UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

LUIZ CARLOS DE MELO

**Vozes Femininas no Arte Contra Barbárie (1999-2002) – um estudo de gênero
nos movimentos sociais e suas narrativas**

São Paulo

2018

LUIZ CARLOS DE MELO

**Vozes Femininas no Arte Contra Barbárie (1999-2002) – um estudo de gênero
nos movimentos sociais e suas narrativas**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 06 de junho de 2018. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de Concentração: Estudos Culturais

Orientador: Prof. Dr. Carlos H. B. Gonçalves

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)
CRB 8 - 4936

Melo, Luiz Carlos de

Vozes femininas no Arte Contra a Barbárie (1999-2002) – um estudo de gênero nos movimentos sociais e suas narrativas / Luiz Carlos de Melo ; orientador, Carlos Henrique Barbosa Gonçalves. – 2018
106 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Mulheres. 2. Gêneros (Grupos sociais). 3. Teatro - São Paulo (SP) 4. Movimentos sociais. 5. Participação política. 6. Incentivo cultural. 7. Política cultural. 8. Arte Contra a Barbárie. I. Gonçalves, Carlos Henrique Barbosa, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 305.4

Nome: MELO, Luiz Carlos de

Título: Vozes Femininas no Arte Contra Barbárie (1999-2002) – um estudo de gênero nos movimentos sociais e suas narrativas

Dissertação apresentada à Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de Concentração: Estudos Culturais

Aprovado em: 06/06/2018

Banca Examinadora

Prof. Dr.	Carlos Henrique Barbosa Gonçalves	Instituição:	EACH-USP
Julgamento:	Aprovado	Assinatura:	_____
Profa. Dra.	Madalena Pedroso Aulicino	Instituição:	EACH-USP
Julgamento:	Aprovado	Assinatura:	_____
Profa. Dra.	Rosemary Segurado	Instituição:	PUC-SP - Externo
Julgamento:	Aprovado	Assinatura:	_____
Profa. Dra.	Jade Percassi de Carvalho	Instituição:	Externo
Julgamento:	Aprovado	Assinatura:	_____

Às mulheres em minha vida.

Àquela que me fez semente florescer (flor e ser), inspiração de uma vida, de muitas vidas. Ela que partiu para brilhar Estrela, Dona Maria – a Lurdinha, é para você e por você. Ela que, antes mesmo de partir, observou carinhosamente Eu, uma de suas tantas Sementes Flor, florescer outro jardim com uma Bela Flor – Simone, Companheira de Vida. À Elas que me sensibilizaram para saber respeitar e amar tantas outras Mulheres Flor.

Agradecimentos

Antes de tudo, gostaria de agradecer a Esú, – pois é ele que vem sempre primeiro - Laroîê, aos Orixás, guias e espíritos de luz que me acompanharam (e acompanham) nesta minha trajetória, guiando meus passos, me dando força e sabedoria para realizar escolhas acertadas e perseverança para abrir e trilhar os meus caminhos.

Às minhas mães, Maria de Lourdes Cruz de Melo e Tia Díla (Neildes), minha companheira de vida Simone Gordon Gellhaar, minha irmã Maria Amélia, meus irmãos Humberto e Ricardo, minhas sobrinhas, sobrinhos e sobrinho-neto, Lilian, Liri, Camila, Carol, Liliane, Samuel e Pablo, sogra e sogro, Betty & Carlão e minha nova família Gordon Gellhaar, minha Amiguirmã Dani Florê, Judson Cabral, figura Amiguirmão. Thiago Vasconcelos Amiguirmão. Lidia e Paulete Amiguirmãs, e todas as tias, tios, primas, primos que são muitos (Dona Laura e Seu João fizeram vinte e dois), todas pessoas queridas. Agradeço pela compreensão com as ausências - que foram muitas - pelo apoio irrestrito, pelos cuidados e torcida fiel.

Ao professor Carlos H. B. Gonçalves pela generosidade de podermos compartilhar nossos conhecimentos e questionamentos a cerca de nossos objetos – à Vida, pela confiança construída, pela ajuda e esclarecimento nos momentos de dúvidas e, principalmente, pelas sugestões e leitura sempre atenciosa de meus textos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais e à Escola de Artes Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo.

Às pessoas amigas queridas Débora Mello – irmã prima, Chiara, Lívia, Lucélia – minha Anja, Maria, Valéria, Damián, Eduardo, Lucas, Norival, Luiza, Diogo, Naira, Wilq, Kelly, Malu, Marília, Marisa, Vanessa e Eliane pelos espaços e momentos criados para a escuta de angústias, pelas saídas forjadas para espairer e pelo apoio sempre tão bem-humorado.

Às professoras e professores do programa e das disciplinas cursadas, Martin, Magnani, Alambert, Dennis pelas discussões sempre tão enriquecedoras, sugestões de referenciais teóricos e pela criação de um ambiente de confiança.

Às pessoas, queridas camaradas, da Cia Estável de Teatro – Dani, Dre, Ju, Miri, Nei, Os, Paula, Serginho e Zeca, e toda galera querida dos militantes grupos teatrais, Antropofágica, Brava, Buraco, Estudo de Cena, Kiwi, Pombas, Trupe, Lona Preta, Caretas, São Jorge, Feijão, Nativos, Rosa dos Ventos – Galpão da Lua (Presente!), minhas queridas Vozes Femininas d(n)o ACB - fizeram acontecer e acontecem, Povas e Po(l)vos queridos do meu Brasil – RBTR eu sou(!), MMM - Movimento das Mina Militante, Roda do Fomento, M27 de março, Trabalhadoras(es) da Cultura, Grupo de Quinta, Cooperativa Paulista de Teatro, que tive a oportunidade de conhecê-los nesta jornada e que compartilhei leituras, sugestões, angústias, sambas e cervejas.

A todos aqueles que de alguma maneira contribuíram para a idealização e materialização deste trabalho.

As opiniões, os pontos de vista e as conclusões trazidas neste trabalho são de minha inteira responsabilidade.

“(...) histórias tem fornecido evidências de um mundo de práticas e valores alternativos, cuja existência desmente construções hegemônicas de mundos sociais, sejam essas construções suporte para a superioridade política do homem branco, a coerência e unidade de individualidades, a naturalidade da monogamia sexual, seja a inevitabilidade de progresso científico e desenvolvimento econômico (...)”

(SCOTT, 1998, p. 300)

*“Eu já estou com o pé nessa estrada
Qualquer dia a gente se vê
Sei que nada será como antes, amanhã
Que notícias me dão dos amigos?
Que notícias me dão de você?
Alvorço em meu coração
Amanhã ou depois de amanhã
Resistindo na boca da noite”*

(NASCIMENTO; BASTOS, 1972)

RESUMO

MELO, Luiz Carlos de. **Vozes Femininas no Arte Contra Barbárie (1999-2002)** – um estudo de gênero nos movimentos sociais e suas narrativas. 2018. 196 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018, Versão Corrigida.

Ao final do ano de 98, do século passado, um coletivo de pessoas ligadas à produção teatral passou a se reunir semanalmente na cidade de São Paulo para pensar a função e o papel do teatro diante do quadro político que se desenhava, um ambiente de aprofundamento de políticas de orientação neoliberal iniciadas no governo Collor e que começavam a ganhar força com a eleição de Fernando Henrique Cardoso (PSDB) em seu primeiro mandato como presidente do Brasil. Passados seis meses do encontro inicial, o grupo chegou à formulação de um texto síntese das ideias debatidas naquele período. Esse documento recebeu o nome de Manifesto Arte Contra a Barbárie, nome pelo qual o grupo ficou conhecido. Durante a trajetória da pesquisa pudemos tomar contato com documentos que davam conta de que logo após o lançamento do Primeiro Manifesto iniciou-se uma considerável participação feminina nos encontros, impulsionando as atividades de discussão e a formação de grupos de trabalho. Ocorre que a maior parte dos relatos sobre o Arte Contra a Barbárie, aos quais tive acesso, dão conta de que era um grupo formado por homens. Esses relatos acabam por passar a impressão de que as mulheres não tinham uma participação ativa em todo o processo, ou mesmo que sua participação era restringida. A dissertação tem como objetivo primeiro registrar a participação feminina nesse processo de luta que acabou por mobilizar inúmeras pessoas em busca da conquista de políticas públicas para a produção cultural. Já o segundo objetivo é identificar indícios de ações, mecanismos ou estruturas que possam ter resultado em uma invisibilização das contribuições dessas figuras femininas nas lutas políticas e sociais importantes, como o processo que levou à conquista da lei que criou o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Vozes femininas. Luta política. Trabalhadoras(es) da Cultura. Arte Contra a Barbárie. Fomento ao Teatro. Política Pública. Arte Pública.

ABSTRACT

MELO, Luiz Carlos de. **Female Voices in Art Against Barbary (1999-2002)** - a study of gender in social movements and their narratives. 2018. 196 p. Dissertation (Master in Cultural Studies) - School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2018, Corrected Version.

At the end of the year 98, in the last century, a collective of people related to the theater production gathered weekly in the city of São Paulo to think about the function and the role of theater in the face of the political framework that was being developed, of neoliberal orientation policies initiated in the Collor government and that were beginning to gain strength by electing Fernando Henrique Cardoso (PSDB) in his first term as president of Brazil. After six months of the initial meeting of the group, the group put together a summarized text of the ideas debated in that period. This document was named “Manifesto Arte contra a Barbárie”, name by which the group became known. During the course of the research, I was able to examine documents that showed that soon after the launch of the first manifesto a considerable amount of female participation in the meetings began, encouraging discussion activities and the formation of working groups. It turns out that most of the reports on the “Arte Contra Barbarie”, to which I had access, treated the group as one formed only by men, and these reports end up giving the impression that women did not have an active participation in the whole process, or even that their participation was restricted. The dissertation aims first at registering the female participation in this process of struggle that ended up mobilizing countless people in search of gaining public policies for cultural production. The second objective is to identify indications of actions, mechanisms or structures that may have resulted in the invisibility of the contributions of these female figures in important political and social struggles, such as the process that led to the achievement of the law that created the “Programa de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo”.

Keywords: Female voices. Political struggle. Culture Workers. Art Against Barbarism. Promotion to the Theater. Public policy. Public Art.

SUMÁRIO

1	APRESENTAÇÃO	11
2	OS REGISTROS OFICIAIS	13
2.1	Descrição Geral das Fontes	13
2.2	Arte Contra a Barbárie, uma narrativa	24
3	O ARQUIVO NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO	31
3.1	A Descrição do Arquivo	32
3.2	As Questões que o arquivo suscita para a história do Arte Contra a Barbárie	42
4	ENTREVISTAS	47
4.1	Apontamentos acerca das entrevistas	48
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	58
	REFERÊNCIAS	60
	APÊNDICE A – ENTREVISTA COM MAYSIA LEPIQUE	67
	APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANA SOUTO	82
	APÊNDICE C – ENTREVISTA COM INÁ CAMARGO COSTA	97
	APÊNDICE D – ENTREVISTA COM JHAÍRA	102
	APÊNDICE E – ENTREVISTA COM LUIZ CARLOS MOREIRA	112
	APÊNDICE F – ENTREVISTA COM SÉRGIO DE CARVALHO	132
	APÊNDICE G – ENTREVISTA COM GEORGETTE FADEL	143
	APÊNDICE H – QUADRO SINÓPTICO COM AS PESSOAS ENTREVISTADAS	166
	ANEXO A- PRIMEIRO MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE	172
	ANEXO B - SEGUNDO MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE	174
	ANEXO C - TERCEIRO MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE	176
	ANEXO D - LEI DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO	178
	ANEXO E - PROJETO DE LEI	187

1 APRESENTAÇÃO

A dissertação abordará um coletivo de pessoas ligadas à produção teatral que no final da década de 90 do século passado passou a se reunir na cidade de São Paulo para pensar a função e o papel do teatro diante do quadro político que se desenhava, um processo de aprofundamento de políticas de orientação neoliberal iniciadas no governo Collor e que começavam a ganhar força com a eleição de Fernando Henrique Cardoso (PSDB) em seu primeiro mandato como presidente do Brasil.

Realizando encontros semanais, esse grupo formado por homens seguiu por um bom tempo restrito a seus primeiros membros fundadores. No lançamento de seu Primeiro Manifesto, o grupo passou a ser conhecido pelo nome que dava título a esse primeiro escrito, Manifesto Arte Contra a Barbárie, o qual tinha como principal objetivo tornar públicas as ideias e o pensamento do grupo. Tal lançamento ocorreu em um grande evento, facilitado pelo grupo TAPA, que naquela época ocupava o teatro da Aliança Francesa da rua General Jardim – centro da capital paulista -, cujo diretor, Eduardo Tolentino, também fazia parte do grupo de discussão. O evento teve grande participação de figuras históricas do teatro brasileiro e extensa cobertura da mídia, o que possibilitou que outras pessoas se aproximassem do grupo, inclusive mulheres. Outros dois manifestos foram lançados já com ampliação dos debates e intensa participação de figuras femininas.

A dissertação tem como objetivo registrar a participação feminina nesse processo de luta que acabou por mobilizar inúmeras pessoas em busca da conquista de políticas públicas para a produção cultural. Produção esta que não carregava em seu DNA os preceitos e requisitos do mercado (Capital). A escolha por focar na participação das mulheres nesse processo se deu pelo fato de que nos poucos registros que se tornaram oficiais sobre o grupo de discussão, Arte Contra a Barbárie, o mesmo é referido como um grupo de figuras masculinas, o que acaba por reforçar mecanismos de invisibilização de figuras femininas nas lutas políticas e sociais. Durante a trajetória da pesquisa pude tomar contato com documentos que davam conta de que logo após o lançamento do Primeiro Manifesto iniciou-se uma considerável participação feminina nos encontros, impulsionando as atividades de discussão e a formação de grupos de trabalho. Desta forma, o que se pretende com

esse trabalho é primeiro registrar a participação feminina nesse processo de luta que acabou por mobilizar inúmeras pessoas em busca da conquista de políticas públicas para a produção cultural. Já o segundo objetivo é identificar indícios de ações, mecanismos ou estruturas que possam ter resultado em uma invisibilização das contribuições dessas figuras femininas nas lutas políticas e sociais importantes, como o processo que levou à conquista da lei que criou o Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo - o que fez com que esse processo se tornasse uma referência, e as ideias e o pensamento do grupo ganhassem eco por todo o país.

O trabalho está organizado da seguinte forma: a primeira parte tem um apanhado sobre os registros oficiais (manifestos, livros, matérias jornalísticas etc.), a segunda parte se refere ao conjunto de documentos depositados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo e a terceira parte tem como foco as entrevistas realizadas com algumas das mulheres que participaram de forma ativa no processo de discussão e formalização de propostas. Por fim, a quarta parte traz as considerações sobre a pesquisa.

2 OS REGISTROS OFICIAIS

Nessa parte da dissertação trato dos registros que se tornaram oficiais, os quais podem ser encontrados publicados em forma de livros, matérias de jornal, artigos e dissertações acadêmicas, matérias e documentários videográficos, ou mesmo em sítios da internet. Adotei como metodologia tratar esses registros como a história oficial do Arte Contra a Barbárie, o que não significa dizer que esta é a única e sim a que ganhou registros e conseguiu ser publicada.

Desde o lançamento do Primeiro Manifesto, em maio de 1999, já se passaram mais de 18 anos. O fato é que apesar do desmembramento do coletivo, o mesmo segue sendo evocado por conta de todo o referencial de discussão e ação em busca de estabelecer um novo olhar sobre o papel da produção cultural na formação do povo, uma luta travada em meio ao fortalecimento das ações políticas com viés neoliberal do governo de Fernando Henrique Cardoso (FHC).

A partir desses registros é possível verificar o que foi esse processo de construção de uma nova forma de ver e tratar a produção cultural e até mesmo marcar posição em meio ao discurso hegemônico que reduz essa produção a mero objeto a ser comercializado, portanto uma mercadoria como outra qualquer. Apurando um pouco mais o olhar sobre esses registros pode-se perceber que as figuras masculinas aparecem destacadas, passando por vezes a impressão de que tudo se passa em torno deles e que não existia participação e contribuição de figuras femininas. Por mais que se encontrem poucas citações a figuras femininas, o protagonismo é dado a algumas figuras masculinas, o que não seria um problema caso essa história tida como oficial contemplasse todas as pessoas envolvidas. A intenção é acrescentar vozes que dão conta de uma intensa participação e contribuição feminina ao processo que se desenrolou a partir do lançamento do Primeiro Manifesto, no longínquo maio de 99 do século passado.

2.1 Descrição Geral das Fontes

É importante registrar que as publicações encontradas, que se referem ao Arte Contra a Barbárie, tratam muito mais dos efeitos alcançados pelo trabalho de militância realizado pelo grupo do que do coletivo em si, no que diz respeito a sua

forma de funcionamento. Isso pode ser verificado ao consultar as publicações. Em uma rápida pesquisa é possível visualizar que grande parte do material publicado se refere à principal conquista do movimento, que é o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Tal fato tornou o coletivo referência nacional no combate aos mecanismos de renúncia fiscal ligados à produção cultural e na luta por políticas públicas para a cultura. Sem dúvida essa foi uma conquista importante, mas a história do coletivo não pode ser resumida apenas à conquista da lei que cria o programa. No que diz respeito ao processo de politização pelo qual passou o movimento teatral paulistano nos últimos 20 anos, esse coletivo teve papel primordial. Para entender o que significou a conquista dessa lei e o que foi essa politização do movimento teatral paulistano, é preciso entender o cenário que vivíamos diante das ações de governo no sentido de “modernização” do Estado brasileiro e como isso impactou as ditas áreas sociais e, no caso, a Cultura.

Dadas as inúmeras citações ao coletivo encontradas em variadas publicações, cujo número significativo se encontra presente na bibliografia dessa dissertação, discorrerei sobre algumas delas ressaltando a sua relevância para esse trabalho. Procurei tratar aqui das publicações que tivessem uma citação direta ao coletivo (ACB) e até mesmo publicações em que a referência ao grupo era muito forte.

O grupo sempre teve uma boa cobertura da imprensa escrita e isso possibilitou que o lançamento dos manifestos recebesse certo destaque, como por exemplo no jornal O Estado de São Paulo, o que talvez possa ser explicado pelo fato de que Sergio de Carvalho, diretor e dramaturgo formado em jornalismo, na época trabalhava nesse veículo de informação. Em 07 de maio de 1999 sai publicada uma matéria assinada pela jornalista Ana Weiss, com a indicação: “*Especial para o Estado*”. Publicada na página 3 do caderno de cultura do jornal, recebe título de destaque: “*Artistas promovem debate sobre Arte e Política – Grupo faz, na segunda-feira, leitura pública de documento sobre a situação da área cultural*” (WEISS, A. 1999, p. 3). A matéria traz algumas falas de três artistas envolvidos no processo de discussão que desembocou na elaboração do manifesto (Aimar Labaki, Eduardo Tolentino e Hugo Possolo). Em destaque estão publicadas fotos de alguns dos signatários do manifesto, figuras com histórico de militância (Humberto Magnani, Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Sérgio de Carvalho, Eduardo

Tolentino, Hugo Possolo, Raul Barreto, Gianni Ratto e Beto Andreta) e reconhecida atuação em prol de uma cultura que possibilitasse a construção de um pensamento crítico. Na parte inferior da página vinha publicado o manifesto, do qual destaco um trecho do final, por ser de suma importância para se entender a disposição do grupo em marcar uma posição crítica aos rumos que havia tomado a política e as ações de governo que agora se traduziam como ações de Estado.

(...) Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um País que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

Companhia do Latão, Folias D'Arte, Parlapatões Patifes & Paspalhões, Pia Fraus, Tapa, União e Olho Vivo, Monte Azul e Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Souza e Umberto Magnani (O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno de Cultura, 7 de maio de 1999, p.3).

Ao lançamento do Segundo Manifesto não foi dado o mesmo destaque. Ainda assim o evento teve registro nas páginas do jornal O Estado de São Paulo no dia posterior. Desta vez o destaque foi à participação do geógrafo Milton Santos, em matéria especial para o jornal O Estado de São Paulo, assinada por Karla Dunder, publicada no dia 18 de novembro de 1999 na parte inferior da página D-2 do caderno de cultura (Caderno 2) com o título “*Seminário discute cultura e barbárie – Grupo de artistas cria movimento para lutar contra a burocratização no setor cultural*”. A reportagem traz em destaque uma imagem do geógrafo com a seguinte legenda “*O professor Milton Santos da USP abriu o seminário debatendo mundo globalizado: todos os segmentos sociais e culturais são banalizados pelo lucro*”. (O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 18 de novembro de 1999, p. D2). O texto inicia falando da insatisfação de um grupo de pessoas ligadas ao fazer teatral com a falta de investimentos estatais no campo da cultura, que resolveram discutir a situação e acabaram por gerar o movimento Arte Contra a Barbárie, o qual estava promovendo o Seminário Cultura e Barbárie. O restante da reportagem segue destacando pontos da palestra oferecida pelo professor Milton Santos e ao final fala do lançamento do Segundo Manifesto. Diferente do que havia ocorrido em matéria do mesmo jornal na ocasião de lançamento do Primeiro Manifesto, desta vez não são apresentadas falas ou imagens dos participantes do movimento e nem mesmo

alguma parte do manifesto é publicada. Relata-se apenas um resumo do que trata esse manifesto.

(...) Neste contexto, dentro de um mundo global, a arte tende a ser burocratizada, perdendo, assim, seu caráter crítico. E é justamente contra isso que o grupo Arte Contra a Barbárie se põe. No início da palestra, o grupo lançou sua 2ª Manifestação Pública, denunciando o descaso do poder público em relação à área artístico-cultural.

O manifesto é, na realidade, um balanço dos 12 meses de atuação do grupo. E a conclusão é desanimadora: a situação artística não mudou e, em alguns aspectos, até piorou. O grupo observou que menos de 1% do orçamento governamental é destinado à cultura. (...) (O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 18 de novembro de 1999, p. D2).

No dia 26 de junho de 2000 foi lançado o Terceiro Manifesto do coletivo em grande evento no histórico Teatro Oficina, contando com a presença de figuras históricas do teatro brasileiro (Walmor Chagas, Cesar Vieira, Gianni Ratto) e também de intelectuais (Iná Camargo, Maria Rita Khel, Paulo Arantes, dentre outros) que haviam se aproximado do coletivo desde o lançamento do Primeiro Manifesto no já longínquo, dada a intensa luta, maio de 1999. Em matéria no jornal Folha de S. Paulo no caderno Ilustrada, o jornalista Valmir Santos, um observador constante das movimentações no campo teatral, além de destacar a participação de figuras de renome no meio artístico, salienta que nesse momento o coletivo está empenhado em discutir as movimentações da iniciativa privada, por meio de incentivos fiscais, no meio cultural. Tais movimentações da iniciativa privada têm feito com que se vivencie um processo de mercantilização do fazer cultural e artístico, o que dificulta o processo de criação e limita o caráter contestador que uma obra possa vir a ter, conforme os destaques dados às falas dos envolvidos no coletivo:

“(...) Segundo o dramaturgo Aimar Labaki, 39, um dos eixos do movimento é tentar estabelecer um diálogo do teatro com a sociedade. ‘Está ocorrendo uma privatização das atividades culturais que tem um mínimo de sobrevivência assegurada. É preciso que o espectador tenha consciência de que o teatro é também uma condição fundamental para o exercício da cidadania’, afirma.”

“(...) ‘É preciso furar o poder econômico. Arte não é mercadoria, representa o sentimento do povo’, afirma Cesar Vieira, diretor do grupo Teatro União e Olho Vivo, que se diz abismado com a, ‘indústria do patrocínio cultural’. O problema, segundo o diretor José Celso Martinez Corrêa, seriam os banqueiros e empresários que estariam capitalizando o teatro e a cultura em geral. ‘Estão exterminando o teatro, transformando tudo em iniciativa privada, em teatro de vitrine, sem nenhum vínculo com a evolução cultural’, diz Zé Celso, 62.” (FOLHA DE S. PAULO, 26 de junho de 2000, p.. E3).

Em matéria do jornal O Estado de São Paulo, do dia 26 de junho de 2000, a repórter Beth Néspoli trata do lançamento do Terceiro Manifesto do coletivo (ACB). A matéria traz imagens de alguns dos participantes (Mariana Lima, Walmor Chagas, Aimar Labaki, José Celso Martinez Correa e Gianni Ratto), e inicia chamando a atenção para os envolvidos no evento listando os nomes de figuras históricas do teatro e também de uma jovem atriz, Mariana Lima, todos com participação ativa nas atividades do dia. Ao longo do texto é dado destaque à adesão ao movimento de atores jovens inquietos com a situação em que se encontra o trabalho artístico, e também a nova fase do movimento que agora busca ampliar seu espectro de ação e travar um diálogo mais próximo com a sociedade, diferente do período anterior em que as discussões se restringiam basicamente ao meio teatral.

(...) 'A reunião de hoje marca uma nova etapa no movimento', afirma Labaki, um dos que vão proferir palestras à noite. A primeira diferença com relação às anteriores está no número de artistas envolvidos na organização. 'O Arte Contra a Barbárie ganhou a adesão de atores muito jovens, com as mesmas inquietações dos artistas que tomaram a iniciativa das primeiras reuniões.' (...) Esta deve ser a segunda e talvez mais importante diferença da etapa que se inicia nesta noite. 'o movimento vai promover reuniões abertas, de hoje em diante, todas as segundas-feiras', garante Labaki. Até agora, a maioria dos encontros tinha caráter privado, a participação era restrita quase que só aos detonadores do movimento (O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 26 de junho de 2000, p. D2).

Na esteira do lançamento do Terceiro Manifesto foi publicada na Revista Camarim (Ano III - Número 14 - Julho/Agosto de 2000) da Cooperativa Paulista de Teatro uma pequena entrevista com Marco Antonio Rodrigues, realizada por Aimar Labaki. Levando em consideração o fato de que tanto o entrevistado quanto o entrevistador fazem parte do Arte Contra a Barbárie desde o seu surgimento, ambos falam com total propriedade sobre o tema. É possível observar que a matéria serve como um canal de propaganda das intenções do coletivo e também como chamariz para essa nova etapa de ação. Destaco abaixo alguns trechos da referida entrevista:

(...) Gerar conhecimento para socializá-lo, divulgando as ideias no espectro da sociedade é a única forma de fortalecê-las, de maneira que quando forem institucionalizadas, vinguem. Não estamos interessados em soluções imediatas e paliativas: a enorme ambição do Movimento é disputar o pensamento hegemônico de que a cultura é costume, portanto é mercadoria. Cultura aqui é construção do sonho coletivo de uma

comunidade. Se não nos aparelharmos teoricamente, como venceremos um corpo de ideias dominantes que há 500 anos nos colonizam?

(...) Desde o primeiro manifesto, o movimento ganhou foros por todo o país e pela América Latina. O acúmulo de forças é inegável. Com o fortalecimento dos movimentos populares no Brasil, o Arte Contra Barbárie vai se espraiando em áreas tangentes. Há aproximações significativas com o Poder Legislativo. Mais do que isso: o diálogo entre criadores contribui para a excelência dos espetáculos que vêm sendo realizados, novas formas de divulgação, de solidariedade entre os grupos vem sendo ensaiadas. Estamos recuperando nossa capacidade de autocrítica, o teatro começa a resgatar sua cumplicidade com as plateias, sua vocação para encruzilhada de múltiplas linguagens e pensamentos (REVISTA CAMARIM, Ano III - Número 14 - Julho/Agosto de 2000, p. 5).

Ainda tratando da aparição do coletivo em matérias de jornais, uma publicação que merece destaque é a entrevista concedida pelo filósofo Paulo Arantes à jornalista Beth Néspoli, a qual foi publicada no jornal O Estado de São Paulo, no caderno de cultura do jornal (Caderno 2), no dia 16 de julho de 2007. Como é dado às matérias de jornal, o título tinha ares de manchete: *“Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana”*. A jornalista conduz a entrevista de forma que o entrevistado faça um relato sobre suas impressões em relação ao movimento de teatro de grupo que vicejava à época da entrevista. O entrevistado ainda fala sobre a importância dessa movimentação na medida em que contribui para o processo de politização não só das pessoas envolvidas diretamente, mas também da população que participará da partilha do conhecimento construído.

(...) Eu sinto que o movimento teatral é como se fosse uma espécie de arquipélago de pequenos grupos com capacidade de intervenção pública, que esperam um momento para se aglutinar, se aparecer um movimento que tenha envergadura política para propor uma alternativa. Isso pode acontecer. Acho que está no limiar. Muitos ficam furiosos, dizendo ‘queremos fazer teatro, não somos ONG, não queremos fazer trabalho social’. Mas não dá mais para dissociar. Claro, esse trabalho social está degradado, aviltado, virou Charity, estação filantrópica. É assim que funciona. Mas se não passar com esse canal não chega a lugar nenhum. Não dá para chegar, fincar a bandeira com a foice e o martelo e começar a politização, acabou, esse ciclo acabou. Para chegar ao Capão Redondo, tem que negociar com dez entidades, porque o público está lá. Que não são entidades mafiosas; claro, tem assistencialismo, clientelismo, de tudo quanto é jeito. Mas o teatro de grupo vai encontrar ali um público já organizado. E não dá para passar por cima disso. (...) (O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 16 de julho de 2007, p.8-9).

Em artigo publicado na revista ArtCultura, edição do segundo semestre de 2007, com o título *“Teatro de grupo contra o deserto do mercado”*, Iná Camargo Costa contextualiza o ambiente em que surgiu o Arte Contra a Barbárie e a

importância tanto do que era discutido pelo coletivo como do trabalho que vinha sendo desenvolvido por grupos que haviam sido contemplados no Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, conquista mais visível da luta do movimento teatral paulistano, impulsionada pelo Arte Contra a Barbárie. A pesquisadora aproveita ainda para tecer uma crítica à situação em que se encontra o financiamento à cultura que na época tinha como principal fonte as leis de renúncia fiscal que acabavam por transferir para a iniciativa privada a decisão do que seria patrocinado. Essa prática acabou por criar um mecanismo que se mostrou fatal para os trabalhos que não possuíam apelo mercadológico e estavam focados no desenvolvimento de linguagem ou mesmo voltados a realizar uma crítica ao modo de vida atual, tarefa fundamental para que a cultura não ficasse estagnada.

(...) A experiência dos últimos anos mostrou que o teatro que fazemos e queremos fazer não interessa aos agentes do Capital (que por isso não o financiam) e não consegue atrair público em quantidade suficiente para sustentá-lo através da bilheteria. E nem ao menos estou falando dos nossos destacamentos mais avançados que fazem teatro de rua e, por definição, não têm condições de cobrar adequadamente por seu trabalho, por maior que seja o público interessado. (...) por enquanto estamos lutando apenas por nossa sobrevivência enquanto produtores de um tipo de arte que não se submete às determinações do mercado. Só estamos lutando por nosso direito de existir como artistas que buscam expandir e ampliar o repertório de temas e formas de expressão teatral. (...) (COSTA In: ArtCultura, Uberlândia. Jul-Dez 2007, p. 17-29).

Por iniciativa da Cooperativa Paulista de Teatro foi encomendada a realização de uma publicação avaliando o que foram os cinco anos de execução da lei que criou o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo. A escrita e edição do trabalho, intitulado *“A luta dos grupos teatrais por políticas públicas para cultura – os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo”*, ficou a cargo de Iná Camargo Costa e contou com o auxílio de Dorberto Carvalho que cuidou da pesquisa de documentos e informações. O livro foi lançado em 19 de novembro de 2008. Nele a autora faz um balanço da execução do programa nos últimos anos e faz um longo relato sobre os caminhos trilhados pelo coletivo desde as primeiras reuniões e a elaboração e o lançamento dos três manifestos até que se chegasse à obtenção da lei. Versa ainda sobre a luta para manter em funcionamento o programa diante das investidas da nova gestão à frente da administração municipal (gestão José Serra – PSDB e Gilberto Kassab - DEM). É

importante que se registre aqui que toda mudança de gestão sempre significou grande ameaça ao programa. A publicação traz ainda um grande número de imagens coloridas sobre o trabalho dos grupos que tiveram seus projetos contemplados nesse período inicial do programa. Por meio da publicação fica registrada uma importante fase pela qual passava o teatro paulistano, e é possível constatar a relevância tanto da obtenção da lei quanto do processo de politização fomentado pelo coletivo, processo que se tornava visível tanto nas encenações como na forma de organização dos grupos. O que estava em processo era a possibilidade de se construir uma alternativa ao modelo hegemônico ditado pelo mercado (capital financeiro). Destaco aqui dois trechos de uma entrevista do diretor do grupo Engenho Teatral apresentada no livro de Costa, que podem nos dar ao menos uma pequena dimensão das ideias e ideais que moviam o coletivo:

(...) Estes núcleos podem construir outros vínculos que independam de intermediários ou das mídias de massa. Significa se pensar de forma diferente. Significa construir uma outra relação. Além da relação de trabalho interna, além da construção de linguagens, de poética ao longo do tempo e não apenas de uma obra específica, mas de várias obras que vão construir esta trajetória, pensar isso na relação com a sociedade. Isso é a contrapartida social. É pensar e construir. Se a gente conseguir fazer que isso tenha um papel estético, cultural, social, político e econômico importante dentro da cidade de São Paulo, nós vamos conseguir, no plano histórico, construir uma outra alternativa, ainda que minoritária, ainda que paralela ao modelo hegemônico imposto pelo mercado e pelo capital. Este é o desafio que está sendo colocado aos núcleos hoje. Se a gente vai dar conta ou não disso é a história que vai dizer. (...) (MOREIRA In: COSTA, 2008. p. 70-71).

Essa publicação se tornou uma referência sobre o assunto exatamente por ser a primeira que reunia um histórico da luta pelo programa de fomento, as movimentações do coletivo que viria a ser denominado Movimento Arte Contra a Barbárie e ainda trazia um balanço do que fora produzido nos cinco primeiros anos de execução do programa.

Por ocasião dos dez anos de implantação da lei que originou o Programa de Fomento ao Teatro, mais uma vez a Cooperativa Paulista de Teatro (CPT) tomou a iniciativa de uma grande empreitada para produzir material que pudesse dar conta de registrar o que fora essa primeira década. O que resultou desse esforço foram materiais preciosos, um livro – “Teatro e Vida Pública” e o documentário “Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro”. Os dois foram lançados no ano de 2012 por meio de

parcerias viabilizadas pela cooperativa e contaram com ampla divulgação e distribuição tanto no meio teatral e artístico, quanto em universidades.

A idealização do documentário foi de Fabiano Moreira e contou com direção de Luiz Gustavo Cruz, ambos envolvidos no trabalho com grupos teatrais já de longa data, e tiveram ainda o auxílio de uma reduzida equipe que se empenhou em dar conta da produção, roteiro, entrevistas, pesquisas, edição, montagem e finalização mesmo contando com poucos recursos. Um verdadeiro trabalho de guerrilha. A viabilização do filme se deu por meio de um projeto contemplado em edital do ProAC - Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo. Na contracapa do DVD aparece a seguinte descrição:

No documentário, grupos contemplados pela lei uma ou mais vezes fazem relatos sobre o trajeto percorrido por uma companhia a partir do momento em que seu projeto artístico é escolhido. A série de programas enfoca a trajetória da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, abordando desde sua implantação até o resultado cênico dos projetos selecionados (ENSAIO ABERTO-FOMENTO AO TEATRO, 2012, Contracapa).

O que se encontra ali, porém, é muito maior e uma simples descrição não consegue dar conta da preciosidade dos relatos ali contidos. O filme está dividido em 12 partes, formadas por programas com temas específicos que giram em torno do Fomento ao Teatro, têm duração aproximada de 17 minutos cada e se encontram organizados da seguinte forma: Parte I - Arte contra a barbárie, Parte II - A lei de fomento, Parte III - O teatro contra a ditadura, Parte IV - Teatro grupo & teatro mercadoria, Parte V - A contrapartida social, Parte VI - Teatro político e social, Parte VII - Políticas públicas para o teatro, Parte VIII - Trabalhadores do teatro, Parte IX - A formação do artista, Parte X - O teatro na luta de classes, Parte XI - A indústria cultural, Parte XII - A luta continua. No documentário é possível encontrar relatos de muitos participantes de grupos teatrais (Cia do Feijão, Cia São Jorge, Pombas Urbanas, Cia Estável, Engenho Teatral, Brava Companhia, Grupo XIX de Teatro, Fraternal Companhia de Artes). Grande parte desses relatos fala da importância da luta por políticas públicas para a cultura ensejada pelo coletivo Arte Contra a Barbárie e tratam da importância do programa de fomento em São Paulo. Em alguns relatos é possível perceber que ocorreu uma grande mobilização em torno do coletivo, com grande participação das pessoas envolvidas com o teatro. No entanto, para perceber isso é preciso ter olhos voltados a encontrar esses indícios. No que

diz respeito à pesquisa aqui em questão, mesmo nesse riquíssimo apanhado de relatos de pessoas que estiveram envolvidas diretamente com as movimentações, como dito anteriormente, não é possível encontrar indícios de que as figuras femininas tiveram uma participação ativa e potente.

Ainda na esteira das comemorações dos 30 anos da CPT, foi realizada uma parceria com a editora Hucitec para a elaboração e lançamento do livro *“Teatro e Vida Pública – O Fomento e os Coletivos Teatrais de São Paulo”*. O livro reúne um apanhado de 17 textos, em sua maioria escritos especialmente para essa publicação, organizados pelo professor Flávio Desgranges, professor e pesquisador da área teatral, e Maysa Lepique, atriz que à época da empreitada compunha a diretoria da cooperativa. O conjunto de textos ali reunidos traz inúmeras reflexões sobre os efeitos do Programa de Fomento ao Teatro, tanto no panorama da cidade como na dinâmica de ação dos grupos contemplados e por consequência na atividade teatral paulistana como um todo. O texto publicado na contracapa do livro dá uma ideia do material ali reunido:

O Programa Municipal de Fomento, que busca romper com a lógica da renúncia fiscal e com a mercantilização da obra de arte, trouxe aos coletivos teatrais de São Paulo possibilidades concretas de experimentação cênica, reconfigurando de maneira significativa a relação entre o teatro e a cidade nos últimos anos. Após uma década de sua criação, artistas e pesquisadores foram convidados para pensar a efetividade deste Programa, mapeando conquistas realizadas, trazendo interrogações pungentes e indiciando possíveis caminhos a serem trilhados daqui em diante. As instigantes análises inscritas no corpo do livro o tornam leitura indispensável para quem se interessa em pensar o ato teatral nos dias que correm.” (TEATRO E VIDA PÚBLICA – O FOMENTO E OS COLETIVOS TEATRAIS DE SÃO PAULO, Contracapa, 2012)

No texto de apresentação do livro *Para Melhorar a Vida das Pessoas*, Ney Piacentini, ator e pesquisador de teatro e à época presidente da cooperativa, fala dos percalços e da luta para manter vivo o espírito da lei que originou o Programa de Fomento ao Teatro diante de ataques das gestões que iam se sucedendo no executivo municipal. Lembra ainda que a conquista da lei é um fato histórico, visto que a mesma vai na contramão do processo de mercantilização da cultura ao ter como objetivo a formação crítica tanto dos que fazem como dos que veem teatro. Nas palavras de Ney: *“Talvez um dos maiores progressos do movimento Arte Contra a Barbárie, que derivou na Lei de Fomento, tenha sido a promoção do hábito do*

encontro entre os agentes teatrais de grupos e companhias de São Paulo” (PIACENTINI, 2012, p.12).

Retomando o foco da pesquisa para essa dissertação, a atuação de figuras femininas no Arte Contra a Barbárie (ACB), dentre os inúmeros textos apresentados na publicação em apenas um deles há a possibilidade de se pensar sobre a atuação feminina nas movimentações do coletivo. No texto *Fala, companheira!*, assinado por *Jhaíra e movimento de mulheres*, a autora Jhaíra, atriz e dramaturga, por meio de um diálogo fictício construído a partir de memórias e de textos enviados por algumas das pessoas citadas, constrói “um relato” do que teria sido uma reunião de reencontro do MMM (Movimento das Mina Militante), apelido jocoso para um grupo que se formou por figuras femininas que acompanhavam as reuniões do ACB, dentre elas a própria autora. O texto, um divertido diálogo entre essas figuras, traz informações preciosas que, quando foram cruzadas com alguns relatos informais e correspondências presentes na documentação relativa ao coletivo ACB depositada no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (CCSP), possibilitaram chegar à hipótese de que o ACB não fora um coletivo em que apenas figuras masculinas tiveram participação e atuação significativa, ao contrário do que mostra a maioria dos registros que se tornaram oficiais. Ainda que para o trabalho realizado para essa dissertação apenas um texto traga referência direta, a publicação traz em seus escritos um rico material para que se possa entender um pouco do que se passou na cidade de São Paulo, no que diz respeito à atuação de grupos teatrais, desde a implantação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade, como diz o texto de apresentação do livro.

No ano de 2014, por ocasião dos doze anos de implantação do Programa de Fomento ao Teatro, a Secretaria Municipal de Cultura da cidade de São Paulo produziu o “*Fomento ao teatro - doze anos*”, publicado com o intuito de realizar um balanço do que fora esse período. Com organização dos textos a cargo de dois funcionários da Secretaria de Cultura, Carlos Antonio Moreira Gomes e Marisabel Lessi de Mello, artistas de grupos contemplados no programa e pesquisadores foram estimulados a produzirem textos sobre suas vivências e que ao mesmo tempo pudessem dar conta de servir como uma avaliação dos mesmos. São onze textos em que olhares diversos falam das experiências dos grupos em questões de organização e produção estética. Participantes de comissões de avaliação dos projetos a serem contemplados tratam de suas experiências, e ao final se encontra

um inédito trabalho de levantamento dos projetos e grupos contemplados e ainda uma rica cartografia que indica as regiões da cidade que foram alcançadas pelo programa de fomento.

Sem nenhuma intenção de desmerecer o importante trabalho realizado pelas figuras masculinas que deram impulso ao coletivo, chama a atenção que na grande maioria dos registros verificados não se encontra referência à participação das figuras femininas, que a partir do lançamento do primeiro manifesto se aproximaram do coletivo e passaram a assumir funções. Reparem que até mesmo os manifestos são assinados apenas por figuras masculinas. Acredito que podemos tomar isso como um reflexo das práticas, em nossa sociedade, que priorizam figuras masculinas em detrimento das femininas.

Como já dito anteriormente, grande parte das publicações, em que se pode encontrar referências ao Arte Contra a Barbárie, busca dar conta dos efeitos de suas movimentações, no caso o Programa de Fomento ao Teatro. Pesquisadores que tiverem interesse de explorar outros aspectos do coletivo terão de se debruçar sobre o material já produzido, o conjunto de documentos depositados no Arquivo Multimeios do CCSP, ou mesmo sair em busca de produzir entrevistas com os participantes dessas movimentações.

2.2 Arte Contra a Barbárie, uma narrativa

Para situar qual o contexto de surgimento do coletivo é necessário retomar o período anterior. Assim, chegamos ao início dos anos 90, em que vivenciávamos o processo de redemocratização e ainda sofriamos com a herança de práticas sociais e políticas autoritárias, uma época marcada por iniciativas políticas de cunho neoliberal que prometia a modernidade e a entrada no dito mundo desenvolvido com as maravilhas do mercado livre. Em março de 1990 Fernando Collor, o primeiro presidente eleito pelo voto direto após mais de 20 anos de regime autoritário, assume a presidência com promessas de inserir o país no mercado global transformando-o em um *global player*¹. Para tanto era necessário que o país se tornasse signatário das premissas do *Consenso de Washington*², que se diga,

¹ Global Player: agente expressivo do mercado global.

² Consenso de Washington: dá-se o nome de consenso de Washington a um conjunto de medidas de ajuste macroeconômico formulado por economistas de diversas instituições financeiras sediadas nos

medidas liberalizantes cujo objetivo principal é a diminuição do papel do Estado no que diz respeito às responsabilidades de cunho social (educação, saúde, cultura, etc). A área da Cultura que já não caminhava bem sofreu um impacto muito bruto. Em abril de 1990 o país via seu jovem ministério ser rebaixado do status de ministério para, a partir daquele momento, tornar-se uma secretaria vinculada diretamente à Presidência da República. Mais uma vez a Cultura era colocada de lado e se perdia novamente a oportunidade de dar condições para que pudesse contribuir no processo de formação do povo. Junto com a perda de status veio também a perda de subsídios, e o orçamento que já era pequeno reduziu-se mais ainda, conforme nos fala Isaura Botelho (2001, pg. 77):

O governo de Fernando Collor de Mello veio definitivamente colocar um fim a esse período, com a destruição promovida nas instituições federais responsáveis pelo patrimônio histórico e artístico nacional e pela ação cultural e artística. Esse movimento teve repercussão sensível nas esferas estaduais e municipais. Afora nossa dolorosa particularidade histórica, esta busca pelo patrocínio privado reflete o movimento mundial iniciado nos anos 80 e motivado pela crise econômica e pelas soluções procuradas dentro do chamado quadro neoliberal, no qual os governos começaram a cortar seus financiamentos para as áreas sociais e, mais particularmente, para a cultura (BOTELHO. 2001, p. 77).

Essa busca pelo patrocínio privado de que fala Isaura Botelho, em solo brasileiro ganhou ares de novas oportunidades de negócios, o que lá fora, na Europa e América do Norte, já ocorria há muito tempo e havia ganhado força com a ascensão de M. Thatcher e R. Reagan desde o final da década de 70. Aqui só começaria com o processo de abertura acionado pelo governo Collor. Essa busca por patrocínio privado na verdade se traduziu em um aprofundamento dos mecanismos de renúncia fiscal³, ou seja, mais uma forma de o setor privado conseguir dinheiro do Estado. Não há problema em se disputar o fundo público (dinheiro advindo do Estado), afinal é uma prática corrente no mundo todo. O que se coloca como problema aqui é que esse processo fez surgir uma nova área para *business* (para se expressar ao gosto da linguagem usual do Mercado) em que a

Estados Unidos, tais como o Fundo Monetário Internacional, o Banco Mundial e o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos, e que visava o desenvolvimento e a ampliação do neoliberalismo nos países da América Latina.

³ Renúncia Fiscal: trata-se de o governo abrir mão de parte de um percentual cobrado pelo imposto para que a iniciativa privada possa investir e patrocinar projetos culturais. Estes impostos podem ser de âmbito federal, estadual e até mesmo municipal.

produção cultural é o produto, e assim sendo precisa se adaptar ao jogo, ou seja, tornar-se no mínimo atrativa, vendável e de preferência render lucros. Em outras palavras, as obras da produção cultural nacional tornaram-se passíveis da cobiça das empresas, desde que pudessem agregar valor à marca da empresa patrocinadora, o chamado marketing cultural⁴

Desta forma, o que poderia servir como impulsionador do setor acabou por se tornar uma nova fonte de verbas para os investimentos na marca da empresa, que ainda tinha a possibilidade de vincular “estrelas nacionais” à sua imagem. Não bastasse a inversão de valores, esse mecanismo acabou por se transformar em uma espécie de carrasco, na medida em que passou não só a influenciar mas, também, a determinar o que e como deveria ser produzido, estipulando padrões de excelência que se encaixam em materiais produzidos em larga escala, mas não cabem em obras culturais que muitas vezes envolvem um processo de criação/elaboração e apreciação que está muito mais próximo de uma produção artesanal, inserida em uma outra lógica, difusa das normas e regras do mercado.

