

■ A Defesa do Óbvio

Um relato da luta pela sobrevivência do teatro paulistano.

BRUNO LAFORÉ
LAURA SARKOVAS

■
“Que tempos são estes, em que temos que defender o óbvio?”

Bertolt Brecht

A DEFESA DO ÓBVIO

Um relato da luta pela sobrevivência do teatro paulistano.

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – JORNALISMO (PUC-SP)



AUTORES:

Bruno Laforé e Laura Sarkovas

ORIENTADOR: Silvio Mieli

COORIENTADOR: Salomon Cytrynowicz

DEPARTAMENTO DE JORNALISMO DA PUC-SP

DIRETOR: Valdir Mengardo

FACULDADE DE FILOSOFIA, COMUNICAÇÃO, LETRAS E ARTES DA PUC-SP

DIRETOR: Marcio Alves da Fonseca

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

REITORA: Anna Maria Marques Cintra

DESIGN: Helena Cukier

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: AlphaGraphics

Impresso no Brasil – São Paulo

1ª edição – 2014

CONTATO:

bruno_lafore@hotmail.com

laurasarkovas@gmail.com

AGRADECIMENTOS



Ao nosso orientador, Silvio Mieli, pela paciência, dedicação e compreensão e ao parceiro Samuca, pelas excelentes colocações.

Aos nossos familiares, pelo constante apoio e confiança.

Aos nossos entrevistados, que enriqueceram esse projeto com sua disponibilidade e sabedoria

·
À Helena Cukier, por emprestar seu talento e dedicar seu tempo ao nosso trabalho.

À Laysa Elias, pela parceria e amizade durante a empreitada de escrevermos nosso primeiro livro.

Ao Fabio Takeo por compartilhar seus conhecimentos e estar sempre disponível a nos ajudar.

A todos os professores e amigos da PUC-SP, pela agradável convivência nos últimos quatro anos.

SUMÁRIO



Introdução	11
A cidade em cena	15
A especulação imobiliária e a desvalorização cultural	16
Ocupação de espaços ociosos	18
A concentração de equipamentos culturais no centro da cidade	19
A mobilidade do público paulistano	20
A privatização da cultura no Brasil	25
Incentivo via renúncia fiscal	26
Modelos internacionais de políticas culturais	28
O fim da Lei Rouanet	29
Conquistas históricas	30
Cultura além do mercado	41
Coletivo Perifatividade	42
Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes	46
Fraternal Companhia de Arte e Malas- Artes	50
A cultura como mercadoria	55
A materialização do teatro	56
Escassez de público	60
Carência simbólica	64
Conclusão	67
Bibliografia	70

INTRODUÇÃO

Privatizaram

Privatizaram sua vida, seu trabalho, sua hora de amar e seu direito de pensar. É da empresa privada o seu passo em frente, seu pão e seu salário. E agora não contentes querem privatizar o conhecimento, a sabedoria, o pensamento, que só à humanidade pertence.

Bertolt Brecht

Você já assistiu a uma apresentação do Cirque du Soleil? A corporação canadense já passou pelos quatro cantos do mundo com seus espetáculos repletos de efeitos visuais. As piruetas e acrobacias do elenco dessa empresa escondem uma receita anual que chega a ultrapassar a marca de U\$ 500 milhões.

E se você descobrisse que alguns milhões pertencentes aos cofres públicos brasileiros já caíram nessa conta e, mesmo com ganho de verba que já chegou aos R\$ 9 milhões, o público foi obrigado a pagar ingressos com valores de R\$ 150,00 a R\$ 500,00, o que elitizou o acesso ao espetáculo? Colocada dessa maneira, a situação parece escandalosa mas, por incrível que pareça, esse escândalo tem um nome e seus mecanismos próprios de funcionamento. Trata-se da Lei Rouanet, responsável pela captação de recursos para a viabilização de bens culturais via renúncia fiscal.

Nossa legislação é apenas um reflexo da exclusão da cultura como um dos direitos básicos do cidadão. Não é estranho que ela não seja uma prioridade em um país em que a cultura passou a ser reconhecida como direito garantido aos brasileiros apenas em 1988 e que o Ministério da Cultura tenha sido criado só em 1985.

Essas datas coincidem com o momento em que o neoliberalismo ascendia como a principal doutrina econômica no cenário global. Chefes de Estado, como Ronald Reagan (EUA) e Margaret Thatcher (Inglaterra), encabeçaram uma nova forma de gestão, que priorizou as leis de mercado em detrimento do papel do Estado como agente regulador.

Além de cortarem o orçamento geral do Estado, ambos os líderes iniciaram uma busca desenfreada pela inserção de investimento privado no setor cultural. Entre as diversas medidas adotadas por

Thatcher na Inglaterra, houve uma concessão de verba no valor de 25 mil libras à Associação Para o Patrocínio Empresarial das Artes (ABSA), uma empresa privada dedicada a financiar bens culturais.

O exemplo britânico, no qual a associação recebe incentivo do Estado para atrair verba privada, revela a fragilidade do modelo de patrocínio corporativo e nos remete à política cultural vigente no Brasil. Em nosso país, a responsabilidade sobre a produção cultural é transferida das competências do Estado a grandes empresas interessadas em alavancar sua imagem através da dedução de impostos e da promoção de sua marca.


As empresas adeptas das leis de incentivo passam a pautar a programação cultural do país, cada vez mais repleta de caras produções com influências estrangeiras, sufocando iniciativas locais que exploram a autenticidade da nossa cultura e a autonomia de nossa população.

A importância simbólica da arte e sua influência no imaginário das pessoas está sendo cada vez mais usada para fins comerciais. Por mais que vivamos em uma sociedade que supervaloriza os bens materiais e as relações de consumo, o ser-humano necessita da subjetividade e da alimentação constante de seu universo simbólico para que possa refletir sobre sua realidade e sua existência enquanto ser espiritual e indivíduo politicamente ativo. O estado brasileiro ainda não enxerga a cultura desta forma, portanto as leis voltadas para esse setor refletem tal cenário pautado pelo capital e sufocam uma das maiores qualidades do homem, seu potencial de reflexão e expressão.

Além de apresentar um pequeno histórico da legislação cultural brasileira, compartilhamos neste trabalho a experiência de grupos de teatro paulistanos que fogem dessa lógica de mercado e realizam projetos acessíveis, populares e de qualidade. Numa metrópole em que

algumas produções são priorizadas e o acesso a espetáculos é restrito a uma minoria, é evidente o desrespeito à Constituição brasileira que aponta a cultura como um direito.

A cidade em cena



“Se os tubarões fossem homens”, perguntou ao sr K. a filha da sua senhoria, “eles seriam mais amáveis com os peixinhos?”

“Certamente”, disse ele. “Se os tubarões fossem homens, construiriam no mar grandes gaiolas para os peixes pequenos, com todo tipo de alimento, tanto animal como vegetal.”

Bertolt Brecht





A ESPECULAÇÃO IMOBILIÁRIA E A DESVALORIZAÇÃO CULTURAL

As iniciativas culturais em São Paulo coexistem com as atividades econômicas na cidade e com a maneira como foi organizado o espaço urbano. É notável a dicotomia entre o centro verticalizado, com seus prédios imensos, e a periferia esquecida, numa degradação praticamente irreversível.

A disposição dos aparelhos culturais pela cidade revela o caráter segregador da maior metrópole brasileira. Esses espaços encontram-se, em grande maioria, no centro expandido da cidade. Tal concentração gera muitos problemas, entre eles, o difícil acesso pela população de baixa renda residente às margens da capital e a disputa de espaços na região central enfrentada por artistas e produtores culturais contra as empreiteiras, com muito mais recursos financeiros, que desejam construir seus novos empreendimentos no centro da cidade, onde os preços são mais altos e o lucro mais assegurado.

Dois casos de embates similares ao citado anteriormente ficaram famosos nos últimos anos, o do Cine Belas Artes, que terminou tombado e foi reaberto em 2014, e o do Centro Internacional de Teatro Ecum (CIT-ECUM), um tradicional espaço artístico da cidade. Antes de ser CIT-ECUM, foi Teatro Fábrica, Teatro Coletivo e posteriormente Novo Teatro Coletivo, no qual, sempre foi financeiramente possível realizar uma temporada em São Paulo, abrigando grupos de teatro que não possuem um viés meramente comercial e dedicam seu tempo de trabalho à pesquisa continuada.

Os diretores do teatro perderam o prazo de renovação do contrato de aluguel do imóvel cujo proprietário estava interessado em vender, pois conseguiria um montante em dinheiro muito superior ao aluguel, devido à valorização do terreno no centro da cidade.

Desde então, foi crescendo uma discussão pública sobre o espaço, que mesmo sendo privado, já se consolidou como um ponto estratégico das artes cênicas paulistanas. “As sedes dos grupos de teatro estão basicamente na periferia da cidade. Então esse seria um ponto central, que poderia abrigar essas companhias que já se apresentam nas regiões periféricas”, conta Ruy Cortez, diretor artístico do CIT-ECUM.

Em parceria com a Cooperativa Paulista de Teatro e com o apoio do secretário municipal de cultura, Juca Ferreira, a direção do CIT-ECUM pediu o tombamento do prédio em que funcionava o espaço, pois nesse imóvel, localizado no número 1623 da Rua da Consolação, também funcionou a primeira fábrica de televisores brasileira, a Invictus. Além disso, o teatro entrou na lista para ser reconhecido como patrimônio imaterial do município.

No dia 30 de setembro de 2014, o Conpresp (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) aprovou o registro de 22 teatro independentes como patrimônios imateriais da capital, mas foi negado o pedido de tombamento do imóvel que abriga o CIT-ECUM.

De acordo com a assessoria de comunicação da Secretaria Municipal de Cultura, o reconhecimento enquanto patrimônio imaterial desses teatros funciona como uma espécie de homenagem, um reconhecimento pelo trabalho desenvolvido em tais espaços por um período de tempo, mas não garante a continuidade da prática teatral nos edifícios.

Segue a lista dos 22 teatros independentes homenageados:

- 1) Casa Laboratório para as Artes do Teatro;
- 2) Casa Núcleo Bartolomeu de Depoimentos;
- 3) Casa Livre, da Cia. Livre;
- 4) Cia. Da Revista; Sede Luz do Faroeste, do Pessoal do Faroeste;
- 5) Galpão do Folias, do Grupo Folias D'arte;
- 6) Espaço da Cia. Do Feijão; Espaço dos Satyros;
- 7) Teatro Commune;
- 8) Teatro Heleny Guariba, do Núcleo do 184;
- 9) Casarão da Escola Paulista de Restauro, antigo Espaço do Grupo Redimunho de Investigação Teatral;
- 10) Teatro Coletivo (antiga sede do CIT-ECUM);
- 11) Teatro do Incêndio, da Cia. Do Incêndio;
- 12) Club Noir;
- 13) Brincante, do Instituto Brincante;
- 14) Espaço Maquinaria, Grupo de Teatro de Narradores;
- 15) Teatro da Vertigem,
- 16) Grupo de Teatro da Vertigem;
- 17) Espaço Os Fofos Encenam;
- 18) Teatro Oficina;
- 19) Casa Balagan;
- 20) Café Concerto Uranus;
- 21) Teatro do Ator;
- 22) Teatro Oficina.

Este reconhecimento por parte do Conpresp indica que a administração pública tenha começado a voltar seu olhar para o

extermínio cultural causado pela especulação imobiliária no centro de São Paulo. Para que seja efetiva a manutenção dos teatros, espera-se que os grupos possam recorrer às determinações do Plano Diretor da cidade, aprovado em junho de 2014.

Entre as emendas aprovadas pela Câmara Municipal para compor o Plano Diretor de São Paulo, cujas diretrizes orientarão o crescimento da cidade nos próximos 16 anos, está a proposta da preservação do chamado “território cultural” paulistano. A ideia é preservar os aparelhos culturais que funcionam num corredor que vai da Avenida Paulista ao Centro, onde estão localizados os mais tradicionais teatros da cidade, até então, desprovidos de amparo estatal contra as investidas do mercado imobiliário.

OCUPAÇÃO DE ESPAÇOS OCIOSOS

Desde 2002, com a implantação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro, os grupos começaram a perceber que precisavam de um lugar para ensaiar e dialogar com seu público. A inspiração veio da tática de ocupação dos espaços ociosos praticada pelos movimentos de luta por moradia. Na verdade, era impraticável manter um trabalho profissional com excelência estética e pesquisa continuada e, ainda por cima, alugar um espaço decente.

Há vários exemplos de ocupações nesse sentido em São Paulo. Entre eles o Dolores Boca Aberta, cuja trajetória é relatada nesta pesquisa. O grupo não se entende como proprietário do local, mas se responsabiliza por um centro cultural aberto à comunidade em seu entorno.

Em 2012, a Cooperativa Paulista de Teatro também viu-se diante dessa realidade e passou a enxergar a ocupação como uma possibilidade de dar outros destinos a alguns imóveis abandonados pela cidade. Após muitas discussões, no início de 2014, um casarão na Rua da Consolação, tornou-se o Ateliê Compartilhado Casa Amarela.

Em uma carta de apresentação, os ocupantes comparam tal iniciativa a casos conhecidos internacionalmente:

“Em todo o mundo existe uma especial atenção dos gestores públicos para as possibilidades de resignificação dos espaços públicos das

metrópoles. No leste europeu, inúmeros edifícios industriais e antigos birôs da burocracia de Estado transformaram-se em ateliês compartilhados por coletivos artísticos, criando novas possibilidades para o diálogo entre a produção artística e as populações das cidades. Essas iniciativas estão espalhadas por inúmeros países e têm na França um exemplo muito significativo com a ocupação do Teatro Du Soleil na antiga fábrica de munições, na periferia de Paris”. – Carta de ocupação da Casa Amarela, assinada pelo Movimento de Ocupação de Espaços Públicos Ociosos para Formação de Ateliês compartilhados A Casa Amarela foi pensada como uma ocupação exemplar por seus idealizadores, devido à sua localização, às boas condições do imóvel e à finalidade de sua apropriação. Entusiasmado, Dorberto Carvalho, diretor da Cooperativa Paulista de Teatro, conta que “essa é a primeira ocupação artística no espaço central da cidade de São Paulo. A partir dela, surgiram mais cinco e no Brasil todo este modelo está sendo usado como exemplo”.

Carvalho conta que todas as decisões referentes ao espaço são tomadas em assembleias, nas quais não há hierarquia. “Nós não queremos privatizar o espaço público, queremos geri-lo de maneira que todos possam utilizar. Ninguém aqui tem o espaço negado, sempre há um jeito de encaixar os horários”, explica.

De fato, o espaço impressiona: trata-se de uma casa enorme,

em ótimas condições, apesar de abandonada há anos, localizada num quadrilátero cultural constituído pela Rua da Consolação, a Rua Augusta, a Avenida Paulista e a Praça Roosevelt, zona de maior especulação imobiliária da cidade. A busca agora é por garantir um bom relacionamento, ao mesmo tempo, com os movimentos sociais, tão presentes nessa localidade, e famílias de classe média que habitam o entorno.

Perguntado sobre o risco de reintegração de posse, Dorberto Carvalho mostra-se confiante ao responder que não está mais em discussão a possibilidade de perda do espaço. “O ateliê já é nosso e temos o apoio do secretário municipal de Cultura, Juca Ferreira. O governo precisa reconhecer que nós conseguimos criar um espaço compartilhado entre 60 coletivos sem dinheiro nenhum. Quem ensaia aqui não paga, traz produtos de limpeza, lâmpadas e outros materiais desse tipo”, defende o diretor.



A CONCENTRAÇÃO DE EQUIPAMENTOS CULTURAIS NO CENTRO DA CIDADE

A dicotomia entre centro e periferia é um fator histórico na cidade de São Paulo que, desde o século passado, se desenvolveu de maneira segregadora. Na década de 50, o município registrou intenso crescimento demográfico devido à emergência de uma economia industrial. Trabalhadores vindos de outros países e, até mesmo, de zonas rurais do Brasil foram abrigados na capital paulista.

Esses trabalhadores se alojaram nas periferias e cidades vizinhas de São Paulo, locais inicialmente sem nenhuma estrutura para recebê-los. Na década de 60, por exemplo, a taxa de crescimento na periferia registrou 12,81% ao ano, enquanto a região central crescia menos de 1% no mesmo período de tempo.

Diante da necessidade de diluir as tensões entre os diferentes povos, com antecedentes culturais completamente diferentes, que passaram a habitar São Paulo, governantes criaram parques na região central, pois com esses espaços de convivência democráticos foi possível diminuir os conflitos provenientes das relações sociais fabris. Nas proximidades desses parques, construídos na área central, de maior acessibilidade, surgiram as primeiras salas de cinema e teatro da cidade.

Durante o governo de Antonio da Silva Prado, que durou entre 1899 a 1911, foi construído o Theatro Municipal, marco do padrão cultural europeu que influenciava as elites da época. É possível notar, portanto, que a colonização cultural não é um fator recente no Brasil. A ignorância de nossas elites atravessou séculos e a predileção por bens culturais importados também. Com o passar dos anos, as óperas e balés europeus deram lugar aos superfaturados musicais nos moldes da Broadway.

Na primeira metade do século XX, era evidente a diferença entre as salas com influências europeias no centro expandido da cidade e teatros voltados para a camada operária nas periferias. Em 1953, foi fundado o Teatro de Arena de São Paulo, que quebrou essa lógica levando espetáculos de estética e conteúdo populares e, muitas vezes revolucionários, à região central.

Este modelo de crescimento foi sintomático para a formação

do cenário atual, no qual a maioria dos teatros permanecem na região central, apesar de muitos deles possuírem programação popular. É o caso dos exemplos citados anteriormente, que sofrem com a disputa por espaço na zona mais valorizada da cidade. Esta aglomeração no centro é também muito prejudicial ao público alvo das companhias teatrais, que está, em sua maioria, alojado nas periferias da metrópole.

Mesmo assim, o erro parece estar sendo repetido, pois atualmente as novas salas de teatro, cinema e casas de espetáculo estão sendo construídas em regiões que, apesar de um pouco afastadas do centro, são ocupadas pela burguesia paulista, por exemplo, as proximidades das avenidas Brigadeiro Faria Lima e Luis Carlos Berrini.

A MOBILIDADE DO PÚBLICO PAULISTANO

“Para quem tem uma boa posição social, falar de comida é coisa baixa. É compreensível: eles já comeram.”

