio o ciclo, o primeiro.

**C: Que você deu?**

F: Eu que dei... Aí, qual que era a ideia do ciclo? A ideia do ciclo era convidar... teria assim uma inscrição tal, convidaria pessoas. Pra gente poder dividir com as pessoas coisas que a gente tava pensando e fazer. E ter uma relação muito clara com as pessoas. Assim “Olha, a gente está nessa ideia do Teatro da Contra Imagem, do Teatro Gestual... fazendo um caminho pra chegar lá no gesto contraditório...” Pensar a dramaturgia nessas linhas assim... então tem uma linha dramática principal e uma dramaturgia paralela... Isso você deve ter lido lá nos Cadernos. E falamos: “E nós vamos roubar as coisas que forem criadas aqui”. Uma relação assim...

**C: Me lembro disso...**

F: Quem não quiser, pode ir embora. Mas era uma relação muito clara assim. No ciclo I, todos nós fizemos, mas fui eu que dei. Você fez o dois né?

**C: Eu fiz o três, acho...que era o de Trabalho.**

F: Ah, era o tema Trabalho. Então, no primeiro ciclo tinha essa relação com as pessoas. Só que ainda estava muito embrionário assim... a coisa da peça. Mas, qual era o... O primeiro ciclo, o eixo dele foi... eu não lembro se a gente deu uma coisa tão marcada assim.

**C: Não sei... se não me engano, no terceiro Caderno não fala sobre o primeiro ciclo.**

F: Porque eu não fiz o texto... por isso que eu estou falando...

**C: Ah, é isso. Tem o segundo e o terceiro. O Ademir fala um pouquinho mais...**

F: O primeiro... então é que o primeiro tinha um estudo sobre Teatro Épico, tal... O trabalho do teatro gestual né? Eu fui conduzindo o trabalho pra isso. E já com os eixos da peça: Indústria Cultural, Trabalho e Religião. Esqueci de falar! Religião é um eixo... né? Esse mundo das imagens, tal. Então religião é

uma coisa muito forte assim, da gente atacar. Na verdade tem isso presente em quase todas as peças, mas no JC é onde pesa mais. A coisa ligada à religião também está ligada à imagem da religião. Então não a Fé. A gente não queria atacar a crença da pessoa. Mas é mostrar, de novo, a máquina da religião, o que ela está fazendo. Aí o ciclo, o primeiro, muita gente fez, muita gente de grupo. foi muito legal pra poder dividir, com as pessoas o que a gente estava pensando. Ver o que naquilo que, de fato funciona, dava jogo. Você via que as pessoas... terminou assim, a finalização são três cenas dramáticas que foram transformadas no gesto, em três cenas muito interessantes. Existem coisas embrionários do Ciclo I que estão no JC. Como, por exemplo, a cruz. Tem uma cena... que teve uma proposta de improvisação que era isso "O que os trabalhadores conversam enquanto constroem uma cruz?". E aí foi feita essa cena, por exemplo, no Ciclo. Aí isso vem de alguma maneira. Fica lá anotado, registrado. E vem de alguma maneira na peça. Várias coisinhas que tem no ciclo que a gente foi acumulando.

O II foi o ciclo que eu fiquei mais fora assim... Na época eu estava sendo candidato à presidência da Cooperativa.

**C: Fora mesmo...**

F: Não, ensaiando o JC né? Mas fora da execução. Não tinha como, cara. Tinha uma agenda de candidato mesmo. Meu, e foi importante fazer isso nessa época! Por que essa agenda de candidato era, na verdade, uma agenda assim, de tentar dar uma Contra Imagem do que estava sendo dito de uma chapa que se colocava no campo da esquerda. E isso também tem a ver com o JC. Tem coisa lá. Aí, logo após o ciclo, Quando a gente volta assim né? Então faz o ciclo,

**C: Depois do III?**

F: Não, depois do primeiro. Que acontece? A gente também criou um público, de fazedores, que depois viriam, assistiriam a peça. E veriam essas coisas lá, acontecendo. Então era muito legal. Uma outra maneira de você conversar com o público.

Aí quando a gente voltou do ciclo, aí foi uma coisa assim, que foi um exercício pra gente. Que é a ideia dos experimentos. O que é essa ideia? Então você tem muita coisa acumulada, aí começou assim... O Ademir estava responsável por fazer a dramaturgia; daí a gente começou a falar... pude falar com o

Ademir, e com todo mundo, por onde que eu via a peça. Aí já, pensando assim... a nossa lousa era sempre isso: os eixos da peça; que tipo de história pode ser dar... Guarda tudo isso agora, que agora a gente vai fazer um exercício. Uma proposta que eu fiz, que era o seguinte: Dividi o grupo em dois e no grupo ter um diretor e atores e atriz, pra montar duas peças. Rápido. Tentando fazer um exercício assim: o trabalho que a gente acumulou, técnico, dá mesmo pra gente poder enfrentar algumas dificuldades de conteúdo? Por exemplo pegar dois texto, que já são críticos, que é do Maia, mas colocar a nossa mão ali? E eu me interessava muito - por isso que eu falei no começo de ser um processo pedagógico pra todo o coletivo - que me interessava muito ver como é que aquelas pessoas lidariam neste lugar. E eu, de fora, meio costurando essas duas coisas. Tentando costurar essas duas coisas. Ficando ali, meio assim, as vezes, dando uma pitadinha ali... um sal mais aqui, ali... por causa da peça do JC e ao mesmo tempo vendo que tipo de opção que estava sendo feita ali. Pra depois poder, de alguma maneira, aprofundar. No meio desse caminho, o Henrique fica doente e sai do Júlio e Aderaldo. Aí eu entrei. Quando eu entrei ai... ai foi tudo assim, o Processo que eu tinha pensado... Assim, eu entrei, já tinha uma concepção de peça né? O Sérgio dirigindo, já tinha uma concepção. Olha lá, vai ser aqui nesse bar que é parecido com o bar do seu Zé ali... Ó, tem essa televisão que vai ter ali... Aí entrei pra jogar... daí começa a jogar. Então o que é a técnica? Pô, televisão... Cenário, pra gente, não é pinduricalho, cenário é símbolo, significa e tem que ter crítica. Então tem que ter imagem... Ah, não é qualquer imagem. Entendeu? É operando na técnica da gente. E o mais rápido possível. O que eu pensava que ia ser um mês, durou três. Ensaizando todo o dia, sabe? Por que... é, não dá pra ser tão rápido. Por que tem essas camadas. E como que as camadas do que a gente tava pesquisando no JC - então, de novo: Religião, Indústria Cultural e Trabalho - como que isso entraria nesses dois experimentos. Já tinha o apoio do texto. E eu já tinha visto as duas montagens. Eu era o único que tinha visto quando elas foram escritas. Uma peça de 2000 e uma de 98... acho. Eu já tinha visto as duas montagens serem feitas. E ajudou, pra mim, ajudou muito! De lá "Olha, isso aqui foi apontado no Júlio e Aderaldo", agora volta com mais força aqui. O Julio e Aderaldo, por exemplo, é uma conversa sobre o assunto. Sobre esse assunto do neoliberalismo. É uma conversa sobre o assunto. De

um comunista com um cara que está sendo formado pelo Sebrae, com essa ideia de hoje assim. É muito atual. E a Quadratura é a dialética da dialética. O negócio assim, é muito diferente da maneira como a gente escreveria assim... Mas é ácido! Então pega... como é que você fala pra uma pessoa que ela é uma idiota? Tem isso no texto “Você é um idiota porque você trabalha 8 horas por dia”. Mas, de novo, está falando dos assuntos que a gente tem.

Daí você volta de novo, começa de novo. Agora acabou isso, e agora volta o JC. Aí tem o ciclo II. Daí já começou um trabalho assim da gente começar a criar... Eu faço umas coisas assim ó, tem dia que eu chego no ensaio e digo assim “Então gente, hoje a gente vai fazer a peça toda”. E aí é a peça toda, entendeu? Tem até uma anotação... que é a primeira coisa do roteiro... acho... (folheando um caderno de anotações). Ah, isso aqui é legal, olha... peraí só um pouquinho, que tem muitas coisas anotadas.

**C: Fique à vontade.**

F: Então assim...eu costumo fazer um trabalho assim ó... de - daí é legal que eu vou vendo as coisas aqui (ainda folheando um caderno) - pera... Esse processo eu fiz igual, eu tinha lido os diários do Brecht... Nossa meu, o Brecht anota tudo né? O negócio do jornal que ele viu. Daí eu falei “vou fazer isso também”. Daí eu me ferrei, porque aí tem tudo aqui ó: “Ah, a fala que eu fiz em Ribeirão sobre o autor como produtor”. Daí eu pensei: “Ah, isso aqui tem a ver com o JC”. Ó “possível recorte pra fala em Ribeirão. Daí tem a coisa da qualidade estética e da pertinência política... Enfim... Peraí que eu vou... Ó... Daí, no ensaio, então você tem o todo e você tem a parte. O tempo inteiro isso está presente, sabe? Então “a parte”, o que é? São sugestões que eu dava de improvisação, de cenas que eu achava que poderiam conter na peça. E que depois isso viria, de alguma maneira, organizada num roteiro. Então, a gente trabalha muito com uma ideia de quebra da narrativa né? Quase criando uma narrativa paralela né? A gente tem muito isso assim, nas nossas peças. Que é uma coisa que eu gosto. Que acaba sendo um espaço pra gente desenvolver o assunto e também uma fisgada de público. Então, por exemplo, o Ventríloquo. Cheguei um dia e falei assim “Ó, cada dupla... um ventríloquo... tal, tal tal... “ A gente ia fazer uma cena e o tema é esse, tal, tal tal... E o ventríloquo. Começou. E a gente ficou lá, o dia inteiro jogando. Um sendo o ventríloquo e tal. Surgiram textos incríveis que eu fui anotando e isso voltou depois na

dramaturgia. Outra coisa, é isso: a gente tem que construir um objeto sagrado, que é a cruz, e essa construção, e o que se diz, tem que ter um gesto disso né? Gesto no sentido crítico. Aí vai lá e faz. Aí “ó gente, é o seguinte: criem um ambiente onde vocês acham que a peça vai acontecer”. Daí eles vão ficar de porta fechada e vão criar. A ponto de falar “não, vai criar o dia inteiro e amanhã que a gente vai ver”. Daí um dos ambientes foi esse, assim, uma instalação de máquinas. Daí eu falei “Então é isso, ó, vai começar a peça, a peça inteira”. E aí eles começam a improvisar, até chegar no fim. Como que acaba? A gente já sabia. Então começa numa advertência e acaba num epílogo. E aí tem tudo isso daqui pra tratar. Outra ideia de cena que eu achava que podia ter na peça que é a Santa Ceia. Então você tem os níveis da cena: A Santa Ceia como tal; Santa Ceia carregada do tema. Entendeu? Daí tem várias propostas. Tudo isso, depois... Isso sempre tentando fazer, tendo essa preocupação da parte para o todo, todo pra parte. E sempre assim, o que é que nos guia? Como coletivo? Trabalho coletivo? Aquela concepção de trabalho que a gente tinha, que, aos pouco também, vai virando uma concepção formal do trabalho. Tem no JC uma coisa que é assim: tem o lugar do humor, da diversão, da coisa ácida; mas também tem um lugar poético... Poético eu estou falando assim... não é “poético” a palavra... Sei lá, tem coisas que a gente não tem nas outras peças, de fato assim. Uma delas é, por exemplo, a gente pertence ao campo da esquerda então a gente vai se dar todo o direito de arrebentar também com o que a gente acha. Que é o campo da esquerda dentro desse lugar do trabalho artístico. E isso vem de várias maneiras Da Rafa fazendo um texto super tranquilo, daquilo ser engolido pela Indústria Cultural. Então, por exemplo - vou te dar outro exemplo para chegar onde eu quero chegar: ah, faz tudo, faz a parte; então, aos poucos, você tem partes também que começam a voltar no ensaio, sabe? Ou você pendura ali... “aquilo ali é quase...” ou “pô, que legal, isso aqui pode dar em tal cena”. Por exemplo, teve um dia que a ideia do trabalho inteiro - porque é assim que eu organizava um pouco o ensaio - então, o que vai ser o ensaio hoje? Aí por exemplo assim “tudo pode ser cooptado pela Indústria Cultural “ então...

**C: Começa a pensar alguma coisa... vai ser cooptado pela Indústria Cultural.**

F: É tudo. Pelo capital, pela Indústria Cultural. Daí, só eu sei disso né? Porque eu sou o primeiro organizador do ensaio. Então eu vou lá e tento fazer uma provocação para que isso aconteça. Nesse dia eu fui lá, tal... Aquela coisa do Brecht né? No ensaio pode tudo, né? Provocando ira, revolta, tal... Agora escreve um texto...

**C: E você vai ver o que vai acontecer com ele né?**

F: Aí escreveram o texto, tal, não sei que... A Rafa lá escreveu, não lembro se era com o Márcio, aquele texto que ela fala. Exatamente o que ela fala, é o texto, dito pela Madalena lá. Escreveu o texto, tal. Três textos. A gente falou “uau, que legal né?”. Agora a gente vai criar uma cena onde isso é engolido. E rolou... e a cena está na peça. E aí, de novo, vamos fazer tudo. Aí tem um jogo que eu fiz bastante no JC que é um jogo, é um quadrado assim e que todo mundo tem que trocar de lugar e fica sempre dois ou três no centro. Esses dois ou três no centro precisam fazer uma cena. E quando o público acha - que são jogadores também - acha que a cena está meio caidinha - são os críticos assim - todo mundo troca de lugar de novo e sobram três. Aí tem várias regrinhas desse jogo. Uma delas é a gente contar uma história do começo ao fim. Então, às vezes, eu falava “JC”, não, “Jesus” - a gente chamava de Jesus. “Jesus”! Aí rolava. A gente fez muito esse jogo. Nesse jogo colhia muitas coisas. Aí, com o passar do tempo, muitas cenas... já um universo tremendo... eu sentava lá com o Ademir, com os outros. De novo, vamos lá na lousa, pensando por onde tal... Aí eu falei “Ademir”... Foi uma proposta minha de direção. Falei “Ademir, você acha possível você organizar o material que a gente tem em um roteiro, pra gente jogar?”. Daí o Ademir me ligou, disse “Oh, fiz o roteiro”. Daí ele passou primeiro pra mim. Isso tudo é uma questão de jogo, não de poder.

**C: Claro...**

F: Por que o roteiro ia ser discutido. Aí o que - isso é uma característica muito legal, que eu gosto muito de trabalhar na Brava por causa dessa característica - que também é a maneira como eu organizo, que é completamente diferente do Ademir, assim. Se você for ver um ensaio do Ademir e um meu... Eu gosto de ir pra esse lugar da ludicidade assim... Vestir personagem... alguns gostam também, outros são mais... Eu falei “Ademir, cara, é o seguinte, amanhã eu vou começar o ensaio, você chega atrasado. Eu vou falar que você teve um problema com o Arthur e que você não vem. E eu vou tocar o trabalho com

eles, tá?”. Daí eu ia tocar o trabalho, tal... Eu falei “Mas daí você chega, na porta lá na frente, buzina, entra de carro e você é um produtor, cara! E você vai apresentar esse roteiro como um produto mercadoria e você vai fazer a gente aceitar. Você vai convencer a gente que a gente tem que aceitar. Beleza? Vai ter uma pessoa que vai contrapor o seu discurso.”. Daí eu chamei o Sérgio, disse “Sérgio, vai acontecer isso. Quando acontecer, você vai ser o responsável de contrapor”. Até então não tinha quem ia fazer. Eu falei “Oh, você é o Judas, tá?”. A gente já sabia que o Judas não seria o Judas da Bíblia - que a gente fez vários estudos da história, tal... Terry Eagleton... um monte de coisas. Historicizamos a religião no lugar. Falei “você é o Judas, cara. Tem que defender a gente aí”.

Daí veio o Ademir. Quem era o Ademir? Também está na peça esse personagem. O produtor com a mercadoria. Chegou lá, fetiche no espaço

**C: “Que lindo...”**

F: “Que lindo... maravilhoso”.

**C: “Me sinto muito bem aqui...”**

F: É... “Meu, olha esse espaço”. Daí ele falou “Meu, já li as coisas que vocês escrevem, quero fazer uma proposta pra vocês. Tenho aqui um roteiro - fiquei sabendo que vocês estão pesquisando a história de Jesus - tenho aqui um roteiro que queria muito que vocês lessem”. Daí, a gente leu. E aí? Todo mundo falou: “Pô, que legal, vamos jogar”. Era um roteiro de jogo. Ali já tinha então... eu sempre falei ali no ensaio “eu tenho uma ideia de epílogo, mas eu vou falar só no fim”, e todo mundo sabia disso. Então, tinha as cenas todas, muito parecidas - algumas não estão na peça, como ela ficou - mas já tinha as cenas, agora é uma outra qualidade de jogo. Daí começa a escolher, né? Lendo o roteiro... E aí o Ademir apresentou. Qual foi a proposta de apresentação do roteiro do Ademir? Ele era um produtor, se não me engano da Petrobrás e a proposta que ele fez pra gente foi a seguinte: Depois que a gente leu o roteiro, gostou, tal... ele falou assim: Olha gente, é o seguinte, a empresa que eu represento está expandindo, e ela está chegando em alguns lugares que está tendo conflito com a própria empresa. Assim, de desapropriação, tal... “A gente quer que vocês circulem por essas cidades aqui do Brasil, nos lugares onde está tendo conflito. Fazendo essa peça aí. Por que a gente entende que a

cultura é uma maneira de desviar o foco dessa tensão. Mas é pra fazer essa peça.”

**C: “O que vocês quiserem”**

F: “O que vocês quiserem”. Cara, é muita coisa... Aí o Sergião tentava contra argumentar. E todo argumento nosso já era uma linha mestra que a gente tinha de argumento, que passava assim ó “O nosso protesto coincide com a nossa sobrevivência”; “as relações de produção capitalista, elas afetam o nosso trabalho artístico”; “o trabalho artístico não está pairando no ar, ele está inserido dentro de uma roda” - por mais que a gente queira inverter a roda, ele está inserido no meio da roda . Então tudo isso o Ademir foi falando, nesse jogo. E a gente entra no jogo e vai até o fim Fica ali no jogo, jogando por bastante tempo. O Sérgio tentando contra argumentar, falando... uma das coisas, eu lembro que Ademir falou assim “cara, mas peraí, vocês vivem de que? Vocês não trabalham? Todo mundo não trabalha?”. Teve uma hora que até eu falei assim - na época eu tinha sido convidado pra fazer uma novela (risos). E é louco assim, porque eu neguei, na maior convicção, por que era muito ruim o que eu ia fazer...

**C: O que você ia fazer?**

F: Eu era um militante que ia defender as mulheres frutas. Mulher pêra, mulher não-sei-que. Falei “bicho, vocês estão loucos”. Eu estou fazendo essa peça, o cara vem e me convida, eu estou sendo candidato à presidência da Cooperativa...

**C: Ótimo isso aí pra fazer a peça.**

F: Exatamente! Mas daí, uma coisa que me organizou, eu falei assim “é, mas o moralismo não dá”. Então um dos argumentos ali, de contra argumento foi “Ah, mas um pedreiro que foi contratado pra fazer uma prisão, não executa o mesmo trabalho quando ele vai fazer um hospital? Qual é a preocupação dele? Ele não é... se ele vai ser pago pelo trabalho que ele fez? O que vocês estão...? Qual o problema de vocês? Vocês podem falar o que vocês quiserem. Vocês são livres e pode cobrar o que vocês quiserem. Vocês não querem apresentar aí na quebrada? Pega essa grana e apresenta na quebrada. Qual é o problema?”

**C: Ai... agora você até está me confundindo (risos).**

F: É, entendeu?

**C: Claro.**

F: “Qual que é o problema? O que é? Vocês estão...” - Essa era um pouco a conversa - “É moralismo assim? Vocês estão achando que estão superiores ao trabalhador normal? Estou oferecendo pra vocês. Não é essa peça que vocês querem fazer? Não é essa? Tá aqui ó... cena... Ventríloquo... Não é isso que vocês querem fazer? Então, façam! E a gente está pagando, vocês vão circular nesses lugares. Vocês não querem falar com essas pessoas? Então falem Fala que a Petrobrás é um lixo. Pode ir lá falar.”

Meu, foi muito cruel. E o Ademir ganhou de lavada... Ele ganhou de lavada.

Isso foi pra apresentar o roteiro. Eu estou te contando os procedimentos que eu acho mais interessante assim... Aí pô... daí tem o roteiro na mão. Aí começa um outro jogo, cara. Aí começou um outro trabalho que é o seguinte: em posse do roteiro aí - e eu era uma dessas pessoas - alguns já queriam “meu, vamo embora!”. Outros, ainda esgarçando... será? E eu pensando assim “cara, não tem problema, se a gente errar, errou”. Tem um monte de peças pra fazer pela frente. Que não tinha nada que a gente discordasse da construção do roteiro, assim... Mas ficou um tempo nessa discussão. Por exemplo, tinham propostas que até negavam o próprio roteiro assim... que aí, direto eu fala assim “vamos fazer tudo. Divide aí quem é que vai fazer o que e vamos fazer tudo”. Improviso, entendeu? E colhendo coisas Quando começou... isso foi muito tempo... aí foi o Ciclo III. Quando começou o trabalho mais de direção mesmo, daí já tinha muita coisa acumulada, de cena de esgarçamento do roteiro, de proposta musical, de estudos críticos que as pessoas foram fazer com a gente. Tinha uma ideia de fazer essa coisa assim de uma peça meio de colagem, assim. Tinha uma pesquisa de fazer em torno do surrealismo, uma parte do surrealismo. Então tinha muita coisa. Já tinha um ambiente mais ou menos criado assim... tudo solto. Solto e assim... nada ainda assim. Daí eu fiz um outro jogo. O jogo do pôquer. Esse dia foi ótimo! O que que é? A gente tinha, nessa época... a gente tinha... se não me engano um roteiro de 13 cenas, eu acho, se não me engano. Que que é isso? Daí eu fui lá um dia... cada ator ou atriz... mas daí eu criei um outro ambiente assim. Tinha o espaço, uma musiquinha...

**C: Cerveja... cigarros...**

F: Tinha um uísque (risos). Tinha mesmo! Uísque, cigarro... A gente nunca bebe pra ensaiar, nada. A gente é maior careta. Aí tinha whisky tal... Daí sete... treze cartas pra cada um. Um papelzinho assim, tipo essas fichas. Daí o que que é isso? Você receberia isso... você recebeu isso no dia anterior né? Aí você vai pra casa, tal. Aí você vai fazer, você vai pegar o roteiro, você vai criar treze... uma proposta de encenação para cada cena. É a sua carta Aí você cria. Todo mundo fez isso. Daí a gente foi jogar. Daí como que era o jogo? Cada um jogava sua carta; pra jogar a sua carta, você lia sua proposta; aí eu jogava a minha, e eu já tinha uma consciência assim, eu lia a minha e colocava ou por cima, ou por baixo, entendeu? E a gente, um pouco, depois que todo mundo colocava, eu batia uma palma assim e a gente pegava a carta que achava que era a melhor proposta.

**C: E essa era a aposta né? Você joga ali, queima sua carta...**

F: É... mas isso aí, mil pataquadas do jogo (risos). Eu era o cara que organizava as cartas né? Eu roubava e tal... mil coisas assim e a gente jogando, aquele ambiente assim, cria uma tensão. Saber a hora de você jogar...

**C: Pensa “já tem uma muito boa ali, eu vou queimar essa daqui”**

F: Daí teve gente que se ferrou. Que fez propostas tipo assim, bem de argumento de conteúdo “criticidade, dança”. Não, mas onde que vai aparecer isso daqui? Tem gente que fez tipo o mínimo assim, sabe? O Sergião fez a maioria das cenas um montinho de terra que era quase um contra roteiro assim... que era outra ideia que ele tinha. Talvez um dia até dê uma peça. Aí ele perdia todas. Nisso, se criou então treze cenas, uma proposta de cada um, né? Juntei esses papezinhos... aí eu comecei a pegar. Quando foi a minha... a hora de eu jogar, de fato, meu, foi muito tranquilo cara. Por que a gente tinha muita consciência assim

Entrevista com Rafaela Carneiro, concedida para Cristiane Malagoli Taguchi em 23/06/2017 na cidade de São Paulo - SP.

**Cristiane - Então vamos lá Rafa, eu queria saber, sobre o processo do *JC*, né? Que é o que eu estudo lá, principalmente, na pesquisa. Por conta dos Ciclos de trabalho, né? Eu participei de um, mas eu queria saber um pouco dos outros também e pra ter uma noção também do que você acha que diferente ou de influência, desse outro projeto, desse outro processo né? De ter as pessoas ali no meio, infiltradas. E depois, na apresentação.**

Rafaela - Eu acho que a gente nunca tinha feito nada parecido com os ciclos. Envolvendo pessoas na criação, diretamente... hum... que eu me lembre não, foi a primeira vez. Nesse formato assim... e... o *JC*, ele é uma peça que teve um processo enorme, né? Inclusive uma fermentação antiga né? Quando a gente fez a *Brava* em 2007, a gente já começou a pensar o *JC*, então teve quase dez anos assim... seis, sete anos de fermentar... daí pra começar a fazer demorou uns dois anos, pra estreiar. Mas ele tem pouca vida no palco ainda né? Então eu acho que a conversa vai ter um pouco esse limite. Então, quando você fala da recepção do público, ainda é uma coisa tão verde pra gente. Ainda tem tanto o que amadurecer... a gente fez uma temporada em um lugar né? Então acho que ainda tem muitas coisa. Mas o processo, esse momento de abrir os ciclos, ele foi o ensaio da peça né? Só que com mais gente, então foi uma coisa muito nova né? Eu avalio como extremamente positiva a experiência.

**C - Foi em 2013...**

R - Olha, eu posso te passar esses dados com precisão olhando nos cadernos mas que foi, ó, a temporada foi em 2014. Então deve ter sido 12 ou 13. Acho que 13. Então assim, naquele momento. Acho que no primeiro ciclo, a gente ainda não tinha nada da peça. A gente tinha uma inspiração no filme, que era essa história de fazer uma dramaturgia que tivesse um paralelo com a história de Jesus Cristo, pegando meio que alguns pontos da vida de Jesus Cristo e alguma outra coisa junta...

**C - Vocês estudaram a Bíblia?**

R - Um pouco... um pouco.

**C - Por que eu pensei “acho que eu preciso ler a bíblia”**

R - A gente, em outro processo do grupo, muito mais antigo, a gente tinha estudado um pouco mais até, a história de Jesus, pra uma outra peça que acabou nem acontecendo muito o paralelo, mas a gente estudou as passagens, né? Não teve um estudo profundo não, da bíblia. Teve meio o que cada um já sabe ali. E também um pouco que a cultura popular já tem assimilado, sabe? Até por isso, é uma coisa que as pessoas já reconhecem... sabem que aconteceu aquilo ali... teve a tentação, teve a crucificação, teve a ressurreição. A gente acabou pegando mais o Evangelho Profano que é do Saramago, O Evangelho Segundo Jesus Cristo. É, então, a gente diz que é uma coisa que a gente tem mais ou menos assimilado na nossa criação também né? Então a gente foi mais pra outras leituras tal... Eu lembro de uma fala da Iná que ela deu uns toques também...

**C - Ela assistiu e fez observações?**

R - Ela não assistiu... depois ela viu o vídeo. Por que ela já estava naquela fase de não querer ver peça. Só ver em vídeo.