Era essa a arena onde seria travada a batalha entre empregados (ACB) e o patrão, representado pelos departamentos de marketing das empresas beneficiadas com a renúncia fiscal.

O diretor e dramaturgo Sergio de Carvalho, em um de seus muitos textos reflexivos sobre esse período, nos fala que o teatro brasileiro teria passado por três ciclos de politização e que a época das movimentações em torno do ACB faria parte desse terceiro ciclo:

O paradoxo desse terceiro ciclo de politização é que ele está condicionado historicamente por um violento totalitarismo da forma-mercadoria e pelo enfraquecimento dos projetos socializantes que, não obstante seu caráter muitas vezes ideológico tinham poder de agregação e de confronto com a tendência esteticista da formação dos jovens artistas oriundos de universidades. De um modo geral, esse novo ciclo ainda é reativo. Muitos desses novos grupos politizados parecem acreditar que a radicalização estética é um antídoto suficiente contra a hegemonia das mercadorias culturais. Ao comprar o lugar-comum de que qualquer perspectiva revolucionária hoje corresponde a um saudosismo sem pé no real, contentam-se com um teatro que seja uma alternativa cultural mais

⁴ Marketing cultural: é toda ação de marketing que usa a cultura como meio de comunicação para difundir o nome, produto ou fixar a imagem de uma empresa patrocinadora. Para fazer marketing cultural na existe uma fórmula fechada, ou seja, há variáveis que, se juntas, podem resultar em uma ótima ação de marketing. Para atingir o público-alvo o idealizador do projeto tem que ser criativo, ou seja, tem que administrar adequadamente os recursos disponíveis de forma a atender os objetivos de comunicação da empresa.

humanizadora diante das indústrias culturais (CARVALHO In: A. A., J.F.P. de A. e M. T. (orgs.), São Paulo, Itaú Cultural, p. 104, 2011.)

Feito esse preâmbulo, talvez seja possível entender um pouco melhor o porquê de grande parte dos registros que encontramos sobre o coletivo Arte Contra a Barbárie estar relacionado à luta contra as políticas de renúncia fiscal e à conquista do Programa de Fomento ao Teatro, como dito anteriormente.

Diante desse quadro, alguns grupos não se identificavam com essa forma de financiamento, e até mesmo, devido ao caráter de suas pesquisas e produções, não tinham possibilidade de se enquadrar dentro das regras impostas. Ademais, viram sua existência ameaçada e decidiram juntos discutir a situação. Em busca de sua sobrevivência histórica e material, reunidos no que se configuraria como o Movimento Arte Contra a Barbárie, passaram a se encontrar e juntos questionar não só o modelo, mas também qual o papel que lhes cabia nessa nova ordem político-econômica. Muitos já carregavam em seu histórico o papel de contestadores políticos e optaram por se contrapor à ordem que se estabelecia. Contudo, para isso não bastava continuar a realizar suas pesquisas e produções, era preciso (re)criar um novo sujeito político, uma nova identidade, que pudesse dar conta desse enfrentamento. Optou-se então por retomar o conceito de grupo teatral, mas ao mesmo tempo era preciso repensá-lo e transformá-lo, de modo que essa nova identidade por si só já confrontasse o que estava imposto.

Esse sujeito político e histórico (grupo teatral) que começa a se formar adota como prática o trabalho coletivizado e busca certa horizontalidade no que diz respeito às questões financeiras. Esta nova forma de se organizar dos grupos profissionais parece ser um ponto-chave para defender a posição de que nascia nesse momento uma nova identidade/um novo sujeito. Vale lembrar que estamos falando de algo que diz respeito ao ambiente dos grupos profissionais, visto que essas práticas eram adotadas desde muito por grupos amadores.

Passados alguns meses e já com acúmulo de discussão, os integrantes do grupo vêm a público em maio de 1999 e nas dependências do Teatro Aliança Francesa lançam seu primeiro manifesto intitulado *MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE*. O texto do manifesto trazia expresso todo o pensamento que se acumulou durante o período em que o grupo esteve reunido para discussão e formulação de suas ideias. É mais do que importante destacar que dentre os

participantes dessa primeira leva de reuniões estavam figuras como Gianni Ratto, Umberto Magnani e Fernando Peixoto, que além de terem histórico ilibado no teatro carregavam precioso instrumental de anos de embate político, o que dava base ao grupo para que não se perdesse em devaneios e pudesse formular propostas claras de intervenção. É possível dizer que começava a ser gestado ali um espaço de discussão em que os atores sociais estavam calcados numa noção de cidadania que grita pela participação para uma intervenção efetiva de políticas públicas que abram espaço para mudanças nos rumos do fazer cultural.

Após inúmeras reuniões e o lançamento de três documentos/manifestos intitulados como Manifesto Arte Contra a Barbárie, nome pelo qual o grupo passou a ser denominado, foi criado um grupo de trabalho que tinha como objetivo realizar uma extensa pesquisa sobre formas de financiamento à cultura e que propusesse um projeto de lei que seria apresentado no legislativo municipal. Por circunstâncias favoráveis naquele momento (2002), a lei é aprovada e é implementado o Programa de Fomento, contemplando núcleos artísticos que tenham um trabalho continuado e em relação direta com a cidade.

A ideia de um programa voltado para a cidade, ou seja, não destinado a uma pequena parte da população nem como reserva para uma fração de classe, carrega o preceito de que a cultura, sendo um bem comum, deve e pode ser partilhada por todos. Portanto, cabe ao Estado fomentar o fazer cultural. Esse pensamento inverte a lógica neoliberal de um Estado diminuto, devolvendo a ele, Estado, a responsabilidade de proporcionar condições para que todos possam ter meios suficientes para uma vida digna.

Outro ponto que merece destaque é o fato de o programa contemplar núcleos artísticos de trabalho continuado. Esse fato possibilitou o fortalecimento de núcleos de trabalho que prezam por uma dinâmica coletiva e horizontalizada, fugindo assim do modelo empresarial hierarquizado, se configurando dessa forma como uma prática contra-hegemônica. Em uma passagem de seu texto, Simionatto afirma que a crítica ao modelo dominante pode apontar formas que possibilitem aos sujeitos coletivos intervir politicamente por meio de práticas concretas nas lutas cotidianas.

Fortalecer esse movimento, consequente, significa superar o senso comum, o modo de pensar desorganizado e folclórico. Significa alcançar um pensar crítico e histórico que se constrói através da luta, a partir dos problemas práticos vividos pelas classes subalternas, as quais, mediante a discussão de suas situações comuns, poderão chegar a um nível de cultura sempre

mais crítico em relação às situações impostas pelo atual modo capitalista de produção (SIMIONATTO, 2009, p. 47).

A instituição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo – Lei 13.279/02, ao estabelecer um novo paradigma de financiamento público colocando o Estado como investidor direto de processos criativos, trouxe uma nova perspectiva para o centro das discussões sobre o financiamento da cultura, e também no que diz respeito às relações de enfrentamento entre parte da sociedade civil, subalternos, e o Estado, dominante. Ainda no tocante ao pensamento gramsciano, Simionatto nos diz que apesar de contemporaneamente a categoria de “subalterno” e o conceito de “subalternidade” serem utilizados normalmente para descrever determinadas condições de grupos em situações de exploração ou a ausência dos meios suficientes para uma vida digna, é preciso que aprofundemos um pouco mais para ampliar esse entendimento, conforme segue trecho do texto em que cita Buttigieg:

No pensamento gramsciano, contudo, tratar de classes subalternas exige, em síntese, mais do que isso. Trata-se de recuperar os processos de dominação presentes na sociedade, desvendando ‘as operações político-culturais da hegemonia que escondem, suprimem, cancelam ou marginalizam a história dos subalternos (SIMIONATTO, 2009, p.42).

O que se pode dizer é que a conquista da lei em São Paulo e toda a movimentação do coletivo geraram inúmeros encontros em que foram discutidas não só a prática teatral, mas também o papel que cada um tem com o seu trabalho diante de um quadro em que o Estado se volta ao mercado e as práticas culturais e sociais sofrem um processo massivo de mercantilização, em que tudo pode e deve ser um produto/mercadoria comercializável. Arrisco dizer que essas reflexões acabaram por se configurar em um processo de politização que não só serviu aos participantes desses encontros, mas também serviu de inspiração para que diversos grupos espalhados Brasil afora começassem a repensar suas práticas e o papel do Estado. A semente plantada pelo Arte Contra a Barbárie germinou e lançou muitas outras mobilizações. Acredito que com isso o coletivo tenha conseguido disputar e propor outras formas de se pensar arte e cultura no Brasil.

Para finalizar essa narrativa é preciso registrar que os primeiros contatos que o presente autor teve com o Arte Contra a Barbárie, foram em discussões na Roda do Fomento – um espaço voltado a pensar questões relacionadas ao programa de

Fomento ao Teatro. Nessas conversas, as referências que vinham à tona eram sempre sobre a atuação “*dos meninos*” ou “*os caras*” do Arte (“O Marcão...”, “O Moreira...”, “O Cesar Vieira...”, “O Maia...” etc.), o que fez com que, pelo menos em minha memória, se criasse um imaginário de que se tratava de um coletivo formado por figuras masculinas. A percepção de que dentro do coletivo existia o trânsito de figuras femininas só foi aparecer muito mais tarde quando minha militância no movimento teatral se intensificou e comecei a ter contato com pessoas que haviam participado dos encontros promovidos pelo coletivo e vez por outra em conversas informais era citado o nome de alguma mulher. Já a constatação de que figuras femininas não só circularam pelo coletivo como tiveram participação intensa e determinante em alguns momentos, só se deu quando tomei contato com o conjunto de documentos que contêm uma intensa correspondência entre essas mulheres. A partir disso, comecei a fazer cruzamentos com os relatos que haviam chegado até mim de maneira informal. Antes disso a percepção que eu tinha era a partir do que ficara registrado em publicações e no imaginário de grande parte das pessoas envolvidas com o teatro na cidade de São Paulo. Dada a falta de registro dessa ação feminina no coletivo resolvi realizar entrevistas com pessoas citadas em alguns documentos e que se dispusessem a falar a partir de suas memórias do que haviam vivenciado. Inicia-se ali o registro de uma outra parte da história do Arte Contra a Barbárie.

3 O ARQUIVO NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

Entre os meses de fevereiro e agosto de 2016 frequentei a seção Arquivos Multimeios do Centro Cultural São Paulo, onde se encontra depositado um arquivo de trabalho das reuniões do Arte Contra a Barbárie. Nesse período foram realizadas 19 visitas em que pude vasculhar essa documentação, a qual aguarda ser catalogada e organizada. Esse conjunto de documentos é composto em sua maioria por uma intensa troca de correspondências que tratam da organização dos encontros. Qual não foi minha surpresa quando percebi que nessa troca de mensagens aparecem como destinatárias, primordialmente, figuras femininas demonstrando uma intensa atividade das mesmas.

A análise desse arquivo teve como objetivo a identificação de aspectos da história publicada do ACB (Parte I) que poderiam ser mais problematizados. Foram levantados três desses aspectos: a organização do trabalho, o esforço dos intelectuais em guiar as ações do ACB e as relações de gênero.

Este último, especificamente, a diferenciação de papéis entre homens e mulheres participantes do ACB, levou-me à estruturação desta pesquisa. Reitera-se que o ACB se notabilizou como um coletivo de figuras masculinas. Diante das evidências encontradas, tomei como tarefa registrar e publicizar a atividade dessas figuras femininas junto ao coletivo no intuito de romper o silenciamento característico de nossa sociedade no que diz respeito às preciosas contribuições femininas diante de sua intensa participação nos mais diversos movimentos sociais.

No primeiro capítulo desta parte, descrevemos o arquivo no que toca sua história, sua organização interna e seu estado de conservação. Como esse conjunto de documentos ainda não passou pelos procedimentos normais de organização e tombamento, foi tomada a iniciativa de nominá-los por Acervo Arte Contra a Barbárie (acervo ACB) a fim de estabelecer uma identidade ao corpo documental.

Como estamos lidando com um conjunto material muito diverso e sem nenhum tipo de organização, diante do tempo escasso e da ausência de conhecimento de procedimentos técnicos para lidar com esse tipo de material, buscamos então criar uma dinâmica própria que pudesse facilitar o contato e o desenvolvimento da pesquisa.

Diante disso, faz-se necessário registrar que essa dinâmica de pesquisa foi sendo elaborada e reelaborada na medida em que o contato com os documentos ia

se estreitando, ou seja, quanto mais se ganhava intimidade com a documentação, surgiam maiores possibilidades de cruzamentos de ideias. É importante dizer que não procuramos uma padronização para relatórios, já que busquei proceder às visitas como se cada uma delas fosse uma etnografia a ser realizada, e assim estabelecer um contato relacional com a documentação, a fim de que ela pudesse também ditar a forma como seria descrita. Desta forma é importante registrar que nas primeiras visitas era premente a preocupação de tentar dar dimensão ao conjunto documental buscando quantificar a documentação. Com o tempo percebi que mais importante do que quantidade era a qualidade da documentação, entendendo qualidade como a possibilidade que cada documento despertava de se fazer cruzamentos de pensamentos e traçar relações políticas, teóricas e sociais. Por muitas vezes, durante a verificação do material surgiram pensamentos que nem sempre estavam relacionados diretamente com aquele documento em si, mas sugeriam possíveis relações. Essa forma de tratamento dado à documentação durante a pesquisa abriu espaço para colocar mais atenção sobre o trabalho feminino realizado junto ao coletivo Arte Contra a Barbárie.

3.1 A Descrição do Arquivo

Diante da escassa oferta de material publicado que pudesse conter registros sobre a dinâmica de trabalho do coletivo Arte Contra a Barbárie, e já estando vinculado oficialmente ao programa de mestrado em Estudos Culturais, iniciei conversas informais com figuras do meio teatral. Procurei pessoas com as quais eu já havia tido contato anterior, e tinha o conhecimento de que haviam participado das reuniões e ações do coletivo, podendo, assim, me fornecer alguma informação sobre a existência de alguma documentação que não fora pública. Foram inúmeras conversas, de maneira informal, e não me recordo quais me levaram a procurar o dramaturgo Dorberto Carvalho. Na época, ele ocupava função na diretoria da Cooperativa Paulista de Teatro. O fato é que ele havia, junto com Iná Camargo Costa, organizado a edição do livro que dava conta dos cinco primeiros anos do Programa de Fomento ao Teatro, e após varias incertas imaginava que ele pudesse ter alguma informação que nos desse um rumo. Foi em uma conversa de corredor que ele me disse que procurasse por um material que deveria estar depositado no

Centro Cultural São Paulo (CCSP), pois ele tinha notícia de que o mesmo havia sido entregue aos cuidados do senhor Sebastião Milaré, na época em que ele se encontrava responsável pelo setor de teatro daquela autarquia da prefeitura de São Paulo. Dorberto então me orientou para que procurasse por Kil Abreu que naquele momento era a pessoa responsável pelo setor de teatro do CCSP, o que foi feito por meio de mensagem eletrônica. Na troca de mensagens com Kil Abreu, o mesmo me colocou em contato com Marina Siqueira Pozzoli, funcionária que tinha conhecimento do material e era responsável pelo processo de catalogação e tombamento de documentos. Após a troca de algumas mensagens acertamos que o material ficaria à disposição para consulta local no setor de Arquivo Multimeios e que qualquer necessidade para além da consulta deveria ser apresentada formalmente para apreciação da gerência responsável e que a aprovação dependeria da avaliação feita por essa pessoa.

É sempre bom reforçar que o conjunto de documentos que se encontra disponível no setor de Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo não existe como um registro oficial, o que significa dizer que todo esse material não existe oficialmente, pois ainda não passou pelo processo de catalogação e tombamento, o que é comum a toda a documentação depositada naquele arquivo.

O que segue é o registro, em forma de relato, das visitas realizadas ao Centro Cultural para verificação e estudo da documentação ali depositada. O mesmo aparece aqui conforme apresentado no relatório de qualificação, com pequenas adaptações de estilo para que pudesse tornar a leitura mais fluida.

Na primeira visita em 25 de fevereiro de 2016 foi realizada uma conversa com os funcionários do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo para tomar conhecimento das regras de uso e acesso ao material disponível. Recebi o aviso da equipe do Arquivo Multimeios de que boa parte das fitas mini DV não poderiam ser consultadas devido à falta de equipamento adequado no local. Feita essa conversa parti para verificação do material e a forma como ele estava disposto. O material estava acomodado em 03 caixas tipo arquivo e uma caixa vermelha com 28 fitas mini DV e 03 fitas Vídeo 8. Na caixa consta a seguinte inscrição: 2000 a 2007 - Arte Contra a Barbárie – Debates, entrevistas, 3º Manifesto (lançamento da Lei de Fomento). Em uma primeira olhada nos documentos foi possível perceber que existiu um esforço para registrar e guardar a documentação produzida. Infelizmente os documentos não estão classificados ou ordenados, então coube a mim vasculhar

o material e verificar o que poderia interessar para minha pesquisa. O material acumulado é realmente muito extenso e ficou a sensação de que seria necessário definir um caminho de pesquisa para não se perder em meio à vastidão do material.

A segunda visita deu-se em 29 de fevereiro de 2016. Nesta ocasião analisei a Caixa 2 – Pasta Amarela (Bloco 2 – Políticas Culturais). Procurei fazer um levantamento do material que estava disponível a fim de quantificar sem, no entanto, realizar uma leitura aprofundada dos mesmos. Nesta caixa encontrei os seguintes documentos, listados abaixo pela ordem em que foram encontrados no momento da consulta.

- 1- Matéria sobre o lançamento da Revista Sala Preta (28/10/01);
- 2- Abaixo-assinado pela obtenção do Programa de Fomento, lançado na Câmara Municipal no dia 08/08/02;
- 3- Texto da lei Federal 8685 de 20/07/93 (Lei do Audiovisual);
- 4- Edital de chamamento (Funarte) Projeto Encena Brasil 2001;
- 5- Carta de autoria de Reinaldo Maia, endereçada ao Secretário Municipal de Educação – Referente ao projeto Escola Aberta;
- 6- Informativo “PRETO NO BRANCO” gestão do vereador Vicente Candido – Matéria sobre o Programa de Fomento ao Teatro;
- 7- Texto analítico do Projeto Arquimedes (autoria não identificável);
- 8- Documento contendo 5 páginas: Debate Arte Contra a Barbárie com Fórum Centro Vivo;
- 9- Texto do projeto de lei que institui o Fundo Municipal de Cultura, de autoria do vereador Vicente Candido;
- 10- Texto informativo sobre a Lei Rouanet;
- 11- Carta aos candidatos – FIC (Fórum Intermunicipal de Cultura);
- 12- Informativo 11/2001 – Caras do Reclame;
- 13- Texto Rumos Itaú Cultural 1999;
- 14- Relatório final do 3º Congresso Brasileiro de Cinema;
- 15- Informe APETESP No. 176 – 06/02/2001.

A partir desse ponto o material se encontrava fora de ordem:

- 18- Resumo da reunião GT sobre educação (Arte Contra a Barbárie);
- 17- Catálogo “Mercado Cultural 2001”;

- 16- Página do jornal Estado de S. Paulo 25/04/02 – Sobre leis de incentivo cultural;
- 19- Email pedido de ajuda: “Artistas (cultura) BH pede ajuda”;
- 20- Email - frases feitas (de: Ana Souto para: Luah – 13/mar/03);
- 21- Email – Encontro Kusnet (de: Ana Souto para: Marcia de Barros – 13/mar/03).

Em 03 de Março de 2016, por conta do tempo curto, escolhi olhar rapidamente uma pasta vermelha (pasta com elástico), a Caixa arquivo 2. Muito do material que estava ali se referia a correspondências do grupo Folias D`Arte. Dentre o material disponível chamaram a atenção textos referentes à leis italianas de apoio cultural e também uma troca de mensagens entre Iná Camargo e Cilinha, tratando da chapa de oposição na eleição do SATED e sobre a elaboração de um Programa Socialista para a Cultura.

No dia 09 de março de 2016 analisei a caixa arquivo Livros Ata. Nesse dia tive o privilégio de ter a presença do meu orientador da pesquisa (Carlos Gonçalves) durante a visita. Aproveitei para apresentar-lhe o conjunto de documentos e conversamos sobre qual o tipo de abordagem poderia facilitar o processo de pesquisa. Nesta ocasião, também pudemos conversar com um dos funcionários do Arquivo Multimeios sobre o acervo disponível no local e a origem de parte dos documentos ali encontrados, o antigo IDART.

Em 09 de março de 2016 analisei a caixa arquivo ACB (etiqueta: “Atas e documentos conexos”). Dentre os vários documentos que foram vistos neste dia chamou minha atenção um bilhete de uma pessoa historicamente ligada ao Partido dos Trabalhadores (PT) e que estava ligada naquele momento à Rede Globo de televisão, fato esse que não era de meu conhecimento e, portanto, causou surpresa. O bilhete, transcrito abaixo, estava escrito em papel timbrado: Rede Globo – Carlito Maia (Papel branco com impressão em azul). O texto se encontrava datilografado e assinado a caneta ou carimbo (não foi possível identificar). Segue reprodução textual do documento:

“Aos Amigos:
 AIMAR LABAKI / CÉSAR VIEIRA / GIANNI RATTO / ZÉ CELSO
 Manifesto Arte Contra a Barbárie:
 Endosso e assino embaixo!!!
 PuTabracito com os beijares e abraçares de
 (assinatura)

Carlito Maia
S.P.26.06.2000
Tel/fax: 256-2573"

Observação: contém um risco com caneta vermelha em cima do símbolo da Rede Globo. (informação pessoal)

No dia seguinte, em 10 de março de 2016, analisei a caixa arquivo ACB – Pasta vermelha. Nesta caixa encontrei os seguintes documentos:

Documento 1 – Comunicado assinado pelo Moreira datado de 24/08/04 – “ Mais uma vez, a Arte contra a Barbárie”;

Documento 2 – reportagem sobre Teatro de Grupo – Revista Reportagem, No. 51, Ano V, Dez/03 - (www.oficinainforma.com.br);

Documento 3 – Email Monica Raphael de 19/03/02 – assunto: Carta Aberta;

Documento 4 - Política Cultural - A Cultura como negócio - Raquel Imanishi Rodrigues - Revista Reportagem, São Paulo, , v. no. 21, p. 35-42, 01 jun. 2001;

Documento 5 – coluna de Robert Kurz – Caderno Mais – FSP -24/09/00;

Documento 6 – Reportagem sobre a 5ª edição Próximo Ato Itaú Cultural (Estadão - 22/05/07), com destaque para o debate: Teatro de Grupo e a Cidade – Helga Finter (Ale) e Paulo Arantes;

Documento 7 – Cópia de email de Marina Camargo Costa – Teatro não é problema: é solução! – texto de Augusto Boal em resposta a Diogo Mainardi;

Documento 8 – texto Tudo pelo Social – Reinaldo Maia;

Documento 9 – em meio aos vários documentos verificados constava um bloco de notas do movimento Redemoinho com as anotações que seguem abaixo:

“Arte x B

1) 1º manifesto – Março 1999

07/05/1999 – publicação

10/05/99 – Reunião no Aliança Francesa

- 2ª Feira, 6 meses de reuniões

2) Janeiro de 2000- 2º Manifesto – Balanço

Passados 7 meses, os órgãos públicos mantiveram-se indiferentes – não houve diálogo. Ao contrário, uma série de programas existentes foi suspensa.

Reportagem no 51 – Dez-2003

3) Lei de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo. Votada em dez/ 2001 e sancionada em janeiro 2002. Lei 13279/02.

Desde os anos 70 São Paulo tem um movimento de grupos teatrais. Em fins dos anos 90 – em parte pelo avanço do IC – recobra novo fôlego.

- AB
- Março de 2005 ameaça de suspensão por alegações – formalismo jurídico.
- 2004 – Fundos de Cultura
- A rua é um rio – desde 4/4/2006
- Tablado de Arruar”.

Voltei dia 16 março de 2016 para rever e analisar os documentos separados na visita anterior e dei continuidade à descrição destes documentos. Nesse mesmo dia, analisei também uma pasta vermelha com diversos materiais (recortes de jornal, listas de presença, e folhas com anotações). Logo que abri esta pasta encontrei algumas folhas de sulfite dobradas (seis folhas) numeradas de 1 a 6, com anotações à caneta com o título “Intervenções”, contendo 5 pontos destacados, os quais reproduzo de maneira parcial logo abaixo:

Documento 1:

“INTERVENÇÕES:

- 1 Já não é, se é que algum dia foi, uma evidência...
- 2 É preciso tirar consequências dessa realidade, começando por...
- 3 Algumas ideias a respeito do que somos e dos riscos que corremos...
- 4 As providências tomadas:
 - a) ACB...
 - b) Lei de Fomento...
 - c) Sarrafo...
e os horizontes até agora...
- 5 Novos Horizontes (dentro dos meus limites)..."

Segue a descrição dos demais documentos que foram analisados e se encontravam dentro caixa, mas fora da pasta vermelha:

- 2- Proposta de logotipo para o Arte Contra a Barbárie – realizada e proposta pela Graciela (TUOV);
- 3- Série de envelopes (pardos) com mídias (disquete ou MDV)

- II encontro com a comissão Lei de Fomento – 08 de abril de 2003 – Milaré, Clovis, Izaías, Alexandre e Moreira (2 MDV);
 - Arte Contra a Barbárie – Espaço da Cena (1º) – Tema: Programas permanentes para as artes cênicas – 3 de julho de 2000 – convidados: José Geraldo Rocha, Marco Antônio Rodrigues (1MDV);
 - Arte Contra a Barbárie – Espaço da Cena (2) – Tema: Cinema – 17 de Julho de 2000 (1MDV);
 - Arte Contra a Barbárie – Espaço da Cena (3) – Tema: Leis de Incentivo – Yacoff Sarkovas e Sérgio Mamberti - 31 de Julho de 2000 (1MDV);
 - Arte Contra a Barbárie– Tema: Entidades: Apetesp, Sated, Cooperativa Paulista de Teatro – Espaço da Cena – 14 de agosto de 2000 – APETESP: Marcos Caruso, SATED: Lígia de Paula, Cooperativa: Luís Amorim (2MDV);
 - Arte Contra a Barbárie – Espaço da Cena – Tema: Dança – 28 de agosto de 2000 (1MDV);
 - Arte Contra a Barbárie – Espaço da Cena – 18 de setembro de 2000 – Candidatos à Prefeitura de São Paulo – Geraldo Alckimin (1MDV, 1 Fita K7);
 - 27/11 – Profissionalização – transcrição: Glaciane Alves Rocha secretária da ACP Cultural – Atenção: Não tenho cópia, então quando você começar a mexer MANDE cópia p/ mim. Luah; – Disquete seguro. (1 disquete).
- 4- Papel sulfite branco com as seguintes anotações à caneta:
- “26/06/00
- ✓ Histórico
 - ✓ Existem outras vozes
 - ✓ Para que o pensamento volte a ter imp.
 - ✓ Leis de Incentivo
 - ✓ Grupos e Companhias
 - ✓ Dramaturgia
 - ✓ A dimensão Ética do nosso Ofício
 - ✓ Ator da nova geração
 - ✓ Ator
 - ✓ Queremos é fazer teatro
 - ✓ Leitura
 - ✓ 3/07 – Programas (Cacau)
 - ✓ 17/07 – Cinema e Teatro (Márcia)

- ✓ 31/07 – Leis de incentivo (Reca/Mariana)
- ✓ 14/08 – Entidades MOV UM (Jucelina- 45)
- ✓ 28/08 – Dança (Jonatan: (12) 286 0226)
- ✓ 11/09 – Apresentação projeto
- ✓ 18/09 – Geraldo Alckmin
- ✓ 02/10 - <ilegível> de Teatro A imp. do pens na mídia (Noemia – 3815 0992)
- ✓ 16/10 - <ilegível> Jucelma Araújo 34
- ✓ 30/10 – Formação de Público (28 Jucelma)
- ✓ 13/11 - Ocupação de Teatros e Espaços Públicos (Jucelma ainda vai vir!)
- ✓ 27/11- Walderez / Oswaldo – Profissionalização”

Em 21 de março de 2016 analisei a caixa arquivo ACB cc que continha um documento somente: uma folha de sulfite com anotações feitas à mão em caneta vermelha que tratam da Ocupação dos Teatros Distritais e o “projeto” Formação de Público.

Alguns dias depois, em 23 de março de 2016, analisei novamente a caixa arquivo ACB e continuei fazendo a descrição dos documentos selecionados na visita do dia 21 de março de 2016. Segue a descrição dos documentos analisados neste dia:

Documento 1 - Folha com perguntas do Movimento “ACB” para os candidatos a prefeitura – 2000. São seis perguntas direcionadas aos candidatos no sentido de obter respostas as demandas levantadas pelo “ACB”.

Resumo do conteúdo do documento:

Na questão 1 está colocada a busca de um comprometimento por parte do candidato (se eleito) no sentido de levar adiante uma gestão democrática. Pergunta se o mesmo, caso fosse eleito, se comprometeria em retornar numa reunião com a pessoa responsável pela Secretária de Cultura.

A questão 2 trata o compromisso de destinar recursos para criação artística (fomento de criação).

A questão 3 traz a proposta de transferir a renúncia fiscal para um Fundo Público (citação ao modelo vigente em Belo Horizonte à época).

Na questão 4 é feita a proposta de isenção do ISS e IPTU para os artistas e produtores de artes cênicas (da mesma forma como já ocorre com os clubes de futebol – citação ao modelo vigente à época).

A questão 5 traz como proposta o aumento do orçamento da Sec. Municipal de Cultura para 3% do orçamento do executivo (à época esse orçamento estava em torno de 1,3%).

E para finalizar, a questão 6 trata da situação do extinto Idart (seu acervo e sua função estratégica). É pedido o comprometimento no sentido de destinar verba específica que possibilite uma retomada das funções do antigo departamento (manutenção, atualização e disponibilização do acervo) incluído a contratação de profissionais especializados.

Documento 2 - Folha com texto de uma página em que aparece a seguinte introdução: “Este texto que eu vou ler agora foi criado pelos atores: Luah Guimarães, Aury Porto, Isabel Teixeira, Georgette Fadel, Mariana Senne, Claudia Apóstolo, Elcio Nogueira Seixas, Cuca Bolaffi e eu: Mariana Lima. (...)”

Descrição parcial do documento:

O texto do documento traz uma série de questionamentos em relação ao papel do ator na sociedade. Acredito que o posicionamento possa ter sido suscitado pelas discussões trazidas pelo “ACB”. O texto trata também da condição de trabalhador precarizado que não produz bens materiais e sim cultura (situação vivida por aqueles que buscam obter seu sustento através do trabalho no campo da cultura e das artes), e o conflito de ver essa produção sendo transformada em mercadoria.

Em 24 de março de 2016 continuei fazendo a descrição dos documentos selecionados na visita do dia 21 de março de 2016. O documento analisado continha 2 folhas (4 páginas) onde se lia “ocupação distritais”: anotações com caneta vermelha. Segue abaixo reprodução parcial do documento:

“Pauta 03/04

- 1- Espaço da Cena
- 2- Caros Amigos
- 3- Resumo da reunião
- 4- Braz
- 5- Ney (...)”

6- Apareceu ali uma espécie de rascunho de propostas e questionamentos a serem apresentados para secretaria de cultura. Os assuntos tratados no documento aparecem elencados da seguinte forma:

- Cronograma dos encontros do espaço da cena;
- Nova direção da cooperativa (“conselho de grupo-mobilizar”);
- Seminário sobre Cultura no Instituto Goethe (Carminha, Marina);
- Secretaria posicionamento em relação à Câmara – Renúncia fiscal virar fundo – auditoria/acompanhamento= ouvidoria;
- 500.000 livro de poemas – o poeta ganhou 12.000,00;
- Centro de documentação de Artes Cênicas;
- Teatro Vocacional;
- Ocupação dos teatros distritais;
- Formação de público.

Em 31 de março de 2016 analisei novamente a caixa arquivo ACB e desta vez encontrei os seguintes documentos:

Documento 1 – Panfleto de entrega do projeto da lei de Fomento (Fundo azul com texto em branco e preto).

Documento 2 – Email de Luah Guimarães para Cuca Bolafi – Assunto para a reunião de Domingo.

Documento 3 – Sabotagem, jornal do movimento humanista em que aparece um texto do Arte Contra a Barbárie.

Documento 4 – Revista Camarim Jul-Ago/2000.

Documento 5 – Recorte de jornal com a coluna de Helena Katz no Jornal O Estado de São Paulo.

No dia 01 de Abril de 2016 voltei a analisar a caixa arquivo ACB e desta vez os seguintes documentos:

Documento 1 – Rascunho de carta endereçada ao Secretário Municipal de Cultura.

Documento 2 – Revista e (SESC-SP) Ago/2000 – No 1 Ano 7.

Depois de algum tempo analisando a mesma caixa, em 04 de Abril de 2016 analisei uma nova fonte, a caixa arquivo Livros Ata (saco plástico transparente) onde encontrei os documentos abaixo listados:

Documento 1 – Programa de Políticas Públicas do PT/2002.

Documento 2 – Proposta de criação do Fundo Estadual de Cultura.

Documento 3 – Transcrição do II encontro com a comissão julgadora do Programa de Fomento.

No dia 06 de Abril de 2016 foi feita uma verificação de alguns dos 13 livros Ata constantes na caixa arquivo. Na maior parte dos livros Ata constam apenas listas que registram os dados das pessoas presentes nos encontros. Em alguns deles aparecem anotações esparsas sobre os encontros temáticos do Espaço da Cena, como, por exemplo, no livro de número 6 em que aparecem alguns registros sobre o encontro: programas permanentes para as Artes Cênicas, tendo como debatedores José Geraldo Rocha e Marco Antonio Rodrigues.

Após a visita do dia 06 de Abril se sucederam mais algumas em que pude verificar novamente os materiais que já haviam sido analisados, o que possibilitou a colheita de informações mais detalhadas que foram incorporadas ao relatório descrito acima, sendo fundamentais na elaboração desse relato da forma como está apresentado.

3.2 As Questões que o arquivo suscita para a história do Arte Contra a Barbárie

Uma vez concluída a pesquisa documental nos arquivos depositados no Centro Cultural São Paulo, passei a refletir sobre algumas questões que o referido arquivo suscita para a história do Arte Contra a Barbárie.

A primeira questão que me chamou atenção refere-se aos documentos que tratam das leis italianas. Tais documentos trazem indícios de que existia uma busca por referências de políticas públicas que tinham o Estado como responsável pelo provimento do fazer artístico e cultural. Esse era um ponto central para o Arte Contra a Barbárie na sua busca para enfrentar as práticas de orientação neoliberal vigentes e em ascensão nos governos daquele momento.

No que diz respeito à correspondência entre Iná Camargo e Cilinha (membro do CAS - Coletivo de Artistas Socialistas), me leva a imaginar que existia no Arte Contra a Barbárie uma acolhida às ideias socialistas e à constante busca de alguns artistas pela retomada do SATED-SP (Sindicato dos Artistas e Técnicos do Estado de São Paulo) como importante espaço de luta e disputa de pensamento para o avanço de ideais progressistas.

A partir da leitura deste documento pensei se uma das estratégias de luta adotada pelo movimento Arte Contra a Barbárie não teria sido a de conseguir apoio junto aos formadores de opinião. Imaginei que eventualmente possa ter ocorrido uma ampla divulgação das ideias e do manifesto junto a grupos de intelectuais posicionados à esquerda.

Foram muitos os documentos vistos e dois em especial chamaram minha atenção. O primeiro é o texto de Augusto Boal em resposta ao jornalista Diogo Mainardi que havia publicado em sua coluna da revista *Veja* um texto em que, diante da possibilidade da vitória de Lula nas eleições presidenciais, criticava a provável proliferação do que ele chamava de teatrinho de quinta categoria, e usava como exemplo o grande número de grupos que se utilizavam das técnicas do Teatro do Oprimido. Boal em seu texto faz uma dura crítica ao colunista expondo sua falta de conhecimento sobre o Teatro do Oprimido e fala sobre o uso das técnicas desenvolvidas por ele desde a América Latina, passando pela Europa e chegando até a Ásia, e como as mesmas têm contribuído nos processos de participação popular.

O segundo documento que me chamou atenção se refere ao conjunto de anotações constantes em um bloco de notas do Movimento Redemoinho. Em meio ao que parecia uma espécie de cronograma histórico do Programa de Fomento ao Teatro aparecem questões críticas à falta de diálogo dos representantes do Estado, pois passados mais de seis meses desde a apresentação do Primeiro Manifesto do Arte Contra a Barbárie as autoridades se mantiveram indiferentes aos questionamentos ali apresentados. Outro ponto que me chamou a atenção nessas anotações se refere à constatação de que o movimento de grupos teatrais da cidade de São Paulo recobrou forças no final da década de 90. Acredito que isso se deva em parte pelo avanço das políticas neoliberais que passava a tratar a produção cultural como mais uma mercadoria e acabaria por inviabilizar uma boa parte da produção paulistana. Pareceu-me que estas anotações se referem a tópicos de uma

apresentação/ exposição oral/ discurso que pelo modo como as questões foram colocadas e as expressões utilizadas demonstraram se tratar de anotações feitas por Iná Camargo, de pontos a serem abordados em sua fala.

A partir da análise de um documento referente à criação de um logotipo para o Arte Contra a Barbárie questionei-me se em um dado momento o ACB não tomou uma proporção que fez algumas pessoas pensarem na possibilidade de sua formalização (registrar o nome, criar uma marca). Acredito que isso possa ter ocorrido pela dimensão que as reuniões foram tomando e se configurando como um movimento com ampla participação.

Ao verificar os envelopes contendo gravações/transcrições dos encontros do Espaço da Cena, pensei que existia um grande esforço em registrar os encontros no intuito de futuramente fazer uso político dele e até mesmo torná-lo disponível por meio de publicações ou em vídeo editado. Digo isso por conta do cuidado demonstrado na organização e identificação do material.

Em um dos documentos analisados encontrei anotações que me levaram a crer que aquele seria um breve roteiro do dia de apresentação do Terceiro Manifesto ACB no Teatro Oficina, no qual estiveram presentes figuras históricas do teatro brasileiro e foi anunciada a criação do Espaço da Cena (encontros temáticos com ampla divulgação), como uma busca de ampliação e disseminação das discussões no intuito de obter adesão e apoio às propostas.

Analisando uma série de papéis, encontrei uma folha com anotações sobre a ocupação dos Teatros Distritais e do programa Formação de Público. Pelo que tive notícias, essas foram proposições que partiram do Arte Contra a Barbárie e aparentemente serviram como experiências do que mais tarde seria o Programa de Fomento ao Teatro. Resgatando na memória os relatos dos primeiros projetos aprovados no programa de Fomento, parece que alguns eram uma continuidade e/ ou ampliação de experiências exitosas do que havia sido realizado por meio desses programas.

Outra questão levantada a partir da análise da caixa de arquivo ACB foi a de que existia uma clara intenção de construção de um programa geral que fortalecesse o campo da cultura, pensando esse campo como uma arena privilegiada pela disputa do pensamento. Chamou minha atenção a preocupação, expressa no documento, referente à importância de retomada do IDART – Departamento Municipal, criado em plena vigência da ditadura, que tinha como

projeto criar um acervo histórico da produção cultural na cidade São Paulo. É importante ressaltar que, mais do que recolher e catalogar o material produzido, esse departamento se notabilizou por produzir pensamento sobre o que estava sendo realizado naquele momento. Note-se que essa iniciativa se deu em plena vigência do regime militar em um período de intensificação da repressão, o ano de 1975.

Acredito que o ambiente de debates e discussões suscitado pelo Arte contra a Barbárie serviu também como um processo de politização que trouxe um “amadurecimento” político e diante do quadro de precarização levou algumas pessoas (trabalhadores envolvidos com o fazer artístico) a assumirem um posicionamento contra a ordem neoliberal vigente.

Chamou a atenção que mais de uma vez apareceram documentos que apontavam para uma organização de pautas que em primeiro momento vão questionar a forma como está estruturada a destinação/distribuição de verbas na área da cultura, e num segundo momento buscam a construção de uma nova proposta que vai pensar também uma ampliação da ocupação dos espaços públicos que interferissem na dinâmica de ocupação da cidade.

A partir da análise do panfleto de divulgação da entrega do projeto de lei para criação do Programa de Fomento me pareceu que o mesmo recebeu tratamento de uma vitória do movimento teatral, já que no mesmo constavam frases como: “(...) ou a gente faz ou ninguém vai fazer pela gente!”, “Arte Contra a Barbárie construindo uma Política Pública de Teatro.” (informação pessoal).

Em um texto que traça um panorama histórico das Políticas Públicas para Cultura no Brasil, publicado no jornal Sabotagem, editado pelo movimento humanista, chamou a minha atenção o fato de a autoria aparecer como sendo coletiva e não de algum indivíduo falando pelo movimento. Tal fato me pareceu ser uma forma de fortalecer o nome do coletivo.

Junto aos inúmeros documentos encontrei um recorte de jornal com um texto de Helena Katz, em que a autora trata da falta de Políticas Públicas para Dança. Chamou minha atenção um trecho em que ela faz uma crítica direta à forma como se dá naquele momento a condução do Ministério da Cultura, numa provável referência a questão da Lei Rouanet. Segue abaixo um trecho do texto: “Esse é um ministério de repasse contábil de dinheiro público para empresas. Ele simplesmente aprova projetos. Quem decide não é quem faz Cultura” (KATZ, H. 2000, p. D6).

Em uma carta datada de 12/02/01, o movimento aproveita a posse do novo secretário de Cultura para cobrar posicionamento do mesmo sobre as questões que foram apresentadas aos candidatos à prefeitura no último pleito. Uma das estratégias do movimento era fazer pressão junto aos poderes executivo e legislativo a fim de que honrassem com os compromissos assumidos em época de campanha.

O conjunto de documentos analisados suscitou inúmeras questões como as que foram apontadas acima. No entanto, não foram suficientes para que se pudesse verificar como havia se dado a participação e atuação das figuras femininas no coletivo. Como forma de suprir essa falta de informação, busquei então realizar entrevistas com algumas das pessoas citadas nos documentos analisados.

4 ENTREVISTAS

As entrevistas que seguem foram realizadas com figuras femininas que participaram dos encontros do Arte Contra a Barbárie. O critério de escolha das entrevistadas se deu a partir das citações, aos nomes dessas pessoas, encontradas nos documentos depositados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo (ver Parte II), e também no texto *Fala, companheira! – Jhaíra e movimento de mulheres*, o qual se encontra disponível na publicação *Teatro e vida pública* publicado em 2013 pela Hucitec Editora e tem Flávio Desgranges e Maysa Lepique como os organizadores (ver Parte I).

Muitas dessas mulheres já traziam na bagagem alguma experiência de militância política. As que não possuíam acabaram por adquirir ou mesmo aprofundar nas movimentações do Arte Contra a Barbárie. Outra característica que pode ser destacada é que estavam vinculadas a coletivos teatrais que de alguma forma já abordavam criticamente os rumos que a política estava tomando no país. Em meio às mais diversas formações compondo esse conjunto, temos Maysa Lepique que à época estava ligada ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; a professora Iná Camargo Costa que naquele momento estava ligada à Cia Ocamorana de Teatro; Jhaíra, na época, integrante da Companhia Estável de Teatro; Mariana Senne e Georgette Fadel integrantes da Companhia São Jorge de Variedades e Ana Souto, atriz e diretora que já havia participado de diversos grupos de teatro em São Paulo. Aparecem aqui também entrevistas realizadas com duas figuras masculinas atuantes no Arte Contra a Barbárie. São eles Luiz Carlos Moreira, diretor e dramaturgo do Engenho Teatral, e Sergio de Carvalho, diretor e dramaturgo da Companhia do Latão. Essas entrevistas buscaram captar a impressão masculina sobre a participação das figuras femininas.

O período tratado nas entrevistas vai do lançamento do Primeiro Manifesto, em maio de 1999, até meados dos anos 2000, com a lei que garantia o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo em pleno funcionamento e o coletivo, que passara a se chamar Movimento Arte Contra a Barbárie, buscando ampliar as discussões e ações para o espectro estadual e federal.

Para a realização das entrevistas foi pensado um roteiro geral que evitasse o direcionamento das respostas e permitisse aos entrevistados acionar em suas

memórias o que ficara registrado daquele período, na tentativa de que relatassem o que lhes parecia significativo sobre o que havia acontecido. Esse roteiro tinha questões disparadoras da conversa: “Como você chegou ou ficou sabendo do ACB?”, “O ACB ficou sendo conhecido como um grupo majoritariamente masculino. Havia espaço para as figuras femininas atuarem e que espaço era esse?”, “Você considera que o ACB foi um espaço de formação política?”. Após uma breve apresentação do que era o objeto de estudo e de como se havia chegado até ele, essas colocações eram feitas para que o entrevistado pudesse falar a partir do que lhe viesse à memória naquele momento. Como a intenção era obter espontaneidade nos relatos não havia uma preparação prévia com o envio das questões, mas sim um convite para que a pessoa entrevistada falasse sobre suas memórias de participação no ACB.

Essas entrevistas são uma parte de suma importância para essa dissertação que tem como objetivo principal registrar a participação de figuras femininas a partir de seus próprios relatos e impressões sobre as ações internas e externas do coletivo Arte Contra a Barbárie. Espera-se dessa forma preencher uma lacuna no que diz respeito aos registros das práticas e ações de uma mobilização política em que a participação feminina foi fundamental para o avanço das discussões e a conquista de uma política pública que segue sendo referência para área cultural. Sendo assim, nada mais justo do que registrar essa participação feminina por meio de seus próprios relatos e quem sabe possibilitar que essa experiência sirva de combustível para a luta por um tratamento mais condizente à grandeza da produção cultural brasileira.

4.1 Apontamentos acerca das entrevistas

Na busca para facilitar o entendimento e a leitura desta parte da dissertação, utilizarei como guia as frases que, apesar de nem sempre terem sido pronunciadas aos entrevistados no momento da realização das entrevistas, serviram como base orientadora da conversa.

Analisando as entrevistas é possível perceber que, de fato, em seu princípio o Arte Contra a Barbárie (ACB) foi um coletivo formado por figuras masculinas, e com o lançamento do primeiro manifesto várias pessoas ligadas de alguma forma à

produção teatral, inclusive figuras femininas, se aproximaram do coletivo e passaram a tomar partido nas suas discussões e ações. Esse fato pode ser verificado nas entrevistas realizadas com as figuras femininas. Nota-se que, mesmo aquelas pessoas que já tinham algum histórico de militância política só passaram a tomar conhecimento do coletivo devido ao lançamento do Primeiro Manifesto, o que acaba por corroborar a ideia de que antes desse lançamento o coletivo funcionava como um grupo fechado. Das pessoas entrevistadas apenas Sérgio de Carvalho relatou ter participado das primeiras reuniões do coletivo, que tinham como intuito discutir o teatro que estava sendo feito e sua função diante do quadro político da época.