Bertolt Brecht

Em busca de alguém que nunca havia ido ao teatro, encontramos **Michelly Teixeira**, de 19 anos. Moradora do bairro de Perus, periferia da Zona Norte de São Paulo, mesmo tendo o sonho de ser atriz, Michelly nunca havia pisado em uma sala de teatro. Oferecemos a ela a opção de escolher qualquer espetáculo em cartaz

na cidade. Dentre centenas de peças ela escolheu “Improvável”, que já se apresenta há mais de meia década no TUCA, além de ser um fenômeno na internet.

Fora do padrão convencional e utilizando jogos de improvisação, a Cia Barbixas de Humor lota a sala de 672 lugares do teatro semanalmente há anos e encontrou nos jovens seu grande público.

Sergio Rezende, Diretor Geral do TUCA, considera a peça “Improvável” responsável por uma formação de público jovem: “Nessa peça eu vejo meninos de 13 a 20 anos que nunca entraram antes em uma plateia de teatro.”

O grupo soube utilizar a internet como ferramenta para atrair neófitos das artes cênicas. Esse foi o caso de Michelly, que já acompanhava o grupo há anos antes mesmo de vê-los ao vivo.

Qual o seu critério para escolher uma peça?

Eu gosto de assistir comédias. Quando o elenco já é cômico, me atrai.

Como fica sabendo do que está em cartaz?

Geralmente por um amigo que gosta muito de teatro ou pela Internet.

Acha que os teatros e opções de programas culturais são bem distribuídos pela cidade?

Não, exceto em época de virada cultural onde acontecem várias atividades e são bem distribuídas pela cidade.

Acha que os preços dos espetáculos são acessíveis?

Depende do público que vai assistir à peça. Para uma pessoa com uma renda mensal como a minha fica difícil ir ao teatro duas vezes no mesmo mês.

Você acha que São Paulo contempla a todos com transporte e outros suportes para que as pessoas vejam peças pela cidade toda?

Não, porque tem alguns teatros de difícil acesso para quem não tem carro. O transporte público não é uma boa opção, uma colega de trabalho foi a uma peça que terminou por volta da meia noite, estava sem carro e não tinha condução, ela teve que ir embora de taxi e ficou muito caro.

Todas as pessoas da sua família já foram ao teatro?

Depois que eu fui ao teatro, contei tudo o que vi, ouvi e senti, acho que depois de tanta informação, eles se empolgaram e fomos todos juntos assistir “Operilda na Orquestra Amazônica”, um musical infantil.

Seu sonho é ser atriz?

Para ser sincera, sim. Eu acho muito bonita essa profissão. Além do conhecimento que a pessoa adquire, ela pode vivenciar personalidades diferentes, culturas diferentes, isso é muito interessante. Mas teatro não é fácil, você tem que estar 100% interessado, 100% dedicado e ter um pouco de sorte, pois também ajuda (risos).

O que pensa em fazer para se formar nessa profissão?

Eu acho que para se formar em arte dramática, tem que ter todo um preparo, um curso técnico, ou até mesmo um curso básico de iniciação ao teatro, depois sim uma faculdade.

O que você acredita que tem que ser feito para ser atriz em São Paulo?

Acredito que é preciso ter o perfil estético exigido, talento, força de vontade, persistência, porque não é de primeira que se consegue um trabalho, sorte e alguns contatos (risos).

Tem algum segmento (TV, Teatro, Cinema, etc.) que lhe atrai mais?

Seria televisão ou teatro, ou ambos (risos), mas a pressão é maior para o teatro, por ter a plateia presente e não poder errar o texto. Na televisão você tem a opção de gravar várias tomadas até ficar bom.

Por que você tem vontade de ser atriz?

Gostaria de ser atriz pela capacidade de ser qualquer um, poder interpretar pessoas de diferentes classes sociais, ter uma índole honesta ou duvidosa, ser exemplo ou até mesmo inspirar alguém. O teatro para mim é inspiração!

Foi boa a experiência de ir ao teatro e assistir “Improvável”, dos Barbixas?

Muito. Conheço o trabalho deles há anos, mas nunca tive a oportunidade de vê-los. Achei incrível, eles são talentosos e realmente interagem com a plateia. Sinceramente, foi uma das

minhas melhores experiências (risos). Mas se não fosse vocês, eu ia ter que esperar muito tempo para ver o trabalho deles de perto. Obrigada, pena que não consegui tirar foto com eles.

De que maneira você voltou pra casa após assistir a peça (iniciada às 21h de uma quinta-feira)?

Depois de convencer meu pai (risos), ele foi me buscar. Se não fosse ele, não teria como voltar, eu perderia o último trem e ia ter que ficar na estação até ela reabrir pela manhã.



Andressa Lelli, de 19 anos, sempre foi apaixonada pelo teatro e recebeu incentivo dos pais para estudar e seguir a carreira de atriz, apesar de estudar também jornalismo.

Moradora do bairro do Campo Belo, ela cursa artes cênicas em uma reconhecida escola de teatro que fica no mesmo bairro. Andressa sempre foi apaixonada por teatro musical e acompanhava de perto tudo que acontecia nesse circuito pela internet, por blogs.

Enquanto os musicais com influências norte-americanas começavam a se destacar na programação paulistana, Andressa foi até Nova York para assistir às produções da Broadway.

Atualmente, a jovem que também se dedica às aulas de canto e balé clássico, começou a se interessar também por outras vertentes do

teatro e costuma assistir mais de cinco espetáculos por mês.

Com que frequência vai ao teatro e quais gêneros prefere assistir?

Normalmente, eu vou uma vez por semana, seja em teatro musical, que é mais caro, seja em teatros em espaços pequenos. Essa semana eu fui assistir à peça de uma professora minha num espaço minúsculo, a peça é genial. Está inclusive entre as 10 melhores da Revista Veja São Paulo.

Eu estou indo muito ver teatro infantil, porque meu namorado está em cartaz com esse gênero, mas tive minha fase de teatro musical, ainda sou apaixonada por esse gênero, não largo por nada. Mas agora que eu comecei a estudar teatro, vejo que os musicais não têm interpretação, eles são mais superficiais.

Você é ligada na agenda teatral, costuma ler críticas na imprensa?

Eu costumava ler em revistas ou na internet, mas nunca me apeguei a nenhum crítico específico, nem prestava atenção nos nomes. Eu acho uma falha minha nunca ter lido um crítico famoso. Eu lia mais na internet e na Veja São Paulo mesmo.

É fácil o acesso aos teatros pra você?

Eu moro no Campo Belo. Não tem teatro perto de casa e nem metrô, o meio de transporte mais próximo é o trem da CPTM, mas eu vou de carro mesmo.

Como eu costumo assistir muitas peças de teatro musical, eles sempre estão em cartaz em teatros muito grandes e bem preparados, que ficam longe de casa, como o Teatro Alfa, O Teatro Bradesco e o Teatro Renault.

Normalmente, eu vou de carro devido ao horário também. Eu gosto de ficar no teatro esperando os atores saírem do camarim para conversarmos. Eles são bem legais. Até na Broadway eles saem pela porta, conversam com a gente, posam pra fotos. Toda peça eu faço isso.

Você já viajou especificamente para assistir peças?

Então, eu fui duas vezes para Nova York. A primeira foi em janeiro de 2011, para comemorar meu aniversário, e voltei para lá em abril de 2014 justamente para ver os musicais. Inclusive já saí do Brasil com três ingressos comprados. Eu assisti “Rock of Ages”, que eu já tinha montado aqui no Brasil durante um curso, “The Book of Mormon”, “Os Miseráveis” e “Matilda”.

Você sempre gostou de teatro?

Eu não tinha muito incentivo para ir ao teatro durante a infância, gostava mais de cantar mesmo. Meu pai me gravava cantando e colocava no carro para ouvirmos. Isso me incentivou a querer cantar e acho que deve ter influenciado no meu gosto por teatro musical. Mas eu sempre tive vergonha de me apresentar na frente das pessoas.

Meu interesse por teatro realmente surgiu quando eu assisti “A Bela e a Fera”, em 2005, e também a montagem brasileira de “O Fantasma da Ópera”. Essa ligação com o mundo dos musicais se intensificou quando fui assistir “A Noviça Rebelde”, em 2009. Eu comecei a conversar com algumas pessoas do elenco, que foram instigando meu interesse por teatro. E aí me matriculei nas aulas de canto. Eu também já fazia balé há anos. Desde então, o teatro musical abriu meu interesse para outros gêneros.

Seus amigos também se interessam por teatro?

Muito pouco. Desde a época do colégio, ninguém da minha turma ia ao teatro, eu que convencia minhas amigas a irem comigo assistir aos musicais, mas muitas nem gostavam, só iam pelo programa e pela companhia.

Eu faço faculdade de jornalismo, mas na minha sala eu não saberia apontar uma pessoa que goste de ir ao teatro. Muita gente na minha turma se interessa por jornalismo cultural, mas são fanáticos por cinema e não têm interesse e conhecimento suficientes na área teatral.

Qual foi a última peça que você assistiu?

A última peça que eu fui assistir foi “Quarta Reticência”, no teatro União Cultural, eles têm uma simbologia muito legal, usam pouquíssimo cenário, mas achei meio exagerado.

O que você pretende seguir como profissão?

Estou estagiando numa revista e essa é minha primeira experiência. Se jornalismo for isso, eu acho que prefiro trabalhar com teatro. Eu gosto muito mais de teatro. Só de falar sobre o assunto já me emociono. Eu não quero deixar de ensaiar minhas peças.


Por que não foi estudar Artes Cênicas diretamente?

Eu tive a felicidade de sempre contar com o apoio dos meus pais e sempre encarei teatro como uma profissão formal, mas assim como o jornalismo, é uma área de difícil inserção. Acho que eu fiquei com medo de optar por esse caminho. Eu amo teatro, mas ainda não sei se sou boa para isso. Eu temia terminar a faculdade e descobrir que não sirvo pra isso.

Você acha que tá ficando exigente com as peças que assiste?

Agora estou. Antes eu ficava muito impressionada quando assistia musicais. Eu sabia que a interpretação não era nada comparada a outros gêneros, mas ia mais pra curtir os efeitos visuais e adorava. Agora, eu vejo um pouco mais o lado técnico da interpretação e fiquei mais exigente. Meu namorado também me ajuda nisso, ele é bem consciente e vê o teatro de um jeito diferente do meu.

A PRIVATIZAÇÃO DA CULTURA NO BRASIL



*“Se fôssemos infinitos
Tudo mudaria.
Como somos finitos
Muito permanece.”*

Bertolt Brecht



INCENTIVO VIA RENÚNCIA FISCAL

Não pretendemos aqui fazer um detalhado relato histórico das políticas culturais brasileiras, mas localizar fatos que marcaram este processo de privatização da cultura no país e, de certo modo, atrasaram a luta por sua democratização e sua autonomia. Esse capítulo surge da necessidade de contextualizarmos o descaso histórico com a cultura, que influenciou o trabalho de grupos teatrais paulistanos que buscam espaço em tão conturbado cenário.

A estética e a dinâmica de trabalho de certos grupos de teatro de São Paulo são uma resposta ao meio em que foram obrigados a sobreviver. Eles não são um resultado das políticas de incentivo cultural governamentais, mas um contraponto a essa lógica de mercado, cujo principal expoente é a Lei Rouanet, uma derivação da Lei Sarney.

Implantada em 1986, a Lei Sarney foi o primeiro reflexo do neoliberalismo nas políticas culturais brasileiras. Ela trouxe ao Brasil o modelo de renúncia fiscal como forma de incentivo à cultura que países capitalistas, como os Estados Unidos, já vivenciavam. Essa lei também beneficiava setores como a indústria têxtil e o agronegócio. Tratava-se de uma lei que visava o desenvolvimento nacional e não especificamente a cultura.

Em 1990, o Ministério da Cultura foi extinto e deu lugar a uma Secretaria que acolheu suas responsabilidades. No mesmo ano, a Lei Sarney foi suspensa pelo então presidente Fernando Collor de Mello, que no ano seguinte, 1991, instaurou a Lei Rouanet. Foi apenas em 1992 que ocorreu a reformulação do Ministério da Cultura. O filósofo Sérgio Paulo Rouanet era secretário de Cultura na época em que esta

lei foi implantada, fato que interferiu em seu nome.

Num período política e economicamente instável, permitiu-se a entrada do setor cultural no rol das privatizações. Era o processo de mercantilização encontrando uma forma de instrumentalizar a cultura. Atualmente, duas décadas após o advento das regras para a captação de recursos, grande parte dos artistas não se sente contemplada com a “Lady Rouanet” (personagem criada pelos movimentos teatrais paulistanos com o intuito de ironizar a legislação existente).

Esse fenômeno caracteriza uma transferência de competências, ou seja, o que deveria ser solucionado pelo Estado cai nas mãos dos investidores disponíveis no mercado. O método de captação de verba permite que os empresários definam quais produções serão viabilizadas e quais não obterão recursos para sua execução. “Aquilo que vai ser produzido é definido pelas empresas ou, pior ainda, apenas pelo departamento de marketing dessas empresas e, portanto, a definição da produção artística nacional fica subordinada a interesses mercantis, por espaço publicitário de divulgação de massa”, explica o diretor e pesquisador teatral da Kiwi Cia de Teatro, Fernando Kinas.

Os bens culturais idealizados por artistas e pesquisadores acabam numa espécie de vitrine, adquirindo o estatuto de produtos sujeitos à aprovação de um patrocinador. Mesmo parecendo esdrúxulo, esse modelo é defendido e incentivado por políticos atuantes no setor cultural brasileiro. Durante as gravações do programa “Sempre um Papo”, exibido pela TV Câmara em 2012, o secretário executivo do Ministério da Cultura (MinC), Vitor Ortiz, proferiu a seguinte frase: “A Lei Rouanet é uma lei que está voltada para o mercado, para garantir a participação do mercado no investimento cultural do país”. A fala evidencia quem saiu ganhando com essa legislação nos últimos anos.

Na mesma entrevista, Henilton Menezes, secretário de fomento e incentivo à cultura do MinC, admitiu autorizar a existência de mais projetos do que as verbas disponíveis suportariam bancar, criando um leque de opções aos empresários e frustrando muitos artistas que veem seus projetos autorizados à captação, mas não encontram interessados no mercado. A essa conduta, ele mesmo deu o nome de “overbooking cultural”.

As principais consequências desse modelo são a concentração de investimento nos bens culturais executados na região sudeste, em especial no eixo Rio-São Paulo, além da predileção por grandes produções que garantam visibilidade à marca do patrocinador. No caso do teatro, peças de intervenção política e crítica ao sistema econômico vigente também estão sujeitas a serem preteridas devido ao embate ideológico com o mecenas. Em suma, os artistas perdem a autonomia de seus trabalhos ao colocá-los numa vitrine em busca de apoio da iniciativa privada.

Dorberto Carvalho, integrante da direção da Cooperativa Paulista de Teatro, acredita que, após a abertura democrática no Brasil, a censura às artes deixou de ser política e passou a ser econômica. “Há muito dinheiro para a cultura disponível no Brasil, são cerca de R\$ 3 bilhões de renúncia fiscal e mais R\$ 400 milhões do Fundo Nacional de Cultura. A verba existe, mas nunca é destinada aos pequenos e médios coletivos e produtores. Os grandes produtores, ligados a companhias internacionais é que recebem”, afirma Carvalho, que assume já ter modificado alguns de seus projetos autorais para tentar vender os espetáculos para o Sesc, por exemplo, já que patrocínio via Lei Rouanet é algo considerado impossível de se conseguir por seu grupo de teatro de rua.

O pesquisador e diretor teatral Ruy Cortez acredita que o estímulo ao incentivo cultural via renúncia fiscal no Brasil é fruto da ignorância de nossas elites. De acordo com ele, no caso do teatro, a verba acaba caindo nas mãos daqueles que fazem o pior tipo de arte. Cortez defende maior intervenção do Estado no setor cultural do país para que não sejam viabilizadas financeiramente apenas as obras de puro entretenimento: *“Eu não sou contra o entretenimento, ele é extremamente necessário nas nossas vidas. As pessoas precisam em algum momento ter um prazer, uma dopagem, mas não podemos entender o teatro somente como isso.”*

As defasagens nas políticas públicas culturais são um problema a ser resolvido entre políticos e artistas. Enquanto a classe artística não se organiza, os marqueteiros seguem desenvolvendo técnicas de aparelhamento cultural para suas causas particulares.

O expansionismo das marcas no setor cultural brasileiro passou a ir além dos patrocínios tradicionais. Esse fenômeno já é um pouco mais antigo nos EUA, como evidencia a jornalista canadense Naomi Klein, em seu livro “Sem Logo”: “O que torna diferente o branding dos anos 90 é que ele cada vez mais procura retirar essas associações do reino da representação e transformá-las em uma realidade da vida” (Klein, 2000, pág. 32). O público vive uma experiência simbólica e sensorial não mais associada ao bem cultural absorvido, mas à marca que o proporcionou.

“O efeito do branding avançado é empurrar a cultura que a hospeda para o fundo do palco e fazer da marca a estrela. Isso não é patrocinar cultura, é ser a cultura” (Klein, 2000, pág. 33), completa a canadense. Essa prática é mais perceptível no meio musical, no qual algumas marcas promovem festivais em seu nome e deixam a

impressão de que todas as bandas presentes estão lá especialmente para compor o evento da Coca-Cola ou da Natura, por exemplo, ao invés da logomarca dessas corporações aparecerem em apoio ao show de grupos musicais.

Essa é a arte pela publicidade. Os artistas apresentam seus trabalhos para promover uma empresa e não mais a lógica inicial, na qual a empresa promove a atividade cultural. É importante lembrar que a corporação ainda tem parte do imposto abatido nessa situação.

No Brasil, podemos exemplificar essa atuação com os conhecidos Festival Natura Musical e Circuito Banco do Brasil. Além disso, as mais divulgadas premiações também trazem marcas em seus nomes, como é o caso do Prêmio Tim de Música, o Prêmio Multishow de Música e o Prêmio Shell de Teatro. Os grandes teatros e casas de espetáculos também promovem uma empresa patrocinadora em seu nome. Em São Paulo, temos o Teatro Renault, o Teatro Bradesco, o HSBC Brasil, entre outros. Isso é um ciclo vicioso, todo o trabalho do artista necessita estar vinculado a uma marca para acontecer, desde a pré-produção até seu reconhecimento e atestado de qualidade.

A Lei Rouanet, com seu método de incentivo via renúncia fiscal, traçou, portanto, um caminho legal para a transformação das artes em mercadoria no Brasil e distanciou definitivamente as produções de natureza artística daquelas voltadas para mero entretenimento. Além disso, evidenciou o que chamamos de colonização cultural, com a qual não só reproduzimos os produtos culturais de países onde o neoliberalismo é mais consolidado, como filmes de Hollywood e peças da Broadway, mas também nos apropriamos de seu modelo de gestão cultural.