**C - De não querer sair...**

R - É, não querer sair. "Se quiserem, me tragam". Daí eu me lembro que ela participou com uma fala. Não lembro se já era do *JC*... mas ela falou sobre o entendimento político.

**C - Ela escreveu pra um dos cadernos, né?**

R - Escreveu... Falou sobre o entendimento político do que seria esse Jesus Cristo revolucionário e Judas revolucionário. Então a gente acabou indo um pouco por essa leitura. Uma leitura também que acho que aparece no Saramago, né? Então a gente acabou ficando mais pro lado B do que pra Bíblia em sim. Enfim, mas daí era isso. Essa era a base. Aí o Ademir, que era o dramaturgo... Eu não vou lembrar de detalhes, tá?

**C - Ah, vai jogando. Tudo bem por que o Fábio falou. Por que ele tem um diário assim. Daí ele foi relendo um pouco e contou alguns episódios de ensaios ou jogos que ele propôs, ele e o Ademir, né? Mas vai falando...**

R - Ah, tem uma monte de ensaio gravado. Um monte de coisa em vídeo...

**C - É, o Fábio falou**

R - É, tem muita coisa. Até a gente precisava rever isso. Mas eu me lembro que no momento do ciclo estava bem aberto. A gente sabia que era Jesus Cristo... meu, o Ademir estava - eu não vou lembrar exatamente de onde veio

essa ideia - mas o Ademir - às vezes essa ideia veio no bar, na informalidade, durante outra peça... é uma coisa pescada de uma luzinha que aparece em outra peça, então vai... eu não lembro onde estava essa ideia, mas em algum momento a gente disse "Putz, tá bom, é a história de um grupo" - também pela vontade de uma autorreflexão, esse momento que a gente aí que a gente estava, dentro da sociedade, né? Mas uma autorreflexão... algumas coisas do nosso fazer assim. Então teve essa ideia "Ah, então é um grupo musical". Eu lembro que teve em algum vídeo também. Tem aquele filme bem tosco "Jesus Cristo Superstar" também. Teve algumas referências que pularam. Mas eu não vou lembrar quais, que são as melhores. Mas aí rolou essa colagem né? Tipo a história de Jesus Cristo em paralelo e um grupo militante que tem seus dilemas de grupo militante e a sua sobrevivência né? Coisas que eu acho que são muito da nossa vivência né? Tipo, fazer uma peça de esquerda, que se propõe militante...

### **C - Onde você faz...**

R - É meu, e quer circular, mas daí a via de circulação muitas vezes é o Sesc que é uma instituição privada que... essas contradições né? A gente se coloca em um lugar que é... traz muito movimento pra nossa ação. Que é, tipo isso uma coisa de esquerda mas sobreviver disso. A gente não separa né? Faz uma peça de... claro que tem peças que não vendem, não circulam e outras sim. Daí uma coisa acaba compensando a outra. Mas enfim, tinha essa reflexão que a gente estava passando. Principalmente com o Este Lado que era uma peça que a gente pensou: "Realmente, essa peça aqui a gente nunca vai vender". Ninguém nunca vai querer... um festival nunca vai querer... este aqui é realmente radical, militante. Daí circulamos o Brasil com o Sesc, vai pra festival, vai pra lugares que a gente não imaginava eu não lembro onde estava essa ideia, mas em algum momento a gente disse "Putz, tá bom, é a história de um grupo" - também pela vontade de uma autorreflexão, esse momento aí que a gente estava, dentro da sociedade, né? Mas uma autorreflexão... algumas coisas do nosso fazer assim. (...) isso serviu de reflexão pro *JC* também, da nossa experiência né? A gente pensava "Nossa, como uma coisa pode se tornar seu contrário né?" Claro que a gente não torna o contrário via Sesc né? Mas esbarra em lugares em que a peça vira uma Mercadoria e essa é uma reflexão que a gente faz. Daí isso alimentou o *JC*. Mas naquele momento só

tinha isso, só tinha essas duas ideias vagas... ideias na cabeça de cada um, passeando, ideias no ar que a gente tinha. E o Ademir, eu lembro que ele era o provocador de dramaturgia. Então era legal que a gente dividia as funções de preparação... compartilhava ferramentas e, meu, depois ensaia junto. Então assim foi um ensaio da peça, pra mim eu vejo como um processo assim...

**C - O primeiro era sobre Religião/Ideologia?**

R - É, teve o da cultura que foi depois. É, foi isso mesmo. Que a gente trabalhou, eu lembro de trabalhar as cenas mais diretas assim. A história de Jesus Cristo, tal. Tem até uma cena da Santa Ceia... que virou da peça. Então pra gente foi ensaio. Assim, ensaio com mais gente. E pra um grupo assim, já velhinho que nem o nosso, super alimenta né? Por que provoca. E era um momento em que as funções estavam mistas também né? Onde não era a direção que estava dirigindo o... essa experiência. Estava ali junto, jogando. Então essa abertura é um respiro de... pras nossas relações de criação, pra a estética também, pra criação estética, né? Não é uma coisa também, só pra nossa terapia, né? "Ah, vem aqui pra dar um alívio pra gente". Faz parte, claro, mas é um respiro criativo também, eu acho. É ensaio. Só que aí vocês não foram lá fazer a peça com a gente depois... (risos). Ficou só a gente...

**C - Poxa... (risos). Já tinha bastante gente, né?**

R - Já é difícil de organizar....

**C - Mas daí funcionou que nem o outro, de Trabalho? Tinha um momento assim, de discussão teórica, da temática, tudo. E depois prática?**

R - Sim. O segundo acho que a gente... está muito embaralhado, eu podia ter revisitado esses materiais, não deu tempo. Mas, eu lembro que, acho que o segundo, a gente até ficou mais na teoria do que o primeiro. Teve mais tempo teórico do que o primeiro. Mas também teve laboratório... Mas eu lembro que o primeiro foi determinante, pro *JC*. Foi determinante. De dramaturgia assim, mesmo. Abriu... tanto que tem cena que está na peça... então foi bem especial pra gente... foi...

**C - E a galera de lá (Sacolão das Artes e região)? participava? Tipo da... os moradores dali, do Parque Santo Antônio?**

R - Eu preciso lembrar...

**C - Tem uns que sempre aparecem, né? Em todas as atividades né?**

R - Você diz no ciclo?

**C - É**

R - Teve fazedores. Tiveram fazedores, lá da região, que estavam. É... a gente abriu... Que eu me lembre, a gente não abriu pra iniciantes. A gente abriu pra pessoas que já tinham experiência. Não foi um momento que se abriu geral assim... Aí tinha gente que já tinha feito um curso ou outro com a gente. Mas que já tinham alguma pequena iniciação. Ah, eu lembro que teve bastante gente... ah, teve sim, teve uma galera do grupo do Grajaú, que vieram, foi bem legal. Que já faz tempo que a gente tem parceria assim... há um tempo. Mas foi isso... Tem um troca assim, no Sacolão, que é mais orgânica, e que às vezes é positiva e as vezes não é também, que é de ter o espaço aberto, né? Então, muitas vezes você está ensaiando assim e a galera chega... para ali, fica olhando. Daí depois você consegue trocar uma coisa ou outra, né?

**C - Ou olha e não gosta, né?**

R - É! Então tem esse movimento que era cotidiano. A criançada sempre presente. Então chega lá aquela meia dúzia e fica lá. Mas isso acaba dando um retorno ou outro, né? De reação assim. Mas foi... a temporada, eu acho que foi pouca experiência e que a gente teve uma experiência lá de ter muito público vindo de fora pra ver. Então sempre... sempre que eu me lembro... era muito misto, dos moradores e de...

**C - pessoal de teatro.**

R -É, pessoal de teatro. Mais alguma coisa do Ciclo?

**C - Mas ao longo dos anos, o pessoal do Parque foi ocupando mais, assim...**

R - Foi, depois de um tempo, hoje a gente consegue contar mais ou menos assim, qualquer apresentação lá tinha - a não ser que fosse um domingo de chuva e frio terrível - tinha, pelo menos, umas 40/50 pessoas do bairro. A gente nunca teve, depois de um tempo aqui, nunca teve uma apresentação esvaziada. Nos últimos anos a gente sempre contava pelo menos 40 pessoas que estão aqui são do bairro, que vieram ver. Aí se misturava com público, ou não, que vem de fora, ou não. Então isso foi uma conquista mesmo de...

**C - Eu acho. E os cursos também, né?**

R: Também, o último curso que a gente fez lá, nossa foi bem bacana. Veio uma galera, muita gente de perto, da zona Sul. Por que... ah, é uma disputa, né? É

uma luta assim... acho que no começo a gente não tinha muita experiência, chegou a romantizar muita: “ah, vamos abrir e vão vir centenas de pessoas e vai ser lindo. Oh comunidade”. Se chega a não trabalhar com a palavra comunidade, né? São os moradores. Não tem uma comunidade ali... uma coisa... tem uma vivência comum, né? Mas é muita disputa na quebrada mesmo. A gente perdeu muito lugar... por mais que a gente seja da periferia, então a gente não tinha uma coisa tão idealista assim, distante, né? Todos nós somos criados... mas daí como artista você acha que você vai conseguir super agregar, criar um até movimento social... E a experiência vai provando que é bem mais difícil... que a Igreja está ali, a mídia está ali, o bar está ali. a prostituição está ali. Está tudo ali... E a vida está ali né? A pessoa trabalha o dia inteiro... as vezes não sai de casa. Mas tinha um público cativo que sempre estava lá. E as crianças né? As crianças eram... a gente viu a meninada crescer né? E acompanhar e...

**C - Pro bem e o pro mal né? Que as vezes...**

R - É... As vezes eles querem ia lá e quebrar tudo. As vezes a gente quer fazer um ensaio mais íntimo e não dá... mas estavam ali meu... estavam ali... e acho que isso fica com elas também né? A experiência... acho que foi o mais sofrível de sair. Que mais?

**C - JC é uma peça mais complicada de apresentar?**

R - Ela é chata. Você até perguntou sobre ela ser “diferente” né? Das outras. Ela é mais diferente mesmo...

**C - Mas o *Errante* também tem uma estrutura...**

R - Também, também... tanto que ele ficou meio paradão, né? Na real assim, a nossa produção é precária né? Então, você faz a *Brava* ou faz o *Este Lado*, simplesmente circula, simplesmente vai. Por que a gente consegue, *Este Lado* consegue, meu, dependendo do carro, mete em dois carros e vai. Mesmo o *Corinthians*, que é mais despojado, tem uma luz não tem elaborada, tal, ele ainda dá mais trabalho... então a gente tem percebido isso também, que, dependendo da produção... o *Errante* ficou encaixotado. E o *Errante* veio junto com o *Este Lado*. Então o *Errante* ficou de lado... meu, em meia hora está pronto, você aquece e vai embora sabe?

**C - Leva tudo...**

R - É... Leva tudo. Leva tudo no avião. Meu, levar cenário no avião é um perrengue né?

**C - E o JC vocês escolheram fazer em sala?**

R - Escolhemos... escolhemos. A gente, às vezes, vai pela negação, eu acho. Tipo assim, a gente vê algumas coisas que a gente não gosta, e a gente se desafia a fazer, sabe? Até a linguagem de palhaço, uma época. A gente estava tão bravo, vendo tudo o que a gente não gostava... e aí a gente foi fazer umas oficinas com o Esio tal... por alguns anos... ele ficou trocando com a gente. E a gente põe a palhaçada pra caramba, né? No nosso trampo, mas não do nariz, né? De outro jeito. Não se compromete assim. Mas a gente, às vezes, meio que a gente vai pela negação. Então a gente... besteira né? Porque também faz um monte de coisas... uma hora vai... mas é isso, vai virando colagem, né? Uma hora, acho que o Fábio propôs, de falar “queria experimentar fazer em um espaço mais convencional”. Acho que até se fosse palco italiano rolaria fazer. A gente não fez ainda, mas vai rolar, uma hora vai rolar. E, no sentido de ocupar outros espaços também. Ocupar espaços mais de teatro mesmo. Ocupar espaços convencionais, levando uma discussão né? Política. Isso é uma coisa... outra é experiência de linguagem também... que aí você fala “meu”... por que aí também, eu lembro que, uma época também, a gente estava não gostando de um discurso de que o teatro na rua já era revolucionário em si. Isso foi uma provocação pra gente também. A gente já tinha feito bastante coisa na rua... a gente fala “não, pode ser e pode não ser”. Talvez tenha algo ali que já é, de alguma forma, está dando acesso e tal. Mas, dependendo do que você está colocando como foco, não vai ser revolucionário em si porque já está na rua. E a gente ficava meio cricri com isso... daí foi um pouco pela negação. A gente falava “meu porque que o espaço do palco não pode ser revolucionário e o da rua já é em si”, sabe? A gente falou... então vamos investigar também como seria cavar também esse outro espaço, no palco. Foi um pouco de provocação também E aí trabalhar também com uma linguagem mais realista, na maioria do tempo, né? Tem hora que vai pra outras linguagens também. Mas até como atores... vamos trabalhar uma linguagem mais realista, vamos trabalhar com luz, que uma coisa que a gente trabalha pouco, com parafernália, né? Tem aquela cortina, que sobe e desce... que no final é uma gambiarra profissional, né? Tipo, é uma gambiarra diferente

assim... e a gente acabou indo para a tralha, de qualquer jeito, né? A gente começou a fazer as coisas como rascunho, como se fosse fazer as coisas perfeitas depois, ou mais trabalhada. Mesmo o figurino... a gente falou “meu, quer saber? está da hora. Parece que a gente está ensaiando. Parece que está tudo meio jogado aí... bora, deixa isso aí”. Achou que tinha a ver. Mas é diferente, acho que, essa coisa de experimentar, né? A possibilidade de limite desse outro espaço. Pra gente tem o que é mais comum, a técnica, tal... Como quem está levando uma... um gesto político também. E sei lá... a gente tem uma... já trabalhou muito junto também né? Tem muita peça... sete ou oito peças, criando a próxima e a próxima. Sabe? Já tem duas pra criar. Então eu acho que a gente também está descobrindo que a gente tá um pouco menos ansioso... de ter o grupo como um espaço de experimentação, sabe?

**C - Ah, de ter**

R - É, de ter... de falar “a gente tem uma peça de rua, vamos fazer outra ali?”. Nunca é só por vontade artística, né? Mas é um pouco... colagem, né? Experiências de colagens, eu acho. Agora a gente está com outras pirações assim...

Entrevista concedida a Cristiane Taguchi por com Fabio Resende, na cidade de São Paulo. Data: 25/06/2017

**Cristiane - Acho que está gravando, eu não sei se eu confio. Acho que eu confio. Acho que vai dar tudo certo. Então, assim, vou te falar uns assuntos, se possível que a gente não conseguiu passar...**

Fábio - Mudou a entonação. "Então"...

**C - (Risos) E depois só eu escuto isso.**

F -(Risos) Então.

**C - Nossa, eu tenho uma raiva de escutar, que eu falo muito mais as vezes. Então, alguns assuntos assim pra gente tentar passar. Não precisa ser nessa ordem. Não precisa né? Mas enfim. Uma coisinha assim de histórico. De vocês. Eu sei por cima que tinham outros grupos, e que em algum momento dividiu. Eu sei que uma galera entrou no processo do *Este Lado*, né? Que foi uma galera meio convidada, meio que pra fazer parte, e que acabou ficando. Daí dentro desse histórico, eu queria saber como que vocês começaram a trabalhar com Brecht. Se é uma coisa, provavelmente é, né? Muito antiga, da onde que veio. Sobre as pesquisas de vocês. Pra entender melhor o teatro gestual, o gesto contraditório. O teatro da contra-imagem. Queria saber um pouquinho do processo de escrita dos cadernos e da publicação. Mesmo que não tenha um procedimento padrão, mas é uma coisa que você lembrar. Sobre o relacionamento de vocês com outros grupos. Tanto o TUOV, o Folias, que eu não sei se é o Folias ou se é mais o Reinaldo Maia. E ai tem o Núcleo Vermelho, o Parlendas ou a Companhia Canina... não sei.**

F - Parlendas se chama Banda Reunia.

**C - Eu sei que a Rafa também trabalha, né? tem uns núcleos de trabalho que vocês dão umas orientações, tal. E se antes também tem outros além do Cesar e do Reinaldo Maia, né? Aí sobre o Fomento, que também, que eu estava pensando, não só nos projetos que vocês mandaram. Não precisa me explicar todos os projetos.**

F - Eu te mando. Eu te mandei aquilo que você me pediu?

**C - Não. (Risos). Eu vou te cobrar, é que é pro próximo capítulo.**

F - Mas pode me cobrar, de verdade, não tenha vergonha não. Eu porque é muita coisa, mesmo, sério.

**C - Imagina. E aí, tá, acho que são quatro projetos.**

F - Tem até o projeto aí eu acho. Se eu tiver aqui eu já te dou.

**C - Tá, beleza. E também se você puder, a situação atual. Da questão do congelamento, como que está isso com vocês. Do *JC*, da outra vez a gente falou pouco sobre os experimentos. Da *Quadratura* e do *Júlio e Aderaldo*. Você só falou que aí você entrou no lugar do Henrique, e que aí você acabou entrando mais do que você gostaria, e que foi um processo que demorou mais também.**

F - Nossa, e aí vou fazer uma coisa que é falar do teatro da contra-imagem. Que aí eu consigo explicar isso aí também.

**C - Beleza.**

F - O Caderno Dois tem uma explicação bem didática dessa coisa do teatro da contra imagem.

**C - Tá, se você for falar talvez eu lembre, porque eu juro que eu li. (risos).**

F - Não, é, tem umas bem didáticas assim. É até legal falar.

**C - Beleza. E também, se foi um estudo mesmo. E que você acha que colou, assim. Vocês não pretendem apresentar, ou desdobrar isso, ou fazer alguma coisa daí.**

F - Tá.

**C - Também, na dramaturgia do *JC*, vocês falam que tem textos de outros autores, na dramaturgia, e aí também se você lembrar ou se quiser me passar isso depois. E aí também eu não sei se é texto mesmo na dramaturgia, ou se é influência...**

F - É, isso aí também, é o que o Brecht fazia né? Chupinhado de coisas, assim. É uma frase, de uma linha, de uma coisa ali...

**C - (Cantarola). É isso, só isso. (risos).**

F - Então vamos lá, do teu começo, que que é o começo aí mesmo?

**C - Histórico.**

F - Histórico do grupo?

**C - Histórico do grupo, Brecht no meio do caminho...**

F - Mas assim, aí, a nossa história é assim, na verdade ela tem uma pré-história. Que é, todos nós, a gente fazia, muito parecido com o que o governo

quer fazer hoje, a gente, na época que a gente fazia colegial, tinha o famoso colegial técnico, então você prescindia de fazer as matérias, história, geografia, português, e você fazia um colegial técnico, com o currículo muito próximo do que seria a universidade, na época, assim né? Então, por exemplo, eu fiz publicidade e propaganda, trabalhei com isso e tal. Pois é! Eu, Marcio, mas Marcio não chegou a se formar. Você fez também? Aí a gente, entrou em uma escola, que era um colégio particular. De Santo Amaro, chamado Colégio Radial, e lá, isso em noventa, é, eu entrei em 92 pra 93. E aí lá tinha um curso de teatro. Então em 93 eu entrei nesse curso de teatro. Eu, o Marcio, o Ademir, de 94, a Cátia, o Marcelo, que é um fundador do grupo que não está mais; Vou falar o nome completo deles que é legal, Marcelo Gomes, e que hoje em dia é Marcelo Miguel; aí trabalhou lá com o Odin, foi pra lá fazer isso. Viu que não tinha nada a ver também. Aí a Cinthia Botelho, Ger Fabio, Leila Terra, então, um grupo de cinco pessoas. A gente formou um grupo. Assim, bem numa, depois de fazer teatro da escola, a gente em 96, em 95 a gente monta um grupo de teatro amador, muito forte, um grupo de 27 pessoas. E aí a gente monta um peça que foi, meu, sucesso assim. Mesmo. Não de dinheiro, mas de... a peça era linda. Chamava Bobuk, uma adaptação das Batalhas do Castelo. E a gente fez, e aí essa peça a gente apresentou muitos anos. A gente reabriu o teatro em Santo Amaro e ficou em cartaz assim, 6 meses. Aí fizemos circuito de teatro amador. Que na época era muito forte, tal. E infelizmente esse grupo acabou. Quando acabou a temporada, dia 29 de junho de 96. Acabou o grupo. Que a gente apresentou no Paulo Eiró e aí acabou. Nunca mais a gente se encontrou e tal. Mas tinham essas pessoas que eram mais ligadas. A gente fazia o teatro no colégio, com uma pessoa que se chamava Celso Solha. Inclusive ele acabou de defender uma tese de doutorado, que é sobre esse trabalho que ele fazia lá com a gente. Eu sou uma das pessoas que está no doutorado dele. É legal assim, pegar o processo né? É porque é um cara que se colocou no campo da arte e da educação, ele vai por fora da coisa profissional que acho que foi pra arte e educação, teatro e educação. E aí a gente fazia com ele, e foi uma aposta também dele, de montar um grupo, e aí paranãnanã... Mas meu, São Paulo, nessa época, assim, 95, tinha... de grupo assim, o TUOV, Teatro União e Olho Vivo e o Tapa, que eram os que a gente conhecia mais. E aí o que você via eram as

produções independentes. Então não tinha assim uma porrada de grupo. Era uma coisa assim meio solitária. A não ser os grupos de teatro amador. Tinha o Pombas Urbanas, também nessa época, esse povo assim, né? Tô lembrando aqui, né? São os grupos mais velhos, né? Pombas é bem velho, né? E a gente trocava um pouco com isso, né? A nossa referência, o teatro na cidade, de contato com outros grupos era o Centro Cultural Monte Azul. Lugar onde a gente organizava mostra, a gente chamava pessoas, e todo mundo estreava lá. O teatro paulistano independente estreava no Monte Azul. Teve até uma vez que o Zé Celso, deu na folha, em 95, estava organizando uma mostra: Ah, tem que ser no Monte Azul, porque lá dá sorte na estreia, e depois o espetáculo faz sucesso. Então o Zé Celso estreou várias peças lá, o Folias, quando começou, depois... Um pouco depois, ali em 97/98 estreava as peças, estreava as peças de todo mundo, cara. Latão, todo mundo passou pela Monte Azul apresentando. E a gente fazia essas coisas, a gente que era um grupo de teatro amador, apresentava. Acabou tudo isso, a gente começou, cada um foi para um canto. Aí eu fui trabalhar com o Maia, em 96, o Marcelo, a Leila, foram trabalhar, sei lá, foram fazer oficina com a Quito e tal. Coisa que eu fiz também, mas eles mais tentando ali. Aí um dia, em 98, eu trabalhava em um grupo de teatro da Monte Azul, tinha contato com o Maia muito forte. Então, por exemplo, a minha primeira, isso é pessoal, não é do grupo, a minha primeira experiência pessoal, contato com o Brecht foi com o Maia, em 96, e que foi lá na Monte Azul. E que a gente estudou o Brecht assim, com as peças que a gente não montava. Aí a gente trazia o Fernando Peixoto, ficava uma semana a gente lá falando de Brecht, sabe? Estudava na fonte, lia o livro cara, tava na fonte ali. E também na militância, a gente não tinha dinheiro nenhum, ficava lá meio moleque assim, né? Tentando entender. O contato com o Maia foi muito importante, porque além da coisa teatral, para quem tinha interesse, também não era uma coisa que o grupo tinha. Se você conversar com algumas pessoas do grupo, eles vão ficar: ahn? Mas pra quem tinha interesse. O Maia dava um estudo para a gente político, de entender o teatro a partir da vida, e não o contrário. E aí começou a confusão, porque a gente até brinca aqui que, a pré-história nossa do grupo, é um teatro que a gente aprendeu a fazer com diversão, com espontaneidade, com tudo pode. Quando eu conheço o Maia, Putz! O teatro é uma função social, é: Opa, tem outra coisa. Esse discurso que

eu sempre ouvia falar, que o teatro tinha, eu passei a entender na prática também, com o Maia. E aí, em 98. E aí a gente se encontra, nós cinco, de novo: o Marcelo, a Leila, o Jean e a Cíntia a gente fala: cara, vamos montar um grupo, isso na cozinha de casa, vamos montar um grupo, vamos. O que que a gente vai fazer? Ah, sei lá, vamos ler umas peças assim. E a gente queria, já de saída, apresentar na rua, não ter que ficar disputando espaços de teatro na cidade, porque era foda. Aí a gente resolveu, a gente leu um monte de peças. Lemos uma peça que se chamava *Farsa do Cangaço*, não desculpa, a *Farsa do Advogado Patelão*, que é uma farsa super conhecida e tal, que tem uma estrutura dramaturgica circular, aquela coisa bem comedinha.

### **C - Teatro de rua?**

F - É, não, mais não, bem comedinha quadradinha mesmo. É um texto medieval, vale a pena ver, mas é uma peça bem, mil novelas já foram montadas com essa peça, a partir dela. E a gente fez uma adaptação dessa peça, e a gente chamava *A Farsa do Cangaço, Oxi!* Aí eu acho, olhando hoje, eu falo. Deixa só eu contar uma coisinha antes, é... Eita eu tô falando para caramba, qualquer coisa você corta também. Aí podia ter um programa que aí eu já escrevia assim.