Eu nem tenho certeza em que ano foi isso, pra você ter uma ideia, eu lembro que a gente tava, o Latão tava começando a partir de um trabalho no teatro de Arena. Era um período entre 97 e 98. Foram esses dois anos que a gente estava no Teatro de Arena, um pouquinho depois. Acho que a gente ganhou uma renovação, que eu me lembro, eu não sei de onde veio o convite, eu fui convidado pra participar de um grupo, de pessoas que estavam interessadas em discutir política cultural, arte. Já tinha tido um precedente alguns anos antes desencadeado pelo Gianni Ratto, não sei se esse movimento, se esse grupo (que) veio se constituir de “Arte Contra a Barbárie” nasce, se origina desse impulso chamado pelo Gianni Ratto. (...) eu só sei que eu não fui na primeira. Eu fui logo nas primeiras, eu sei que tinha havido uma ou duas antes de eu chegar, eram reuniões sem nome, não havia nome pro coletivo, não havia... Era uma vontade de conversar sobre teatro e sobre política cultural e etc. O curioso era gente de extração teatral e geracional muito diferente, já, de início, pra mim, entendeu? (CARVALHO, 2017, Apêndice F, 4 e 6).

A abertura do grupo, como dito anteriormente, só se deu a partir do lançamento do Primeiro Manifesto, ocasião em que foi apresentado publicamente o pensamento do coletivo, resultado de um acúmulo de seis meses de discussão. É partir desse momento que o coletivo ganha configuração de movimento social e passa a ser referido como Movimento Arte Contra a Barbárie. É só nesse momento, no evento público no Teatro Aliança Francesa - que contava com a ocupação cultural do Grupo Tapa de Eduardo Tolentino - que figuras como Iná Camargo Costa e Luiz Carlos Moreira, conhecidas como referências do ACB, tomaram conhecimento do coletivo e se aproximaram do mesmo, conforme a seguinte fala deles nas entrevistas.

(...) em meados dos anos 80 eu peguei o boné, eu sempre brinco, eu peguei o boné e me autoexilei. De vez em quando eu aparecia em alguma reunião, boca calada e ia embora. Aí eu vi nos jornais, eu acho que foi nos jornais, que iam lançar o manifesto com algumas questões a respeito das discussões, e aquilo, eu falei “opa! Finalmente tem alguém pensando, deixa eu ir lá ver que negócio é esse”. Aí eu fui e uma surpresa, o Aliança

Francesa lotado, e a velha guarda, Chico de Assis, Ruth Escobar, um bando de gente falando ali e tal.

(...) Como eles me viram lá e aí me conheciam, que eu também sou velha guarda. Eles me conheciam e me chamaram, chamaram a Iná. Eu me lembro também (que) chamaram o Chiquinho Medeiros, chamaram nós três. Então era um grupo fechado pra discutir o que fazer e ao mesmo tempo ninguém ali e nem o próprio “Arte” que já se intitulava “Arte Contra a Barbárie” por conta do Primeiro Manifesto, não queriam fazer um trabalho de militância política muito menos de representação política (MOREIRA, 2017, Apêndice E, 26 e 32).

Eu só me juntei ao “Arte” quando já havia feito o Primeiro Manifesto. Eu só fui porque era uma segunda-feira e o Márcio (Márcio Boaro), que era integrante do meu grupo, queria ir. Então fomos pra lá. Lá chegando encontrei vários amigos que estavam envolvidos, encontrei o Moreira e a Lola, que me apresentaram aos outros membros, a Jhaira. O Eduardo Tolentino que me convidou para participar das reuniões da “diretoria”, mas eu era a única mulher a participar das reuniões. Veja que eu já falei o nome de duas mulheres que faziam parte (COSTA, 2017, Apêndice C, 4).

Lembremos mais uma vez que o quadro era de total penúria política e econômica, e o horizonte que se desenhava era ainda mais sombrio. As movimentações no campo teatral giravam em torno da busca pela sobrevivência do grupo e de cada indivíduo dentro ou fora dele.

O anúncio de que existia um grupo que carregava um acúmulo de discussões acerca do papel do teatro diante do quadro político e social surgiu como uma lufada de esperança diante do quadro tenebroso que se desenhava. Ademais, a forma como essa notícia chegou ao conhecimento do público, sendo divulgada em matérias de jornal dando conta de que um grande evento reunia nomes importantes do teatro nacional, acabou influenciando outras pessoas a se aproximarem do coletivo, desde intelectuais até pessoas que há tempos haviam se afastado da militância. Tal influência foi além e também atraiu figuras que estavam acabando de chegar ao meio teatral, como, por exemplo, universitários recém-formados ou membros participantes de coletivos teatrais.

O olhar viciado e ligado ao momento presente pode nos levar a cometer alguns erros ou até mesmo injustiças. Se não estivermos atentos podemos nos deixar levar pela visão de mundo que temos hoje e querer utilizá-la para fazer críticas a momentos passados. Logo na primeira entrevista, uma fala de Maysa Lepique me chamou a atenção e alertou para que eu tivesse certo cuidado ao fazer comparações do que havia ocorrido nos encontros do ACB tendo como base o pensamento que temos hoje, principalmente no que diz respeito aos papéis desempenhados por figuras femininas e masculinas. Ao ser perguntada se

conseguia perceber uma demarcação clara dos papéis exercidos por homens e mulheres, Maysa respondeu da seguinte forma:

Olha, é muito difícil eu responder isso, porque hoje, se eu sou super envolvida com o movimento feminista, minha tendência é dizer que sim, minha tendência é dizer sim, tem uma questão machista, que existe no mundo inteiro, que os homens ocupam espaço de fala, e que as mulheres não conseguem romper com isso, mas essa é uma visão que eu tenho hoje, eu não sei se, se isso é de fato o que acontecia lá. Eu acho que talvez as mulheres dessa primeira geração podem dizer isso melhor, porque como eu era moleca, e nem queria falar nada porque eu nem sabia o que dizer (LEPIQUE, 2017, Apêndice A, 51).

Esse assunto dos espaços de ação das figuras femininas e masculinas voltou muitas vezes durante a conversa com Maysa. A cada retomada do assunto foi ficando evidente que à época das movimentações do coletivo ACB, questões de gênero como lugar de fala e representatividade feminina não estavam colocadas, ao menos naquele momento, o que não significa que não causassem incômodo. Segundo Maysa, havia a percepção de que naquele espaço ocorria um protagonismo das figuras masculinas, no entanto essa diferenciação de tratamento acabava sendo naturalizada. No entendimento dela, talvez essa naturalização se desse devido ao fato de vivermos em uma sociedade machista e o próprio meio teatral sofrer o reflexo dessa prática social que está enraizada em nossas vidas.

(...) Eu acho que tinha uma percepção de uma mulherada muito potente trabalhando, tinha uma percepção de que a gente ficava na retaguarda, de que os holofotes iam nos machos. A gente sabia disso, acho que o Movimento das Mina Militante é um pouco uma resposta a isso, mas de uma maneira muito doce (...) (LEPIQUE, 2017, Apêndice A, 127).

No entanto, Lepique aponta que mesmo no meio teatral, dominado por figuras masculinas, já vinha ganhando corpo iniciativas que colocavam em questão esse protagonismo masculino e havia figuras femininas tomando a dianteira de processos de criação.

Tem um movimento internacional que se formou por conta disso, chama: Magdalena Project⁵. É um movimento que tem, se não me engano, uns 30 anos já. Se formou dessa man...(não entendi). O Odin que fazia, faz,

⁵ THE MAGDALENA PROJECT: O Projeto Magdalena, fundado no País de Gales em 1986, é uma rede dinâmica multicultural, dando uma plataforma para o trabalho de mulheres em artes performáticas, um fórum de discussão crítica e uma fonte de apoio, inspiração e treinamento. É uma conexão para diversos grupos de performances e indivíduos cujo interesse comum situa-se no comprometimento de assegurar a visibilidade do empenho artístico das mulheres.

encontros internacionais, tal. Uma das atrizes que tava no Odin, que é uma mulher da Nova Zelândia, falou assim: “cara, por que que só são os diretores, os dramaturgos falando e as atrizes mulheres todas aqui ficam quietas ouvindo? O quê que a gente tem pra falar, o quê que a gente tem pra fazer?”. E ela criou um grupo de mulheres pra começar a discutir teatro, performance, dança... e esse negócio existe a... (...) (LEPIQUE, 2017, Apêndice A, 157).

As relações de trabalho muitas vezes refletem o meio social em que estamos inseridos, como vivemos em uma sociedade machista em que a figura masculina é privilegiada, também no mundo do trabalho essas práticas podem ser verificadas. No meio teatral isso também pode ser identificado, já que grande parte de funções de destaque é dominada por figuras masculinas (diretores, dramaturgos, técnicos etc.), e isso está relacionado com o papel reservado à mulher em nossa sociedade. Até hoje muitas funções são ocupadas por figuras masculinas e quando se encontra uma figura feminina esta é tratada com estranheza e muitas vezes sua capacidade é colocada em dúvida. Na época em que o ACB estava em pleno funcionamento era difícil identificar nos grupos teatrais figuras femininas em posição de liderança, fato observado por Maysa em nossa conversa.

(...) os homens eram, até bem pouco tempo atrás, os protagonistas do fazer teatral, né, as mulheres ficou, sobrou... Então sobrou?! A gente ocupava esse lugar de atriz, tal... São poucas as companhias como, por exemplo, o Bartolomeu que tinha a Claudia Schapira como figura central ali. A Cláudia, depois o Julinho e o Eugênio, depois o elenco só de mulheres. Então é, essa configuração é rara, assim como a São Jorge, a Georgette Fadel como figura central e depois isso vai mudando, fica mais horizontal e tal, mas são poucos os lugares (em) que isso acontecia. Então, a gente... E eu acho que já é uma outra geração também (LEPIQUE, 2017, Apêndice A, 159).

Em outra conversa, agora com Iná Camargo Costa, o fato de as mulheres não ocuparem posições destacadas também veio à tona.

(...) A participação da mulher foi importante desde a pré-história, que é como eu chamo a primeira fase, o Primeiro Manifesto até a viabilização da lei de fomento (COSTA, 2017, Apêndice C, 45).

Ao ser indagada sobre o fato de as mulheres não aparecerem nos documentos e não os assinarem, Iná deu a entender que isso podia ter ocorrido devido à herança patriarcal de nossa sociedade.

Começa das assinaturas. (Gianni) Ratto (alguém do início) e os diretores, e só apareceram mulheres diretoras depois do manifesto. Eu não me lembro de mulheres dirigindo. Foi a partir daí que as mulheres tomaram a frente.

Talvez tinha a ver com isso. Esse cargo era preenchido por homens, e um pouco de uma mistificação que vem de antes. A grande atriz e o diretor, na

cena você vê a mulher, mas quem assina é o homem. No fim desse processo, 2002/2003, quando a gente vence em toda a linha, a lei aprovada em 2001/2002, Marta eleita, e nesse mesmo processo as mulheres começam... e eu particularmente penso que foi uma coisa quase que natural, na São Jorge, era uma coisa alternada, o papel de diretor era uma conquista (COSTA, 2017, Apêndice C, 49 e 51).

A partir do Segundo Manifesto a organização se tornou mais metódica. No “Espaço da Cena” as mulheres começaram a dar régua e compasso.

A contribuição da Marcia trazendo notícias do resto do mundo em relação ao fomento foi decisiva. Não havia documentação, não havia internet, a Márcia fez um trabalho braçal. A participação das mulheres era decisiva.

Na aprovação da Lei de Fomento... E a luta de viabilização da lei, foi mais afunilada. A luta pra passar a Lei foi das mulheres, que invadiram a Câmara Municipal, a militância feminina, pra que a lei fosse aprovada. E foram de vereador em vereador. As mulheres foram fundamentais.

A elaboração era em conjunto, era coletiva. E a Márcia é que veio com a Lei. O trabalho braçal dela foi inacreditável, não havia internet. Tinha outra mulher que sem ela não seria possível, eu não tô conseguindo me lembrar...

A Luah (Guimarães) foi fundamental. Na primeira etapa mulheres participavam e tal, mas só os homens assinavam. Entre o primeiro e o segundo manifesto, as mulheres passaram a dominar em todos os níveis (COSTA, 2017, Apêndice C, 12, 14, 18, 20 e 22).

Na entrevista com Ana Souto, o assunto da questão de gênero dentro do coletivo também teve destaque. O relato de Ana se aproxima do que foi dito por Iná Camargo Costa, quando esta fala de sofremos por nossa herança patriarcal. Ana considera que a valorização das figuras masculinas em detrimento das femininas é algo que já está naturalizado em nossa sociedade.

Naquele tempo isso nem se colocava, porque também dentro da categoria, vamos dizer assim, sempre essa coisa foi um bocado ambígua, porque as mulheres são uma força violenta dentro da categoria, nós no sindicato dos atores, não é? Tivemos Lélia Abramo maravilhosa. (...)

(...) seria demais dizer assim que é um ambiente... um ambiente marcado pelo machismo tanto quanto a sociedade.

Como um reflexo da sociedade. Então eu não diria isso, havia uma clara divisão de gênero e, portanto, é que tudo é reflexo da sociedade né? Mesmo a politização, mesmo a formação política, eu era mais velha, por exemplo (...) (SOUTO, 2017, Apêndice B, 61, 63 e 65).

O tema da participação feminina esteve presente em quase todas as conversas, de forma que ficaria repetitivo colocar aqui todas as vezes em que ele aparece, já que as colocações dos entrevistados são muito próximas umas das outras. Aproveitarei então este espaço para agora abordar a questão do coletivo ACB como espaço de formação política.

Apesar de algumas figuras femininas, como Iná Camargo e Ana Souto, já terem em seu histórico de vida certa militância política, todas as entrevistadas de alguma forma consideram que os encontros promovidos pelo coletivo acabaram por servir como espaço de formação política. É preciso fazer um aparte aqui para que possamos lembrar que a geração de oitenta e parte da de noventa era considerada como geração perdida. Não havia muito tempo que tínhamos saído do regime autoritário que teve duração de pouco mais de 20 anos (1964 a 1985), e no meio teatral, assim como em toda a sociedade brasileira, havia uma grande massa de pessoas despolitizadas, reflexo da intensa e violenta perseguição a qualquer atividade que apontasse qualquer possibilidade, por mínima que fosse, de o regime em vigor ser questionado e/ou confrontado. Faz-se necessário lembrar que até hoje, passados mais de trinta anos do fim do regime autoritário, ainda sofremos por conviver com práticas políticas e sociais dessa tenebrosa e triste época de nossa história.

Muitas das pessoas que chegaram às reuniões e tomaram partido nas ações do coletivo Arte Contra a Barbárie tiveram ali suas primeiras experiências de militância e formação política. Na conversa com Ana Souto ela lembra que muitos dos que chegavam eram jovens e possivelmente não tinha uma formação política.

E aí as meninas muito jovens que eram a Maysa, Mariana Senne, a Fê Rapsarda... e eu vou ser injusta, mais a Lepique, eu me lembro... ah, Georgette Fadel. Todas novinhas, novinhas, novinhas e acho que elas não vão se ofender de eu dizer que elas não eram de formação política.

Elas sentavam muitas vezes, principalmente Mariana, eu fiquei muito amiga de Mariana a partir daí, somos muito amigas hoje, e elas ficavam assim: “Ana, o que que é isso?” (SOUTO, 2017, Apêndice B, 36 e 38).

Na conversa que tive com Jhaíra, ela fala de como, mesmo já carregando certo conhecimento político, teve a oportunidade de observar e aprender muita coisa nos encontros do coletivo.

Na época dos cara pintada eu sabia que tinha uma coisa sua (minha) de transformação, no “Arte Contra a Barbárie” a mesma coisa, eu quero entender o que é isso, eu quero ver como eu posso contribuir, mas sabendo que a contribuição era uma coisa, a contribuição meio de força, de um volume, mais do que um discurso pronto, de um discurso elaborado que pudesse contribuir nesse sentido. E aí também que eu falo da questão de quanto a gente mulher, a gente também se coloca nesse lugar, porque, os meninos, mesmo os caras que tinham, que estavam no mesmo lugar que eu, eles chegam chegando, eles se posicionam, e a gente não, a gente sempre naquela: “ah, será que eu posso? Será que vai, né?” Não sei, fica

meio tímida. Então acho que essa era uma postura geral das mulheres, mas tinha muita mulher (JHAÍRA, 2017, Apêndice D, 33).

A conversa com Georgette Fadel reforçou a impressão, que passei a ter nas outras entrevistas, de que uma das grandes conquistas do coletivo ACB foi proporcionar um espaço de encontro entre os pares, o que possibilitou uma nova onda de politização do teatro paulistano.

Porque a minha participação não foi uma participação que efetivou nada no “Arte Contra a Barbárie”. Eu tava ali muito como aprendiz de uma maneira de viver, entendeu? Então eu era presente, eu era presente, mas eu tava tentando entender. Eu de família muito, família libanesa, é pai ferroviário, aquela vida confortável. Sabe uma classe média nem baixa nem alta...

(...) ali foi uma formação que revelou a nossa não formação. Então todo mundo correu atrás. Eu acho que ali todo mundo correu atrás. A São Jorge começou a estudar, realmente estudar, os grupos começaram a estudar literalmente. A gente chamava professor de história pra ajudar na bibliografia e pra ajudar mesmo.

Essa geração aí (dos quarentões). E a gente ouvindo e entendendo. Eu me lembro de concordar muito com um ali, depois o outro falar o oposto e eu concordar muito também. A gente começou a entender o que era assembleia e o que era viver uma vida de assembleia porque essas coisas não se resolviam em um dia nem em um ano, em uma vida talvez. Certas visões do homem e do mundo... Foi aí que eu fui entendendo que não dá pra dizer: “eu concordo!” E depois: “eu concordo!” Não, eu vou ter que ouvir, olhar tudo ao redor (FADEL, 2017, Apêndice G, 20, 68 e 72).

Algumas figuras, tais como Márcia de Barros e Luah Guimarães, citadas na correspondência e até mesmo nas entrevistas, não puderam ser entrevistadas e não cabe aqui falar dessa não realização. Mas é preciso registrar que tanto uma quanto a outra, conforme podemos verificar nas transcrições de algumas entrevistas, cujas passagens se apresentam logo abaixo,, contribuíram de maneira fundamental e potente para que o coletivo ACB avançasse nas discussões e obtivesse valiosas conquistas.

Segue abaixo algumas passagens sobre a participação de Márcia de Barros:

(...) Então, agora eu lembrei sim, a Márcia também, ela tava, ela participava, ela era a pessoa que demandava pra gente, já era a segunda dentição do Arte, né?

É, e a Márcia, ela tinha essa função de trazer as demandas, primeiro era a Luah que fazia muito isso (...) (LEPIQUE, 2017, Apêndice A, 36 e 40).

A contribuição da Márcia trazendo notícias do resto do mundo em relação ao fomento foi decisiva. Não havia documentação, não havia internet, a Márcia fez um trabalho braçal. A participação das mulheres era decisiva (COSTA, 2017, Apêndice C, 14).

(...) a Márcia de Barros. Ela tava chegando da Itália, então, ela trouxe muita informação (...)

(...) A Márcia vinha com a Lei da Itália debaixo do braço, então a lei de fomento foi toda fundamentada no primeiro estágio, nessa lei, e claro que adaptada à nossa realidade e tal, tentando buscar exemplos de outros lugares. A Márcia, além do papel ela trazia toda uma experiência, ela trazia o que era na Itália, né? Mas a Márcia era uma das poucas mulheres, se não a única, ela não era única não, mas era a mais, ela não tinha essa de tomar conhecimento de que “eu sou mulher”, você vai me colocar no lugar da mulher (JHAÍRA, 2017, Apêndice D, 77 e 79).

(...) a Márcia de Barros que também trabalhou muito, e digamos também que depois também, digamos, teve que segurar o rojão da vida.

A Márcia, a Luah, a Mariana Senne, na hora de carregar o piano to dizendo, né! (MOREIRA, 2017, Apêndice E, 72 e 74).

Apresento na sequência algumas citações sobre o papel desempenhado por Luah Guimarães:

(...) quando teve a leitura de manifesto no Oficina (Teatro Oficina) me ficou muito forte a imagem, da Luah, como uma pessoa que organizava. Ela organizava as falas, ela dava limite, o Zé Celso começava a falar, a voar, ela trazia pro chão, ela era uma pessoa fundamental ali naquela organização (LEPIQUE, 2017, Apêndice A, 26).

Quem que articulava? A Luah, a Mariana Senne, então elas tiveram um papel por trás que se não fossem elas não, nem a comissão teria, nem o fomento talvez tivesse existido.

A organização geral quem fazia era a Luah. Se o “Arte” foi e o fomento saiu, sem o trabalho de Luah, Mariana Senne e outras pessoas não teria saído não, e é gozado que os louros nunca aparecem (MOREIRA, 2017, Apêndice E, 62 e 150).

A Luah, ela organizava essas segundas-feiras, ela que, se não foi ninguém, Luah tava lá. Você ia lá, ela quem fazia o secretariado, quem anotava as pautas e dava os encaminhamentos. A Luah era essa figura, ela não era só aquela pessoa que ia (JHAÍRA, 2017, Apêndice D, 71).

Outro registro que precisa ser feito é sobre a conversa que tive com Mariana Senne, que atualmente mora na Alemanha, e em uma de suas vindas rápidas a São Paulo conseguiu um espaço em sua agenda para que pudéssemos nos encontrar. A entrevista foi realizada enquanto andávamos pelo parque do Ibirapuera e Mariana tentava fazer com que seu filho dormisse, o que não ocorreu durante as duas horas que caminhamos. Devido ao excesso de ruídos, o local da entrevista e interrupções de fala não foi possível realizar a sua transcrição. No entanto, quero registrar que apesar de atribulada a conversa foi muito produtiva e inspiradora. Em um dado momento de nossa conversa, quando a indaguei sobre a questão do machismo no

coletivo, Mariana falou do fato de que no auge da luta na Câmara Municipal de São Paulo para aprovação da lei que criaria o Programa de Fomento ao Teatro, algumas vezes ela e outras figuras femininas, atuantes naquele momento no coletivo, adotaram como estratégia se vestir como se fossem executivas, numa espécie de encenação, para apresentar aos vereadores e seus assessores o projeto de lei e falar da importância do mesmo para a vida cultural da cidade. Acredito que o registro desse relato possa dar ideia de como as mobilizações foram intensas e a participação feminina fundamental, ainda que esse exemplo esteja longe de alcançar a dimensão e a seriedade da contribuição dessas figuras femininas nas movimentações e ações do coletivo Arte Contra a Barbárie.

Infelizmente a participação feminina relatada em algumas das entrevistas não entrou para a história oficial do Arte Contra a Barbárie, o que não quer dizer que isso não possa vir a acontecer. A participação feminina no ACB rende um material humano incrível. São histórias riquíssimas que ainda estão disponíveis para serem trabalhadas e contadas e aqui, nessa dissertação, algumas delas foram abordadas num mergulho, ainda que raso, suficiente para despertar o interesse de pessoas dispostas a manter vivo os impulsos de luta e resistência que buscam obter condições dignas de trabalho e do viver.

É importante registrar que chamou atenção o fato de que em todas as entrevistas, em algum momento da conversa, as pessoas entrevistadas buscavam de alguma forma diminuir o seu papel nas ações do coletivo e até mesmo do próprio coletivo. Por vezes pareceu que havia certa resistência em reconhecer a importância das ações tocadas pelo coletivo e sua relevância na discussão do papel do Estado no provimento do fazer cultural e artístico. Acredito que essa atitude opere, muitas vezes, de forma inconsciente e não seja intencional, visto que ao longo das conversas que se desenrolavam nas entrevistas, meus interlocutores iam recobrando suas memórias e as relatavam com orgulho e empolgação, o que a meu ver demonstra valorização à sua participação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vivemos em uma sociedade patriarcal em que o modo de produção capitalista, que domina todo o mundo ocidental, realiza não só uma divisão social do trabalho, mas também uma divisão sexual do trabalho. Essa divisão acaba por reforçar estereótipos que classificam as mulheres como frágeis e dóceis, características ligadas ao papel da maternidade, dos cuidados com o lar, o que inclui manter a prole bem cuidada para que se tornem adultos trabalhadores capazes de produzir. Ocorre que, historicamente, essa dita esfera privada, do lar, sempre foi subvalorizada, em detrimento da esfera pública, reservada aos homens, cujo trabalho é remunerado e de maior prestígio social. A historiadora norte-americana Joan Scott, que desde a década de 80 tem seu trabalho voltado para a história das mulheres a partir de uma perspectiva de gênero, aponta que esse processo teve grande impulso no final do século XIX.

A identificação do trabalho feminino com certo tipo de emprego e como mão de obra barata foi formalizada e institucionalizada de várias maneiras durante o século XIX, de tal modo que se tornou axiomática, uma questão de senso comum. Até aqueles que procuravam mudar o estatuto do trabalho feminino se viram na situação de ter de argumentar contra o que era tido como «factos» observáveis. Estes «factos» não existiam objectivamente, mas eram produzidos por histórias que sublinhavam os efeitos causais da separação entre lar e trabalho, por teorias de economistas políticos e por preferências de contratação dos empregadores que criavam uma força de trabalho claramente segregada pelo sexo. Os estudos de reformadores, médicos, legisladores e estatísticos tornavam efectivamente naturais os «factos», tal como o faziam as políticas da maioria dos sindicatos masculinos, que tomavam por adquirido o mais baixo valor produtivo das mulheres trabalhadoras (SCOTT, 1994. P. 454-455).

Mesmo com os avanços que a constante luta das mulheres possibilitou, ainda hoje a figura feminina encontra dificuldades para assumir certas posições de trabalho e, quando assume, se vê forçada o tempo inteiro a provar sua capacidade. Tem ainda que lidar com o fato de ter uma remuneração em torno de trinta por cento menor que um homem exercendo a mesma atividade. Apesar de a militância no ACB não ser remunerada, essa comparação se faz válida, uma vez que o trabalho realizado pelas figuras femininas no coletivo não recebeu, ao menos nos registros que se tornaram oficiais, o mesmo destaque que foi dado às figuras masculinas.

O processo de pesquisa do qual resultou essa dissertação me fez pensar sobre a forma como percebemos a história, o desenrolar da vida e das lutas sociais

e me questionar se não estamos condicionados a ver e ler os fatos imbuídos de um olhar que tem por costume privilegiar e ressaltar grandes feitos e eleger como protagonistas figuras exemplares. Ocorre que nesse processo as figuras eleitas são sempre masculinas e heroicas, como se não existissem as figuras femininas e até mesmo as pessoas que participam de todo o processo realizando ações e tarefas tidas como menores ou de pouca relevância. O fato é que sabemos que para que processos sociais avancem cada ação/movimento é de suma importância, o que implica dizer que cada pessoa que ali esteve foi imprescindível para que o processo se desenrolasse.

Como já dito anteriormente, o encontro do Arte Contra a Barbárie se configuraram como um rico espaço de formação/politização, tanto é que não só o mesmo ainda hoje é citado como referência para luta que se tem travado, como as pessoas que puderam participar desse processo, e chamo aqui a atenção mais uma vez para as figuras femininas, desempenham hoje importante papel de liderança a frente de coletivos teatrais e/ou se somando às lutas sociais e políticas que os tempos em que vivemos nos solicitam. Muitos dos que à época dos encontros participavam apenas como curiosos/interessados, hoje tomam partido nas lutas graças ao estofo político adquirido ao longo dos intensos debates e embates, o que numa leitura gramsciana significa dizer que tomaram posição como intelectuais orgânicos. E que à luta por política pública para o teatro, muito mais do que a defesa de um extrato de classe, se mostrou como um importante meio de se estabelecer novas formas de produção e relação de trabalho em um setor historicamente marcado por relações hierarquizadas, provando que é possível fazer de forma diferente.

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram para que esse trabalho se tornasse realidade e espero que o mesmo sirva de inspiração para que possamos olhar os processos de luta social com uma sensibilidade que possibilite que todas as pessoas que tomaram partido nessas lutas consigam se reconhecer nas histórias que serão contadas.

REFERÊNCIAS

A lista seguinte contém material que constitui o levantamento bibliográfico e embora nem todos os itens tenham sido citados explicitamente nessa dissertação, foram levados em conta em minhas reflexões sobre o tema.

(textos, livros, conversas e filmes)

ALAMBERT, F. Arte como Mercadoria. In: WILLIAMS, R. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

AOKI, T. B.. **Existência e resistência: o teatro militante paulistano**. Dissertação (mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.

ARAÚJO, A.; AZEVEDO, J. F. P. de; TENDLAU, M. (orgs.). **Próximo ato: teatro de grupo**. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

ARRUDA, M. A. do N.. **A política cultural: regulação estatal e mecenato privado**. São Paulo: Tempo Social, 1xxxx: 177-193, 2003.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE. **Primeiro Manifesto**, 1999, mimeo.

_____. **Segundo Manifesto**. 1999, mimeo.

_____. **Terceiro Manifesto**. 2000, mimeo.

ARTE CONTRA A BARBÁRIE. In: **Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos**, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/album/1566267/video/21815104>> Acesso em: 25 set. de 2015.

BARBALHO, A. **Relações entre Estado e cultura no Brasil**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 1998.

_____. Política cultural. In: RUBIM, L. (org.) **Organização e produção da cultura**. Salvador: EDUFBA, p. 33-52, 2005.

BOTELHO, I. **Dimensões da Cultura e Políticas Públicas**. São Paulo: Perspectiva, v.15, n.2, p. 73-83, 2001.

_____. e FIORE, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na Região Metropolitana de São Paulo**. In: CD-Rom dos trabalhos apresentados no I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – I ENECULT. Salvador, Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT e Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – PÓS-CULTURA da Universidade Federal da Bahia, 14 e 15 de abril de 2005.

CALABRE, L. Política Cultural no Brasil: Um Histórico. In: CALABRE, Lia (org.). **Políticas culturais: diálogo indispensável**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2005.

_____. Políticas culturais no Brasil: balanço & perspectivas. In: **Políticas culturais no Brasil** / Organização Antonio Albino Canelas Rubim. Salvador: Edufba, 2007.

_____. Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas. In: **Anais do III Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**, 2007.

CANCLINI, N. G. (org.). **Políticas culturales en América Latina**. México: Editorial Grijalbo, p. 13- 59, 1987.

_____. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CARVALHO, S. de. Entrevista concedida a Luiz Carlos de Melo. São Paulo, 02 jun. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice F desta dissertação].

CEVASCO, M. E. **Dez Lições Sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

_____. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUI, M. **Cultura e democracia**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1989.

_____. **Cidadania Cultural: o direito à cultura**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2006.

COELHO, T. **O Que é Ação Cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001.

_____. **Usos da cultura. Políticas de ação cultural**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COSTA In: **ArtCultura**, Uberlândia. Jul-Dez 2007, p. 17-29.

_____. e CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais por políticas públicas para cultura – os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COSTA, I. C. Entrevista concedida a Luiz Carlos de Melo. São Paulo, 24 abr. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice C desta dissertação].

COUTINHO, C.N. **Cultura e Sociedade no Brasil**. 4ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. (org.). **O leitor de Gramsci**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.

CRUZ, P. P. da. **A relação/tensão entre arte e capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra-hegemônicos (1990-2010)**. Dissertação apresentada ao

Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em História, da Universidade Federal Fluminense, sob orientação da Profa. Dra. Adriana Facina Gurgel, Niterói, 2012.

DAGNINO, E.. Os movimentos sociais e a emergência de uma nova noção de cidadania. In: _____ (org.). **Anos 90: Política e sociedade no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M. (orgs.). **Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 2012.

DURAND, J. C. **Cultura como objeto de política pública**. São Paulo: Perspec. [online], vol.15, n.2, pp. 66-72, 2001.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ENSAIO ABERTO-FOMENTO AO TEATRO, 2012. Contracapa.

FADEL, G. Entrevista concedida a Luiz Carlos de Melo. São Paulo, 06 jul. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice G desta dissertação].

FARIA, H.; SOUZA, V. de (orgs). Experiências de gestão cultural democrática. In: **Pólis**. São Paulo, (12): 01-107, 1993.

FEATHERSTONE, M. **O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade**. São Paulo: Studio Nobel/SESC, 1997.

FOLHA DE S. PAULO, 26 de junho de 2000, p. E3.

GOMES, C. A. M. e M.; LESSI, de. M. (orgs.). **Fomento ao Teatro 12 anos**. São Paulo, SP: SMC, 2014.

GRAMSCI, A. **Cadernos do Cárcere, volume 2**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2006.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11. ed. , 1. reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 12. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

_____. Negociando identidades caribeñas. In: RESTREPO, E.; WALSH, C.; VICH, V. (Eds.). **Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Envió / Instituto Pensar / Instituto de Estudios Peruanos / Universidad Andina Simón Bolívar, 2010.

IANNI, O. **Revolução e cultura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

JHAÍRA. Entrevista concedida a Luiz Carlos de Melo. São Paulo, 15 mai. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice D desta dissertação].

KATZ, H. Regionalização pode ser salvação. O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 30 de dezembro de 2000, p. D6.

KINAS, F. A Lei e o Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo. Uma experiência de política pública bem-sucedida. **Revista Extraprensa**, América do Norte, p. 194-203, 1 nov. 2010.

LEPIQUE, M. Entrevista concedida a Luiz Carlos de Melo. São Paulo, 21 abr. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação].

MACHADO, J. G. R.; PAMPLONA, J. B. A ONU e o desenvolvimento econômico: uma interpretação das bases teóricas da atuação do PNUD. In: **Economia e Sociedade**, Campinas, v. 17, n. 1, 2008.

MAGNANI, J.G. C. **Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana**. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MARTINS, R. D.; VAZ, J. C.; CALDAS, E. L. A gestão do desenvolvimento local no Brasil: (des)articulação de atores, instrumentos e território. **Revista de Administração Pública, Rio de Janeiro**, v. 44, n. 3, 2010.

MATE, A. L. **A Produção teatral paulistana dos anos 80**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATE, A. **Os primeiros quatro anos e a contribuição da Unesp a uma proposta de política de Estado para o setor**. Disponível em: <http://ciadosinventivos.blogspot.com.br/2011/05/jornal-da-unesp-redes-colaborativas.html>. Acesso em: 27 set. 2015.

MICELI, S. (org.) **Estado e cultura no Brasil**. São Paulo: Difel, 1984.

_____. e GOUVEIA, M. A.. **Política cultural comparada**. Rio de Janeiro: FUNARTE / FINEP / IDESP, 1985.

MOISÉS, J. Á. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, J. Á. e outros. **Cultura e democracia**. Rio de Janeiro, v. 1, Ed. Fundação Nacional de Cultura, 2001.

_____. Os efeitos das leis de incentivo. In: SOUZA, M. e WEFORT, F. (orgs.). **Um olhar sobre a cultura brasileira**. Rio de Janeiro, FUNARTE, p. 421-444, 1998,

_____. e BOTELHO, I. (orgs.). **Modelos de financiamento da cultura. Os casos do Brasil, França, Inglaterra, Estados Unidos e Portugal**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

MOREIRA, L. C.. Brincando no campo dos senhores. **Rebento: revista de artes do espetáculo**. São Paulo: Instituto de Artes, N.2, p. 32-35, 2010.

MOREIRA, L. C.. **Fomento ao teatro na alça de mira ou discussões e feridas abertas**. Disponível em: <http://teatroderuaecidade.blogspot.com.br/2013/06/fomento-ao-teatro-na-alca-de-mira-ou.html>. Acesso em: 27 jun. 2014.

MOREIRA, L. C. Entrevista concedida a Luiz Carlos de Melo. São Paulo, 30 mai. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice E desta dissertação].

MOREIRA In: COSTA, I e CARVALHO, D.. **A luta dos grupos teatrais por políticas públicas para cultura – os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008. p. 70-71.

NASCIMENTO, M e BASTOS, R. **Nada será como antes**, 1972. Disponível em <https://www.letras.mus.br/milton-nascimento/47436/>. Acesso em: 10 mar. 2018.

NESPOLI, B. . Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,leia-texto-do-convite-e-trecho-da-entrevista-com-paulo-arantes,33186>. Acesso em: 23 out. 2016.

O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno de Cultura, 7 de maio de 1999, p.3.

O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 18 de novembro de 1999, p. D2.

O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 26 de junho de 2000, p. D2.

O ESTADO DE SÃO PAULO, Caderno 2, 16 de julho de 2007, p.8-9.

PEIXOTO, F. **Teatro em movimento 1959-1984**. São Paulo: Hucitec, 1985.

PIACENTINI, N. In: DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M. (orgs.). **Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo**. São Paulo: Hucitec, 2012.

RESTREPO, E. **Antropologia y estudios culturales: disputas y confluências desde la periferia**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

REVISTA CAMARIM, Ano III - Número 14 - Julho/Agosto de 2000, p. 5.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: **O Brasil republicano**, Rio de Janeiro, v.2, p. 133-166, Civilização Brasileira, 2003.

_____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. In: **Tempo Social, Revista de sociologia da USP**, São Paulo, v. 17, n. 1, p.81-110, jun. 2005.

ROMEO, S. do P.; PULICI, C. M. (Orientadora). **O movimento Arte contra a barbárie: gênese, estratégias de legitimação e princípios de hierarquização das práticas teatrais em São Paulo** (1998-2002). Guarulhos, 2016 (no prelo).

RUBIM, A. A. C. Dilemas para uma política cultural na contemporaneidade. In: LEITÃO, C. (org.) **Gestão cultural: significados e dilemas na contemporaneidade**. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 2003.

_____. **Políticas culturais no Brasil: tristes tradições e enormes desafios**. Salvador, 2007

_____. **As Políticas Culturais e o Governo Lula**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

_____. e BARBALHO, A. **Políticas Culturais no Brasil**. Salvador: EDUFBA, 2007.

SADER, E. **Quando novos personagens entraram em cena**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SCOTT, J. W. A. Invisibilidade da Experiência. In: **Projeto História**. N.16. São Paulo: PUC, 1998. p.297-325.

SCOTT, J. “História das mulheres”, in Peter Burke (org.) **A escrita da história. Novas perspectivas**. Ed. Unesp, São Paulo, 2002, pp. 65--98.

SCOTT, J. W. (1994), “A mulher trabalhadora”, in Georges Duby, e Michelle Perrot (dir.), **História das Mulheres no Ocidente**, vol. 4, Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (dir.), O Século XIX, Porto, Ed. Afrontamento, pp. 443-475.

SOUTO, A. Entrevista concedida a Luiz Carlos de Melo. São Paulo, 22 abr. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice B desta dissertação].

WILLIAMS, R. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. **Cultura e Sociedade: De Coleridge a Orwell**. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. **Política do modernismo: contra os novos conformistas**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. **Palavras chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2011.

WU, C.-T. **Privatização da Cultura – A Intervenção Corporativa nas artes desde os anos 1980**. 1. ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006.

Referências Documentais

SÃO PAULO (Município). Prefeitura Municipal de São Paulo. **Lei Nº 13.279, de 8 de janeiro de 2002**. Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

Cartas, documentos e correspondência do movimento Arte Contra a Barbárie depositados no Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo.

APÊNDICE A – ENTREVISTA COM MAYSA LEPIQUE

Entrevista realizada em: 21/04/2017

1	Luiz: Bom, Maysa, boa tarde. Agradeço de montão. Já vou começar perguntando pra você se tudo bem eu gravar a nossa conversa!
2	Maysa: Boa tarde, tudo bem, tudo bem, pode gravar!
3	Luiz: Bom, a minha pesquisa de mestrado é sobre o “Arte Contra a Barbárie”, e especificamente a questão da participação do... das mulheres, e, assim, tenho tentado vir atrás de você por conta de uma conversa que nós tivemos já que era sobre o MMM, o Movimento das Mina Militante.
4	Maysa: Isso.
5	Luiz: E aí assim: tem três pontos pra mim, na minha pesquisa, que são importantes. A questão de gênero, que é essa coisa da participação das mulheres...
6	Maysa: Aham.
7	Luiz: Dentro do “Arte Contra a Barbárie”, a gente sabe que fora é conhecido, sempre que você vai citar, você fala Moreira, Idibal, Marcão, Maia, Sérgio, e as mulheres a gente nunca ouve, fica difícil. Me chamou a atenção uma fala da Patrícia (Patrícia Barros – Grupo Folias) no documentário (Ensaio Aberto – sobre o Fomento ao Teatro) que ela fala, ela brinca um pouco com isso até, e por isso eu fui pra esse lado assim. Então, essa questão da participação das mulheres é importante pra mim, a questão da organização de como era, se era perceptível a forma de organização ali, e também a questão dos intelectuais. Assim, o que eram esses intelectuais e a percepção de vocês que estavam ali. Quem eram e se eram chamados de intelectual ou não. Se você quiser você pode... você tá livre, você começa a falar por onde você quiser, a gente vai ter um tempo assim, vou tentar me limitar a um tempo por indicação da orientação, que eu acho que foi uma boa indicação. Eu vou tentar manter um tempo de 5 minutos pra cada uma das questões e depois uns cinco minutos pra gente tentar

	conversar um pouco e dar uma amarrada mais.
8	Maysa: Tá bom, aham.
9	Luiz: Esse é o material que eu vou tentar transcrever depois.
10	Maysa: Tá jóia. Talvez eu misture um pouco a questão dos intelectuais com a questão de gênero, que é uma coisa que eu nunca tinha pensado. A hora que você fala isso eu parei pra pensar, desde a hora que você me falou isso eu tô assim: nossa! Porque, quando eu me aproximei do “Arte Contra a Barbárie”... Eu conheci o “Arte Contra a Barbárie” quando eu tava na faculdade fazendo fonoaudiologia e eu já fazia curso de teatro, e aí um dia, é, rolou uma... nem sei muito como eu fiquei sabendo disso, acho que foi... eu fazia aula de expressão corporal com a Neide Neves que trabalhava no grupo Tapa. Ela era coordenadora corporal, e a Neide falou na aula que ia ter uma apresentação dos caras da Barbárie na USP, na FFLCH, e eu fui assistir e... e daí cheguei lá e assisti uma palestra com o Marcão, o Maia e o Moreira.
11	Luiz: Hahahaha, o trio.
12	Maysa: Eu tava... eu não conhecia ainda, eu tava tentando me aproximar do teatro. Isso devia ser 97 eu acho, 97, 98, sei lá, 97. Eu fiquei muito impressionada, eu saí daquilo assim, sabe? Tomada, assim. Porque eu ouvi os três falar, cada um tem um jeito né? O Moreira, o Marcão e o Maia têm jeitos muito diferentes de falar, de tratar dos assuntos, né? O Marcão tem um jeito super bélico, o Maia super apaixonado, o Moreira super didático, super pontuando as coisas de uma maneira muito clara assim, então eu fiquei muito envolvida com aquilo, eu fazia curso de teatro e um dos meus professores de teatro tinha um dia chegado na aula super emocionado falando do papel social que o ator tem e tal, então aquelas coisas começaram a se misturar dentro de mim e tomar um corpo. Quando eu terminei meu curso de teatro e comecei a trabalhar como atriz, o “Arte Contra a Barbárie” foi o lugar que eu encontrei de significar, é... a arte na minha vida.
13	Luiz: Uhum.

14	Maysa: E daí depois desse dia na USP, eu fui na leitura, acho que era do Segundo Manifesto, lá na Aliança Francesa onde o Tapa ensaiava.
15	Luiz: Cê tava lá então no dia da leitura do Segundo Manifesto.
16	Maysa: Tava, tava, e foi muito emocionante assim, né? Eu era super novinha, então você escuta as coisas e fica com o coração quente, nossa revolução, né?
17	Luiz: Foi 2000 né, nem 2000 né, 99.
18	Maysa: É.
19	Luiz: 18 anos.
20	Maysa: É, então, eu conheci o Arte, pela palavra desses três. E aí comecei a frequentar as reuniões. Conheci a Jhaíra, conheci a Ciléia, comecei a conhecer as pessoas, a Ana, Luah... Mas quando você fala da questão de gênero, assim, é louco porque o que eu via naqueles espaços era isso assim, eram os papas do teatro conversando, tinha um monte de coisas que eu não entendia que eles falavam, eu ficava lá assim tipo, né? Ia o Aimar Labaki às vezes, o Sérgio de Carvalho, o Moreira, o Marcão e o Maia... o Idibal.
21	Luiz: Isso era um grupo já aberto.
22	Maysa: Era um grupo aberto, é, as reuniões do Arte, isso era no camarim do “TUSP” (Teatro da USP – Centro Universitário Maria Antonia)... e daí eu ia, eu fui também numa leitura do manifesto que teve no oficina, e daí eu ia nessas reuniões e ficava sentada eu, a Jhaíra e a Ciléia. Eu tenho muito essa imagem na cabeça, a Jhaíra de cabelo alisado, imagina, fazia chapinha.
23	Luiz: Hahahahahaha.
24	Maysa: Eu, a Jhaíra e a Ciléia, é, eu achava a Jhaíra muito sacada, porque eu achava que ela entendia as coisas melhor do que eu. Eu ficava lá pensando: “o que esses caras tão falando?” E daí a gente tinha uma função de mão na massa mesmo, então tinha esse lugar que os homens discutiam e as mulheres assessoravam.
25	Luiz: E executavam alguma... as demandas ali.
26	Maysa: Veja, quando... naquela época não tinha essa visão, eu não percebia isso, isso nem me... não chamava minha atenção, mas

	quando teve a leitura de manifesto no Oficina (Teatro Oficina) me ficou muito forte a imagem, da Luah, como uma pessoa que organizava. Ela organizava as falas, ela dava limite, o Zé Celso começava a falar, a voar, ela trazia pro chão, ela era uma pessoa fundamental ali naquela organização.
27	Luiz: Mediando tudo.
28	Maysa: É, era impressionante. Pra mim, a figura dela era muito impressionante, justamente nessa, nesse jeito de amarrar as coisas assim... uma elegância né? Hahahaha. E aí, naquele momento, a minha impressão era: essa mulher muito importante, ela era muito poderosa e fundamental na organização das coisas. Mas ao mesmo tempo nas reuniões do camarim parecia que eram só os homens discutindo mesmo. O fato é que a gente era uma turma mão na massa.
29	Luiz: Quanto tinha, era bastante gente? Com a mão na massa.
30	Maysa: Não.
31	Luiz: Nessas reuniões... porque ainda era uma reunião pequena.
32	Maysa: Tinha 10 pessoas, era uma reunião pequena.
33	Luiz: Não eram só os homens e tinha vocês ali mais como ouvintes, e acompanhando as discussões.
34	Maysa: É, eu lembro que eu saía das reuniões e ia pro ensaio no Bartolomeu (Núcleo Bartolomeu de Depoimentos) e eu reportava, eu tentava reportar ali o que tava acontecendo, o que a gente tava discutindo. Eu lembrei agora de uma outra atriz que participava, eu não lembro o primeiro nome mas era Lacombe, o sobrenome dela. Eu lembro dela porque ela foi muito ativa também na parte da organização das coisas e eu lembro na época dela ficar muito sentida que na primeira edição ela não ganhou. Eu não me lembro do primeiro nome dela.
35	Luiz: (Ana??) Lacombe, esse nome não me é estranho.
36	Maysa: Eu não me lembro do primeiro nome dela, Lacombe, era alguma coisa de teatro infantil ou contação de história, alguma coisa desse tipo que ela fazia. Então, agora eu lembrei sim, a Márcia

	também, ela tava, ela participava, ela era a pessoa que demandava pra gente, já era a segunda dentição do Arte, né?
37	Luiz: Tá!
38	Maysa: A gente era as crianças ali?
39	Luiz: Do Arte.
40	Maysa: É, e a Márcia, ela tinha essa função de trazer as demandas, primeiro era a Luah que fazia muito isso, eu lembro que tinha muito essa... a Luah e a Jhaíra assim, essa ligação.
41	Luiz: Ali, uma ligação direta.
42	Maysa: Uma ligação direta. Eu acho que eu tive uma ligação com a Márcia, durante um tempo sim, de elas trazerem essa... “então, precisa mandar um email convocando”... A gente que disparava os e-mails. Tinha um grupo de mulheres que ia pra Câmara, ia de vereador em vereador falando.
43	Luiz: Isso eram as mulheres que faziam.
44	Maysa: Era a mulherada. E o Movimento das Mina Militante é decorrente de... do marido da Fê Rapsarda, vendo a mulherada toda trabalhando, e falar isso né, falar meu...
45	Maysa: Falar isso né, vocês, isso parece um movimento de mulheres, porque era quem botava a mão na massa. Tinha esse lugar assim, os homens...
46	Luiz: Pensam.
47	Maysa: Pensam e as mulheres põem a mão na massa e fazem a coisa acontecer. Acho que tinha isso sim, é... ao mesmo tempo né Calvo, são mulheres muito, enfim, a Ana, a Luah, a Márcia que tem um conhecimento, uma bagagem né, de teatro, que não é menor que a que os homens tem, né...
48	Luiz: Unhum.
49	Maysa: De jeito nenhum... As mulheres muito... Isso não se justifica assim, né? Então, acho que tem um espaço de fala mesmo.
50	Luiz: Em algum momento ali, sei lá, era possível, você tentando relembrar, claro, dava pra perceber esse conflito, era perceptível essa coisa? Existia um... Conseguia se perceber... um impedimento? Que

	agora você tá me dizendo que é assim, essas mulheres tinham um conhecimento, talvez tanto quanto os homens sobre teatro também, mas quem discutia eram os homens. Era claro uma demarcação, ou não?
51	Maysa: Olha, é muito difícil eu responder isso, porque hoje, se eu sou super envolvida com o movimento feminista, minha tendência é dizer que sim, minha tendência é dizer sim, tem uma questão machista, que existe no mundo inteiro, que os homens ocupam espaço de fala, e que as mulheres não conseguem romper com isso, mas essa é uma visão que eu tenho hoje, eu não sei se, se isso é de fato o que acontecia lá. Eu acho que talvez as mulheres dessa primeira geração podem dizer isso melhor, porque como eu era moleca, e nem queria falar nada porque eu nem sabia o que dizer.
52	Luiz: Você queria ouvir!
53	Maysa: Eu queria ouvir, então pra mim aquilo não me chamava atenção.
54	Luiz: Não te incomodava.
55	Maysa: Não me incomodava.
56	Luiz: Tá, tá.
57	Maysa: É, agora, por exemplo, quando a gente ia fazer um debate, uma coisa aberta, uma coisa mais organizada, um debate, eu e o Paulo Celestino, a gente ficava na mesa junto com os convidados. Sempre era o Paulo (que) mediava e eu pegava as inscrições, só que eu ia mais nas reuniões do que ele.
58	Luiz: Um serviço de secretaria ali.
59	Maysa: É, e quem organizava isso era a Márcia. Então, agora você falando pode ser que tenha uma coisa de uma autoridade masculina mais valorizada mesmo. Pode ser.
60	Luiz: Às vezes, não é nem uma questão de: você é mulher não pode participar.
61	Maysa: Isso.
62	Luiz: Não é isso que eu quero dizer....
63	Maysa: Não, é que é naturalizado.

