Introdução

É nosso desejo dissertar sobre o Teatro de Grupo em Barão Geraldo, fenômeno irradiado nas últimas duas décadas a partir do bairro de Vila Santa Isabel[1]. Verificar os contextos nos quais os coletivos fixam-se no distrito de Campinas. Atualmente, contam-se pelo menos 15 deles em atividade, alguns com sede. Propomos analisar as relações de parceria entre os diversos grupos. Em que medida os seus projetos artísticos atingem uma dimensão comunitária, prospectam uma política cultural ou constroem pontes de cidadania.

Para tanto, cotejarmos três grupos: o Lume[2] - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, criado em 1985; a Boa Companhia de Teatro, em 1992; e o Barracão Teatro, em 1998. As trajetórias são pinçadas desse universo devido aos reflexos e às ações de sua continuidade (10 anos, 16 anos e 23 anos). Respectivas existências que nos permitem apurá-las em processos mais consistentes em termos estéticos e conceituais. Valorizam a arte de ator e investigam cotidianamente novas possibilidades quanto às técnicas de representação. Manejam instrumentos práticos e teóricos assentados sobre uma convicção experimental do teatro: índole de pesquisadores.

Elencamos outros aspectos dialógicos, como a contiguidade[3] física, formativa e profissional com a UNICAMP, cujo campus está situado a 3 quilômetros de suas sedes, em Vila Santa Isabel. A condição de ator--pesquisador estende-se naturalmente à universidade, ora nos períodos de graduação e pós-graduação ora no vínculo empregatício. Seus integrantes são ou já foram aprendizes e professores.

O Lume tem sua origem entranhada à instituição, mas passa quase toda a sua primeira década com muitas dificuldades para ser reconhecido internamente, na engrenagem acadêmica, como um espaço científico, tal como os demais laboratórios, com a especificidade de operar sobre o

---

[1] Adotamos a grafia Vila Santa Isabel por ser a mais corrente no bairro, apesar de notarmos, esporadicamente, a inscrição "Izabel" em alguns estabelecimentos ou linhas de ônibus. Santa Isabel é padroeira de Barão Geraldo.

[2] Embora o nome tenha sua origem numa sigla, Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão, optamos em grafá-lo em letras maiúscula e minúsculas, como o próprio grupo adota.

[3] Escrevemos esta dissertação sob as regras do novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

treinamento artístico. Todos os seus atores-pesquisadores são formados nas Artes Cênicas ou no seio do Lume. Verônica Fabrini, a encenadora, é prata da casa e, uma vez professora e depois chefe de departamento, influencia os alunos na criação da Boa Companhia. Ela não usufrui diretamente dessa aproximação com as Artes Cênicas e, como o Barracão Teatro, busca alternativas independentes para manter-se. Neste terceiro, Tiche Vianna é ex-professora, também ex-chefe de departamento, e o destino faz com que ela plante mais um grupo no distrito.

Apesar de acumular bagagem respeitável na transposição de obstáculos do fazer teatral no país, dada a incipiência de políticas públicas para a cultura, só a partir da metade da década de 2000 esses coletivos conquistam repercussão no circuito da capital paulista ou em nível nacional. No meio artístico, é notório o reconhecimento pela verticalidade técnica de suas criações. À admiração alinha-se, como paradoxo, certo estigma de *isolamento* desses artistas para quem os observa à distância - fora de Campinas ou mesmo a partir do centro da cidade, a apenas 12 quilômetros de Barão Geraldo.

Supomos que a aura difundida por causa da noção de laboratório na arte do teatro, melhor sistematizada no Brasil com a origem do Lume e sublimação de seu idealizador, Luis Otávio Burnier (1956-1995), corrobora a visão reducionista sobre o assunto. Os primeiros anos do Lume são voltados radicalmente ao treinamento, no sentido de estruturar veredas pelas quais os atores-pesquisadores possam caminhar com mais domínio e causa. Isso, o deduzimos retrospectivamente. Lá, no durante dos desbravadores, torna-se consciência aos poucos.