### **C - Eu já tentei também um negócio de transcrição que você vai falando e ele vai escrevendo. Mas ele não entende.**

F - Mas então aí [...] quando a gente fez isso, na época trabalhava com a gente o Celso Solha e o outro cara... Na época, o Celso ele não tinha esse interesse, o Juliano estava lá na Inglaterra estudando Laban eu acho, e a gente resolveu ligar para ele e perguntar: pô, você não toparia vir para o Brasil, a gente levanta a peça, você vem ver, e passa uma massa fina. Tanto é que a gente chamou de massa fina, que era um programa que tinha. A gente chamou de massa fina. E aí ele entra assim então. Éramos seis. Aí ele vem, a gente faz o trabalho. Começamos a fazer um trabalho ligado a expressão física baseada no Laban. E ficamos de 98 até mais ou menos 2003, 2004, ali, fazendo o treinamento ininterrupto assim, cara, mas muito mesmo. Muito. Horas por dia, não sei o quê, tentando desenvolver uma técnica para o trabalho do ator. Isso foi muito importante, porque até hoje eu particularmente eu uso muito para todas as peças da Brava, baseado no Laban, no meu estudo da commedia dell'arte, no estudo de uma dramaturgia que não cabia. Porque "tananam", todas essas

coisas. Mas eu acho que a primeira experiência brechtiana que a gente fez, sem ter consciência disso, foi com a *Farsa*. Porquê a gente fez coisas assim, a gente pegou a *Farsa*, e falou: Pô, é um texto medieval. O que que a gente vai fazer? Vamos traduzir para os dias atuais. Ou seja, a gente historicizou o texto: ah, essa cena aqui, essa cena aqui vai para o começo. Dividimos, sem ter essa noção, a gente fez a peça em quadros. Sem ter noção, a gente também: pô, cara tem gestos, no sentido brechtiano da palavra. Assim, sem ter essa noção, o que a gente tava fazendo, mas a gente estava fazendo. Quando o Juliano viu, ele fez aquela coisa mais: entra por ali, entra por aqui, tal tal tal. E a partir desse trabalho, do Laban, a gente foi compondo as figuras com mais rigor assim, estreamos a peça na Monte Azul e também a gente fazia para a rua. E aí foi uma loucura assim, foi uma loucura. Lotava. O negócio, aí a gente ficou em cartaz, na época, todo domingo no Parque do Ibirapuera. Nessa época, a organização do grupo, ela era assim: a gente pagava 15 reais cada um, por mês, para estar no grupo. (risos). Todo mundo tinha um trabalho por fora, mas tinha gente que tinha um trabalho de meio período, tinha gente que não tinha. Aí montamos um QG ali, que era bem na minha casa, que depois mais para frente vira o próprio escritório do grupo, a primeira sede. E aí a gente fazia esses trabalhos da farsa, no Parque do Ibirapuera, e foi muito legal, por que foi a nossa vivência com a rua assim, a rua foi ensinando a gente. O Parlapatões existia, e a gente já tinha visto muito Parlapatões na rua, e era muito legal de ver, cara. Os caras eram fodas, cara. Eles tinham uma Kombi, eles iam lá para o Parque do Ibirapuera e a gente passava chapéu. E aí começamos a apresentar nas escolas, a gente começa “e tá, no pá”. Aí, em 99, a gente escreve o primeiro documento no grupo, que a gente chama de filosofia do grupo. A gente tirava mó sarro disso. A gente chama de filosofia do grupo, e que depois eu posso procurar aqui, porque eu acho que eu tenho isso, tá numa pastinha ali. É, anota para eu não esquecer, porque se ficar assim “depois eu te dou” não vai rolar. A gente pega ele aí. Nessa filosofia do grupo, alguns pontos, eu estou lembrando de todas essas coisas porque a gente está atualmente na Brava revendo a própria Brava, então muita coisa que eu vou falar sou eu que estou falando, assim. Porque é isso, tem a coisa do grupo, claro, mas tem coisa que sou eu que tô falando isso, não estou falando pelo grupo. Tô dando a minha versão da história. Aí a gente escreve alguns pontos

da filosofia, era assim, a gente, pontos que são importantes, né? Que a gente queria fazer um teatro que chegasse até as pessoas, e que a gente gostaria de abrir novos espaços, a gente chamava de plateias, que a gente queria novas plateias, que a gente não queria disputar os espaços convencionais, e que a gente queria atrelar o fazer nosso a também a possibilidade do fazer de quem assiste. Isso foi uma loucura, por que a gente começou a inventar oficina pela cidade inteira. Se a gente ia apresentar uma peça domingo, lá em Parelheiros, a gente chegava antes, dava uma oficina para a galera no bairro. E aí ia e apresentava para a peça. Depois ficava lá, e fazia debate tal tal tal. Muito também colhido pelo teatro União e Olho Vivo, do César Vieira, que também ia lá no parque do Ibirapuera. Ele foi muitas vezes ver a gente, e ele ia, e ele contava o público, contava quantas pessoas saíram, em qual cena. Um cara assim, que meu, dava essa coisa para gente do debate. Porque, na verdade, o grupo que começou a ir nos lugares e apresentar e debater era o teatro União e Olho Vivo um debate menos formal, sabe? Essa coisinha aí: o que que você achou? Quantas pessoas já viram teatro? E o nosso trabalho na época era levar o teatro para quem nunca tinha visto. As pessoas nunca tinham visto, nunca na vida. E aí a gente começou a fazer essa maluquice assim, apresentar no Parque do Ibirapuera, durante a semana com escola, aí no outro dia em um bairro distante, aí a gente ficava: cara, a gente tem que voltar naquele bairro que a gente só foi lá uma vez! E Aí voltava. Aí depois a gente montou uma outra peça, que se chamava *Caravela de Papel*, que foi um fracasso. Total. Apresentamos 11 vezes, fracasso assim. Era uma adaptação. Aí de novo, né? O Brecht chegando perto. É uma adaptação da peça *Andorra*, do Max Frisch, que é uma peça muito interessante, incrível. Mas a gente errou a mão. A gente saiu do negócio...

### **C - Tinha um diretor?**

F - Era o Juliano... Né? A gente meio que assumiu que o Juliano fazia a direção. Mas a gente tinha, na palavra, uma organização que era: não é um diretor do grupo e tal. Mas a frente essas coisas começaram a se confundir. Aí no meio do caminho disso, eu dirigia um trabalho que se chamava Mala, que era uma coisa de comédia dell'arte assim. Aí a gente começou a estudar comédia dell'arte e tal. Isso foi 99, eu vou começar a passar rápido as coisas, em 2000, a gente começa a fazer a montagem de um texto do Brecht que era

*O Sr. Puntila e seu criado Matti.* E aí de novo, a gente perde os expedientes. E aí numa coisa mais... eu era muito amigo do Maia, né? então eu ensaiava e ia contar para o Maia. Eu já não estava mais no grupo da Monte Azul naquela época, tinha saído. Eu saí porque a galera não queria fazer isso da vida e eu queria. Eu achava que eu ia ser profissional, essa coisa assim, né? Por que existia isso. Mas aí a gente montou o *Muita Sede*, que é uma adaptação de *O Sr. Puntila e seu criado Matti*. E a gente faz isso com comédia dell'arte. É uma Peça bem interessante, direção do Juliano. E aí, a partir de uma cena do *Muita Sede* a gente monta uma outra peça, que se chama *Aprendiz de Poesia*. Aí, nessa época, a gente começa a ter umas dificuldades para entrar e fazer apresentação nas escolas. De verdade, a gente não queria ir para escola para ganhar grana não. A gente queria ir para a escola para apresentar. Dinheiro era última coisa. Claro que quando a gente ganhava, a gente ficava um dia na escola e ganhava 600 reais, 1000 reais. Ai um dia a gente resolveu, cara, ir na Secretaria de Educação e a gente falava: Olha nós temos um grupo nós somos aqui da Periferia, nessa época o escritório era na minha casa, a gente é da Periferia, a gente já montou, a gente ensaiava na quadra...

### **C - Tinha fax?**

F - Tinha. Imagina, a gente pegava o fax e ficava mandando fax para todas as escolas. A gente chegava na escola e as pessoas te tratavam mal. Aí a gente resolveu procurar a Secretaria de Educação a gente falou: olha a gente tem uma, um trabalho, que esse trabalho é o seguinte. A gente tem duas peças que a gente gostaria de apresentar, uma peça adulta e uma peça infanto-juvenil, que era o *Aprendiz de Poesia* e também era comédia dell'arte. Mas eram só 3 atores, uma pessoa que ficava numa bandinha bem zuada, e eu e o Jean. Aí o Jean fazia o Arlequino e eu fazia todos os outros personagens da comédia. E aí mesmo a comédia dell'arte que a gente fazia, também não é comédia dell'arte tradicional. A gente aprendeu as máscaras, aprendemos a fazer as coisas e tal. Montava várias coisinhas. Mas a gente criou os próprios personagens. A gente fez as próprias máscaras. Então os personagens eram de São Paulo mesmo, assim. Moravam aqui. Então era muito legal porque as pessoas se identificavam muito.

### **C - E as duas que vocês levavam eram...**

F - Essa e o *Aprendiz de Poesia*. Só que aí a gente fazia. E aí a gente pegou e foi falar com o secretário de educação. E a gente falou o seguinte: a gente tem um projeto, são duas peças, e a gente gostaria de oferecer também oficinas para as escolas, e a gente gostaria também de, no final de semana, abrir a escola para a população e fazer alguma coisa, que a gente acha isso importante. Aí tinha um maluco lá, Jorge o nome dele, Jorge e a Lucy e a Deise. Três pessoas, na época do Governo da Marta e falaram assim: como é que é o Projeto de vocês? E aí eles viraram para a gente ir perguntaram: vocês topam apresentar em todas as escolas? E a gente topa. Aí eles falaram assim: vocês topam fazer uma apresentação para todos os coordenadores das escolas? Das EMEC's que a gente tem? E aí se eles gostarem a gente vai fazer o projeto. E eles eram muito "freireanos", mas muito. Na época se organizava a secretaria de educação, era NAE, Núcleo de Apoio Educacional. Tem um livro dessa história. Que saiu, que a prefeitura publicou, é a nossa história fazendo esse projeto. Que se chamava Arte por Toda Parte, esse projeto. Um projeto bem bonito, assim. Cara, a gente fez apresentação no Paulo Eiró, mais de 300 coordenadores, e não sei o quê. Todo mundo adorou. Vamos fazer. Aí fizemos um contrato com a prefeitura, tem que passar por uma licitação, mas na época a gente ganhou porque só a gente poderia oferecer aquele trabalho. Não existia outra pessoa oferecendo. E aí a gente fez o primeiro ano. Só que foi assim: A gente fez o orçamento e tudo pra apresentar uma vez em cada escola. Uma vez em cada período da escola. Lembro até hoje, cara. Uma apresentação custava 1400 reais. A gente fechou, no primeiro ano, acho que foram 52 escolas. Não, 82 escolas. Então seriam 82 apresentações num ano. No trabalho. Mais oficina ali, oficina aqui, tal tal, fizemos o orçamento. A primeira escola que a gente foi, chamava Almeida Junior, a gente já tinha ido lá apresentar, a gente chegou lá e perguntou: quantos alunos estão esperando? 1300. Não, fudeu, não dá, fudeu. A peça de manhã era infanto-juvenil, e a noite era a peça adulta. O *Muita Sede*. Aí a gente resolveu, a gente descobriu, que a gente tinha que fazer oito apresentações. E a gente recebia por uma. E a gente fez oito. A gente chegava na escola...

**C - Tipo, no pátio, na quadra, e nananã...**

F - Aonde der, cara. Muitas vezes chegava na escola e: Oi? Apresentação? Hoje? Aí você tinha que dar aquela carteirada: Olha, isso aqui é um projeto da

Secretaria de Educação, assim... assim. A gente foi aprendendo muito a fazer isso. De ter pessoas da gente que ia antes pra escola e deixava tudo certo. A gente fez uma cartilha. Cartilha, mano, a gente chamava. Que era uma cartilha pedagógica sobre os espetáculos pra entregar para os professores, isso no segundo ano, né? Porque a gente fez esse trabalho durante 3 anos. E aí a gente foi montando, depois a gente montou outras peças né? Ai depois dessa peça *Muita Sede* a gente montou uma outra peça muito boa, que se chamava *Perfeição*. A gente fazia de palhaço, mas era uma adaptação do *Inimigo do Povo*, do Ibsen. A gente fazia também uma adaptação, pra gente apresentar na rua, que a gente apresentava nos pátios das escolas e era muito legal porque essa era numa roda, foi a primeira vez que a gente trabalhou, aí, se te interessar isso formalmente, foi a primeira vez que a gente trabalhou com a roda. A gente pesquisou pra caramba pra fazer na roda. Mas muito. Porque não é qualquer coisa. Você vira pra lá, putz, tem que estar mais na diagonal, pro cara ver lá, essa coisa né, por exemplo, que o Lume fala muito, da tridimensionalidade, meu, é o que a gente mais pesquisava, é corpo que fala em todos os lugares. E a comedia dell'arte, o trabalho com o Laban, isso sempre ajudou muito. E essa peça foi muito boa. Mas muito mesmo, assim. Então a gente fazia o *Perfeição* e montamos um infantil que também, pra mim, é uma bosta de peça, mas a gente apresentou, ou seja, a gente apresentou em todas as escolas municipais da zona sul de São Paulo. Em todas. Durante muitos anos. E aí depois, no segundo ano, a gente fazia quatro apresentações por unidade, e aí a gente oferecia também, que eu esqueci de falar. No primeiro ano a gente apresentou em 82 escolas, e a gente ofereceu oito oficinas. Regulares, em oito escolas, escolhendo o ponto de cada escola, então, por exemplo, subprefeitura Cidade Ademar, tinha duas escolas, subprefeitura Capela do Socorro, duas escolas, subprefeitura Capela do Socorro tinha 3 por que tinha Parelheiros, que depois mudou, virou subprefeitura de Parelheiros. Mas tinha duas escolas. Então ficou duas, Cidade Ademar duas, Santo Amaro duas. A gente não trabalhava com Campo Limpo.

**C - E oficinas vocês faziam durante o semestre? Ou era oficina curta?**

F - Durante o ano. E a gente fez uma coisa inédita na cidade de São Paulo que é... eu estou contando meio empolgado assim, porque eu estou distante na história né? (risos) porque não foi nada fácil.

**C - (Risos) E hoje em dia né? Seria bem diferente...**

F - A gente dava oito oficinas, e a gente organizou a primeira mostra de teatro das escolas municipais de São Paulo. Com esse resultado de oficinas. Foi muito legal.

**C - Mas a ideia de abrir no final de semana não rolou?**

F - Rolou. Então a gente apresentava muitas vezes na semana, no final de semana a gente ia em uma escola X, abria pro bairro, dava a oficina antes da peça, apresentava a peça, fazia o debate a ia embora. Era um trabalho loucura, assim. Mas... e também a gente era jovem, mais jovem. Né? Estamos ali, no gás de trabalho né? Mas era muito difícil, porque a escola é um ambiente social muito difícil. Mas tinham essas pessoas que davam apoio pra gente. Os coordenadores de educação, meu, eles davam muito apoio. Mas muito, cara. Jorge e Lucy, depois muito mais a Lucy porque o Jorge foi exonerado, depois que mudou, a Lucy continuou. Incrível assim, os caras bancavam o trabalho. Tem gente que segue a gente até hoje. A gente apresenta e aí você olha e tá lá o Passati, que é um cara dessa época, que fotografava. No segundo ano a gente repetiu o trabalho, então o que a gente fazia? A gente passava pelos mesmos bairros. Esse é o trabalho realizado pela Secretaria de Educação. O projeto nosso. Mas também tinham as nossas vontades, que eram os bairros que a gente já tinha ido antes e a gente continuava indo.

**C - E mantiveram as mesmas peças os 3 anos?**

F - Não, aí no segundo ano...

**C - Deu pra montar outra.**

F - A gente montou outra peça que se chamava a *Perfeição*. A gente já tava montando né? Ai essa peça circulou como peça adulta. O *Aprendiz de Poesia* continuou, pra fazer outras escolas. Que as adultas são menor, né? E a gente montou uma peça infantil que se chamava *Ombojera* que a gente apresentou primeiro em uma aldeia guarani. Porque era uma história guarani. Aí a gente apresentou primeiro na aldeia, pra ver se beleza, se eles falassem beleza, a gente começou a apresentar. Mas um trabalho muito de parceria, por exemplo, a Secretaria de Educação apostando na gente, no sentido de: Olha cara, vocês podem montar uma peça infantil? Então a gente se dedicou, não é encomenda, mas era um trabalho que a gente ia lá, ensaiava, mostrava pras pessoas que a gente tá fazendo isso, eu falo que a peça é ruim, mas porque eu estou olhando

com o olhar de hoje, assim... mas era ruim. Mas a gente fez assim essa peça em muitas escolas. Quando a gestão do PT acabou, a gente montou uma outra coisa. Ai começa o grupo a, a começar... porque nessa época aí, principalmente quando a gente terminou esse projeto, com 27 oficinas da Sudoeste, o Vocacional dava 100. A gente fazia, meu, um terço das oficinas que a prefeitura dá. Ninguém pagava por esse trabalho, a gente pagava. Então por exemplo, sei lá, você trabalhava aqui pra gente, dando aula, você não era do grupo, a gente tinha que contratar gente, então a gente contratava, dava uma formação pedagógica, e fazia o trabalho, e o trabalho andava. Então era uma loucura cara, a gente tinha um grupo de professores, que a gente coordenava, os professores recebiam e a gente não recebia. A gente recebia a grana, a grana não dava pra pagar toda gente, a gente acabava pagando os professores. A gente vendia, pro SESC, uma apresentação aqui e outra lá acolá. O nosso trabalho a gente nem atravessava a ponte. A gente não queria saber de contato com os grupos de teatro da cidade. Não tinha isso. Bem, aos poucos foi quebrando. Aí em 2003, 2004 não lembro, a gente monta um trabalho que a gente chama de Núcleos. Então tinha o Núcleo em Parelheiros, o Núcleo em Cidade Ademar, e a gente resolve fazer o trabalho nesses dois polos. Aí como que é esse trabalho? Não mais aquele monte de oficinas. Mas tentando chamar as pessoas que fizeram as oficinas com a gente naquela época, naquele período nas escolas, e divulgar que ali teria uma oficina. Em Parelheiros, especificamente, isso acontecia em um sítio. E eu fazia, pra começar o trabalho, eu fazia uma oficina e dirigia a Kombi, pegava a Kombi umas dez vezes, dez viagens num trajeto de 2 quilômetros, pra levar as pessoas assim. E aí eu já não estava mais dando aula, mas eu coordenava esse Núcleo. E aí tinha aula de artes visuais, que a gente chamava na época de Artes Plásticas, e Teatro. Na Cidade Ademar era só Teatro. Mas era uma coisa que a gente tentava fazer uma coisa mais orgânica, as pessoas passavam com a gente 6 horas. Não era uma coisa assim, uma hora, uma hora e meia. Ficavam 6 horas. E é isso cara, você percorria lugar, pra dar lanche, um projeto megalomaniaco. Esse projeto acaba, a gente também olha pra gente, e fala: cara, a gente precisa olhar pra gente agora. Voltar a fazer pesquisa teatral. Porque a gente tá muito ONG. Sem ter dinheiro de ONG. E aí a gente monta uma outra peça, essa sim, essa um fracasso. Chamava *Kauso*.

Pensava com uns expedientes bastante brechtianos, assim, e tal, pra rua também. Meu, inspirada no *O Idiota*, do Dostoievski e no Brasil. Uma loucura, assim. Mas a peça não deu muito certo. Só que nesse período, começa a ter um racha, de pensamento, de conduta, dentro do grupo. Por exemplo, essa ideia de ter um diretor de peça, mas que não seja um diretor de grupo, isso fica muito forte pra algumas pessoas. E aí uma leva do grupo vai pra São João Del Rei, e a gente fica aqui. Isso começa por volta de 2005, 2006, concretiza isso, a gente muda de nome e aí, começa a história da Brava. Quer que eu continue? [...] E dai pra frente, continua a história comigo, com Ademir, com a Cátia, que são pessoas que entraram no decorrer desse trabalho todo que eu contei, né? Com Márcio, com Rafa... a gente continua esse trabalho aqui. A gente troca de nome, e começa, aí assim a gente troca de nome, a gente se reaproxima do Maia. Aí, a gente assim cara, várias coisas que a gente fazia, nesse período anterior, eu dirigi O Miolo, eu fiz umas experiências de direção, não no grupo, mas fora do grupo. Sempre dirigi as peças de oficina, né? Sempre disso. A gente mantinha também um curso livre, que era quase uma extensão do grupo, assim. E aí eu que dirigia. E aí a gente fez outros acordos, assim. E engraçado a gente falar isso, porque a gente tá conversando sobre isso agora, no grupo. Outros acordos, ó, não existe diretor de grupo e diretor da peça. A gente precisa ter um trabalho que a gente consiga minimamente ter um repertório comum entre as pessoas, em que o acúmulo técnico de um não seja opressão do outro. Entendeu? Então, tinha isso. Porque, sei lá, eu fiquei anos estudando muitas horas por dia de um tipo de técnica, não é que eu era melhor que ninguém, mas é que eu sabia o caminho pô. E foi assim ó, despejado, [faz um som com a boca de algo escoando], no processo da Brava foi assim, um despejar de técnica, de tudo, de não sei o quê. E aí a gente resolve montar a primeira peça que é a *Brava*. E que surge, começa assim: vamos falar do universo feminino. Ninguém estava falando de...

### **C - De lugar de fala...**

F - Não, não tem isso, não tinha nada disso. Quer dizer, tinha, mas não dessa forma que a gente conhece hoje. Meu, e aí é isso, você vai estudar dramaturgia e aí você vê que a dramaturgia é muito patriarcal, né? Muito, é difícil assim, não tem... e a gente ficou pesquisando, tananan, e chegou uma hora que a

gente falou: pô, e se a gente fizesse a história da Joana D'Arc, cara? E aí você vai ler as peças, você vai ler tudo que foi escrito sobre...

**C - Ver filme...**

F - Assistir filme, ler todas as peças que você puder ler, tem até peça espírita, assim. Mas, olha como a gente era ingênuo? Porque, assim, deu pra perceber onde que o Brecht tá, assim, na nossa vida assim? Tá lá! Porque, e é muito louco, porque é onde o Brecht tira os atores também né?

**C - Tira os atores?**

F - Não, é onde ele começa a ver o teatro que tá vivo né? É o teatro do povo, popular, daquilo que tá sendo feito. Não é um teatro de gabinete. E o que a gente estava fazendo é o teatro do povo, assim. Mas com apoio técnico. Por que assim, juntar as duas coisas junto, ser erudito e popular, trazer as coisas, friccionando assim, dá um negócio que, eu acho que é ali. A gente não tinha tanta consciência assim. Voltando assim, eu tinha tido essa formação com o Maia, e fiz o curso com o Maia, sobre o Brecht, organizado pelo Folias, que quando o Maia estava escrevendo os livros dele a gente ia lá e treinava na prática, fiquei 3 anos fazendo isso, assim. Então um estudo interessantíssimo. Em que você vê, por exemplo, grandes atrizes e grandes atores sentados, assim, do teatro aí de São Paulo, mais velhos, mas como eu vou beber um copo, eu vou ficar bêbado, isso no final dos anos 90. Conversando assim, sobre expediente épico, conversando sobre quebra, sobre triangulação, sobre distanciamento, não era uma coisa que estava com as pessoas, não era, o que estava com as pessoas era o teatro dramático. Hoje em dia é até difícil falar disso, mas o que estava era isso. Então era tudo muito novo, era novo pra gente, a gente ia entendendo fazendo. O Maia deu muitos toques pra gente, ele organizou um pouco o nosso pensamento, falou um pouco: ó, põe isso, fica fazendo isso, põe tananananã. Com Maia também tive meus primeiros estudos ligados a Marx, porque o Maia foi do Partidão e tal. Então a história do Brecht tá meio diluída. Mas na *Brava*, na montagem da *Brava*, aí foi de saída. Na montagem da *Brava* era isso, cara, assim. Aí eu lembro que eu tinha acabado de dirigir o Miolo, uma peça que se chamava *O Lago da Memória*. Uma peça bonita, assim. E aí assim, ali, foi o aprofundamento de alguns expedientes, linkados com a rua, linkados com o que seria esse teatro mais popular. Mas com rigor técnico, assim. Uma coisa que eu particularmente gosto muito, ter um

rigor ali. Que as deficiências nossas às vezes aparecem. Vão aparecer. E aí quando foi pra direção da *Brava*, foi bem no esquema de assim, ó, tentar fazer uma releitura do teatro épico. Eu nem lembro quando que a gente conversou sobre essas coisas, a gente falou bastante. Porque diferente de hoje a gente conversava no bar, conversava todo dia.

### **C - Conviviam mais... vocês ensaiam onde?**

F - Então, isso que eu queria te falar. Qual o modo de produção do grupo? A gente ensaiava um dia na Casa Amarela. Não essa Casa Amarela que tem aí, mas a Casa de Cultura Santo Amaro. E aí outro dia a gente ensaiava no CEU não sei das quantas. Outro dia, não sei, debaixo de um, num grupo, numa paróquia que estava lá. No outro dia... era uma loucura, assim cara, loucura. Aí nessa época eu tinha dirigido o Miolo, e o Miolo estava fazendo uma ocupação lá na Cadopô? que é a Casa do Povo que é um espaço do Grémio da Politécnica que estava abandonado ali no Bom Retiro, abandonado um prédio de oito andares. E tinha os grupos lá, de malucos, ocupando Narradores, Artius, Miosos... que eram os três grupos que ocupavam mesmo, o Vertigem chegou a ir lá numa época, se eu não me engano, e tinha a ideia de formar uma liga ali mesmo, de ter um andar do grupo, e tal. E a gente foi parar nisso, assim. A gente resolveu ensaiar lá pra ter um lugar onde pudesse deixar as coisas. Porque a gente não tinha essa grana pra ficar locomovendo, e foi a pior parte financeira da nossa vida, a montagem da *Brava*, que deu, ocasionou na saída temporária do Max, por exemplo, mas era um espaço incrível porque tinha uma troca com outros grupos lá, de teatro. Fazia muita coisa lá, e a gente ensaiou toda peça lá. Dentro desse lugar. Cada andar é gigante, cara, cada andar dá pra fazer um teatro, assim. E a gente ensaiava lá. Um espaço decadente, assim. Goteira, chovia mais dentro do que fora. E a gente participava, tinha uma ideia daquilo virar um Centro Cultural, mas a gente não estava tão a frente, porque a gente usava a sede do Miolo. Lá era a nossa sede. E começou já o papinho com o Sacolão, em 2005 começou isso. Daí a gente ensaiava a *Brava* lá, sem nem um puto, sem dinheiro de nada, sem nada e o tema nosso, de trabalho, que a gente chamava, chamava busca. Um tema vago. (risos). Mas que surge como? Uma vez a Rafa comentando da mãe dela, ela falou que a mãe dela um dia virou e falou assim: Pô, meu sonho é comprar um fogão novo. E a gente começou a se perguntar: cara, o que leva uma

peessoa ter como sonho de vida ter uma coisa? Aí, outra coisa que a gente se perguntava: e o que leva a gente, sem ter um real sequer pra comprar a passagem, porque na prática cara, a gente conseguiu fazer as coisas assim porque alguns de nós tinham uns limites de crédito no banco, e foi lá e rapelou. Foi isso, a gente deu um golpe bancário. E depois ficou anos devendo. Não tinha. Eu trabalhava nessa época coordenando um projeto de oficinas culturais no Grajaú, fiquei muitos anos lá. Quando dava eu colocava alguém lá pra dar uma officininha, não tinha dinheiro nenhum, era um negócio assim o grupo. A gente separou o grupo, desfez o repertório, a gente refez o repertório, com as pessoas que ficaram em São Paulo, a gente refez o repertório, aí eu dirigi esse bololô de refazer. A gente refez, quando acabou o grupo, acabou, não tem mais repertório, não tem mais porra nenhuma. Acabou. A gente não tinha nada, não tinha um trabalho pra... e aí a gente falou: é aí que a gente não pode errar. A gente tem que fazer uma peça e a gente não pode errar. Se a gente errar...