64	Luiz: É naturalizado, exatamente.
65	Maysa: É naturalizado essa coisa.
66	Luiz: Eu acho que a gente vê isso em todos os movimentos sociais.
67	Maysa: Em todos.
68	Luiz: E a minha questão é essa, tentar saber se ali também era possível identificar isso.
69	Maysa: Talvez sim.
70	Luiz: A gente pensando, e mesmo, claro, com o olhar de agora, a gente vai pensar a época. E a outra pergunta que me vem é: e se fosse hoje?
71	Maysa: Ah, ia ser muito diferente, não tenho a menor dúvida.
72	Luiz: É? Vocês acham que iam lá?
73	Maysa: Não tenho a menor dúvida, a menor dúvida, que a mulherada ia ocupar o espaço assim de deliberação, de fala, eu acho que a gente, as mulheres iam ser mais potentes. A gente já vê isso no movimento, o que sobrou do movimento.
74	Luiz: Do que sobrou do movimento. Sim.
75	Maysa: Acho que a gente já vê as mulheres mais presentes, mais fortes dentro das companhias, na hora da tomada de decisão.
76	Luiz: Tomando a frente e se colocando muito mais.
77	Maysa: É.
78	Luiz: Também, talvez, acho que foi busca né? Mas acho que tem a ver com a época talvez.
79	Maysa: É, acho que sim.
80	Luiz: Se a gente for pensar hoje, pensar o que era antes, num sei, eu não vivi, até por isso a pergunta, eu não tava ali, não vivenciei aquilo. O que salta aos olhos, e o que dá a impressão é um pouco isso, não só na documentação você vê, mas nas conversas, às vezes, conversas soltas assim... você pesca alguma coisa ali, por isso eu tô perguntando pra você se era perceptível ou não.
81	Maysa: Uhum. Então, eu acho que, quem fazia falas assim, aparecia fazendo umas falas assim e ficava todo mundo embasbacado era a Georgette (Fadel), a Mari (Mariana Senne)...

82	Luiz: Que já se colocavam um pouco mais. Isso nas reuniões ou...?
83	Maysa: Nas reuniões, nos debates, eu lembro muito assim de falas da Georgette, falas da Mari, muito tocantes.
84	Luiz: Eu acho que você já me falou um pouco como era, e eu consigo perceber um pouco isso, como era a organização ali, quando a gente tá falando da reunião do Arte. E o MMM? Era uma coisa organizada?
85	Maysa: “Super organizada”.
86	Luiz: Hahaha que eu digo, organizada no sentido assim de que, ok, vocês tavam lá, participavam, viam aquela reunião... Quando você saia de lá tinha uma coisa assim: “meu, vamo tomar um café pra tentar entender o que os caras falaram ali”, sabe? Não organizado, mas nesse sentido, vocês conversavam depois das reuniões? Tinha algum momento que vocês diziam: “meu a gente precisa conversar porque hoje deu um nó na minha cabeça”?
87	Maysa: Então... não, é quase um oposto disso. O MMM, aparece isso, tem essa percepção, essa ótica, olha, tem um monte de mulher trabalhando, olha só essa mulherada com a mão na massa, fazendo a coisa acontecer, responsável pela aprovação da lei, é... fundamental nesse processo, então essa é a realização da coisa. Quando a mulherada fala, bom, então isso aqui chama Movimento das Mina Militante, vamos se encontrar, é um espaço de diversão.
88	Luiz: Tá.
89	Maysa: De diversão. Eu nem sei se eu posso contar muito porque é um movimento secreto né?
90	Luiz: Hahaha não, tudo bem, é que assim...
91	Maysa: Porque, na verdade, a gente, claro que a gente falava de algumas coisas, mas uma das regras... Tinha várias regras.
92	Luiz: Que legal.
93	Maysa: Tinha regra, tinha nome... A gente tinha sinais físicos, vários...
94	Luiz: Tipo: vamos no aparelho se encontrar.
95	Maysa: É uma comunidade secreta.
96	Luiz: Aham.
97	Maysa: A gente tinha uma frase. Quem era casada falar pro seu

	companheiro onde tava indo pra não dizer que era no MMM, a gente falava outra coisa, falava que ia ensaiar a “Lisístrata” hahahaha.
98	Luiz: Hahahahaha.
99	Maysa: Tinha tudo isso, e uma das regras era que lá não podia falar sério.
100	Luiz: Não podia falar sério, tá. Mas isso era reflexo do que era o Arte? Porque lá...
101	Maysa: Eu acho que sim.
102	Luiz: Se falava muito sério?
103	Maysa: Exato, é, porque era um espaço de trabalho, de muita tensão, de muita militância, de muito afinco na luta, de muita dedicação na causa, na coisa toda. Então era um espaço pra gente encher a cara.
104	Luiz: E relaxar um pouco.
105	Maysa: E falar bobagem, mas inevitavelmente os assuntos vinham né? Os assuntos vinham...
106	Luiz: Sim...
107	Maysa: E a gente discutia as coisas tal, conversava também sobre o que estava acontecendo...
108	Luiz: E sempre vinha alguém e falava “oh, a gente tá muito sério já”.
109	Maysa: É, falava um pouquinho, alguém falava: “companheira, menos, companheira, menos”.
110	Luiz: Pra que não virasse, talvez, um outro Arte, será?
111	Maysa: Não, não tinha esse risco porque, apesar de ter... a coisa não era explícita como é hoje assim, naquele momento a gente falava Movimento das Mina Militante. Era um espaço só de mulheres, mas a questão de gênero, ela não tinha a densidade que ela tem hoje.
112	Luiz: Ainda não era uma coisa de riscar o chão?
113	Maysa: Não era uma coisa de riscar o chão.
114	Luiz: De marcar presença.
115	Maysa: Isso é uma coisa muito atual, agora, desse momento que a gente tá vivendo. Então, naquele momento se não tinha a menor intenção, isso também no teatro de grupo de maneira geral, de se segmentar. Tava todo mundo junto ali, tinha discordâncias né, o

	fulano...
116	Luiz: Tinha? Isso era visível?
117	Maysa: Sim, tinha. Você via, às vezes você via sair faísca ali das conversas. O Aimar Labaki falando uma coisa, o Marcão outra, o Sérgio com outra visão. Às vezes umas faíscas, uma coisa mais enervada. O Moreira, imagina...
118	Luiz: Isso era perceptível nas discussões.
119	Maysa: Claro, claro que sim, mas não nesse lugar de ruptura. Às vezes, alguém ia embora. O Aimar foi embora uma hora, né? Ele tava bem no começo antes de eu aparecer ali, então uma figura que eu já vi pouco. Então tinha essas coisas de umas discordâncias, mas não do jeito que a gente ficou depois, de se brigar, de “não tolero”.
120	Luiz: De não se falar.
121	Maysa: E nem nesse lugar que é hoje que as mulheres...
122	Luiz: Somos nós e você não fala aqui, é só mulher que fala aqui.
123	Maysa: Um cara de um movimento social falou que a gente quer fazer uma marcha de mulheres. Fulano de tal é muito bom organizador de marcha, aí eu fiquei ouvindo aquilo e falei: gente... coitado né? Um homem falando que quer organizar uma marcha de mulheres? Um tiro no pé, tá doido?
124	Luiz: Doido.
125	Maysa: Mulherada...
126	Luiz: Vai ser devorado.
127	Maysa: Imagina, ninguém aparece com essa ideia assim. Isso não tinha naquela época, não tinha nada disso ainda. Eu acho que tinha uma percepção de uma mulherada muito potente trabalhando, tinha uma percepção de que a gente ficava na retaguarda, de que os holofotes iam nos machos. A gente sabia disso, acho que o Movimento das Mina Militante é um pouco uma resposta a isso, mas de uma maneira muito doce, meio que Ney Piacentini vivia pagando nossa conta, hahahaha. A gente às vezes ia lá no Mercearia (Bar Mercearia, na Vila Madalena) e o Ney aparecia lá e o garçom já conhecia.
128	Luiz: Já sabia e pagava ali.

129	Maysa: É, acho que teve uma vez que isso aconteceu do Ney encontrar e falar: “nossa quê que é isso?”
130	Luiz: Que é isso aqui? Talvez fosse num lugar até mesmo de buscar um respiro ali.
131	Maysa: É.
132	Luiz: Tá. Pra tentar finalizar essa parte. Independente do MMM, tinha um momento que você saía de lá e pensava: “caramba! Eu preciso conversar com alguém porque... hoje foi pesado a coisa e eu preciso tentar entender um pouco”. Não que contasse, mas se suscitava essa vontade?
133	Maysa: Não, do jeito que você ta falando, eu entendo sua pergunta assim, “você ficava angustiada e precisava entender um pouco melhor?” Acho que não exatamente dessa forma porque eu me sentia muito mobilizada pelo que eu escutava e pelas coisas que a gente vivia ali. Mais mobilizada do que angustiada, confusa e tal, então eu saía de lá e chegava nos ensaios, no meu grupo, super querendo passar aquilo, “gente isso é muito importante” e eu ficava muito frustrada quando eles não conseguiam me ouvir. Porque, ah não, sabe assim...
134	Luiz: Vamos ensaiar.
135	Maysa: É, vamos ensaiar. Eu ficava muito frustrada, porque eu achava aquilo muito importante, sabe, muito grande e muito importante. De fato era, né?
136	Luiz: Então, você acha que tinha esse lado também de... de quando cê vai levar pro teu grupo, pro teu coletivo a aceitação não era... era uma coisa mais de quem tava envolvido, quem via aquilo...
137	Maysa: E talvez eu também não desse conta de falar né, talvez eu não soubesse muito apresentar a coisa na sua dimensão, né? Porque eu era moleca, talvez não compreendesse tudo, então também não conseguia trazer, não conseguia reproduzir uma fala do Ney, uma fala do “Idibal”, eu não conseguia reproduzir, eu trazia essas ideias do que eu ia pescando, “olha a gente vai ter que fazer isso, vai ter que ir no vereador não sei qual, vai ter que não sei quê, né, da lei...”

138	Luiz: Então mais do que angustiada, você saía no pique de, meu...
139	Maysa: Mobilizada.
140	Luiz: Preciso... mobilizada, querendo saber mais, mais no sentido de buscar, não de paralisar.
141	Luiz: Porque, às vezes, a angústia dá uma paralisada. Mas é mais no sentido também... a pergunta é mais no sentido de, você se sentia querendo buscar mais informação sobre aquilo?
142	Maysa: Sim, sim... e daí era mais gostoso conversar com os meus pares assim né. A Jhaira, a gente começou a ficar bem amiga nesse período assim porque a gente trocava muita ideia, o Paulo Celestino também. Paulo era meu <i>brother</i> na época também, tava sempre junto. Eu, ela, o Paulo, a Cíleia um pouco menos, mas nas reuniões eu lembro muito dela também, em volta ali da Ana Souto, da Márcia.
143	Luiz: Então em algum momento, de alguma forma, você acabava conversando com o Paulo, não uma coisa “ai vamos fazer a reunião depois”...
144	Maysa: Não, não, mas seguia trocando ideia.
145	Luiz: Tipo, saía de lá e conversava, no buzão, no ônibus, sei lá, conversando sobre as coisas.
146	Maysa: É, é.
147	Luiz: Legal, eu acho que a gente deu até um pouco mais...
148	Luiz: Éhhh... Na verdade eu acho que não tem... Não é nem a gente tenta: aí eu percebia naquela época isso, é mais hoje né, a gente tá falando de hoje, assim, tal... E aí o que é legal é isso né? Hoje eu percebo que ali tinha uma marca ou não, não acho que é viagem nossa é o nosso olhar, a gente hoje já tá viciado, a gente fica querendo olhar em tudo... (não entendível)
149	Maysa: Então, eu acho que eu tenho uma questão muito forte de ter uma memória ruim pá caramba. Eu vivo as coisas depois já esqueci, assim, eu sou muito avoadada. É verdade, eu sou muito avoadada mesmo, então tem coisas que acontecem que depois eu não me lembro, eu não lembro de jeito nenhum, mas tem essa sensação assim, né. E daí, com meu olhar de hoje eu acho que sim, tinha uma questão, tinha um

	lugar de “os homens pensam, as mulheres fazem”. Éhhh, não acho que era uma coisa nesse lugar assim: “ahh mulheres, deixa a gente conversar, fica quieta”.
150	Luiz: Em nenhum momento você presenciou isso?
151	Maysa: Não!
152	Luiz: Você não lembra de ver?
153	Maysa: Não, acho que dessa maneira não. Mas é uma coisa cultural, naturalizada. Ah, a Renata Zanetha, que também é uma figura importante de você conversar, ela conta, quando a gente tava fazendo a peça “Mulher a vida inteira”, ela falava isso, ela contava para gente que na fundação do PT em Santos, ficava os machos, os intelectuais, conversando, e a mulherada ficava na cozinha.
154	Luiz: Cozinhando.
155	Maysa: É! E daí ela falava assim: “O quê? Eu não. Botava o meu biquini e ia pra praia. Se eu não posso ficar com os homens conversando muito menos vou ficar na cozinha fazendo comida pra esses caras”. Isso é uma coisa, o machismo é naturalizado na nossa sociedade. Então, obviamente naquele espaço (não entendível)... E não é só porque, “ah os homens conversavam”. Mas é porque os homens são os diretores das companhias naquela época né.
156	Luiz: Uhum!
157	Maysa: Tem um movimento internacional que se formou por conta disso, chama: Magdalena Project. É um movimento que tem, se não me engano, uns 30 anos já. Se formou dessa ma...(não entendível). O Odin que fazia, faz, encontros internacionais, tal. Uma das atrizes que tava no Odin, que é uma mulher da Nova Zelândia, falou assim: “cara, por que que só são os diretores, os dramaturgos falando e as atrizes mulheres todas aqui ficam quietas ouvindo? O quê que a gente tem pra falar, o quê que a gente tem pra fazer?”. E ela criou um grupo de mulheres pra começar a discutir teatro, performance, dança... e esse negócio existe a...
158	Luiz: Do ponto de vista da mulher, das questões da mulher...
159	Maysa: Exato, e virou uma rede internacional de mulheres gigantesca.

	<p>Bem, eu acho que, eu faço esse paralelo assim... porque acho que tem isso né, os homens eram, até bem pouco tempo atrás, os protagonistas do fazer teatral, né, as mulheres ficou, sobrou... Então sobrou?! A gente ocupava esse lugar de atriz, tal... São poucas as companhias como, por exemplo, o Bartolomeu que tinha a Claudia Schapira como figura central ali. A Cláudia, depois o Julinho e o Eugênio, depois o elenco só de mulheres. Então é, essa configuração é rara, assim como a São Jorge, a Georgette Fadel como figura central e depois isso vai mudando, fica mais horizontal e tal, mas são poucos os lugares (em) que isso acontecia. Então, a gente... E eu acho que já é uma outra geração também.</p>
160	<p>Luiz: Acaba sendo, você acha então que era meio que uma reprodução...</p>
161	<p>Maysa: Claro, do que a gente vive na sociedade...</p>
162	<p>Luiz: ...de uma organização normal do que a gente vivia ali...</p>
163	<p>Maysa: Exatamente.</p>
164	<p>Maysa: Então... Agora, por exemplo, quando a gente fez a peça “Mulher a vida inteira”, que eu acho que também esse desejo de falar sobre mulheres para mim... A questão de gênero começou a aparecer pra mim também dentro do MMM. Olha que louco, né. Eu tô falando que não, não, não, mas... Acho que esse espaço só de mulheres também começou a mexer com a minha visão de mundo ali, foi ali que eu comecei a olhar as coisas de uma maneira diferente também. O quê que as mulheres juntas criam sozinhas, né. E aí foi depois que...</p>
165	<p>Luiz: Você acha que é outra coisa?</p>
166	<p>Maysa: E esse período do MMM, foi quando eu casei, que eu tive filho e que eu comecei a sentir como o espaço da mulher era reduzido. Éhh... daí eu juntei com a Dani Riccieri e a gente fez o grupo Altuadoras, que era só de mulher, o processo criativo que só mulheres podiam trabalhar e o resultado de espetáculo que só mulheres podiam ver. Os macho ficaram tudo puto, e criticavam a gente, tiravam o maior sarro, tiravam o maior sarro. Então também tinha um estranhamento muito grande que a gente provocava com aquele...</p>

167	Luiz: Com o posicionamento.
168	Maysa: Exato!
169	Luiz: Aí, já era uma coisa de riscar o chão?
170	Maysa: Já era um negócio de riscar o chão. E pra mim, eu acho que a sementinha disso... a primeira sementinha da minha relação com o movimento de mulheres e feminista...
171	Luiz: De despertar o olhar pra isso...
172	Maysa: É o MMM sem dúvida.
173	Maysa: Olha, nunca tinha parado pra pensar nisso Calvo, que interessante
174	Luiz: Legal né, é legal isso. Você olha pra coisa e tem um distanciamento, né? Você tá distante no tempo, daquilo... então você também tá livre pra poder ver melhor...
175	Maysa: Legal, legal perceber isso.
176	Luiz: Ver melhor assim...
177	Maysa: E quem tava... era eu, a Dani Riccieri que era do Tablado, também a Jhaíra, a Monica Rafael que é da Ocamorana e a Iná foi madrinha da coisa toda né. A Iraci não participou ativamente, mas tava ali por perto né... A Iraci foi quem me ligou contando: “você ganhou o Myriam Muniz”... (risos)
178	Luiz: Ahhhh, que legal. A Iraci é uma figura também pra...
179	Maysa: A Iraci é importante.
180	Luiz: Porque a Iraci na verdade ela aparece ali como... Na verdade a Iraci não aparece...
181	Maysa: Como se “a Iraci é a esposa do Moreira”, né?
182	Luiz: É.
183	Maysa: Mas essa mulher é muito importante.
184	Fim
185	-----

APÊNDICE B – ENTREVISTA COM ANA SOUTO

Entrevista realizada em: 22/04/2017

1	Luiz: Bom, boa tarde Ana Souto, agradeço, assim, imensamente essa conversa e queria saber se tudo bem pra você eu gravar essa conversa.
2	Ana: Tudo bem, está autorizado.
3	Luiz: Fica gravado aqui que está autorizada. E essa conversa nossa é pro meu mestrado. Eu já tinha comentado com você, (mas) só pra gente lembrar, é sobre o “Arte Contra a Barbárie”, porém, é uma visão ali que eu estou dando, um recorte, no “Arte Contra a Barbárie” sobre a questão da participação das mulheres. Então, tem três pontos pra mim que eu queria, que talvez na nossa conversa se a gente conseguir manter isso ou não... Que são importantes pra pesquisa. Um é a questão que a gente pode chamar hoje, talvez na época a gente não chamasse assim, mas é a questão de gênero, a questão da figura da mulher, como era essa participação lá. A outra questão é a da organização, como que era essa organização do “Arte Contra a Barbárie”, a organização do trabalho, das reuniões. E uma outra questão é a do intelectual. Aí, o intelectual você entenda como te vem à cabeça agora, como te vinha à cabeça na época, mas a figura do intelectual dentro do “Arte Contra a Barbárie”.
4	Ana: Uhum.
5	Luiz: E aí... você pode começar por onde você se sentir mais à vontade.
6	Ana: Eu acho que eu me sinto mais à vontade de falar do lugar que eu posso falar, que é do “eu” e da minha memória.
7	Luiz: Sim.
8	Ana: Não podemos esquecer que já se vão 18 anos. É a minha participação, e eu tenho vívida na memória o meu primeiro contato com o movimento no teatro ali do Aliança Francesa porque foi chamado uma reunião onde disseram: ah, tão debatendo questões

	teatrais, tão debatendo o neoliberalismo e era uma coisa difusa. Então eu fui pra essa reunião meio sem saber do que tratava. Lá chegando que eu soube que já havia algumas reuniões, vinha acontecendo algumas reuniões das quais participavam o Milton Santos, o Idibal, o Reinaldo, o Marco Antônio, aquele diretor lá do Aliança...
9	Luiz: Eduardo... Tolentino.
10	Ana: Isso, Eduardo Tolentino. Pelo que me constava eram essas pessoas que estavam ali se reunindo e resolveram abrir essa conversa pra categoria, ou pra classe, como se chamava naquele tempo. Categoria foi um conceito que também foi se estabelecendo. Você falou da questão de gênero, que nem aparecia no horizonte. A questão da categoria também não aparecia. Não tinha a noção de trabalhador da cultura.
11	Luiz: Trabalhador da cultura.
12	Ana: Naquele momento eram os artistas, a classe teatral e tal. E fomos pra lá. Foi de fato uma palestra que houve e muito mais. Eu não me lembro dos detalhes, mentiria se dissesse que lembrava. O que me faz lembrar inclusive do teor da palestra é porque situava, procurava situar o contexto brasileiro em relação ao neoliberalismo no mundo, e etc e tal. Eu me lembro bem disso por que na saída a Luah me abordou e disse assim: “Ana, o que são os meninos de Seattle?” E eu falei: “ai, Luah, complicado explicar isso agora”. Era tarde da noite e eu tinha que ir pra Campinas amanhã, eu estava fazendo pós lá. Ela: “aiii, você podia me mandar um texto, uma coisa assim”. E eu já usava e-mail, né!
13	Luiz: Já, né? Eu tô pensando aqui, em 98?
14	Ana: Em 98.
15	Luiz: Em 98 já havia e-mail.
16	Ana: 98/99 talvez.
17	Luiz: Já tinha popularizado aqui, popularizado assim, não...
18	Ana: É, não era tão.
19	Luiz: Sim, mais as pessoais normais, não empresariais.
20	Ana: Eu tinha muito acesso até porque eu trabalhava num centro de

	pesquisa na Unicamp, então eu tinha acesso à internet banda larga né?
21	Luiz: Humm.
22	Ana: Que era a internet em rede, ainda tinha internet discada.
23	Luiz: Sim, sim, era discada. (reproduz o som que a internet discada fazia enquanto se conectava)
24	Ana: Aí, bom, eu fui pra lá e tal, não tinha essa coisa de link também, essa facilidade, tudo mais, e depois, eu acho que eu dei o meu e-mail pra Luah e ela me escreveu e me comentou qualquer coisa, e eu assim naquela vibe de... Você tá fazendo pós, você escreve que nem uma demente todo o tempo né. Eu sentei e fiz um arrazoadado bem nas coxas mesmo, tentando especificamente situá-la em relação àquilo que a gente tinha ouvido e tudo mais. Aí ela me retornou dizendo: “ai, muito obrigada, foi muito esclarecedor, você se importa de eu partilhar com umas amigas?” Acho que ela não usou partilhar, a gente não usava partilhar, que eu mandasse pras amigas... pra umas amigas? Eu disse: “ah, Luah, tá ruim esse texto, tá tão nas coxas”, e ela: “não, é pra Mariana, é pra não sei quem, pra não sei quando”...
25	Luiz: Mariana Senne?
26	Ana: Eu suponho que sim. Aí eu... “Ah, ok, vá! Também que vai dar de besta, manda, manda, se não fizer bem, mal não faz”. Aí ela mandou isso. Eu brincava que a Luah inventou o SPAM, que foi a partir daí que ela começou esse hábito de ir pegando os e-mails das pessoas e juntando. A gente fazia muito isso de grupo de e-mail, de ir juntando.
27	Luiz: Uhum.
28	Ana: E foi assim que, digamos, eu aderi de maneira mais efetiva ao movimento cultural. Eu já tinha militado em movimentos culturais, mas cultura propriamente não. E, bem, depois as reuniões aconteciam às segundas-feiras, então começou a ideia de “então vamos fazer”...
29	Luiz: Essa reunião foi... Era a leitura do manifesto?
30	Ana: Não, não, essa reunião foi o seguinte, vamos fazer um manifesto e vamos fazer reuniões semanais pra continuarmos esse diálogo sobre essas questões. E aí foram marcadas essas reuniões pras 10h.

	da manhã lá no Maria Antônia, e eram nos camarins do Maria Antônia, sabe? Tinha uma coisa meio catacumba sabe, dos cristãos... Era bem naquela...
31	Luiz: Uhum.
32	Ana: E pronto, e fomos pra lá, e sentávamos em roda, e...
33	Luiz: Era em roda?
34	Ana: Era em roda, sentamos em roda, com as cadeiras em roda.
35	Luiz: As mulheres também?
36	Ana: Sim, sim... E então basicamente quem estava sempre lá que eu lembro que não faltavam nunca: Reinaldo e Marco, acho que estavam sempre. O Marco eu me lembro constantemente, Reinaldo e Marco estavam sempre lá. A Luah e eu éramos também, e... o Moreira, ahm... E aí as meninas muito jovens que eram a Maysa, Mariana Senne, a Fê Rapsarda... e eu vou ser injusta, mais a Lepique, eu me lembro... ah, Georgete Fadel. Todas novinhas, novinhas, novinhas e acho que elas não vão se ofender de eu dizer que elas não eram de formação política.
37	Luiz: Sim.
38	Ana: Então eu... Elas sentavam muitas vezes, principalmente Mariana, eu fiquei muito amiga de Mariana a partir daí, somos muito amigas hoje, e elas ficavam assim: “Ana, o que que é isso?”
39	Em off: uma vez eu briguei com xxxx, isso foi numa reunião no Teatro Oficina que eu não lembro a proposta, o porquê, acho até que foi... essas coisas você não publica que fica chato.
40	Luiz: Claro, claro.
41	Ana: É, mas e aí tivemos uma discussão de ordem política, tática, estratégica, e ele, entrando na questão do gênero, né? Esta coisa do autoritarismo típico patriarcal né, sobre a voz feminina. É uma coisa que é tão habitual pra nós mulheres, né? A gente nunca se queixou, gosto muito agora que as meninas se queixem porque a gente nunca se queixou porque...
42	Luiz: Pra mim isso é uma das questões. Naquela época isso era aceito, porque também você nem... Não dava pra falar que era aceito.

43	Ana: Não dá pra pautar, né? Sabe quando uma coisa não é pautável? É como o problema do racismo, na verdade, a lei, a lei contra o racismo, a criminalização do racismo aconteceu em 1990, mas quantos anos demorou até que os próprios negros comessem a levantar a voz e dizer: “não, tu vai pra delegacia por essa merda que você falou!” Isso porque já era criminalizado, né? Agora essa história que se fala, agora esse <i>mansplaining</i> , esse caça palavras, não tá nem...
44	Luiz: Lugar de fala.
45	Ana: Não tá nem pautado, não tá nem orientado, é desvio de tópico, é chato, aí você enfraquece a sua posição.
46	Luiz: Uhum.
47	Ana: E enfim...
48	Luiz: Então vamos...
49	Ana: Aí eu disse pra ele, só pra voltar a história, eu disse pra ele assim: “todo poder”... Aí ele subiu, ele tava lá no andar acima, ele já tinha brigado comigo, batido boca, aí ele subiu, tava no andar de cima do Oficina e falou uma coisa pra mim que eu não gostei e eu disse assim: “Todo poder aos soviets!” Este homem ficou mas de um jeito (gritando). “Não diga isto, não seja...”. Sei lá, me chamou de frívola ou qualquer coisa que o valha assim, né. Ahhhh, ficou puto, veio que nem um furioso assim e eu kakakakaka, comecei gargalhar e a Mariana assim: “o que você disse pra ele??”
50	Luiz: Hahahahaha.
51	Ana: Hahahahaha. O que quer dizer isso? Que xingamento terrível foi esse? Bom, eu era, eu sempre fui galhofeira, eu fiquei menos porque não pega bem, né? Quando você fica mais velha ou você vira a Dercy Gonçalves logo de uma vez...
52	Luiz: De uma vez hahahaha ou você... Não dá pra ficar no meio do caminho.
53	Ana: Não dá. Então eu resolvi manear a minha galhofa, mas eu era muito debochada. Bom, é...
54	Luiz: A questão então de...

55	Ana: Voltando à questão da... fala, da reunião.
56	Luiz: Da reunião. Então assim, essa questão da reunião, essa separação que a gente chama hoje de questão de gênero, hoje você consegue olhar e ver que tinha uma questão, mas não é porque era marcado “nós somos homens e falamos” porque era, era naturalizado isso?
57	Ana: Claro, como é até hoje, né? Você vai, bom... Veja do ano passado que começou um movimento tímido, que também não foi uma coisa que pegou como um rastilho de pólvora e tornou-se a práxis né, de...
58	Luiz: Aham.
59	Ana: De os intelectuais cederem os seus lugares à mesa de debates por exemplo pra ir cuidar de gêneros. É uma modinha, e de modinha em modinha a gente vai avançando.
60	Luiz: A gente vai avançando.
61	Ana: Mas naquele tempo isso nem se colocava, porque também dentro da categoria, vamos dizer assim, sempre essa coisa foi um bocado ambígua, porque as mulheres são uma força violenta dentro da categoria, nós no sindicato dos atores, não é? Tivemos Lélia Abramo, maravilhosa. Agora estamos com essa representante aí há 30 anos que, enfim, não me representa, não nos representa.
62	Luiz: É uma diretoria secular.
63	Ana: É, é, então seria demais dizer assim que é um ambiente... um ambiente marcado pelo machismo tanto quanto a sociedade.
64	Luiz: Como um reflexo da sociedade.
65	Ana: Como um reflexo da sociedade. Então eu não diria isso, havia uma clara divisão de gênero e, portanto, é que tudo é reflexo da sociedade né? Mesmo a politização, mesmo a formação política, eu era mais velha, por exemplo, nessa altura eu tinha quantos anos? 39? E eu era a mais velha ali das mulheres, basicamente eu acho que não tinha ninguém mais velho que eu. Depois entrou a Márcia que é uns dois ou três anos mais velha que eu. Mas, assim, eu era a mais velha das mulheres que participavam ali e basicamente, talvez, posso estar

	sendo injusta, mas basicamente a única que tinha, assim, vivência política, militância política, essa coisa toda, né? Enquanto havia todos os homens que faziam parte, já vinham de uma longa história de militância e portanto reproduziam.
66	Luiz: Tinham mais experiência também.
67	Ana: Reproduzindo aquilo que...
68	Luiz: Os espaços que eles frequentavam.
69	Ana: É, que tá posto na sociedade e tudo mais. E até as reações. Mas eu costumo dizer isso, por exemplo, essa história, sem desviar muito o assunto. Essa história, por exemplo, recente do Zé Mayer, que ele botou a mão na vagina da moça e etc e tal. Eu falei: “ah, se todas as atrizes fossem falar o número de vezes que aconteceram coisas semelhantes”.
70	Luiz: Um diretor ou um ator.
71	Ana: A gente ia ficar besta de ver, né? Mas é um ambiente teatral, é aquele que te possibilita você pode dar uma porrada no saco do cara, enfiar a mão no pau dele e falar: “sai daqui seu babaca”, sem que... Isto era naquele tempo, agora também as sociabilidades até mudaram, tudo mudou, eu percebo mudanças brutais. Agora, acho que é um tempo ainda marcado por esses espaços mais delimitados, mais segregados, onde você não teria nem inclusive condições de falar assim: “olha, quero me colocar aí, coloca mais mulheres aí por que precisa de mulher mais aí”, tanto que é...
72	Luiz: Chegou a acontecer alguma vez isso ou não?
73	Ana: Não, até porque, e aqui entra uma outra questão, outra questão não, um outro ponto que você pediu pra eu abordar, a questão da participação das mulheres. As mulheres, do meu ponto de vista, fizeram no “Arte Contra a Barbárie” o que elas fazem em todos os outros setores da sociais, que é carregar o piano. Então, se, é verdade, se for verdade, que também não afirmo peremptoriamente, e havia menos vozes femininas ativas na condução específica ali da política, porque a questão era, havia uma tensão na manutenção de uma certa horizontalidade do movimento. Porque havia pensamentos

	em disputa. Eu, por exemplo, omiti a participação de um homem, ele foi muito importante na primeira fase do movimento, sobretudo até a promulgação da lei, que foi o Aimar Labaqui, e o Aimar sempre teve uma posição mais centrista, eu nem sei se ele chegou a ser filiado ao PSDB, não sei. Eu reconheci, reconhecíamos o Aimar sempre como um sujeito mais de centro.
74	Luiz: E era uma liderança que tava ali dentro também, disputando o espaço.
75	Ana: Tava disputando, tava disputando numa discussão, e houve, por exemplo, no momento em que se foi fazer a oficialização, o protocolo da lei, teve uma brava disputa se nós faríamos isso por “Lei Popular” ou como é que chama isso?
76	Luiz: Iniciativa popular.
77	Ana: Iniciativa popular, proposta de iniciativa popular.
78	Luiz: Proposta de iniciativa popular.
79	Ana: É, que era coletar e etc. Ou faríamos via algum vereador. E havia por parte do pessoal mais jovem, uma vontade, um desejo, um impulso para que fosse por iniciativa popular e não por encaminhamento de algum partido. Eu simpatizava com a ideia, menos por esquerdismo, essa doença juvenil hahahaha.
80	Luiz: Hahahahahahahahaha.
81	Ana: Como dizem os comunas é... menos por anarquismo, e muito mais por pensar nas implicações futuras. Eu, como vinha de movimentos sociais, eu já tava na militância política, metida com essas coisas, desde os 17 anos de idade, né? E aí eu sempre pensava nisso a longo prazo, o que isso representava no longo prazo e, sobretudo naquele momento, que tinha havido todo um desmonte na década de 90, dos <i>modus</i> de produção do teatro. Uma coisa que eu gostaria muito é que algum, alguém da economia, alguém das ciências sociais se interessasse por falar, fazer uma dissertação de mestrado sobre esse desmonte dos <i>modus</i> de produção teatral que é muito interessante.
82	Luiz: Hahaha.

83	Ana: Eu vim pra cá em 90 e quando eu cheguei aqui, era a primeira turma da UNICAMP. Nós viemos com o grupo formado com espetáculo, e a gente foi lá pro Culturinha, e me lembro que depois, foi logo quando a Erundina foi eleita e a gente foi numa festa de inauguração, reinauguração da trintegésima inauguração do TBC, por que o TBC tava de novo...
84	Luiz: Ahhhh, retomamos o TBC, retomamos o velho sonho.
85	Ana: Ah, retomamos o TBC, aquela velha história da mulher lá do cara, bom... E aí a Marilena Chaui era a secretária da Cultura, e nós chegamos lá, eu e um rapaz da companhia, Washington, nós chegamos lá e ficamos surpresos.
86	Luiz: Isso era 89, 90 não era?
87	Ana: Isso.
88	Luiz: 89 e 92 não era. Eu acho, né? Que foi a gestão Erundina?
89	Ana: É isto, e aí nós chegamos lá e fomos tão bem recebidos, tava cheio da classe teatral, e aqueles atores, ah esses aqui são da turma do Marco Aurélio da UNICAMP, mas fomos recebidos... Então havia um ambiente que correspondia ao tamanho da atividade e as formas de organização, então o que houve na década de 90 foi um desmonte das formas, dessas formas de organização, que se tornaram impraticáveis. Aí eu falo dos economistas, por causa da questão da entrada da Lei Rouanet, como ela torce isso, a própria Fernandona já deu, já fez uma palestra em que ela conta isso, ela fala como eles pegavam o dinheiro emprestado depois eles ficavam rodando com a peça até amortizar, até zerar o investimento, e pagava os atores e tal. Aí com a entrada da Lei Rouanet some a figura do produtor, aquele investidor que tá esperando ganhar uma grana, e entra o captador, o atravessador. A quem não interessa nem sequer a continuidade do trabalho porque ele ganha ali no ato da produção, da captação. Então esse espetáculo morrendo logo ele já pode captar logo outro. Só que as implicações disso pra difusão, circulação, são enormes.
90	Luiz: Uhum.
91	Ana: E também no inflacionamento dos insumos, né? Por que aí não

	tem mais aquele teatro que o cara entra no risco com você. "Vou botar a minha peça, é uma peça boa, ah gostei da sua peça, bota lá, então vamo lá, 30/40% pra mim, 60% pra você, ou 50/50", Agora, é, tinha teatros particulares ainda que faziam 30/35%. Agora 50/50, oh, nem isso.
92	Luiz: Você conseguiria, se você conseguir isso você tá feliz.
93	Ana: Se conseguiria isso com amigo, amigo do peito, em um teatrinho pequeno, e já tira seu dinheiro de outro lugar. Enfim, tudo isso pra dizer que, então, tem que entender que nesse contexto que nós estamos ali de desmantelamento completo. Os grupos, as companhias, os coletivos foram abaixo, não tiveram condições de continuar. Então, estamos nos reunindo pra dizer o quê? Bom, primeiro, sobrou só a política de balcão. O Aimar, por exemplo, foi aquele que foi atrás de saber o fundo da cultura, o Fundo Nacional de Cultura, pra onde tava indo o dinheiro no Brasil. E aí ele disse assim, acho que foi ele que disse isso mesmo: "se a gente sobrevoar o Acre, a gente vai ouvir só banda de música, porque a quantidade de dinheiro que jorra pra bandas de música no Acre, é assim"... O Acre não tem floresta, não dá, floresta e a quantidade de bandas de música não dá! Então era, enfim, era tudo caixa preta, então era um pouco a situação que a gente anda vivendo sabe?! E falava mas...
94	Luiz: Pra onde vai?
95	Ana: É e olhava pra tudo e... a política de balcão, que no estado era assim, chega lá no balcão... conhecia o cara lá de dentro, aí olha um dinheirinho e etc. Então começou-se a pensar como é que a gente ia propor duas coisas: primeiro denunciar que a Lei Rouanet tinha se tornado a política única de Estado...
96	Luiz: De Estado.
97	Ana: E que ela não era em absoluto particular, mas não era feita com dinheiro privado. Denunciar isso e, por outro lado, abrir dentro do Estado uma porta pra realmente começar a haver investimento direto, então... havia diversas frentes de batalha e discussões em curso, mas voltando à questão lá de quando a gente foi lá debater isso. Surgiu a

	proposta, eu realmente não me lembro quem fez essa proposta, de organizarmos, eu particularmente me lembro que eu era muito preocupada com a questão da formação de uma massa crítica pra sustentar aquilo, que a hegemonia do pensamento neoliberal... As pessoas acham que isso é de agora e não é, já estava lá posta, já estava na veia, e eu não via essa categoria destruída por todos esses sucessivos...
98	Luiz: Desmontes.
99	Ana: E eu não via muita força de sustentação. É incrível a gente falar isso hoje, mas não havia nem mesmo uma mentalidade de “não, o Estado tem que subsidiar sim, diretamente, a cultura e o teatro. Então resumindo, organizar os espaços da cena.
100	Luiz: Só, desculpa. Quando você fala isso, você tá falando de que isso era encarado à época como um privilégio ou não? Você pensar o Estado subsidiando artistinha fazendo sua pecinha de teatro, fico imagino o prefeito de hoje falando isso, ou o secretário, “vai trabalhar, vai procurar um trabalho”.
101	Ana: Não, é... Como eu vou dizer isso?
102	Luiz: Desculpa, eu acho que te desviei.
103	Ana: Não, não, não, é uma pergunta boa, excelente. Eu tô tentando realmente resgatar aqui se isto, eu acho que nem isso...
104	Luiz: Tá.
105	Ana: Eu acho que isso era um misto de indiferença tão completa de nem saber o que era a Lei Rouanet, ah a Lei Rouanet... E a Lei Rouanet nessa altura tinha possibilitado a CA (CIEI) lá, mexicana, já tinha reformado tudo os teatro aqui da Brigadeiro, né? Já tinham feito a fêria, já tinham introjetado os musicais americanos com tudo.
106	Luiz: O Itaú já tinha feito as suas várias reformas. Eu lembro que eu era muito jovem, só pra você entender o porquê de eu estar falando nisso. Lembro que a gente saía de Ermelino e a gente vinha ver as coisas que tinha por aqui, e aí a gente descobriu que toda semana no Itaú tinha <i>vernissage</i> . “Pô, cara, vamo beber vinho”. Magina a periferia, periferia bebendo vinho, comendo umas comidinhas diferentes.