Num salto para os anos 2000, a cultura de Teatro de Grupo está mais disseminada nacionalmente; assimila-se com mais clareza o recolhimento de um núcleo artístico, laboratório ou centro de pesquisa, que tateiam mais dúvidas que certezas em sua travessia. “[...] adotam um vocabulário que é, ao mesmo tempo, místico e científico, desconstrutivo e simbólico. [...] um estilo de vida quase monástico” (MARIZ, 2007: 29).

A acepção de Pavis para Teatro Laboratório é o “Teatro experimental onde os atores efetuam pesquisas sobre interpretação ou encenação, sem preocupação com lucro comercial e sem mesmo considerar como

indispensável a apresentação para um grande público, de um trabalho acabado" (PAVIS, 1999: 391). Reencontrar a definição de Teatro Laboratório[4], como Grotowski imprimiu nos anos 1960, joga mais um pouco de luz.

> Na história do teatro recordam-se os "laboratórios" de Stanislavski, Vachtangov, Meyerhold, e o de Copeau; este último mais próximo de uma verdadeira escola teatral. Quando Grotowski definiu esta palavra em Opole, em 1962, quando transformou o Teatr 13 Rzedów no Teatr-Laboratorium, utilizou o exemplo do Instituto Bohr: "É um lugar de encontro onde físicos de diferentes países fazem experiências e dão seu primeiro passo na terra de ninguém de sua profissão". Grotowski era um diretor "profissional" e seus atores eram atores "profissionais"; todos eles tinham estudado na escola de teatro e trabalhado no teatro tradicional. Tinham de abandonar um território para poder seguir o caminho do laboratório (BARBA, 1991: 229).

Considerando-se as gradações históricas, Lume, Boa Companhia e Barracão Teatro cimentam linguagens díspares, nas quais a arte de representar é ponto de partida e, não raro, de chegada, desdobrando-se em teses e dissertações graças à retroalimentação de seus próprios atores--pesquisadores. Os três grupos possuem sedes, a um só tempo casas, laboratórios e espaços de apresentação com capacidade para 30 a 70 espectadores em galpões adaptados. Outrora universitários, os artistas passaram a gerar pedagogias que intentam sistematizar suas próprias heranças. Por isso servem como norte às gerações anteriores e são estimulados a novos desafios por aqueles com os quais ombreiam até aqui.

[4] Pollastrelli, que trabalhou com Grotowski como tradutora, aportuguesou o original *Teatr Laboratorium* conforme o hábito do teatrólogo polonês que preferia ser mais homogêneo à língua de cada país. (POLLASTRELLI, 2007 *apud* GROTOWSKI; FLASZEN; BARBA, 2007: 15).

A imprensa nacional e os festivais de teatro os "descobrem", mesmo quando um ou outro já contam mais de uma década de atividade. Os grupos citados costumam realizar turnês ou coproduções internacionais, demonstram processos criativos ou ministram cursos. Está em pulsação uma cultura de teatro com verticalidade raramente disposta de maneira tão concêntrica na contemporaneidade brasileira. "Não é possível separar as precisas análises técnicas ou os comentários da mágica ressonância daqueles 'teatros pobres', 'desnudamentos', 'atos totais', 'caminho negativo', 'união de espontaneidade e disciplina'..." (FLASZEN, 2007: 20).

Somos mobilizados a desvelar esse lugar do Teatro de Grupo em Vila Santa Isabel. Optamos por cunhar Barão Geraldo no título desta exposição por tratar-se do nome mais comumente mencionado entre artistas, produtores, público e meios de comunicação social quando trazem à baila as manifestações artísticas locais, especialmente o teatro e a música. Concerne ainda denominação mais familiar veiculada fora da cidade, multiplicação reforçada pela presença do polo universitário hegemônico no dia a dia dos habitantes.

Declinamos delimitar a pesquisa ao treinamento de ator por entender que tal angulação é contemplada a contento no âmbito da academia[5]. Interessa-nos focar o movimento teatral como derivação do "conjunto de ações de um grupo de pessoas mobilizadas por um mesmo fim"[6] e não necessariamente "agrupamento, organização que vise a mudanças políticas ou sociais"[7]. Quiçá, anseiam por evolução histórica, artística. Mas isso não os exime da interrelação de circunstâncias, a ver com o acesso à cultura