**C - Perdeu tempo, não dá pra fazer nada...**

F - Sim, porque a gente tinha um trabalho, que a gente estava refazendo o grupo. Não tinha um trabalho que a gente pudesse falar: Puta, vamos se inscrever no Fomento, vamos... a gente não sabe nem quem que a gente era direito. Mas tinha essa coisa de fazer uma peça dar certo. Que era esse tema da busca. E o que era? Pô, o grupo em frangalhos, sem um puto no bolso, todas as condições falando pra gente parar, porque que a gente faz? Porque que a gente faz teatro? E foi essa pergunta, que a gente montou a peça. E a Brava, aparece ali, questões muito fortes ligadas a luta de classe, o fato de a peça dar um caráter público da discussão por que a gente falava, ó, não pode parar na gente, a gente tem que fazer sabendo que esse texto vem daí. Mas num é pra falar da nossa historinha, isso é um drama barato. É pra falar, meu, o que que nós como sociedade estamos pensando, gente, é essa pergunta que a peça tentava responder. E usando um expediente ultra-brechtiano, pegando uma história que todo mundo mais ou menos conhece e colocando ela nos tempos que a gente acha que tem de colocar. Mas é isso, quando vira lá e fala: fundou uma companhia. É a Brava Companhia. Não é texto de lugar nenhum. E é isso, a peça, eu fiz a dramaturgia dessa peça, estava chapinhado de coisas, cenas daqui, cena dali, inspirado naqui, papapá papapá. Na época a gente assistiu *Jesus de Montreal*, que foi base pra gente montar o *JC* lá na frente, por

quê? Porque falava da coisa da função social do teatro. Isso foi uma coisa muito presente na peça. E montamos uma peça de rua de uma hora e quarenta. Meu, e funcionava. Funcionava. Tinha muita verdade. O Maiakovski, na época assim, não só na época né? Mas vira e mexe eu gosto de ler assim, ele fala lá na poética lá que ele escreve que a gente demora muitos anos pra acumular uma reserva poética né? E quando ela sai, ela sai com muita força. E eu acho que a Brava é isso. Sai com muita força assim. E era muito nosso. Mas muito nosso. Tinha divisão de papel, teve todo errado de fazer a peça, a Rafa muito jovem, tudo que você pode imaginar de difícil, mas é nosso cara, a gente fez. E a gente via que a gente estava fazendo. E para o nosso espanto, funcionava muito. Foda, funcionava demais, assim. A gente não sabia. Funciona até hoje, a gente não vai parar de fazer. E essa peça tem muito expediente brechtiano, muito, mais aí no caráter já de pesquisa. De, por exemplo, relações sociais de cena compreendidas rapidamente, coisa do gesto, ali a gente começa a falar nome com mais consciência, assim. E que depois daí por diante foi um aprofundamento mesmo. Até chegar no *JC*, não sei se é uma linha assim, ah, no *JC* tem mais coisas, sei lá. Como tema o *JC* fecha uma linha. Como forma, não sei, mas, como tema ele fecha uma linha. Isso aí eu queria falar rapidinho porque talvez isso te ajude a entender ó. Então a Brava, a peça seguinte, foi *O Errante*, a gente resolve abrir o grupo de novo, aí com Fomento, primeira vez que a gente ganha o Fomento. Que foi 2008. A *Brava* estreia em 2007. Em 2008 a gente ganha Fomento. Ganha Fomento falando em quê? Ó, nos somos esse grupo, que tem uma história anterior de 10 anos. E a gente...

**C - E o Sacolão foi em 2008 também?**

F - O Sacolão? O Sacolão começa as primeiras conversas em 2005.

**C - Mas a inauguração foi em 2007 ou 2008?**

F - A inauguração do Espaço Brava Companhia em 2008. Que o TUOV que inaugura. Mas o espaço sim.

**C- Mas e o fomento, vocês mandam já com...**

F - A gente manda em 2007, porque é da edição de 2008, já com essa coisa muito assim, organizada assim: nós somos esse grupo, a gente tem esse trabalho, não tinha nem sede, a sede do Sacolão, então a gente manda o que a gente pensa de espaço pro Sacolão, que era criar um Centro de Referência de

estudos críticos ligados ao teatro e a sociedade, e o teatro seria a nossa grande via de concretização da nossa demanda. Os nossos projetos todos foram divididos assim. Com exceção do último. Então você tem a sede, o trabalho de pesquisa de um grupo, e a disponibilização da pesquisa, assim, que se dá de diversas formas. Uma delas são os nossos cursos livres que a gente nunca abandonou. Pela primeira vez a gente não tá fazendo. Aí nos cursos livres a gente inventou uma outra coisa chamada Núcleo de pesquisa. Que aí a gente convidou algumas pessoas que a gente tinha vontade de trabalhar, ou que pentelhava muito a gente por aí. E chamou essas pessoas pra trabalhar, assim. Fazendo o que? A gente estava pesquisando a Sociedade do Espetáculo, e aí a gente pesquisava a sociedade do espetáculo que a gente chamava de Mundo das Imagens e Suas Aparências ou Imagens que Nos Cercam, Imagens que Nos Cegam. E aí cara, começa uma outra viragem, assim. Aí, estudando Sociedade do Espetáculo. Não, porque é uma coisa incrível, é incrível. Mas assim, eu vou resumir de um jeito tosco: é como se toda subjetividade tivesse assim...

**C - Tivesse uma cara.**

F - É, o que que é isso aqui? O que que é isso?

**C – Cerveja**

F - É, mas isso aqui mesmo, o copo. Isso é um copo. Você consegue identificar a coisa, o copo. Essa é a imagem. Esse é o espetáculo. O que está por trás você não sabe. Por trás é todo esse resto que não consegue... então a unidade do Capital, ela se dá culturalmente pela imagem. Por esse mundo da mercadoria.

**C - E que não é uma síntese, né?**

F - É uma puta síntese.

**C - Mas não é síntese no sentido que a gente não sabe o que mais que tem.**

F - Isso! Ah sim, ela não vem pra mim, eu não olho ela como fruto de um processo, eu olho como coisa finita nela mesma. Então a gente se reconhece na imagem, mas não se reconhece no processo. É a Sociedade do Espetáculo. Só que assim, por isso que a Iná até cita né? Pô, o caiu um raio lá, você faz o que? Você vai começar a nomear e tal. Mas bem ó, isso é porco o que eu tô falando. E aí *O Errante*, *O errante* tem uma história legal. *O Errante* a gente faz

uma primeira montagem, em 2008, sei lá se é em 2008 ou 2009, não lembro. Só que a gente tava estudando e elaborando a peça. Chama o Krug pra fazer a dramaturgia, porque ele tinha trabalhado comigo lá no Miolo, estudando, montando a peça, ou seja, a chance de dar merda... deu, deu merda. E aí a gente volta anos depois, acho que em 2015. A gente faz *O Errante* de novo, outra peça, outra coisa. Mas o Errante tem uma sacadinha.

**C - Em 2010 não teve alguma coisa?**

F - Tem, tem. *O Este Lado para Cima*

**C - Não, não, mas *O Errante*...**

F - Tem, a gente apresentou muito. Não, a gente apresentava. Só que é uma peça que, meu, não sei, mas ela tem esse fio, que é né? De novo, aí, na Brava a gente cria um conceito, aí agora eu vou te falar uma coisa assim, ó, com asterisco, olhando, pelas conversas que a gente tem tido e tal, não é uma conversa que eu tive no grupo ainda, as vezes eu falo que a gente criou, eu hoje em dia eu não sei mais sabe? Se era uma coisa muito da minha cabeça, e que as pessoas compravam, e que a gente acabou fazendo durante muito tempo isso, mas eu fico me perguntando se eu não tivesse provocado, se alguém, se não teria outro rumo, assim. Enfim, mas a história do grupo foi essa. Mas hoje em dia eu...

**C - Faz uma ressalva, assim.**

F - É, faz uma ressalva, com esses termos, por que esses termos no final das contas foi eu que criei, assim. Tipo, eu não tô falando isso de pedantismo, e nem impor isso, eu só estou falando que eu não sei se, se você conversar com outras pessoas do grupo, algumas sim, eu acho, mas não sei se vão falar disso, se acham isso importante. Eu acho. Porque pra mim é uma maneira de atualizar o teatro do Brecht, porque não, a gente não lê mais.

**C - Isso está bastante nos Cadernos.**

F - Tá, eu sei. Então, na Brava, a gente cria esse, não é que a gente cria o conceito, mas a gente organiza na nossa cabeça uma coisa que a gente chama de dramaturgia paralela. Já te contei isso várias vezes né? Voce tem um fio condutor A, ai você tem o fio... se bem que isso funciona, ou como uma outra narrativa, paralela nele, ou como uma música, ou como uma interrupção, ou com tudo isso junto, mas isso tem. O próprio Caderno 2 eu escrevo assim, se você ler só as epígrafes, você tem um caderno, experimente fazer isso? Lê só

as epígrafes. E aí você tem o caderno inteiro. Mas as epígrafes seriam essa linha 1, que é o caderno 2. E geralmente na dramaturgia paralela é onde estão as coisas mais legais. Por exemplo, as notas da Joana D'Arc é isso, tem a historinha, ela vai morrer no final. Mas pô, tem o ancião das estradas, tem os personagens que a gente cria, tem as cenas que vão lá, não sei o que, tem os gestos, tem as músicas, toscas, mas foram pensadas, você acredita que a gente recebeu um prêmio, cara? De música?

**C - Não, não acredito.**

F - Aí, no *Errante*, também, então o que que era a historinha? Historinha baseada no livro do Sabino, e tal, vamos lá, vamos fazer a sociedade do espetáculo, cara que segue uma popstar. Porque na gente virou uma atriz - mercadoria. E aí começa a aparecer a dramaturgia paralela. Então aquela ingenuidade, quixotesca, tem ainda. Mas o cara tá seguindo uma coisa que todo mundo do público sabe que não é. No livro do Sabino, tem uma certa ingenuidade ainda da mocinha, tal. Dai a gente, opa, ou seja, deu pau. Fazendo o *Errante* deu pau. Porém, a gente estava fazendo com esse Núcleo de pesquisa, os estudos pra montar uma outra peça. Aí era eu e o Ademir que coordenávamos esse Núcleo. E com essa galera, Sérgio, a Cris, a galera que entrou depois. E aí foi muito interessante, porque, nesse núcleo a gente estudou *Ricardo Terceiro*, estudou *Baden Baden*, estudou muito, até que um dia teve uma improvisação assim, a Lu ficou segurando uma bolha que estava nela. Puta, caralho! Essa é a síntese do espetáculo. Uma imagem que todo mundo vê, e que todo mundo sustenta, mas ninguém sabe o que é. Ou seja, ali continha um germe muito mais profundo do que *O Errante*. Montamos um exercício, chamado *Este Lado Para Cima*. Que vai se tornar um espetáculo, com essas pessoas. Queremos fazer uma peça disso, com todo mundo do grupo, envolvendo essas outras pessoas. Envolvendo essas pessoas dentro. E aí o *Este Lado* é uma baita síntese do que é a Sociedade do Espetáculo, assim. Eu acho que o *Este Lado* é outra peça síntese, assim. E aí a gente entrou numa enrascada. Nesse período, 2008, tal tal tal, meu, a gente começa a verticalizar o estudo da teoria crítica. E aí vem com peso, cara. Aí peso, Marx, aí pesa. Ai negócio vem, PUM! Tanto é que *Este Lado* é uma elaboração mais, TCHÁ! Mas que mantém as características do grupo, né? Humor, tal tal tal. Aí depois do *Este Lado*? Vem o *Coríntias*. Aí, a historinha é o seguinte, ó,

agora pra chegar no teatro da contra-imagem. Então você tem lá, os estudos, a dramaturgia paralela na Brava. Pô, a gente começa a ver que a questão do gesto, se a gente tiver uma ousadia, ele pode ter um humor anárquico ali muito interessante. Sem fazer um teatro catequético, assim, explicando, ou aquele teatro brechtiano que a galera fazia, faz, aquele negocio de ficar virando a página do capítulo. Um saco. Teatro chato, cara. Então tinha a dramaturgia paralela, a questão do gestus, ali, a gente começa a... não. No estudo do *Errante*, tal tal tal, a gente começa a falar da imagem, então, pô, você tem uma imagem que é assim, a gente precisa quebrar essa imagem. Como é que quebra essa imagem? Ué, fazendo uma contra-imagem. E aí além da teoria do gestus, do Brecht, a gente começa a falar de uma coisa, tanto nas oficinas que a gente dá, e muito no *Este Lado Para Cima*, de uma coisa bem didática que a gente começa a chamar de gesto-contraditório. Eu tô falando essas bobagens, mas não é no sentido acadêmico, mas é pra nomear pra gente mesmo. E é claro que quando você vai explicar; o Fomento, ele organizou muito a vida dos grupos, porque quando você senta pra escrever, você cria a síntese do seu próprio trabalho. E você pensa também sobre o que você está fazendo, pra caramba. Cara, você lembra quando a gente estava escrevendo o projeto, cara é isso. O que a gente tá fazendo é tentando criar o gesto-contraditório. Mas como é que ele se dá? Ele se dá na via da contradição. Contradição que move para onde? Move no sentido anticapitalista. Então não é qualquer contradição. Não basta você falar, fazer um charme. Ah, Chaves, você gosta disso? Não, não é isso. Pois *Este Lado* funcionou muito, cara. *Esse Lado* é um sucessão de gestos, assim. Sucessão, várias.

**C - O JC também é assim.**

F - O JC pra caralho! Mas o JC tem um requinte, ali. O *Este Lado* é didático da coisa, no bom sentido da palavra. Ó, esses são os cara que estão fudendo com a vida dos caras, e não são esses, são essa alegoria, esse bagulho aí. Aí o gesto contraditório. Quando a gente começa a ir pro JC, e o assunto não sai, a Sociedade do Espetáculo tá ali, e tem uma outra coisa ali, se a gente está lidando com o mundo das imagens, ai tem uma palestra lá, não sei se é no dois ou no três, que é do Marcos Fabris que a gente pede pra ele falar dessa coisa das imagens mesmo. Porque ele usa lá o Heartfield, que é um artista plástico, meu, do caralho, muito bom esse artista aqui. Só que pô, cara, a gente tá

fazendo a coisa certa, a gente tá fazendo a coisa popular, ao mesmo tempo, historicizando a imagem, e devolvendo pro público, aí sim, aí sim tem a contradição, aí o copo volta de outro jeito. Não é só um copo. Pra fazer isso no teatro, não é simples. Não é uma coisa, você precisa, primeiro: você tem que ter um grupo de atores e atrizes, que tenham tido a oportunidade de ter entrado em contato com o estudo crítico da sociedade. Não dá pra fazer se você não tiver isso. Você tem que ter um grupo de pessoas que estão numa chave contra hegemônica, porque senão não dá. E a gente tem isso. Então eu acho que esse que é o grande... como que está hoje em dia? Como todos os grupos estão? A gente está em um momento de crise, mas a gente espera que a gente fique junto, por esse sentido, assim. De ter um acúmulo...

**C - Pra ter uma reserva comum, né?**

F - Por isso que acho que dividir o processo da obra, não faz sentido. Porque a gente nunca pensou o trabalho que a gente faz, e aí eu tô falando em nome da gente, agora, e de outros grupos da cidade. Porque tem gente que pensa assim. Pô, vou analisar a obra, em si, a obra em si é *Espetáculo*. Mas a obra num conjunto, se relacionando num conjunto coisas da sociedade, é uma obra viva. Então se eu estou analisando ela e um conjunto de coisas. Por isso que eu tô falando, a gente só fez o *JC*, porque se em 2007 a gente assiste o *Jesus de Montreal*, e a grande sacada nossa ali, era a paixão que a gente tinha pelo teatro, como isso é uma função? Tem alguma função social naquilo? Quando a gente monta o *JC*, não é isso. É outra coisa. É o estudo com o lado das imagens, é o estudo de desenvolver um tipo de técnica, ligado com o lado brechtiano, e aí quando eu tô falando brechtiano, é marxista. Porque dialética sem materialismo vira pós-modernismo. Outra coisa. Mas não dá pra parar na coisa que o Brecht tava fazendo, ou que a gente acha que ele estava fazendo. Então a gente começa a nomear pra se entender. E aí a coisa do Teatro da Contra-Imagem, ela vem muito nesse sentido: pô, será que a gente consegue realizar um trabalho teatral que a gente consiga pegar qualquer história, qualquer uma, e fazer um trabalho que a gente fale: pô, existe uma imagem hegemônica, que a gente precisa colocar em cena, a gente teria que desmontar essa imagem em cena, e a partir daí fazer uma outra coisa? Será que a gente consegue fazer isso?

**C - Então, vamos pensar, vamos pegar uma história bem conhecida assim, vamos pegar Jesus.**

F - É. Vamos pegar Jesus. Que é a maior tragédia ocidental... Na verdade é a única. Você tem as tragédias gregas, e depois Jesus é a grande tragédia. E assim como na tragédia, quer passar uma doutrina, um ensinamento ali qualquer, né?

**C - Uma moral.**

F - É, a moral e tal. É, vou pegar Jesus. Mas não, aí, olha só, quando a gente começou a pensar Jesus de Montreal, até se você olhar o caderno de erros, 2, tem um negocio que eu escrevo lá que se chama "ensaio para o ensaio". Você se lembra disso? Ali são dois ou três ensaios que eu montei, e eu não consegui fazer naquele ano. Fiz outras coisas, não fiz aqueles. Mas tem coisa dali, que está na peça. O espetáculo da cruz, tá ali, o embrião. Porque que eu estava falando disso?

**C - Pegar Jesus, escolher Jesus?**

F - Isso, porque, assim, antes tinha uma coisa pura e simples assim, pega essa história de Jesus, põe ela dentro de uma estrutura capitalista, ou seja, em relação, pega o modo capitalista, encerra ali dentro dele, faz uma obra artística, e pega essa figura de Jesus e vamos lembrar. Tem um livro incrível, que é o livro do Terry Eagleton, Jesus Revolucionário, que é do caralho, bem bolado pra caramba, que trata a história de Jesus a partir de alguns livros bíblicos, mas não das histórias, ele é um materialista, um marxista, o Terry Eagleton. Já leu alguma coisa dele?

**C - Não, é, acho que não.**

F - Ele tem esse livro famoso, ele tem outro que se chama Ilusões do Pós-Modernismo, também famoso. Tem um que se chama Teoria Crítica Revolucionária, o cara pira muito o meu moral e ele dá uma traduzida pra gente nos estudos do Raymond Williams, uma boa traduzida. Que é difícil ler o Raymond Williams, assim. Pô, mesmo o Capital, dá pra ler lá, e ficar, por isso que tô te falando, alguns de nós, na Brava, durante o processo do *JC*, se enveredou nesse estudo, outros não, outros enveredaram por outras maneiras, por outros lugares, outros caminhos pra chegar no mesmo lugar. Como que a gente tem trabalhado? Ou trabalhou no *JC* e nas outras peças, assim, mas eu já avancei muito. Cria-se uma concepção do que seria a peça, e aí não bastava

mais só falar da imagem de Jesus. Então os eixos da peça: a indústria cultural, a religião, o mundo do trabalho. E a gente inserido nisso. É daí que vem a ideia de ter um grupo artístico da periferia, eu acho que o novo é isso. Pô, tem um grupo artístico da periferia, que é da periferia, super atuante, e que, meu, não age por vontade própria, e que tá dentro da máquina. E a gente precisa saber que está. A gente traz a periferia pra questão, porque a gente também começa a estudar as desgraças que aconteceram com a subjetividade da galera, de todos nós que fazemos arte, e tal tal tal, nos anos 90, e depois olhando fora do eixo o que tudo isso virou né? Ah ideia de, ai, eu sou autossustentável. Nem a *Odebrecht* é, né? O discurso de quem fazia cultura na periferia era: eu sou autossustentável. Ah, eu quero, eu posso. Eu não sei o que, eu tô dando uma zuadinha, mas ficou muito isolado. Porque a gente mandava o oposto, não cara, fora do eixo, vocês tão maluco! vocês tão querendo criar laços econômicos com uma coisa que se chama solidariedade? Não, vocês tão louco cara! Vai pra lá, sai daqui. Então o Sacolão, era um, como chama isso em guerra?

### **C - Trincheira?**

F - É. Trincheira bicho, pra aqui vocês não entram. Isso foi foda, assim. Porque a gente aguentou muito tempo, e defendendo essa ideia que, meu, não é pela vontade, existe uma estrutura social que está organizada, e que se a gente não conhecer, a gente se fode, cara. A gente precisa estar contra ela. E o *JC* é um pouco essa história. Então são esses eixos assim, e eu que eu falo que eu acho que tem um aprofundamento maior do que o *Este Lado...* quer dizer, primeiro é uma peça que a gente faz pra espaço fechado, isso permite que a gente use alguns recursos que, algumas coisas que ficaram abandonados em alguns processos de outras peças, voltam pro *JC*. É uma peça que foi muito coletiva [Ênfase do Fábio]. Por mais que tenha gente do grupo que não tenha feito, por n razões, é muito coletiva, assim. Muito, assim. De pensar mesmo a peça, de ter não sei o quê, de como foi construído a cenografia. Do trabalho anterior que teve, por exemplo, a se marcar cena, tanto que quando a gente começou a marcar cara, eu falava: cria ali, papapá, não tinha discussão, porque era muito nosso, assim. Ainda bem né? Muito vivo. A gente fez o trabalho de apresentação das cenas, de uma cena por dia, pras pessoas, então teve gente que acompanhou oito dias, e viu. Incrível, assim. A gente voltava a

cena na hora. Mais o que que está vivo na gente? É a técnica pra clarificar o conteúdo. E aí a técnica utilizada num lugar...

**C - Baliza né?**

F - É, só que aí, já é uma consciência da técnica. A Brava é um espetáculo muito técnico. Mas a gente não tinha uma consciência total do “pra quê” que aquilo servia. No *JC* a gente tem. Isso que muda. E aí no *JC* a gente sabe, a gente sabe que colocar uma máquina em cena serrando uma cruz a gente sabe o efeito que vai dar. A gente sabe. Então, coisa que a gente não tinha. Então, foi mais ácido pro *JC*, eu acho, em alguns lugares, é ácido. É ácido com a religião. A gente não lida com a fé. A gente põe em cena as nossas próprias dificuldades; a precariedade, mas a gente não se orgulha disso. A gente fala disso na peça. A gente procura escapar do drama do artista que se fode. Não, a questão é o contexto. Vem pra gente muito forte, atrelada a essa coisa da dramaturgia paralela, uma dramaturgia que revele um processo, que ela não fique parada na coisa em si. Então, se alguém leva uma chicotada, tem que falar porque que a pessoa levou.

**C - Não é uma denúncia só do que acontece, como é precária, como a gente sofre...**

F - E isso, mas porque? Porque a sociedade que a gente vive hoje, não permite que a gente avance, que a gente comece a peça já na síntese. Não dá. Coisa que o teatro faz. Faz muito. Mas e se a gente fizer isso, a gente fica sozinho falando. Então no Parque Santo Antônio, no Sacolão, a gente nunca pensou que a gente faz um teatro.. a gente nunca usou esse termo pra nós, ah, o nosso teatro é periférico. Eu recuso. As pessoas que falam, mas o nosso teatro é internacionalista, cara. Quer falar com todo mundo. Porque vai lá em Campinas apresentar no SESC, vai a classe média lá. Vai lá e fica meio assim: Ahn, tá [ como se não se importasse]... Difícil. Mas enfim, chegando no *JC*, é um pouco esse caminho assim. E onde que eu parei?

**C - (risos) Mas você já deu uma passada em várias coisas, mas já que está fazendo essa linha cronológica, e o Pimpão?**

F - Ah, você quer que eu fale também dos experimentos? [Cris concorda] Os experimentos... os experimentos foi o seguinte: Na direção do *JC*, e aí é isso meu, o teatro da contra-imagem, tal, técnica, aí uma coisa que veio da minha cabeça assim, que aí eu falei: meu, será que a gente consegue pegar uma

história de outra pessoa, um texto, claro que não de qualquer pessoa, será que a gente conseguiria colocar o que é mais caro pra gente de técnica, que seria, o humor, a diversão, eu separo por que a diversão pra mim está mais ligado ao que o Brecht chamava de prazer né? Quando você se reconhece naquilo, você tem o prazer e você se diverte com a coisa. O humor como ferramenta pra crítica, mesmo assim. E aí por isso que a gente estuda tanto palhaçaria, e juntava um monte de coisas que leva a esse humor, junta também a questão do gesto, da precisão ali. E aí são três coisas, né? Não sei se espana ali, mas quando eu conduzo eu penso nessas três coisas, isso não significa, o Ademir agora, nem falou dessas coisas na direção do Pimpão. Mas eu penso nisso e penso...

**C - Ele que dirigiu o Pimpão?**

F - Dirigiu.

**C - Eu não sabia não.**

F - É, ele quem dirigiu. A gente que deixou ele dirigir, né?

**C - (Risos) Ele acha, tem certeza?**

F - É porque é isso assim, Pimpão é uma coisa muito rápida e tal. Direção. Ele que encenou, mas pensar, sei lá, eu criei a minha figura. Resolvi por não sei o que, criei uma voz, pus esparadrapo, isso interfere pra caramba. É que somos esses atores. Qualquer pessoa que dirige, são atores que pensam. Então não tem direção... eu tô dando um curso de direção agora, né? Mas é um curso que está indo essa molecada novinha, então eu tô tendo de recuar num monte de coisas, mas tá legal. [...] Então, mas são esse grupo de pessoas que a gente tem na Brava assim, que é isso que eu tô te falando, pensam, tem um pensamento crítico, tem uma técnica, e essas coisas se encaixam quando vai fazer teatro. De saída cara, nenhuma cena nossa é boba, nem quando a gente improvisa. A luta de classes tá lá, presente. A crítica ao capital tá lá, presente. E a gente gosta de tirar um sarro disso, né? Aí, peguei dois textos do Maia, que eu já tinha visto as montagens, eu acompanhei o Maia dirigindo essas duas peças. Eu achava essas peças... eu gostava de ler. Mas as duas montagens eu achava, meu, sei lá, não gostava, assim. Não é que eu odiava, eu não gostava. Achava assim, meio, isso aqui seria o clichê de uma peça feita pra rua, assim. Não gostava, eu era muito novo, não tinha nem elaboração pra falar isso, mas depois, com o tempo. Aí eu propus isso pro grupo, falei ó, eu queria propor um

exercício, que é o seguinte: Porque, como a gente estava falando do mundo do trabalho, eu queria colocar também no processo o nosso próprio fazer. E como eu era uma pessoa que tinha dirigido muitas peças no grupo, feito muita coisa, e sabia que eu tinha, entre aspas, eu tinha uma liderança ali, meio velada, mas eu tinha. Eu era a pessoa que mais saía pra fora pra falar, essas coisas estão ali. Não significa que as pessoas aceitavam isso dentro do grupo, as pessoas metiam o pau, mas as coisas estavam ali. Eu falei, meu, vocês topam fazer o seguinte, ó: a gente pega essas duas peças, são essas as peças, dividi o grupo em duas pessoas, em dois grupos, a partir disso a pergunta: quem quer dirigir? Ah, o Sergio quer dirigir, o Marcio quer dirigir. Quem quer ser ator dessa peça? Atriz dessa peça? Ah, ali, aqui. Beleza, seguinte, trabalho pra nós: a gente tem essas duas peças, a gente precisa colocar nossa linguagem, nosso jeito, nessas duas peças. E vai dar pau, vamos ver o que vai dar. E tinha outro acordo: o diretor, dirige; quem atua, atua. Não é processo, aqui. A peça já está escrita. E também não é textocêntrico, mas tem que seguir o texto. Mas tem de encaixar as coisas. Eu considero hoje, olhando, a quadratura, é uma peça difícil por natureza, mas eu acho que sem a quadratura a gente não teria feito o Pimpão. Ponto. Você viu Pimpão?

**C - Vi.**

F - Viu? Pimpão é uma zuêra. Nem sei se dá pra chamar de peça.

**C - Por isso que ela está pré-estreando, né? (risos)**

F - É, não. Eu tô adorando fazer, agora a gente pegou mais pique, eu tô adorando.

**C - É legal.**

F - Eu tô adorando. Em vista do que está aí eu acho muito bom.

**(Ambos riem)**

**C - Não, é massa.**

F – Mas, daí voltando: eu acho que *A Quadratura...* tem uma coisa nela, que eu acho o seguinte: ela é a negação da negação da negação. Dialeticamente falando. Ela nega ela mesma, pra negar de novo, pra você entender o inverso do que a gente tá falando. É uma desgraça, cara. Porque a gente tá falando lá, glória ao dinheiro, a peça, ela vai contra quem trabalha, ela põe no chão quem trabalha, porque? Ela é o exagero do exagero. Ela precisa negar ela mesma pra você poder entender. E o ator e atriz pra poder fazer, precisa fazer no

máximo da verdade da peça, pra negar a peça, porque senão dá merda. Mas eu não dirigi essa peça. Quem dirigi foi o Marcio Rodrigues, os atores e as atrizes também muito ali né? O Joel sequer queria fazer a peça, mas tinha esse acordo, vamos fazer. Em um mês, durou três. E o *Júlio e Aderaldo*. O *Júlio e Aderaldo* eu acho bom.