107	Ana: É só condução, e depois é só pular a catraca.
108	Luiz: Depois a gente começou a se tocar de que todo ano o Itaú sempre fazia uma nova inauguração. Ele fechava um tempo, fazia uma reforma, uma super reforma, ele mudava aquele prédio e reinaugurava.
109	Ana: Depois abria.
110	Luiz: É, era muito louco isso.
111	Ana: É, umas histórias louquíssimas. Em 2002, por ironia do destino... Não, num foi ironia do destino, foi de caso pensado e também por decorrência de necessidade, eu acabei indo trabalhar numa empresa de captação pra Lei Rouanet. Foi um misto assim, eu precisava e falei também, “eu vou ver aí esse bicho por dentro, quero ver como é que é”.
112	Luiz: Ver como é.
113	Ana: Também fiquei só seis meses, muito interessante. Mas bom... Voltando à vaca fria do específico do “Arte Contra a Barbárie”, então tinha todas essas coisas rolando.
114	Luiz: Rolando ali todo esse pensamento, essas correntes.
115	Ana: Isso, essas correntes, essas discussões e tudo o mais. E aí tirou-se...
116	Luiz: Isso, às vezes, ficava muito mais claro, aparecia ali essas divisões.
117	Ana: Aparecia ali. Essa disputa? Sim, aparecia ali, aparecia bate-boca, aparecia tudo isso e, por exemplo, nesses extremos que essas coisas se configuram, né? Teve um momento lá, teve um dia... É uma pena que eu não me lembro o propósito das discussões, né? É mentalidade de teatro, você se lembra da cena mas não exatamente do tema hahaha
118	Luiz: Hahahaha, o texto você improvisa, mas da cena você lembra.
119	Ana: É, que o Marco Antônio se inflamou e assim aquela, por que ele é muito viril, né? Então aquela virilidade, assim, estravazou de tal forma que era assustador pras meninas. As meninas, algumas das meninas ficaram “Pô, nossa, puxa, mas e agora?” Mas isso pra mim só

	reproduz outras cenas que eu vi. Por exemplo, quando eu entrei na UNICAMP, o Celso Nunes era o diretor, né? E o Celso Nunes tinha um sonho. Ele, com todo mérito, foi o responsável pela criação, na verdade nem foi ele, foi o Pinotti o responsável pela criação, mas era ele que tava lá e tocou pra frente... Mas ele tinha um sonho de reproduzir lá muito a figura do cara da EAD, do fundador da EAD, como era mesmo o nome dele?
120	Luiz: Um quatrocentão, chamavam de doutor.
121	Ana: Daqui a pouco eu lembro.
122	Luiz: Mesquita, o doutor Mesquita.
123	Ana: E aí esse doutor Mesquita servia sopa pros... Tinha toda aquela coisa e tal, e um pouco tava na cabeça dele aquela coisa, ele declarava sempre. E aí uma das primeiras providências que ele tomou foi determinar. Chegaram uns armários pra gente guardar nossas coisas e foi determinado que a gente teria que pagar uma taxa pra usar os benditos armários. Ele talvez não estivesse por dentro do poder aquisitivo dos estudantes. Que eu me lembro, um ano de uso daqueles armários era um aluguel da minha casa, da casa que eu morava hahahaha. Era inclusive um pouco fora de...
124	Luiz: Que viagem.
125	Ana: É, é, e depois pra cobrar, e eu já tinha sido eleita a representante da turma pra desgraça da minha vida.
126	Luiz: Hahahahaha.
127	Ana: Desde o pré-primário é assim.
128	Luiz: Pra representante.
129	Ana: É Ana.
130	Luiz: Deve ser porque você fala muito.
131	Ana: É, deve ser porque eu falo muito. E aí eu já era a representante da turma e todo mundo falando que “ah, eu não vou poder usar o armário, e eu também não”. E eu fui falar com ele. Ele falou: “não, mas não tem razão de ser, nós precisamos ter um caixa pro departamento, precisamos fazer isso e aquilo!” Mas eu disse: “isso é uma universidade pública, né? As coisas é, né?” “Mas nós precisamos de

	um dedal” - lembro bem dele falando isso - “linha e agulha não vai ter”. “Mas, Celso, é...” Eu já estava por dentro dos paranauê da vida porque eu fiz colégio técnico da UNICAMP.
132	Luiz: Ah, você tinha feito colégio técnico da UNICAMP.
133	Ana: E era casada com um professor da UNICAMP, eu entrei já velha na Cênicas, com 26 anos.
134	Luiz: Já tinha outra coisa.
135	Ana: Eu venho das exatas, eu venho da química.
136	Luiz: Ah tá.
137	Ana: E aí, aí puxa vida, mas isso não vai ficar assim. Aí não tive dúvida, desci, bati no diretor associado, “oi, professor”, diretor associado do Instituto de Artes. O Departamento de Artes Cênicas era um departamento... e disse: “olha, tô com uma dúvida aqui, o que tá acontecendo é isso, assim, assim”, sabe?
138	Luiz: Pra conversar e orientar o companheiro.
139	Ana: Pra orientar o companheiro.
140	Luiz: Fazer uma conversa.
141	Ana: Mas eu não sei como, isso foi parar no ouvido do diretor. (31:29)
142	(33:25) Sobre o diretor do curso/professor – brigou com as alunas - e que Ana jamais seria atriz. As atrocidades que o professor diz em sala de aula. Antes era uma maneira de sobreviver em sala de aula.
143	Luiz: Falando sobre a conversa, organização.
144	Ana: O Espaço da Cena, a proposta, eram reuniões temáticas pra melhorar o nível das reuniões, enquanto estavam desmantelados todos os processos da cultura e era preciso avançar numa política de Estado pra cultura. E havia que se criar laços com os setores, assim como a Universidade. Atrair palestrantes que viessem pensar conosco o papel da sociedade.
145	Luiz: E o contexto político.
146	Ana: As reuniões eram abertas, no camarim do Tusp.
147	Ana: A lei foi traduzida da lei italiana. A Márcia veio da Itália onde fez cenografia, e foi a partir dali que veio a lei de fomento. E o Moreira apagou da memória dele. É uma prática de calar e silenciar a mulher,

	como esses termos que as americanas cunharam... Mas uma mulher fala e não faz efeito e um homem diz a mesma coisa na sequência e todos “ohhh”.
148	Ana: A Márcia era muito inflamada e os homens sempre agiam assim, mas as mulheres não podem ser assim, inflamadas. Esse ímpeto nas mulheres é desorganização.
149	Luiz: Fator desestabilizador. A mulher está desestabilizada.
150	<p>Ana: Eu me lembro de estar nas mesas do “Arte Contra a Barbárie” e eu ficava extremamente nervosa de falar ali.</p> <p>O Espaço da Cena, eu me alinhava com o Aimar, e no Espaço da Cena nossa ideia era esperar o próximo ano e criar uma massa crítica antes de buscar a lei.</p> <p>Até hoje é assim, o homem passa por cima das falas das mulheres.</p> <p>Quando o movimento migra pro Àgora só tinha homem. E alguns homens ficam chateados com esse prazer que as mulheres desenvolveram. E hoje as mulheres também estão descobrindo que intragênero rola mais fácil, não há problema, você pode chorar, ninguém diz que você está falando demais.</p> <p>O MST, um dos movimentos sociais de base mais combatentes do machismo... Eu fui num almoço e não havia equidade na mesa, os homens já haviam falado e quando a mulher vai falar os caras ficam querendo pegar o microfone. E não percebe, a digressão do homem interessa e a da mulher não, são irrelevantes.</p> <p>O Espaço da Cena foi uma criação das mulheres.</p>

APÊNDICE C – ENTREVISTA COM INÁ CAMARGO COSTA

Entrevista realizada em: 24/04/2017

1	Luiz: Boa tarde, Iná, mais uma vez agradeço sua contribuição (com) essa pesquisa para o Mestrado sobre o “Arte Contra a Barbárie”. Peço sua autorização pra gravar nossa conversa.
2	Iná: Autorização pra gravar a voz, autorizado.
3	Luiz: A pesquisa tomou outro rumo, então eu estou pesquisando a participação das mulheres dentro do “Arte Contra a Barbárie”
4	Iná: Eu só me juntei ao “Arte” quando já havia feito o Primeiro Manifesto. Eu só fui porque era uma segunda-feira e o Márcio (Márcio Boaro), que era integrante do meu grupo, queria ir. Então fomos pra lá. Lá chegando encontrei vários amigos que estavam envolvidos, encontrei o Moreira e a Lola, que me apresentaram aos outros membros, a Jhaira. O Eduardo Tolentino que me convidou para participar das reuniões da “diretoria”, mas eu era a única mulher a participar das reuniões. Veja que eu já falei o nome de duas mulheres que faziam parte.
5	Luiz: Mas só você participava das reuniões de diretoria.
6	Iná: Sim, e olha que sem Iraci não havia nem documentação, uma pessoa fundamental. Depois vamos falar do MMM.
7	Luiz: Hahaha, claro.
8	Iná: Essas reuniões, o manifesto tinha como objetivo segurar, na medida do possível, essa onda avassaladora do neoliberalismo, que ia acabar com todos nós.
9	Luiz: Com a cultura, a produção... os grupos.
10	Iná: A gente não tinha ideia do tamanho, da quantidade de grupos de teatro. As reuniões abertas eram pra ajudar geral a pensar, com a participação de intelectuais como o geógrafo Milton Santos. E quem assegurava as reuniões eram a moçada, as mulheres, do TAPA.
11	Luiz: A participação das mulheres sempre foi visível? Você tem lembrança disso?

12	Iná: A partir do Segundo Manifesto a organização se tornou mais metódica. No “Espaço da Cena” as mulheres começaram a dar régua e compasso. Eu não consegui acompanhar o “Espaço da Cena” porque me tornei coordenadora do meu departamento (USP).
13	Luiz: E no Manifesto, a participação das mulheres, como foi?
14	Iná: A contribuição da Marcia trazendo notícias do resto do mundo em relação ao fomento foi decisiva. Não havia documentação, não havia internet, a Márcia fez um trabalho braçal. A participação das mulheres era decisiva.
15	Luiz: Você não participou do “Espaço da Cena”?
16	Iná: Eu não acompanhei pessoalmente, presencialmente, as discussões do “Espaço da Cena”.
17	Luiz: Mas elas não assinam, elas não aparecem nos documentos.
18	Iná: Na aprovação da Lei de Fomento... E a luta de viabilização da lei, foi mais afunilada. A luta pra passar a Lei foi das mulheres, que invadiram a Câmara Municipal, a militância feminina, pra que a lei fosse aprovada. E foram de vereador em vereador. As mulheres foram fundamentais.
19	Luiz: Nas vigílias, foram elas que colocaram as coisas pra acontecer.
20	Iná: A elaboração era em conjunto, era coletiva. E a Márcia é que veio com a Lei. O trabalho braçal dela foi inacreditável, não havia internet. Tinha outra mulher que sem ela não seria possível, eu não tô conseguindo me lembrar...
21	Luiz: A Luah.
22	Iná: A Luah (Guimarães) foi fundamental. Na primeira etapa mulheres participavam e tal, mas só os homens assinavam. Entre o primeiro e o segundo manifesto, as mulheres passaram a dominar em todos os níveis.
23	Luiz: Mas nas reuniões, a presença dos intelectuais...
24	Iná: Eu participava como integrante do grupo, eu não participava como intelectual, eu era representante do grupo Ocamorana. Mas eu era professora, então participei do chamado aos intelectuais. Era muito amplo o movimento, houve um chamado a todas as áreas da cultura a

	participar. Quando a Marta foi eleita houve várias reuniões na biblioteca Mário de Andrade. Essa hora foi a de assegurar a Lei de Fomento. Sempre soubemos que a lei tem um nível de precariedade, porque o país é o que é. Tinha uma perspectiva muito ampla, no sentido de envolver intelectuais. Paulo Arantes era tipo pai do movimento e ele era arquiteto. Até o Mano Brown participando. Era a integração de todos os setores culturais.
25	Luiz: Mas você sabia de tudo que acontecia nas reuniões do “Cena”?
26	Iná: Eu era integrante de um grupo e professora. Eu assumia a tarefa de chamar/intimar as pessoas. Isso na primeira fase quando a Marta se elegeu prefeita.
27	Luiz: O “Arte” tava cuidando só do teatro.
28	Iná: Se fosse só do teatro não teria acontecido.
29	Luiz: Era uma possibilidade de ampliar o campo.
30	Iná: Somos todos uma categoria, e quanto mais gente tiver envolvida nessas lutas melhor. Tinha a gestão Erundina, a Marilena foi secretária, e os programas que as outras administrações criaram que foram deixados de lado pelas administrações novas. Havia um programa de formação de público.
31	Luiz: Era um movimento de política e de cultura.
32	Iná: Eu acho que existia quem estivesse pelo próprio umbigo.
33	Luiz: O chamado foi feito, dança, música, já tinha o teatro Fábrica, uma conquista.
34	Iná: Os intelectuais iam em caráter militante, não teve nenhum centavo tirado do bolso. Nós abrimos pra eles participarem das reuniões.
35	Luiz: Você trouxe muitas questões importantes, o caráter militante, questões pra eu levantar com as organizadoras, as que faziam acontecer.
36	Iná: Como era a organização... não havia nada definido, era tudo coletivo.
37	Luiz: Os famosos GTs.
38	Iná: Os próprios GTs já eram parte disso. O núcleo inicial atuou até 2001/2002. Eu diria que, mais ou menos, aproximadamente, funcionou

	em regime de assembleia permanente. A cooperativa cuidava da parte prática - sobretudo quando o Ney se elegeu presidente - o movimento contava com a cooperativa, a diretoria da cooperativa era toda do “Arte Contra a Barbárie”. A diretoria da cooperativa passou a ser o executivo do “Arte Contra a Barbárie”.
39	Iná: O Ney era disponível porque os outros tinham dupla jornada.
40	Luiz: Eu acho que deu muito certo.
41	Iná: Deu muito certo.
42	Luiz: Mais sobre a participação das mulheres, você se lembra se houve uma barreira?
43	Iná: Os primeiros fizeram o manifesto, as reuniões eram feitas pra consolidar o segundo passo, e a partir daí, nessa transição, a participação das mulheres foi fundamental.
44	Luiz: Na sua percepção, não?
45	Iná: Na minha percepção não. O manifesto tinha como objetivo assegurar a sobrevivência individual e a forma de produção do grupo. O espectro era amplo, de Aimar Labaki, que nunca escondeu que era um Liberal Democrata a esta bolchevique. A participação da mulher foi importante desde a pré-história, que é como eu chamo a primeira fase, o Primeiro Manifesto até a viabilização da lei de fomento.
46	Luiz: Mas elas não aparecem nos documentos.
47	Iná: Aí é herança.
48	Luiz: Patriarcal.
49	Iná: Começa das assinaturas. (Gianni) Ratto (alguém do início) e os diretores, e só apareceram mulheres diretoras depois do manifesto. Eu não me lembro de mulheres dirigindo. Foi a partir daí que as mulheres tomaram a frente.
50	Luiz: Os homens eram os diretores.
51	Iná: Talvez tinha a ver com isso. Esse cargo era preenchido por homens, e um pouco de uma mistificação que vem de antes. A grande atriz e o diretor, na cena você vê a mulher, mas quem assina é o homem. No fim desse processo, 2002/2003, quando a gente vence em toda a linha, a lei aprovada em 2001/2002, Marta eleita, e nesse

	mesmo processo as mulheres começam... e eu particularmente penso que foi uma coisa quase que natural, na São Jorge, era uma coisa alternada, o papel de diretor era uma conquista.
52	Luiz: E o MMM?
53	Iná: O MMM foi uma operação teatral que começou assim, justamente, porque nas assembleias os homens estavam em primeiro plano. Acho que quem inventou o MMM foi a Márcia, e só mulher, e homem nem entra. E os homens achavam que era uma conspiração, e era proibido falar de teatro, de lei, era um lugar pra outra coisa.
54	Luiz: Era um respiro.
55	Iná: Criamos um respiro que era o MMM, mas, como os homens tudo de orelha em pé.... E a gente deitou e rolou, porque eles todos paranoicos e a gente alimentou essa paranoia.
56	Luiz: Mas depois das reuniões, porque as membras... hahaha.
57	Iná: Dependendo do pique. Eu lembro que começava 11h. da noite e ficou até as 5h. da manhã. Mas, como tudo, se arrefeceu.
58	Luiz: Veio filhos, aí fica mais...
59	Iná: Mas o MMM acabou de forma natural assim como o “Arte” de forma natural. Morrer naturalmente é até bom.
60	Iná: Tem um texto que é um atestado de óbito.
61	Iná: A Jhaira fez uma peça teatral, com textos, é um trabalho lindo.
62	Luiz: A Ana leu pra mim um pedaço, foi lindo, e reler esse texto hoje é diferente.
63	Iná: A Jhaira eu tiro o chapéu. É um trabalho de elaboração, de produção, e teatral. Tinha um jornal que era o Sarrafo, que você vê que vai além do trabalho de grupo.
64	Luiz: Além da sobrevivência.
65	Iná: O Sarrafo tinha o compromisso de distribuição em todas as bibliotecas, era um compromisso militante.
66	Luiz: Acho que cobrimos tudo.
67	Iná: Acho que sim, cobrimos tudo.

APÊNDICE D – ENTREVISTA COM JHAÍRA

Entrevista realizada em: 15/05/2017

1	Luiz: Boa tarde, Jhaíra, agradeço me receber na sua casa.
2	Jhaíra: Boa tarde, Calvo.
3	Luiz: Pra essa conversa sobre minha pesquisa de Mestrado, que tem foco na participação das mulheres no coletivo “Arte Contra a barbárie”, vamos chamar assim, eu tenho procurado chamar mais de coletivo do que como movimento, mais isso é uma outra história. Além de te agradecer, perguntar pra você se tudo sem problema nenhum eu gravar isso, registrar tudo em filme, ele vai ser direto, vai ficar ligada a câmera e tem um registro de voz também.
4	Jhaíra: Tudo bem. Aquelas que responde com a cabeça porque acha que tá gravando. Tudo bem, perfeito.
5	Luiz: Então está autorizada a gravação.
6	Jhaíra: Está.
7	Luiz: Então bora lá. Então, o meu objeto, ele é a participação das mulheres que participaram do “Arte Contra a Barbárie” e aí eu acho que a gente podia começar você me contando, contando assim, é... como que você chegou no “Arte Contra a Barbárie”, em que momento você chegou e como você chegou?
8	Jhaíra: Como eu tava te falando, eu sempre fui muito da militância, cara pintada tal, eu acho que a gente muda o que tá legal se a gente participa, se a gente tem uma participação ativa. Eu não estava nessa época do “Arte”, eu não estava no começo. O “Arte”, ele é muito cíclico né, ele teve várias etapas. Quando eu entrei eu tinha acabado de me formar, na Fundação das Artes, eu fiz o curso de atriz lá, eu tava me formando e saindo de lá e pensando no teatro de grupo. Num coletivo de grupo, e saindo da Fundação eu fui participar das reuniões, fiquei sabendo que havia reuniões todas as segundas-feiras ali no Tusff na Maria Antônia.
9	Luiz: Ah tá, isso já tinha saído o primeiro manifesto?

10	Jhaíra: Já, o Primeiro Manifesto já. Eu entrei no momento em que já estava rolando a ideia da Lei de Fomento.
11	Luiz: Ah, já tava sendo discutindo o processo pra Lei já.
12	Jhaíra: Tinha um grupo que já discutia isso e depois eles abriam pra mostrar em que pé que tava pra continuar a discussão. Na verdade, a primeira vez que eu fui nem foi no Maria Antônia, ou foi ali no Arena? É, ela acontecia entre esses dois espaços. Então foi assim que eu cheguei, eu fiquei sabendo dessas reuniões do Movimento “Arte Contra a Barbárie”, eu fiquei sabendo das reuniões no curso.
13	Luiz: Lá na Fundação?
14	Jhaíra: Lá na fundação.
15	Luiz: Chegou essa informação pra você.
16	Luiz: Luah.
17	Jhaíra: Luah Guimarães, uma pessoa que eu tenho profundo respeito e admiração. Nesse período assim era uma força, uma garra. A reunião acontecia segunda-feira de manhã. A gente chegava, às vezes, lá, eu tava começando a estradinha assim do teatro. Luah não, ela já tava vindo com seu percurso, de repente, do trabalho do final de semana pra uma reunião na segunda-feira às 10h. da manhã. Era esse horário, então foi assim que eu cheguei no “Arte” e tomei conhecimento do que estava acontecendo e fui fazer parte.
18	Luiz: Aham, legal.
19	Jhaíra: Do movimento e da briga ali do fomento que ainda não existia.
20	Luiz: Que ainda não existia. Como que chegou, era uma aula, assim, alguém comentou?
21	Jhaíra: Sobre o “Arte” especificamente eu não lembro como eu cheguei, assim, tal dia ou tal hora, mas é que à época era muito falado, então você lia em jornais sobre o “Arte Contra a Barbárie”. Era um movimento que tava acontecendo e que estava bombando. Eles tavam chamando né, teve uma grande reunião...
22	Luiz: Isso era 2000, 2001
23	Jhaíra: 2000. Eu finalizei meu curso em 99 e saindo de lá já entrei no movimento. Mas a coisa toda foi entre 99 e por aí. E tava bombando,

	onde você... em qualquer jornal havia uma matéria sobre, era um movimento que tava bem em evidência.
24	Luiz: Tá.
25	Jhaíra: E tinha os grandes, os grandes grupos. Fazia tudo e cada um, dentro dos seus trabalhos, fazia questão de divulgar também. Então, por exemplo, você que era da área de teatro que já tava ativo ali, não ouvir falar do movimento... ouvir falar você ia ouvir falar.
26	Luiz: Sabia.
27	Jhaíra: É.
28	Luiz: Aí como é, você chegou lá e “vou ver isso aí”?
29	Jhaíra: É, cheguei lá e cri, cri, cri... moscas.
30	Luiz: Hahahaha.
31	Jhaíra: Hahaha, no meu primeiro...
32	Luiz: Tentando entender o que que é...
33	Jhaíra: É muito moleca, né? Essa coisa da conscientização política, a postura que você tem e tudo mais, era uma conscientização. Embora, eu falei que fui militante, a nossa militância ali na época dos cara pintadas a gente sabe que teve toda uma coisa midiática. De repente você vai pra rua e nem sabe, diferente dessas meninas do “lute como uma menina” que você vai escutar elas falando e é um discurso muito claro, elas sabem o que elas estão falando. Na época dos cara pintada eu sabia que tinha uma coisa sua (minha) de transformação, no “Arte Contra a Barbárie” a mesma coisa, eu quero entender o que é isso, eu quero ver como eu posso contribuir, mas sabendo que a contribuição era uma coisa, a contribuição meio de força, de um volume, mais do que um discurso pronto, de um discurso elaborado que pudesse contribuir nesse sentido. E aí também que eu falo da questão de quanto a gente mulher, a gente também se coloca nesse lugar, porque, os meninos, mesmo os caras que tinham, que estavam no mesmo lugar que eu, eles chegam chegando, eles se posicionam, e a gente não, a gente sempre naquela: “ah, será que eu posso? Será que vai, né?” Não sei, fica meio tímida. Então acho que essa era uma postura geral das mulheres, mas tinha muita mulher.

34	Luiz: Você falou uma coisa interessante agora, assim, interessante. Você falou assim uma coisa que me salta aos olhos que é essa coisa de que eu tava chegando e que, várias mulheres chegando, tinha muitas mulheres chegando e tinham homens também que tavam chegando ali junto com a gente. E nós mulheres nos colocávamos ali numa posição de que: “ah, será que a gente pode falar? Ou a gente só ouve?” Mas os meninos já chegavam chegando.
35	Jhaíra: É.
36	Luiz: Isso que você me diz agora você conseguia perceber isso naquela época ou é uma percepção que você tem agora? Com a Jhaíra aqui que percorreu um caminho aí? Isso naquela época te causava estranheza?
37	Jhaíra: Já, sempre. Desde os 10 anos de idade na minha casa, assim, por que que eu vou lavar a louça e meu irmão não? Só que eu não tinha a consciência de que a gente vive num mundo onde tem o machismo estrutural. Incomoda? Incomoda. Tem um termo que hoje usam pra falar, “brodismo”, não sei se você já ouviu falar disso. Eu nem sei se eu tô usando o termo certo. Que é assim, eu chego e falo determinada coisa, levanto uma questão, eu trago um apontamento, ah tá, tá, tá... Aí chega você, Calvvo, e fala a mesma coisa que eu falei... “Calvvo genial, perfeito, era isso”.
38	Luiz: A fala da mulher, não é, não é que ela é calada, mas ela não é valorizada.
39	Jhaíra: Ela é ignorada completamente.
40	Luiz: Ignorada. E ali você acha que tinha isso?
41	Jhaíra: Se acho? Só tinha isso!
42	Luiz: É? Você chegou a vivenciar situações assim?
43	Jhaíra: Sim. Eu cheguei a vivenciar com homens fazendo com homens. Que é raro, mas um homem fez com um homem, que era muito mais jovem, que depois eu posso falar, depois que você desligar...
44	Luiz: Hahaha, uhum.
45	Jhaíra: Era um homem da velha geração. Falou uma coisa e chegou

	um da nova geração de um grupo novo que não tinha projeção nenhuma. Esse cara falou uma coisa assim, com uma postura super coerente, política e tudo mais e um outro falou pra ele, deslegitimando o discurso. Ele falou assim: “e quem que você é?” E ele calou esse cara que eu não esperava ver uma cena dessa. Eu achei que o cara fosse reagir. Numa disputa dessa, pensa como ficam as mulheres. Então, eu era jovem, se um cara foi capaz de falar assim, nesse momento, num lugar que é aberto pra discussão... Quem você pensa que é?
46	Luiz: Por que isso era uma reunião, onde você ta relatando, era aberto, era uma reunião, não era uma palestra.
47	Jhaíra: Não, era no “Arte”, nas reuniões de segunda-feira.
48	Luiz: Era uma conversa, uma roda de conversa.
49	Jhaíra: Na segunda-feira o que a gente fazia? Levava todos os encaminhamentos, o que que tá acontecendo, o que a gente vai ter que fazer. Tem que organizar um debate. E aí se distribuía funções, ou levava um texto da Lei X. Então você vai lê, distribui esse papel e as pessoas vão e levam suas considerações. Neste encontro.
50	Luiz: Neste espaço onde você expõem as suas considerações.
51	Jhaíra: Aconteceu uma história dessas assim, e esse rapaz calou-se. Então numa situação dessas de espaço, eu... eu, você nem abre a boca, você nem pensa, “ah, eu não vou abrir a boca porque eu vou passar por isso”. Você cala.
52	Luiz: Aquela coisa da sala de aula, assim, o professor fala: “você é burro”, sabe?
53	Jhaíra: Nossa, aí o cara não abre a boca pra falar nunca mais na vida. Então isso acontecia de forma velada né, dessa forma, e é o que a gente fala, a gente naturaliza esse tipo de comportamento. Outro dia eu falei pra um rapaz num grupo de <i>Whatsapp</i> onde tem as pessoas das mais variadas origens discutindo política pública. Era um projeto de política pública, em que um rapaz fala assim, neste grupo, mas cita referências e vou estudar. Ele usou, aí eu falei assim: “olha, num lugar como esse de discussão você pedir pra uma pessoa citar referência

	você tá excluindo o menino que é da periferia”. Da periferia não, mas o cara que não é acadêmico.
54	Luiz: Que não é acadêmico e que não estudou.
55	Jhaíra: E então, ele pode ter uma experiência que é relevante e que a gente precisa ouvir e que não tá num livro ainda, então por que tem (que) citar referência? “Vai estudar, de onde você tirou?” - e essa fala veio pra mim. E era um grupo onde outros homens tavam falando assim: “ai, Jhaíra, adoro quando você manda coisas, sabe!” Calvo, eu estudo políticas públicas, meu curso é gestão de políticas públicas, eu não tava falando aquilo...
56	Luiz: Você faz esse curso onde?
57	Jhaíra: Na Metodista. Eu preciso entender um pouco essa coisa assim de... porque eu já trabalho com projetos, a própria lei de fomento é um projeto de política pública. Eu quis me embasar mais e entender mais isso de outra forma. Fui estudar e aí levando aí nessa troca tem a arrogância da academia de falar de certa forma, então eu li não sei o quê e de repente levo essa na cara. Só que hoje eu não levo mais na cara, agora eu devolvo. E falei assim, “quer referência?” Eu peguei e listei todos os livros, né? Agora estudar eu estudo sempre.
58	Luiz: Tem um nome, não sei se é essa a palavra mesmo, quando você disciplinariza o discurso, a conversa.
59	Jhaíra: Ah é, usando esse tipo de... mas essa é um estratégia de oratória, né?
60	Luiz: É, é.
61	Jhaíra: Você deslegitima a fala do outro ridicularizando, colocando assim, né? Ok. Você quer fazer comigo eu guento, bora lá. Só que ali tinha um grupo de jovem, eu lembrei muito da época que eu estava no “Arte”, a gente com vontade de fazer e que houve um negócio desse e não vai mais falar, não vai mais trazer nada de contribuição.
62	Luiz: Se é que vai voltar lá, né?
63	Jhaíra: É, isso era um grupo de <i>Whats</i> .
64	Luiz: Tô falando lá no “Arte”, assim, quando você ouve uma cosia dessa.

65	Jhaíra: Não, então, eu acho até que o ambiente tava um pouco esvaziado porque as pessoas começam a entender que eu tô aqui pra quê? Pra servir pra quê? Por ser, né? Pode ser...
66	Luiz: Cê acha que talvez esse esvaziamento que tinha fosse talvez um reflexo disso? Pelas práticas de, não sei se dá pra chamar de práticas de organização, de como o grupo estava organizado, acho que é isso.
67	Jhaíra: Tem o cansaço também, né? A militância, ela gera um cansaço natural, você junta todo mundo entra com aquele (suspiro), aquela paixão e aí você vai levando porrada de tudo quanto é lado.
68	Luiz: Isso era o alto do “Arte” né? Você chegou lá e falou que essa época era quando o “Arte” tava bombando e todo mundo tava falando.
69	Jhaíra: Mas tem, os encontros, você pensa, lá é semanal, é quase você estar num emprego, você tá disponibilizando um tempo seu que é um tempo que é seu, que é um tempo de... Ou eu posso dar aula toda segunda-feira. Tem coisas que a gente faz que não faz com essa periodicidade, né? Militância com essa periodicidade assim, tem que estar aqui toda segunda-feira. Mas tinha uma coisa interessante que era os encontros. Eles estavam... Eu cheguei, só Luah lá, firme e forte.
70	Luiz: A Luah era uma mulher de destaque, mas não era só a Luah que tinha lá de mulher, tinham mais mulheres.
71	Jhaíra: Não, trocentas, as mulheres tavam sempre. A Luah, ela organizava essas segundas-feiras, ela que, se não foi ninguém, Luah tava lá. Você ia lá, ela quem fazia o secretariado, quem anotava as pautas e dava os encaminhamentos. A Luah era essa figura, ela não era só aquela pessoa que ia.
72	Luiz: Ela organizava a coisa.
73	Jhaíra: Ela organizava o encontro, então ela ficava lá com essa frequência, ela estaria lá. Claro, pode ser que um dia ou outro ela avisava e outra pessoa tomava o lugar.
74	Luiz: Assumia essa função ali.
75	Jhaíra: Mas ela era a pessoa nesse momento. Quando era uma convocação aí vinha todo mundo com gás pra fazer, né? Mulher o tempo inteiro, Calvo, não tinha essa de não ter mulher. Agora mulher

	falando, mulher como protagonista, aí não! Aí tinha isso. Nossa, tinha mulheres muito fortes assim, mas que na hora da discussão em si, na hora da apresentação, ou de ser o porta-voz, o “Arte” não tinha um porta-voz, não podia, mas você vai ter que falar com alguém. O jornalista tal tem que falar com alguém, vai falar com... fulano, beltrano, então “o”... Dificilmente você ia indicar uma mulher.
76	Luiz: Ah.
77	Jhaíra: Não, mas aí sim tinha uma figura, não tem como apagar essa mulher, e acho que ela foi pra fogueira, aí é opinião pessoal minha, que eu não entendi muito bem o que aconteceu, mas hoje a visão que eu tenho é que ela foi pra fogueira porque ela era mulher que teve uma postura que é uma postura dos homens, que é a Márcia de Barros. Ela tava chegando da Itália, então, ela trouxe muita informação, foi mais ou menos o que aconteceu naquele segundo momento, eu chegando de Londres.
78	Luiz: Você chegando de Londres.
79	Jhaíra: Ela: “Jhaíra e as leis, nos outros países, o que você conseguiu apurar?” A Márcia vinha com a Lei da Itália debaixo do braço, então a lei de fomento foi toda fundamentada no primeiro estágio, nessa lei, e claro que adaptada à nossa realidade e tal, tentando buscar exemplos de outros lugares. A Márcia, além do papel ela trazia toda uma experiência, ela trazia o que era na Itália, né? Mas a Márcia era uma das poucas mulheres, se não a única, ela não era única não, mas era a mais, ela não tinha essa de tomar conhecimento de que “eu sou mulher”, você vai me colocar no lugar da mulher.
80	Luiz: Vamos falar de igual pra igual.
81	Jhaíra: Que somos, ali o papel dela, a figura dela e como as pessoas precisavam muito dela, não tinha como, porque o que acontece de nos invisibilizar não é proposital, então vamos só colocar aqui que é da nossa cultura.
82	Luiz: É da prática do dia a dia, machista da sociedade, desse machismo estrutural que você dizia.
83	Jhaíra: Exatamente, nem a gente tinha essa clareza e nem os

	homens. Então, assim, se a gente fez, a gente se organiza, a gente passa o bastão, “vai lá Calvo, faz você”. Com a Márcia isso não existia, Márcia ia aonde fosse assim, com políticos, com imprensa, com todas as organizações Márcia de Barros estava na frente, e discutindo, e se falasse “não, mas isso não é muito bom, não é legal”, ela dava a opinião dela, sempre de igual pra igual, né? Então chegou num momento, ela não era de grupo, eu nem sei como chegaram na Márcia... eu não sei, eu nunca perguntei, porque ela sempre foi aquela pessoa que chegou. Quando eu a conheci, quando a Lei já tava pra...
84	Luiz: A Lei já tava, na verdade não a Lei, mas quando o “Arte” já tava concentrado em elaborar uma lei.
85	Jhaíra: É.
86	Luiz: Já tinham passado as discussões dos primeiros manifestos.
87	Jhaíra: Aí ela começou a participar das reuniões, mas pra chegar a esse documento nessas reuniões foi muito encontro entre eles, assim, a cúpula, as pessoas que estavam mais à frente da história.
88	Luiz: Tinha uma reunião que era então uma reunião fechada, reunião de cúpula.
89	Jhaíra: É, não era assim de “ah, vamos fazer uma reunião fechada”. Era uma coisa natural tipo, “Calvo, vem cá, conheci uma pessoa, que era...” Também eu acho que é uma coisa que é natural no processo quando você começa a organizar, são as etapas, você não vai me chamar numa fase tão inicial, eu uma menina de 20 e poucos anos, eu não teria como contribuir de fato, então que isso chegasse mais elaborado pra esse grupo, essa reunião que tem todo...
90	Luiz: É uma prática de encaminhamento, não uma prática de exclusão.
91	Jhaíra: Exatamente porque a coisa precisa sair, a coisa precisa andar, então como a gente faz isso andar? Não adianta você chegar num grupo que tá tentando descobrir onde vamos, se você não tem nenhuma proposta elaborada. Eu não acho que isso é mau, né? Eu acho que tudo tem a sua etapa. Da mesma forma que eu não vou aos sete anos passar pra faculdade, eu tenho que passar pela primeira

	série, a segunda série... Eu acho que nessas práticas do coletivo isso é válido também, é necessário, então eu acho que tinha esses encontros, um que traz um documento, um que fala com o outro que pensa como isso pode ser articulado e depois isso se torna público pra que todas discutam. “Isso pode melhorar, isso pode mudar aqui, isso não me contempla o meu grupo que tá começando agora”. Não pode contemplar só o seu, aí isso foi aberto, todo mundo podia participar. A Márcia veio pra essas reuniões depois que isso já tava encaminhado, ela já tinha esse documento e ela já tinha essa experiência.
92	Luiz: De lá de fora.
93	Jhaíra: Então, eu não sei como chegaram na Márcia. De fato, agora falando com você eu não sei. Ela era essa mulher que teve muita...
94	Luiz: Entendi, você teve muitas discussões, eu entendi.
95	Jhaíra: Não, depois a Márcia ficou ativa nessas reuniões de segunda-feira, aí teve o MMM.
96	Luiz: O MMM.
97	Jhaíra: Que eram as figuras carimbadas também, que a Maysa deve ter explicado como surgiu, que a gente tava sempre na...
98	Luiz: Mas que você pode falar também.
99	Jhaíra: A gente se encontrava na luta.

APÊNDICE E – ENTREVISTA COM LUIZ CARLOS MOREIRA

Entrevista realizada em: 30/05/2017

1	Moreira: Tá enquadrado, cê ta me vendo?
2	Luiz: Tô te vendo, tá bonitinho.
3	Moreira: Ah, então tá com defeito a câmera.
4	Luiz: Hahaha, ah, tá bom, vou te dar uma ajeitada aqui, pronto.
5	Moreira: Posso me mexer, me movimentar aqui?
6	Luiz: Pode, pode, tá no quadro. Vou deixar uma folga aqui pra você se movimentar e se manter no quadro.
7	Luiz: Boa tarde, Moreira, queria já perguntar logo de cara se eu posso gravar nossa conversa.
8	Moreira: Tudo bem.
9	Luiz: Tá bom. Essa conversa é pra minha pesquisa de Mestrado, eu tô no programa de Estudos Culturais lá da USP Leste, e o foco da minha pesquisa é o “Arte Contra a Barbárie”. Só que eu tô tentando entender um pouco o “Arte Contra a Barbárie”, a pesquisa era o “Arte Contra a Barbárie”, o funcionamento em si. Eu ia ver como era a dinâmica de trabalho e tal e quando eu fui atrás da documentação e tal, que eu já conhecia algumas coisas do que Iná tinha escrito, dos livros, de textos seus e do documentário da cooperativa, o ensaio aberto, né? Que são vários episódios, que fala muito pouco sobre o “Arte” mais sobre o fomento... E quando eu fui atrás da documentação que tá depositada no Centro Cultural, que sempre me falavam que tem uma documentação, que eu fui conversar com o Dorberto, ele falou “deve tá no Centro Cultural”, que eu lembro que a Luah entregou pro Minaré, e hoje quem tá lá é o “Kil” (Kil Abreu) que me deu acesso e eu consegui achar umas caixas que eram as correspondências do “Arte Contra a Barbárie”. E aí foi até esse material que eu usei pra fazer a minha qualificação. E aí quando eu comecei a ver aquela documentação aí começa a aparecer um monte de correspondência que era entre a mulherada, a mulhererada falando, “ah, porque tem que fazer isso,

tem que arrumar aquilo” e, caramba, onde que tava essa mulherada que eu nunca ouvia falar, que eu não sabia que não tinha nada disso. Isso me chamou a atenção e eu acabei optando por tentar falar um pouco sobre o “Arte Contra a Barbárie” da perspectiva da participação das mulheres ali no “Arte Contra a Barbárie”, que é o que não tinha aparecido até agora e hoje a gente também tem uma, tem muitas mulheres, é diferente daquela época, as mulheres, acho que assumiram um protagonismo, aí dá pra falar assim, e ali muito do que a gente ouve até mesmo nos relatos ali no ensaio aberto algumas falas que falam isso. Ah, porque era um grupo de homens, mas você fala, peraí, caramba, mas tá aqui, as mulheres, e você vai conversar com as mulheres e elas falam “ah, mas eu não fiz nada, não tava nada”. E você vai conversando e vai descobrindo algumas coisas assim. E aí eu pensei em falar contigo, apesar de ser e de tentar contar isso, participação das mulheres, não dá só pra falar com as mulheres. Você tava ali, e eu acho legal, os homens estavam ali e participaram. Pra pesquisa eu acho legal ter essa visão também, fazer um pouco disso assim também. Pra começar, eu acho, por que tem muita confusão pra mim e muita confusão com a hora que eu vou estudar e ler as coisas, eu não consigo identificar assim quando que as pessoas chegaram. Um exemplo, a Iná eu achava que tava desde o início, e ela chegou e disse que não, “eu cheguei já depois ali”. Aí fui conversar com a Iraci, ela falou “não, a gente chegou bem depois, a coisa já tava andando”. Aí eu acho que era legal pra gente se guiar na nossa conversa pensar um pouco isso assim e dizer pra mim quando que você chegou no “Arte”, como que chegou a notícia do “Arte” pra você e como você chegou até lá e o que que era aquilo, porque também uma coisa que ficou pra mim... Ontem eu tava estudando um pouco pra essa conversa nossa aqui e fica muito assim de que isso, a impressão que eu tenho é a de que o “Arte” foi se tornando um movimento assim, e o que fica pra fora agora, quando eu vou fazer a pesquisa, pra mim, é importante eu historicizar e aí a hora que ele surge não era um movimento, pelo menos alguns relatos que eu vejo

	isso, tudo é muito confuso e aí eu queria que você falasse do teu ponto de vista assim, o que é isso e o que não é.
10	Moreira: Bom, vou tentar dar um histórico. Eu cheguei com a Iná, eu brincava que a gente era a segunda denteição do “Arte”. O que que eu sei da primeira, de ouvir falar, que eu não participei, algumas pessoas de teatro que se encontravam semanalmente porque estavam insatisfeitos com, não só com o teatro que faziam, mas com a própria situação do teatro, digamos instituição, e talvez no fundo com a própria sobrevivência. As pessoas se encontravam, parece que durante um ano pra tentar entender o que tava rolando.
11	Luiz: Isso era final da década de 90.
12	Moreira: 97, acredito que foi por aí. Você pode ir direto às fontes, que aí se encontravam Tolentino, Marco Antônio, Hugo Possolo, não sei se desde o início ou se depois, Tadeu e mais um produtor cultural que era ligado ao Monte Azul, não sei se ele entrou depois, mas quando o “Arte” se lança publicamente já estavam participando das conversas, que eu saiba, Fernando Peixoto, o Idibal César Vieira, o... ai, Cacilda, é fogo, eu não lembro mais nome de nada. Ontem eu fui ligar pra você, não me lembrava mais teu nome.
13	Luiz: Hahahahahaha.
14	Moreira: Hahahahaha, o italiano lá que veio do Pico, Gianni Ratto, o Idibal o Fernando Peixoto, gente da velha geração, digamos assim.
15	Luiz: Aham.
16	Moreira: Eu acho que eram essas pessoas. Eu não sei se o Beto Andreta também tava no meio, as pessoas barravam. Ah, o Sérgio Carvalho, ah sim, que eu acho que também tava desde o começo. O, ai caramba, o Aimar, o Aimar Labaki. Então era essa turma no final discutindo. Eles não tinham, digamos, um denominador comum, digamos assim só pra comparar. Eu acho que o Aimar é um democrata liberal. Posso tá errado, né?
17	Luiz: Sim.
18	Moreira: O Maia um stalinista e não tô falando isso pejorativamente.
19	Luiz: Não, não, pela coisa...

20	Moreira: Ele se assumia como tal.
21	Luiz: Pela corrente de pensamento que a pessoa se vinculava.
22	Moreira: O velho militante do Partido Comunista brasileiro, então é óbvio que...
23	Luiz: Que tinham diferenças ali.
24	Moreira: Tinha uma série de diferenças, estéticas.
25	Luiz: De proposições.
26	Moreira: E políticas e tudo mais, mas, bom, eles chegaram num ponto em que eles resolveram abrir e tornar público as questões que eles estavam se colocando, e aí eles fizeram o manifesto. Aí você pode analisar o manifesto que foi lançado publicamente. Eu descobri, agora falando de mim, digamos, fui uma pessoa, sempre fui meio militante, mesmo na categoria eu fui da direção do Sindicato dos Artistas no momento em que aquilo significava alguma coisa. Participei dos primeiros momentos e até longe levaram a Lélia Abramo à presidência do sindicato. Mas em meados dos anos 80 eu peguei o boné, eu sempre brinco, eu peguei o boné e me autoexilei. De vez em quando eu aparecia em alguma reunião, boca calada e ia embora. Aí eu vi nos jornais, eu acho que foi nos jornais, que iam lançar o manifesto com algumas questões a respeito das discussões, e aquilo, eu falei “opa! Finalmente tem alguém pensando, deixa eu ir lá ver que negócio é esse”. Aí eu fui e uma surpresa, o Aliança Francesa lotado, e a velha guarda, Chico de Assis, Ruth Escobar, um bando de gente falando ali e tal. Depois a gente entra no mérito do conteúdo das coisas, a questão de movimento...
27	Luiz: Uhum, uhum.
28	Moreira: Sim, só tô dando o histórico. Bom, eles também tomaram um susto e se perguntaram...
29	Luiz: Porque não esperavam.
30	Moreira: E aí se perguntando: “o quê que a gente vai fazer depois?” Pronto, aí resolveram chamar mais algumas pessoas.
31	Luiz: Uhum.
32	Moreira: Como eles me viram lá e aí me conheciam, que eu também

	<p>sou velha guarda. Eles me conheciam e me chamaram, chamaram a Iná. Eu me lembro também (que) chamaram o Chiquinho Medeiros, chamaram nós três. Então era um grupo fechado pra discutir o que fazer e ao mesmo tempo ninguém ali e nem o próprio “Arte” que já se intitulava “Arte Contra a Barbárie” por conta do Primeiro Manifesto, não queriam fazer um trabalho de militância política muito menos de representação política. O “Arte” pra isso tinha a cooperativa, sindicato, tinha o APCA, tinham as entidades. O “Arte” nunca se colocou como representante de ninguém, a não ser das pessoas que participavam. Então era um grupo fechado de pessoas discutindo o que fazer. Não tô entrando ainda nos méritos dos conteúdos da discussão.</p>
33	<p>Luiz: Claro, claro.</p>
34	<p>Moreira: Aí nesse momento que eu me recordo, resolveu se abrir essa discussão de uma forma pública, convidando outras pessoas, inclusive de outras áreas pra dar palestras. E então foi organizado... Aí basicamente foi o Aimar Labaki que articulou, até onde eu saiba. Fundamentalmente foi ele que levou à frente isso, pra acontecer uma série de encontros públicos com palestrantes falando e discutindo várias questões. Eu lembro de duas particularmente delas, que eu tive uma certa participação, uma foi política pública - depois a gente volta esse tema - ele foi tema fundamental no “Arte”, a questão da mercantilização da cultura, o papel do Estado, essa coisa toda, sobrevivência e o escambal, e no encontro de política pública eu levei o projeto “Fomento ao teatro” porque uma das coisas que se discutia era: “a gente vai ou não propor alguma coisa? Devemos ou não? E se a gente for propor alguma coisa vai ser política pública estadual? Nacional? Federal? Municipal? Vai ser cultura? Não. Vai ser artes? Não. Vai ser artes cênicas? Não. Vai ser só teatro?”</p>
35	<p>Luiz: Tava em aberto.</p>
36	<p>Moreira: Ou não vamos pra lugar nenhum. Tava em aberto e na reunião pública de política pública eu levei uma proposta específica, uma decisão em relação a esse melê. É teatro desse tamanho no município, e não é uma política pra todos do teatro, é um programa</p>

	que não se propõe único. Já tava redigido quando eu levei, mas continuando um histórico, um outro debate. Eu tô falando porque você tá me entrevistando sobre minha participação no “Arte”, então eu levei...
37	Luiz: Não, super importante.
38	Moreira: O outro debate foi sobre as entidades - o que tinha acontecido com as entidades? As cooperativas de teatro...
39	Luiz: As entidades de representação.
40	Moreira: Como eu tinha uma história ligada a isso, então naquele grupo falou: “bom, então Moreira coordena a mesa e faz a provocação”. Aí eu fui pra casa pensar e redigi um puta documento, e quando eu li o documento eu falei: “ih, não vai dar certo”. E falei pras pessoas: “se eu for pra mesa, na verdade nós não vamos discutir as entidades, nós vamos ficar discutindo a minha fala, vão ficar discutindo e eu vou pra berlinda”.
41	Luiz: Eu vou me colocar na linha de fogo.
42	Moreira: E aí vai desviar a conversa e as pessoas que estão à frente né, e o documento tava ali pra quem quisesse ler, mas falei: “isso eu não quero que publique”. Depois, posteriormente, eu soltei. Existe esse documento, eu tenho no computador da época, “eu nem vou, nem vou aparecer nessa reunião, nessa eu não vou porque não vai dar certo”.
43	Luiz: Ah eu tenho interesse em ler esse documento. E não vou me aguentar também, se eu ouvir algumas coisas.
44	Moreira: Porque a regressão política naquele momento era muito grande, a gente já tinha regredido muito politicamente.
45	Luiz: Isso, eu fiquei curioso assim. Desculpa eu te cortar, mas isso apareceu na tua fala, aparece um pouco na fala da Iná. Acho que os mais velhos, a Iraci falou isso também e você pontuou agora de uma forma que é bem marcante, essa coisa do autoexílio.
46	Moreira: Isso fui eu.
47	Luiz: Seu, mas por conta disso, tinha regredido tudo.
48	Moreira: Mas não tô aqui por causa da minha história.