MODELOS INTERNACIONAIS DE POLÍTICAS CULTURAIS

As recentes discussões sobre políticas públicas culturais partiram da Unesco, em conferências realizadas no decorrer da década de 70. Ainda nessa época, foram definidas duas vertentes de tais políticas, as de democratização cultural e as de democracia cultural.

As primeiras buscam ampliar o acesso à cultura já consagrada e consumida pela elite por meio de subsídios de ingressos, criação de orquestras públicas e centros culturais abertos à população, por exemplo. As segundas são aquelas que garantem a autonomia cultural de determinada localidade, incentivando sua produção simbólica e fomentando a cultura popular e comunitária.

Nas últimas décadas, alguns autores se empenharam em definir o modelo de gestão cultural de países com propostas pioneiras para esta área. No artigo “O que são as Políticas Culturais?”, publicado a partir da discussão levantada no IV Seminário Internacional de Políticas Culturais, ocorrido em 2013, Luciana Piazzon Barbosa Lima, Pablo Ortellado e Valmir de Souza selecionaram as visões expostas por alguns filósofos e esboçaram uma análise das políticas públicas norte-americanas, francesas e inglesas separadamente, todas impactadas pela economia neoliberal implementada em tais países.

Modelo liberal americano:

Sistema de renúncia fiscal para incentivar atividades culturais. Seus defensores acreditam que dessa forma a diversidade é garantida pela pluralidade e aleatoriedade do gosto dos doadores (indivíduos, empresas e fundações).

Modelo social-democrata francês:

Intervenção direta do Estado por meio do Ministério da Cultura com o objetivo de promover o acesso às artes e ao patrimônio cultural e garantir a proteção social dos artistas. Seus defensores acreditam que tal forma permite que cada governo democraticamente eleito promova e democratize, a seu modo, o acesso à cultura.

Modelo social-democrata inglês:

Consiste na administração à distância com revisão realizada por comissões que decidem sobre a distribuição de recursos para promover e garantir acesso à excelência artística reconhecida por esses grupos. Seus defensores acreditam que o modelo permite que comissões identifiquem sem interferência política onde está a excelência artística. A maior parte da verba destinada à cultura é pública, mas empresas, pessoas e fundações também contribuem.

**O FIM DA LEI ROUANET**

Os três formatos elencados acima inspiraram a gestão cultural em todo o território nacional. No Brasil, podemos notar influências de todas as vertentes descritas, mas o formato americano prevalece no caso da lei Rouanet, vigente em âmbito federal, e não agrada a maioria dos trabalhadores da cultura.

As demandas da classe artística e a carência cultural da população mobilizaram o Poder Legislativo. Alguns deputados

formularam projetos de lei com o intuito de modificar o texto atual. Em 2010, as diversas propostas foram reunidas num único substitutivo redigido pela deputada Maria do Rosário (PT-RS).

O PL 6722/2010, chamado de Procultura, apresenta algumas mudanças que visam descentralizar a verba destinada ao setor, pois atualmente 80% do dinheiro são investidos na região sudeste do Brasil. Outro esforço da nova lei, que deve vigorar a partir de 2015, visa o fortalecimento do Fundo Nacional de Cultura (FNC), uma reserva de recursos administrados pelo Ministério da Cultura.

O projeto passou pelas comissões de Educação e Cultura, Finanças e Tributação e Constituição e Justiça, todas da Câmara Federal. Cada grupo impôs suas limitações e correções para que o projeto reescrito pudesse ser encaminhado ao Senado. Entre as mudanças, foi proposta a criação de colegiados nacionais e regionais, formados por representantes do MinC e por especialistas em assuntos artísticos, para a seleção dos projetos autorizados a receber verba por meio da lei.

Com o intuito de distribuir melhor o dinheiro, foi prevista a destinação da quantia mínima de 10% do montante do FNC para cada região brasileira.

O método de incentivo fiscal permanece, porém de maneira mais regrada. De acordo com o projeto de lei, uma empresa caracterizada como de grande porte (renda anual superior a R\$ 300 milhões) pode descontar 4% de seu imposto a serem investidos nos projetos indicados pelo MinC e seus colegiados. Se o mecenas quiser obter mais 1% de desconto nos tributos, atingindo os 5%, ele deverá destinar esse 1% a mais ao FNC, até então composto exclusivamente por dinheiro. Mas, se o patrocinador quiser obter 6% de redução no

imposto, pode transferir 1% para projetos de sua escolha, após já ter passado pelas outras duas etapas de dedução fiscal.

Se o patrocinador for uma pessoa física ou empresa de menor porte, é possível abater até 8% do imposto de renda sobre seu lucro real anual, caso opte por destinar parte da verba a um produtor independente ou a um projeto cultural de pequeno porte.

Outra novidade encontra-se no artigo 26 do texto final redigido pelo deputado federal Mauro Benevides (PMDB-CE), que veda patrocínios e doações incentivados a pessoas ou instituições vinculadas ao patrocinador ou doador. Ao contrário da Lei Rouanet, o Procultura não beneficia as já comuns instituições culturais criadas por grandes bancos, por exemplo, com sua própria marca. Com a atual permissão para escolher o projeto a que a verba do imposto será destinada, essas organizações ganham duas vezes, pois deixam de pagar os tributos devidos ao país e transferem esse dinheiro a um projeto do mesmo grupo corporativo.

Apesar dos notórios esforços para a democratização da cultura, algumas características mercantis foram mantidas no atual projeto para não afastar o investimento da iniciativa privada. A mais preocupante das novidades é a composição do FNC com capital misto, que segundo o diretor e pesquisador teatral, Fernando Kinas, “representa a venda de mais um setor político e econômico brasileiro aos interesses privados e, muitas vezes, vinculados ao capital externo. As multinacionais passam a financiar também a nossa cultura”.

Quando comparado ao substitutivo original apresentado pela deputada Maria do Rosário, o texto proposto pelo deputado Pedro Eugênio (PT-PE), relator da Comissão de Finanças e Tributação, chega a ser mais privatista. No projeto original, uma empresa poderia financiar

até 80% do valor total de uma produção cultural com dinheiro fruto da renúncia fiscal, os outros 20% deveriam provir de seu próprio caixa, parcela que os gestores culturais chamam de “dinheiro limpo”.

Nos moldes sugeridos atualmente, permite-se que 100% da verba necessária seja produto de dedução fiscal. A partir desse (não) investimento, a empresa ainda recebe todos os benefícios possíveis: retorno de marketing, cotas de ingressos gratuitos, etc.

CONQUISTAS HISTÓRICAS

Em meio a um cenário que parece nunca favorecer a arte e sempre olhar para o mercado como o grande sujeito, um movimento de artistas e grupos de teatro marcou história em São Paulo e melhorou a realidade dos que fazem teatro no município.

O “Arte contra a Barbárie”, movimento que reuniu nomes importantes do meio teatral, tinha como objetivo repensar a cultura e seus rumos em São Paulo, com foco na elaboração de uma lei que contemplasse a obra artística por seu conteúdo e pela possível continuidade da pesquisa em detrimento de seu valor de mercado.

Foi em 1999 que os primeiros manifestos foram redigidos, mas apenas em 2000 que o movimento de fato conseguiu levar uma versão mais estruturada do projeto de lei ao governo. No final de 2001, a classe artística obteve uma grande conquista: A Lei Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo. Além disso, um jornal chamado “O Sarrafo” foi criado e possibilitou o debate de temas culturais, abrindo também espaço na imprensa para os grupos teatrais.

Teatro da Vertigem

■ Acredito que cabe a alguém, que por enquanto estamos chamando de dramaturgo, avaliar a unidade das coisas enquanto o ator está em cena. Este processo exige atores mais inteligentes. A única cultura valorizada, de um ator do século XIX, era conhecer o maior número de peças possível, de vários autores, porque poderia se confrontar com eles no futuro. Hoje, não importa tanto isso, quanto ter experiências vitais: amar, quebrar a cara, ser traído, correr riscos, usar drogas. Não aquelas de seus personagens operários, mas experiências próprias para emprestar a eles. Um mau ator é aquele que considera que o que ele precisa saber do seu personagem é o texto que lhe diz. Ao contrário, é o ator que diz para o personagem como ele deve ser, ainda que este esteja desenhado pelos dramaturgos. O ator, hoje, deve ser mais inteligente do que ele era. Ter mais experiências vitais.

Fernando Bonassi, dramaturgo

■ Nosso trabalho nasce da associação de expectativas, aspirações, desejos, medos e por toda a sorte de sentimentos e de prioridades. Formati-lo é o resultado de inúmeros exercícios que paulatinamente engendram uma forma mais acabada. Esse processo, amplo e complexo, mais que um método, está alicerçado na confiança e no respeito intelectual, artís-

tico e pessoal. Estabelecido o nosso objetivo comum, é dos atores que vem toda a fonte de inspiração para a criação dos espaços e da cenografia. Da interação entre as propostas de cenas, as soluções de questões práticas e a adequação ao lugar teatral é que surge nosso universo espacial cênico. Uma boa dose de paciência e carinho são também ingredientes que possibilitam essa empreitada, que já desenha uma década, nos seus bons ou difíceis momentos. A vontade de colaborar, de transformar juntos, de não estagnar, mas reconstruir sempre, está na base da nossa relação. Assim permanentemente contamos uns com os outros, buscando soluções e tornando mais elásticos os nossos perímetros, através de novos embates, até chegar a melhor forma.

Marcos Pedrosa, cenógrafo

■ Até o clássico *Vestido de Noiva*, a relação entre a iluminação e os atores era inexistente. Isso perdura, até hoje, em alguns processos. O mais comum é uma ausência de diálogo e uma série de reclamações de ambos os lados. Interessante observar é que um está intimamente ligado ao outro, mas eles se ignoram. O mais comum é este tipo de relação, com responsabilidades de ambos os lados. Cabe aqui uma salvadora experiência diferenciada deste tipo tão vazio de relação: iluminação/ativação os processos colaborativos. Nele o ator passa a ser co-autor e as idéias amadu-

recem em conjunto. Existe uma construção conjunta, passo a passo, que nos mostra como é necessário e possível este diálogo. Este tipo de relação pode contaminar outros processos. Mas como sempre, existem aqueles que continuarão ignorando o papel da luz e/ou o papel do intérprete e continuarão a reproduzir idéias ultrapassadas. Faço aqui uma crítica aos meus colegas designers: deem o primeiro passo; se envolvam artisticamente nos processos, participando mais, discutindo mais, propondo mais...

Guilherme Bonfanti, designer de luz

■ Interessa-nos o desenvolvimento de uma visão pessoal e o posicionamento de cada um dos atores frente a um determinado assunto. Tal abordagem pressupõe que o ator emita uma opinião, uma crítica, uma impressão, ou mesmo, que ele formule uma imagem ou expresse uma sensação com respeito ao conteúdo trabalhado. Em vez de um ator que simplesmente cumpra indicações dramáticas ou cênicas, buscamos um ator opinativo e com proposições. Portanto, não nos interessa um ator apenas executor ou corporificador de projetos de outrem. Solicitamos dele um compartilhamento da criação em pé de igualdade com todos os outros realizadores. Daí, o fato de não apenas representar uma personagem, mas, sobretudo, de efetuar um depoimento artístico autoral. Agente não apenas físico ou vocal, mas também

conceitual. Além disso, por paradoxal que seja, acreditamos ser preciso acirrar o olhar individual para poder emergir a visão panorâmica do conjunto. A radicalização das individualidades abre espaço para que os diferentes dialoguem e, na sequência, para que o conjunto se afirme com mais força ainda. O ator neutro, que não se posiciona no processo, é um entrave à polifonia grupal. Pois é justamente do embate de múltiplos depoimentos pessoais que surgirá o depoimento coletivo. Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são "aqueles que pensam", enquanto os atores são "aqueles que fazem". O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem uma visão geral de suas personagens. Este "ator-linha de montagem", que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da "parte" e alienado do "todo", parece não fazer parte do nosso coletivo de trabalho. Esse modelo de um ator que mergulha cegamente em uma personagem, se alheando ou pouco se interessando pelo discurso geral da peça, nos parece obsoleto e limitador.

Antônio Araújo, diretor

■ A forma com que o ator se relaciona com a música na cena é idêntica, creio eu, àquela com que atua em um diálogo. A menos que o contrário seja expressamente intencional, as falas e

ações, em um diálogo, não se atropelam. Elas, antes, se sucedem em sintonia rítmica, emocional e de entonação; objetivando a composição de um discurso total coerente. Para tal, é necessário que os atores envolvidos possuam total domínio dos elementos empregados, um pelo outro, na comunicação. Este domínio, o ator também deve possuir quando está "dialogando" com a música-de-cena. Seja de modo consciente ou inconsciente, os elementos formais da música são absorvidos e compreendidos pelo ator. Desta forma, a frase musical, o ritmo, o timbre e o andamento, são elementos musicais com os quais o ator interage para construção de sua cena. O grau de consciência aumenta à medida que aumenta a participação direta do ator na execução da música. Tudo isto pode constatar em meu trabalho dentro do Teatro da Vertigem, através da utilização de música pré-gravada; música composta especialmente para a cena e executada ao vivo por músicos (não atores); e ainda, música executada pelo próprio ator. Embora esta última modalidade tenha sido utilizada só em algumas cenas no *Paradiso Perdido*, é ela que tem me chamado mais a atenção ultimamente, justamente por ser aí que o ator está musicalmente mais presente. ■

Laércio Resende, músico

Materia Sarrafo, Julho 2003.

A arte como contrapartida social

PARA O ÁGORA, uma das grandes conquistas das montagens teatrais do seminário São Paulo, Metrópolis XXI, O Averso do Averso, que aconteceu durante o primeiro semestre do ano, foi a presença da comunidade do Bixiga. (Lembrando que tratava-se de uma mostra de textos inéditos, sem artistas conhecidos "do grande público".) Despertar interesse na comunidade do bairro que o sedia sempre foi um dos objetivos do Ágora, como deve ser o de qualquer teatro não voltado para seu próprio umbigo, mas que muitas vezes esbarra na falta de estratégia no que diz respeito ao teatro, política cultural, ao poder público, para seduzir tal platéia.

No caso da mostra, a Lei do Fomento, que possibilitou fazermos o trabalho oferecendo entrada gratuita foi, sem dúvida, um dos facilitadores. E, na abordagem mais "corpo-a-corpo" do público, o Ágora Moleque – um projeto da casa, que existe há

dois anos, hoje também fomentado pela lei. Jovens do projeto, muitas vezes acompanhados por familiares e amigos, foram presenças fiéis na platéia.

O Ágora Moleque visa a formação de grupos teatrais com adolescentes e pré-adolescentes de baixa renda, principalmente do bairro do Bixiga. Sem nenhuma pretensão assistencialista, o projeto, estritamente através da arte, quer desenvolver uma experiência de sociabilidade e integração cultural com a comunidade do bairro.

Nos encontros, práticas que estimulam os jovens a se posicionarem diante do mundo em que vivemos, fortalecimento da voz e resgate da auto-estima. E aí, cabe falarmos um pouco de responsabilidade social. Para muitos desses jovens e seus familiares, a televisão é o único meio de lazer disponível. Uma televisão que não reflete o "seu" mundo, mas que fortalece determinado sistema de valores e facilita a homogeneiza-

ção do gosto. Em nossas improvisações, espaço propício para livremente nos expressarmos, o mais comum era a repetição de uma estética televisiva e de valores burgueses. No palco, entre os personagens mais frequentes, a alta burguesia carioca, imitada e desejada pelo jovem do Bixiga. Daí a necessidade, apontada pelo processo, de buscarmos, antes de mais nada, a auto-valorização desses jovens – ainda que sua voz não apareça na televisão...

E, como estratégia para tal fortalecimento, sempre, a inspiração na arte. Sem a pretensão de jogar "goela baixo" a chamada arte mais "erudita", mas apenas oferecer referências para que as escolhas realmente possam ser feitas, com que prazer conferimos aumentar, paulatinamente, o interesse nas discussões de poesias e textos teatrais. Para a escolha do material, nós pautamos pelos temas levantados durante os encontros. Assim, num sistema de

valores que privilegia o efêmero, mostramos artistas que, antes deles nascerem, já falavam de dores e alegrias parecidas. E a identificação com o tema facilita que as poesias de Pessoa, Lorca, trechos de Clarice Lispector, as peças de Brecht, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos tornem-se para eles mais próximas e estimulem seus próprios vôos.

O conteúdo de nossas improvisações – depois de discussão – vem se tornando mais claro, e as cenas, ao mesmo tempo em que mais interessantes, mais prazerosas para todos. E o que é melhor, o adolescente mais contente consigo mesmo. E a socialite carioca, sem boa parte de seu charme...

No final de cada ano de trabalho, em que procuramos instrumentalizá-los também com algum domínio técnico, fazemos uma montagem. Este ano, como no passado, pretendemos que a dramaturgia seja tirada do material lapidado de nossos encontros.

É um "trabalho de formiga", em processo e ainda há muito para ser descoberto nesse diálogo com a comunidade que o Ágora Moleque nos propicia. Mas o que é mais gostoso para os envolvidos é a afirmação da fé no nosso ofício, a confirmação que a arte é forte o bastante para mobilizar pessoas e estabelecer a comunicação. Que a contrapartida social do apoio ao artista pode ser feita – sim – através da arte. E que esse tipo de troca, ainda que modesto, fortalece o nosso próprio teatro, com a possibilidade de conquista de um novo público. ■

Viviane Dias

O Ágora Moleque existe desde 2001, inicialmente mantido pelo trabalho voluntário de artistas do Ágora. Desde o começo do ano, graças à Lei do Fomento, tem duas turmas, ao todo, cerca de 40 jovens. Uma delas é orientada por Paulo Barcellos (que está no projeto desde a fundação) e Viviane Dias (desde 2002) e a outra por Mirtes Mesquita e Márcio Martins (ambos, no projeto, desde o começo do ano).

Matéria Sarrafo, Maio 2005

Vamos meter o pé na porta?

Vários grupos do teatro brasileiro recente conquistaram seu direito à existência através de uma prática que a história mostrou ser justa: a ocupação. O texto abaixo, do jornalista e pesquisador **Valmir Santos**, mostra o vínculo entre o teatro independente e a construção do espaço próprio.