**C - Eu acho também. É porque, bom, A *Quadratura* eu vi no DVD né? O *Júlio e Aderaldo* eu vi ao vivo...**

F - É porque no *Júlio e Aderaldo* eu acho que ali a gente conseguiu fazer o que a gente se propôs. Que ali tem umas pérolas, eu acho. A coisa do personagem que a Rafa criou de ficar olhando... Esse personagem ficar olhando pra TV, a gente falou uma vez dele num bar, fazendo a *Brava*, pô cara a gente podia um dia fazer uma peça...

**C - Porque vocês viram?**

F - Não, porque a gente estava começando a pesquisar esse negócio da Sociedade do Espetáculo. Pô, a imagem que mais prende as pessoas hoje em dia é a telinha, não é a TV. Né? Você quer ver uma pessoa ficar ali... pô, o que que a gente fez pro *Júlio e Aderaldo*? Pô, vamos por um bar, o bar do Seu Zé, em frente ao Sacolão, põe ali, Bar, do Seu Zé. É uma peça, que ela tem um problema dramático, isso foi o Moreira que falou até, o Moreira que fala, não é que ele falou isso que eu vou falar agora. Que assim, nos anos 60, eles colocavam muito na boca do personagem dramático das peças políticas, uma consciência que ele era incapaz de ter. Mas como a peça atuava numa chave dramática, então ficava inverossímil, então tinha um pau técnico ali acontecendo. O *Júlio e Aderaldo* tem um pouco disso. Mas o *Júlio e Aderaldo* tem uma coisa que, por exemplo, eu acho que ele tem. O que que é o cego? O cego é o que vê tudo, cara, aí você tem um milhão, milhares de anos da história, coisas que estão lá pra trás, então é o cego que vê tudo, conhece a coisa. As duas peças tratam do neoliberalismo, que a gente está vivendo agora, eu garanto pra você que se a gente apresentasse a corda toda do ciclo agora seria outra peça, seria interessante fazer. E o *Júlio e Aderaldo* também, porque o *Júlio e Aderaldo*, ele traz essa coisa do neoliberalismo, e traz o que é o horror, se você assumir, se você não enfrentar essa porra, acaba a peça aquela porra do Luciano Huck falando e aquele bagulho que parece que tem cheiro né? É um negocio zuado. Mas pra fazer essa peça, onde que a gente

recorre tecnicamente? Então vamos lá, humor, então é isso cara, essa dupla, são dois artistas populares, quem é o Júlio? Pra mim? Quando eu for construir? Aí é coisa de ator, né? Que eu entrei por acaso, já te contei essa história, é coisa de ator, não, o Júlio é um palhaço velho. Ele é um comunista que um dia foi palhaço. Então beleza, isso vai estar na minha maquiagem ali. A maquiagem borrada. Tem hora, que ele age como palhaço, na cena. E é legal fazer essa construção. Mas é igual eu tô falando, o que que a gente está pensando, poxa, a gente tem que dar conta desse assunto. Que é o neoliberalismo. Pô, mundo das imagens, ali tá cheio de gestos contra-imagem. Você tem lá o Tio Sam fazendo assim, você tem o Marx fazendo assim pro Júlio. Ó é o discurso ali que vem pro cara que leu a cartilha do SEBRAE e tá querendo ensinar um velho comunista. E você tem o velho comunista, que é machista, que é do Partidão, que é toda a história da esquerda brasileira. Que é via Partidão. Que é extremamente “massa atrasada, o povo num pensa”, é esse cara, num é a gente. E que também se fode. É super contraditório, um cara que vai procurar na igreja, um cara que é ateu, por um lado eu acho que é muito interessante. Mas mais interessante, para o processo do *JC*, ou igualmente interessante, porque a gente rouba muita coisa das duas peças pro *JC*. Não exatamente, mas tem muita coisa do *JC*. Mais os ciclos de estudos, que a gente organizou, você fez algum, não?

**C - Eu fiz o do trabalho. Acho que foi o último.**

F - Esse eu não participei, porque eu estava na eleição da cooperativa. O um eu coordenei, eu que dei.

**C - Que não tem nada escrito.**

F - Porque eu não escrevi. Exatamente, é o único que não tem. O Max, meu, brigou comigo. Eu falei, Max não tem como escrever cara, dirigindo a peça aqui, não dá. E eu também queria que eu não fizesse mais o caderno também, entendeu? O caderno três é muito bom, cara. E aí, meu, com o ciclo um, como eu sabia que eu ia dirigir o *JC*, então eu organizei o ciclo cara, pra tratar disso, teatro da contra-imagem, e falar pras pessoas, ó, tudo que é criado aqui é de todo mundo. E vocês sabem que a gente tá montando uma peça, então é bem provável que a gente use. Surgiram cenas, super homem surgiu lá.

**C - A da santa ceia, surgiu lá?**

F - A da santa ceia foi uma improvisação que eu dei, surgiu, mas né? O uso de máquinas, a figura do trabalhador, que o Henrique faz, surgiu lá, com outra pessoa, por quê? É muito vivo assim. Com a coisa surgindo, aí, claro, vai pra peça com uma outra roupagem, e tal tal tal. A santa ceia veio como uma improvisação, assim, e que tinha... ah, a gente fazia uns ensaios muito legais, num interessa muito pro que você está fazendo, mas tinha um ensaio assim ó... é que a gente usou muito, assim ó: como a gente queria falar do trabalho, a gente começou a fazer uma zueira com o nosso próprio trabalho. Então era isso, a gente fazia demonstração do Lume, do Eugenio Barba, a gente ia lá na frente, então gente, quem tá aqui com a gente é o Joel, Joel vai explicar pra gente, e eu fazia isso nele, Joel não sabia que eu estava fazendo... Mas a gente tem atuado, ou atua, é que agora a gente tá num processo de rever o grupo mesmo, então. Mas a gente atua muito na chave do jogo, o tempo inteiro. Então é isso, começa ensaio, e aí então "Gente, muito obrigado por vocês terem vindo aqui, o Joel, que é o Joel Carozzi, um grande ator, ele vai demonstrar pra gente, onde é que ele no processo de trabalho do grupo, que ele faz parte, que é a Brava Companhia, em que lugar em que ele faz, ele une a dinâmica do movimento, com gestos contraditórios, ele vai explicar isso pra gente, obrigado Joel" e o Joel fica lá sozinho e começa a fazer e é muito zuera, nessa zuera, surge cena. E aí chega uma hora que surge, por exemplo, a gente fez uma palestra que é: a dificuldade de fazer humor nos dias de hoje. O Marcio fez uma palestra em que ele pegou um grupo mais careta, careta assim no sentido nada a ver com a gente, pra falar de humor. A Rafa pegou o aspecto do humor tipo palestra acadêmica, mas é zoeira. A Rafa falou da dificuldade, acho que ela até chegou a tocar na coisa do feminismo e tal, pra fazer Madalena, e aí nessas zueiras começa a surgir as coisas, entendeu? Na santa ceia tinha duas propostas assim. Ai num dia surgiu a proposta da fotografia, ai a gente fez aquela coisa paralisada. Mas tudo isso, ó, é uma, o Mate até falou pra gente que é uma iconoclastia o que a gente faz, porque assim, cada cena tem uma imagem. Se você pensar o JC cada cena tem uma imagem. Então você tem um gabinete de vereador, mas tem um cara com uma peruca do Luís XV. Agora, você tem a camada um. A camada um é: você tá vendo? Tem um vereador, e tem um cara que é da indústria cultural. Na verdade ele representa uma empresa. Tá vendo quem está mandando em quem? Tá vendo? Beleza,

tem um cara ali. Agora, dá pra ler mais, se você tiver esse interesse, aí não depende mais da gente. A leitura pode ser: porque a peruca branca? Já é uma boa coisa. A leitura pode ser: pô, esse cara tá com uma peruca que lembra uma coisa medieval, é medieval desde aquela época e ainda continua igual né? As coisas se resumem nessa linha né? Porque o mundo real está sendo apresentado ali. Nos caras lá tentando fazer a apresentação, que é a gente. A gente já passou por aquilo, tentando fazer a apresentação daquele jeito, aquele é o mundo real. E a comédia está se dando ali. Mas como é que esse cara chega naquela quebrada ali? Só por meio da gente. Essa leitura tem gente que faz. Tem gente que não faz, tem ator que não faz. A gente faz porque lá no caso a gente conversa, mas também é o teatro cheio de camadas. Muitas camadas. Que é outra coisa que eu acho que é brechtiana assim, e tal. Mas aí eu acho que é mais aprofundado, não é que é melhor do que o que ele fazia, é porque o nosso tempo exige que a gente seja assim. Ninguém vê uma coisa só mais, né? Vê mil coisas e tal. Ai o *JC* é cheio dessas coisinhas, a segunda cena, não, a primeira já é a quebra da imagem. Quem que é? É Maria Madalena, desesperada, que é uma fã...

**C - Histórica.**

F - “Meu deus, é ele!!! Ahhh” e perde ali o personagem, rapidinho caí fora, os caras, que são um bando de trabalhador tudo tosco, zuado, que vai acabar o negocio, que tá acabando de comer ali, tem, ou seja, quebra do sagrado, pra quem é ligado á religiosidade, dá uma quebra ali. Ademir, que é um ator precarizado, fazendo Jesus. Pra ganhar...

**C - Com uma guirlanda de natal na cabeça.**

F - Tudo isso, tá vendo? É aquela coisa, contra-imagem. E depois as advertencias, que é uma coisa que eu gosto. Tem gente que não gosta. O video é um saco, mas eu adoro. Que é outra coisa de...

**C - Também tem no *Corintias*. Que é o comecinho ali do Olho Vivo.**

F - Sim, mas o resultado do *JC*, quando eu comecei a dirigir a peça em si, porque ficou muitos anos né? Mas quando começou assim, agora vai ser o processo de montagem da peça, porque no meio do caminho teve Corinthians, né?

**C - Que foi o Cesar Vieira que pediu pra vocês fazerem.**

F - É, mas a gente pegou pesquisa contra-imagem e fizemos. Que eu acho que o Corinthians tem muito. Mas o Corinthians eu faço uma leitura assim, ó: eu acho que Corinthians é uma peça radiográfica, que cumpre a sua função fazendo ali a radiografia de um instante, de um momento. Aí você pega um momento e faz a radiografia. Mostra tudo que está inserido naquilo. E o futebol como uma via, mesma via, de união, é a via de distração, e tal. Mas não é uma peça que tem um movimento, assim. Tanto é que as musicas, assim... eu acho que cada cena do Corinthians é uma agitação. Acho que se a gente pegar qualquer cena do Corinthians, pega o começo, agita, pega a cena do final, do futebol, agita. Tem vários momentos que a gente pega a cena do Corinthians e faz. Gosto muito, acho uma peça... e aí a Rafa dirige, eu faço dramaturgia, eu fiquei longe da coisa da direção, porque eu ficava louco, assim. Eu queria que tivesse um monte de gaps nas cenas, e eu não via. E alguns eu escrevia, teve um que eu escrevi assim mesmo, com a coisa de precisamos fazer alguma coisa junto. Coisa do copo. O que que eu tô falando? Eu sou ator, eu sou diretor, mas eu sou ator. Então eu penso muito como ator, né? Mas a Rafa fez uma parada muito bonita, assim, porque tem assim né? É uma peça muito livre. Mas ela não é livre, ela não é nada livre, mas ela aparenta ser muito jogada, e ela não é nada jogada. E o cara que passou ali, e o outro entrou ali, se não tiver esse movimento, fudeu. Mas o cara passa ali meio [faz sons de "maloqueiro", você acha que ele está chapado, não está. É uma coisa super, isso eu acho muito bonito, que ela atingiu assim, porque nas minhas direções você vê a coisa meio [faz sons de "movimentos direcionados"], uma coisa meio Maiakovski, assim. Ela foi, é bonito assim, eu gosto. E aí o JC vem depois do Corinthians, e você precisa dar um salto nisso aí. Aí você precisa ter essa coisa mais processual mesmo, a gente escolhe. Eu acho que o JC tem uma coisa mais assim, como o Ademir fez a dramaturgia né? Não as cenas, e não o roteiro, isso é uma coisa nossa mesmo. Já te contei como foi a apresentação do roteiro, isso eu já te contei. Mas, por exemplo, tem uma coisa muito, assim como eu tive uma ligação muito forte com o Maia, e o Maia, o Folias em si, nessa primeira fase do Folias, sempre tiveram uma coisa muito forte entre o erudito e o popular, o erudito como disputa, e o popular como ação, a maneira como eu vejo né? Como disputa por que? Porque não dá pra você disputar com a Sociedade do Espetáculo burguesa. O máximo que você vai fazer é tirar

um sarro dela. Mas você precisa se apropriar de algumas coisas ali. E o Folia verticalizou isso, né? Os caras vão tocar uma música eles tocam mesmo, a gente é bagaça, a gente vai lá, meu... a gente tá melhorando. Mas o Ademir gosta muito da coisa da Companhia do Latão, acompanha o trabalho do Sérgio, foi estudar com o Sérgio um pouco e entrou nessas coisas, que a gente comprou também, de tentar construir uma dramaturgia que fosse processual. Mantendo as coisas abertas dos quadros, do não sei o quê, de poder mexer com as cenas e tal, mas tem uma linha narrativa mais, mais desenhada, assim. Os personagens entram em confusão muitas vezes. Nas outras peças, ele cumpre uma ação gestual, e ponto. Não, o *JC*, o *JC* não é drama, mas você fica assim: meu, porra, porque esse cara fez isso, cara? Você começa a dar... e os nós que a gente dá, de dramaturgia? Que as pessoas tem expectativa que a Maria Madalena vai trair, o Judas vai trair, e que não sei o quê, que não é isso, assim. Tem uma quebrinha boba.

**C - E do Experimentos e do Pimpão?**

F - Aí o Pimpão é uma cena que surge do *JC*. Pra mim ela tem, eu mandei, quer ver ó? Eu vou ler o que a Iná escreveu, tá?

**C - A Iná? Ela foi ver?**

F - Não, mas eu mandei a dramaturgia que a gente fez. Peraí, deixa eu achar aqui, que eu acho que vale a pena. Porque eu concordo com ela. Mandei pra ela uma coisa chamada "Pecinha Pimpão"... Ah, é essa daqui ó, aí é a Iná falando né? Eu mandei pra ela o texto do Pimpão e ela fala: *Finalmente eu arranjei um tempinho pra ler o Pimpão, adorei por mil motivos, mas o mais importante é o fio histórico. Traço de uma homenagem absolutamente maravilhosa ao Maia. Porque capta o espírito das intervenções dele, e ao mesmo tempo o atualiza para a realidade da Brava "da perifa". Bom demais, cumprimente os outros meninos por mim.* E aí, eu respondi pra ela assim: *Pô, obrigado, não havia pensado nisso, mas a influencia é certamente viva.* Essa coisa que eu estou te falando, a história vai acompanhando. Ai ela me responde: *Melhor ainda, não ter pensado quer dizer que vocês se apropriaram do espírito. Agora ele também é de vocês. Nem cabe mais falar de influência, e sim de herança.* Por quê? Porque se você lê a *Quadratura do Circulo*, você vai ver ali o Pimpão. Porque eu acho que o Pimpão atua ali nesse lugar, mas com uma diferença, que eu acho que a Iná escreve, agora somos nós fazendo uma

peça que é ultra dialética, no sentido que é uma peça que é a negação da negação da negação, mas somos nós que estamos fazendo, nós que estamos falando. Com o nosso tipo de zuera, com o nosso tipo de intervenção, e porque a gente acredita muito no espírito da totalidade. A gente pode falar de qualquer assunto. Tinha um grande debate no *JC*, pô, mas a gente vai criticar a esquerda? Lógico, eu sou da esquerda. Mas a gente vai criticar a direita? Lógico, eu não sou da direita. É uma brincadeira. Porque assim, é o espírito da totalidade que muitas vezes a gente perde, eu posso falar sobre qualquer coisa. Contanto que eu tenha... o que que eu quero falar? Então pra nós, a gente quer criticar o mundo capitalista. E aí o *Pimpão* tem vários achadinhos assim, que são legais, por exemplo...

**C - E foi rápido o processo, não é?**

F - Foi, foi relativamente rápido, assim. Começamos o ano passado, a experimentar, jogar junto, até que surgiu uma ideia lá na Brava assim, as meninas começaram a pesquisar separado assim, que essa coisa feminista entrou no grupo como discussão, aí elas resolveram ficar a parte. Pra tentar montar, não deu certo, não sei por que também não deu. E ficamos nós fazendo mais, num grupo mais voltado ao *Pimpão*, o outro grupo mais voltado ao que nós estamos chamando agora de teatro dos horrores. Vai ser a próxima coisa. Mas surge do *JC*, aquela ceninha, e meu: o que seria isso numa peça? E é uma peça zuera cara, e é uma peça que fala da precariedade. Usa esse expediente assim que eu nem sei nomear, e que os nossos palhaços são meio assim, meio borrão, não tem nada de “clownzinho do apocalipse”, assim. Sabe? Girassol na cabeça, olhar míope, todo clown é míope, você já percebeu? [ Assim, ó... risos] Aí troca assim, tem que brilhar o olho, esse negocio de palhaço cara. Porque ficar com essa discussão de, “ai, clown ou palhaço?”, cara, quando o cara vê na rua ele fala o que? Palhaço. “ah, olha, o clown! Porque isso aí tem uma coisa que vem de dentro pra fora”, o que a gente faz é humor. E ali eu acho que é muito mais o lance da bufonaria, eu não sei, eu não sei qualificar o que é aquele negócio não. Nem precisa estar preso numa coisa. Mas o que eu acho que tem acerto ali é porque trata, é assim... não tem novidade nenhuma, e aí nesse sentido tem gente que cobra a gente por isso.

**C – Novidade?**

F - O *JC*, isso talvez é uma coisa legal de você escrever. Na sua tese. O *JC* encerra o ciclo do grupo, cara. Inclusive, em que sentidos? De assunto, porque o *JC* é uma peça em que a gente se coloca, de assunto é uma peça que termina um repertório de todas as peças, uma passagem de todas as nossas peças, que a gente pegou o repertório e fez, com exceção das peças anteriores ao grupo morto lá. Então o *JC* foi a última montagem. Ela meio que encerrou uma coisa, e a gente falou: meu, e agora? Encerra um ciclo que começa lá na *Brava*, e vem vindo e tal, e encerra. A aí o *Pimpão* é um respiro, mas o *Pimpão* não traz nenhuma novidade a partir do *JC*. Porque cada peça nossa traz uma novidade, assim, que a gente tá pesquisando. *Pimpão* não, *Pimpão* é um puta recuo. O *Pimpão* e o *Júlio e Aderaldo*. Pra mim, vê o *Júlio e Aderaldo* e assiste *Pimpão*! Com a diferença, que se escolheram duas figuras diferentes pra fazer, mas não é muito diferente. O Max, que faz o Aderaldo, eu falo isso pra ele e ele fica putto, porque... O Max que faz o Aderaldo, que faz o *Júlio e Aderaldo*, não é o cara que quer se dar bem? Não é o cara que acredita, não é o cara que acredita no micro empreendedorismo? O outro lá, num é o dono do bagulho, que acha que é dono de alguma merda, e trata todo mundo com violência, não é um pouco o Júlio? E o Júlio esta entre o cara e o *Pimpão*. Que é essa coisa escrota, que pode fazer tudo, que ele achar, ali na peça, qualquer coisa, xinga a mãe, peita, joga merda... faz tudo... qual a apresentação que você viu?

**C - Eu vi numa quinta feira, depois teve a Companhia Canina.**

F – Ah tá! Esse dia foi legal.

**C - Ai a tarde a gente até acabou passando no Lajão, porque na verdade a gente ia embora, eu ia lá pra apresentação do TUOV, só que aí eu acabei encontrando ele, encontrando a Ju, a gente foi pro bar, e ficamos lá (risos)**

F - A tarde eu mais...

**C - Cansado?**

F - Não... eu que achava que a apresentação da manhã tinha sido melhor, mas assistindo os vídeos as da tarde estão muito mais legal.

**C - É?**

F - Porque a gente está mais solto, e aí nossa... Porque a gente está mais solto. Aquela que você viu, a gente começou a ficar solto, ela foi tecnicamente boa, mas é o que eu falei pra você, na da tarde a gente já estava, meu.

### **C - Porque vocês mudaram de lugar?**

F- Porque ali ia muito sol. Não dava pra fazer. Ali de manhã é legal. Porque a gente procura ter um lugar que tem fundo. Porque, por exemplo, *Pimpão* é uma peça que a gente nem sabe se vai continuar fazendo na rua ou não. Eu acho que tinha que fazer. Que eu acho que rola fazer na rua, ali. Não é, porque é isso né? Os outros trabalhos da gente a galera vai ver e fala: ué, só isso? Porque não tem nada, é um baú, trabalho de ator, não tem nada, não tem mil movimentações, você tá assistindo aqui e uma coisa e de repente uma coisa acontece ali. Uma coisa meio compulsiva. Não tem nada disso, é uma pecinha, só que a gente zoa essa coisa da pecinha. A gente zoa, a gente zoa com a gente mesmo. Aquela coisa da historinha lá do conto de fadas, aquilo lá, meu, aquilo é verdade. Mas o *Pimpão* é isso, ele não traz nenhuma novidade do ponto de vista do assunto...

### **C - Da pesquisa...**

F - É, porque, por exemplo, o *JC*, aquela cena da Maria Madalena, que ela faz aquele texto que “o que sobra?” Meu, aquela cena, você olhar praquilo, e a gente colocar aquilo como um comercial de televisão, sabe assim, e é verdade. É verdade. Aquilo acontece. Então assim, o *Pimpão* não traz nenhuma novidade. Porque o *JC* traz muita coisa que eu acho profunda, assim. No meu ponto de vista, né? E o *Pimpão* não, o *Pimpão* é escracho cara. *Pimpão* é escracho, e diferente das outras. Aquelas figuras do *Pimpão*, assim como o palhaço, o palhaço genericamente falando, ele quer se dar bem, então aquelas pessoas ali querem se dar bem. Onde é que está a chave? Ai eu acho que é técnica, como a gente se distancia do personagem, entendeu? Porque aí faz as pessoas entenderem “Não, eles não estão fazendo aquilo de verdade”, mas isso não é uma tarefa simples. Eles não estão fazendo aquilo de verdade.

### **C - Porque é bom ficar lá também, e fazer de verdade (risos).**

F - É bom cara. É bom. Pra nós que somos atores, nossa! É muito bom! Eu acho que é esse mesmo caminho que eu estava te falando assim, de ter uma, de ter uma experiência. De ter essa experiência acumulada, das pessoas, que eu acho que gera acúmulos teatrais, porque a experiência de vida vai trazendo, né? Eu acho que, por exemplo, eu acho que seria impossível fazer qualquer uma dessas peças com montagem de elenco.

### **C - Numa montagem de elenco? Tipo, montando a galera?**

F - Ah, eu vou montar o elenco e vou montar uma... impossível! Porque nenhuma peça que a gente fez, com exceção dos Experimentos, ela saiu do nada. Ela saiu da convivência das pessoas ali, da relação entre as pessoas. A coisa de analisar as peças a partir de um movimento histórico eu acho importante, não separado dela, “vamos pegar, vamos analisar o *JC*, vamos ver os elementos que se utiliza”, não, eu acho que tem que colocar ela no tempo histórico dela, tem que colocar que ela foi feita no Sacolão das Artes. Não seria o *JC* se não fosse o Sacolão das Artes. Seria outra coisa. Ali, aquela organização do SESC foi o limite, assim. Foi foda! E eu vi a foto, porque os caras me mandaram, “ó, dá pra fazer aqui?”, aí eu vi a foto e falei pros caras, “me passa as medidas”, “dá”. Eu cheguei lá e falei, “não, vocês me enganaram”.

**C - Você sabe que no dia anterior a apresentação eu quase te mandei uma mensagem? Mano, eu não sei como vocês iam pendurar o negócio, porque eles são muito chatos.**

F - A gente não pendurou.

**C - É, então. Eu falei, nossa, eu não sei se eles estão ligados que não vai dar pra pendurar nada lá.**

F - E perde muito, né?

**C - Perde um monte de coisas, não tem altura. Bom... Do fomento, porque você falou isso, né? Que não seria o *JC* se não fosse o Sacolão, mas aí o fomento contribuiu bastante, né? Não é que salva a vida, né?**

F - Não, a gente não seria nada se não fosse o fomento. Não, porque o fomento, ele não é só um meio, essa coisa é foda, isso também está na sua pesquisa lá, você também fala disso, né?

**C - Sim**

F - É, porque, assim, é muito louco assim, ó...

**C - Naquela época de “arte contra a barbárie”, vocês estavam mais por aqui no rolê fazendo apresentações nas escolas e...**

F - É, mas eu frequentava. Eu ia. Eu tinha uma ligação com o Maia, nessas primeiras reuniões do Arte Contra A Barbárie, eu ia em todas. Ficava quietinho, mas eu ia. O Maia chamava a gente. Tem outras pessoas que iam também. É porque na verdade a gente não tinha um transito assim de, ah cara, no começo do grupo, tinha uma coisa muito assim: ninguém respeitava a periferia. A gente

precisava fazer... não, tudo que eu ouvi uma vez, “ninguém está fazendo teatro de rua”, cara, tô fazendo há 5 anos, apresentando 30 vezes na semana, e o cara tá achando que eu não tô fazendo? Então isso gerou, por exemplo, o Movimento de Arte de Rua surge a partir disso, falar: como assim eu não estou fazendo? Isso que tira bobo da cadeira, cara! Então muitas dessas coisas, eram essas a rixa que a gente tinha. Mas por exemplo, eu fazia parte do Conselho Municipal de Cultura. Na época a gente, como Associação Arte por Toda Parte, a gente era um voto no Conselho Municipal de Cultura. E éramos eu e Juliano que representava, né? Eu fazia parte, ia lá. Estudei a porra da política cultural do Mario de Andrade, não é uma coisa assim que você ficava, tudo isso acontecendo, quando surge o Fomento, o que estava em discussão, era: ah, mas tem um grupinho de pessoas que querem mamar no Estado. Não pode ser isso. O Estado tem que incentivar, mas a pessoa tem que cavar e tal tal. E ninguém estava entendendo a discussão que estava sendo feita. Porque a discussão que estava sendo feita, e eu só estou falando isso agora, porque depois de muitos anos, não sei o que, tal tal tal, você vai conversando, e vai entendendo. A gente sempre participou dos movimentos teatrais. De dois mil e pouquinho pra cá. Sejam eles, movimentos de teatro de grupo aqui da Zona Sul, ou seja, no caso do Arte Contra a Barbárie lá vendo, eu lembro que eu ia lá assistir aquelas palestras, não entendia porra nenhuma. Aí depois mais pra frente o Movimento de Teatro de Rua, aí depois o Redemoinho, a gente fez parte, movimento de teatro de grupo, chamou de Os Trabalhadores da Cultura, que é onde se cunha um termo importante, como trabalhadores, isso não é pouca coisa. Então a gente sempre fez parte, assim, e o Fomento, quando ele surge, olhando agora, assim, ele está falando o seguinte... você tem o livro, do fomento?