49	Luiz: Sim, mas não tô dizendo teu, mas pra gente tentar pensar o que era essa época, que foi desembocar nisso de chegar num ponto, que é assim, eu acho que primeiro a gente faz isso, abandona.
50	Moreira: Que eu acompanhei inclusive isso, uma discussão da regulamentação da profissão. A gente foi pro sindicato e tava na ordem do dia tentar aplicar a regulamentação. E a categoria se colocando como profissional e aí já havia um novo contingente. Aquela categoria não era exatamente aquela categoria dos anos 60 e 70, eu já to falando da entrada dos anos 80 e pra mim já tava claro pra onde a boiada tava indo.
51	Luiz: Uhum.
52	Moreira: E pra mim já tava claro a limitação, não só do sindicato, como qualquer... Eu já querendo dar uma de... Como é que a gente fala, quando você vai sozinho, uma militância, não me lembro mais nome de nada.
53	Luiz: Você querer ser vanguardista ali.
54	Moreira: Voluntarismo.
55	Luiz: Ah, voluntarismo, sim.
56	Moreira: Na época, inclusive, tomaram um susto porque eu ia ser o próximo presidente do sindicato e eu não participei de porra nenhuma, botei o boné e fui embora porque no meu voluntarismo eu não tenho nada pra fazer aqui nesse momento histórico.
57	Luiz: Pra onde tá indo.
58	Moreira: Na minha avaliação tá indo pro brejo e não tem quem segure e fui fazer um outro tipo de militância, um outro tipo de trabalho, mas não é isso que tá em jogo aqui.
59	Luiz: Aham.
60	Moreira: Então, eu tava falando que o “Arte” se dedicou a uma série de encontros públicos e eu falei de dois particularmente, mas teve outros, vários encontros e as discussões corriam meio em torno disso. E em função disso o “Arte” acabou. Como a coisa tomou um certo vulto e as pessoas de certa forma cobravam alguma coisa, o “Arte” não tinha porta-voz, então já te adiantando algumas coisas, ninguém

	<p>falava em nome do “Arte” e o “Arte” se manifestava através de manifesto. Daí ele acabou lançando mais dois manifestos que teve uma mobilização até maior e aí então o “Arte” fundamentalmente se restringiu sobre a questão do fomento ao teatro, até ele morrer. Ele foi morrendo aos poucos. E a velha guarda, digamos, nesse momento, se afastou. Foi onde eu segurei mais ou menos o touro à unha. Ainda dentro do histórico, um pouquinho sobre as mulheres, e fundamentalmente a Luah vai ter um papel que todo mundo esconde, mas a Luah carregou o piano, porque uma coisa é você fazer reunião, “vamos fazer, vamos fazer”, mas quem faz?</p>
61	<p>Luiz: Quem organiza e quem chama? Quem garante quem vai estar aqui?</p>
62	<p>Moreira: Quem é que vai procurar a lista, quem vai falar com fulano, esparramar a conversa e tudo mais? Mesmo o fomento quando saiu um determinado grupo de trabalho na reunião pública, “ah isso também não vai pra frente”. Nem via condições, e na minha análise se mostrou errada, eu não tinha a menor condição de aprovar aquilo. A Luah é quem cobrou em reunião, “não senhor, vocês foram indicados e vocês têm que trabalhar”. Cobrou da gente e obrigou a gente, a comissão de trabalho, a começar a trabalhar em cima do projeto que eu havia apresentado e que foi modificado e obviamente muito melhorado, e daí a cada passo que a gente dava a gente fazia pequenas reuniões. Quem que articulava? A Luah, a Mariana Senne, então elas tiveram um papel por trás que se não fossem elas não, nem a comissão teria, nem o fomento talvez tivesse existido.</p>
63	<p>Luiz: É isso que eu tô dizendo, eu acho que é importante até tê isso teu por que foi essa a percepção que eu tive que você fala então “a lei de fomento” o “Arte Contra a Barbárie”, quem é o “Arte”, ah, os homens tavam lá, aí quando você vai ver a documentação ali você vê essa troca de mensagens, essa coisa toda que é o bastidor da coisa, a produção.</p>
64	<p>Moreira: Aí também o que passou a acontecer a partir do momento que a coisa toda basicamente... Só pra falar, chega a um determinado</p>

	momento que o Aimar chegou a compilar todos esses debates. Ele deve ter isso. Eu acho que ele chegou até a preparar em termos de edição de livro, eu acho que ele chegou a formatar o livro, e ele ia publicar isso acho que junto com o SENAC. Eu lembro de uma vez eu conversando com ele por telefone e eu falei: “Aimar, o que eu sinto é que agora vamos desmistificar um pouco, tá?”
65	Luiz: Sim, cara, por favor.
66	Moreira: Que eu sempre brinco né, que o nosso hino na verdade é o Branca Branca Branca
67	Luiz: Branca Branca Branca.
68	Moreira: Mesmo na época eu sempre brincava e provocava todo mundo falando que nós éramos um puta blefe. Quem pagasse pra ver, a gente não tinha nenhuma carta no baralho pra mostrar e mais tarde, “ah, Moreira, você continua carregando o Arte, é uma grife e enquanto ela funcionar nós vamos usar”. E eles ficavam meio escandalizados. Eu sempre fui meio um ativista político, então quando eu conversava com o Aimar, olha os debates, na hora de chamar e escolher palestrante, teve uns outros que antecederam isso. O Milton Santos foi falar com a gente, o Paulo Arantes foi falar com a gente e tal, até chegar no Espaço que eu não lembro...
69	Luiz: Espaço da Cena.
70	Moreira: Isso, Espaço da Cena, que foi uma série de debates. Então teve debates anteriores que foram importantes, que foram legais, levantaram questões, mas o Espaço da Cena, primeiro que foi muito esvaziado, tinha muito pouca gente. Ao contrário do que a gente imaginava muito pouca gente participou. Segundo, o que as pessoas falaram quando o Aimar preparou o material, eu não vi o material preparado mas como eu tava acompanhando, falei: “olha, o que eu sinto, assim, legal que as pessoas falaram, tudo que elas falaram elas já escreveram, já tá publicado e tá publicado de uma forma muito mais pertinente, muito mais vertical, muito mais profunda, muito mais esmiuçada na publicação que na fala e no debate, então eu não sei se esse livro vai acrescentar alguma coisa. Foi o que eu achei, agora

	você que tá fazendo vê aí”. Eu sei que ele nunca fez o livro, você pode entrevistar e nem sei se ele vai lembrar dessa conversa.
71	Luiz: Uhum.
72	Moreira: Mas de qualquer forma ele deve ter todo esse material. Quem talvez tenha ficado com alguma coisa desse material foi a Márcia de Barros que também trabalhou muito, e digamos também que depois também, digamos, teve que segurar o rojão da vida.
73	Luiz: Que saiu.
74	Moreira: A Márcia, a Luah, a Mariana Senne, na hora de carregar o piano to dizendo, né!
75	Luiz: De dar andamento pra coisa, fazer a coisa acontecer.
76	Moreira: Aí quando começou a coisa do fomento então tava mais na minha mão, eu tava mais segurando o rojão. Tudo bem, eu tava segurando o rojão, mas assim, tinha o Marcos, tinha o Maia, tinha mesmo o Aimar. Em determinados momentos se tem que falar com determinado vereador não sei o que tem que ir, quem tem que ir é o Aimar; pra ver esse troço tem que ser o Hugo; a gente via quem era a pessoa entre a gente que tinha algum tipo...
77	Luiz: Que tinha mais entrada.
78	Moreira: Que tinha mais entrada ali. Então não tô dizendo que fui eu que carreguei, sacanagem, mas tinha coisas que nessa articulação prática, de certa forma, a coordenação tava na minha mão. Eu diria que de certa forma, o Marco e o Maia seguraram o rojão nos gabinetes, nos palácios e com os grandes nomes, com a bossa rala e com a raia miúda. A mobilização, o trabalho pesado ficava mais na minha mão. Eu fazia mais o trabalho de massa e eles o trabalho de...
79	Luiz: Articulação política no gabinete, no palácio.
80	Moreira: Não é bem assim, mas nessa medida eu trabalhei muito com a Luah.
81	Luiz: Sim, sim.
82	Moreira: Eu lembro quando foi, que acontecia coisas que, por exemplo, quando foi feito mesmo o lançamento mesmo do programa na Câmara Municipal, foi feito uma sessão solene que o Zé Carlos

	Cardoso...
83	Luiz: Zé Eduardo, que era o presidente na época, era isso ou...
84	Moreira: Presidiu a sessão.
85	Luiz: Ah, ele foi virar depois só.
86	Moreira: É, o pessoal até diz, a CBN dando, saía na mídia, o “Arte” repercutiu na América Latina e no mundo inteiro. Depois a gente pode voltar no porquê da repercussão e fazer uma síntese do que significou ou o que significa pra mim o “Arte”. Ah, o pessoal dizendo, a CBN, né? Vereadores saindo, né? E o cara pra narrar isso, que os vereadores estavam saindo e o movimento entrando pra ocupar o plenário pro lançamento solene do projeto. E falei: “sai a barbárie pra entrar a Arte hahahahaha.
87	Luiz: Hahahahaha.
88	Moreira: E o cara narrou pela rádio desse jeito, por trás você tem que ter um puta trabalho, mesmo ali, quem vai chegar, pra onde vai, como não vai, segura qual vereador, como não segura. Ou depois várias cartas que a gente teve que soltar para pressionar vereador, que eles tomavam um susto. Eu fui estudar o regimento da Câmara, a gente fez marcação ali ombro a ombro. Eles tomavam um susto com o conhecimento que a gente tinha, que é o contrário dos movimentos sociais. Às vezes, a gente usava as próprias normas burocráticas e jurídicas. Quem sentava com a Luah e falava, no dia do lançamento, eu tava dizendo, eu não fui, porque eu tava envolvido com lance de periferia e participar em uma espécie de retiro com 40 entidades de periferia num projeto, numa zona rural e eu não ia poder nem estar em São Paulo.
89	Luiz: Aham.
90	Moreira: Quer dizer, eu tava em São Paulo, mas na zona rural, participando de outra coisa, não ia tá lá. Quem teve que arregaçar a manga foi a Luah, foi a Mariana. Eu lembro que os últimos papos que a gente teve, não sei se foi nesse dia ou em outro dia, elas tavam, e eu lembro que eu fui encontrar com elas num restaurante nos jardins. A gente assim...

91	Luiz: Almoçando...
92	Moreira: Não, num capô de um carro conversando à noite, porque eu tava de saída de viagem e elas anotando, porque quem tinha experiência de “agit prop” era eu, que eu militei em movimento estudantil, eu militei em movimento sindical, militei em periferia, então o dia a dia do “agit prop”, quem ali tinha alguma coisa, não tô falando isso pra me gabar...
93	Luiz: É questão de você ter e de poder estar ali pra ajudar.
94	Moreira: Olha, é aqui, assim e assado, vamo nós mas quem operacionalizava tudo eram elas. Então carregaram o piano, sem esse trabalho não existia. Então eu podia nessa coisa do agit prop, dar coordenadas, mas nem sempre eu tava presente. Sei lá, algumas lembranças, que eu não vou saber organizar muito no tempo. Tô ainda dando o histórico pra entrar na questão que interessa.
95	Luiz: Tudo bem.
96	Moreira: Teve um momento em que um vereador pediu vistas, acho que ainda na Comissão de Constituição e Justiça, pediu vistas ao projeto, né? E passou mês, passou dois e o cara nada.
97	Luiz: Nada de devolver.
98	Moreira: A gente conhece o regimento e sabia dos prazos que ele tinha e tudo mais, aí a gente fez uma cartinha comunicando a todos os vereadores sem dar nome aos bois, o que estava acontecendo e, portanto, o vereador estava descumprindo o regimento interno, a Comissão de Constituição e Justiça estava descumprindo o regimento interno e todos eram responsáveis, afinal aquilo ali, né? Aí você tem que distribuir e conversar com os vereadores. Quem organiza isso? A Luah, aí Luah distribui...
99	Luiz: Faz, vai aqui e vai ali.
100	Moreira: Eu fiz a carta, eu sei que às onze e pouco, trabalho encerrado. Às onze e meia por aí, ela tinha ido em todos os gabinetes, e à uma da tarde o processo tava de volta.
101	Luiz: Hahahahahaha, voltou pra pauta.
102	Moreira: Meio termo a gente tava dizendo: “oh, nós vamos mais longe

	na cobrança desse troço, vocês estão descumprindo o regimento e todo mundo tem que saber disso, não vêm dizer que eu não estou sabendo porque todos vocês são responsáveis, vocês estão recebendo pra quê?” O projeto voltou depressinha. Teve outros momentos de mobilização intensa na Câmara que precisava, eu não vou lembrar os detalhes, em alguns momentos até o Vicente pedia mobilização e a gente dizia: “Vicente, não vamos fazer mobilização agora, a gente não tem perna, vamos guardar pro momento que precisar”. Teve momentos que foi uma loucura, da gente ocupar aquela Câmara inteira com 200 pessoas, cento e tantas pessoas lá dentro percorrendo grupos de trabalho e gabinetes, e é óbvio que aí tem coordenação, quem vai falar, aí tem que chamar...
103	Luiz: Fazer reunião.
104	Moreira: Tem que chamar a velha guarda, Maia, Marco...
105	Luiz: Vai lá.
106	Moreira: E aí tem que segurar o rojão, e eles tavam sabendo de tudo que tava acontecendo, eles tavam acompanhando as reuniões e tal. Mas quem articula os grupos, quem divide, quem ia na portaria recebendo as pessoas pra passar, pra se identificar...
107	Luiz: Quem vai pra tal lugar.
108	Moreira: E todo o trabalho de... Como é que você mobiliza essas pessoas, como é que você faz esse projeto de agitação que chega a uma mobilização inconsequente? Não é assim “vem e vamos e aparece todo mundo”.
109	Luiz: Vamos fazer no improvisado.
110	Moreira: A mobilização é consequência e ponto de chegada de uma agitação, que aliás é um erro que a gente comete o tempo todo. A gente já quer sair da mobilização, chamando todo mundo, aí as pessoas não aparecem. Aí, “mas como ninguém veio?” Lógico que ninguém veio, cara, não é assim que as coisas funcionam. Tudo bem, dá o histórico?
111	Luiz: Aham, aham.
112	Moreira: E assim foi até a aprovação final que foi a grande, a chave de

	<p>ouro, foi a última mobilização, já em dezembro de 2001, porque a gente sabia, a Lei, ok, já ta sacramentada no trabalho junto à secretaria de cultura. Tem aí os bastidores que depois se interessar a gente fala com Celso Fratescci, com Marta, e enfim. A gente já sabia, a lei vai sair, a gente também sabia, então tá, a lei sai, mas se ela não está na lei orçamentária o governo não tem como executar isso, ele só pode executar o que está dentro da lei. Aí a gente pensou: “nós temos que criar o item do programa que nem existe, mas vamos enfiar na lei orçamentária”.</p>
113	<p>Luiz: Esse era o pepino.</p>
114	<p>Moreira: Esse era o pepino, como enfiar. Teve um dia que a gente foi, enfim, tô chegando só nos finalmentes. Umas duzentas, trezentas pessoas na Câmara. Por sorte, o relator era o Adriano Diogo. A gente também já sabia disso. O Adriano saiu do plenário, a gente fez uma reunião no outro plenarinho lá dentro da casa e ele passou a mão no celular e ligou pra secretaria de finanças, a coordenação com o executivo. Ele fazia a ponte porque era o relator do legislativo e alguém das finanças (que) respondia pelo executivo falou: “vem pra cá agora”. E aí foi, senta com outros técnicos, fizeram a rodinha e nós todos esperando. Tem que entrar esse troço no orçamento, mas tirar dinheiro de onde? Pôr dinheiro como? O que fazer? E ao mesmo tempo naquele momento a gente tava carregando junto com a gente o pessoal de cinema que queria criar o fomento deles, que não tinha nem lei nem tem até hoje. Eles queriam criar isso no orçamento e eles não tinham poder de mobilização nenhuma, então a gente carregando isso junto também. O cinema sem lei e a gente com uma lei que ainda não tava aprovada. Você tinha que enfiar duas coisas que não existem.</p>
115	<p>Luiz: No orçamento.</p>
116	<p>Moreira: Aí chegou uma hora eles discutiram e discutiram e chamaram a gente. O fomento era pra ter, pela lei, seis milhões. Era pra começar. Eles falaram: “olha, a gente conseguiu juntar três milhões e meio pro fomento pro ano que vem, mas se for possível a</p>

	gente ainda faz...”
117	Luiz: A readequação do orçamento.
118	Moreira: É, tem um nome pra isso, mas enfim.
119	Luiz: Aqueles nomes.
120	Moreira: Mas nada complicado, uma suplementação orçamentária. É possível pro ano que vem, tal, não sei o quê, e pra cinema se não me engano era um milhão e meio. É o que a gente conseguiu. Agora, como fica, eu sabia que mesmo o fomento sendo seis milhões, não iam gastar os seis milhões no primeiro ano porque os projetos continuam e os pagamentos saem em parcelas, então uma boa parte ia ficar pro outro ano. Então três milhões e meio era mais que...
121	Luiz: Tava ótimo...
122	Moreira: E a gente tinha discutido entre a gente que se pusesse um centavo a gente topava porque o que a gente queria era criar a rubrica.
123	Luiz: Garantir que tem uma rubrica.
124	Moreira: Mesmo que for três milhões e meio já era bom.
125	Luiz: Pra quem não tinha nada.
126	Moreira: Maravilha, isso foi assim, plenário, nem consultar e discutir por que esse detalhes...
127	Luiz: Não tem como, não vai entender aquilo também...
128	Moreira: E aí isso é, eu falei: “tranquilo, é isso”. Aí o Adriano vira, aquela coisa do vereador, ele foi super ponta firme viu. Em outros momentos também, vira e fala: “saiu o acordo”. Hahahahaha.
129	Luiz: Hahahahahaha.
130	Moreira: Aí foi aquela puta festa, aquela bruta festa, porque aí falou: “consequimos”.
131	Luiz: Consequimos.
132	Moreira: Tem dinheiro no orçamento, a lei vai ser votada e já...
133	Luiz: Os caras não tinham como recusar porque assim, já tava garantido também, né.
134	Moreira: Era o executivo, ele chamou os caras das finanças em nome do executivo.

135	Luiz: Não, eu digo assim, a questão da lei, aí o cara ia dizer: “ah, mas a gente vai aprovar uma questão da lei”.
136	Moreira: Não, mas já tava acertado.
137	Luiz: Já tava acertado.
138	Moreira: Já tava acertado que a lei ia ser aprovada, isso já tava.
139	Luiz: Já tava encaminhado.
140	Moreira: Pra você ter uma ideia, a votação assim, votação do projeto de lei número tal, se alguém discorda se manifesta, quem concorda permanece.
141	Luiz: Aquelas votação de bancada.
142	Moreira: Aprovado.
143	Luiz: Hahaha.
144	Moreira: Aprova assim, votação é assim, se aprova assim, no pacote. Porque toda a discussão...
145	Luiz: Já tinha sido feita.
146	Moreira: Mas quem faz o trabalho pra levar 300 pessoas... Nossa lembrei de uma coisa, todo mundo festejando e eu fiz um comentário assim comigo mesmo: “só espero que em cinco anos a gente consiga fazer o que tem que fazer, se não acabou”. E a Georgette falou: “que que você ta falando Moreira?”
147	Luiz: Hahahaha.
148	Moreira: A gente tem cinco anos ou a gente tá roubado. “Como assim Moreira?” “Ah, deixa pra lá, Georgette, depois a gente conversa”. E não conseguimos, e quem tá acabando com o fomento que eu digo é a gente, não o governo, e parece que a gente já acabou com o programa, mas isso é uma outra discussão. E quem vai cuidar das reuniões, quem vai imprimir, quem vai cuidar...
149	Luiz: Da agenda, a organização...
150	Moreira: A organização geral quem fazia era a Luah. Se o “Arte” foi e o fomento saiu, sem o trabalho de Luah, Mariana Senne e outras pessoas não teria saído não, e é gozado que os louros nunca aparecem.
151	Luiz: Nunca aparecem, é, exato., É essa a imagem que eu tinha

	assim, é essa, se fosse uma imagem você vê ali tudo carregando os pianinhos.
152	Moreira: Eu vou dizer, eu vou mais longe, que entre os medalhões ali que eu fazia parte, do “Arte”, havia gente com um puta menosprezo por essa galera jovem e por essa mulherada, tratando assim: “nós somos cabeças pensantes”. Isso dentro do “Arte”, cara.
153	Luiz: Tinha isso daí.
154	Moreira: E o machismo também pra cacete, hahaha.
155	Luiz: Eu vou te falar que é assim, a hora que eu fui olhar isso, a primeira coisa que veio pra mim, eu acho que tem uma questão de hoje. Agora tem até um nome pra isso, agora a gente fala machismo, a gente sabe que é machismo, agora tem um nome bonito que é gênero. Bom, vamos falar de gênero, você acha que dá pra falar as questões de gênero dentro do “Arte”?
156	Moreira: Eu não acho que vai por aí.
157	Luiz: Então, não vai por aí, sabe por que, aí eu fui perceber que, cara não cabia pra época isso assim.
158	Moreira: Tem uma coisa de geração, nós éramos mais velhos, aliás, continuamos mais velhos hahahaha.
159	Luiz: Hahaha, voltou, não vai voltar, você tinha esperança de que...
160	Moreira: Mas tinha...
161	Luiz: Mas a questão, não dá pra falar, eu acho, numa questão de gênero, mas o machismo sim, por que é uma reprodução.
162	Moreira: Mas não, o que houve ali porque elas que tavam ali, poderia ser outros jovens do sexo masculino.
163	Luiz: E seria do mesmo jeito.
164	Moreira: E seria do mesmo jeito, alguém tem que tocar, e carregar o piano. No caso, a pessoa central foi a Luah.
165	Luiz: Ah então, é por isso que eu falo.
166	Moreira: É o acaso, não sei se há uma causalidade nisso, acho que é uma casualidade não uma causalidade.
167	Luiz: É o que eu percebi, é por isso que eu falo que é fora de questão eu querer falar sobre a questão de gênero, não tinha.

168	Moreira: Eu acho que não cabe.
169	Luiz: Eu acho que é muito mais, e o que eu percebo, talvez você possa me dizer ou não, que é mais essa reprodução da dinâmica que a gente tem na sociedade, de que estamos aqui, a gente já é, pensando no que você falou, somos os mais velhos, a gente sabe mais. A gente ouve isso, eu ouvi muitas vezes, “quem são vocês, vocês estão chegando agora, o que vocês querem fazer aqui?”
170	Moreira: Mas eu, como sempre fui um <i>outsider</i> dentro da categoria, passei por isso também.
171	Luiz: Se você peidasse...
172	Moreira: Eu passei por isso, eu sempre sabia disso na própria pele, machismo. Tinha as cantadas, que eu vou falar: “oh, mano, se toca, não é o caso”.
173	Luiz: “Ai, pede praquela gostosinha”, eu imagino assim as coisas.
174	Moreira: Mas eu acho que não são essas questões que definem.
175	Luiz: Não, não.
176	Moreira: Ou centrais, eu acho que isso é bobagem, que é sair realmente do que interessa por que que o “Arte” virou o que virou e por que a lei de fomento, e aí o que significa pra movimento e representação. Eu lembro, por exemplo, da Ruth, a Ruth Escobar, no primeiro encontro, na primeira grande reunião, finalmente, fazia tempo que a categoria não se reunia numa assembleia, e o Aimar pegava o telefone e: “isso daqui não é uma assembleia da categoria, isso não é uma assembleia, não estamos em assembleia, não vamos colocar nada em votação”. Nas reuniões públicas do “Arte” não tinha nada pra votar. “Não vamos colocar nada em votação, estamos aqui só pra debater ideias. Discutir problemas”...
177	Luiz: Uma conversa.
178	Moreira: Que ia ser o manifesto que a gente lançou. É disputa do pensamento, então vamos pensar e discutir.
179	Luiz: Então era isso.
180	Moreira: Tinha o tempo todo que... “não falamos em nome de ninguém, tem o nosso nome e aqueles que concordam assinam o

	manifesto”. Então o “Arte” são os seus manifestos e seus signatários. Agora ele vai além desse desejo e desse discurso, aí não sei se te interessa discutir então o “Arte”, o que é e o que foi na minha opinião.
181	Luiz: Interessa, interessa pra entender essa dinâmica eu acho, se você tiver disposto a falar também.
182	Moreira: A gente faz um momento de desmanche total da sociedade como diz o Chico de Oliveira. O neoliberalismo não é o desmanche do Estado, muito pelo contrário, é o desmanche da sociedade e a apropriação do Estado pelo grande capital, não que nunca tenha se apropriado. O tal Estado republicano democrático que a gente tem a partir da idade moderna, e fundamentalmente a partir da Revolução Francesa, nada mais é que a organização máxima do capital. O resto é conversa mole pra boi dormir, é discurso ideológico. Tudo bem, é disputa de Estado, é contraditório, tudo bem, mas espremendo do fim ao cabo, na essência serve pra defender os negócios privados, propriedade privada, as formas de mercadoria e de produção e a relação entre patrão e empregado. O resto é coordenação de força, é disputa, mas na sua essência é isso. Os anos 90, com as resoluções do Fernando Henrique, o bicho tava pegando, os índices de mortalidade em bairros como o Capão Redondo, em bairros como a Freguesia, que tem do lado e que era a maior...
183	Luiz: Brasilândia.
184	Moreira: Brasilândia o bicho tava pegando, e tava pegando pra gente também, porque o que tinha sobrado, sobrado não porque a gente nunca teve uma política pública, uma política cultural, a social democracia nunca chegou no Brasil, nunca chegou no Brasil como defesa de políticas públicas e de direitos. Durante algum período, algumas pessoas como a Ruth Escobar que fazia um festival de artes cênicas, de teatro aqui em São Paulo, provavelmente tudo com verbas da Lei Rouanet, que é verba pública, aí vem o Bradesco e fala que tá patrocinando, vem a Petrobrás falar que tá patrocinando. É mentira, quem está patrocinando somos nós que através do Estado e do imposto de renda, é a mesma coisa que o cara, que aliás o SESC

	também diz que não é privado, mas aquilo é uma verba do INSS que por Lei destina uma parte pra manter os sistemas Ss. Quer dizer, uma parte da grana do INSS vai pra manter, é imposto. Peraí, o imposto de renda que eu recolhi é meu, é nada, eu recolhi, é público.
185	Luiz: É público.
186	Moreira: A Lei Rouanet era isso, e a Lei Rouanet com o desmanche das empresas estatais e com a crise que o Brasil tava mergulhado minguiu. Então, o desespero tinha batido mesmo nos medalhões que conseguiam algum recurso, quer dizer, não tinha grana de lugar nenhum. E todo o discurso, que é o discurso neoliberal, é que mercado funciona, e o Estado não. É um mero discurso ideológico que nós não vamos agora nos aprofundar nessa discussão. Mas é ideologia pura, não tem...
187	Luiz: Sim.
188	Moreira: E portanto tudo tem que ser mercantilizado, tem que ser mercadoria. Hoje de novo isso aí, tudo tem que dar dinheirinho, e a função do teatro é gerar valor.
189	Luiz: Ser autossustentável, você tem que se sustentar.
190	Moreira: Então você tem que se manter com bilheteria ou com... Você tem que fazer produtos rentáveis e vendáveis, que possam ser vendidos e que possam rodar a roda do capital. A gente pode discutir isso também em detalhes, particularmente no teatro. Mas a verdade é que todo esse discurso não estava funcionando no final dos anos 90, tava tudo falido, o teatro não conseguia e se defendia nisso, na mercantilização. “Vá ao teatro”! Você tem que ter público, se você não tem você é um incompetente, teu teatro é uma merda, então o problema é seu. O que o “Arte” vem colocar, e é daí que surge, ele foi a válvula de escape, ele foi o destampar da panela de pressão, ele vem e grita: “não! Cultura não é mercadoria”.

APÊNDICE F – ENTREVISTA COM SÉRGIO DE CARVALHO

Entrevista realizada em: 02/06/2017

1	Luiz: Boa noite, Sérgio, quero te agradecer a disponibilidade de ter essa conversa comigo, que é uma pesquisa pro meu mestrado. E aí eu queria saber se você se importa de eu gravar nossa conversa.
2	Sérgio: Tá autorizado a gravar.
3	Luiz: Ok, agradeço. Tem algumas questões que eu estou utilizando como disparadoras dessa conversa que é pra gente tentar se localizar também, que eu queria, se você puder falar, assim, resumidamente se possível, até pra gente tentar entender um pouco, principalmente pras pessoas que, hoje, esse momento em que a gente está vivendo, o que era aquela época que a gente tava vivendo e onde que vai surgir, e por que que surge, né? O “Arte” ou por que que surge aquele grupo. Tem todos esses mistérios aí.
4	Sérgio: Eu vou falar de... Eu nem tenho certeza em que ano foi isso, pra você ter uma ideia, eu lembro que a gente tava, o Latão tava começando a partir de um trabalho no teatro de Arena. Era um período entre 97 e 98. Foram esses dois anos que a gente estava no Teatro de Arena, um pouquinho depois. Acho que a gente ganhou uma renovação, que eu me lembro, eu não sei de onde veio o convite, eu fui convidado pra participar de um grupo, de pessoas que estavam interessadas em discutir política cultural, arte. Já tinha tido um precedente alguns anos antes desencadeado pelo Gianni Ratto, não sei se esse movimento, se esse grupo (que) veio se constituir de “Arte Contra a Barbárie” nasce, se origina desse impulso chamado pelo Gianni Ratto. O Gianni Ratto, na verdade, na vez anterior, dois anos antes, talvez... Eu tinha sido procurado por gente do teatro que estava tendo conversas com o Gianni. Era em torno de umas ideias que o Gianni tinha com uma escola de espectadores. Ele achava que era importante, ele tinha umas ideias interessantes, ele era divertido, culto, meio iconoclasta, com um espírito meio anárquico. Ele achava que o

	teatro tinha que retomar uma esfera pública em que as pessoas voltassem a vaiar as peças, hahahaha.
5	Luiz: Hahahahaha.
6	Sérgio: Formar uma escola de espectadores, uma coisa mais voltada pra cidadania, um troço meio que... quer dizer, eu nunca conversei com ele sobre isso, eu lembro que ele foi apresentado ali e depois. Isso deve ter sido em 95/96, depois num vi mais o Gianni, vi como jornalista. Depois fiz uma entrevista muito boa com ele, depois eu publiquei num livro quando eu trabalhei no Estado de São Paulo, mas não sei o que desencadearam esses fatos lá já por 98, que eu acho que deve ter sido quando começaram essas reuniões que eu só sei que eu não fui na primeira. Eu fui logo nas primeiras, eu sei que tinha havido uma ou duas antes de eu chegar, eram reuniões sem nome, não havia nome pro coletivo, não havia... Era uma vontade de conversar sobre teatro e sobre política cultural e etc. O curioso era gente de extração teatral e geracional muito diferente, já, de início, pra mim, entendeu?
7	Luiz: Ah.
8	Sérgio: Tava começando, já fazia teatro há algum tempo, alguns anos, mas eu trabalhava com a moçada de teatro de grupo que saia da universidade. Como o Latão já teve um reconhecimento rápido, por ser um trabalho claramente à esquerda, de uma geração que não era uma geração universitária, que fazia um teatro político no passado e que estava fora desse campo teatral, e aí eu to falando especificamente do Moreira, do Marcão... Marco Antônio Rodrigues, Reinaldo Maia, que tavam, por exemplo, o Maia e o Marcão tavam inventando o Folias naquele momento.
9	Luiz: O Folias tava surgindo ali.
10	Sérgio: Surgindo ali e um pouco em diálogo. Eu conheci o Moreira porque ele foi ver o Latão, foi ver o Santa Joana e ficou louco com a peça e me convidou pra conhecer, mas assim, mesmo o César Vieira e o Daniel Levivo são pessoas que vieram até o Latão, que vieram a mim e até o Latão pela força temática, por ser um grupo novo fazendo Brecht, fazendo... à esquerda, com luta de classes.

11	Luiz: Com uma posição.
12	Sérgio: Com uma posição. Então tem um pouco desse grupo, só que lá nas reuniões do “Arte Contra a Barbárie” tinha gente de lugares diferentes, por exemplo, o Aimar. Acho que ele já estava ali naquela reunião que eu fui, o Aimar Labaki, que não era diretor mas era dramaturgo; Hugo Possolo... Eu não lembro direito quem tava ali, tem os nomes no Primeiro Manifesto.
13	Luiz: Eu tenho os nomes ali.
14	Sérgio: E de fato, desde que eu entrei aquele grupo que assina o Primeiro Manifesto tava regularmente nas reuniões seguintes. Eu só sei que em pouco tempo, e elas aconteciam no Arena também por uma facilidade, por que parte das pessoas, tinha tanto o grupo de pessoas ligado ao FUNARTE...
15	Luiz: Que trabalhava na FUNARTE.
16	Sérgio: Quanto às pessoas que estavam ali, foi uma espécie de base central, ainda que tenham ocorrido reuniões em outros lugares, eu lembro de reuniões mais pra frente no espaço dos Parlapatões que era ali na Capote Valente.
17	Luiz: Ainda não tinha vindo pro centro.
18	Sérgio: É, era numa travessa da Rebouças ali. Bom, enfim, dessas reuniões evoluiu um pouco e o grupo decide que o tema central era a política cultural e o grupo decide, pelo desenrolar das conversas, a questão, e aí foi um pouco a ala esquerda do grupo que pressionou contra a mercantilização da cultura. Virou uma espécie de mote. A gente precisa atacar o fato de as políticas culturais se voltarem para produtos e não pra processo cultural. O pouco dinheiro que elas põem é pra evento, um pouquinho de evento, um pouquinho de cultura de favor de gabinete, entrando em uma mediação entre o arcaísmo antigo, do privilégio à lá antigo regime e uma lógica de produtos e eventos que tá sendo posta.
19	Luiz: A questão de classes e a reserva ali.
20	Sérgio: E de fato a coisa era barra pesada. Eu fui, por ser jornalista, eu trabalhei, eu tive coluna no Estado de São Paulo, né?

21	Luiz: É, eu dei, eu cheguei, eu dei uma estudada, eu já sabia disso.
22	Sérgio: Desde 94, apesar de muito novo assim, eu fiquei chique do ponto de vista do mercado teatral.
23	Luiz: É porque era um cara novo escrevendo...
24	Sérgio: Um cara novo que tinha coluna no jornal.
25	Luiz: Hum.
26	Sérgio: E podia ser crítico se quisesse, fazia crítica eventual, então isso fez com que eu fosse rapidamente convidado pra ser de comissões da prefeitura e do Ministério da Cultura. Eles pegam gente de jornal, né? E pra mim era chocante. A primeira comissão que eu fiz, eu não lembro se era Maluf ou...
27	Luiz: Já era Pitta.
28	Sérgio: Ou Pitta, pode ser por 95 ou...
29	Luiz: Acho que é isso, acho que talvez já era Pitta já.
30	Sérgio: E era uma comissão assim, você chegava lá e eram umas pessoas e um cara da comissão chegou pra mim e disse: “mas você vai ler os projetos? Não precisa ler, já sabe quem é quem”, tipo escancarando assim, entendeu?
31	Luiz: Hahahaha.
32	Sérgio: Era falsa, era uma comissão que...
33	Luiz: Era falsa, era só pra legitimar uma coisa que já...
34	Sérgio: Era falsa, era uma coisa pra legitimar que já tava meio clara como é que era e eu falei: “não, não, nós não estamos aqui pra isso?” E a estratégia nem era pra ter comissão, era pra ter gabinete direto, antes daquilo era pior que aquilo.
35	Luiz: Aham.
36	Sérgio: Só aquela comissão era uma sustentação falsa, era muito ligada a gabinete assim...
37	Luiz: A questão é ir lá e passar. O Pireszão faz o conchavo.
38	Sérgio: O cara era o amigo, fazia e...
39	Luiz: “Eu tenho o contato, escreve teu projeto e eu dou um jeito”.
40	Sérgio: Não tinha, não tava objetivada a relação com o Estado. Então quando entra nos debates do “Arte Contra a Barbárie”, falei: “oh, precisa

	combater de um lado a herança de cultura do favor, de outro, o fato de a cultura estar toda voltada para variantes da forma de mercadoria”.
41	Luiz: Era meio um compadrio, né? A impressão que dá, era a forma mais do “cumpade”.
42	Sérgio: E quando não tinha era isso. Não tinha ideia de processo, não tinha ideia de formação, não tinha ideia de memória, ideia de longo prazo tal. Foi ficando um pouco claro pra gente que era uma pauta, e aí o que acontece é o seguinte, a gente: “ah, então vamos escrever um texto, um manifesto, tal, a partir dos debates”. Eu lembro que eu secretariei e redigi a primeira versão do Primeiro Manifesto, a partir dos debates coletivos, anotei as ideias e falei: “faço uma primeira versão e a gente vai discutindo”. E fiz a primeira versão do Primeiro Manifesto. Foi o único que eu redigi, depois ele foi reelaborado com as contribuições da assembleia.
43	Luiz: Assembleia desse pequeno grupo.
44	Sérgio: Que era 15.
45	Luiz: Que eram 15 pessoas e eram só homens ali ainda, né? Porque tem uma fala da Patrícia Barros, que ela fala que a imagem que às vezes tinha era que, ela trabalhava na FUNARTE na época, que parecia meio que Revolução Cubana, os machos que foram e...
46	Sérgio: Ela chamava a gente depois de “os capa preta”
47	Luiz: Hahahaha.
48	Sérgio: Outro nome pra dirigente sindical.
49	Luiz: Hahahaha.
50	Sérgio: A velha guarda.
51	Luiz: A velha guarda.
52	Sérgio: Depois mais pra frente a gente era chamado de “a primeira dentição”.
53	Luiz: É, tinha essa história da dentição, as dentições.
54	Sérgio: Meio citando Oswald de Andrade. Eu só sei que aí, o que aconteceu... como eu ainda tava muito próximo da imprensa, eu falo por que é verdade, foi muito fácil publicar na imprensa.
55	Luiz: Conseguir um espaço no jornal.

56	Sérgio: Claro que eu acho que qualquer manifesto pode conseguir isso, mas o fato é que imediatamente aquilo foi, saiu na Folha e imediatamente a gente divulgou no Estadão. A gente conseguiu notícia no... tem até que conferir os jornais.
57	Luiz: É, tem alguns recortes.
58	Sérgio: Talvez em mais jornais até. Então quando isso veio a público e com a combinação de gerações distintas assinando, não era só moçada.
59	Luiz: Não, era uma coisa de gente nova.
60	Sérgio: Não, você tinha um Gianni Ratto, você tinha um patrimônio do Teatro de São Paulo, né, um cara que vem do Piccolo, um teatro de Milano com uma história dessa, juntando com a gente, novo, setores variados, gente mais à esquerda, menos à esquerda. Tinha uns lá que se assumiam: “eu sou a direita do “Arte Contra a Barbárie”.
61	Luiz: O Aimar falava isso, né?
62	Sérgio: O Aimar falava isso meio que de piada e assumindo um pouco o papel de ser ali...
63	Luiz: Um contrapeso.
64	Sérgio: De ser um contrapeso. Aí era interessante, ele era bom de debate, sempre achava que a gente tava radicalizando e ajudava o discurso a ficar mais consistente assim e, eu só sei que aí quando sai publicado deu uma impressão que havia uma grande história por trás e que tinha um grande movimento, só que não era, era um pequeníssimo movimento, de debate com um número, talvez dez, nem dez, deve ter menos, deve ter sete reuniões.
65	Luiz: De sete reuniões surgiu o Primeiro Manifesto?
66	Sérgio: Tô chutando.
67	Luiz: Tá, ou seja, algumas reuniões.
68	Sérgio: Algumas reuniões, algumas conversas paralelas, algum trabalho fora ali, mas foi isso.
69	Luiz: Mas dá pra pensar que um, sei lá, que houve um entendimento e a situação era também...
70	Sérgio: Eu acho que tinha um sentimento, rapidamente flagrar um

	espírito do tempo que era muito neoliberal, modernização neoliberal, Fernando Henrique bombando, esse espírito do PSDB, que tá aqui hoje, tecnocratismo do capital associado à modernização.
71	Luiz: O empreendedor.
72	Sérgio: Empreendedor, essa coisa que continua aí forte, na verdade é vitoriosa, prático, mas a gente vai de um modo muito simples, um texto simples, mas flagra isso muito rápido, o ponto central.
73	Luiz: Conseguem detectar, expõem isso.
74	Sérgio: Expõem isso e mobiliza a herança burguesa clássica de uma cultura humanista em contraponto a isso, o que também facilita mais ainda a circulação. Não é, nem é um grande texto revolucionário, né? Mas ele diz assim: “ah, a cultura tem que ser processo de formação geral em nome de uma humanidade, de quase um idealismo iluminista”.
75	Luiz: Hahahaha.
76	Sérgio: Mas o que também ajuda é um pouco lembrar, é uma tensão social mesmo no campo das conquistas do séc. XX ou da democracia, então isso também ajudou a ecoar rápido. A gente não tava falando nada absurdo, não era um manifesto em prol da cultura proletária anticapitalista total, ele era uma crítica.
77	Luiz: À situação que se apresentava.
78	Sérgio: E a um <i>modus operandi</i> do capital quando transposto pra cultura, pra setores em que esse <i>modus operandi</i> não devia ser o central. Então com a publicidade muita gente quer entrar e aí se torna... E a gente foi elevado à condição de... Levantamos uma questão pro Teatro e aí começa uma segunda fase a partir desse lançamento, que são isso, organizar encontros, juntar mais gente. Eu nunca fui da linha de frente da fase das associações. De certo modo eu fui gradativamente me...
79	Luiz: Se afastando.
80	Sérgio: Me afastando apesar daquele encontro lá no teatro da...
81	Luiz: Na Aliança Francesa.
82	Sérgio: Da Aliança Francesa.
83	Luiz: Onde tava o Tolentino.

84	Sérgio: É, se eu não me engano foi o primeiro grande encontro público que teve após o “Arte Contra a Barbárie”, pós Manifesto.
85	Luiz: Pós Manifesto.
86	Sérgio: E foi interessante porque o Paulo Arantes veio falar com a gente nesse encontro.
87	Luiz: Ah, foi o que o Paulo Arantes veio.
88	Sérgio: É, se não me engano foi o primeiro, mas pode ser que tenha havido outro e eu esteja me confundindo. Mas foi o primeiro que eu fui.
89	Luiz: Eu sei porque nas memórias que eu tenho ouvido não encontrei registro, mas tem essa coisa da participação ali no início, a aproximação do Paulo Arantes e do Prof. Milton Santos também.
90	Sérgio: Também, mas não é real, depois do manifesto ter sido lançado, até o Primeiro Manifesto era só aquele grupo.
91	Luiz: Só o grupo de teatro.
92	Sérgio: Aquelas pessoas-chave que assinam, com o lançamento dele nós falamos. Agora vamos abrir e procurar conversar com essas pessoas, vamos falar com o Milton Santos, vamos falar com o Paulo e vamos organizar um ato público a partir do interesse de um monte de gente indo atrás de saber o que era isso. E nesse ato do Aliança Francesa vai ser um grande ato, forte, público, muita gente. Eu lembro da briga do Chico Assis na assembleia, no microfone, animado, com a ideia da classe teatral fazer o que ela já conseguiu em algum momento nos anos 60, Não sei se é real ou não, mas assim, causar medo no poder.
93	Luiz: Mexer com as estruturas.
94	Sérgio: Isso apareceu, mas sabe o que tem de interessante na fala do Paulo, como não haveria deixar de ser o espírito da contradição que ele é, foi uma fala contra o nome “Arte Contra a Barbárie”. Claro que não era só uma questão terminológica.
95	Luiz: Semântica.
96	Sérgio: Acho que é uma questão de conceito, né? Acho assim que essa oposição à barbárie pode dar a sensação que estamos do lado da grande cultura burguesa e os bárbaros é a massa.

97	Luiz: Queremos produzir mais cultura elitista.
98	Sérgio: Então é importante deixar muito claro, deixar muito claro, que tipo de cultura e que tipo de barbárie, ainda que a gente tivesse o Primeiro Manifesto onde a ideia de barbárie era associada ao desenvolvimento capitalista. O Paulo vinha nos lembrar que era muito também não supor que o “Arte”... Na verdade ele tava acusando tudo aquilo que eu falei da ideia de arte humanista, de arte espiritualizada. Eu não lembro do texto, precisava reler isso, mas era a sensação ali. Ao mesmo tempo era interessante e mobilizador, mas eu lembro que os debates pra escolher o nome do movimento foi intenso.
99	Luiz: Ah e já tinha rolado dentro?
100	Sérgio: Já, e quando a gente foi lançar o manifesto a gente resolveu batizar aquilo como movimento. Eu não vou falar que fui eu porque eu já to gagá e não lembro hahahaha.
101	Luiz: Hahahaha.
102	Sérgio: Ele veio assim de criação coletiva, mas era assim, Arte pela Arte, Arte contra o sistema. Eu não lembro se o Barbárie apareceu, eu só sei que eu fui um dos que disse que barbárie lembra o grupo do “Socialismo ou Barbárie”, o grupo francês. Eu lembro deles terem levantado essa conversa um pouco assim, eu não lembrava mais como era o grupo hahahaha.
103	Luiz: Um grupo aí, hahahahaha.
104	Sérgio: Eu já tinha esquecido na época, mas eu falei: “ah, de qualquer forma o lema associa socialismo”. Eu lembro que isso entrou no nosso debate sem grande precisão crítica ali, era um nome forte e na verdade o nome é forte.
105	Luiz: O nome é bem forte.
106	Sérgio: O nome ajudou a circular o negócio.
107	Luiz: Eu acho que é isso, ele implica uma discussão sobre o que é a barbárie e sobre o que é a arte e de qual arte é que estamos falando.
108	Sérgio: Enfim, então foi isso, eu me lembro que esse último debate foi muito interessante lá no Aliança Francesa, muito intenso, as pessoas na plateia... Tinha um sentimento de acontecimento coletivo.

109	Luiz: Tinha uma expectativa assim... do grupo? A ideia era lançar e fazer uma coisa grande?
110	Sérgio: Não.
111	Luiz: Não.
112	Sérgio: Que eu me lembre não, a ideia era interferir um pouquinho mas foi muito melhor ainda.
113	Luiz: Rolou uma surpresa.
114	Sérgio: Surpresa total, teve repercussão pública, mobilizar e aparecer gente de gerações.
115	Luiz: Tendo Chico de Assis na plateia.
116	Sérgio: Eu lembro que eu tive dois, nesse momento, nessa fase, pra meus grandes momentos em participação de movimentos teatral foi nesse dia lá no Aliança Francesa que tinha uma coisa. Também nossas reuniões eram muito animadas. Eu acho que quando tava perto de finalizar o manifesto a gente sentiu que...
117	Luiz: Que tinha um caldo bom ali.
118	Sérgio: Tinha, a inquietação tava... Não era uma coisa individual e depois, uns anos depois, que a gente fez o Sarrafo, não exatamente as mesmas pessoas, mas grande parte delas participava do Sarrafo. O lançamento do Sarrafo foi um grande acontecimento, apesar de ter sido num bar ali, do Sérgio Mamberti.
119	Luiz: Hahahaha.
120	Sérgio: Um bar e restaurante que ele tinha ao lado do Trianon ali, nem sei se tem mais aquilo, acho que não, certamente não. Era um bar da classe teatral, novo, o bar era recente. Eu lembro ali, pra mim, foi um momento interessante. Eu gosto mais do Sarrafo que do “Arte Contra a Barbárie” porque o Sarrafo feito absolutamente de forma amadora, as pessoas pagando do bolso pra fazer, ele nos obrigava a pensar pautas comuns. Então no desenvolvimento do “Arte Contra a Barbárie” e o lançamento foi muito importante, eu lembro que eu vi a Lélia Abramo.
121	Luiz: No lançamento.
122	Sérgio: Então pra mim isso foi muito chocante pra mim, a Lélia pra mim é uma entidade. Pessoa que faz teatro, sei lá desde quando.

123	Luiz: Desde o meu avô.
124	Sérgio: Vem de família de militantes de esquerda, passado anarquista e trotskista de família. Um histórico. Tinha sido atriz do Arena, tava muito velhinha ali. Ela morre uns anos depois. No lançamento do Sarrafo teve um encontro de gerações do teatro.