O teatro que abre espaços

Faço em la vengue pindobá, um lugar equivale a uma Chance fundamental de matar a linguagem e formar plateia. A maioria de muitos grupos da cena contemporânea brasileira se dedica à descoberta de ocupar um espaço, de tornar o teatro, ativo, mesmo depois que move os mais importantes movimentos sociais do Brasil recente.

A história do Teatro Vila Velha, em Salvador, constitui exemplo bem-sucedido de luta e conquista dos artistas. Em 1955, a primeira turma da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia rompe com a direção, recusa a graduação e forma a Companhia Teatro das Ruínas, pioneira iniciativa profissional na cidade, capitaneada pelo professor João Augusto Azevedo (1918-1979). Também ele dissidente da UFRJ, João Augusto foi embaixador na história do teatro brasileiro, artista far-tado que contribuiu para a formação de muitos grupos.

Logo, evidencia-se a necessidade de uma rede. Os primeiros encontros e encontros acontecem em casas ou galerias. Experimentos vão a auditórios escolares, clubes e praça. Surge uma campanha popular para a construção de um teatro. A construção das Ruínas em seu trabalho cultural leva o governo do Estado a coibir um projeto galpão do Teatro Público, atrás do Palácio da Alameda.

O projeto arquitetônico de Álvaro Rizzato e o apoio da sociedade deram lugar ao Teatro Independente da Bahia, reconhecido como de utilidade pública. Em julho de 1964, apenas quatro meses depois da implantação da ditadura militar no Brasil, o Vila Velha abre suas portas com uma montagem de Eter Nô (um floque-foi, na apertadíssima grama da peça de O. Augusto). Não demora, e a porta está também um show antológico. Mito. Por exemplo, que tira a luz os incipientes

No último encontro da Rede Zelamimbo, em Belo Horizonte - associação de 70 grupos de pesquisa contra interesses no compartilhamento de espaços artísticos - um assunto recorrente foi o da necessidade das ocupações de espaços públicos ociosos por coletivos teatrais. Um dos exemplos que surgiram no debate foi o da instalação de uma sala vazia do Hospital Psiquiátrico São Pedro, em Porto Alegre, que era usada como área de cochilo dos funcionários e depósito de mobiliário e de coletes de proteção. O grupo de teatro ocupou o espaço como "Movimento de Grupos de Invenção Teatral". Uma série de relatos semelhantes alimou os participantes do Zelamimbo a explorar formas de intervenção de ocupações de espaços públicos inusitados. Ao ser indagado sobre a legitimidade desse projeto, o presidente da Rede, Antônio Guedes, que participava da mesa de debates, respondeu: "Ocupação. Depois não volta". (Adriano Lucena)

"Ocupa e depois me conta".



Materia sarrafo XIX - Jornal O Sarrafo abril de 2005

tropicalistas Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Gal Costa e Tom Zé, entre outros. Aquele palco torna-se símbolo de resistência nos anos 60 e 70.

Em meados da década de 90, o teatro é reconstruído segundo os traços modernos do seu projeto original. A partir de 1998, passa a ser ocupado por seis coletivos: Companhia Teatro dos Novos, Bando de Teatro Olodum, Vila Dança, Companhia Novos Novos, Vilavox e A Outra Companhia de Teatro. Sob o mesmo teto, esses grupos alcançam posturas artísticas, culturais, políticas e filosóficas que precisam ser reafirmadas a cada dia, de modo que não esmoreçam. Entre suas linhas de ação, estão o intercâmbio com conjuntos de Salvador, do interior e de outros Estados; a formação técnica; e o apoio à nova dramaturgia.

No quesito política pública para a cultura, a cidade de São Paulo assiste, entre 2000 e 2004, a um dos períodos mais ativos em relação aos teatros distritais ou equipamentos afins. Primeiro no Departamento de Teatro, depois na própria Secretaria Municipal da Cultura, o ator Celso Frateschi mobiliza sua equipe para um plano de ocupação que atinge melhores resultados quando vincula a pesquisa de criação com a comunidade do respectivo espaço.

Como emblema, citemos os trabalhos da Companhia Estável no teatro Flávio Império, em Cangaíba, zona leste. Entre 2001 e 2004, desenvolveram-se ali atividades que deram origem aos espetáculos *Flávio Império - Uma Celebração da Vida*, com dramaturgia de Rinaldo Maia, e *O Auto do Circo*, de Luis Alberto de Abreu, ambos dirigidos por Renata Zhaneta.

Inaugurado em 1992, o teatro Flávio Império nunca atraiu tanto público como na residência da Companhia Estável, que batizou seu projeto de *Amigos da Multidão*. Um dos integrantes, o ator Nel Gomes, afirma que a companhia desenvolve um processo de aproximação com a vizinhança e, aos poucos, cativa até quem

nunca havia ido ao teatro, a maioria do entorno. Mesmo moradores de outras regiões da cidade "descobriram" aquele teatro por conta da boa repercussão crítica de *O Auto do Circo*, sobre a tradição da família circense segundo a memória de um velho palhaço, Coscorão.

Do outro lado da cidade, em Santo Amaro, zona sul, a Fraternal Cia. de Artes e Malas-Arte também empreende uma ocupação das mais elogiadas no teatro Paulo Eliró. Notadamente em *Borandá*, desdobramento da pesquisa dos elementos da comédia popular brasileira, a inspiração vem dos migrantes de várias regiões do país que vivem em São Paulo, alguns moradores vizinho ao próprio teatro. O dramaturgo Luis Alberto de Abreu recria a saga familiar de três deles, colhendo informações desde o local de origem, relatos de viagem e a fixação na cidade. *Borandá* é o resultado teatral da pesquisa feita pela Fraternal sobre o migrante, com o objetivo de refletir sobre a cultura e os valores de uma faixa da população que hoje constitui maioria e que tem alterado consideravelmente o perfil das metrópoles, principalmente em sua periferia e regiões circunvizinhas", escreve Abreu.

Nos espaços não-convencionais, os desafios são redobrados. O grupo XIX de Teatro, por exemplo, parece pisar o quintal do vizinho quando pratica residência na Vila Operária Maria Zélia, no Belenzinho. Em verdade, aqui os planos do público e do privado ficam superpostos, como se verá. Precisa ser bem-vindo para como que adentrar a sala, a cozinha, o quarto do anfitrião. No caso, os moradores da vila operária inaugurada em 1917 e que ainda preserva edifícios de época (alguns mal-conservados), traçados de rua e vegetação.

Um galpão outrora abandonado, onde funciona um boticário, serve como sede provisória dos artistas. Um outro galpão ao lado também recebeu o espetáculo

O SARRAFO

culo *Hysteria*. Mas é a montagem de *Hygiene* que reflete a interação do grupo com os moradores, transformando a arquitetura pela convergência da experiência artística e da memória local. O espectador-visitante acompanha cenas ao ar livre, na frente de uma capela, percorre um trecho de rua no qual vê moradores acenando da janela e finalmente chega ao pátio da antiga Escola dos Meninos. Ali, na derradeira parte do espetáculo, num edifício semidestruído, um cenário desalentador (imaginamos a algazarra das crianças na hora do recreio), assenta-se de vez o drama daquela gente empobrecida da virada do século XIX para o XX, submetida a medidas higienistas do Estado, mais um pretexto para a exclusão.

Diante da voga da exclusão, a Companhia São Jorge de Variedades, por sua vez, foi buscar abrigo num albergue. O espetáculo *As Bastianas*, transposição cênica de contos de Gero Camilo, sob direção de Luis Marmora, foi parcialmente gestado e apresentado no Albergue Municipal do Canindé, na zona norte, e depois levado à Oficina Modelo Boracéia, zona oeste, misto de albergue e lugar destinado à reciclagem.

Negando à cena o refugio de falsas conciliações, a São Jorge opera um duplo movimento, de aproximação e distância, no sentido de especificar a relação com seus "dois públicos": a encenação é o esforço de estabelecer um campo de debate entre os de dentro e os de fora - numa cidade que assim se projeta", afirma o diretor e dramaturgo integrante do Grupo Teatro de Narradores, José Fernando Azevedo, em raro e salutar exercício de análise dentro da própria classe.

Foderíamos elencar as ações em todas as páginas deste Sarrafo em tuas

mãos, e ainda assim o espaço seria insuficiente. Num rápido giro, lembremos em São Paulo o teatro Oficina, no Bixiga, tombado como patrimônio público em 1982, pelo Governo do Estado, graças à mobilização dos artistas; o Grupo Ventoforte, cujo histórico artístico já lhe confere uso capião no terreno do Parque do Povo, no bairro nobre do Itaim Bibi; o Teatro da Vertigem e o trabalho realizado na Casa Nº 1, no centro antigo, com oficinas e seminários; a residência da Companhia Livre no Teatro de Arena, que culminou em valioso projeto de 50 anos do espaço; a fixação do grupo Lume num casarão da Unicamp, no distrito de Barão Geraldo, Campinas, espaço que obteve reconhecimento gradativo dentro da própria universidade e irradiou um movimento de público e de grupos de pesquisa na região; a Casa do Tã Na Rua no bairro carioca da Lapa, conjunto de teatro de rua vizinho à Casa do Teatro do Oprimido; a morada do grupo Imbuca em Aracaju, no bairro Santo Antônio, um antigo edifício escolar abandonado e adotado pelos artistas, no início dos anos 1990, o que lhes garantiu a "posse"; o terreno e as salas de um também abandonado convento franciscano de João Pessoa, conquistado pelo Grupo Piollin; a Escola Livre de Teatro de Santo André, uma experiência de 20 anos de formação gratuita e qualificada com subsídios diretos da Prefeitura, o que deveria espelhar atos políticos do mesmo naipe em outros cantões do país; enfim, são muitas as formas de acampar e encampar ações e atitudes que desencadeiam identidade artística; desejo manifesto de afirmar o lugar do teatro na sociedade. □

Valmir Santos é jornalista e pesquisador teatral

Materia sarrafo XIX, Jornal O Sarrafo
abril de 2005

Por que fazemos o teatro que fazemos?

ALGUMAS PALAVRAS entram em moda de tempos em tempos e caem no gosto geral. De repente se transformam em valores necessários. Nesse sentido, escrever sobre o compromisso ético e social no fazer teatral pode soar algo tão batido como, escove os dentes antes de dormir. Quem não passou o fio dental levante a mão! Desde que o teatro é teatro ele sempre esteve a serviço de algo ou alguém, nunca houve muito como escapar disso. Os profissionais de teatro se colocam portanto, no seu fazer teatral, a serviço desse algo ou alguém, que ao longo da história já foi diversamente incorporado: a igreja, a aristocracia, a revolução etc.

Um artista é feito de um treinamento ferrenho, muita disciplina e estudo. Para que? Em nome de que? Em nome da arte, é claro! Mas posto que essa arte está a serviço de algo ou alguém, esse artista treina e estuda diariamente em nome de que? Sim, pois um soldado também é feito de um treinamento ferrenho, disciplina e estudo, tudo em nome de uma idéia abstrata de pátria, ou amor à pátria, segundo a qual ele deve morrer e matar em nome dela, mesmo que a pátria venha a ser criminoso. O seu compromisso, portanto, é uma espécie de carta que ele assina em branco, a ser preenchida segundo as conveniências, circunstanciais ou não, dessa idéia de pátria, não lhe cabendo nenhum direito de opinião ou de contestação. Ele se submete a essa idéia por uma noção de hierarquia. Eles são mão-de-obra qualificada, e a defesa e a segurança dessa idéia de pátria são a justificativa plena e a finalidade de seus atos.

Mas voltemos ao artista, ou no caso, ao ator, que diariamente trabalha a serviço do teatro, ou de uma idéia abstrata de amor ao teatro. Esse ator deve servir a essa idéia mesmo que o teatro venha a ser criminoso? Omissão? Mentirismo? Mas de certa forma, dirão, o teatro é sempre mentirismo! Pois então trata-se ainda mais de saber muito claro que "mentira" o ator se empenha em contar. Ou seja, a serviço de que ele coloca o seu talento e o seu conhecimento? Ou ainda a serviço de que ele investe horas diárias de treinamento? Ou o ator poderia ser resumido a uma mão-de-obra qualificada contratada para tornar verossímil qualquer mentira? Ora direis, tratar de fazer escolhas. Sim, fazer escolhas, tão simples quanto! Mas fazer escolhas baseadas em que? E aí a cobra morde o próprio rabo em uma questão primária: por que fazemos o teatro que fazemos? O que nos leva a se trancar numa sala preta para jogar histórias que talvez nunca venham a ter importância para a grande maioria dos mortais, enquanto o sol e a vida brilham de verdade lá fora e um beijo derradeiro pode nos abater na próxima esquina ao oeste? E todos os dias, não há como negar, o jornal da noite venha a abalar as convicções de nossas escolhas da manhã. Quem tem opção, tem aflição, já dizia mestra Yara Caznok. E não há compromisso ético nem social onde não há escolhas, e não há escolhas onde não existem alternativas! A questão não é saber que teatro vamos fazer e sim conhecer e entender o mundo em que vivemos, quais alternativas existem e as que criamos, para depois saber quais mentiras contar e para quem! ■

Essa grande mobilização surgiu inicialmente como uma simples reunião de aproximadamente dez amigos, que se encontravam todas as terças-feiras para discutir políticas culturais e tentar diagnosticar os problemas enfrentados pelos grupos teatrais paulistanos. O dramaturgo e diretor teatral, Aimar Labaki, recordou-se durante entrevista da participação de Eduardo Tolentino, Hugo Possolo, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho e Antônio Araújo.

Os colegas se debruçaram sobre algumas questões profissionais e identificaram problemas em comum enfrentados por eles em seus projetos: a produção teatral já não corresponde à necessidade da população; as temporadas contam com sessões apenas aos finais de semana; entretenimento e arte são coisas cada vez mais diferentes e, no entanto, são tratadas cada vez mais como uma coisa só; as leis de incentivo extinguiram o teatro profissional, pois os artistas não vivem mais da sua produção, mas da intermediação de dinheiro resultante da política de comunicação de grandes empresas.

A transferência de competências do estado à iniciativa privada no que se diz respeito ao incentivo às artes foi alvo de muitas reflexões do grupo. Aimar Labaki chama atenção para o fato de que as mesmas empresas que fazem marketing com o dinheiro público financiam as campanhas políticas e, depois, recebem apoio dos governantes.

Após a realização desse diagnóstico, o grupo de amigos percebeu que era mais conveniente encerrar as discussões, já que haviam se esgotado os assuntos em comum e as divergências começavam a aparecer. Eles decidiram marcar uma reunião no teatro Aliança Francesa para expor suas conclusões a jornalistas e outros artistas, dando por encerrada essa fase de reflexão conjunta. O fato é que praticamente

toda a classe artística da cidade resolveu participar do encontro, que reuniu uma multidão e funcionou como uma espécie de terapia em grupo para artistas.

Tendo em vista a grande mobilização alcançada, foi proposto que as reuniões abertas continuassem a acontecer semanalmente. Desses encontros, seriam formados grupos de estudos sobre diferentes temas relacionados à carreira da classe teatral paulistana. Eis que o diretor do Engenho Teatral, Luiz Carlos Moreira, sugere a criação de um grupo para se dedicar à redação de uma lei de fomento, cujas diretrizes principais ele já havia elaborado previamente.

No encontro marcado para apresentação de propostas concretas decorrentes do conteúdo analisado pelos diversos grupos de estudos instaurados, a Lei de Fomento ao Teatro foi apresentada. De acordo com Aimar Labaki, que integrou o movimento desde o início, a palavra chave nessa nova legislação é “manutenção”, ou seja, disponibilizar uma verba estatal para manter os grupos enquanto estes estivessem em processo de trabalho.

No artigo “O programa de fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida”, o diretor e pesquisador teatral, Fernando Kinas, explica didaticamente o funcionamento da lei:

“O primeiro artigo define assim os objetivos da Lei: 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. A lei, que instituiu o Programa de Fomento ao Teatro, determina a

destinação de no mínimo 6 milhões de reais para até 30 núcleos artísticos em duas edições anuais (janeiro e junho). Os núcleos são selecionados mediante a apresentação de projetos cujos planos de trabalho podem ter a duração máxima de dois anos, sem qualquer imposição de formato ou formulários específicos. Este cuidado tem fundamento político, ele dificulta a padronização e o cerceamento da atividade criativa conforme as regras do modelo de fabricação industrial e do gerenciamento empresarial.

O mesmo se aplica à prestação de contas, que prevê relatórios detalhados de atividades (incluindo documentos comprobatórios), recusando o método contábil, pouco adequado à atividade artística de longo prazo (como prever cenários, figurinos, iluminação etc. antes mesmo de começarem os ensaios?; como trabalhar com comunidades periféricas, artistas populares e artesãos sujeitando-se à burocracia típica do management capitalista?). O valor total máximo para cada projeto foi definido em 400 mil reais. Este valor, assim como o total dos recursos anuais do Programa, são corrigidos pelo IPCA. A título de exemplo, a 16ª edição, referente a janeiro de 2010, dispunha de 4.815.000,00 reais, e o limite por projeto era de pouco mais de 660.000,00 reais. A comissão responsável pela seleção é formada por três membros indicados por entidades

representativas da categoria teatral e quatro membros indicados pela Secretaria de Cultura da cidade, incluindo o presidente do júri, que vota apenas em casos de empate.”

Kinas. Artigo disponível no site da Kiwi Cia de Teatro (www.kiwiciadeteatro.com.br).

O Arte Contra a Barbárie foi mais do que apenas uma reunião dos artistas, mas um grande movimento que refletiu a indignação dos rumos que os investimentos na cultura estavam tomando em São Paulo. Leis como a Rouanet não contemplavam, e continuam não contemplando, a maior parte dos artistas e apenas refletem uma visão pobre da importância que cultura tem na vida do ser-humano.

Infelizmente, a Lei de Fomento se restringe ao município de São Paulo e, mesmo assim, pode ser considerada uma enorme vitória, que abriu um precedente imprescindível para o incentivo a outras linguagens artísticas, já que posteriormente foram criadas leis municipais similares destinadas à dança e ao cinema. Ela é o símbolo da luta e da união de um grupo grande de indignados com as políticas públicas culturais.

Apesar de ínfima, perto do pensamento que estrutura todas as outras leis de incentivo cultural, a Lei Municipal de Fomento ao Teatro é a única que de fato contempla quem faz e pensa teatro na região com projetos de pesquisas aprofundadas, verba para manutenção dos espaços dos grupos e compartilhamento de experiências e descobertas com o público e parceiros durante o processo de montagem do projeto.