**C - Eu tenho 10 anos e 12 anos.**

F - O que o Maia, que o Moreira faz um textinho lá?

**C - Sim. Acho que é o de 10 anos**

F - Sim, esse texto é muito bom.

**C - Teatro de vida pública... Acho que tem um de 5 também, mas...**

F - Tem um outro aí, que acho que é... Não, de 5 não tem não... Tem um que a prefeitura fez, mas é mais um pra... Mas tem uma coisa assim ó, vamos lá: Você tem um setor, existe na sociedade um setor, produtivo, artisticamente

produtivo, que se organiza em grupo, o mundo tá falando: Isso aí não existe, não existe vida fora do Mercado. Mas essas pessoas por não entrarem no Mercado, se organizam em grupo, aí, essas pessoas também começam a desenvolver um tipo de estética, apoiada numa teoria crítica, muitas vezes sem saber, mas começam a por em cena a crítica do mundo atual. Essas pessoas também começam a pesquisar o seu trabalho pra poder fazer também coisas completamente fora da lógica produtiva do capital das grandes montagens teatrais. Quem é que pode financiar uma coisa dessas? Senão o próprio Estado, por que isso é interesse público de existência. Então quando uma pessoa se inscreve para o Fomento, acho que a primeira coisa que ela deveria pensar era pra ser assim: isso é um interesse público? Se a resposta dela for: “não é” então não se inscreva. Se inscreva em outra coisa, vá fazer qualquer outra coisa. Fomento foi criado, no meu entender, pra isso. Para fazer um tipo de arte pública, para a cidade, e não na cidade. A lei é para a cidade. E a coisinha do autossustentável, isso aí é conversa pra boi dormir. Eu sempre falo, pede pra Odebrecht, se a Odebrecht for autossustentável vem conversar com a gente. Enquanto a Odebrecht depender do Estado, e todas as empresas burguesas dependerem do Estado, não enche o saco. Mesmo aquelas que estão fazendo serviço público que é privatizado, como a telefonia, dependem do Estado porque receberam por meio do Estado o direito de comprar o que antes era público, ou seja, roubaram da gente um serviço. São bandidos, são ladrões, que roubam da gente um serviço, e que poderia ser disponibilizado pela porra do Estado, de forma pública, e eu tenho que pagar 200 reais pra ter a porra de uma internet, eu nem pago mais isso, por isso que a minha internet cai toda hora. Entende? Mas essa confusão... Mas vamos lá, aí o Fomento, cara, fomento, o que propiciou pra essa cidade, de você ter, a volta de um teatro de grupo com força, tem um tipo de modo de produção um sujeito histórico, como diz o Moreira, que não é o Mercado que detém o valor do que recebe, e faz aquilo que escreveu que vai fazer. Não tem no meio do caminho um capitalista. Como nas outras políticas culturais tem. Pô, aí você tem, o numero de espaços independentes na cidade, tocados pelos grupos, diz aí, não é uma coisa que as vezes eu reproduzo, mas o Zé Fernando que sempre falou isso, assim, que pela primeira vez na história do teatro brasileiro a gente tem, numa cidade como São Paulo, mais de 30 grupos juntos por mais de 10

anos. Marco histórico! E a gente tem muito mais. São mais de 150 grupos que acessaram essa lei, na cidade. Então também não é verdade quando falam, ah, porque somente alguns e tal e tal. Tem gente que acha que a Brava sempre pega, mas numa projeção de um ano e meio, dois anos. É um bando de falácia, assim. Eu gosto de falar, eu recebo hoje, meu cachê, lá, quando cai na minha conta, são mil e oitocentos reais. E aí, eu convido todo mundo a viver com mil e oitocentos reais, né? Em São Paulo. Fazendo um trabalho, que a dedicação é, exemplo, que horas são agora? A gente está trabalhando aqui, são dez horas da noite. Eu acho que o Fomento gerou muita coisa. Eu acho que a Brava não seria o que a gente é hoje, se é que a gente é alguma coisa, mas o que a gente é hoje sem dúvida sem o Fomento. Porque? Sei lá, por exemplo, você tem uma política pública, que permita que um sujeito, histórico, dedique uma parte do seu tempo dentro do modelo capitalista, para o exercício criativo, não é pouca coisa. E mais, quando esse exercício crítico está voltado para a luta de classes, aí que não é pouca coisa, mesmo. E quando, aí, os neoliberais de plantão, os capitão que estão agora perseguindo a gente, tal tal tal, quando eles escutam isso. Hoje em dia é um problema falar dessas coisas, porque a gente tá sendo perseguido mesmo, assim. De forma ditatorial, tá zuada o negócio. Mas cara, a gente tá cumprindo uma função pública. É, a disputa simbólica ela não se dá sem dedicação á disputa! Se você não tiver dedicação á disputa, como tarefa, você faz o que? Vai ficar fazendo pecinha de gabinete. Não tem o que fazer. É só fazer a parte do Cangaço hoje, que foi a nossa primeira peça, se você não tiver tempo de pesquisa, você vai pegar um texto e montar. Ou, vamos fazer aquele, vamos fazer aí. Vamos pegar um Plínio Marcos aí eu e você e vamos fazer, pra gente vender? A chance de isso acontecer está grande. Só que a gente fez um acúmulo. A gente tem um acúmulo. Onde é que é o calcanhar de Aquiles dessa historinha? E que não é que não teve, talvez, a gente teria que ter que se dedicado mais pra elaborar um programa, com mais clareza, do que seria a gente, com recurso, pra trabalhar por muitos anos, onde é que a gente poderia estar mais junto. Porque o próprio mundo neoliberal, capitalista, fez com que a gente se separasse também. Então tem muitas ilhas, poucos continentes. Mas quando você imaginaria, que um grupo de teatro, que tem uma sede no Parque Santo Antônio, estaria fazendo um ciclo de debates e conversas, sobre a Sociedade

do Espetáculo, ou sobre o Teatro Brechtiano, com a Iná Camargo Costa, com Paulo Arantes, com não sei o que lá? Publicando livros? Quando um filho de operário, como eu, metalúrgico, ia publicar um livro? Não só publicar um livro, publicar um livro que distribui de graça, pra quem quiser. Porque também está na rede, está na internet, é um acúmulo técnico. Quando que um conjunto de pessoas, que constrói um conjunto técnico, ao invés de vender, em cursos de férias esses conjuntos técnicos, disponibiliza de graça? Vamos pegar o exemplo de Campinas, Barão Geraldo, pô, você tem lá o Esio, a Tiche. Vamos pegar os dois. Os Cursos de férias vão manter o grupo no ano, cara. Porque que a gente faz de graça? Porque aqui tem o Fomento, é possível fazer, não dá pra eles fazerem. Mas o fato da gente poder fazer um ciclo sem ter vínculo financeiro, dá calma. Dá calma pra gente chegar e falar assim: isso aqui não é um cursinho, se você não estiver muito afim, não precisa nem vir, cara. Eu não dependo de você esteja lá, o fato de você vir fazer vai me ajudar, e eu vou te ajudar, e a gente vai fazer junto ali. Hoje sou eu que estou falando, amanhã vai ser você. A gente por exemplo no Sacolão, a gente aqueceu o tempo que a gente aguentou lá, porque os grupos iam lá. A gente fazia e toda vez vinha um grupo diferente, cara. Aquela população viu o teatro paulistano inteiro lá. De graça, quando que isso ia acontecer? Porque precisa ter peça pra estar lá, e esses grupos trabalharam. Então é muito detalhe, é muita coisa, então é por isso que eu acho que a política cultural mais acertada que teve é o Fomento. Aí se você quiser pegar o Fomento pelas particularidades, ah, mas nem todo grupo pensa assim. É, não é. Não é todo grupo que ganha Fomento que tem pensamento de esquerda, não, eu não tô falando disso. Mas eu acho que é uma política importante. E eu acho que é a única. Que dá pra gente ter um folego pra pesquisar.

**C - É, eu também acho que é, a gente tentou lá em Campinas né? Um tempo...**

F - É, eu sei... Mas quando eu estou falando de programa eu estou sendo mais ortodoxo, aí. Tô falando de programa trotskista mesmo, tô falando de programa, assim, tá, a cultura. Então vamos lá, existe um campo de atuação do ser humano, chamado, campo artístico. Nesse campo de atuação do ser humano chamado campo artístico, existem pessoas, coletivos, tal tal tal, que estão inseridos dentro desse trabalho, que estão inseridos dentro do modelo

capitalista. Porém essas pessoas têm uma atenção e uma prospecção maior com o mundo que está aqui, acha que esse mundo é uma bosta, e acha que tem que ter uma disputa simbólica. O Malafaia está falando com você que ele é isso, e a gente está falando que não é isso. É uma disputa simbólica. Muitos grupos atuam nisso, diria que até a grande maioria né? Se você pensar. Qual é o problema? que experiência social, não é que não tem, não é que não existe, que você tem hoje organizada em um grupo como a Brava? É capaz de compor e apresentar para essas pessoas, e trocar do trabalho, multiplicar? Por exemplo, vamos pegar que você tem 50 grupos na cidade, com um trabalho parecido com o nosso. Por que você está pesquisando o nosso, por isso que eu estou falando no nosso. Se esses 50 grupos tivessem organizados, em uma estrutura que não é rígida, mas é de comprometimento e disciplina, porque o nós estamos organizados dentro de um sistema de um programa muito maior. Qual é o programa maior? O programa maior é o horizonte socialista, e aí a gente passa a ser meio para compor uma luta em que lugar? Na disputa do campo simbólico, porra! Agora dei uma volta que não tem nada a ver com assunto, né?

**C - Mas você estava falando do fomento. E de um tempo de elaboração, de um tempo de pesquisa, de um tempo de troca, ou tipo isso que vocês fizeram, de apresentar hoje e amanhã ensaia a cena nova e apresenta a noite. E fazer isso por um tempo...**

F - É, Como você mantém o espaço? vai que você faz... Sei lá, não tem burguês cara. Como é que você faz isso? É difícil, não é fácil, mas é que é, puta, falar do Fomento agora é foda. É tão difícil, porque são muitas contradições dentro de uma política dessa, a primeira delas é que não é para todo mundo. Porque ela não é uma política universalista, ela tem um pensamento assim, mas ela não é. Por exemplo, uma coisa que pouca gente sabe, o Fomento não é feito para profissional apenas. Então um grupo que se encontra duas vezes por semana, em qualquer lugar da cidade, que é uma prática amadora, se você for lá e provar que você tem um trabalho de continuidade e uma coisa que você quer fazer, uma pesquisa, um trabalho continuado, e que você quer acionar o Fomento, você pode. Pouca gente sabe disso, acha que não, que tem que ser para o grupo profissional. É muito importante assim, defender. Não é a única, deveria servir de exemplo para

outras, mas é um paradigma assim, dentro das políticas. Mas tem as contradições que são justamente do modelo capitalista, não é para qualquer um. Não é uma lei feita no socialismo, é uma lei feita no capitalismo. Então quando essas pessoas fazem críticas: ah, mas ela é uma lei que é para poucos... É. É gente, é para 30 grupos por ano. Qual que é o problema? Ah, outra coisa que é importante também, na lei do Fomento, é uma política de estado e não uma política de governo, portanto não dá para mexer nela com tanta facilidade. Não, não dá, dá para mexer no Fomento da dança, que não tem regulamentação, mas a do teatro, uma hora vai ter que descongelar isso aí. Ou descongela ou o Prefeito cai. Ou ele tenta mudar a lei, que aí vai ser foda. É mais difícil, né? É uma lei, e aí o que a gente vai ver de política cultural nos próximos anos é o neoliberalismo com toda a força, vai se manifestando em todas as instâncias. Porque eles descobriram também o número de pessoas que a gente fala lá no *Pimpão*, né? Os desocupados. Que tem aí, e que se inseriram dentro do processo cultural. A falta de opção mesmo, mas que o trabalho, a qualidade desse trabalho é muito grande, muito boa, em todos os aspectos, não só de teatro. Essa zona sul aqui, que eu vivo, isso aqui é isso aqui é um polo de coisa boa, cara. Essa galera sem fazer nada é um problema, por isso que não vão lidar assim. Daqui um tempinho aí sim, aí põe o povo do vocacional lá para voltar, organizados por algum cara, mas vai voltar. Os incentivos das Produções vai voltar, mas da maneira como eles querem, porque na cabeça desses canalhas, ação cultural é ter evento. Eles marcam um evento. Ação cultural é continuidade, cara. É continuidade e persistência, é ter tempo. Não é assim: ah vai lá e faz um eventinho. Eles estão fazendo muito história do teatro, né? Tem a festa, a virada cultural, que já é uma bosta. Agora põe lá no autódromo, fecha, né? Esse tipo de política que esse povo tá fazendo. Mas para a pesquisa em si, eu acho que o que importa é dizer que não sei se a gente estaria vivo assim, se não fosse o Fomento. Talvez... Porque eu faço teatro já sem o Fomento, né? Por muito tempo. Mas metade da nossa vida foi fazendo com fomento.

**C - E com certeza seriam outros espetáculos né? Outro tempo, outra bilheteria né?**

F - É, outra coisa, o fato de você ter minimamente um poder de comprar uma caixa. Eu lembro que no final dos 90, início dos 2000, a gente ficou em cartaz

onde era a antiga sede da Nau de Ícaros, e hoje, onde foi? Que é na Rua Purpurina, era o Piccolo Estúdio, depois foi a sede da Nau de Ícaros. A gente conseguiu uma mesa de luz, foi um trampo, cara! Hoje em dia você pensa, né? Pô, os grupos se equiparam, os grupos têm minimamente o controle mínimo do seu modo de produção. No nosso caso, por exemplo, a gente tem uma marcenaria, a gente tem uma serralheria. Pô, a gente tem máquina de costura, a gente tem instrumentos, não é bastante coisa, porque que se não tiver dinheiro nenhum, e a gente se encontrar só no fim de semana, a gente tem algumas coisas que a gente precisa correr atrás. E antes, além de tudo, a gente tinha que correr atrás.

**C - Depois você me mostra o projeto?**

F - Eu vou ver se eu tenho ali, ele impresso.

**C - É só para saber um pouquinho também, o quê que naquele projeto estava contemplado, que tinham os ciclos, as montagens dos espetáculos...**

F - Você está falando do projeto do JC né?

**C - É. Ver também se vocês não se importam, né? Os grupos? O Núcleo Vermelho, o Parlendas...**

F - Pode dividir assim ó: Tem coisa que são geradas a partir do trabalho da Brava, acordado com o grupo, por exemplo, o Curso Livre que vai dar no Núcleo Vermelho. Que um dia já gerou um grupo de pesquisa que também já gerou outros que entraram no grupo. O grupo começou a se expandir. Essas experiências que a gente tem fora, é pessoal. Por mais que a gente já teve conversas, em outras ocasiões, que seria importante aceitar alguns convites para fazer, mas é pessoal. Eu levo a minha parte da Brava quando eu vou dirigir um outro grupo. A Rafa leva a parte dela. Não é a Brava fazendo trabalho fora, é outra coisa.

**C - E os cadernos?**

F - Então os cadernos vai dentro daquele eixo que eu estava te falando de disponibilização da pesquisa.

**C - E cada um é de um fomento, ou de um projeto? Ou eles estão previstos?**

F - Eles estão atrelados nos projetos. Começa de uma maneira meio aventureira mesmo. Ah, vamos colocar no papel o processo. O caderno

número 1 é bem isso, tem até exercício de composição de personagens, foi feito para quem, pensando em quem estava estudando teatro. Mas tem as conversas. O 2, todos eles foram feitos com esse pensamento de dividir, sem nenhuma restrição, sem nenhuma coisa, assim... Meu, a primeira edição dos cadernos, ela é até perigosa assim. Sem nenhum filtro, nenhum filtro. A conversa vir e era transcrita e pronto. Na reedição a gente achou que não podia ser assim, porque a gente está disputando, né? Então, na reedição, a gente colocou o que é importante para pessoa entender como que a gente fez aquele trabalho. O que que passava na nossa cabeça, o que que estava em jogo, né? Se a pessoa tiver uma leitura atenta, ela vai ver que o teatro que a gente faz é um teatro inserido na sociedade, não aparte dela. Não acontece em um outro plano metafísico, acontece no plano material histórico, e contraditório. E a gente, alguns mais no grupo e outros menos, acha muito importante dividir isso. Eu acho muito interessante dividir, acho muito importante ter um livro de dramaturgia das peças escritas de um grupo da Periferia do mundo. Acho importante assim, como hoje eu acho importante ler o teatro anarquista feito pelos anarquistas aqui. Gostaria muito de ler o que que os negros estavam fazendo sabe? Não é a mesma tradição de transmissão de conhecimento, eu sei, mas gostaria muito de ler. Tem povos indígenas que usam a palhaçaria como ferramenta, cara, para tratar dos problemas da sua sociedade ali.

**C - Parece que tinha um teatro feito em presídio na época da ditadura. Você ficou sabendo?**

F - Não, isso não.

**C - Outro dia eu conheci um cara, que na verdade está pesquisando as artes plásticas nos presídios da ditadura. Ele falou que tem muito texto de teatro.**

F - Deve ter.

**C - Mas não chega a gente para registrar, né?**

F - É uma coisa muito acadêmica, pautada muito pela classe média intelectualizada.

**C - Que é o texto e crítica, né?**

F - Aquele embate, texto crítico e tal. Aí tem as Produções do Teatro de Arena, importantes. Aí quando você vai pesquisar um pouco o Forges, aí você já vê O Engenho, e cadê? Onde que tá? Por que não chega... O Engenho é um grupo

de 45 anos que, meu, escreveram peças incríveis. Eu acho que tinha que publicar. O Folias tem que fazer esse trabalho de publicar. E aí a gente usou desse dinheiro para gente devolver para a Cidade entendeu? As publicações dos grupos são importantes.

**C - Eu também acho. E até modo de produção. Isso é outra coisa que a gente... Mas como é que funciona? Como é que eu vou fazer dessa maneira? Sabe? Eu acho também que a gente tem pouco registro disso. Eu mesmo, tem uma amiga lá em Campinas que ela criou o Teatro do Bosque, que é no bosque perto de casa, já faz três anos e aí dentro disso ela cria dramaturgia, cria os modos, tem outro público... eu falei para ela e virei: pô, escreve. Por que um dia a gente vai querer saber quem estava no teatro de Campinas e tem O LUME, a Boa Companhia, o Teatro Barracão, não tem mais coisas. Mas enfim... e aí alguns se envolvem mais e outros se envolvem menos para escrever?**

F - É. Mas é uma coisa assim, ah, é que é isso né, cara... por exemplo, eu acho que o *JC* encerra o ciclo mesmo assim, no sentido de que eu sou uma pessoa muito contemplada. Eu considero que as minhas vontades no grupo foram muito contempladas e eu tenho plena noção disso. Então cara, essas coisas dos cadernos, essa coisa de tal tal tal, tem pessoas que gostam mais fazer. Eu diria que é sempre uma loucura para fazer o caderno. A gente deveria fazer um projeto só para fazer o caderno, que dá muito trabalho. Mas eu vou te contar, por exemplo, os cadernos como eu fiz. Então a gente tinha um acordo, igual peça, a gente tem um acordo. Vamos ter o caderno. Beleza. Esse caderno vai ser publicado sobre o quê? Fala, ah, o caderno, o caderno fala sobre essas coisas. O que que eu fazia? Eu fazia um mapa, quando eu escrevia, um mapa como se fosse uma peça. O mapa do caderno, todas as referências que eu acho que tinha que ter todos os capítulos, e o argumento de cada capítulo e passava para todo mundo. Aí primeiro tinha um OK. Se ninguém falar mais nada, escrevia, volta, as pessoas leem. Beleza? Publica. Igual uma cena, não tem muita diferença. E nesse caso eu era mais a fim de escrever, naquela época, naquele momento. O Ademir também gosta de escrever, o Max também gosta de escrever. E aí na reedição vamos fazer nós três. Por exemplo, Gi, diagramou os outros cadernos. Pô, a diagramação tem um discurso dramaturgicamente fudido. Fudido. Então é muita coisa né? No teatro né, cara? De

grupo, assim. Você chega, um grupo para apresentar na sua sede, se está lá gente para te receber, dedicada ao grupo, é uma coisa. Se você chegar lá e tem uma pessoa e fala, então, beleza? Tá aqui a chave e vai embora, é outra coisa. A gente é a primeira opção, mas só que é foda, cara. A gente faz todo o trabalho, não sei o que, coisa e tal, para manter vivo o espaço ali numa região super precarizada. Essa coisa eu considerava importante, considero ainda. Mas o caderno tem essas coisas, sempre pensando nisso, o grupo vai fazer alguma ação. E de novo, porque a gente tá conversando lá, então as conversas de hoje, estão me fazendo pensar e tal. Eu sempre pensei o grupo no sentido de ter uma centralidade. Então você tem uma centralidade e todas as pessoas agem para dar conta daquela centralidade. Ah, a centralidade agora é a gente se envolver nos movimentos sociais, então a gente age para aquilo. Não, a centralidade agora é para peça, é montar essa peça, sobre esses assuntos, e a gente agora pensa isso. O grupo está pensando isso. Então quando eu vou para fora falar, eu falo que o grupo tá pensando. Isso aí de fato, hoje em dia, eu não sei mesmo quem é a Brava assim. Depois de 19 anos, agora, é porque eu penso assim, no sentido mais politicamente falando, desse jeito. Tem gente que pensa de maneira mais autônoma assim, no sentido de o que tá explodindo aí na sociedade. Essas coisas estão juntas no mesmo grupo entende? Tem gente que é organizado em partido, dentro do grupo, mas quando entra ali no debate da Brava, é isso. E eu acho que tem que ter muita generosidade para estar no grupo assim, mas é muita. Muita, muita. Se negar sabe. Por exemplo, eu nas funções como diretor, meu tinha hora que eu queria fazer o inverso do que eu estava fazendo, completamente. Mas eu faria, eu fiz, porque a centralidade do grupo, as ações do grupo, a concepção do trabalho, a minha autonomia, ela parava na autonomia coletiva, na decisão coletiva. Então eu não posso fazer o que eu quero, eu tenho que fazer aquilo que foi acordado. O JC, por exemplo, eu queria fazer antes de tudo uma Paixão de Cristo, na rua. Eu queria, mas a Paixão de Cristo começava assim na minha cabeça: começar a falar... como é que começava mesmo? Os caras vão fazer, eles começavam a discutir, mas peraí. Porque que a gente. E os atores ali assistindo, mas pera aí, porque que vocês soltaram o ladrão? Quem é esse ladrão aí? Ah, é o Barrabás. Mas que porra de Barrabás? Para a gente poder falar dos zelotes, que era um grupo revolucionário que Barrabás

fazia parte, e esse grupo queria fazer o quê? Destruir o Império. Quem mais era um zelote? Judas. Porque o povo pede para Barrabás ser libertado e não Jesus? Dizem, historicamente isso aí, algumas das pessoas que falam que a figura de Jesus, ele estava sendo considerada como um traidor das pessoas que seguiram ele. E aí você fala porra, a gente não ia derrubar o império? Não, espera lá, não com violência. E os Zelotes queriam um grupo armado para destruir o império, entende? Barrabás não é essa figura, não é um bandido, ele é um de nós. Você pode pensar, claro, zelotes é um povo super complicado também, cheio de coisas. Mas eu estou resumindo a historinha. Mas eu queria fazer uma Paixão de Cristo assim, mas fui voto vencido, então não teve a paixão de Cristo. Isso que eu estou te falando assim, tem na Brava, eu fiz o que eu quis, o que eu quis. Tinha um acordo muito forte ali, e tinha essa coisa: não, Fábio, você dirige aí cara, ninguém vai ficar questionando aqui não. Então foi pum, vem para lá, vem para cá, claro, dentro desse modelo coletivo. Claro. Mas as outras peças tem isso, tem um limite do que eu posso agir. Não é um nas peças que eu dirigi. A mesma coisa quando eu tô atuando, entende? Tem grupo que é completamente diferente. Grupo que o diretor dá régua, compasso, linha e tal. E as pessoas fazem. Tem grupo que trabalha com grupo de 3, e quando vai fazer peça, contrata 5. Eu não gostaria de trabalhar assim, porque eu acho que não dá, mas esse é um discurso meu, que pode ser super potente, mas é um discurso meu. Eu não tenho muito interesse nisso. Não ser se acabar a Brava. Aí eu acho que o grupo não teria saco talvez, de montar outro grupo, não sei, mas dá para entender um pouquinho assim? Isso é uma coisa que eu aprendi muito com o Maia.

# Arte Contra a Barbárie

SEXTA-FEIRA, 7 DE MAIO DE 1999

CADERNO 2

O ESTADO DE S. PAULO - D3

## CULTURA & PATROCÍNIO

ESTADÃO CULTURA

# Artistas promovem debate sobre arte e política

Grupo faz, na segunda-feira, leitura pública de documento sobre situação da área cultural

ANA WEISS  
Especial para o Estado

N o Brasil não é possível viver de arte. Essa constatação chega a soar ridícula de tão óbvia e corriqueira. Principalmente quando dia com o tom de conformismo de alguns, que escondem a indignação da maioria dos trabalhadores da área cultural, como os artistas que assinam o manifesto *Arte contra a Barbárie*, tema central do debate aberto no público que ocorre na segunda-feira, a partir das 20 horas, no Teatro Aliança Francesa (Rua General Jardim, 182).

O documento, transcrito abaixo, foi proposto por grupos teatrais e artistas que levam agora à discussão pública sua avaliação sobre a atual situação da cultura brasileira e criam propostas de transformação da mesma. Nomes como Gianni Ratto, Hugo Possolo, Umberto Magnani, Sérgio de Carvalho, Eduardo Tolentino, Aimar Labaki e os outros que assinam o manifesto estarão no teatro para debater com artistas de todas as áreas, instituições e qualquer um que concorde ou discorde do conteúdo do texto.

"Convidamos representantes da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Aptesp) e do Sindicato Brasileiro dos Autores Teatrais (Sbat)", diz o dramaturgo Aimar Labaki, integrante do grupo que se reúne há seis meses para discutir e planejar ações que mudem a situação de fome da cultura brasileira. Criado, que, segundo os artistas, vem sendo maquiado por uma falsa eferescência. "Essa impressão é produzida por um pensamento equivocados que fundamenta a situação do teatro e das artes no Brasil", acredita Hugo Possolo, do Parlagãos, Pafões & Pafalhões. "A arte tem sido tratada como produto cultural, como artigo de entretenimento."

O autor acredita que, por mais abundante que pareça a oferta teatral para o público, não há um mercado de arte no Brasil. "Não existe investimento em uma continuidade do desenvolvimento dos trabalhos artísticos", critica Possolo. "Ao contrário, o que prevalece é uma política de eventos, que trata o teatro e as outras áreas como acontecimentos, que valem não pelo seu teor artístico, mas sim pelo seu potencial de divulgação."

Ele reafirma uma das críticas feitas pelo texto: "A produção teatral é descontinuada e produz, no máximo, subemprego." E adverte que a controvérsia não fica só nas palavras. "O documento é apenas um ponto de partida, muito importante são as ações que estão nascendo em torno dele."

**Leis de incentivo** - Uma das ações que já está em andamento se refere às leis de incentivo fiscal, discriminadas no lado direito desta página. "Não temos nada contra a Lei Rouanet, mas não concordamos com a sua utilização", observa Labaki, que convida colegas e o apoio de profissionais da Or-



Humberto Magnani



Aimar Labaki



Fernando Peixoto



Sérgio de Carvalho



Eduardo Tolentino



Hugo Possolo



Raul Barretto



Gianni Ratto



Beto Andretta

dem dos Advogados do Brasil (OAB), vai entrar com uma ação contra a validade da lei. Segundo ele, há restrições ao rairo de ação da lei, que só favorecem empresas que respondam por lucro real no investimento em cultura.