APÊNDICE G – ENTREVISTA COM GEORGETTE FADEL

Entrevista realizada em: 06/07/2017

1	Luiz: Bom, bom dia, boa tarde Georgetteeee, agradeço.
2	Georgette: Bom diaaaa, boa tarde hahaha.
3	Luiz: Agradeço você me receber pra essa conversa. Só queria saber se pra você tudo bem eu gravar a nossa conversa.
4	Georgette: Claro!!!
5	Luiz: Claro, ótimo!
6	Georgette: Você faça o que quiser com a minha conversa!
7	Luiz: Ótimo. Não se preocupe, antes de ser publicado vai ser pedida a autorização e eu vou passar pra você o que que eu vou publicar, o que eu não vou...
8	Georgette: Perfeito, autorizadíssimo.
9	Luiz: Então a gente vai conversando. É isso. A conversa, a pesquisa, pra você entender em que local que a gente tá, onde eu cheguei... na verdade minha pesquisa de mestrado está dentro de um programa da USP Leste, que chama “Programa de pós-graduação de Estudos Culturais” e foi aceita minha pesquisa lá a princípio pra eu fazer uma pesquisa sobre o “Arte Contra a Barbárie”. A lei de fomento e o “Arte Contra a Barbárie”. Eu entrei pro programa e quando eu comecei a... eu já conhecia um pouco, já tem um histórico aí que a gente se conhece dos embates da militância e tudo, e quando eu fui chegar na documentação que tá depositada no Centro Cultural São Paulo, eu me vi ali tomando contato com muita correspondência e quem figuravam nessas correspondências eram mulheres que até então nos relatos que eu tinha, anteriores, eu sabia que tinha alguma coisa ali, mas registro disso não tinha. Então isso me chamou a atenção e eu fiquei com isso ali no ouvido, lembrando os textos que eu tinha lido, fui voltar a ler os livros sobre fomento, essa coisa toda que embasa o “Arte Contra a Barbárie”. Eu tava buscando entender, buscando documentos pra entender como funcionava a organização do “Arte Contra a Barbárie” e

	<p>aí relendo textos e tal eu me lembrei de uma conversa que eu tive com a Maysa Lepique quando ela começou a organizar aquele segundo livro que a cooperativa editou junto com a USP, o “Teatro e vida pública”. Ela citou um desejo de ter um livro ali que... ela citou que era um texto com a voz das mulheres. Né, porque... perguntei não no sentido de questionar, mas pra tentar entender por que, se era ou não, por que até então o conhecimento que eu tinha era dos homens do “Arte Contra a Barbárie” e ela falou: “não, porque as mulheres tiveram...”, e ela me explicou. E eu: “ah tá, legal, interessante”. Aí quando eu juntei isso com o que tinha lá eu falei: “realmente, gente, não tem nada no registro”. Eu acho que é um caminho. Então eu acabei mudando pra tentar entender o que foi a participação dessas mulheres, né - dentre elas você figura ali - e tentar entender um pouco isso. E aí na perspectiva, assim como eu fui pra documentação, como se, tentando deixar de lado o que eu já sabia pra ver o que essa documentação me dizia, então eu tento deixar de lado um pouco o que eu sei sobre a sua participação e tudo, e tentar ver o que você tem na sua memória. Não tem que ser uma coisa “ah, tem que ser escrito um texto”, não tem nada. É mais isso da gente lembrar o que foi a tua participação e qual a importância disso pra tua vida hoje, pra tua militância. Eu tenho brincado assim, que são PEOAS, as mulheres do “Arte Contra a Barbárie”. Quando eu tive uma conversa com a Maysa me veio muito essa lembrança de buscar essas pessoas que não figuram ali e o filme do Eduardo Coutinho, aquele “Peões”. Não sei se você viu.</p>
10	Georgette: Sim.
11	Luiz: Sobre a greve, que ele vai buscar essas pessoas que participaram.
12	Georgette: Sim, sim.
13	Luiz: Pra mim vocês estão nesse lugar, tanto da militância quanto da importância da participação de vocês. E aí sintam-se a vontade, nós não temos uma cronologia, não tem nada. A gente tem o tempo que é o nosso tempo, o teu tempo pra conversar.
14	Georgette: Escute, assim, eu vou te dar impressões. Assim, eu não sou

	uma pessoa de uma memória, tenho a impressão que eu vivo em outro plano junto com esse real...
15	Luiz: Aham.
16	Georgette: Então eu não lembro de circunstâncias muito concretas. Eu não me lembro assim de quem ou como se estruturavam as reuniões, momentos, datas pá, pá, pá.
17	Luiz: Aham.
18	Georgette: Então eu vou te dar talvez sensações muito gerais.
19	Luiz: Aham.
20	Georgette: Porque a minha participação não foi uma participação que efetivou nada no “Arte Contra a Barbárie”. Eu tava ali muito como aprendiz de uma maneira de viver, entendeu? Então eu era presente, eu era presente, mas eu tava tentando entender. Eu de família muito, família libanesa, é pai ferroviário, aquela vida confortável. Sabe uma classe média nem baixa nem alta...
21	Luiz: Nem baixa nem alta, estabelecida.
22	Georgette: Malufista, porque Maluf era patrício. Só podia votar em patrício, e em quem era árabe também. Então Maluf, família toda malufista, rouba mas faz, aquela coisa... Então eu não tive uma formação política. A ditadura... Eu nasci em 74. Pra mim esses ventos da ditadura... Na minha casa se ouvia Elvis Presley, bolero, música erudita e “O choro dos prisioneiros de Nabucodonosor” do Verdi, não dos nossos prisioneiros. O teatro foi a maneira como eu consegui me informar, sabe?
23	Luiz: Aham, aham.
24	Georgette: Até os meus 16 anos eu tava numa bolha campineira. Quando eu caí aqui eu ia fazer outras coisas, e eu falei: “não, eu vou fazer teatro”. Eu senti que eu precisava cair no mundo e realmente eu vim pro mundo, no mundo, esse mundo de opressão. Então, beleza, eu tava nesse momento. Eu não tava com 16/17 eu tava com, sei lá quanto, 25 ou 26, sabe? Então pra mim era uma juventude, era uma descoberta de uma tribo e era uma tribo que não era fechada, era uma tribo que trabalhava pra uma cidade, era uma tribo que a cidade

	precisava. A gente tava lutando por uma coisa que significaria, naquele momento, assim na minha cabeça, liberdade pra muita gente, liberdade de ter ali perto da sua casa um grupo, uma possibilidade, um professor, uma entrada, um teatro das artes, tal, tal, tal.
25	Luiz: Uhum.
26	Georgette: Em cada canto tinha muito esse momento possível, por causa de uma abertura lá com a Erundina. Depois a gente caiu numa lama Maluf.
27	Luiz: Uhum.
28	Georgette: E depois a gente saiu um pouco dessa lama, mas, veja só, com a Marta Suplicy.
29	Luiz: Hehehehehehe.
30	Georgette: Porque a Marta, de alguma maneira, pelo menos abriu caminho pra certas articulações, ela não vetou...
31	Luiz: Ela não vetava diretamente.
32	Georgette: Como em relação à cultura o PT funciona de vez em quando - não ajuda muito, veda algumas coisas muito sérias, que vai mexer muito com os “bambambam” - porque não pode, tá estruturado ali. Mas em alguns lugares os pontos de cultura, por exemplo, pelo que eu sei não foram pouca coisa no território nacional. Era pouco, mas nos permitiram...
33	Luiz: Mexeu.
34	Georgette: Isso não é pouca coisa pra uma área que não é regada com nada. Enfim, aí rolou Marta. O Celso Frateschi que era uma pessoa de diálogo, embora, às vezes, o diálogo dele, a opinião dele seja... Como na época tinha muita divergência com o Celso, algumas divergências era em relação à própria continuidade, não sei como se desenvolveu isso na cabeça dele, agora com o Ágora comprado e essa estabilidade de pelo menos ter um espaço que ele tem agora. Tenho a impressão que ele conseguiu realizar agora o que ele considerava um caminho natural, mas que na realidade a maioria dos grupos nunca conseguiu realizar isso.
35	Luiz: Nunca conseguiu.

36	Georgette: E ele fazia muito discurso de que tinha, de que várias pessoas tinham que ganhar. Se você ganhou esse ano você não ganha o ano que vem. Com o dinheiro que você ganhou você já pode se estruturar um pouco pra viver um pouco e, aos poucos, a gente ganha autonomia né, porque você se apropria de meios de produção.
37	Luiz: E consegue a sua sustentabilidade, né? Teórica.
38	Georgette: Isso a gente discordava veementemente dele porque a gente não conseguia ganhar um mínimo pra sobrevivência, manter sedes e tal, com o dinheiro do fomento. A gente precisaria de muito mais que isso pra conseguir realmente adquirir esses meios de produção. A gente tinha divergências. O Celso articulava também como ele achava que era certo, mas o fato é que a gente conseguiu, não só por causa do Celso, claro, mas por uma articulação grande por parte dos companheiros no legislativo... Você sabe de tudo isso, mas a gente foi de porta em porta ali e a gente fez uma pressão numérica interessante, num momento interessante. E a gente tava fortalecido por uma lei muito bem escrita e aí os nossos caciques que realmente a maioria ali era homem, eram os mais velhos. E tinha a Ana Souto que é um pouco mais velha que a gente e que bancava uma discussão mais... O fato é que a gente nunca tinha lido Marx, a gente nunca tinha também se debruçado no estudo, na São Jorge, embora a gente tivesse montado “Vida e mãe dos incendiários”. A gente tava nessa pegada de buscar consciência, mas a gente não tinha discurso pensado. A gente não tinha conhecimento histórico, a gente tava começando a se educar em relação à própria história recente do Brasil. Eram todos filhos um pouco de uma forte alienação. E outras não, uma mulherada, Mariana Senne, a Luah, toda esse gente... A Iná Camargo Costa era nossa “chega Mór, uhulll, trotisquista feroz”, que é a pessoa pra quem eu recorro até hoje pra esclarecer certas coisas. Eu sei qual vai ser o caminho dela.
39	Luiz: Uhum.
40	Georgette: ... De raciocínio dela. E a gente tinha o nosso MMM que é uma heresia eu tá contando pra você, mas você já deve saber que era o

	Movimento das Mina Militante, que a gente se encontrava secretamente hahahaha.
41	Luiz: Hahahahaha.
42	Georgette: Que era um espírito coletivo que não era só pra falar daquela Lei porque o Movimento das Mina Militante a gente fazia com espada e dava um outro nome pra pessoa. A única regra que a gente tinha era que a gente não podia falar nada sério, não podia falar de política, não podia falar do que tava rolando naquele momento. A gente não podia falar de teatro.
43	Luiz: Nossa.
44	Georgette: Coisas chatas do teatro. Só podia falar das coisas mais divertidas e a gente não podia ficar em silêncio mais de 20 segundos. Tinha que emendar um assunto no outro. Era uma brincadeira, era um jogo.
45	Luiz: Era um jogo.
46	Georgette: E foi uma brincadeira através da qual a gente se divertia e criou uma liga que até hoje permanece. Uma liga que era... Quando a gente se encontrava no MMM a gente tinha vários sinais durante a reunião. Às vezes você tava falando bobagem, tinha alguns sinais pra você voltar pra terra.
47	Luiz: Aham, hahahaha.
48	Georgette: Tinha várias articulações gestuais pra uma situar a outra em reuniões e tal, e era só brincadeira. Só que tinha o outro lado: uma outra instância que era toda uma discussão e uma educação. Pra mim era isso, uma educação. E aí Alexandre Matt, não sei se era uma coisa um pouco posterior, eu não tenho essa lembrança, mas eu lembro de Alexandre Matt e Iná dando aulas depois pros grupos, sabe? Tornando a nossa arte política, embora ela já fosse por uma vocação, o nosso jeito de ser ou da nossa juventude ou da maneira que a gente acabou se encontrando. Eu lembro que quando eu caí aqui em São Paulo, o Alexandre Stockler, não sei se você lembra dele... Eu tava meio perdidona aqui em São Paulo e ele falou: “você quer conhecer o Guarnieri?” Um dos primeiros lugares em São Paulo que eu fui levada

	foi pro Teatro de Arena pra conhecer o Guarnieri. A gente tomou uma birita lá na esquina, naquele... no quadrado redondo.
49	Luiz: No quadrado redondo hehehe.
50	Georgette: E eu uma menina de 17 anos só ouvindo, ouvindo. Eu não sabia nada. Eu olhei e tive pra mim que eu tive uma sorte, eu tive muita sorte já de cara, levada por um amigo no Teatro de Arena, sabe? Lá é onde eu me identifico com a luta.
51	Luiz: Isso faz uma diferença porque ali é... se torna a sua referência. Faz uma diferença enorme.
52	Georgette: E agora tô lá em cartaz de novo, numa trajetória longa. Logo depois que eu saí da faculdade quem me pegou pra trabalhar (foi) o Sérgio de Carvalho, que é uma figura importantíssima também pra gente. Jornalista, pensador, um cara que resolveu usar o teatro como linguagem pra tudo isso. É assim que eu vejo um pouco o trabalho do Sérgio, um trabalho de pensamento e de entendimento da realidade. E o teatro é o instrumento que ele tem pra elaborar tudo isso. E eu fiquei um tempo no Latão ali. Aquele foi o momento. Então eu tava com o Sérgio - eu tava amparada por uma pessoa que tava pensando -, o Márcio Marciano com grande parte e MMM que tinha esse yin e yang e diversão, e ao mesmo tempo eram as meninas que estavam em reuniões mais sérias e cabeludas e elaborando já o futuro. Depois da Lei a gente começou a pensar no Prêmio de Teatro Brasileiro e no Fundo Estadual de Cultura que eram as duas frentes. No nível estadual era o fundo estadual. Não sei se você lembra dessas duas.
53	Luiz: Lembro.
54	Georgette: E a coisa toda continuou porque a gente achou que de uma maneira isso tudo pudesse vingar nos três âmbitos. E a gente: “ahhh, cerca o território”.
55	Luiz: Cercar o território.
56	Georgette: Fazer esse fomento nacional ou até muito mais amplo que o fomento nacional. Então eu sinto a minha posição, o que que eu fazia nos gabinetes de bater: “isso aqui é o nosso projeto”, tanto no fomento quanto no Prêmio do Teatro Brasileiro, principalmente no Fundo

	Estadual de Cultura que a gente achou que podia ganhar.
57	Luiz: Que podia avançar.
58	Georgette: Aquele Arnaldo... Como era o nome dele?
59	Luiz: Arnaldo Jardim.
60	Georgette: Arnaldo Jardim, aí que raiva!
61	Luiz: Blergh.
62	Georgette: Eu tava... eu era um pouco pau mandado no melhor sentido de dizer. “Georgette, leva não sei o que e pá, pá, pá porque a gente tava fazendo uma comissão de tal tal tal”, mas a minha discussão não tinha alto nível.
63	Luiz: Você era força de trabalho ali.
64	Georgette: Eu não tinha uma discussão aprofundada. Até hoje eu acho que eu não banco uma discussão aprofundada sobre comunismo, sobre tal... Eu tenho mais noção, eu tenho mais leitura, eu consigo bancar com um marxista ou um não marxista um aprofundamento. Há quanto tempo foi isso, Calvo?
65	Luiz: 15 anos, é...18 anos.
66	Georgette: Então é claro que hoje eu tô mais informada, pela própria existência, pela própria vida.
67	Luiz: Sim.
68	Georgette: E também porque daí sim, ali foi uma formação que revelou a nossa não formação. Então todo mundo correu atrás. Eu acho que ali todo mundo correu atrás. A São Jorge começou a estudar, realmente estudar, os grupos começaram a estudar literalmente. A gente chamava professor de história pra ajudar na bibliografia e pra ajudar mesmo.
69	Luiz: A entender.
70	Georgette: Pra entender, é. “Vamos chamar alguém pra explicar Getúlio Vargas, a gente não sabe nada sobre Getúlio Vargas, quem foi e o que representou esse homem pra esse país, todas as suas fases e peripécias”. E muito incentivados por esse contato com pessoas como Maia, como Iná, como Marcão... e com muitas discordâncias entre eles inclusive. A gente ficava assistindo os quarentões ali. A gente nos 25 eles nos quarenta.

71	Luiz: Os quarentões.
72	Georgette: Essa geração aí (dos quarentões). E a gente ouvindo e entendendo. Eu me lembro de concordar muito com um ali, depois o outro falar o oposto e eu concordar muito também. A gente começou a entender o que era assembleia e o que era viver uma vida de assembleia porque essas coisas não se resolviam em um dia nem em um ano, em uma vida talvez. Certas visões do homem e do mundo... Foi aí que eu fui entendendo que não dá pra dizer: “eu concordo!” E depois: “eu concordo!” Não, eu vou ter que ouvir, olhar tudo ao redor.
73	Luiz: E tentar, hahahaha.
74	Georgette: E sintetizar tudo isso aí, um mecanismo. Tem uma verdade ali, tem razão, com certeza, é a verdade dela. “Ai, meu deus, tem cinco pessoas ali com razão, e agora?” Comunismo, comunicação... acho que foi lá que a gente aprendeu essa palavra, esse comum. Eu tô falando “a gente” porque tinha um monte de gente da mesma idade. Ah, a Luah é um pouco mais velha que eu, mas é da mesma geração. Ela deve ter agora uns 48, eu tenho 43. Tinha uma diferença quando a gente tava na faculdade, mas...
75	Luiz: Ela era veterana.
76	Georgette: Passa um certo tempo e a gente passa a ser tudo quarentão ali. Tinha Iná, tinha Ana Souto que, daí sim, acho que tá nos 50.
77	Luiz: Acho que tá mesmo, a Ana é um pouco mais velha mesmo que nós. Porque eu tenho 42, você tem 43. Eu sou de 75, então a gente tá ali. É, acho que ela tem um pouco mais.
78	Georgette: Então tinha algumas pessoas mais velhas, por exemplo, Iná e Ana que eram mais próximas, mas tinha Iraci muito forte ali, par a par com o Moreira, embora o Moreira mais eloquente em algum lugar, na escrita e no verbo. A Iraci, advogada né, sustentando uma parada possível pra casa, pro Engenho, pra se manter. Trabalhadora, que além de militar fazia teatro, tudo, e ainda chegava à noite e trabalhava como advogada. Não sei se você sabe desse lado.
79	Luiz: Não, esse lado eu não sabia.

80	Georgette: Ela se aposentou há pouco tempo. Ela bancava um trampo...
81	Luiz: Eu lembro que a Iraci... Eu lembro que quando eu a conheci, a Iraci tinha um trabalho.
82	Georgette: A Iraci bancava uma estabilidade do lar, simples assim, f*. A Iraci, sempre uma pessoa presente, atuante e um pouco mais velha que a gente. Então era uma baliza com o trabalho no Engenho, sólido e muito revolucionário pra gente. A gente achava muito foda o trabalho do Engenho como a gente acha até hoje, independente de gostar ou não da linguagem.
83	Luiz: Da linguagem. Uhum.
84	Georgette: Ou das peças que eles fazem ou não. Tem gente que acha que é muito esquemático, tem gente que acha maravilhoso, tá tudo certo. Eu na verdade assisti um espetáculo do Engenho que eu me diverti pra c*, didático pra c*... E eu me diverti pra c*.
85	Luiz: Super didático.
86	Georgette: Então eu não tenho nem como desenvolver esse assunto. O fato é que a gente respeitava muito pela... quando eu tava na USP o Engenho aportou feito uma nave espacial na praça do relógio. Aportou, né?
87	Luiz: De porto.
88	Georgette: É, de porto. Aportou e apresentava peças ali no meio. Era um teatro completo que os caras tinham feito. Então a gente achava o máximo e aí eles iam pra vários lugares distantes, vários lugares foda. A gente achava o projeto incrível. Era um pouco o teatro de contêiner de hoje, uma ideia muito boa.
89	Luiz: Sim, sim.
90	Georgette: Era uma ideia muito boa, dava um respiro. Dá pra ter um teatrinho. Agora o Engenho fixou, né?
91	Luiz: Fixou, isso!
92	Georgette: E aí a gente tem outros tipos de expressão e também é muito cara ficar levando aquele monte de coisa.
93	Luiz: Vamos combinar, né?

94	Georgette: Às vezes fica mais caro que fazer a manutenção de um lugar.
95	Luiz: Fica mais caro que fazer a manutenção de um lugar.
96	Georgette: Então tinha a Iraci e tudo isso foi regado. Isso não foi burocrático e eu acho que isso foi o mais importante.
97	Luiz: Sim, sim.
98	Georgette: Não foi uma relação burocrática. Precisávamos de dinheiro então a gente só se junta quando precisa de dinheiro. “A classe artística quando bate na bunda, ah... só se junta...” Não, a gente se juntava muito pra conversar, mesmo sabendo que essa conversa nos levaria só à amizade, só ao entendimento e à amizade. A gente festejava muito e conversava sobre bobagem. A gente viveu juntos, juntas e juntos. A história de uma especificidade das mulheres assim tinha ali já, sabe? Tinha um pouco uma...
99	Georgette: Esses caras, os quarentão, cinquentão, sessentão, veião, eles pautam as coisas e não têm o tipo de sensibilidade que não têm nem vendo que não têm. Não existia isso. A gente achava que a gente tinha um acréscimo pra dar aí. A gente achava que eles eram, com exceção do nosso César Vieira, amado mestre, a gente sentia que os homens eram arrogantes com a gente...
100	Luiz: Tinha essa percepção?
101	Georgette: Eu tinha. Não sei se era uma percepção porque nenhum deles eram condenáveis por machismo ou sei lá o quê, mas, p*, vamo conversa, nosso amigo Marcão, um galã, né? O homem mais lindo e gostoso do Planeta Terra, pode colocar isso na sua tese, e vaidoso.
102	Luiz: Hahahahahahaha.
103	Georgette: Então, assim, lindão, vaidosão, ciente da situação, ciente do discurso e poderoso na argumentação. Porque um homem poderoso, inteligente e brilhante que é, então tinha assim... aí tinha o Reinaldo Maia... também o charme dele, o cigarrão dele ali e com toda a sabedoria e vivência dele...
104	Luiz: Toda a potência e força discursiva.
105	Georgette: E aí Sergião de Carvalho também, hétero, ali, normativo.

106	Luiz: Hahahahaha
107	Georgette: Também gostosão. Aí tinha Moreira, Moreira, Moreira também, ali total. Tô falando vaidoso, mas não tô falando no ataque...
108	Luiz: Não, sim como potência.
109	Georgette: Como componentes ali, eles eram homens que a gente admirava muito, né? E as meninas, tô falando meninas porque eram realmente, Vera Lamy, eu, Mariana Ceny e tal, nos nossos vinte e... Mariana tinha 23...
110	Luiz: Aham, aham. Vera tava ali também, né?
111	Georgette: Ah, eu tenho a sensação dela lá. Não sei dizer, mas acho que ela participou de MMM. Cibele Forjas chegou no MMM num certo momento e apavorou no MMM. Será que Vera tava ali cara? Acho que tava ali, Feijão já tava ali...
112	Luiz: Sim, acho que sim. É que eu lembro que no texto da Jhaira aparece. A Vera não, mas a Fernanda aparece, a Rapsarda.
113	Georgette: Rapsarda bombando, é, Rapsarda com certeza.
114	Luiz: Já tava ali. A Fê já tava ali.
115	Georgette: Agora eu não me lembro da Fê Ralque.
116	Luiz: É, a Fê num...
117	Georgette: Não sei onde ela tava. Esqueci de perguntar, mas eu não sei se Vera era do Feijão ou se ela tava trabalhando em outro lugar.
118	Luiz: Se ela tava ali no Feijão naquela época. E das mais velhas era isso: Iná, Iraci e Ana.
119	Georgette: Não chegavam a ser mãezonas porque era muito no tete a tete, mas eram as pessoas que tinham um embasamento filosófico e de vida mesmo, esse respeito que a gente tinha. Tinha outras pessoas, tinha uma turminha mais próxima, Engenho, Folias, São Jorge. A gente não tinha ainda os companheiros da Antropofágica.
120	Luiz: Dos grupos mais jovens.
121	Georgette: Era uma gente mais antiga... Tinha o Bartolomeu... Chapira, era um pouco mais velha, 52 ou 53 anos ela tá, era um pouco mais velha que eu, 10 anos mais velha que eu. Chapira chegando com a história, né? Hip Hop se atualizando no contexto político e entrando

	com tudo. Então Núcleo Bartolomeu. Hoje em dia a Lu Agabanini e a Roberta Estrela Dalva, que são super atuantes e são do Bartolomeu, naquela época eram mais novas que a gente e tinham uma participação mais circulando ainda ao redor assim. Então tinha essa história de a gente olhar pros homens e respeitar a situação de poder que eles tinham e a gente sacar que: “nós vamos ter que dar uma estudada aqui”.
122	Luiz: É que eu tô lembrando de uma história aqui... você falou da, lembrando da Mônica, que a Mônica também...
123	Georgette: Mônica.
124	Luiz: A Márcia né, eu acho que também...
125	Georgette: Márciaaaa e a Natália ajudando a gente pra c*, porque mais situada, então ela era galo, galo de briga. Ela peitava e levava na cabeça e de vez em quando ela não era respeitada pelos meninos porque ela também tinha um jeito, às vezes, confuso de falar. Às vezes, muito claro, às vezes muito confuso. É que a pressão era muito grande mesmo, quando uma mulher ia falar...
126	Luiz: Aquela coisa que você tem que provar mais.
127	Georgette: Eu acho que de maneira nenhuma tenha sido consciente deles, de maneira nenhuma. Eu acho que hoje, eles hoje em dia são muito orgulhosos da gente. Eu acho que o Marcão é orgulhoso da trajetória dos grupos que ele ajudou a formar.
128	Luiz: Humm.
129	Georgette: De todo o pensamento. Reinaldo Maia se tivesse vivo... mas deve estar por aí orgulhoso da gente e da nossa trajetória porque eu acho que a gente tá dando uma continuidade ao pensamento dessa gente, sim. Eu me considero uma continuidade do Reinaldo, do Zé Renato. Eu me considero uma herdeira do pensamento deles, do Guarnieri, da empatia com os nossos povos indígenas, naquele sentido Macro que o Viveiros...
130	Luiz: Fala, né?
131	Georgette: Fala naquele texto, né? Então, Márcia, Mônica, tem razão. Quer lembrar de mais alguém?

132	Luiz: Não, não. Só me veio essas duas que eu vi. A Mônica.
133	Georgette: Mônica então, pelo amor de deus, Márcia, imperdoável.
134	Luiz: É que eu lembrei que a Mônica também é um pouco mais velha.
135	Georgette: É um pouquinho mais velha, mas eu considero ela da nossa geração.
136	Luiz: É, é.
137	Georgette: A Márcia tinha um estudo que a gente não tinha político, então ela ajudou muito a gente. Ela ajudou muito a entender um monte de coisa...
138	Luiz: Você tomou contato onde, ali ou na USP, com essa coisa do Arte? Você chegou ali já pra leitura do manifesto, aquela coisa ali no Aliança Francesa?
139	Georgette: Não, eu participei da primeira reunião. Eram homens diretores que se reuniram, Tolentino, Sérgio de Carvalho, era uma primeira reunião desses diretores e pensadores maravilhosos do teatro paulistano que se reuniram, todos eles de um teatro muito político, se reuniram pra tentar dar um passo. Eu acho que eles já tinham... Não, não sei se antes de ir pra reunião eles já tinham ideia de uma batalha pragmática, mas tinham a ideia pra começar a pensar de novo.
140	Luiz: A pensar o que estava rolando.
141	Georgette: O que tava rolando nessa arte não apolítica, nessa arte política. E como a gente precisava, a certeza que a gente precisava de subsídios que não eram privado, então era uma elaboração de uma coisa que já estava sendo vivida e pensada.
142	Luiz: Que era uma discussão. Vocês já tinham tido isso na faculdade, ou não? Na Universidade, não? Sobre essa questão, porque foi lá, formou... a São Jorge saiu meio que quase formada dali.
143	Georgette: Saiu com dois trabalhos.
144	Luiz: Os dois primeiros foram lá, né?
145	Georgette: As questões eram mais práticas. Os dois primeiros momentos... O meu momento na USP... Não eram momentos Sérgio de Carvalho, não é um momento Cibele Forjas, Antônio Rogério Toscano, não era um momento Zé Fernando, Quito, era um momento anterior...

	Então ali dentro...
146	Luiz: Não tinha essa discussão.
147	Georgette: Aquele momento a gente tinha a vivência disso. O meu orientador foi o Fausto Fuzer, eu tive aula com Edmir Fraga, era um povo das antigas, um povo maravilhoso, mas um povo das antigas. Renata Palotini, Elza de Vicenzo. Não era ali com os meus professores que estava toda a agitação. A coisa toda tava: “gente, como nós vamos produzir? Tem o povo da EAD, a gente pede um pouco pro povo do Cinema da FFLCH, como nós vamos fazer? A tem o povo da FAU - o Zé Fernando tava na FAU... Como nós vamos produzir? Como nós vamos produzir? A gente quer fazer”...
148	Luiz: A gente quer fazer.
149	Georgette: Eu queria ser atriz. A direção era uma coisa, eu gosto de mandar, eu gosto de poder, então, beleza, flertava com isso, tipo diretor, mandão. Imagina, daí fui descobrir que era exatamente o oposto.
150	Luiz: Virou outra coisa hahahaha.
151	Georgette: Submissão total. Daí eu fui dirigir e como é que a gente vai fazer? Nós vamos ter que fazer tudo! Vamo dirigir e vamos tarará e vamos tarará... e aí surgiu o São Jorge, e depois quando eu tava saindo da universidade, saindo da EAD, Latão, que foi uma sorte minha. Sérgio me viu, me pescou, então a gente discutia muito, por exemplo, essa história do épico, do teatro épico. A primeira coisa que a gente discutiu foi o teatro épico. A primeira coisa que eu dirigi foi o meu TP*, chamava “Pedro cru”. Era um texto decadentista falando sobre o amor do Pedro I com a Inês de Castro e pápápá... A gente não conseguiu montar o texto <i>ipisis litteris</i> , meu, esse amor que faz a pessoa desenterrar uma morta... Então entrava no meio um monte de questões, “isso é amor?” Um horror. Nessa hora tocava Roberto Carlos – amada amante – e dava uma trepada com a morta, um horror, um monte de questionamentos sobre esse tipo de amor, amor romântico.
152	Luiz: Aham.
153	Georgette: E eu não pensava com tanta clareza sobre essas coisas. Eu

	não sabia do teatro épico, de instâncias narrativas e o pessoal tinha uma espontaneidade absoluta no como contar aquela história. “Pelo amor de deus vamos colocar essa música pra quebrar isso aqui”. Totalmente...
154	Luiz: Mas a fundamentação teórica esquece...
155	Georgette: A fundamentação teórica não, e mesmo eu, tinha aula de Brecht com o Cury, eu tinha aula de ator com o Cury que era um amor, eu não associava exatamente com tanta clareza. Com o tempo a gente foi entendendo que a gente gostava e queria o épico, porque a gente tinha muitas referências e bebia de referências da vida mesmo, muito épicas!
156	Luiz: Aham.
157	Georgette: De muita curiosidade. A curiosidade ia levando a gente pra isso, então na Universidade era isso, eu conheci Paty Gui, conheci Paula Klein, conheci Luiz Mármora, sabe? Rodrigo Bolzan, o Sérgio de Carvalho apareceu lá pra olhar pra nós. Conheci Quito e Tica lá, que foram pessoas que ajudaram a nos formar no sentido de improvisação e corpo, então deram autonomia pra nossa criação que foi o que deu autonomia. Tudo nesse momento “Arte Contra a Barbárie”, essas mulheres, o “Nova Dança”.
158	Luiz: É. o Nova Dança era essa época. Eu lembro porque eu tinha muito mais contato com a dança que com o teatro. Eu namorava uma bailarina contemporânea, então eu tinha mais contato com a dança que com o teatro. Pra você ter ideia a primeira oficina que eu fiz foi com a Célia Gouveia.
159	Georgette: Uau!
160	Luiz: É dança, teatro, aquela coisa da Célia já questionando, bem forte, bem política ali, né?! Das questões dela.
161	Georgette: A gente fazia uma micropolítica. Nem sei se hoje chama assim.
162	Luiz: É.
163	Georgette: Que era uma consciência do aparelho, era uma consciência

	do espaço e que se guiava pra uma consciência do outro. Então em algum lugar essas coisas foram se juntando. Ou seja, elas formaram uma geração capaz de improvisar e, portanto, ter uma autonomia em relação a uma direção, autonomia em relação a uma voz única. Muita coisa se juntou que deu numa alquimia que impulsionou a gente até agora!
164	Luiz: Hahaha.
165	Georgette: Até agora, eu sinto, sabe? Agora nessa virada, eu também tô sentindo pessoalmente, mas tenho colegas dentro dessa virada que talvez, tenha que vê com a idade também da gente, mas agora tudo e todo esse arsenal, essa experiência que a gente viveu, ela precisa de novo dar um salto, agora, em termos de discurso e de ação. E agora nós que somos de alguma maneira o Marcão, o Reinaldo...
166	Luiz: Essas pessoas que... os véião.
167	Georgette: O Marcão ainda tá aí, mas Reinaldo, Renato se foi! Então nós somos os quarentões de agora. Então, parece que a nossa solidez, por a gente ter participado de tudo que a gente participou, parece que agora tem que ser muito grande, ou no mínimo nossa honestidade tem que se muito grande. Tá sendo muito legal, porque eu tô falando e tô vendo, quanto de uma maneira, sim, eu cresci, sabe? Em termos de visão de mundo... E foram grandes professores, sabe? Esses homens, sabe? Eles não eram mesquinhos com o conhecimento deles. Em alguns momentos a gente via que eles falavam entre eles, sem grande vontade de explicar nada pros mais jovens. Mas era porque a situação, às vezes, a gente vinha com as nossas ingenuidades, e eles com uma carga do passado diziam: “as coisas não são assim, precisa de articulação política”. E as pessoas tavam lá desde aquele momento, que achavam que a gente tinha que articular com o PT, que tinha que articular com vereador, e entra no institucional. Tinha gente que achava que a gente era que nem um poder paralelo revolucionário.
168	Luiz: Romper.
169	Georgette: É, abaixo cafezinho, não vamos conversar com nenhuma instância do poder, apartidária, muita conversa sobre todas essas

	coisas que continuam sendo conversadas até hoje. Os dilemas avançaram, mas as coisas continuam ali, ainda pra serem mais triturados.
170	Luiz: Mais desenrolados.
171	Georgette: É porque a gente continua no mesmo sistema, a gente tá realmente num sistema acirrado, então, difícil mudar a questão. Bater de frente contra a montanha, demolir a montanha ou escalar devagarzinho pra passar pro outro lado? C*, decisão difícil, né?
172	Luiz: Sim, sim.
173	Georgette: Uma montanha construída. Esse foi o momento onde a gente construiu, intelectualmente, politicamente. Eu sinto quase uma sorte mesmo de participar daquele momento e de ter sido formada por aqueles, aqueles e aquelas... E aí sim a gente sentia que a gente tinha uma tarefa intelectual, as mulheres, e que a nossa arte precisava ser fortalecida, mas a gente sentia que tinha uma coisa que era que a gente precisava crescer. Porque a nossa formação, na minha família, por exemplo, quando eu falei que eu queria ser atriz, o meu pai é um cavalheiro, uma pessoa maravilhosa, mas eu sinto que se meu irmão tivesse dito que ia ser ator, ele ia morrer! Agora, como eu disse que eu ia ser atriz, ele falou: “tudo bem, tudo bem” porque é mulher. Não espera muito, entendeu?
174	Luiz: Hummm.
175	Georgette: Ele não tava esperando que eu fosse uma grande engenheira.
176	Luiz: Não era sensação de desperdício.
177	Georgette: Não sei se estou sendo injusta com meu pai, talvez, mas eu sinto que ele aceitou com mais calma que eu fosse atriz e que eu trabalhasse com arte porque é mulher, trabalha com o que quiser. Na verdade tem lá a sua inferioridade.
178	Luiz: Entendi.
179	Georgette: Com uma maneira, pra mim nunca foi vedado nada de educação, meus pais foram impecáveis com a gente. A gente sempre foi muito bem assessorado e pápápá! Mas eu sinto que de alguma

	maneira, uma aura, uma energia sempre dizendo: “olha, não precisa, sabe, a intelectualidade, o pensamento é dos homens, é um plus se você for um pouco inteligente, já tá bom. Mulher muito inteligente, muito culta ou muito tal tal tal geralmente é um pouco masculina”. A mulher que articula mentalmente, na visão da família ela é masculina, seja mais feminina, é uma visão bem machista.
180	Luiz: É, eu entendo.
181	Georgette: Pra mim foi um berço ali, os estudos do marxismo, no entendimento de como as coisas funcionavam mesmo, assim empiricamente mesmo, indo lá pra câmara, aprendendo a conversar com uma gente que não tá nem um pouco interessada em você, como estratégias, viver nesse mundo... E a gente tem amizades até hoje, a gente fundou uma corrente mesmo!
182	Luiz: Foram laços muito bem dados.
183	Georgette: É, a gente se encontra. Encontrei a Fê Rapsarda, o Feijão, que tá saindo de cartaz de lá. A gente tá pensando em como ajudar o Folias. São amizades, na minha sensação, assim. Mais do que amor e amizade é uma ligação que tem a ver com estar vivo nesse momento, no planeta, e essa, c*, a gente tá aqui juntos e aí a gente em um lugar na mesma direção, né? Um cuidando um pouco do outro, né, das nossas conquistas. Eu sinto uma coisa que pode ser totalmente utópica, mas essa utopia a gente construiu.
184	Luiz: Desculpa, eu...
185	Georgette: Ah, tudo bem Calvvo, pode se emocionar tá?
186	Luiz: Hahahaha é, eu acho super bonito porque é uma irmandade ali, é meio família mesmo! A coisa da família meio antiga sabe, que a gente precisa manter no tempo? Tem que ter assim pra carregar o nome da família.
187	Georgette: E a gente não tá falando de uma família, de um nome, do sangue, a gente tá falando de uma vontade de uma família planetária representada pelos artistas, ou pelo menos a gente se dá o direito de representação.
188	Luiz: Você trouxe isso e me lembrou de uma coisa, e foi por isso que eu

	me emocionei em uma parte aí, desculpa aí. Não sou eu que tenho que falar, mas você me lembrou de uma sensação, uma única vez na vida que eu pensei assim: “se eu fosse embora agora, tá valendo”. Eu tava lendo “A Paixão Segundo GH”. Eu não consegui avançar, tá lá, eu retomo ele sempre, e me causou muitas coisas aquilo ali. Clarice é foda. Eu lembro que saí uma vez andando, tava na Mouratto. Eu morava com essa companheira aí, bailarina. Eu tava andando pela Paulista e de repente eu tive uma sensação. Eu não sei se é isso que é epifania ou não que ela fala, que é essa sensação de ligação com o tudo.. E aí você me falando agora eu lembrei disso, de você estar ligado com todo mundo que tá ali andando, de você tá vivo ali andando com tudo aquilo e você fala, c*! Te atravessa uma energia, uma força, uma potência e ao mesmo tempo não porque você fala: “nossa, eu sou só uma partezinha desse negócio todo, mas eu sou parte disso e eu tô vivendo isso nesse momento. Foi muito forte e você me fez lembrar isso.
189	Georgette: Eu também já tive esses momentos aí e engraçado que também foi na Paulista.
190	Luiz: Hahahaha
191	Georgette: A Paulista tem uma coisa que é propícia pra isso que é o centro de uma megalópole. É uma coisa que te dá uma noção de espaço histórico. É como se daqui a mil anos você pudesse olhar pra cá e vê como a gente vivia essa grande avenida. E existia uma mulher andando aqui, essa epifania dessa ligação, pequeno e enorme ao mesmo tempo.
192	Luiz: Eu nem sei se é essa palavra, epifania.
193	Georgette: Eu acho que é, é o que você busca com droga. É isso aí.
194	Luiz: É uma coisa de você se localizar no tempo como parte daquilo tudo, independente se eu conheço a Georgette ou não, eu avistei ela e eu sou ligado com ela. eu sou ligado com o carro que tá andando aqui.
195	Georgette: Isso é amor, né?
196	Luiz: É.
197	Georgette: As pessoas tão passando do teu lado e você sente um

	amor, um amor que não é “ah, eu te amo”.
198	Luiz: Nãooooo.
199	Georgette: É, tamo vivo, junto! São vidas que tão lutando, vidas que tão vivendo. Que bonito.
200	Luiz: Eu acho que você trouxe um pouco isso. Eu acho que você foi construindo, foi muito bonito.
201	Georgette: É, eu acho que lá foi um berço de construção filosófica e construção pragmática. Eu me senti quase o tempo todo numa retaguarda de aprendiz. Eu não fui uma catalisadora, sabe? Eu tava ali se precisasse de alguém. O Moreira me chamou uma hora pra começar a falar sobre o fundo pro Prêmio de Teatro Brasileiro. Eu falei “vamo!” “Então, Georgette, aqui tá um esboço, dá uma olhada, e vê aquilo que você achar estranho”, porque eu não era uma pessoa que sentava a bunda com um papel em branco e ia escrever isso. Era o Moreira.
202	Luiz: Sim
203	Georgette: Quem fazia isso era o Marcão, César Vieira, era a Márcia e a Ana Souto, era um outro povo. Mas aí vinha pra minha mão pra eu dar uma outra olhada e grifar. Era uma juventude mesmo, alienação de adolescência, sendo educada naquele momento mesmo.
204	Luiz: Isso. Outra coisa, eu acho que a sua fala final começa daí, né? Eu acho um pouco isso, que pra mim é muito importante como pesquisador, é pensar um pouco isso, é essa impressão que eu tenho começado a levantar, que minha desconfiança, minha hipótese, ela acaba, às vezes, se confirmando, que é essa coisa de que foi esse espaço de formação.
205	Georgette: Foi.
206	Luiz: Eu acho que para além das conquistas... A conquista prática a gente consegue ver como uma coisa materializada ali, que é a Lei de Fomento. Só que agora tá praticamente destruída, tá se acabando, mas tem essa conquista que eu acho que eles não conseguem destruir que é esse processo de formação. E não foi feito, assim, ninguém pensou “vamos nos reunir e vamos fazer reunião, vamos formar as pessoas” Não! Foi uma consequência.

207	<p>Georgette: Foi uma consequência, embora eu ache que aquele primeiro momento em que aqueles diretores se uniram lá, eu acho que era de alguma maneira pra montar em São Paulo um polo de reflexão filosófica, política, histórica.. Eu acho que eles tinham que fazer isso. Eu ficava conversando com eles e eu acho que eles tinham noção de que tinha muito pensamento novo acontecendo ali, que eles eram os adultos, diretores, pensadores do momento. Eles tinham que catalisar alguma coisa. Eu acho que eles se reuniram pra forma pensamento mesmo, e numa dessas foi instantâneo que todo mundo se aproximasse. Eu acho que eles se fundaram ali no momento como um polo de conhecimento. Eram pessoas que já tinham vivido alguma coisa, já tinham visto coisas acontecendo e tavam vendo naquele momento a necessidade de, de novo uma reflexão, de criticar veemente, um manifesto, uma marcada de posição, tem seu marco, “nesse momento está sendo pensado isso”. “O capitalismo tá dessa maneira, a arte tá se estruturando dessa maneira, a arte é mercadoria”. Todos esses conceitos que vieram parar na nossa boca com muita facilidade depois, agora, né? A arte não é mercadoria - esses conceitos foram entendidos nesse momento, porque a gente tava nessa vida. Você faz uma peça e vende, o Arte na rua... Aí você faz uma peça de rua, esse edital, então você se acopla a esse edital, você se adequa ao edital e a gente vai indo, vamo indo, era jovem... Mas aí o pensamento filosófico, nossa, a expressão artística e política aqui nessa terra está vedada, não tem nada. Tinha o Prêmio Flávio Rangel, uma coisa assim e tinha o “Arte nas Ruas” que pagava 500 reais por apresentação. Então todo mundo fazia teatro de rua, e tinha arte no metrô, poesias no metrô. Não tinha nada e tinha os teatros da Prefeitura que você se apresentava sem nenhum tipo de apoio. E claro, todo o arsenal do teatro que era muito pra gente. A gente sempre conseguia botar em cartaz sem poder pagar ninguém. Era sempre a bilheteria, e a gente tava ali: “tudo bem, é assim, como é que é? Vai pra escola estudar TBC e Arena, Anchieta, tá”, mas, tudo muito jovem, muito verde ainda, entendendo. O Antunes Filho e Gerald Thomas, tem “Grupo Tapa” aí</p>
-----	--

	tem “Tó” com grupo “Vertigem”. Um cenário muito doido aquele dos anos 90. Tô falando de 92 eu acho, que eu trabalhava. O “Arte Contra a Barbárie” foi o quê?
208	Luiz: Mais pro final, 98/99.
209	Georgette: A década de 90 tinha esse cenário esquisito e amarrado, muito, e ao mesmo tempo tinha todas essas pessoas que fomos nós. Tudo amarrado e todas essas pessoas pensantes e de esquerda na sua maioria, e gente que é de esquerda e acha que é de direita.
210	Luiz: Hahahaha.
211	Georgette: Então eu tenho a impressão que esses caras quando se uniram eles tentavam organizar o pensamento que tava sendo desenvolvido. Uma nova condição pós-ditadura, uma brecha possível pra isso poder se desenvolver, uma juventude sendo formada por escolas de teatro com vontade de outras coisas que não bater na porta de publicidade, ou seja, atores que estavam sendo formados e que estavam achando só o grupo como maneira de se organizar ali, “vamos juntar nós, os amigos e fazer o nosso teatrinho, saindo da universidade”. Aconteceu assim e depois vocacional gerou um monte de curso, muita coisa, uma história fértil que tudo isso desencadeou. Eu acho que eles tinham consciência que era um momento histórico sim, eles tinham consciência de que eles precisavam organizar a fala sobre a maneira que o teatro tava organizado e a potência daquilo tudo que foi surgindo sem criar nenhum tipo de subsídio. Nossa!