A Lei de Fomento, apesar de irrisória comparada à verba disponível para cultura via renúncia fiscal, é uma faísca perto do que de

fato desejam e buscam os artistas do país. Outras leis precisam nascer baseadas nos princípios que essa carrega, inclusive em âmbito federal, como propõe o Prêmio de Fomento ao Teatro Brasileiro, um projeto de lei que a categoria artística tenta emplacar no Congresso Nacional há tempos desenvolvido a partir da experiência bem sucedida na capital paulista.

Aimar Labaki reconhece o avanço político representado pela Lei de Fomento, mas critica o comportamento das últimas comissões julgadoras. Segundo ele, projetos de cunho social têm sido priorizados em detrimento daqueles que possuem mais excelência artística. O diretor e dramaturgo teatral também comenta uma certa acomodação da classe, que nunca mais se organizou para refletir sobre a produção teatral na cidade: “A Lei de Fomento foi a morte do Arte Contra a Barbárie (...). Eu sou a favor da lei, mas contra sua descaracterização e a despolitização que ela causou”, diz.

Enquanto isso, a situação no âmbito das políticas culturais parece não ter se alterado muito desde a virada do milênio, quando houve a última grande mobilização. O Estado continua apoiando medidas privatistas, que terceirizam sua função de desenvolver e zelar pelos bens culturais nacionais. O Procultura, da maneira como foi redigido, mantém a dependência dos artistas e produtores culturais às empresas. A Cultura é um setor tão preterido pelo governo federal, para o qual não há um projeto sólido de desenvolvimento, que tornou-se um terreno de fácil dominação pelo capital privado.

Fernanda Azevedo, atriz da Kiwi Cia de Teatro, mostra sua indignação: “A arte que a gente defende não é essa arte de shopping. Ela quer existir? Não tem problema, mas deve ser encarada como qualquer outra mercadoria para que as empresas tenham sua marca

divulgada. Contudo, o que acontece hoje é que essas empresas usam dinheiro público para marketing próprio. O que está acontecendo no Brasil é muito triste.”

Parece óbvia a escassez de políticas públicas que efetivamente supram a carência cultural dos brasileiros. Neste capítulo, tratamos dos problemas enfrentados pelos artistas que, em São Paulo, chegaram a redigir uma lei para melhorar as condições de trabalho. Anteriormente, ficou explícito o prejuízo da população, em especial indivíduos de baixa renda, cuja maioria nunca foi ao teatro.

Por que, mesmo assim, não foi realizada uma revolução cultural no país? Tão óbvia quanto a pergunta é a resposta: os meios de produção cultural estão sob o controle das elites brasileiras, proprietárias das principais empresas do país, que possuem amparo legal para explorar o campo cultural como mais um mercado lucrativo. Essa lógica surgiu há tanto tempo e tem sido tão pouco questionada que sua origem neoliberal foi esquecida, de modo que a privatização da cultura está naturalizada no setor cultural do Brasil.

O governo não apresenta outras alternativas; os artistas e produtores se acostumaram a trabalhar dessa forma; os patrocinadores, maiores beneficiados, jamais contestariam e o público, quando há público para a cultura, não possui subsídios suficientes para debater essa questão, já que sua formação cultural baseia-se no repercutido pela televisão.

Podemos atribuir à encruzilhada retratada o chamado “*discurso competente*”, proposto pela filósofa Marilena Chaui em seu livro “*Cultura e Democracia*”. De acordo com a autora, o discurso competente é o discurso instituído, “*aquele que pode ser proferido, ouvido e aceito como verdadeiro ou autorizado (estes termos agora se equivalem)*

porque perdeu os laços com o lugar e o tempo de sua origem” (Chaui, 2005, pág. 19).

A filósofa defende que a ideologia dominante possui um recurso utilizado na ocultação da presença do Estado na sociedade civil: o competente discurso da organização. Segundo ela, “tem-se a aparência de que ninguém exerce poder porque este emana da racionalidade imanente do mundo organizado ou, se preferirmos, da competência dos cargos e funções que, por acaso, estão ocupados por homens determinados” (Chaui, 2005, pág. 21).

Desta maneira, escândalos como a situação cultural do Brasil passam despercebidos, até mesmo em debates eleitorais, pois a situação atual aparenta já ter sido naturalizada.

CULTURA ALÉM DO MERCADO

“Do rio que tudo arrasta, diz-se que é violento. Mas ninguém chama violentas às margens que o comprimem.”

Bertolt Brecht

É evidente que o principal mecanismo de incentivo cultural do país não contempla todos os projetos culturais, pois as empresas, a quem foi terceirizado o dever estatal de promover os bens imateriais, não estão realmente interessadas em incentivar projetos de qualidade artística e engajamento social, mas aqueles que evidenciam sua marca por atraírem consumidores.

Na mentalidade corporativista, o público-alvo está concentrado nas capitais do sudeste brasileiro. Em contrapartida, as grandes metrópoles estão acompanhadas de enormes regiões periféricas, para as quais o investimento não chega nem para setores comumente compreendidos como básicos, como saúde, transporte, saneamento e educação.

Neste capítulo, contaremos a história de três grupos artísticos com diferentes tempos de trabalho e entendimento cultural. Eles provam que é possível produzir cultura sem incentivo fiscal, mas lutam por mais verba estatal para o setor com o intuito de garantir a autonomia artística da população.

Alguns dos grupos aqui retratados estão às margens da grande metrópole paulistana, mas todos seguem às margens da política cultural privatista adotada pelo Estado brasileiro. Eles buscam outras formas de subsistência e potencializam a criatividade em momentos de aperto. O fator comum entre todos eles é terem atingido o reconhecimento de seu público e colegas de profissão por meio da apropriação da cultura popular brasileira de diferentes maneiras em seus projetos.

COLETIVO PERIFATIVIDADE

*“No fundão do famoso bairro do Ipiranga
Na divisa da região do grande ABCD
Surge o movimento
Mostrando a periferia como tem que ser*

*Atividade alegre, com música e poesia
Ações sociais que identificam ousadia
De quem merece, de quem cresce
De quem trabalha o ano todo
Mas da cultura não esquece*

*Intervenções na comunidade
Mostra-se o valor da bela arte
E quem chega pra somar
Desse movimento também faz parte*

*Dos quadros e telas
Paredes sem reboque
Grafites, stencil e frases soltas
Que a elite entra em choque*

*É o movimento da coletividade
No Sarau
PERIFATIVIDADE!”*



Sarau Perifatividade - Créditos: Laysa Elias

Em agosto de 2010, um grupo de aproximadamente 15 amigos, espelhando-se em projetos já existentes e bem sucedidos de saraus em zonas periféricas da cidade de São Paulo e com o intuito de unificar as atividades culturais praticadas há tempos na região em que moram, criou o Coletivo Perifatividade.

O grupo é dissidente do antigo “Núcleo Poder e Revolução” juntamente com alguns novos moradores que perceberam a carência cultural da região e sua riqueza com potencial de ser explorada e estimulada. O Fundão do Ipiranga, está localizado na zona sul da cidade de São Paulo, numa área próxima à divisa com os municípios de Diadema e São Bernardo do Campo. As ações do coletivo contemplam atualmente bairros como Parque Bristol, Jardim Clímax, Heliópolis e

Vila das Mercês.

Inicialmente, as ações aconteciam no Bar do Boné, um estabelecimento localizado na esquina entre as ruas Nossa Senhora da Saúde e Romão Puiggari, onde permaneceram por três anos. Em 2014, os cinco integrantes remanescentes optaram por tornar o projeto itinerante.

“Nosso compromisso é com a quebrada, então não havia motivos para estarmos num bar da classe média. Quem mais lucrava com essa história era o dono. O pessoal da comunidade não ia pra lá”, conta Ana Fonseca, integrante do coletivo, que também comemora o fato de restarem apenas cinco componentes na equipe, pois *“hoje está presente quem realmente é comprometido com a ideia”,* afirma.

Até então, a população produzia cultura, mas de forma espalhada e independente. O Perifatividade surgiu com o intuito de unir essas pessoas e divulgar seus projetos a outros moradores, que acabam conhecendo e se identificando com os temas, estilos e estéticas desenvolvidas.

O único equipamento cultural ativo nessa região é o CEU Parque Bristol. Espaços culturais como esse pecam, pois deveriam se empenhar mais em valorizar os artistas locais, facilitando o trabalho de iniciativas populares como essa que descrevemos. Muitas vezes, um espaço como o do CEU oferece o local de ensaio, mas o artista não é incentivado financeiramente para viver de sua arte.

Em compensação, muitos artistas famosos se apresentam nos CEUs recebendo mais de 10 mil reais. É preciso inverter essa lógica. Em algumas periferias, o distanciamento entre o aparelho cultural ali instalado e a população é tão grande que eles não chegam a conhecer os artistas locais. *“Um espaço como o CEU não pode virar um elefante*

branco no meio da comunidade”, pondera Ana Fonseca.

Inicialmente, os próprios integrantes do coletivo financiavam suas ações. Com o tempo, passaram a se inscrever em editais e foram contemplados com a verba do Programa VAI em 2011 e 2012 e com o ProaAC Editais para a realização de um projeto de incentivo à leitura em escolas da rede pública.

Programa VAI

O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) foi implantado em 2003 pela Prefeitura Municipal de São Paulo, a partir da aprovação do projeto do vereador Nabil Bonduk. Seu objetivo é fomentar iniciativas culturais das mais variadas linguagens, priorizando jovens de baixa renda que residam em localidades com escassez de equipamentos culturais.

Os projetos contemplados recebem da Secretaria Municipal de Cultura um montante que varia entre 30 e 60 mil reais para sua realização. Uma comissão julgadora constituída por representantes do governo e da sociedade civil, indicados pelo Conselho Municipal de Cultura. Atualmente, devido à ausência deste conselho, a indicação parte do secretário municipal de Cultura.

ProAC

O ProAC é um programa de incentivo à Cultura do governo estadual de São Paulo, existente em dois modelos. O ProAC ICMS baseia-se no incentivo fiscal, no qual as empresas podem financiar projetos aprovados pela Secretaria Estadual da Cultura, enquanto no ProAC Editais é disponibilizada verba pública aos projetos fomentados, desde que esses se encaixem nas diversas linguagens e temáticas propostas pela Secretaria.

No ProAC Editais, há prêmios a partir de 10 mil reais. No ProAC ICMS, os valores aprovados para captação podem chegar a R\$ 1,5 milhão, no caso de projetos pensados a longo prazo ligados a bibliotecas, arquivos, centros culturais e museus.

O coletivo deixa claro que planeja suas atividades independentemente dos prêmios oferecidos por editais, mas reconhece como essenciais as políticas públicas voltadas ao incentivo à cultura. *“Esses editais são uma espécie de devolutiva à população, pois o estado não faz mais do que sua obrigação. Já que pagamos impostos, temos que ter algo em troca”,* retruca Ana, que ainda diz preferir continuar

bancando alguns projetos com o dinheiro pessoal dos integrantes do coletivo a obter verba de grandes empresas ou bancos.

O Perifatividade é um sarau constituído com finalidade política. Em suas atividades, há sempre a inserção de debates sociais. Ana Fonseca recorda-se da frase que ouviu de um amigo, que definiu o coletivo como organizador de saraus com poesias feitas para o povo e não para poetas. De acordo com a artista e militante, há diversos saraus na cidade com outras propostas para aqueles que não estiverem satisfeitos com esse modelo.

Nas atividades do coletivo, o rap está sempre presente e já toca como música ambiente durante a chegada dos convidados. As letras possuem temáticas relacionadas ao cotidiano na periferia, o perigo representado pela polícia violenta e o preconceito da sociedade. A abertura dos saraus fica por conta dos cinco integrantes do grupo, que recitam a poesia reproduzida na abertura deste texto, seguida de um rap composto para contar a história do coletivo e descontrair os demais participantes, que já interagem no refrão.

Nosso primeiro contato com o Perifatividade foi durante um sarau organizado numa sala da Biblioteca Amadeu Amaral. A recepção foi como o relatado anteriormente. O grupo também oferecia comes e bebes aos presentes, que sentavam em círculo para assistir às apresentações e aguardar sua vez de se expressar artisticamente. Uma apresentação marcante foi a de um garoto de aproximadamente sete anos, que escolheu um livro na seção infantil da biblioteca para ler na companhia de seu pai. Aos poucos a sala foi lotando e conquistando a atenção dos visitantes da biblioteca. Muitos parceiros antigos do coletivo foram ao local exclusivamente para participar do sarau.

Nesses quatro anos de existência, o grupo cresceu e se consolidou

no cenário cultural da cidade, onde já existe um circuito composto por diferentes tipos de saraus. Ainda assim, todos os seus integrantes possuem outros empregos para se manter. *“A gente tem vontade de trabalhar apenas no Perifatividade, mas não somos desesperados pra isso acontecer. Não queremos virar o profissional dependente do edital, aquele que vai procurar uma empresa e vender seu princípio a qualquer preço só para obter dinheiro”*, explica Ana.

Entre as conquistas recentes do grupo, está a viagem para Buenos Aires, intermediada pela Biblioteca Mário de Andrade, onde puderam compartilhar um pouco do trabalho realizado no Fundão do Ipiranga em uma feira literária, que contou com a participação de mais 15 saraus paulistanos. Ao ser parabenizada pela conquista do grupo, Ana Fonseca rebate: *“Vai ser uma verdadeira conquista quando todos os moradores da quebrada estiverem com um livro na mão”*. Em contrapartida, ela reconhece que o trabalho já tenha rendido alguns frutos e exemplifica: *“como a gente trabalha apresentando a literatura às pessoas, elas passam a querer batalhar pra entrar numa faculdade e até fazer uma pós-graduação no futuro”*.

Apesar disso, o aproveitamento de bens culturais em localidades mais distantes, como o centro da cidade, ainda é algo fora da realidade dos moradores dessa região devido à dificuldade de locomoção e desinformação. Há muitas atividades gratuitas na cidade que não chegam ao conhecimento dessas pessoas, que acabam por frequentar o espaço do CEU e os saraus promovidos pelo Perifatividade esporadicamente, além de festas onde estão presentes ritmos musicais como o samba e o funk.

Por falar em funk, o ritmo é motivo de conflito na periferia, pois foi associado à prática de atividades ilícitas. Ana conta que os

integrantes do coletivo já foram detidos, porque policiais acharam que estavam realizando um baile funk. *“Eles não têm discernimento do que é sarau e o que não é. A gente faz sarau na biqueira mesmo, é essa a intenção, mas eles não entendem”*, completa ela.

Nossa entrevista foi realizada durante a festa de comemoração de quatro anos do Perifatividade, realizada no Parque Bristol. Para que o evento acontecesse, foi necessário que os organizadores comunicassem a PM e garantissem que não tocariam funk. Viaturas do policiamento permaneceram nas proximidades durante todo o dia.

Além da censura ao funk, um problema mais grave enfrentado pelos moradores da região é o genocídio. São comuns casos de jovens que frequentam os saraus morrerem baleados pelos policiais. *“Independentemente se este jovem é bandido ou não, o certo é levar preso. A polícia aqui da região é muito opressora, reacionária e preconceituosa”*, critica Ana.

Ela ainda explica que o sarau é aberto para receber todas as pessoas que moram nas proximidades, inclusive os envolvidos com o crime, com os quais há uma coexistência respeitosa: *“eles nunca encararam os saraus como uma forma de tirar seus moleques do crime através da cultura. Eles sempre entenderam como se estivéssemos fazendo algo legal, cada um fica na sua. Com certeza, tem meninos do crime aqui hoje curtindo a música e eu nem sei quem são. Essas pessoas são daqui, o pessoal do coletivo é daqui, todo mundo se viu crescer”*, esclarece.

Neste aspecto, Ana Fonseca reconhece a necessidade de um diálogo aprofundado com o poder público, pois o Fundão do Ipiranga é uma região periférica da zona sul de São Paulo que acaba sendo esquecida pelos governantes. Segundo ela, outros bairros da mesma

área, como o Capão Redondo, receberam mais investimentos em cultura devido à divulgação de uma pesquisa que o indicava como um dos mais violentos do município.

O Coletivo Perifatividade é uma iniciativa autônoma dos moradores do Fundão do Ipiranga, que batalham para reverter essa situação de marginalidade e acreditam, não só na transformação dos indivíduos proporcionada pela arte, mas também na transformação social conquistada por meio da luta.



DOLORES BOCA ABERTA MECATRÔNICA DE ARTES

“Para nós do coletivo artístico Dolores é uma honra participar deste evento e ainda ser agraciado com uma premiação.

Nosso corpo de artista explode numa proporção maior do que qualquer bomba jogada em crianças iraquianas.

Nosso coração artista palpita com mais força do que qualquer golpe de estado patrocinado por empresas petroleiras.

Nossa alegria é tão nossa que nenhum cartel será capaz de monopolizar.

É muito bom saber que a arte, a poesia e a beleza são patrocinadas por empresas tão bacanas, ecológicas e pacíficas.

Obrigado gente, por essa oportunidade de falar com vocês.

Até o próximo bombardeio. Quer dizer, até a próxima premiação.”



Dolores - Créditos: Xandi - Reprodução do Blog Dolores Boca Aberta

O Discurso acima foi proferido por Tita Reis, um dos integrantes do Dolores Boca Aberta MecaTrônica de Artes, durante a entrega do Prêmio Shell de Teatro, em março de 2011. Durante a fala, a atriz Nica Maria jogava óleo queimado na cabeça do colega em referência ao petróleo explorado pela empresa anfitriã. O grupo foi vencedor do mais reconhecido prêmio teatral que, alinhado a tudo que envolve as maiores produções culturais brasileiras, é proveniente de uma empresa multinacional. O espetáculo “A Saga do Menino Diamante – Uma ópera periférica” venceu uma categoria especial devido ao trabalho de pesquisa e criação empenhado na produção da peça.

Em comunicado aberto, o coletivo chegou a lamentar que “*uma das premiações mais conceituadas no meio artístico seja patrocinada por uma empresa que participa ativamente da lógica de produção de ditaduras perenes, guerras e golpes de Estado*”. A premiação em dinheiro, no valor de oito mil reais, foi aceita pelo grupo que a entendeu como “*uma forma de restituição de uma ínfima parte do dinheiro expropriado da classe trabalhadora. Recebemos o que é nosso (enquanto classe, no sentido marxista) e debateremos um fim público para esta verba*”, declararam. A estatueta também adquiriu uma nova função, atualmente é utilizada como peso de porta no chão de uma das salas da sede da companhia.