Pretendemos modificar uma questão que está na raiz das falhas da política cultural vigente no País", diz Possolo. "Trata-se de uma emenda, uma ação a longo prazo, para transformar o pensamento cultural brasileiro."

O desafio maior para o grupo é a reeducação do País para uma vida cultural que acompanhe o potencial criativo e produtivo do brasileiro. A partir daí, então, começa a ser criada um mercado cultural real. Para os redatores do documento, o que se chama hoje de mercado de arte não passa de indústria de entretenimento.

Mas algumas atitudes já estão sendo tomadas nessa revisão da política cultural do País. "A União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (Ubes) é uma das entidades convidadas para o debate de segunda-feira", conta Labaki. "Na ocasião, vamos decidir com

a instituição a melhor forma de encaminhar a questão das meias-entradas."

Ele entende que a falta do preço menor da entrada de estudantes em espetáculos, exibições ou exposições deve ser reestruturada para que seu benefício atinja um público mais amplo. "Não temos nada contra uma lei ou outra, mas desejamos que elas realmente funcionem a favor da arte, em consequência do público."

Embora tenha nascido em ambiente teatral, o manifesto e o debate estão reunindo artistas de outras áreas. "Essas propostas se estendem a toda produção cultural", argumenta Eduardo Tolentino, diretor do Grupo Tapa. Uma semana após a apresentação do documento à imprensa, realizada no dia 28, os atores e diretores vêm recebendo telefonemas e e-mails de gente interessada em participar no movimento. "São pessoas de todo o Brasil", emenda Labaki, que recebe no debate lotadas de agendas afins, como a cineasta Tana Amaral, mais uma que arregaça as mangas para que, em breve, a arte brasileira enfrente outros desafios que não o da sobrevivência.

■ Os interessados em divulgar seus projetos e pedidos de patrocínio para esta seção de cultura fax para (011) 856-2935

### MANIFESTO É PONTO DE PARTIDA PARA REFORMAS

### 'ARTE CONTRA A BARBÁRIE'

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo. Sua condição atual reflete uma situação social e política grave. É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no País, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo contínuo de trabalho e pesquisa artística. Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado. Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em "produto cultural". É criada uma sociedade de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios. A aparente quantidade de eventos faz supor uma eferescência, mas, na verdade, disfarça a miséria

de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontinuada e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista.

A cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado. Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade de teatro. Para isso são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura.

Apoio constante à manutenção dos diversos grupos de teatro do País.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo País.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um País que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

Companhia do Latão, Folhas D'Arte, Parlagãos Pafões & Pafalhões, Pia Frans, Tapa, Unido e Olho Vivo, Monte Ailé e Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Retalado Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Souza e Umberto Magnani.

### LEI ROUANET (Nº 8.313)

A Lei Federal n.º 8.313 leva o nome do secretário de Cultura do governo Collor. Foi assinada em 1991 e permite às empresas patrocinadoras um abatimento de até 4% no Imposto de Renda (desde que já disponha de 20% do total planejado). Para ser enquadrada na lei, o projeto precisa passar pela aprovação do Ministério da Cultura, sendo apresentado à Coordenação geral do Mecanato e aprovado pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura. Informações sobre a lei pelo nº 061-321-7994.

### LEI DO AUDIOVISUAL

A Lei Federal n.º 8.685, modificada pela MP 1515, permite desconto fiscal para quem comprar cópias de filmes em produção. O limite de desconto é de 3% para pessoas jurídicas e de 5% para pessoas físicas, sobre o Imposto de Renda. O limite de investimento por projeto é de R\$ 3 milhões. Para ser enquadrado na lei, os projetos precisam passar por uma comissão da Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, em Brasília (Fº 061-226-6299).

### LEI MENDONÇA

A Lei Municipal n.º 10.923, criada pelo então vereador Marcos Mendonça, está em vigor desde 1991. Permite que o contribuinte do IPTU e ISS abata até 70% do valor do patrocínio desses impostos. O desconto não pode ultrapassar 20% do valor do imposto, mas é possível lançar a diferença entre patrocínio e desconto do imposto, a seu favor, para outros pagamentos dos impostos, num prazo de até 24 meses, podendo nesse período resgatar o total de desconto a que tem direito. [Informações pelo nº 225-9077, ramais 2291, 2292 e 2294]

### LEI DE INCENTIVO À CULTURA

A Lei Estadual n.º 8.819, criada no governo Flury, está em vigor desde julho de 1996. A Lei cria o Programa Estadual de Incentivo à Cultura e institui o Conselho de Desenvolvimento Cultural, responsável pela análise dos projetos. A lei não pode destinar recursos superiores a 80% do custo total dos mesmos. A inscrição do projeto será feita por meio do formulário específico do Secretário de Estado da Cultura, Rua Mauá, 51, 2º andar, sala 310, nº 221-2158/5938/4057 ramais 235 e 237.

## Carteira Mundial do Estudante

1/2 entrada em cinemas, teatros, shows e eventos esportivos (conforme legislação)

Passagens aéreas internacionais exclusivas para estudantes no STB

Benefícios em vários estabelecimentos em todo Brasil:

- Redes de fastfood e Restaurantes
- Vídeo locadoras
- Livrarias, Papelerias
- Academias de Ginástica
- Passagens Rodoviárias
- Escolas de Idiomas e Informática
- Locadoras de Automóveis, Hotéis e muito mais

www.stbnet.com.br/carteira.estudante



## DICAS DA SEMANA

**STB - STUDENT TRAVEL BUREAU**  
Espanhol em Barcelona - 100% de desconto na taxa de matrícula do STB no pacote para Barcelona - Don Quijote.  
4 semanas de curso + acomodação + passagem aérea = US\$ 2.499\*.  
Pagamento em 5 vezes sem juros (40% de entrada, saldo em 4 vezes iguais).  
Saída: 3/7 - Volta: 31/7  
\* R\$ 4.198,32 convertido no câmbio de 30/4/99 (R\$ 1,68).  
Central de atendimento e tele vendas - tel.: (011) 870-0555.

**AMERICANA EXPRESS TRAVELERS CHEQUES** - 1% de desconto, brinde promocional e entrega na cidade de São Paulo a partir de US\$500,00.  
Cotação - São Paulo - tel.: (011) 288-9211.  
American Express Serviço de Câmbio - São Paulo - tel.: (011) 3178-7838.  
American Express Serviço de Câmbio - Campinas - tel.: (019) 231-8325.

**MAC WORLD INFORMÁTICA** - 5% de desconto.  
Rua Sebastião Paes, 369 - Campo Belo - tel.: (011) 240-6555.  
Alameda dos Nhamiquaras, 2013 - Moema - tel.: (011) 535-6161.  
Apple Store - www.applestore.com.br  
Mac World - www.macworld.com.br

**ESTADÃO** - Faça a sua Carteira na HORÁ! Informe-se: (011) 870 0555



## Manifesto I

### ARTE CONTRA A BARBÁRIE<sup>65</sup>

Os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e os artistas Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Sousa e Umberto Magnani, vêm a público declarar sua posição em relação à questão Cultural no Brasil:

O Teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.

É inaceitável a mercantilização imposta à Cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

A produção, circulação e fruição dos bens culturais é um direito constitucional, que não tem sido respeitado.

Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em produto "cultural". E cria uma série de ilusões que mascaram a realidade da produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento à produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria dos investimentos culturais de longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior das ilusões é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a Cultura restrita ao mero comércio do entretenimento. O Teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista.

A Cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o

---

<sup>65</sup> Disponível em < <http://www.companhiadolatao.com.br/html/manifestos/index.htm#1>> Acesso em: 03/03/2017

próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a Saúde, o Transporte e a Educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à Cultura.

Apoio constante a manutenção dos diversos grupos de Teatro do país.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos Teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a idéia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie - oficial e não oficial - que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo Brasileiro.

# Filme sobre 'Cidadão Kane' estreia nos EUA

Com o subtítulo 'The Battle over Citizen Kane', o canal a cabo HBO exibe no sábado uma versão ficcionalizada da guerra que Orson Welles e a RKO travaram com William Randolph Hearst

**SÉRGIO AUGUSTO**  
Especial

Não bastasse ser considerado o maior filme de todos os tempos, *Cidadão Kane* ameaça superar... É o *Vento Levou* e *Casablanca* também no quesito fetiche. Mais livros a seu respeito já foram escritos por críticos e historiadores, um ambicioso telefilme sobre os bastidores de sua realização será visto no sábado na televisão americana, e hoje, a partir das 14 horas, alguns objetos ligados à sua produção serão leiloados na Christie's de Los Angeles.

Não, o treno Rosebud, infelizmente, já foi arrematado por Steven Spielberg nos anos 70. O que hoje vai a leilão são duas cópias do roteiro final do filme, datado de 9 de julho de 1940, dois pôsteres da época do lançamento, com o slogan promocional "It's terrific!" e um cartaz italiano dos anos 50, quando *Cidadão Kane* foi exibido pela primeira vez em Roma, rebatizado de *Quarto Potere*.

Com o subtítulo *The Battle over Citizen Kane* (a *Batalha em torno de Cidadão Kane*), *RKO 281*, que o canal a cabo HBO exibe sábado à noite, não é um documentário, mas uma versão ficcionalizada da guerra que Orson Welles e a RKO travaram com o magnata da imprensa William Randolph Hearst, que tudo fez para o filme não chegar aos cinemas.

**COLUNISTA  
DOS JORNAIS  
DE HEARST  
INICIOU A  
CAMPANHA DE  
DIFAMAÇÃO  
DO FILME**

chegando mesmo a vazar para a revista *Stage*, em dezembro de 1940, uma sinopse sobre o filme, na qual Kane era apresentado como mais um avatar de Fausto.

O primeiro tiro - No mês seguinte, a RKO fez, como é de praxe, uma projeção antecipada para críticos e repórteres de publicações mensais, pois o filme seria lançado em fevereiro.

Por trabalhar na imprensa diária, Louella Parsons, a mais poderosa colunista de fofocas de Hollywood e a quem Welles prometera exibir o filme em primeira mão, não foi convidada para essa primeira sessão, e somente, já foi arrematado por Steven Spielberg nos anos 70. O que hoje vai a leilão são duas cópias do roteiro final do filme, datado de 9 de julho de 1940, dois pôsteres da época do lançamento, com o slogan promocional "It's terrific!" e um cartaz italiano dos anos 50, quando *Cidadão Kane* foi exibido pela primeira vez em Roma, rebatizado de *Quarto Potere*.



Melanie Griffith, Brenda Blethyn, Llewellyn Scott, John Malkovich, Roy Scheider, James Cromwell (nos destaques) e Welles: ambicioso telefilme com elenco respeitável

Elenco respeitável - Produzido pelos irmãos Ridley e Tony Scott, dirigido por Benjamin Ross e com roteiro de John Logan, *RKO 281* (era esse o número do palco da RKO onde a obra-prima de Welles foi rodada no segundo semestre de 1940) tem um elenco respeitável: James Cromwell (o dono de *Babe*, o *Porquinho Atrapalhado*) cobre o papel de Hearst, Melanie Griffith encarna a atriz Marion Davies, amante de Hearst, John Malkovich interpreta o roteirista Herman J. Mankiewicz, e Roy Scheider faz o chefe da RKO, George Schaefer. Para ficar mais parecido com Welles aos 25 anos, Llewellyn Scott, cinco anos mais velho, teve de engordar 10 quilos.

Ao que tudo indica, *RKO 281* passa ao largo da bizantina polêmica sobre o verdadeiro autor do roteiro de *Cidadão Kane* (o único Oscar que o filme conquistou), tema de um ensaio altamente discursivo de Pauline Kael, publicado em 1971, concentrando-se na perseguição sem tréguas movida por Hearst a Welles e a RKO.

Durante as filmagens, Welles manteve-se discreto e reticente a respeito das semelhanças entre seu personagem, Charles Foster Kane, e Hearst,



'Cidadão Kane', Hearst, que teria inspirado o personagem, poupou Hollywood de sua fúria, mas perseguiu o filme quanto pôde



'Cidadão Kane', Hearst, que teria inspirado o personagem, poupou Hollywood de sua fúria, mas perseguiu o filme quanto pôde

sua edição vespertina.

Cortes - As pressões do império Hearst logo se estenderam ao resto da indústria cinematográfica, o que levou Louis B. Mayer, o poderoso chefe da Metro, a reunir-se com mandachuvas de outros estúdios e, em seguida, propor a Schaefer a destruição de todas as cópias e do negativo de *Cidadão Kane*, mediante um régio pagamento que no mínimo cobriria o custo total da produção.

Schaefer recusou a oferta, aceitando, porém, extrair do filme cenas ou referências diretas a Hearst e sua amante, de comum acordo com Welles.

Uma sessão para os representantes dos grandes estúdios foi realizada em Nova York, com a presença do cineasta e do montador Robert Wise. A cópia leilada de Los Angeles por Wise tinha 122 minutos e 40 segundos.

Com os cortes, *Cidadão Kane* passou a durar 119 minutos e 59 segundos. Saíram da versão original várias referências a Hearst no cinejornal sobre a vida de Kane, uma menção ao assassinato do presidente McKinley, algumas questões políticas envolvendo o magnata da imprensa, diversas alusões à diplomacia de Susan (para evitar comparações com Marion Davies) e certas referências desalinhadas a Kane como jornalista feitas por Leland (Joseph Cotten). A cena em que Raymond (Paul Stewart) dizia ao jornalista Thompson (William Alland) que Kane "não regulava bem da cabeça" teve de ser redublada, para que Kane vivesse apenas um sujeito que "de vez em quando agia de maneira esquisita".

Ressabiado com uma licença poética cometida em *RKO 281* (a certa altura, Welles visita Hearst no castelo de San Simeon, o que nunca ocorreu), o jornalista Army Archerd, do *Variety*, resolveu conversar com algumas pessoas ligadas à produção de *Cidadão Kane*. Só encontrou uma ainda viva: o cineasta Robert Wise. Que ele sabia, há outra, a atriz Ruth Warrick, intérprete de Emily, a primeira mulher de Kane, hoje com 83 anos. Wise não contou a Archerd nenhuma grande novidade. Na decisiva sessão de Nova York, Welles fez uma preleção das mais persuasivas e, segundo Wise, engabelou todos os presentes, deixando a sala antes de a projeção começar. No dia seguinte, Wise recebeu a lista dos cortes e pôs mãos à obra, com a ajuda de seu assistente, Mark Robson.

Hearst afinal poupou Hollywood de sua fúria, mas perseguiu até onde pôde *Cidadão Kane*, que estreou em 1.º de maio de 1941, não no Radio City Music Hall, como estava programado, mas no cinema Broadway. Foi Nelson Rockefeller que pessoalmente vetou a estreia no Radio City, da família Rockefeller, depois de chantagado por Louella, que ameaçava publicar tudo o que sabia sobre o avô do banqueiro no semanário *American Weekly*, do grupo Hearst.

Se fiel aos fatos, *RKO 281* não é apenas um filme sobre um filme, mas acima de tudo um documentário sobre a sordidez humana.

## POLÍTICA CULTURAL

### Seminário discute cultura e barbárie

O professor Milton Santos, da USP, abriu o seminário debatendo o mundo globalizado: todos os segmentos sociais e culturais são banalizados pelo lucro



Grupo de artistas cria movimento para lutar contra a burocratização no setor cultural

**KARLA LUNDEBER**  
Especial para o Estado

Insatisfeitos com a situação de penúria, falta de interesse e investimentos estatais, algumas pessoas e grupos de teatro se reuniram para discutir a política cultural do País. Assim surgiu o movimento Arte contra a Barbárie que está promovendo o Seminário Cultura e Barbárie, que começou ontem, com a presença do professor Milton Santos, da Universidade de São Paulo, no Teatro da Aliança Francesa.

Com sua fala mossa e seu sorriso largo, o professor transformou

a palestra em um bate-papo descontraído, mas ao mesmo tempo crítico e reflexivo. A partir da compreensão do "mundo global", mostrou as causas da situação cultural atual. Começou explicando que a História se faz a partir de técnicas aliadas aos interesses políticos, depois comentou o efeito da globalização e a "barbárie" que ela produz.

Para Milton Santos, as técnicas da informação, isto é, os satélites, a Internet e por aí fora, permitem ampliar o conhecimento do mundo, além de integrar pessoas e culturas. Mas, por outro lado, o lucro passou a ser o ponto cru-

cial nas relações, levando à especulação. A solidariedade foi deixada de lado em todos os níveis. "A pobreza é o resultado de um plano perverso de abandono das populações mais frágeis", afirma Milton Santos.

Nesse contexto, dentro de um mundo global, a arte tende a ser burocratizada, perdendo, assim, seu caráter crítico. É justamente contra isso que o grupo Arte contra a Barbárie se organiza.

No início da palestra, o grupo lançou sua 2.ª Manifestação Pública, denunciando o descaso do poder público em relação à área artístico-cultural.

O manifesto é, na realidade,

um balanço dos 12 meses de atuação do grupo. E a conclusão é desanimadora: a situação artística não mudou e, em alguns aspectos, até piorou. O grupo observou que menos de 1% do orçamento governamental é destinado à cultura.

Entre os programas públicos de investimento direto alguns foram cancelados, outros foram cortados, como foi o caso do Prêmio Mambembe 99. Fora as críticas contra as leis de incentivo, que, de acordo com o grupo, privilegiam somente as grandes empresas por meio do marketing direto e benefícios fiscais. Essas "financiadoras" têm política própria e produzem o que atende aos seus interesses econômicos. A preocupação maior é o acesso, como em qualquer cenário globalizado, como explicou Milton Santos.

**CICLO  
LANÇA 2.º  
MANIFESTO  
PELA ARTE**

## Manifesto II<sup>66</sup>

Em maio passado tornou-se público o manifesto “Arte contra a barbárie”, fruto da discussão de um conjunto de grupos e artistas teatrais preocupados com a orientação dada às “políticas públicas” para o setor. O documento reafirmava a preocupação, por parte dos signatários, com os rumos de uma ação cultural que, nos últimos anos, foi entregue às “Leis do Mercado”, deixando o Estado de cumprir seu papel institucional. O objetivo do manifesto era dar início a uma ampla discussão que, fugindo do âmbito dos partidos, dos sindicatos, das organizações existentes, fossem elas de realizadores/fazedores, envolvesse a sociedade civil. Evitando o círculo vicioso e viciado dos posicionamentos políticos que se amesquinham na postulação de cargos e de “soluções” imediatistas que “solucionam” os efeitos mas não tocam as causas. Passaram-se sete meses da reunião realizada no Teatro da Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individualmente e coletivamente. Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente, mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira. Quando se manifestaram, repetiram a velha cantilena das estatísticas dos “investimentos privados” realizados na área cultural ou apresentaram “projetos e propostas” que visaram antes “amenizar” os efeitos do que discutir as causas. O tão decantado argumento dos “investimentos privados” no fundo esconde a “inexistência de dotações orçamentárias” dos órgãos públicos, hoje concorrentes desleais e desiguais com os projetos da sociedade civil e voltados, em sua grande maioria, à reforma, construção de grandes edifícios públicos ou “revitalização de regiões urbanas”, mal escondendo o seu empenho em 170 agenciar os interesses da especulação imobiliária. No horizonte há um “país cenográfico” que vai do

---

<sup>66</sup> Disponível em < <file:///C:/Users/HP/Desktop/MESTRADO/Lei%20de%20Fomento/simone-do-prado-romeo.pdf> > p. 173. Acesso em 03/03/2017

Pelourinho à nova Estação Júlio Prestes. No setor privado os investimentos realizados, com raras exceções, beneficiaram os próprios investidores aumentando o seu “patrimônio físico” ou abatendo o “imposto a pagar”, sem contudo realizar nenhum papel social de fomento, circulação ou socialização do bem cultural. 1999 será lembrado pelas perdas da área teatral: no plano federal, a não continuidade da experiência realizada em 1998 do “Cena Aberta”, cujo Projeto Piloto não teve consequências; a interrupção, após 22 anos, do Prêmio Mambembe, Ministério da Cultura, condenando-o a uma espécie de clandestinidade como nem o governo Collor ousou arriscar; a suspensão do Edital Flávio Rangel e Carlos Miranda, realizado no ano de 1997, sem a apresentação de qualquer substituto; o clamoroso engodo do Prêmio Mambembe “Nacional” – 2000. Na área estadual, apesar de promessas ou acenos nas grandes festas de inaugurações, nenhum edital visando à produção foi lançado até esse momento: mantém-se a ausência de política para a ocupação dos espaços públicos da secretaria. Na área municipal, continua o caos que toma conta da administração, continua a política de eventos em detrimento de uma política sistemática visando a qualidade da produção. Se algo foi realizado, a nossa ignorância é fruto da ausência de resposta aos documentos protocolados “Arte contra a barbárie” solicitando informações às três instâncias sobre a aplicação do “orçamento público” e a utilização, no plano federal, das verbas do Fundo Nacional de Cultura. Por trás dessas providências encontra-se a convicção de que “cultura não gera emprego” e que portanto não pode ser incluída entre as prioridades do Estado globalizado. Enquanto o Estado se desobriga do compromisso com a cultura viva, estimulada pelos projetos desativados, favorece e patrocina a militância cultural fundamentalista em doses industriais através dos meios de comunicação, principalmente rádio e TV o que desmente a proposição acima, uma vez que todos esses negócios vão muito bem, obrigado. Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a afirmar a necessidade de superar o estado de indigência, de guichê, de improvisado, da visão 171 economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas

bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência. Reafirmamos novamente que esse texto, como o anterior é a expressão e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro. Arte contra a barbárie, 18 de novembro de 1999.

ARTES CÊNICAS



Mariana Lima



Walmar Chagas



Aimar Labaki



José Celso Martínez Correia



Gianni Ratto

# Artistas lançam manifesto no Teatro Oficina

**Diretores, atores, dramaturgos e intelectuais organizados em torno do movimento Arte Contra a Barbárie reúnem-se hoje à noite para debater o papel do teatro na sociedade brasileira**

BETH NESPOLI

Gianni Ratto, José Celso Martínez Correia, Eduardo Tolentino de Azevedo, Aimar Labaki, César Vieira, Marco Antônio Rodrigues, Walmar Chagas e Mariana Lima são alguns entre centenas de artistas que vão participar do lançamento do 3.º Manifesto Arte Contra a Barbárie hoje, a partir das 20 horas, no Teatro Oficina.

Com o objetivo de propor solu-

ções para o estabelecimento de uma política cultural para o País, o movimento Arte Contra a Barbárie surgiu em outubro de 1998, a partir da iniciativa de um grupo de atores, autores e diretores envolvidos com a atividade teatral. Debates com intelectuais como o geógrafo Milton Santos, um dos vencedores do Prêmio Multicultural 2000 Estado Cultura, e o escritor Paulo Arraes; reuniões públicas para propor ações culturais; lançamento de

dois manifestos e abertura de processos cobrando o destino de verbas públicas foram algumas das ações realizadas até agora.

Em dois anos, o ânimo dos artistas envolvidos não arrefeceu, como previam os mais pessimistas. Pelo contrário, o movimento amadureceu e ganhou novos adeptos a partir de uma reunião realizada este ano no Teatro Oficina, organizada por Célio, que contou com a presença do cineasta Fernando Solanas, que estava no Brasil para o lançamento nacional de seu filme *A Viagem*.

Nova etapa — "A reunião de hoje marca uma nova etapa no movimento", afirma Labaki, um dos

que vão proferir palestras à noite. A primeira diferença com relação às anteriores está no número de artistas envolvidos na organização. "O Arte Contra a Barbárie ganhou a adesão de atores muito jovens, com as mesmas inquietudes dos artistas que tomaram a iniciativa das primeiras reuniões". Artistas dos grupos Papa, Folhas D'Arte, Partapartes e Cia. do Latão foram os detonadores do movimento.

Continuidade. Esta deve ser a segunda e talvez mais importante diferença da etapa que se inicia nesta noite. "O movimento vai promover reuniões abertas de hoje em diante, todas as segundas-feiras", garante Labaki.

Até agora, a maioria dos encontros tinha caráter privado; a participação era restrita quase que só aos detonadores do movimento.

Labaki faz questão de ressaltar que as discussões têm objetivos muito mais amplos do que o costumeiro pedido de verba para as atividades culturais. "Nosso objetivo — muito claro para todos os que participam do movimento — é discutir política cultural, discutir o lugar que o teatro e, mais amplamente, a arte ocupa no País", afirma. "Queremos discutir o papel dos artistas, do governo e da sociedade na crise do teatro e da arte como um todo, reflexo de uma crise mais ampla da sociedade brasileira contemporânea."

O lançamento do terceiro manifesto e palestras curtas de alguns participantes sobre temas específicos integram a programação de hoje à noite. Entre os pronunciamentos previstos estão: *Para Que Pensamento Volte a Ter Importância*, a ser apresentado por Labaki; *Existem Outras Vozes*, de Camargo da Costa; *A Dimensão Ética de Nosso Ofício*, Gianni Ratto; *Leis de Inconveniente*, Eduardo Tolentino de Azevedo; *Grupos e Companhias*, Marco Antônio Rodrigues; *Dramaturgia*, César Vieira; *Um Ato: Jovens de Teatro*, Mariana Lima; e *Uma Voz Reconhecida*, Walmar Chagas.



O dramaturgo Jeff Baron veio prestigiar a montagem nacional



Autran e Baron, nos bastidores da montagem brasileira



Paulo Autran e Cassio Scapin, em cena de 'Visitando o Senhor Green', em cartaz no Teatro Augusta

# Autor de 'Senhor Green' elogia produção brasileira

**Jeff Baron assiste à estreia da peça e destaca qualidade de atores e 'originalidade' do texto**

Uma pesquisa na Internet pouco revela sobre o dramaturgo norte-americano Jeff Baron, autor de *Visitando o Senhor Green*, espetáculo dirigido por Elias Andreato, sucesso de público em temporada no Teatro Augusta. "É natural que não exista muita informação; não sou mesmo conhecido como dramaturgo", afirma um simpático Baron, em entrevista ao Estado no dia de sua chegada ao Brasil, na véspera da estreia da montagem brasileira, na semana passada.

Modéstia da parte dele. Afinal, mesma pesquisa revela que *Visitando o Senhor Green* já foi montada em diversos países, entre eles, Inglaterra, França, Alemanha, Austrália e África do Sul. "Mas foi a primeira peça que escrevi", argumenta Baron. Antes disso, ele havia escrito quatro roteiros de cinema, todos vendidos para produtores americanos. "Forum comprados e

pagos, porém, como é típico ocorrer em Hollywood, nunca foram filmados", lamenta Baron. Diante disso, ele mesmo decidiu dirigir um de seus roteiros, *A Dieta Bruce*, exibido em Nova York e por uma rede de televisão francesa.

Paranoia — "Era uma comédia macabra, que tinha como personagens Bruce e um porquinho da Índia." A partir de uma experiência de laboratório, o bichinho torna-se um tipo de "hipocriizador" natural que come as gordurinhas extras de Bruce. O problema é que o porquinho engorda e cresce muito. "O filme critica a atual paranoia com a manutenção da forma física".