APÊNDICE H – QUADRO SINÓPTICO COM AS PESSOAS ENTREVISTADAS

NOME	FORMAÇÃO	TRAJETÓRIA SOCIAL /TEATRAL
Iná Camargo Costa	<ul style="list-style-type: none"> ○ Bacharel em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1979) ○ Mestrado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1988) ○ Doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1993) ○ Atualmente é PROFESSOR ASSISTENTE DOUTOR da Universidade de São Paulo e professora aposentada da FFLCH da USP 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Autora de vários ensaios e livros sobre o teatro brasileiro ○ Reconhecida pesquisadora sobre a obra de Bertolt Brecht. ○ Militou em vários grupos de teatro de São Paulo; ○ Assessora da Coordenação de Cultura do <i>Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra</i> (MST)
Ana Souto	<ul style="list-style-type: none"> ○ Graduada em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) ○ Mestre em Multimeios (área da Teoria da Comunicação) pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Cria, produz e realiza projetos de comunicação, artísticos e educacionais há 25 anos ○ Atividade docente em cursos livres e profissionalizantes de teatro e comunicação aplicada.
Márcia de Barros*	<ul style="list-style-type: none"> ○ Mestrado pela ECA-USP (2004) sob orientação da Professora Doutora Silvia Fernandes apresentando a dissertação “Tadeusz 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Cenógrafa, pesquisadora e produtora. ○ Foi administradora responsável do antigo Teatro

	Kantor, artista plástico e encenador. O procedimento de criação nas artes plásticas aplicado ao teatro”	Fábrica, hoje Teatro Coletivo (2003-2008). <ul style="list-style-type: none"> ○ Atualmente trabalha como consultora na análise e elaboração de projetos culturais. ○ Em 2015 concebeu e dirigiu o espaço “O Século Breve” dentro da exposição “Máquina Tadeusz Kantor” realizada pelo SESC-SP
Luah Guimarães*	<ul style="list-style-type: none"> ○ Formada em Artes Cênicas pela Unicamp, em 1991 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Atriz, produtora e realizadora de projetos encenados há mais de vinte anos. ○ Fundou a Mundana Companhia em 2007. ○ Seus trabalhos de maior visibilidade em teatro foram, entre outros: “<i>Arena Conta Danton</i>”, “<i>A Bruxinha Atrapalhada</i>”, o exercício “<i>Tchekhov 4 – uma Experiência Cênica</i>”, “<i>O Idiota – Uma Novela Teatral</i>” “<i>Pais e Filhos</i>”
Maysa Lepique	<ul style="list-style-type: none"> ○ Graduação em Fonoaudiologia (Universidade de São Paulo). ○ Atriz profissional pelo 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Desde 2000, vem trabalhando com grupos de teatro na cidade de São Paulo como atriz e gestora ○ Vice-presidente da

	<p>curso de formação de ator no Teatro da Pontifícia Universidade Católica (TUCA - PUC SP) em 2000 (DRT 18405)</p>	<p>Cooperativa Paulista de Teatro</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Integrou o núcleo de pesquisa do diretor Carlos Gardin, a Trupitê de Teatro. ○ Fez parte do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos de 2001 a 2006. ○ Gestora e cofundadora do grupo Atuadoras (2006) ○ Maysa também é autora de textos publicados periodicamente blog Repique Azul.
<p>Georgette Fadel</p>	<ul style="list-style-type: none"> ○ Atriz formada pela Escola de Arte Dramática da USP ○ Diretora formada pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA, USP. 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Professora de interpretação na Escola Livre de Teatro de Santo André e no Estúdio Nova Dança, São Paulo. ○ Dirigiu espetáculos da Cia. S. Jorge de Variedades e do Núcleo Bartolomeu de Depoimentos ○ Atuou como atriz em diversos espetáculos (<i>Rainha[(s)] – duas atrizes em busca de um coração, Anjo negro – lembrança de uma revolução: a Missão, As Bastianas, Esperando Godot, Marat-Sade,</i> ○ Com a Cia. do Latão atuou

		<i>em Ensaio para Danton, Santa Joana dos Matadouros e O nome do sujeito.</i>
Mariana Senne**	<ul style="list-style-type: none"> ○ Atriz formada pela Escola de Arte Dramática EAD-ECA-USP. ○ Licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade Anhembi-Morumbi. ○ Cursou por um ano a Douglas Anderson School of the Arts, na Flórida, EUA ○ Estudou na instituição Stiffung Universitätt Hildesheim 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Atuou como atriz em espetáculos da Cia. São Jorge de Variedades (<i>Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está precisa se mexer, O Santo Guerreiro e o Herói Desajustado, Pedro O Cru, As Bastianas, Biedermann e os Incendiários, Um Credor da Fazenda Nacional</i>) ○ Atualmente vive na Alemanha e trabalha com o grupo Dutsches Spielhaus em Hamburgo
Luiz Carlos Moreira	<ul style="list-style-type: none"> ○ Direção teatral pela ECA/USP ○ Curso rápido de interpretação com Eugenio Kusnet, no Teatro de Arena. 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Primeiro trabalho profissional em 1971:espetáculo para crianças em escolas e figuração no Teatro Aquarius ○ Nos anos 70 dirigiu grupos amadores, ministrou oficinas e acompanhou de perto o trabalho de grupos teatrais na periferia de São Paulo ○ Participou do Urdimento – movimento que levaria Lélia

		<p>Abramo à diretoria do Sindicato dos Artistas e Técnicos, do qual foi diretor na gestão seguinte.</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Foi ator, crítico teatral, professor, programador de teatros municipais, oficineiro. ○ Atualmente, escreve, dirige, faz cenário e iluminação e administra.
Jhaira	<ul style="list-style-type: none"> ○ Dramaturga e atriz ○ Fez residência artística em Londres sob orientação do dramaturgo Noel Greig 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Escreve e colabora com diversos grupos de teatro, como Atuadoras, Universidade Anhembi Morumbi, entre outros ○ Implantou o projeto Sonhar TV, da Cinemateca de São Paulo (2010) ○ Integrou a equipe de comunicação do Festival de Cinema Latino-Americano em Londres (2008) ○ Coordenou a Logística do Festival Latino-Americano de Teatro (2012/2013).
Sérgio de Carvalho	<ul style="list-style-type: none"> ○ Graduado em jornalismo. Colaborou com diversos veículos de comunicação, sendo cronista do jornal O Estado de S.Paulo. ○ Mestrado em Artes 	<ul style="list-style-type: none"> ○ Dramaturgo, encenador e pesquisador de teatro. É diretor e cofundador do grupo teatral Companhia do Latão, fundado em 1997 ○ Realizou conferências na

	<p>Cênicas (1995)</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Doutorado em Literatura Brasileira (2003). ○ Professor livre-docente na área de Dramaturgia na Universidade de São Paulo. ○ Professor de Teoria do Teatro na Unicamp entre 1996 e 2005. ○ Atua no Departamento de Artes Cênicas da Escola e Comunicações e Artes da USP desde 2005. 	<p>Casa Brecht de Berlim (2008) e Goethe Universidade de Frankfurt (2009).</p> <ul style="list-style-type: none"> ○ Atua na área de Artes, com ênfase em Dramaturgia de Teatro e Cinema, Encenação, Teoria do Teatro, Literatura Brasileira e Teatro Épico ○ Editou as revistas de cultura Vintém e Traulito. ○ Autor de diversos livros dentre os quais se destacam Introdução ao Teatro Dialético (Expressão Popular, 2009), Companhia do Latão 7 peças (Cosac Naify, 2008) e Ópera dos Vivos (Outras Expressões, 2014).
--	--	---

* Devido a inúmeros contratempos não foi possível realizar as entrevistas com Luah Guimarães e Márcia de Barros. No entanto, dada a importância que as duas tiveram, conforme pode ser confirmado pelas numerosas citações às pessoas das mesmas, me pareceu justo incluí-las nesse quadro de referências.

** A entrevista com Mariana Senne foi realizada em condições que não favoreciam a gravação, o que inviabilizou a transcrição da conversa. Dada a riqueza das informações fornecidas por ela e sua enorme contribuição ao coletivo, achei por bem colocá-la nesse quadro de referências.

ANEXO A - PRIMEIRO MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE

O teatro é uma forma de arte cuja especificidade a torna insubstituível como registro, difusão e reflexão do imaginário de um povo.

Sua condição atual reflete uma situação social e política grave.

É inaceitável a mercantilização imposta à cultura no país, na qual predomina uma política de eventos.

É fundamental a existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística.

Nosso compromisso ético é com a função social da arte.

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

Uma visão mercadológica transforma a obra de arte em “produto cultural”. E cria uma série de ilusões que mascaram a produção cultural no Brasil de hoje.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada mascara a omissão que transforma órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência mas, na verdade, disfarça a miséria de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística.

A maior ilusão é supor a existência de um mercado. Não há mecanismos regulares de circulação de espetáculos no Brasil. A produção teatral é descontínua e no máximo gera subemprego.

Hoje, a política oficial deixou a cultura restrita ao mero comércio de entretenimento. O teatro não pode ser tratado sob a lógica economicista.

A cultura é o elemento de união de um povo e que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte, a educação. É, portanto, prioridade do Estado.

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura.

Apoio constante à manutenção dos diversos grupos de teatro do País.

Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e à experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo País.

Esse texto é a expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

Arte contra a barbárie,

07 de junho de 1999.

ANEXO B - SEGUNDO MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE

Em maio passado tornou-se público o manifesto “Arte contra a barbárie”, fruto da discussão de um conjunto de grupos e artistas teatrais preocupados com a orientação dada às “políticas públicas” para o setor. O documento reafirmava a preocupação, por parte dos signatários, com os rumos de uma ação cultural que, nos últimos anos, foi entregue às “Leis do Mercado”, deixando o Estado de cumprir seu papel institucional.

O objetivo do manifesto era dar início a uma ampla discussão que, fugindo do

âmbito dos partidos, dos sindicatos, das organizações existentes, fossem elas de realizadores/fazedores, envolvesse a sociedade civil. Evitando o círculo vicioso e viciado dos posicionamentos políticos que se amesquinham na postulação de cargos e de “soluções” imediatistas que “solucionam” os efeitos mas não tocam as causas.

Passaram-se sete meses da reunião realizada no Teatro da Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individualmente e coletivamente. Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente, mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira.

Quando se manifestaram, repetiram a velha cantilena das estatísticas dos “investimentos privados” realizados na área cultural ou apresentaram “projetos e propostas” que visaram antes “amenizar” os efeitos do que discutir as causas. O tão decantado argumento dos “investimentos privados” no fundo esconde a “inexistência de dotações orçamentárias” dos órgãos públicos, hoje concorrentes desleais e desiguais com os projetos da sociedade civil e voltados, em sua grande maioria, à reforma, construção de grandes edifícios públicos ou “revitalização de regiões urbanas”, mal escondendo o seu empenho em agenciar os interesses da especulação imobiliária. No horizonte há um “país cenográfico” que vai do Pelourinho à nova Estação Júlio Prestes.

No setor privado os investimentos realizados, com raras exceções, beneficiaram os próprios investidores aumentando o seu “patrimônio físico” ou abatendo o “imposto a pagar”, sem contudo realizar nenhum papel social de fomento, circulação ou socialização do bem cultural.

1999 será lembrado pelas perdas da área teatral: no plano federal, a não continuidade da experiência realizada em 1998 do “Cena Aberta”, cujo Projeto Piloto não teve consequências; a interrupção, após 22 anos, do Prêmio Mambembe,

Ministério da Cultura, condenando-o a uma espécie de clandestinidade como nem o governo Collor ousou arriscar; a suspensão do Edital Flávio Rangel e Carlos Miranda, realizado no ano de 1997, sem a apresentação de qualquer substituto; o clamoroso engodo do Prêmio Mambembe “Nacional” – 2000. Na área estadual, apesar de promessas ou acenos nas grandes festas de inaugurações, nenhum edital visando à produção foi lançado até esse momento: mantém-se a ausência de política para a ocupação dos espaços públicos da secretaria. Na área municipal, continua o caos que toma conta da administração, continua a política de eventos em detrimento de uma política sistemática visando a qualidade da produção. se algo foi realizado, a nossa ignorância é fruto da ausência de resposta aos documentos protocolados “Arte contra a barbárie” solicitando informações às três instâncias sobre a aplicação do “orçamento público” e a utilização, no plano federal, das verbas do Fundo Nacional de Cultura.

Por trás dessas providências encontra-se a convicção de que “cultura não gera emprego” e que portanto não pode ser incluída entre as prioridades do Estado globalizado.

Enquanto o Estado se desobriga do compromisso com a cultura viva, estimulada pelos projetos desativados, favorece e patrocina a militância cultural fundamentalista em doses industriais através dos meios de comunicação, principalmente rádio e TV o que desmente a proposição acima, uma vez que todos esses negócios vão muito bem, obrigado.

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a afirmar a necessidade de superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro.

Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência.

Reafirmamos novamente que esse texto, como o anterior é a expressão e responsabilidade histórica de seus signatários com a ideia de uma prática artística que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do povo brasileiro.

Arte contra a barbárie,

18 de novembro de 1999.

ANEXO C - TERCEIRO MANIFESTO ARTE CONTRA A BARBÁRIE

O Movimento "Arte contra a barbárie" volta a público para reafirmar e aprofundar as posições defendidas nos dois manifestos lançados em 1999.

O Teatro é um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo.

A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras.

Reafirmamos o compromisso ético com a função social de nosso ofício e de nossa Arte.

Hoje o pensamento está sendo reduzido a mercadoria. A Cultura ocupa apenas 0,2% no Orçamento Geral da União. O pensamento artístico no Brasil vale 0,2 % das preocupações oficiais.

O resultado a nação sente diariamente. É o aumento da violência e da selvageria.

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática.

Entre nossas ações, no ano passado, solicitamos aos órgãos oficiais ligados à Cultura, nas instâncias Municipal, Estadual e Federal, informações sobre os recursos para o fomento das atividades de Artes Cênicas e os critérios para seu efetivo gasto.

Os dados oficiais refletem uma evidente dedicação dos governos à quantidade numérica de suas realizações e total desprezo com a qualidade e o fundamento das atividades culturais que deveriam fomentar.

Não é difícil chegar a uma conclusão óbvia: os recursos são mal distribuídos e geridos por uma política que privilegia o mercado e eventos promocionais.

Os governos transferiram – através das leis de incentivo fiscal – a administração de dinheiro público destinado à produção cultural para as mãos das empresas. Isto é, o dinheiro público, através de renúncia fiscal, é utilizado com critérios que beneficiam interesses privados. As leis fazem com que o fomento e a difusão da cultura financiem o marketing das empresas. Essa política não trouxe nenhum benefício à produção em geral: não barateou o preço dos ingressos, não ampliou o acesso aos bens culturais e principalmente não garantiu a produção continuada de Artes Cênicas.

No plano federal, o chamado Fundo Nacional de Cultura - que foi criado para fomentar a produção artística que não se rege pela "lei de mercado" - não tem tido seus recursos utilizados para essa finalidade.

Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não-oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão.

Com base nessa análise, propomos:

A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos.

A realização do Espaço da cena, encontros públicos quinzenais para o debate permanente de política cultural e dos fundamentos éticos de nosso ofício, o Teatro, a partir de 3 de julho de 2000.

Que o teatro ocupe seu espaço na sociedade como interlocutor das questões humanas e da brasilidade!

Arte contra a barbárie

26 de junho de 2000

ANEXO D- LEI DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO

LEI Nº 13.279, 8 DE JANEIRO DE 2002

(Projeto de Lei nº 416/00, do Vereador Vicente Cândido - PT)

Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

MARTA SUPLICY, Prefeita do Município de São Paulo, no uso das atribuições que lhes são conferidas por lei, faz saber que a Câmara Municipal, em sessão de 23 de dezembro de 2001, decretou e eu promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica instituído o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Parágrafo único - A pesquisa mencionada no "caput" deste artigo refere-se às práticas dramatúrgicas ou cênicas mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico.

Art. 2º - O "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a R\$ 6.000.000,00 (seis milhões de reais).

§ 1º - Desse valor, a Secretaria Municipal de Cultura poderá utilizar até R\$ 100.000,00 (cem mil reais) para pagamento dos membros da Comissão Julgadora, assessorias técnicas, serviços e despesas decorrentes da execução do Programa.

§ 2º - Os valores de que trata este artigo serão corrigidos anualmente pelo IPCA-IBGE, ou pelo índice que vier a substituí-lo.

Art. 3º - Sem prejuízo do disposto no artigo 2º, o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" poderá vincular-se e receber recursos provenientes de Fundos Municipais.

Art. 4º - Para a realização do Programa serão selecionados no máximo 30 (trinta) projetos por ano de pessoas jurídicas, aqui denominadas proponentes, com sede no Município de São Paulo, respeitado o valor total de recursos estabelecido no orçamento.

§ 1º - Os interessados devem se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura, ou em local por ela indicado, nos meses de janeiro e junho de cada exercício.

§ 2º - A Secretaria Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município e divulgará por outros meios, até os dias 10 de dezembro e maio, os horários e locais das inscrições, que deverão estar abertas durante todos os dias úteis de janeiro e junho.

§ 3º - Não poderá se inscrever nem concorrer ao Programa nenhum órgão ou projeto da Administração Prefeitura da Cidade de São Paulo Pública direta ou indireta seja ela municipal, estadual ou federal.

§ 4º - Um mesmo proponente não poderá inscrever mais de 1 (um) projeto no mesmo período de inscrição, com exceção do disposto no parágrafo 5º deste artigo.

§ 5º - Cooperativas e associações com sede no Município de São Paulo, que congreguem e representem juridicamente núcleos artísticos sem personalidade jurídica própria, podem inscrever 1 (um) projeto em nome de cada um destes núcleos.

Art. 5º - Para efeitos desta lei, entende-se como Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.

Art. 6º - As inscrições e julgamento dos projetos serão realizados independentemente da liberação dos recursos financeiros para a Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 7º - No ato da inscrição, o proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

I - Dados Cadastrais:

- a) data e local;
- b) nome, tempo de duração e custo total do projeto;
- c) nome da organização, número do CNPJ e do CCM, endereço e telefone;
- d) nome do responsável pela pessoa jurídica, número de seu RG e CPF, seu endereço e telefone;
- e) nome, endereço e telefone de um contato ou representante do projeto, quando couber.

II - Objetivos a serem alcançados.

III - Justificativa dos objetivos a serem alcançados.

IV - Plano de Trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser superior a

2 (dois) anos.

V - Orçamento e cronograma financeiro, que não poderão ultrapassar um total de R\$ 400.000,00

(quatrocentos mil reais), corrigidos nos termos do parágrafo 2º do artigo 2º desta lei, podendo

conter os seguintes itens:

- a) recursos humanos e materiais;
- b) material de consumo;
- c) equipamentos;
- d) locação;
- e) manutenção e administração de espaço;
- f) obras;
- g) reformas;
- h) produção de espetáculos;
- i) material gráfico e publicações;
- j) divulgação;
- k) fotos, gravações e outros suportes de divulgação, pesquisa e documentação;
- l) despesas diversas.

VI - Currículo completo do proponente.

VII - Núcleo artístico responsável pelo trabalho com o currículo de seus componentes.

VIII - Ficha Técnica do projeto relacionando as funções a serem exercidas e o nome de artistas e técnicos já confirmados até a data da inscrição.

IX - As seguintes informações quando o projeto envolver produção de espetáculo:

- a) argumento, roteiro ou texto teatral com autorização do autor ou da SBAT;
- b) proposta de encenação;
- c) concepções de cenários, figurinos, iluminação e música quando prontas na data da inscrição;
- d) um compromisso de temporada a preços populares discriminando o período das apresentações e o preço dos ingressos.

X - Informações complementares que o proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto. § 1º - O desenvolvimento e duração do plano de trabalho de que trata o item IV deverá ser dividido em 3 (três) períodos que devem coincidir com as 3 (três) parcelas do cronograma financeiro.

§ 2º - O cronograma financeiro de que trata o item V distribuirá as despesas em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira e a segunda parcelas agruparão 80% (oitenta por cento) do total do orçamento, sendo que, cada parcela corresponderá a 40% (quarenta por cento) do orçamento.

II - A terceira parcela corresponderá a 20% (vinte por cento) do restante do orçamento total do projeto.

§ 3º - Uma das vias da documentação entregue à Secretaria Municipal de Cultura deverá ser acompanhada dos seguintes documentos:

I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG do responsável.

II - Declaração do proponente de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho.

III - Declaração de igual teor do núcleo artístico responsável pelo plano de trabalho.

IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na ficha técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" expressos nesta lei.

Art. 8º - A Secretaria Municipal de Cultura não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos, exceto as declarações dos itens II, III e IV do parágrafo 3º, artigo 7º, cujos termos serão definidos através de Portaria do Secretário Municipal de Cultura até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 9º - O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo artigo 12.

Art. 10 - A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) membros, todos com notório saber em teatro, conforme segue:

I - 4 (quatro) membros nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura, que indicará, dentre eles, o presidente da Comissão Julgadora.

II - 3 (três) membros escolhidos conforme artigo 11 desta lei.

§ 1º - Para cada período de inscrição, isto é, janeiro e junho de cada ano, será formada uma Comissão Julgadora.

§ 2º - Os integrantes da Comissão Julgadora poderão ser reconduzidos à Comissão Julgadora.

§ 3º - Somente poderão participar da Comissão Julgadora pessoas de notório saber em teatro, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, vedada a indicação ou nomeação de pessoas com atuação restrita à promoção, divulgação ou captação de recursos.

§ 4º - Nenhum membro da Comissão Julgadora poderá participar de projeto concorrente no respectivo período.

§ 5º - Em caso de vacância, o Secretário Municipal de Cultura completará o quadro da Comissão Julgadora, nomeando pessoa de notório saber em teatro.

§ 6º - O Secretário Municipal de Cultura terá até 3 (três) dias úteis, após o prazo fixado no parágrafo 6º do artigo 11 desta lei, para publicar no Diário Oficial do Município a constituição da Comissão Julgadora.

Art. 11 - Os 3 (três) membros de que trata o item II do artigo 10 serão escolhidos através de votação.

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

§ 2º - Cada proponente votará em até 3 (três) nomes das listas mencionadas no parágrafo 1º deste artigo.

§ 3º - Os 3 (três) nomes mais votados nos termos do parágrafo 2º formarão a Comissão Julgadora juntamente com o presidente e outros 3 (três) representantes do Secretário Municipal de Cultura.

§ 4º - Em caso de empate na votação prevista nos parágrafos 2º e 3º, caberá ao Secretário Municipal de Cultura a escolha dentre aqueles cujos nomes apresentarem empate na votação.

§ 5º - O Secretário Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município, e divulgará por outros meios, sua lista de indicações e as listas das entidades, quando

houver, até o dia 20 de janeiro ou 20 de junho de cada ano para formação da Comissão nos respectivos períodos.

§ 6º - Encerrado o prazo de inscrição dos projetos, cada proponente terá 2 (dois) dias úteis para entregar seu voto, por escrito, à Secretaria Municipal de Cultura.

§ 7º - A Secretaria Municipal de Cultura deixará à disposição de qualquer interessado, até o final de cada ano, cópia de todos os documentos referentes à formação da Comissão Julgadora.

§ 8º - As indicações mencionadas no parágrafo 1º dependem de concordância dos indicados em participar da Comissão Julgadora, o que será feito através de declaração expressa de cada um conforme modelo a ser fixado pelo Secretário Municipal de Cultura em publicação no Diário Oficial do Município até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 12 - A Comissão Julgadora fará sua primeira reunião em até 5 (cinco) dias úteis após a publicação de sua nomeação.

§ 1º - O Secretário Municipal de Cultura definirá o local, data e horário da mesma.

§ 2º - Nesta reunião, cada membro receberá da Secretaria Municipal de Cultura uma via dos projetos inscritos e uma cópia desta lei.

Art. 13 - A Secretaria Municipal de Cultura providenciará espaço e apoio para os trabalhos da Comissão, inclusive à assessoria técnica mencionada no parágrafo 7º do artigo 14.

Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.

II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.

III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.

IV - O interesse cultural.

V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.

VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.

VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.

VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

§ 1º - É vedada a participação de uma mesma pessoa em mais de um núcleo artístico ao mesmo tempo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.

§ 2º - Não poderão ser aprovados pela comissão mais de 20 (vinte) projetos referentes às inscrições de janeiro.

§ 3º - Não poderá ser aplicado para os projetos inscritos em janeiro mais de 2/3 (dois terços) dos recursos públicos previstos no orçamento anual do Programa.

§ 4º - A Comissão decidirá sobre o valor do apoio financeiro para cada um dos projetos que selecionar, mas esta importância não poderá ser inferior a 50% (cinquenta por cento) do orçamento apresentado pelo proponente.

§ 5º - A Comissão poderá não utilizar todo o orçamento do Programa se julgar que os projetos apresentados não têm méritos ou não atendem aos objetivos desta lei.

§ 6º - A seleção de um mesmo proponente poderá ser renovada a cada nova inscrição sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.

§ 7º - A seu critério, a Comissão poderá solicitar esclarecimentos a assessores técnicos para análise dos projetos e seus respectivos orçamentos.

Art. 15 - A Comissão Julgadora tomará suas decisões por maioria simples de votos.

Parágrafo único - O Presidente só tem direito ao voto de desempate.

Art. 16 - Para a seleção de projetos, a Comissão Julgadora decidirá sobre casos não previstos nesta lei.

Art. 17 - A Comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos contra suas decisões.

Art. 18 - Até 5 (cinco) dias após o julgamento a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 5 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.

§ 1º - A concordância do proponente obriga-o a cumprir todo o plano de trabalho apresentado, independentemente do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

§ 2º - A ausência de manifestação por parte do interessado notificado será tomada como desistência do Programa.

§ 3º - Em caso de desistência, a Comissão Julgadora terá o prazo de 5 (cinco) dias para escolher novos vencedores, repetindo-se o estabelecido no "caput" deste artigo, sem prejuízo para os prazos determinados para a contratação dos demais selecionados e ressalvado o disposto no parágrafo 4º.

§ 4º - A seu critério, a Comissão poderá não selecionar novos projetos em substituição aos desistentes, ainda que isso signifique a não utilização do total dos recursos disponíveis para o Programa.

Art. 19 - O Secretário Municipal de Cultura divulgará, homologará e publicará no Diário Oficial do Município a seleção de projetos da Comissão Julgadora e as alterações previstas nos parágrafos 3º e 4º do artigo 18.

Parágrafo único - Os atos mencionados no "caput" deste artigo serão realizados em até 2 (dois) dias úteis após as respectivas decisões da Comissão Julgadora.

Art. 20 - Até 20 (vinte) dias após cada publicação prevista no artigo 19, a Secretaria Municipal de Cultura providenciará a contratação de cada projeto selecionado.

§ 1º - Para a contratação, o proponente será obrigado a entregar à Secretaria Municipal de Cultura certidões negativas de débitos junto ao Poder Público.

§ 2º - Cada projeto selecionado terá um processo independente de contratação, de forma que o impedimento de um não poderá prejudicar o andamento da contratação dos demais.

§ 3º - O objeto e o prazo de cada contrato obedecerão ao plano de trabalho correspondente.

§ 4º - O pagamento da Secretaria Municipal de Cultura a cada contratado, expressamente consignado no respectivo contrato, com a ressalva do disposto no parágrafo 5º deste artigo, será realizado em 3 (três) parcelas a saber:

I - A primeira, na assinatura do contrato, corresponde a 40% (quarenta por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

II - A segunda, no mesmo valor, será efetuada no início da segunda etapa do cronograma financeiro do projeto e uma vez comprovada a realização das atividades do primeiro período do plano de trabalho.

III - A terceira e última parcela corresponde a 20% (vinte por cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora e será efetuada ao término do plano de trabalho.

§ 5º - O pagamento das parcelas de um novo contrato só poderá ser feito após a conclusão do projeto anterior.

Art. 21 - O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 3 (três) períodos de seu plano de trabalho.

Art. 22 - O não cumprimento do projeto tornará inadimplentes o proponente, seus responsáveis legais e os membros do núcleo artístico.

§ 1º - Os proponentes, seus responsáveis legais e os membros dos núcleos artísticos que forem declarados inadimplentes não poderão efetuar qualquer contrato ou receber qualquer apoio dos órgãos municipais por um período de 5 (cinco) anos, com exceção do disposto no parágrafo 2º.

§ 2º - As penalidades previstas no parágrafo anterior não se aplicam às cooperativas e associações mencionadas no parágrafo 5º do artigo 4º mas apenas aos núcleos artísticos inadimplentes e seus membros.

§ 3º - O proponente inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas do Programa, acrescidas da respectiva atualização monetária.

Art. 23 - A Secretaria Municipal de Cultura averiguará a realização do plano de trabalho a partir dos relatórios apresentados pelos contratados, sendo sua responsabilidade:

I - Informar à Comissão Julgadora sobre o andamento de projeto em função do disposto no parágrafo 6º do artigo 14.

II - Tomar as medidas necessárias para o cumprimento do artigo 22.

Art. 24 - O contratado deverá fazer constar em todo seu material de divulgação referente ao projeto aprovado os seguintes dizeres: "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo".

Art. 25 - Esta lei dispensa regulamentação prévia para sua aplicação.

Art. 26 - As despesas decorrentes da implantação desta lei correrão por conta das dotações orçamentárias próprias, suplementadas se necessário.

Art. 27 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

PRFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO, aos 8 de janeiro de 2002, 448º da
fundação de São Paulo.

MARTA SUPPLY, PREFEITA

ILZA REGINA DEFELIPPI DIAS, Respondendo pelo Cargo de Secretária dos
Negócios Jurídicos

JOÃO SAYAD, Secretário de Finanças e Desenvolvimento Econômico

MARCO AURÉLIO DE ALMEIDA GARCIA, Secretário Municipal de Cultura

Publicada na Secretaria do Governo Municipal, em 8 de janeiro de 2002.

UBIRATAN DE PAULA SANTOS, Respondendo pelo Cargo de Secretário do
Governo Municipal

ANEXO E – PROJETO DE LEI

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 01 do proc.
Nº 416 de 00

Adriana Ciccone - Ass. Parlamentar

LIDO HOJE
06 DEZ 2000

AS COMISSÕES DE:
Constituição e Justiça
Administração Pública
Educação, Cultura e Esporte
Finanças e Orçamento

GABINETE DO VEREADOR VICENTE CÂNDIDO

01 - PL
01-0416/2000

PROJETO DE LEI

Institui o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" e dá outras providências.

**APROVADO EM 1ª DISCUSSÃO
VOLTA A 2ª DISCUSSÃO**
19 DEZ 2001

PRESIDENTE

A Câmara Municipal de São Paulo decreta:

Art. 1º - Fica instituído o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, com o objetivo de apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Parágrafo único - A pesquisa mencionada no "caput" deste artigo refere-se às práticas dramatúrgicas ou cênicas mas não se aplica à pesquisa teórica restrita à elaboração de ensaios, teses, monografias e semelhantes, com exceção daquela que se integra organicamente ao projeto artístico.

Art. 2º - O "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" terá anualmente item próprio no orçamento da Secretaria Municipal de Cultura com valor nunca inferior a 600.000 (seiscentas mil) UFESPs ou da unidade fiscal que vier a substituí-la.

Parágrafo único - Desse valor, a Secretaria Municipal de Cultura poderá utilizar até 1.800 (um mil e oitocentas) UFESPs para pagamento dos membros da Comissão Julgadora.

Art. 3º - Sem prejuízo do disposto no artigo 2º, o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" poderá vincular-se e receber recursos provenientes de Fundos Municipais existentes ou a serem criados.

Art. 4º - Para a realização do Programa serão selecionados no máximo 30 (trinta) projetos por ano de pessoas jurídicas, aqui denominadas Proponentes, com sede no Município de São Paulo, respeitado o valor total de recursos estabelecido no orçamento.

Seção de Publicação e
Edição de Anais
DT - 10

06 DEZ 2000

PREJUDICADO
23 DEZ 2001
Presidente

RECEBIDO NA A. T. M.

Em ____/____/____

às ____ horas.

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº	62	do proc.
Nº	446	de 00
Kdelina C. C. - Ass. Parlamentar		
100.406		

§ 1º - Os interessados devem se inscrever na Secretaria Municipal de Cultura, ou em local por ela indicado, nos meses de janeiro e junho de cada exercício.

§ 2º - A Secretaria Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município e divulgará por outros meios, até os dias 10 de dezembro e maio, os horários e locais das inscrições, que deverão estar abertas durante todos os dias úteis de janeiro e junho.

§ 3º - Não poderá se inscrever nem concorrer ao Programa nenhum órgão ou projeto da Administração Pública direta ou indireta seja ela municipal, estadual ou federal.

§ 4º - Um mesmo Proponente não poderá inscrever mais de 1 (um) projeto no mesmo período de inscrição, com exceção do disposto no § 5º deste artigo.

§ 5º - Cooperativas e associações com sede no Município de São Paulo, que congreguem e representem juridicamente núcleos artísticos sem personalidade jurídica própria, podem inscrever 01 (um) projeto em nome de cada um destes núcleos.

Art. 5º - Para efeitos desta lei, entende-se como Núcleo Artístico apenas os artistas e/ou técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa com caráter de continuidade.

Art. 6º - As inscrições e julgamento dos projetos serão realizados independentemente da liberação dos recursos financeiros para a Secretaria Municipal de Cultura.

Art. 7º - No ato da inscrição, o Proponente deverá apresentar o projeto em 8 (oito) vias contendo as seguintes informações:

I - Dados Cadastrais:

- a) data e local;
- b) nome, tempo de duração e custo total do projeto;
- c) nome da organização, número do CNPJ e do CCM, endereço e telefone;
- d) nome do responsável pela pessoa jurídica, número de seu RG e CPF, seu endereço e telefone;
- e) nome, endereço e telefone de um contato ou representante do projeto, quando couber;

II - Objetivos a serem alcançados;

III - Justificativa dos objetivos a serem alcançados;

IV - Plano de Trabalho explicitando seu desenvolvimento e duração, que não poderá ser superior a 2 (dois) anos;

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 03 do proc.
Nº 416 de 00

Adelina Cícero - Ass. Parlamentar
67.060.406

V - Orçamento e cronograma financeiro, que não poderão ultrapassar um total de 35.000 (trinta e cinco mil) UFESPs ou unidade fiscal que vier a substituí-la, podendo conter os seguintes itens:

- a) recursos humanos e materiais;
- b) material de consumo;
- c) equipamentos;
- d) locação;
- e) manutenção e administração de espaço;
- f) obras;
- g) reformas;
- h) produção de espetáculos;
- i) material gráfico e publicações;
- j) divulgação;
- k) fotos, gravações e outros suportes de divulgação, pesquisa e documentação;
- l) despesas diversas.

VI - Currículo completo do Proponente;

VII - Núcleo artístico responsável pelo trabalho com o currículo de seus componentes;

VIII - Ficha Técnica do projeto relacionando as funções a serem exercidas e o nome de artistas e técnicos já confirmados até a data da inscrição;

IX - As seguintes informações quando o projeto envolver produção de espetáculo:

- a) argumento, roteiro ou texto teatral com autorização do autor ou da SBAT;
- b) proposta de encenação;
- c) concepções de cenários, figurinos, iluminação e música quando prontas na data da inscrição;
- d) um compromisso de temporada a preços populares discriminando o período das apresentações e o preço dos ingressos;

X - Informações complementares que o Proponente julgar necessárias para a avaliação do projeto.

§ 1º - O desenvolvimento e duração do Plano de Trabalho de que trata o item IV deverá ser dividido em 03 (três) períodos que devem coincidir com as 03 (três) parcelas do cronograma financeiro.

§ 2º - O cronograma financeiro de que trata o item V distribuirá as despesas em 03 (três) parcelas a saber:

I - A primeira e a segunda parcelas agruparão 80% do total do orçamento, sendo que, cada parcela corresponderá a 40% do orçamento;

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 04 do proc.
Nº 416 de 00

Adelina Dione - Ass. Parlamentar
ST 400 406

II - A terceira parcela corresponderá a 20% (vinte por cento) do restante do orçamento total do projeto.

§ 3º - Uma das vias da documentação entregue à Secretaria Municipal de Cultura deverá ser acompanhada dos seguintes documentos:

I - Cópia do CNPJ, CCM, certidão negativa de ISS, Contrato Social ou Estatuto Social atualizados, CPF e RG do responsável;

II - Declaração do Proponente de que conhece e aceita incondicionalmente as regras do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo", que se responsabiliza por todas as informações contidas no projeto e pelo cumprimento do respectivo plano de trabalho;

III - Declaração de igual teor do núcleo artístico responsável pelo plano de trabalho;

IV - Declaração firmada por todos os demais envolvidos na Ficha Técnica concordando em participar do projeto e afirmando que conhecem e aceitam os termos do "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo" expressos nesta lei;

Art. 8º - A Secretaria Municipal de Cultura não poderá impor formulários, modelos, tabelas ou semelhantes para a apresentação dos projetos, exceto as declarações dos itens b), c) e d) do Parágrafo Terceiro, Artigo 7º, cujos termos serão definidos através de Portaria do Secretário Municipal de Cultura até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

Art. 9º - O julgamento dos projetos, a seleção daqueles que irão compor o "Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para a Cidade de São Paulo" e os valores que cada um receberá serão decididos por uma Comissão Julgadora no prazo máximo de 30 (trinta) dias após sua primeira reunião, determinada pelo Artigo 12º.

Art. 10 - A Comissão Julgadora será composta por 7 (sete) membros, todos com notório saber em teatro, conforme segue:

I - 01 (um) representante do Secretário Municipal de Cultura, que será o Presidente da Comissão Julgadora;

II - 06 (seis) membros escolhidos conforme Artigo 11º desta lei.

§ 1º - Para cada período de inscrição, isto é, janeiro e junho de cada ano, será formada uma Comissão Julgadora.

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 25 do proc.

Nº 416 de 22

Adeline Ciope - Ass. Parlamentar
RF. 100.408

§ 2º - Os integrantes da Comissão Julgadora poderão ser reconduzidos à Comissão Julgadora.

§ 3º - Somente poderão participar da Comissão Julgadora pessoas de notório saber em teatro, com experiência em criação, produção, crítica, pesquisa ou ensino, vedada a indicação ou nomeação de pessoas com atuação restrita à promoção, divulgação ou captação de recursos.

Art. 11 - Os 06 (seis) membros de que trata o item II do artigo 10 serão escolhidos através de votação.

§ 1º - O Secretário Municipal de Cultura indicará um mínimo de 6 (seis) e um máximo de 12 (doze) nomes.

§ 2º - Até o dia 15 de janeiro ou 15 de junho de cada ano, cada entidade de caráter representativo, em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, e que tenha sede no Município de São Paulo há mais de 03 (três) anos, poderá apresentar à Secretaria Municipal de Cultura uma lista própria indicando até 12 (doze) nomes.

§ 3º - Cada projeto concorrente votará em até 06 (seis) nomes das listas mencionadas nos Parágrafos Primeiro e Segundo deste artigo.

§ 4º - Os 06 (seis) nomes mais votados conforme o Parágrafo Terceiro formarão a Comissão Julgadora ao lado de seu Presidente.

§ 5º - O Secretário Municipal de Cultura publicará no Diário Oficial do Município, e divulgará por outros meios, sua lista de indicações e as listas das entidades, quando houver, até o dia 20 de janeiro ou 20 de junho de cada ano para formação da Comissão nos respectivos períodos.

§ 6º - Encerrado o prazo de inscrição dos projetos, cada Proponente terá 02 (dois) dias úteis para entregar seu voto, por escrito, à Secretaria Municipal de Cultura.

§ 7º - Encerrada esta votação, o Secretário Municipal de Cultura terá 03 (três) dias úteis para publicar no Diário Oficial do Município a constituição da Comissão Julgadora.

§ 8º - A Secretaria Municipal de Cultura deixará à disposição de qualquer interessado, até o final de cada ano, cópia de todos os documentos referentes à formação da Comissão Julgadora.

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 06 do proc.

Nº 4.16 de 00

Adelina, 19 de Ass. 100.406

RF. 100.406

§ 9º - As indicações mencionadas nos Parágrafos Primeiro e Segundo dependem de concordância dos indicados em participar da Comissão Julgadora, o que será feito através de declaração expressa de cada um conforme modelo a ser fixado pelo Secretário Municipal de Cultura em publicação no Diário Oficial do Município até 30 (trinta) dias após a promulgação desta lei.

§ 10 - Nenhum nome indicado para a Comissão Julgadora poderá participar de qualquer projeto concorrente no respectivo período.

§ 11 - Em caso de empate na votação prevista nos Parágrafos terceiro e quarto, o Secretário Municipal de Cultura escolherá quem irá compor a Comissão entre aqueles cujos nomes apresentaram empate na votação.

§ 12 - Em caso de vacância, assumirá a Comissão o próximo nome mais votado.

Art. 12 - A Comissão Julgadora fará sua primeira reunião em até 05 (cinco) dias úteis após a publicação de sua nomeação.

§ 1º - O Secretário Municipal de Cultura definirá o local, data e horário da mesma.

§ 2º - Nesta reunião, cada membro receberá da Secretaria Municipal de Cultura uma via dos projetos inscritos e uma cópia desta lei.

Art. 13 - A Secretaria Municipal de Cultura providenciará espaço e apoio para os trabalhos da Comissão.

Art. 14 - A Comissão Julgadora terá como critérios para a seleção dos projetos:

I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei;

II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra;

III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas;

IV - O interesse cultural;

V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no Plano de Trabalho;

VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme Plano de Trabalho;

VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos;

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 01 do proc.
Nº 416 de 22

Adelina Cicone Cury, Parlamentar
RF: 100.400

VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado.

§ 1º - É vedada a participação de uma mesma pessoa em mais de um núcleo artístico ao mesmo tempo, mas um artista ou técnico pode ser incluído em fichas técnicas de diferentes projetos.

§ 2º - Não poderão ser aprovados pela comissão mais de 20 (vinte) projetos referentes às inscrições de janeiro.

§ 3º - Não poderá ser aplicado para os projetos inscritos em janeiro mais de 2/3 (dois terços) dos recursos públicos previstos no orçamento anual.

§ 4º - A Comissão decidirá sobre o valor do apoio financeiro para cada um dos projetos que selecionar, mas esta importância não poderá ser inferior a 50% (cinquenta por cento) do orçamento apresentado pelo Proponente.

§ 5º - A Comissão poderá não utilizar todo o orçamento do Programa se julgar que os projetos apresentados não têm méritos ou não atendem aos objetivos desta lei.

§ 6º - A seleção de um mesmo Proponente poderá ser renovada a cada nova inscrição sempre que a Comissão julgar o projeto meritório e uma vez ouvida a Secretaria Municipal de Cultura quanto ao andamento do projeto anterior.

§ 7º - A seu critério, a Comissão poderá solicitar esclarecimentos verbais ou por escrito ao Proponente e/ou ao Núcleo Artístico de qualquer projeto para tomar suas decisões.

Art. 15 - A Comissão Julgadora tomará suas decisões por maioria simples de votos.

Parágrafo único - O Presidente só tem direito ao voto de desempate.

Art. 16 - Para a seleção de projetos, a Comissão Julgadora decidirá sobre casos não previstos nesta lei.

Art. 17 - A Comissão Julgadora é soberana e não caberá recursos contra suas decisões.

Art. 18 - Até 05 (cinco) dias após o julgamento, a Secretaria Municipal de Cultura deverá notificar os vencedores, que terão o prazo de 05 (cinco) dias, contados após o recebimento da notificação, para se manifestar, por escrito, se aceitam ou desistem da participação no Programa.

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 08 do proc.
Nº 416 de 00

Adelina Ciconé - *Ass. Parlamentar*
RF. 100.409

§ 1º - A concordância do Proponente obriga-o a cumprir todo o plano de trabalho apresentado, independentemente do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora.

§ 2º - A ausência de manifestação por parte do interessado notificado será tomada como desistência do Programa.

§ 3º - Em caso de desistência, a Comissão Julgadora terá o prazo de 05 (cinco) dias para escolher novos vencedores, repetindo-se o estabelecido no "caput" deste artigo, sem prejuízo para os prazos determinados para a contratação dos demais selecionados e ressalvado o disposto no Parágrafo Quarto.

§ 4º - A seu critério, a Comissão poderá não selecionar novos projetos em substituição aos desistentes, ainda que isso signifique a não utilização do total dos recursos disponíveis para o Programa.

Art. 19 - O Secretário Municipal de Cultura divulgará, homologará e publicará no Diário Oficial do Município a seleção de projetos da Comissão Julgadora e as alterações previstas nos Parágrafos Terceiro e Quarto do Artigo 18 .

Parágrafo único - Os atos mencionados na caput deste artigo serão realizados em até 02 (dois) dias úteis após as respectivas decisões da Comissão Julgadora.

Art. 20 - Até 20 (vinte) dias após cada publicação prevista no artigo 19 (dezenove), a Secretaria Municipal de Cultura providenciará a contratação de cada projeto selecionado.

§ 1º - Cada projeto selecionado terá um processo independente de contratação, de forma que o impedimento de um não poderá prejudicar o andamento da contratação dos demais.

§ 2º - O objeto e o prazo de cada contrato obedecerão ao plano de trabalho correspondente.

§ 3º - O pagamento da Secretaria Municipal de Cultura a cada contratado, expressamente consignado no respectivo contrato, com a ressalva do disposto no Parágrafo Quarto deste artigo, será realizado em 03 (três) parcelas a saber:

I - A primeira, na assinatura do contrato, corresponde a 40% (Quarenta Por Cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora;

II - A segunda, no mesmo valor, será efetuada no início da segunda etapa do cronograma financeiro do projeto e uma vez comprovada a realização das atividades do primeiro período do Plano de Trabalho;

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº	09	do proc.
Nº	416	de 00
Adelino Clópe - Ass. Parlamentar		
R.F. 100.406		

III - A terceira e última parcela corresponde a 20% (Vinte Por Cento) do orçamento aprovado pela Comissão Julgadora e será efetuada ao término do plano de trabalho.

§ 4º - O pagamento das parcelas de um novo contrato só poderá ser feito após a conclusão do projeto anterior.

Art. 21 - O contratado terá que comprovar a realização das atividades através de relatórios à Secretaria Municipal de Cultura ao final de cada um dos 03 (três) períodos de seu plano de trabalho.

Art. 22 - O não cumprimento do projeto tornará inadimplentes o Proponente, seus responsáveis legais e os membros do núcleo artístico.

§ 1º - Os proponentes, seus responsáveis legais e os membros dos núcleos artísticos que forem declarados inadimplentes não poderão efetuar qualquer contrato ou receber qualquer apoio dos órgãos municipais por um período de 05 (cinco) anos, com exceção do disposto no Parágrafo Segundo.

§ 2º - As penalidades previstas no parágrafo anterior não se aplicam às cooperativas e associações mencionadas no Parágrafo Quinto do Artigo 4º mas apenas aos núcleos artísticos inadimplentes e seus membros.

§ 3º - O Proponente inadimplente será obrigado a devolver o total das importâncias recebidas do Programa, acrescidas da respectiva atualização monetária.

Art. 23 - A Secretaria Municipal de Cultura averiguará a realização do plano de trabalho a partir dos relatórios apresentados pelos contratados, sendo sua responsabilidade:

I. informar à Comissão Julgadora sobre o andamento de projeto em função do disposto no Parágrafo Sexto do artigo 14;

II. tomar as medidas necessárias para o cumprimento do artigo 22.

Art. 24 - O contratado deverá fazer constar em todo seu material de divulgação referente ao projeto aprovado os seguintes dizeres: "Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo".

Art. 25 - Esta lei dispensa regulamentação prévia para sua aplicação.

Câmara Municipal de São Paulo

Folha nº 10 do proc.
Nº 414 de 00

Adelino Cicone (Ass. Parlamentar)
CPF: 400.406

Art. 26 – As despesas decorrentes da implantação desta lei correrão por conta das dotações orçamentárias, suplementadas se necessário.

Art. 27 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação, revogando-se as disposições em contrário.

Sala das Sessões, de dezembro de 2.000

VICENTE CÂNDIDO DA SILVA
VEREADOR