O Dolores, como é conhecida a trupe, atua há cerca de 15 anos na zona leste de São Paulo, mais precisamente na Cidade Patriarca. O grupo conquistou reconhecimento na cena teatral da cidade justamente após a realização do espetáculo “A Saga do Menino Diamante”, a partir de 2009, viabilizado pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro. Nesse espetáculo, a sede do grupo chegou a receber 600 pessoas semanalmente, que vinham de todas as partes de São Paulo

para conferir o que estavam fazendo aqueles artistas periféricos, até então desconhecidos.

A obra em questão pretendia mostrar ao público a maneira como cada indivíduo, independentemente de sua posição social, é uma peça fundamental na construção da história, colaborador alienado para a instituição dos modos de produção e das relações sociais. Em determinada parte do espetáculo, o público se dividia e acompanhava a história sob dois pontos de vista diferentes: um núcleo com personagens periféricos moradores de favelas e outro com tipos endinheirados, interessados na compra de apartamentos luxuosos.

Além do conteúdo popular de seus espetáculos, como pode ser percebido pelo exemplo acima, a crítica social e a mensagem política estão sempre presentes. O grupo pretende atingir a classe trabalhadora com seus projetos e trazer iniciativas culturais de qualidade para a zona leste da cidade. Eles dialogam com o público do entorno, mas viabilizam o acesso a outros trabalhadores e movimentos sociais. Durante a temporada da “Saga do Menino Diamante”, uma parte da verba foi destinada para a locação de ônibus que pudessem transportar o público desses movimentos, que moram em assentamentos mais distantes da capital.

“A ‘Saga’ nos permitiu construir vários públicos: reafirmar as relações com diversos grupos de teatro e consolidar essa solidariedade entre os grupos; há o público das redes sociais que é bem oscilante, mas tem sido eficaz. Quando a gente vê uma cara muito diferente, costumamos perguntar como a pessoa ficou sabendo e geralmente é pela internet”, conta Karina Martins, uma das integrantes do coletivo.

Os membros do grupo também comentaram a dificuldade em aproximar os moradores do bairro do espaço, que conta com uma

grande área verde e uma quadra, devido ao histórico de abandono do local, que era frequentado por usuários de drogas durante um intervalo de tempo em que não foi aproveitado como aparelho cultural.

O local era utilizado pelo Vento Leste, um grupo que produzia cultura na região desde 1979, mas foram expulsos de lá durante a prefeitura de Paulo Maluf. O espaço só voltou a ser utilizado quando Marta Suplicy assumiu o comando da cidade, em gestão compartilhada entre o Dolores, que integrou a última diretoria do Vento Leste e outros dois grupos do local. Quando essa diretoria faliu e o espaço voltou a fechar, os integrantes do Dolores optaram pela ocupação.

“A gente tinha uma cópia de chaves de lá e, sem autorização do resto da diretoria ou do poder público, nós entramos e passamos a organizar o espaço, dar aulas, ensaiar, reformar o local. Tudo clandestinamente. A gente foi ficando, então não teve aquele romantismo da ocupação clássica, metendo o pé na porta com a polícia vindo atrás. Não teve nada disso, a gente foi aproveitando as brechas, já que somos do bairro”, conta Luciano Carvalho, membro do Dolores. Atualmente, o grupo possui a documentação do espaço. Em outubro, receberam a visita de um fiscal da prefeitura que os ameaçou de despejo por não ter conhecimento das atividades praticadas no local. Após uma reunião na subprefeitura da Penha, onde foram comprovadas as atividades organizadas, as autoridades se surpreenderam e comprometeram-se a ajudar na regularização do espaço e na intermediação com a Secretaria de Esportes.

O Centro Cultural Vento Leste abriga hoje, além do Dolores, grupos de dança, de teatro, capoeira, artes marciais, basquete, futebol, reuniões de idosos e, até mesmo, encontros semanais dos Narcóticos Anônimos. *“Toda a sociedade está estruturada para alienar trabalho.*

Então, você não participa de espaços como um igual, você participa como um funcionário, que desempenha uma função específica, isso não no nosso caso. Se a gente tem uma administração comunitária e libertária de um espaço público, a gente tem um primeiro pressuposto, não temos faxineira, não temos vigia, não temos gente com funções específicas que determinam a razão de ser daquela pessoa naquele espaço. Isso é muito legal e é um complicador”, afirma Luciano Carvalho.

A conquista desse espaço foi capaz de mudar a estética das criações do Dolores. Na “Saga do Menino Diamante”, o grupo começa a explorar espaços alternativos, fazendo uso de diversas possibilidades do terreno. “Se numa caixa preta as possibilidades teatrais são infinitas, imagine o estímulo provocado por um ambiente cercado por árvores, carros, pássaros, morros, uma topografia acidentada, uma construção irregular, milhares de pessoas influenciando naquela área, uma movimentação de trabalho superexplorado de imigrantes bolivianos no entorno, os imigrantes que jogam bola no terreno, nossos amigos que jogam basquete e futebol. Ou seja, é muita influência.”

Essa relação criativa com o espaço originou o projeto que o grupo chama de “Arte Perene”, com o qual eles realizam diversas performances nas ruas e praças da zona leste de São Paulo e constroem esculturas, que permanecem no local mesmo após a apresentação do grupo.

O maior símbolo deste projeto foi a construção da escultura de um elefante, com cinco metros de altura, na Praça Artur Alvim. A realização da obra aconteceu nas duas primeiras semanas de setembro de 2012, quando o grupo aproveitou para transferir todas as atividades artísticas para a praça. O elefante simboliza, segundo eles, a classe trabalhadora, que se assemelha ao animal quanto a sua força

e grandeza. “As ideias do nosso projeto teatro perene partem dessa percepção de que não há obras de arte na zona leste”, conta Karina.

É partindo dessa mesma premissa que o Dolores integra o Fórum Cultural da Zona Leste, no qual é debatida a criação de uma nova lei de fomento específica para as periferias da cidade. De acordo com os integrantes do grupo, apenas 7% da verba cultural disponível em São Paulo vão para a periferia. Portanto, está sendo elaborado pelos coletivos um projeto de lei nos moldes da Lei de Fomento ao Teatro com o intuito de fomentar as atividades culturais das mais diversas linguagens artísticas oriundas das periferias. Os contemplados receberiam um valor suficiente para a realização do projeto, manutenção do espaço de trabalho e remuneração durante o período de pesquisa. Essas discussões ainda estão em fase inicial e o texto a ser apresentado na Câmara Municipal ainda não foi redigido.

Para os integrantes do Dolores, é importante fortalecer as artes na região, pois a maioria dos bairros da zona leste são bairros dormitórios, onde descansam os trabalhadores que se deslocam diariamente ao centro expandido da cidade. É importante que haja opções de lazer e cultura para essas pessoas em seus bairros durante os finais de semana.

A sede do grupo tornou-se um diferencial na região, porque após as apresentações, eles realizam festas onde podem trocar ideias com o público, debater a temática dos espetáculos e também proporcionar momentos de lazer a preço justo para a vizinhança e visitantes em geral, já que a atividade era encerrada apenas com a reabertura da estação de metrô mais próxima. “Falta lugares para se divertir, ver pessoas, beber uma cerveja por um preço mais acessível na região e aqui sempre foi um lugar tranquilo, que não tinha o tom de perigo, porque ficar numa

festa na periferia durante a madrugada é sempre arriscado. A gente não teve nenhuma briga”, explica Erika Viana, integrante do Dolores. “A festa também era uma forma de discutir política, tanto que ela compunha o espetáculo enquanto último ato. Uma maneira de nós trabalhadores, nos permitirmos a liberdade de estar em festa, de nos divertirmos e nos relacionarmos de outra forma”, completa Karina.

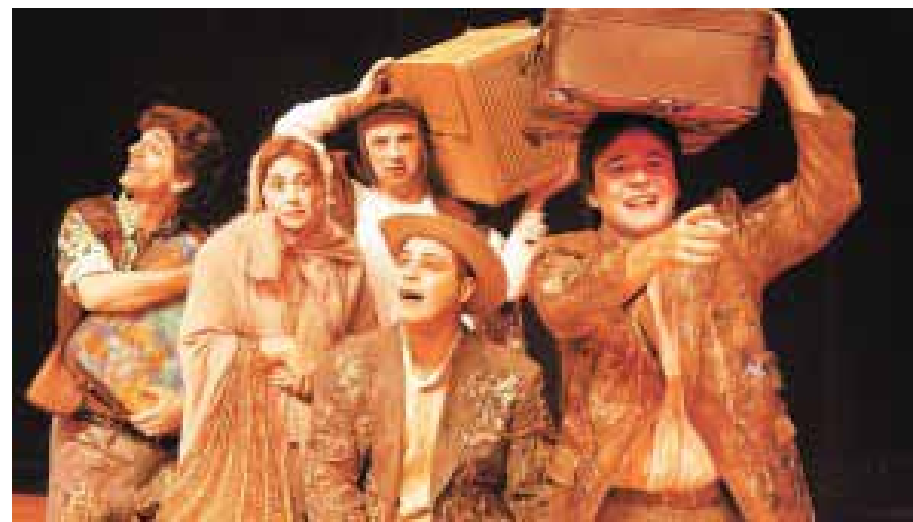
No momento, o grupo está ensaiando a chamada Trilogia das Necessidades, composta por três espetáculos resultantes da pesquisa sobre três necessidades dos trabalhadores: o sexo, a alimentação e o descanso. Em junho de 2013, foi realizado um ensaio aberto ao público com o intuito de debater as ideias tratadas nas peças, que devem estreiar ainda este ano.

*E estamos prontos
Riso em mão cheia
Na outra emoção
Isso é o que recheia
O Auto de Paixão.
Do mistério antigo
Tiremos o véu
Que Deus desça à terra
Que o homem suba ao céu*

(Canto Inicial do “Auto da Paixão e da Alegria”- Luís Alberto de Abreu)

FRATERNAL COMPANHIA DE ARTE E MALAS-ARTES

*Na estrada do tempo
Aos dias de agora
Caminham saltimbancos
Carregando histórias
Telhado de estrelas
Luz de uma fogueira
Corações atentos
Drama, riso na algibeira
É só o que precisa
Este nosso encontro
Ator, história, público*



Fraternal- Créditos: Divulgação Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes

Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes. Talvez você já tenha ouvido falar o nome de uma das mais importantes companhias de teatro focadas na pesquisa da Comédia Popular Brasileira. Há mais de vinte anos montando peças cômicas que exploram esse universo pesquisado, a Fraternal, como é popularmente chamada, hoje é reconhecida por seu trabalho que sempre visou mostrar a riqueza cultural que o nosso país possui.

Conhecidos por suas peças que sempre, com bom-humor, dialogam com a cultura popular, eles atingem diferentes públicos e sempre capricham nas vestimentas e nos elementos cênicos. A Fraternal é uma pérola dentro desse país não apenas por conseguir desenvolver um trabalho sólido de pesquisa, mas por se diferenciar na continuidade desses estudos.

Quando decidem o tema do projeto a ser desenvolvido, os membros do grupo se debruçam na pesquisa e procuram pessoas que possam agregar conteúdo, seja através de palestras, oficinas ou mesmo conversas que direcionem o grupo para o universo que desejam representar.

Os espetáculos em geral refletem a pesquisa aprofundada na comicidade da cultura popular e dialogam com ela. Passando pelo farsesco, por personagens-tipo e com fortes influências dos comediógrafos Martins Pena, Artur Azevedo e Ariano Suassuna, a Fraternal é responsável por um repertório de peso que conta com peças de grande repercussão como: “Burundanga”, “Sacra Folia” e “Quem pode, pode!”.

Em seu último trabalho “A Gira da Rainha” (2014), a companhia mostrou uma pesquisa sobre os Arcanos Femininos que, vindos da Europa, se misturaram ao universo da cultura brasileira. Os temas e

textos são diversos, mas a marca da Fraternal está estampada nas peças que apenas explicitam o quão rico e vasto é o campo de estudos que ela se propõe a desbravar.

Quem vê a companhia pelos palcos do país, não imagina que ela surgiu de forma amadora dentro de uma empresa, formada por um grupo de funcionários da Siemens. O já diretor teatral na época, Ednaldo Freire foi, a princípio, apenas dar um curso para os trabalhadores, mas devido à paixão dos alunos, um grupo experimental foi formado. Surgia aí o embrião do que viria a ser mais tarde a Fraternal.

Ednaldo Freire explica: *“Quando acabou o curso, eles tiveram a ideia de fazer um grupo de teatro dentro da Siemens e eu topei. A gente começou a fazer um trabalho lá e o pessoal se apaixonou. A ideia de fazer teatro era a oportunidade de oferecer algo que pudesse contemplar a mulher e o filho do trabalhador, porque o que existia no grêmio era futebol, o que só contemplava o homem da casa. O grupo era formado por associados do grêmio da empresa. Eles alugavam um teatro e aquilo lotava a ponto de chamar a atenção da mídia na época. Os críticos teatrais foram ver, começaram a adorar e falar bem.”*

Em meados dos anos 90, a pesquisa sobre a comédia popular brasileira começou a encantar os que acompanhavam o trabalho que vinha sendo produzido, foi nessa época que um dos maiores dramaturgos brasileiros da atualidade, Luís Alberto de Abreu, se juntou ao grupo e foi fundada oficialmente a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.

Composta por um núcleo fixo, Ednaldo Freire, Mirtes Nogueira, Edgar Campos e Aiman Hammoud, a companhia ingressou em um universo que por incrível que pareça é pouco valorizado no país, a cultura brasileira. Abreu explica: *“Na verdade, a gente não resgata a*

cultura popular brasileira, mas a gente dialoga com ela. Ela está aí, está forte, está viva!”

Uma das fontes na qual a companhia bebeu foi nos ideais do diretor do Grupo de Teatro Mambembe, Carlos Alberto Soffredini, que *“não tinha um compromisso nacionalista radical. Fazia teatro em torno do seu país, falava do país, trazia referências dele”*, comenta Ednaldo Freire que conclui em entrevista à Roberta Ninin: *“A cultura popular é universal, do povo, representa a massa dos excluídos no mundo todo”*.

Sempre com uma visão clara do teatro que buscava fazer, a Fraternal perdeu o patrocínio da Siemens em meados dos anos 2000 e, depois de passar pelo Teatro de Arena Eugênio Kusnet, se fixou por quatro anos no Teatro Paulo Eiró. Foi a partir daí que a companhia começou a ser de fato reconhecida pelo seu trabalho e junto com um projeto de formação de público conseguiu, nos quatro anos que ocupou o teatro em Santo Amaro, tomar um porte nunca antes imaginado. *“Era fantástico! Quando chegamos lá, tinha seis pessoas na plateia, quando deixamos havia 600 pessoas e mais gente querendo entrar”*, afirma Ednaldo Freire.

Hoje a companhia está sem um teatro fixo. A sede na Bela Vista, que antes era usada apenas como depósito, se tornou o local de ensaio das peças que são encenadas no “palco carreta”, um palco que, como o próprio nome diz, pode ser levado para diversos lugares por fazer parte de uma carreta. A Fraternal encerrou nesse ano, um projeto com o qual, a cada domingo, levava o espetáculo “A Gira da Rainha” para um parque da cidade de São Paulo. No total, 12 parques foram contemplados com a peça que ocorria gratuitamente.

Freire mostra o intuito da companhia com o projeto: *“O nosso grupo faz um tipo de teatro popular e a gente quer atingir o povão,*

queremos ter a acessibilidade. Como a gente sabe que o povão não vem ao teatro nós vamos a ele. Nós vamos através da carreta, porque ela pode circular. Eu não tenho que ficar fixo aqui e os caras virem até mim, eu posso ir até eles.”. O diretor ainda completa: *“Quando pensamos na carreta, pensamos na acessibilidade mesmo. Nós pretendemos trabalhar referendados na cultura popular e mostrar o resultado desse trabalho. Nós não temos um teatro. O nosso teatro é itinerante, é a carreta, por mais que não nos limitemos a ela.”*

O que permitiu à Fraternal ir até o público foi o último fomento que conseguiram. Os custos para se levar um espetáculo toda semana para um lugar diferente são altos e não seria possível desenvolver esse projeto sem o financiamento do Estado.

Contudo o futuro ainda é incerto para a companhia. Mesmo sendo um dos grupos mais importantes do país e possuindo uma das pesquisas mais ricas de Comédia Popular Brasileira desde 1993, a Fraternal está sempre atrás de editais e parceiros. Depois de muita luta, eles já possuem um reconhecimento que abre muitas portas, mesmo assim Freire ressalta a dificuldade que é fazer teatro em um país como o Brasil: *“A fraternal não é um negócio para a gente. Ela é o nosso porto seguro artístico. Ganha-se dinheiro com outros projetos, mas aqui fazemos o teatro que queremos.”*

Fica explícito no depoimento de Freire que sobreviver apenas de teatro é um privilégio para poucos e torna-se ainda mais complicado quando leis de incentivo como a Rouanet, por exemplo, passam para a mão de empresas decisões que deveriam visar a qualidade do conteúdo simbólico e não o valor publicitário daquilo.

Freire completa, *“A falha da Lei Rouanet é essa: a princípio, ela é uma lei interessante, mas na prática ela é uma lei de marketing*

das empresas. *“Um banco vai querer patrocinar um espetáculo do Antônio Fagundes, mas não de um grupo de teatro que faz um trabalho de cultura popular, um trabalho de crítica. É muito difícil sobreviver, sobretudo no trabalho de grupo.”*

A Fraternal já está há anos na estrada e vem obtendo sucesso nessa rica trajetória. Infelizmente no país isso não significa que os artistas da companhia consigam viver ou tirar um sustento do trabalho desenvolvido.

O que esse grupo faz é um trabalho de pesquisa dos mais ricos de Comédia Popular Brasileira já feitos no teatro, contudo o apoio recebido do estado é mínimo e vem na forma da Lei de Fomento, conquista, já explicada no capítulo anterior, da própria classe teatral.

Freire participou do movimento que ajudou a escrever essa Lei, mas tem suas críticas: *“Ela foi criada pra contemplar a continuidade de trabalho, continuidade da pesquisa. Mas como é única que existe, todos os grupos que se formam vão em busca do fomento. Eles estão certos, mas o problema é que a verba é muito curta, a cobertura é curta e não dá para cobrir todo mundo. Ela é uma lei boa, é uma lei legal, mas não pensou na possibilidade da expansão.”*

Tanto para a Fraternal como para outros grupos que buscam uma pesquisa continuada, a Lei de Fomento está virando uma lei que tenta dar um pouco para cada um, uma “Lei de Montagem”. A crítica que surge nesse momento é que, com a vontade de contemplar o maior número de grupos possível e com o pouco dinheiro disponível, cada um fica com um tanto razoável apenas para montar a peça e mais nada. A pesquisa continuada, na opinião de Freire, está sendo posta de lado: *“Aí começam a existir os lobbys, porque o dinheiro é pouco e quando o dinheiro é pouco todo mundo grita e ninguém tem razão.”*

O próximo passo da companhia, depois do último projeto que trabalhou a pomba gira, o candomblé e o sacro-profano, é fazer os clássicos do riso. A ideia é pegar textos de Molière, Shakespeare, Martins Pena, e trabalhá-los com a linguagem popular. *“Vamos abraçar esses textos em termos estéticos e ir para as praças com eles”*, completa Freire.