"O ser humano debatendo-se com problemas contemporâneos e a tendência à estandardização dos comportamentos são temas recorrentes em meu trabalho", afirma Baron. Com dez scripts exibidos na televisão, Baron reclama do sistema de produção da arte eletrônica. "Quando um estúdio compra um roteiro, passa a ter direitos totais sobre o mesmo, não ocorre na televisão onde, apesar de meu nome constar nos créditos como autor, nunca reconhe-

ci minha assinatura no que vi." A insatisfação provocada por suas experiências no cinema na TV estimularam-o a escrever para o teatro. "Eu acompanhei todo o processo da primeira montagem de *Visitando o Senhor Green* nos Estados Unidos e fiquei plenamente satisfeito com o resultado", afirma. Satisfação mantida nas diversas montagens pelo exterior e repetida no Brasil, onde Baron conviveu novamente com o Estado, após a estreia.

Ira — "Preconceito e intolerância são os temas da peça. Scapin interpreta Ross Gardner, um executivo da American Express obrigado a visitar uma vez por semana o Sr. Green, um judeu de 86 anos, como cumprimento de uma pena revertida em serviço comunitário, por ter atropelado o ônibus. Ambos estão irritados com a convivência forçada, o que resulta em diálogos iniciais inflamados, mas engraçados. Tudo parece mudar quando o Sr. Green descobre a ori-

gem judaica do rapaz, mas uma revelação pessoal muda novamente o rumo dos acontecimentos.

O texto tem muito de autobiográfico. Assim como o personagem vivido por Scapin, Baron estudou na Universidade de Harvard e foi alto executivo de empresas como Coca-Cola e American Express. Há 15 anos, abriu mão de um ótimo salário mensal para viver como roteirista. "Eu adoraria narrar uma história, romântica; queria contar que, num momento, fui a gravata e disse — chega — estou deixando de ser executivo a partir de agora", brinca Baron.

"Mas, na verdade, não foi assim", Baron cursou cinema em Harvard, onde fez um MBA em administração. "Sempre quis escrever, mas precisava sobreviver". E concluiu as duas profissões, até ser possível sobreviver como artista.

Baron respirou-se na avó Julia para criar o Sr. Green. "Ela era fechada para o mundo como ele; lia os jornais uma vez por semana,

mas só as notícias que envolvem judeus", afirma. "E, quando eu estava na universidade, recordei todas as notícias sobre Harvard e mandava para mim." Apesar do viés autobiográfico, Baron usou a imaginação para criar o conflito central da peça. "Nunca fiz à minha avó a revelação que o personagem faz ao senhor Green", fala. "Mas imagino que, se a tivesse feito, a reação dela seria muito semelhante."

Retorno — Chamado ao palco para dividir os aplausos na noite da estreia brasileira, Baron mostrou-se visivelmente feliz. "Gostei muito", falou ao Estado. O domínio do idioma espanhol e o bom desempenho dos atores contribuíram para que percebesse algumas modificações no texto original. Logo depois da leitura de uma carta, o senhor Green é acometido de uma ligeira perturbação mental e começa a dialogar com a mulher morta por pouco tempo atrás.

"Isso não ocorre nessa ordem no meu texto; trata-se de uma originalidade da montagem brasileira, pois em nenhuma outra houve mudança na ordem de uma cena", observou. "Ficou muito me-

lhor", admitiu, sorrindo. Elogiou ainda o desempenho dos atores — "excelentes" — e comentou o comportamento do público. "Meus vizinhos de cadeira de ambos os lados riram em muitos momentos e choraram discretamente em alguns outros, que obviamente foi muito bom ver."

Baron é um novo peça escrita, *Dois das Mães*, que fez sua estreia mundial na Austrália. "É sobre uma família dominada por uma mulher velha", diz. É já finalizada outra. "É sobre Deus e monogamia." Quem sabe o sucesso como dramaturgo não estimule algum estúdio americano a levar finalmente às telas um dos roteiros de Baron? "Isso não me importa mais", afirma o escritor definitivamente fagocitado pelo teatro. (B.N.)

SERVIÇO

**Visitando o Senhor Green.** De Jeff Baron. Direção Elias Andreato. Duração: 90 minutos. De quinta a sábado, às 21 horas; domingo, às 19 horas. R\$ 25,00 (quinta), R\$ 30,00 (sábado e domingo) e R\$ 35,00 (sábado). Teatro Augusta, Rua Augusta, 943, tel. 3151-4141

## Manifesto III<sup>67</sup>

O Movimento "Arte Contra a Barbárie" volta a público para reafirmar e aprofundar as posições defendidas nos dois manifestos lançados em 1999. O Teatro é um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo.

A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras. Reafirmamos o compromisso ético com a função social de nosso ofício e de nossa Arte.

Hoje o pensamento está sendo reduzido à mercadoria. A Cultura ocupa apenas 0,2% no Orçamento Geral da União. O pensamento artístico no Brasil vale 0,2% das preocupações oficiais.

O resultado a nação sente diariamente. É o aumento da violência e da selvageria.

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática.

Entre nossas ações, no ano passado, solicitamos aos órgãos oficiais ligados à Cultura, nas instâncias Municipal, Estadual e Federal, informações sobre os recursos para o fomento das atividades de Artes Cênicas e os critérios para seu efetivo gasto.

Os dados oficiais refletem uma evidente dedicação dos governos à quantidade numérica de suas realizações e total desprezo com a qualidade e o fundamento das atividades culturais que deveriam fomentar. Não é difícil chegar a uma conclusão óbvia: os recursos são mal distribuídos e geridos por uma política que privilegia o mercado e eventos promocionais. Os governos transferiram – através das leis de incentivo fiscal – a administração de dinheiro público destinado à produção cultural para as mãos das empresas. Isto é, o dinheiro público, através de renúncia fiscal, é utilizado com critérios que beneficiam interesses privados. As leis fazem com que o fomento e a difusão da cultura financiem o marketing das empresas. Essa política não trouxe nenhum benefício à produção em geral: não barateou o preço dos ingressos, não ampliou o acesso aos bens culturais e principalmente não garantiu a produção continuada de Artes Cênicas.

No plano federal, o chamado Fundo Nacional de Cultura - que foi criado para fomentar a produção artística que não se rege pela "lei de mercado" - não tem tido seus recursos utilizados para essa finalidade. Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e

---

<sup>67</sup> Disponível em < [http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup\\_labaki\\_04.htm](http://www1.folha.uol.com.br/folha/pensata/popup_labaki_04.htm) > Acesso em 03/03/2017

concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão.

**Com base nessa análise, propomos:**

A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos.

A realização do Espaço da Cena, encontros públicos quinzenais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro, a partir de 3 de julho de 2000.

Que o teatro ocupe seu espaço na sociedade como interlocutor das questões humanas e da brasilidade!

**ARTE CONTRA A BARBÁRIE**

26 de junho de 2000

## Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo<sup>68</sup>

### LEI Nº 13.279, 8 DE JANEIRO DE 2002

(Projeto de Lei nº 416/00, do Vereador Vicente Cândido - PT)

Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

MARTA SUPLICY, Prefeita do Município de São Paulo, no uso das atribuições que lhes são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 23 de dezembro de 2001, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica instituído o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Parágrafo único - A pesquisa mencionada no "caput" deste artigo refere-se às práticas dramáticas ou cênicas mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico.

Art. 2º - O "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais).

§ 1º - Desse valor, a Secretaria Municipal de Cultura poderá utilizar até R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para pagamento dos membros da Comissão Julgadora, assessorias técnicas, serviços e despesas decorrentes da execução do Programa.

§ 2º - Os valores de que trata este artigo serão corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE, ou pelo índice que vier a substituí-lo.

Art. 3º - Sem prejuízo do disposto no artigo 2º, o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" poderá vincular-se e receber recursos provenientes de Fundos Municipais existentes ou a serem criados.

Art. 4º - Para a realização do Programa serão selecionados no máximo 30 (trinta) projetos por ano de pessoas jurídicas, aqui denominadas proponentes, com sede no Município de São Paulo, respeitado o valor total de recursos estabelecido no orçamento.

§ 1º - Os interessados devem se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura, ou em local por ela indicado, nos meses de janeiro e junho de cada exercício.

§ 2º - A Secretaria Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município e divulgará por outros meios, até os dias 10 de dezembro e maio, os horários e locais das inscrições, que deverão estar abertas durante todos os dias úteis de janeiro e junho.

§ 3º - Não poderá se inscrever nem concorrer ao Programa nenhum órgão ou projeto da Administração Pública direta ou indireta seja ela municipal, estadual ou federal.

§ 4º - Um mesmo proponente não poderá inscrever mais de 1 (um) projeto no mesmo período de inscrição, com exceção do disposto no parágrafo 5º deste artigo.

§ 5º - Cooperativas e associações com sede no Município de São Paulo, que congreguem e representem juridicamente núcleos artísticos sem personalidade jurídica própria, podem inscrever 1 (um) projeto em nome de cada um destes núcleos.

Art. 5º - Para efeitos desta lei, entende-se como Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.

Art. 6º - As inscrições e julgamento dos projetos serão realizados independentemente da liberação dos recursos financeiros para a Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 7º - No ato da inscrição, o proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

I - Dados Cadastrais:

a) data e local;

b) nome, tempo de duração e custo total do projeto;

<sup>68</sup> Disponível em < <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=7298>>

Acesso em 18/03/2017

- c) nome da organização, número do CNPJ e do CCM, endereço e telefone;
  - d) nome do responsável pela pessoa jurídica, número de seu RG e CPF, seu endereço e telefone;
  - e) nome, endereço e telefone de um contato ou representante do projeto, quando couber.
- II - Objetivos a serem alcançados.
- III - Justificativa dos objetivos a serem alcançados.
- IV - Plano de Trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser superior a 2 (dois) anos.
- V - Orçamento e cronograma financeiro, que não poderão ultrapassar um total de R\$ 400.000,00 (quatrocentos mil reais), corrigidos nos termos do parágrafo 2º do artigo 2º desta lei, podendo conter os seguintes itens:
- a) recursos humanos e materiais;
  - b) material de consumo;
  - c) equipamentos;
  - d) locação;
  - e) manutenção e administração de espaço;
  - f) obras;
  - g) reformas;
  - h) produção de espetáculos;
  - i) material gráfico e publicações;
  - j) divulgação;
  - k) fotos, gravações e outros suportes de divulgação, pesquisa e documentação;
  - l) despesas diversas.
- VI - Currículo completo do proponente.
- VII - Núcleo artístico responsável pelo trabalho com o currículo de seus componentes.
- VIII - Ficha Técnica do projeto relacionando as funções a serem exercidas e o nome de artistas e técnicos já confirmados até a data da inscrição.
- IX - As seguintes informações quando o projeto envolver produção de espetáculo:
- a) argumento, roteiro ou texto teatral com autorização do autor ou da SBAT;
  - b) proposta de encenação;
  - c) concepções de cenários, figurinos, iluminação e música quando prontas na data da inscrição;
  - d) um compromisso de temporada a preços populares discriminando o período das apresentações e o preço dos ingressos.
- X - Informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.
- § 1º - O desenvolvimento e duração do plano de trabalho de que trata o item IV deverá ser dividido em 3 (três) períodos que devem coincidir com as 3 (três) parcelas do cronograma financeiro.
- § 2º - O cronograma financeiro de que trata o item V distribuirá as despesas em 3 (três) parcelas a saber:
- I - A primeira e a segunda parcelas agruparão 80% (oitenta por cento) do total do orçamento, sendo que, cada parcela corresponderá a 40% (quarenta por cento) do orçamento.
  - II - A terceira parcela corresponderá a 20% (vinte por cento) do restante do orçamento total do projeto.
- § 3º - Uma das vias da documentação entregue à Secretaria Municipal de Cultura deverá ser acompanhada dos seguintes documentos:
- I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG do responsável.
  - II - Declaração do proponente de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho.
  - III - Declaração de igual teor do núcleo artístico responsável pelo plano de trabalho.
  - IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" expressos nesta lei.
- Art. 8º - A Secretaria Municipal de Cultura não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos, exceto as declarações dos itens II, III e IV do

parágrafo 3º, artigo 7º, cujos termos serão definidos através de Portaria do Secretário Municipal de Cultura até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 9º - O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo artigo 12.

Art. 10 - A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) membros, todos com notório saber em teatro, conforme segue:

I - 4 (quatro) membros nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura, que indicará, dentre eles, o presidente da Comissão Julgadora.

II - 3 (três) membros escolhidos conforme artigo 11 desta lei.

§ 1º - Para cada período de inscrição, isto é, janeiro e junho de cada ano, será formada uma Comissão Julgadora.

§ 2º - Os integrantes da Comissão Julgadora poderão ser reconduzidos à Comissão Julgadora.

§ 3º - Somente poderão participar da Comissão Julgadora pessoas de notório saber em teatro, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, vedada a indicação ou nomeação de pessoas com atuação restrita à promoção, divulgação ou captação de recursos.

§ 4º - Nenhum membro da Comissão Julgadora poderá participar de projeto concorrente no respectivo período.

§ 5º - Em caso de vacância, o Secretário Municipal de Cultura completará o quadro da Comissão Julgadora, nomeando pessoa de notório saber em teatro.

§ 6º - O Secretário Municipal de Cultura terá até 3 (três) dias úteis, após o prazo fixado no parágrafo 6º do artigo 11 desta lei, para publicar no Diário Oficial do Município a constituição da Comissão Julgadora.

Art. 11 - Os 3 (três) membros de que trata o item II do artigo 10 serão escolhidos através de votação.

§ 1º - As entidades de caráter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, sediadas no Município de São Paulo há mais de 3 (três) anos, poderão apresentar à Secretaria de Cultura, até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada exercício, lista indicativa com até seis nomes para composição da Comissão Julgadora.

§ 2º - Cada proponente votará em até 3 (três) nomes das listas mencionadas no parágrafo 1º deste artigo.

§ 3º - Os 3 (três) nomes mais votados nos termos do parágrafo 2º formarão a Comissão Julgadora juntamente com o presidente e outros 3 (três) representantes do Secretário Municipal de Cultura.

§ 4º - Em caso de empate na votação prevista nos parágrafos 2º e 3º, caberá ao Secretário Municipal de Cultura a escolha dentre aqueles cujos nomes apresentarem empate na votação.

§ 5º - O Secretário Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município, e divulgará por outros meios, sua lista de indicações e as listas das entidades, quando houver, até o dia 20 de janeiro ou 20 de junho de cada ano para formação da Comissão nos respectivos períodos.

§ 6º - Encerrado o prazo de inscrição dos projetos, cada proponente terá 2 (dois) dias úteis para entregar seu voto, por escrito, à Secretaria Municipal de Cultura.

§ 7º - A Secretaria Municipal de Cultura deixará à disposição de qualquer interessado, até o final de cada ano, cópia de todos os documentos referentes à formação da Comissão Julgadora.

§ 8º - As indicações mencionadas no parágrafo 1º dependem de concordância dos indicados em participar da Comissão Julgadora, o que será feito através de declaração expressa de cada um conforme modelo a ser fixado pelo Secretário Municipal de Cultura em publicação no Diário Oficial do Município até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 12 - A Comissão Julgadora fará sua primeira reunião em até 5 (cinco) dias úteis após a publicação de sua nomeação.

§ 1º - O Secretário Municipal de Cultura definirá o local, data e horário da mesma.

§ 2º - Nesta reunião, cada membro receberá da Secretaria Municipal de Cultura uma via dos projetos inscritos e uma cópia desta lei.

Art. 13 - A Secretaria Municipal de Cultura providenciará espaço e apoio para os trabalhos da Comissão, inclusive à assessoria técnica mencionada no parágrafo 7º do artigo 14.

Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.

II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.

III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.

IV - O interesse cultural.

V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.

VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.

VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.

VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

§ 1º - É vedada a participação de uma mesma pessoa em mais de um núcleo artístico ao mesmo tempo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.

§ 2º - Não poderão ser aprovados pela comissão mais de 20 (vinte) projetos referentes às inscrições de janeiro.

§ 3º - Não poderá ser aplicado para os projetos inscritos em janeiro mais de 2/3 (dois terços) dos recursos públicos previstos no orçamento anual do Programa.

§ 4º - A Comissão decidirá sobre o valor do apoio financeiro para cada um dos projetos que selecionar, mas esta importância não poderá ser inferior a 50% (cinquenta por cento) do orçamento apresentado pelo proponente.

§ 5º - A Comissão poderá não utilizar todo o orçamento do Programa se julgar que os projetos apresentados não têm méritos ou não atendem aos objetivos desta lei.

§ 6º - A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada a cada nova inscrição sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.

§ 7º - A seu critério, a Comissão poderá solicitar esclarecimentos a assessores técnicos para análise dos projetos e seus respectivos orçamentos.

Art. 15 - A Comissão Julgadora tomará suas decisões por maioria simples de votos.

Parágrafo único - O Presidente só tem direito ao voto de desempate.

Art. 16 - Para a seleção de projetos, a Comissão Julgadora decidirá sobre casos não previstos nesta lei.

Art. 17 - A Comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos contra suas decisões.

Art. 18 - Até 5 (cinco) dias após o julgamento a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 5 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.

§ 1º - A concordância do proponente obriga-o a cumprir todo o plano de trabalho apresentado, independentemente do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

§ 2º - A ausência de manifestação por parte do interessado notificado será tomada como desistência do Programa.

§ 3º - Em caso de desistência, a Comissão Julgadora terá o prazo de 5 (cinco) dias para escolher novos vencedores, repetindo-se o estabelecido no "caput" deste artigo, sem prejuízo para os prazos determinados para a contratação dos demais selecionados e ressalvado o disposto no parágrafo 4º.

§ 4º - A seu critério, a Comissão poderá não selecionar novos projetos em substituição aos desistentes, ainda que isso signifique a não utilização do total dos recursos disponíveis para o Programa.

Art. 19 - O Secretário Municipal de Cultura divulgará, homologará e publicará no Diário Oficial do Município a seleção de projetos da Comissão Julgadora e as alterações previstas nos parágrafos 3º e 4º do artigo 18.

Parágrafo único - Os atos mencionados no "caput" deste artigo serão realizados em até 2 (dois) dias úteis após as respectivas decisões da Comissão Julgadora.

Art. 20 - Até 20 (vinte) dias após cada publicação prevista no artigo 19, a Secretaria Municipal de Cultura providenciará a contratação de cada projeto selecionado.

§ 1º - Para a contratação, o proponente será obrigado a entregar à Secretaria Municipal de Cultura certidões negativas de débitos junto ao Poder Público.

§ 2º - Cada projeto selecionado terá um processo independente de contratação, de forma que o impedimento de um não poderá prejudicar o andamento da contratação dos demais.

§ 3º - O objeto e o prazo de cada contrato obedecerão ao plano de trabalho correspondente.

§ 4º - O pagamento da Secretaria Municipal de Cultura a cada contratado, expressamente consignado no respectivo contrato, com a ressalva do disposto no parágrafo 5º deste artigo, será realizado em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira, na assinatura do contrato, corresponde a 40% (quarenta por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

II - A segunda, no mesmo valor, será efetuada no início da segunda etapa do cronograma financeiro do projeto e uma vez comprovada a realização das atividades do primeiro período do plano de trabalho.

III - A terceira e última parcela corresponde a 20% (vinte por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora e será efetuada ao término do plano de trabalho.

§ 5º - O pagamento das parcelas de um novo contrato só poderá ser feito após a conclusão do projeto anterior.

Art. 21 - O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 3 (três) períodos de seu plano de trabalho.

Art. 22 - O não cumprimento do projeto tornará inadimplentes o proponente, seus responsáveis legais e os membros do núcleo artístico.

§ 1º - Os proponentes, seus responsáveis legais e os membros dos núcleos artísticos que forem declarados inadimplentes não poderão efetuar qualquer contrato ou receber qualquer apoio dos órgãos municipais por um período de 5 (cinco) anos, com exceção do disposto no parágrafo 2º.

§ 2º - As penalidades previstas no parágrafo anterior não se aplicam às cooperativas e associações mencionadas no parágrafo 5º do artigo 4º mas apenas aos núcleos artísticos inadimplentes e seus membros.

§ 3º - O proponente inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas do Programa, acrescidas da respectiva atualização monetária.

Art. 23 - A Secretaria Municipal de Cultura averiguará a realização do plano de trabalho a partir dos relatórios apresentados pelos contratados, sendo sua responsabilidade:

I - Informar à Comissão Julgadora sobre o andamento de projeto em função do disposto no parágrafo 6º do artigo 14.

II - Tomar as medidas necessárias para o cumprimento do artigo 22.

Art. 24 - O contratado deverá fazer constar em todo seu material de divulgação referente ao projeto aprovado os seguintes dizeres: "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo".

Art. 25 - Esta lei dispensa regulamentação prévia para sua aplicação.

Art. 26 - As despesas decorrentes da implantação desta lei correrão por conta das dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

Art. 27 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

PRFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, aos 8 de janeiro de 2002, 448º da fundação de São Paulo.

MARTA SUPLICY, PREFEITA

ILZA REGINA DEFELIPPI DIAS, Respondendo pelo Cargo de Secretária dos Negócios Jurídicos

JOÃO SAYAD, Secretário de Finanças e Desenvolvimento Econômico

MARCO AURÉLIO DE ALMEIDA GARCIA, Secretário Municipal de Cultura

Publicada na Secretaria do Governo Municipal, em 8 de janeiro de 2002.

UBIRATAN DE PAULA SANTOS, Respondendo pelo Cargo de Secretário do Governo Municipal.

## PARECER CONSUBSTANCIADO DO CEP

### DADOS DO PROJETO DE PESQUISA

**Título da Pesquisa:** Brava Companhia e Parque Santo Antônio em Processos: Um estudo da relação entre arte e política a partir do espetáculo "JC"

**Pesquisador:** Cristiane Malagoli Taguchi

**Área Temática:**

**Versão:** 2

**CAAE:** 59409216.3.0000.5404

**Instituição Proponente:** Instituto de Artes

**Patrocinador Principal:** FUNDAÇÃO DE AMPARO A PESQUISA DO ESTADO DE SÃO PAULO

### DADOS DO PARECER

**Número do Parecer:** 2.130.253

#### **Apresentação do Projeto:**

O projeto propõe-se a estudar o processo de criação do espetáculo "JC", da Brava Companhia de Teatro, visando analisar a relação existente entre o processo criativo em Artes Cênicas e suas potencialidades de atuação político-social a partir da experiência junto à comunidade do Parque Santo Antônio, da cidade de São Paulo.

#### **Objetivo da Pesquisa:**

O objetivo do projeto é estudar os procedimentos de criação do "JC – O milagre da transformação do trabalho artístico em mercadoria", tendo como meta investigar a relação da Brava Companhia com o Parque Santo Antônio, nas suas diversas frentes.

#### **Avaliação dos Riscos e Benefícios:**

A pesquisa prevê possíveis desconfortos, e mostra as formas de mitigar esse risco.

#### **Comentários e Considerações sobre a Pesquisa:**

Trata-se de pesquisa de mestrado em Artes, que busca analisar semioticamente uma peça de teatro a partir dos seus participantes. A pesquisa não detalha muito a metodologia, o que vai ser analisado e como isso será feito, o que dificulta a avaliação da pesquisa.

#### **Considerações sobre os Termos de apresentação obrigatória:**

O TCLE está muito melhor formulado, e corrigiu os problemas apontados anteriormente. Sugiro

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



Continuação do Parecer: 2.130.253

que erros de digitação sejam corrigidos (canção, por ex.), e que conste ali que não há benefícios diretos.

**Recomendações:**

Sugiro que o TCLE seja revisado para que erros de digitação e português sejam corrigidos. Sugiro que se insira a frase "não há benefícios diretos", antes dos benefícios indicados.

**Conclusões ou Pendências e Lista de Inadequações:**

Não há.

**Considerações Finais a critério do CEP:**

- O participante da pesquisa deve receber uma via do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, na íntegra, por ele assinado (quando aplicável).
- O participante da pesquisa tem a liberdade de recusar-se a participar ou de retirar seu consentimento em qualquer fase da pesquisa, sem penalização alguma e sem prejuízo ao seu cuidado (quando aplicável).
- O pesquisador deve desenvolver a pesquisa conforme delineada no protocolo aprovado. Se o pesquisador considerar a descontinuação do estudo, esta deve ser justificada e somente ser realizada após análise das razões da descontinuidade pelo CEP que o aprovou. O pesquisador deve aguardar o parecer do CEP quanto à descontinuação, exceto quando perceber risco ou dano não previsto ao participante ou quando constatar a superioridade de uma estratégia diagnóstica ou terapêutica oferecida a um dos grupos da pesquisa, isto é, somente em caso de necessidade de ação imediata com intuito de proteger os participantes.
- O CEP deve ser informado de todos os efeitos adversos ou fatos relevantes que alterem o curso normal do estudo. É papel do pesquisador assegurar medidas imediatas adequadas frente a evento adverso grave ocorrido (mesmo que tenha sido em outro centro) e enviar notificação ao CEP e à Agência Nacional de Vigilância Sanitária – ANVISA – junto com seu posicionamento.
- Eventuais modificações ou emendas ao protocolo devem ser apresentadas ao CEP de forma clara e sucinta, identificando a parte do protocolo a ser modificada e suas justificativas e aguardando a aprovação do CEP para continuidade da pesquisa. Em caso de projetos do Grupo I ou II apresentados anteriormente à ANVISA, o pesquisador ou patrocinador deve enviá-las também à

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br

Continuação do Parecer: 2.130.253

mesma, junto com o parecer aprovatório do CEP, para serem juntadas ao protocolo inicial.

- Relatórios parciais e final devem ser apresentados ao CEP, inicialmente seis meses após a data deste parecer de aprovação e ao término do estudo.

-Lembramos que segundo a Resolução 466/2012 , item XI.2 letra e, “cabe ao pesquisador apresentar dados solicitados pelo CEP ou pela CONEP a qualquer momento”.

-O pesquisador deve manter os dados da pesquisa em arquivo, físico ou digital, sob sua guarda e responsabilidade, por um período de 5 anos após o término da pesquisa.

**Este parecer foi elaborado baseado nos documentos abaixo relacionados:**

Tipo Documento	Arquivo	Postagem	Autor	Situação
Informações Básicas do Projeto	PB_INFORMAÇÕES_BÁSICAS_DO_PROJETO_715980.pdf	07/06/2017 12:43:31		Aceito
Declaração de Pesquisadores	carta.pdf	07/06/2017 12:43:00	Cristiane Malagoli Taguchi	Aceito
TCLE / Termos de Assentimento / Justificativa de Ausência	TCLE.pdf	07/06/2017 12:29:27	Cristiane Malagoli Taguchi	Aceito
Outros	atestado.pdf	30/08/2016 13:21:28	Cristiane Malagoli Taguchi	Aceito
Projeto Detalhado / Brochura Investigador	projeto.pdf	09/06/2016 11:05:20	Cristiane Malagoli Taguchi	Aceito
Folha de Rosto	folhaderost.pdf	20/05/2016 13:26:51	Cristiane Malagoli Taguchi	Aceito

**Situação do Parecer:**

Aprovado

**Necessita Apreciação da CONEP:**

Não

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br



UNICAMP - CAMPUS  
CAMPINAS



Continuação do Parecer: 2.130.253

CAMPINAS, 21 de Junho de 2017

---

**Assinado por:**  
**Renata Maria dos Santos Celeghini**  
**(Coordenador)**

**Endereço:** Rua Tessália Vieira de Camargo, 126

**Bairro:** Barão Geraldo

**CEP:** 13.083-887

**UF:** SP

**Município:** CAMPINAS

**Telefone:** (19)3521-8936

**Fax:** (19)3521-7187

**E-mail:** cep@fcm.unicamp.br