Debruçar-se sobre o exemplo de um grupo de teatro como a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, é enxergar o desprezo às artes e seu potencial simbólico e subjetivo, por parte do Estado.

Leis como a Rouanet ou o Procultura permitem ao Brasil sufocar e impedir que outros grupos como a Fraternal surjam. Se essa companhia ainda esta viva, é pela paixão que seus membros têm pelo teatro e mais ainda, pela crença que eles têm na importância do que fazem.

Para Ednaldo Freire, o problema do teatro no Brasil é um problema educacional. De acordo com ele, as pessoas não têm culpa de não consumirem teatro, pois não são apresentadas a ele, não são educadas a ir ao teatro. *“Quando você estuda na escola a literatura brasileira, estuda as escolas literárias. No Romantismo, você entra em contato com um senhor chamado Martins Pena. Você estuda sua trajetória enquanto autor do romantismo, mas ele é o maior comediógrafo do Brasil! Ele é responsável por alavancar o teatro no Brasil, por nacionalizar o teatro brasileiro. Era o momento dos professores falarem isso e pegarem as 20 peças do Martins Pena e montarem na escola. São peças gostosas, cômicas e ao mesmo tempo quase documentários históricos da época. Seria uma maneira de educar o aluno para ser um espectador de teatro no futuro, como a Inglaterra faz com Shakespeare, por exemplo”*, explica Freire.

Para manutenção de um trabalho de pesquisa como o realizado por esse grupo, é necessária muita força de vontade e luta. Basta olhar para o repertório da companhia para que se veja a riqueza do trabalho desenvolvido, porém ainda há o pensamento de que o que é produzido no país, se não tem um viés comercial, não é bom, não atrai público e não deve ser incentivado. Aí morre nossa cultura.

A CULTURA COMO MERCADORIA



“E não podemos admitir que se impeça o livre desenvolvimento de um delírio, tão legítimo e lógico como qualquer outra série de ideias e atos humanos.”

Antonin Artaud



A MATERIALIZAÇÃO DO TEATRO

Os exemplos expostos no capítulo anterior, do Coletivo Perifatividade e do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, são bem sucedidos dentro da proposta e da visão que têm da arte no espaço sócio-urbano. Contudo representam um dos extremos do posicionamento cultural que não é compartilhado pela maioria dos que pensam e fazem cultura na cidade de São Paulo, inclusive pela já citada Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes.

Quando uma pessoa opta por escolher o teatro como profissional, está sujeita às regras do mercado, mesmo que não concorde com elas. Em um país em que a profissão de artista não é valorizada a maioria dos que seguem este caminho precisam se aventurar em outros empregos para se manterem no meio.

Se a distribuição da programação teatral de São Paulo for analisada, fica clara sua concentração na região central da cidade em detrimento das periferias, é o que concluiu o levantamento do Observatório das Metrôpoles, realizado no ano de 2000. O instituto dividiu a cidade em cinco anéis (central, exterior, interior, intermediário e periférico) e percebeu que as salas de teatro e cinema encontram-se, em sua maioria, nos dois anéis centrais, embora haja distribuição desigual pelas outras três zonas demarcadas, devido principalmente à presença de salas de cinema comercial em shoppings centers instaladas em alguns bairros afastados do centro.

Para além disso, se olharmos apenas para os números de teatros, já fica explícita que a cultura não é uma prioridade dos governantes e investidores:

- Buenos Aires- 1 teatro para cada 46 mil habitantes
- Nova York- 1 teatro para cada 66 mil habitantes
- São Paulo- 1 teatro para cada 126 mil habitantes

Não é por acaso que as Igrejas Neopentecostais tenham, cada vez com mais força, se estabelecido à margem dos grandes centros. De certa forma, elas suprem a carência de espaços que ofereçam lazer, cultura, entretenimento e outras formas de fuga da vida material da metrópole, que cada vez mais sufoca as referências simbólicas de que o homem tanto necessita.

“O indivíduo se tornou um mero elo em uma enorme organização de coisas e poderes que arranca de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva na forma de uma vida puramente objetiva”, afirma Georg Simmel em seu artigo “A Metrópole e a Vida Mental”, escrito em 1902.

O progresso nas grandes metrôpoles dita um ritmo acelerado que visa à objetividade em todos os aspectos da vida dos cidadãos urbanos. Imersos nessa engrenagem, os indivíduos são incapazes de desenvolver o que Simmel chama de “espírito subjetivo”, que nada mais é que a espiritualidade e intelectualidade tão buscadas e ao mesmo tempo inatingíveis atualmente.

No espaço urbano só prosperam as instituições religiosas e culturais que se contrapõe a tais valores subjetivos. Ao se adaptarem ao modelo de desenvolvimento hegemônico, elas fogem do que se espera de organizações dessas naturezas e reduzem todo caráter simbólico da arte e da religião a um valor de troca, “que é comum a tudo; que transfere toda qualidade e individualidade à questão: Quanto?”, completa Simmel.

No meio teatral essa diferenciação fica nítida, tanto na escolha da programação, quanto na crítica especializada. Uma peça é considerada bem sucedida quando atrai muito público e esgota os ingressos. A qualidade do que é apresentado não é mais a prioridade nem para a curadoria e muito menos para a imprensa.

Sergio Rezende, diretor geral do TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo preza a qualidade na seleção dos espetáculos que seleciona para seu teatro, mas completa: *“Às vezes recebo bons projetos aqui, mas a pessoa não tem nenhum patrocínio, então fica muito difícil trazer um espetáculo sem patrocínio total, mas há exceções.”*

Para ele, em um contexto em que o público é escasso, faz-se necessário que o projeto tenha um diferencial, por exemplo, um ator global compondo o elenco: *“É o caso do Antônio Fagundes, que esteve em cartaz no TUCA com a peça ‘Tribos’. Ele não tem patrocínio, mas é um grande homem de teatro, um homem de televisão, que possui uma carreira sólida. Isso atrai o público.”*

Ednaldo Freire, diretor da Fraternal companhia de Arte e Malas-Artes, reconhece o cenário descrito pelo diretor do TUCA, mas critica essa realidade: *“Os globais conseguem tudo, porque eles são conhecidos. As empresas vão querer investir em um grupo de teatro que a rigor não faz um trabalho comercial, que faz um teatro de crítica social? Muitas vezes elas não querem ver seus produtos associados a essa crítica.”*

É natural que uma empresa deseje realizar uma ação de marketing em um evento com muito público presente, mas não nos parece um fenômeno natural o desejo da população em acompanhar produções que fujam de sua realidade e sejam desconexas a seu universo cultural. O que explica esta tendência é o fato de que a ideologia dominante em

um determinado período de tempo corresponde aos ideais da classe dominante dessa época.

No âmbito cultural, essa lógica produz uma grande contradição, conforme explica em seu livro *“Cultura e Democracia”* a filósofa Marilena Chaui: *“Salta aos olhos o caráter paradoxal do autoritarismo das elites, visto que a ideia de padrão cultural único e melhor implica, por um lado, a imposição da mesma cultura para todos e, por outro lado, simultaneamente, a interdição do acesso a essa cultura ‘melhor’ por parte de pelo menos uma das classes da sociedade”* (Chaui, 2005, pág. 50).

Chaui deixa claro em sua obra que não é porque algo está no povo que a ele pertence. É comum, portanto, que o povo reproduza, a sua maneira e com seus recursos, os padrões culturais das elites. Esse pensamento explica, por exemplo, a ascensão do funk ostentação e os chamados rolezinhos, encontros de jovens periféricos, que começaram a pipocar na mídia no final de 2013.

Os tais encontros eram combinados por meio das redes sociais, organizados por jovens moradores das periferias de São Paulo para acontecerem em shoppings centers da capital. O primeiro rolezinho com repercussão na imprensa aconteceu no dia 08 de dezembro de 2013, no Shopping Itaqueria, com a presença de aproximadamente 6.500 participantes. A movimentação provocou reação dos lojistas, que acionaram a polícia e fecharam suas lojas uma hora e meia antes do horário habitual. A administração do shopping negou publicamente a ocorrência de roubos, mas três pessoas chegaram a ser detidas. Na sequência, 2.500 jovens compareceram ao rolezinho no Shopping Internacional de Guarulhos, dia 14 de dezembro. Na ocasião, foram detidas 22 pessoas para averiguação. Todos foram liberados da

delegacia por não terem cometido nenhum crime. O mesmo se repetiu no dia 22 do mesmo mês no Shopping Interlagos, na zona sul de São Paulo, quando foram presos quatro participantes do encontro sem que houvesse nenhum registro de furto ou roubo ao estabelecimento.

Os organizadores dos rolezinhos definem o movimento como um “grito por lazer”. De acordo com eles, os encontros não surgem com a característica de protesto, mas da necessidade de convivência em um local que não apresente perigo e ofereça oportunidades de entretenimento. A grande quantidade de pessoas presentes confundiu os frequentadores costumeiros do shopping, que confundiram a atividade com um arrastão.

Os rolezeiros, como se intitulam, ostentam roupas de marca e sonham com carros luxuosos, mas grande parte deles mora em zonas subdesenvolvidas dos grandes centros urbanos, onde o Estado não provém nem mesmo o básico, como saneamento, pavimentação das ruas e segurança pública. Esses mesmos jovens foram humilhados, agredidos e expulsos, quando ousaram utilizar os mesmos shoppings frequentados pela elite em que se espelham para praticar sua atividade cultural. E há quem diga que os shoppings sejam as novas praças de convivência.

Nessa perspectiva, completa a filósofa e professora da Universidade de São Paulo, *“a cultura do povo, em lugar de ser a recusa do que se passa na esfera das elites, seria, antes, um instrumento para a dominação por parte daqueles que detêm o poder e que nele são mantidos na qualidade de elite justamente por serem tomados como paradigma do ‘melhor’, a que todos aspiram”* (Chauí, 2005, pág. 50).

Durante a última década, o governo brasileiro se esforçou para dar subsídios de consumo à população, inclusive na área cultural, mas

não procurou incentivá-las a criar seus próprios bens culturais. Com isso, linguagens como o teatro ainda permanecem distantes da realidade dos brasileiros, que o veem como uma arte inalcançável, produzida por artistas famosos, e criou-se um pensamento que enxerga como avanço o acesso da população de baixa renda aos grandes musicais e shows de stand-up comedy, consumidos pela elite culturalmente colonizada pelos norte-americanos.

Um exemplo de política pública que escancara o tratamento de mercadoria dado à cultura é a aprovação do Vale Cultura, benefício integrante do Programa Cultura do Trabalhador, que incentiva as empresas brasileiras a disponibilizarem a seus funcionários um cartão com crédito de R\$ 50,00 mensais, a serem gastos em bens culturais ou cursos nessa área. O valor é acumulativo e pode ser utilizado juntamente ao montante recebido no mês seguinte para a aquisição de um produto mais caro.

Em contrapartida, o governo federal isenta as empresas dos encargos sociais e trabalhistas sobre o valor do benefício concedido e permite que ela abata a despesa no imposto de renda em até 1% do tributo devido. O Vale Cultura apresenta mais uma vez o incentivo fiscal como a alternativa mais eficaz encontrada pelo governo para desenvolver as diversas atividades culturais do país.

Obviamente, a novidade não foi bem recebida por parte da classe artística. A atriz Fernanda Azevedo, da Kiwi Cia de Teatro, critica a iniciativa governamental: *“É uma palhaçada distribuir Vale Cultura para uma população que é educada a ver televisão. É óbvio que o trabalhador vai na banca de jornal comprar as coisas que são mercadorias. Não há o trabalho de formação de plateia, de construção e de aprimoramento dos artistas e grupos. Por isso, O Vale Cultura, na*

situação atual do país, é ridículo. Em compensação, dá votos, porque é uma medida superficial, mas que tem visibilidade.”

Ruy Cortez, diretor e pesquisador teatral, ao analisar o descaso do poder público com as iniciativas culturais independentes e alheias ao mero entretenimento, é incisivo ao afirmar que *“existem interesses muito sórdidos e ilícitos de que o povo não se desenvolva. A ignorância é voraz, ela é devoradora não só de vidas, é muito gananciosa”*.

A ignorância e a alienação são instrumentos que significam legitimação e autopreservação às classes dominantes, enquanto não passam de estagnação e paralisia histórica para o povo dominado. A arte, em especial o teatro, que conversa diretamente com a plateia, funciona de maneira eficaz na autonomização do público, mas historicamente foi vetado esse seu caráter transformador pela apropriação dessa linguagem pelas elites.

Augusto Boal, pesquisador e diretor teatral, responsável pela criação do Teatro do Oprimido e reconhecido pela ONU como embaixador do teatro brasileiro, demonstra historicamente a apropriação da linguagem teatral pelas elites em seu artigo “Maquiavel e a Política da Virtù”, escrito em 1962 para apresentar o espetáculo “A Mandrágora” e republicado anos mais tarde em seu livro “Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas”.

De acordo com Boal, o teatro é capaz de gerar uma infinidade ensinamentos, que podem ser objetivos ou subjetivos, individuais ou sociais, entre outros. Contudo, tais lições, como já evidenciava Karl Marx, são transmitidas sob o ponto de vista daqueles que detêm o meio de produção do espetáculo, que não são necessariamente os artistas, mas também patrocinadores e o público que paga para consumir este bem cultural. Boal elucida: *“A este setor, evidentemente, interessa*

transmitir aquele conhecimento que o ajude a manter o poder, se é que já o detém de forma absoluta, ou que o ajude a conquistá-lo, caso contrário” (Boal, 1985, pág. 99). Isso não impede que outros setores da sociedade produzam bens culturais e artísticos, mas esse jamais será o tipo de arte dominante de uma época.

As tragédias gregas eram externamente democráticas, pois foram exibidas para as massas, porém seu conteúdo era aristocrático, elas representavam em exaltação o indivíduo que se distinguia dos demais mortais, o aristocrata. *“O único progresso da democracia ateniense foi o de substituir gradativamente a aristocracia do sangue pela do dinheiro (...). O Estado e os homens ricos pagavam a produção dos espetáculos, de modo que não permitiriam nunca a encenação de peças cujo conteúdo fosse contrário ao que julgavam conveniente”* (Boal, 1985, pág. 100).

Na Idade Média, a sociedade em estamentos, a independência de cada feudo, a quase inexistência do comércio e a hegemonia católica produziram um pensamento alheio à noção de competição, individualidade e desenvolvimento. *“A arte feudal procurava atingir os mesmos objetivos do clero e da nobreza: imobilizar a sociedade, perpetuando o sistema vigente. A sua característica principal era a despersonalização, a desindividualização, a abstração”* (Boal, 1985, pág. 101), descreve Augusto Boal. A própria Igreja se apropriou da arte para a repercussão de seus dogmas. Na arte feudal, personagens religiosos eram sempre representados de forma semelhante à nobreza, jamais trabalhavam nem apresentavam feições de sofrimento.

A modernidade é marcada pelo desenvolvimento do comércio e a ascensão da burguesia, inexistente no período histórico anterior. Com isso, o valor individual de cada um passou a ser mais importante do que

o estamento em que nasceu. No teatro, desapareceu a figura diabólica, em seu lugar aparecem personagens que optaram por caminhos compreendidos como malignos.

“Não é de se estranhar que um dos temas mais tipicamente shakespearianos seja a tomada do poder por quem não tem o direito legal de o fazer. Também a burguesia não tinha o direito de tomar o poder, e, no entanto, tomou-o” (Boal, 1985, pág. 112). Conscientes do risco que esse tipo de teatro apresentava ao desenvolvimento da burguesia, após esta classe social assumir o controle político da época, foi desenvolvido um novo estilo de espetáculo, no qual o personagem é livre e carrega em si valores éticos e morais favoráveis ao pensamento burguês, de forma individualista. Na modernidade, há o personagem bondoso e não mais a própria bondade representada cenicamente como era feito na Idade Média.

É difícil enxergarmos as engrenagens quando somos peças do maquinário, mas a tendência histórica da instrumentalização do teatro para a disseminação de valores e manutenção da posição social das elites apresenta-se ainda hoje. Atualmente, ela é exercida por meio da censura econômica, viabilizando espetáculos que, prezando pelo mero entretenimento, não interfiram na ordem social estabelecida e, paralelamente, restringindo o acesso da maioria numérica da população aos bens culturais, que são caros e geograficamente distantes de suas residências.

ESCASSEZ DE PÚBLICO

Não podemos comparar a situação de público, na atualidade, com o cenário dos anos 50, quando tínhamos principalmente o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), o Arena e o Oficina, acompanhados de mais um ou outro teatro na cidade de São Paulo. Por mais que haja a preocupação com a falta de público, o contingente ainda é maior que proporcionalmente em 1950 e as pessoas estão cada vez mais exigentes. Ruy Cortez partilha dessa visão: “Vejo que há certo repúdio do público a um tipo de teatro comercial de baixa qualidade”.

Uma pesquisa feita em 2013 pelo SESC intitulada “Públicos da Cultura”, que contou com 2.400 entrevistas e distribuição geográfica em 139 municípios em área urbana de 25 estados, teve o objetivo de identificar os hábitos culturais dos cidadãos brasileiros e evidenciou dados preocupantes para o teatro:

Os principais produtos culturais vistos na TV são as novelas (54%), filmes (52%) e os jornais de notícias (44%).

Na percepção de 51% dos entrevistados nenhuma atividade cultural é feita por eles aos fins de semana.

A maior parcela é casada (54%) e é seguidora de alguma religião, com destaque para a católica (57%) e a evangélica (28%).

Apenas 3% dos entrevistados costumam fazer atividades culturais com frequência nas horas livres de segunda a sexta-feira.

4% costumam fazer atividades culturais com frequência nas horas livres nos finais de semana.

Daqueles que produzem atividade cultural, 1% faz teatro ou arte circenses e mais 1% expressão corporal / dramatização.

A maior parte das pessoas (58%) não leu nenhum livro nos últimos seis meses.

Apenas 1% dos entrevistados disse que optaria por ir em atividades culturais caso não tivesse que se preocupar com tempo, dinheiro ou a permissão de alguém

Os números dessa pesquisa apenas revelam um cenário que já é conhecido pelos que trabalham com cultura no Brasil. Contudo, quando explicitados dessa forma, evidenciam ainda mais o baixo grau de relevância que a cultura tem na vida da população e o quanto especificamente o teatro é uma arte não valorizada e impopular no país.

Estrear uma peça é algo difícil, mas torna-se um desafio ainda maior quando a bilheteria não traz retorno financeiro e a maior parte das leis culturais transferem para as empresas a responsabilidade da seleção dos espetáculos. No Brasil, esse é o cenário encontrado pelos artistas, portanto o patrocínio virou algo determinante para a concretização de um projeto cultural.

Nesse sentido, os espetáculos de entretenimento se destacam com grandes produções. Os musicais ganham cada vez mais espaço na programação teatral dos principais centros urbanos do país e lotam salas de espetáculo com ingressos vendidos a preços altos. Enquanto grupos independentes ou de menor porte se encontram em crise e reclamam da falta de público, produções focadas no entretenimento prorrogam temporadas em todo país.

“As pessoas dizem que estão assustadas com a falta de público, que o teatro está decadente. Eu não enxergo assim, vejo que há certo repúdio do público a um tipo de teatro comercial de baixa qualidade. Isso é uma prova de que há um refinamento no olhar do espectador. Hoje ele é mais exigente, mais experiente, possui mais referências e sabe o que está indo assistir. A gente não pode subestimar esse espectador”, defende Ruy Cortez.

Ainda segundo ele, *“o público de musical vai muito bem e uma grande parte do teatro de grupo também. Talvez as pessoas reclamem*

das condições de público de um teatro que não se configura em nenhum dos dois lados e que não possui excelência nesses dois lados”.

O dramaturgo alemão Karl Valentin, nos anos 20, já ironizava a escassez de público para o teatro, tendo em vista sua importância na educação dos cidadãos, conforme o que expressa no texto “Porque os teatros estão vazios”:

“Por que todos estes teatros vazios? Simplesmente, porque o público não vem. Culpa de quem? Unicamente do Estado. Se cada um de nós se visse obrigado a ir ao teatro, as coisas mudariam completamente. Por que não instituir o teatro obrigatório? Por que instituímos a escola obrigatória? Porque nenhum estudante iria a escola se não fosse obrigado. É verdade que seria mais difícil instituir o teatro obrigatório, mas nós não podemos ter tudo se tivermos boa vontade e o senso do dever?

Além disso: o teatro não é uma escola? então... O teatro obrigatório poderia começar na infância com um repertório de contos próprios para crianças como: ‘o grande anão malvado’ ou ‘o lobo e as setes Brancas de Neve’.

Numa grande metrópole temos umas cem escolas e mil crianças por escola cada dia, o que faz cem mil crianças diárias. Essas cem mil crianças irão de manhã à escola e, de tarde, ao teatro obrigatório. Preço de ingresso por espectador-criança: cinquenta pfennig, às custas do Estado, certamente, isso nos dá

cem teatros cada um com mil lugares ocupados: 500 marcos por teatro, 50.000 marcos os cem teatros na cidade.

Quantos atores teriam empregos? Instituinto Estado por Estado o teatro obrigatório, nós transformaríamos completamente a vida econômica. Porque não é absolutamente a mesma coisa se perguntar: “Será que eu vou ao teatro hoje?” ou dizer: “Eu tenho que ir ao teatro.” O teatro obrigatório levaria o cidadão a renunciar voluntariamente à todas as outras distrações estúpidas como, por exemplo o jogo de peteca, de cartas, as discussões políticas de botequim, encontros amorosos e todos esses jogos sociais que tomam e devoram nosso tempo.

Sabendo que tem de ir ao teatro, o cidadão não teria mais que escolher seu espetáculo, ele se perguntaria se iria ver essa noite Tnistan ou outra coisa? não! Ele terá que ir ver Tnistan e outras coisas, pois será obrigado: ele terá que ir, gostando ou não gostando, 365 vezes por ano, ao teatro. O estudante, por exemplo, também não gosta de ir à escola, mas vai assim mesmo, porque a escola é obrigatória. Obrigatória. Por lei. É somente por lei que podemos obrigar nosso público a ir ao teatro. Nós tentamos anos à fio convencê-los com boas maneiras, e eis o resultado. Golpes publicitários para atrair a multidão, como: ‘Ar refrigerado perfeito’, ou então: ‘É permitido fumar durante o intervalo’, ou ainda:

‘Estudantes e militares, do general ao raso pagam meia.’ Com todos esses truques não conseguimos encher salas, vejam vocês.

E tudo que iríamos gastar para fazer publicidade será economizado, pois o teatro será obrigatório. Quem precisa de publicidade para mandar as crianças para a escola?

Não haverá mais problemas com o preço dos ingressos. Ele não de penderá mais da condição social, mas das debilidades e doenças do público.

Da primeira à quinta fila, teremos os surdos e os míopes.

Da sexta à décima fila, os hipocondríacos e os neurastênicos.

Da décima à décima quinta fila, os doentes de pele e os doentes da alma.

E as frisas, camarotes e galerias seriam reservadas aos reumáticos e asmáticos.

A nossa experiência nos ensina que não seria nada bom se os bombeiros fossem somente voluntários, e por isso constituímos um corpo de bombeiros. Porque o que é bom para o corpo de bombeiros não é bom para o teatro? Há uma relação íntima entre os bombeiros e o teatro.

Eu que estou nos bastidores desse metiê há tantos anos, nunca vi uma peça sem que houvesse um bombeiro na plateia.

O teatro obrigatório universal, a que nos propomos,

o T.O.U., levará ao teatro, numa grande cidade, cerca de dois milhões de espectadores. Será necessário, então, que haja nessa cidade vinte teatros de 100.000 lugares; ou 40 salas de 50.000 lugares; ou 160 salas de 12.500 lugares; ou 320 salas de 6.250 lugares; ou 640 salas de 3.125 lugares; ou dois milhões de teatros de 1 só lugar.

É preciso ser ator para se dar conta da força que isso pode ter quando somos tomados pela presença, numa sala monumental, de um público de, digamos, 50.000 pessoas.

Eis o verdadeiro modo de ajudar os teatros que estão à beira da falência. Não se trata de distribuir filipetas, cartazes e convites. Não. É preciso impor o teatro obrigatório... E quem pode impor senão o Estado?"

Valentin, "Porque os teatros estão vazios", 1928.

CARÊNCIA SIMBÓLICA

A América Latina é composta por 20 países de línguas espanhola mais o Brasil. Com percentual do PIB dedicado à cultura inferior a 0,5%, as políticas públicas da região têm sofrido com o contrapeso representado pela internet. Cerca de 40% da população já possui acesso ao material disponível na rede.

No Brasil, no ano de 2013, foi destinado 0,05% do Orçamento

Geral da União para a Cultura. A expectativa para 2014 é de que este número cresça e atinja a marca ainda irrisória de 0,13%, bem abaixo da média calculada para a América Latina.

A Organização dos Estados Ibero-Americanos (OEI) realizou uma pesquisa, em 2013, na qual entrevistou 1.200 cidadãos de cada um dos países componentes da América Latina, com o intuito de identificar os hábitos culturais da população. Os resultados apontam que 67% do total de entrevistados nunca foi ao teatro.

Mesmo os percentuais referentes aos hábitos culturais da América do Sul sendo muito baixos, a América Central consegue apresentar números ainda mais preocupantes. Em contrapartida, Brasil e Paraguai assemelham-se ao cenário da região central.

De acordo com a pesquisa, 88% dos hondurenhos e nicaraguenses, ambos pertencentes à América Central, nunca assistiram a shows de música ao vivo. Não longe dessa realidade, estão os 80% de brasileiros e 73% de paraguaios que também não viveram essa experiência.

Algumas análises podem ser realizadas diante da pesquisa. Segundo Felipe Buitrago, consultor de Assuntos Culturais do Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), em entrevista ao jornal El País, "precisamos de um debate que vincule financiamento com políticas culturais que fomentem a absorção dessa cultura".

"A cultura da comunidade", de acordo com o estudo, "também ajuda a mudar as ruas e espaços de contato e convivência. Alcançar formas mais democráticas de acesso à cultura para apoiar a participação ativa dos cidadãos é uma das melhores formas de recuperar o sinal de identidade coletiva e de promoção da inclusão social".

Mesmo com o maior PIB da América Latina, o Brasil é um dos países que menos investe em cultura na região. É nítida a irrelevância

deste setor nas prioridades de investimento governamental no país. Ainda que haja um planejamento para crescimento do montante destinado à Cultura, o valor fica aquém do mínimo necessário para um país com densidade populacional como o nosso.

Não basta possuímos a sétima maior economia global, se para atingir esse patamar, seja necessário manter a concentração de renda, sufocando um setor tão importante para o desenvolvimento intelectual da população. Chega a ser perversa a maneira como os padrões culturais, assim como o acesso aos bens imateriais, ainda se restringe às pessoas com poder aquisitivo, mesmo que tais bens sejam bancados com dinheiro público.

“O teatro é uma forma de estar no mundo. É política, assim como tudo é política”, afirma Fernanda Azevedo, atriz da Kiwi Cia de Teatro, que completa: *“o ser humano é um animal mamífero, que difere justamente por poder pensar e imaginar. A imaginação é um potencial, uma virtude que, se elevada, se trabalhada, pode nos trazer muitas coisas, nos ensinar muito e nos ajudar a viver melhor.”*

Toda arte é muito potente, capaz de transformar os seres humanos. O teatro, em especial, tem uma função transformadora dentro da sociedade. O aclamado diretor teatral alemão, Peter Stein, defende o teatro que provoca questionamentos no espectador. Para ele, a função dessa linguagem artística é colocar cada ser humano diante de questões essenciais e instigar a reflexão ao invés de defender um posicionamento. O teatro, para tal diretor, dá subsídios para que o público forme um posicionamento sobre temas sociais e espirituais debatidos em cena, mas não apresenta conclusões ou mensagens prontas.

“O teatro é tão potente que, por exemplo, quando Lorca foi

assassinado, ficou famosa a frase de que ele era muito mais perigoso por causa de sua pena (sua escrita) do que por possuir uma arma. Nesse sentido o teatro é perigoso e as pessoas sabem disso. Não é à toa que os artistas foram tão perseguidos, não é à toa que a gente ainda viva num mundo que constantemente procura nos destituir do nosso poder. Isso não acontece ocasionalmente, mas intencionalmente”, explicita o diretor e pesquisador teatral, Ruy Cortez.

A filósofa Marilena Chaui também explica essa disputa de interesses: *“Com efeito, se para exercer o poder e justificar seu exercício os dominantes precisam que as representações acerca do social e do político coincidam com o real e se, neste, povo e elite constituem polos contraditórios da divisão e luta de classes, os dominantes devem agir de sorte a fazer com que permaneçam soterradas todas as manifestações da diferença e da contradição no interior da sociedade”* (Chaui, 2005, pág. 51).

Desde as tragédias gregas, o teatro também proporciona reflexões naqueles que o vivenciam e, a partir dessa experiência, o espectador agrega lições, valores, aprendizados, sentimentos e ideias enriquecedoras sem a necessidade de viver na pele as situações representadas.

Contudo, essa arte era para poucos. Apenas as oligarquias se viam representadas nas grandes arenas, na contemporaneidade mesmo sendo notável um teatro destinado apenas às elites fez-se necessário o desenvolvimento de um teatro contestador que, para além de seu potencial simbólico, surge como uma forma de luta, uma quebra da lógica descrita pela filósofa.

Matthias Langhoff, diretor teatral franco-alemão, pontua: *“O teatro é a arte de organizar o escândalo: ele deve mostrar o escandaloso*

e o obsceno que o mundo se esforça por esconder (...). Se tudo estivesse bem, não vejo por que razão eu faria teatro”.

O teatro sempre esteve e sempre estará em crise, mas ele nunca vai morrer, porque ele é único. Um tipo de encontro estabelecido presencialmente, que nos traz uma experiência insubstituível espiritualmente, politicamente e isso nunca vai mudar. “Nossa maior força é nossa palavra e nossos atos. Além do ato teatral, *nossa maneira de se fazer sensível é fazer com que nossa voz seja ouvida e chegue a outras pessoas*”, conclui Ruy Cortez.

CONCLUSÃO

“Perante um obstáculo, a linha mais curta entre dois pontos pode ser a curva.”

Bertolt Brecht

A partir de nossa análise, fica claro que a cultura não é uma prioridade na vida dos brasileiros. Ao olhar para o cenário das produções teatrais na cidade de São Paulo, a situação é a mesma. A cultura ainda não é entendida como um direito básico dos cidadãos, ou seja, é tratada como um produto a ser consumido e não como um bem imaterial de fácil acesso à população.

Essa visão prejudica parte das manifestações artísticas que não se enquadram na lógica de mercado. A produção cultural brasileira é riquíssima. Tratá-la apenas como um negócio é reduzir seu potencial simbólico de provocar reflexões para a constituição da intelectualidade, da subjetividade e da espiritualidade das pessoas.

Desde o final da década de 80, com uma forte influência do neoliberalismo defendido pelas grandes potências econômicas mundiais, as recém-criadas políticas culturais brasileiras resultaram apenas no desenvolvimento de projetos comerciais voltados ao entretenimento, já que produções de diversas naturezas são submetidas a um processo de livre concorrência, no qual são financiados principalmente os produtos culturais capazes de alavancar a imagem de determinadas empresas.

Não estamos propondo o fim do incentivo fiscal, mas acreditamos que esse método não supre sozinho todas as necessidades dos grupos teatrais. A Lei Rouanet ou o Procultura não podem representar o principal modelo de financiamento cultural no país. Existe espaço para um tipo de teatro comercial com qualidade, mas ele não pode concorrer com as iniciativas experimentais mais artísticas ou de cunho social.

Soluções a curto prazo seriam a autonomia do Fundo Nacional de Cultura (FNC), que, com a implementação do Procultura, passará a ser composto de capital misto, e a abertura de editais mais específicos, garantindo verba aos espetáculos comerciais, porém contemplando

também as outras vertentes teatrais, que priorizam a reflexão do espectador e a pesquisa continuada das companhias.

Usando os exemplos anteriores, grupos, como o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, e projetos, como o do Coletivo Perifatividade, poderiam aprimorar seus trabalhos com mais facilidade se houvesse um edital específico para a periferia, por exemplo. Já no caso da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, um edital que contemple grupos que visam a pesquisa continuada e que valorize o tempo de estrada da companhia poderia ser uma solução.

Há uma carência de entendimento da organização cultural no contexto urbano para que novas formas de políticas culturais sejam pensadas. O Movimento Arte contra a Barbárie surgiu com esse propósito, mas já faz 12 anos que não há uma mobilização coletiva por parte de quem pensa e faz teatro em São Paulo para que, compreendendo suas diferenças, sugiram políticas culturais mais eficazes, embora tangíveis.

O público também deve ser levado em consideração nessa análise, tanto por meio da educação, quanto pelo viés da acessibilidade. Ter contato com textos teatrais e outras manifestações culturais, a partir da escola, permite que a pessoa seja estimulada desde cedo a olhar para o campo simbólico e entender como ele contribui na sua formação intelectual. Educar não é apenas ensinar a ler e escrever mas dar subsídios para que o indivíduo interprete o mundo de uma forma particular e vá além, expressando-se criativamente.

Sem espaço na formação individual, o teatro também perdeu seu lugar na rotina da população. Ir ao teatro é, na maioria das vezes, um programa inacessível financeiramente e geograficamente. Os poucos espaços que sobrevivem à especulação imobiliária lutam para

conseguir público, verba e reconhecimento. É possível fazer um teatro liberto das leis de mercado existentes, o que precisa ser entendido é esse novo cenário cultural, além do papel de cada grupo, de cada artista, e, principalmente, do público, dentro dele.

Com esse projeto pretendemos complexificar a situação atual do teatro paulistano e instigar o pensamento em alternativas para os problemas apresentados, seja na legislação cultural, na organização urbana ou mesmo no entendimento da arte enquanto bem imaterial imprescindível para a formação simbólica da população, desde a fase escolar até a vida adulta, como subsídio para a educação e a conscientização.

BIBLIOGRAFIA



BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

BÓGUS, Lucia M. M. e PASTERNAK, Suzana. **O acesso à cultura na urbe metropolitana**, in: BÓGUS, Lucia M. M. , CORÁ Maria Amélia Jundurian, FORTUNA, Carlos e JUNIOR, José Simões de Almeida (coord.) Cidade e espetáculo: A cena teatral luso-brasileira contemporânea. São Paulo: EDUC, 2013.

CHAUÍ, Marilena. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez Editora, 2011

KINAS, Fernando. **A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo: Uma experiência de política pública bem-sucedida**. Disponível em: <http://www.kiwiciadeteatro.com.br/politicas-publicas-de-cultura>, acesso em 03 de setembro de 2014.

KLEIN, Naomi. **Sem logo: a tirania das marcas em um planeta vendido**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2008.

LIMA, Luciana Piazzon Barbosa, ORTELLADO, Pablo e SOUZA, Valmir de. **O que são as políticas culturais? Uma revisão Crítica das modalidades**

de atuação do Estado no campo da cultura. Disponível em: <http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa>, acesso em 13 de junho de 2014.

MOREIRA, Luiz Carlos. **There is No Alternative**, in DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (coord.) Teatro e Vida Pública: O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec Editora, 2012.

NININ, Roberta Cristina. **Projeto Comédia Popular Brasileira da Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (1992- 2008): Trajetória do ver, ouvir e imaginar**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS. **Enquete Latino-Americana de Hábitos e Práticas Culturais 2013**, disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/17/cultura>. Acesso em 19 de setembro de 2014

SESC/FUNDAÇÃO PERSEU ABRAMO. **Pesquisa Públicos de Cultura**. Disponível em: <http://www.sesc.com.br/portal/site/publicosdecultura>. Acesso em 04 de junho de 2014.

SIMMEL, Georg. **A Metrópole e a vida mental**, in: VELHO, Otávio Guilherme (coord.) O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

ENTREVISTADOS



Michelly Soares

Ruy Cortez

Sergio Rezende

Agradecemos imensamente aos entrevistados que tanto enriqueceram nosso trabalho e contribuíram com questões essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa. São eles:

Aimar Labaki

Andressa Lelli

Coletivo Perifatividade (Ana Fonseca)

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes (Erika Viana, Karina Martins,

Luciano Carvalho e Marina Santos)

Dorberto Carvalho

Fernanda Azevedo

Fernando Kinas

Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes (Ednaldo Freire)