[5] Relacionamos a seguir as teses ou dissertações defendidas por atores do Lume e da Boa Companhia, todos por meio do Programa de Pós-Graduação em Artes da UNICAMP: OTANI, Daves. O ator em jogo. Campinas, SP: [s.n.], 2005. Orientado por Marcio Aurélio; SILVA, Eduardo Osório. Corporeidade animal na construção do corpo cênico. Campinas, SP: [s.n.], 2004. Orientado por Verônica Fabrini; FABRINI, Verônica. O amor é um animal de duas costas: um estudo sobre a encenação de Otelo. Campinas, SP: [s.n.], 1996. Orientada por Neyde Veneziano; CARVALHO FILHO, Moacir Ferraz de. A voz parte do corpo. Campinas, SP [s.n.], 2002. Orientado por Sara Lopes; FERRACINI, Renato. Corpos em criação, café com queijo. Campinas, SP [s.n.], 2004. Orientado por Ivan Santo Barbosa; COLLA, Ana Cristina. Da minha janela vejo: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. Campinas, SP [s.n.], 2003. Orientada por Suzi Frankl Sperber; HIRSON, Raquel Scotti. Tal qual apanhei do pé. Campinas, SP [s.n.], 2003. Orientada por Suzi Frankl Sperber; e FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. UNICAMP-FAPESP, 2001.

[6] Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

[7] Ibidem.

como um direito do cidadão. À efervescência cultural corresponderia uma densidade política?

E nesses contextos, as sedes dos grupos são alugadas com recursos próprios ou da UNICAMP, no caso do Lume. Tanto uma situação ou outra configuram um investimento de resistência para se apropriar de um espaço. Ter uma casa, um galpão ou um salão adaptado de forma não convencional para teatro corrobora sensivelmente a qualidade da pesquisa e da criação artísticas. Apropriar-se desse chão é tarefa árdua, como o sabem os trabalhadores rurais sem-terra, entre a população campesina, ou os cidadãos sem-teto nos centros urbanos.

O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) estimula seus integrantes e simpatizantes a pensar o assentamento não somente como a conquista da terra. As vidas familiares são redimensionadas a outras lógicas da resistência, "[...] que é o caso da educação, cultura, lazer, saúde e esporte. [...] O assentamento é muito mais do que pensar produção e viabilidade" (OLIVEIRA, 2008).

Um dos ramos etimológicos da palavra *assentamento* indica o ato de registrar por escrito; o registro por escrito de algo. Nossos apontamentos inclinam-se para uma estrutura de texto acadêmico em sua missão de dispor cientificamente as fontes de modo a inferir com objetividade. Para além da bibliografia ou do anedotário, aclamamos um atalho para a plataforma jornalística, prima-irmã da literatura, e deixar-se contaminar por um dos seus gêneros mais bem-sucedidos na história da imprensa brasileira: a crônica. Mesclar "crônica e testemunho" (LIMA, 2000: 7). Não se trata de diletantismo, mas de desesperada tentativa para colocar em relevo a subjetividade entredita em discursos e práticas dos grupos teatrais analisados, entremeio por vezes descritivo.

"Subjetivo não significa, para esse autor, interior - eu diria, quase, que é esta uma das grandes contribuições trazidas pelo seu pensamento, a de colocar a subjetividade sob o signo da exterioridade" (PELBART, 2000: 45). É uma licença de estilo que vimos solicitar, dada a atuação no jornalismo cultural, cobertura diária do teatro brasileiro desde 1992. É o caso de inverter a questão sobre o ofício do ator para o do repórter deslocado de suas raias. "No território da escrita, qual o verbo do ator?" (COLLA, 2006a: 131).

Quanto ao estado de interdisciplinaridade e exercício da crônica, Candido esclarece que,

> Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 1980: 84).

Como em momento algum ambicionamos tal perfeição, porque desacreditamos da sua plausibilidade, inclusive nos demais recantos da existência, façamos da crônica a fresta para um encontro menos protocolar com os artistas. "[...] os métodos usados para perseguir a verdade histórica não são os métodos do promotor, e os homens que montam guarda aos fatos não são funcionários de grupos de interesse, mas os repórteres, os historiadores e, finalmente, os poetas" (ARENDT, 2003).

A historicidade é uma categoria que permite acessar múltiplas camadas entre os fluxos culturais e sociais em voga em Barão Geraldo. Não seria difícil delimitar grupos ou espaços cênicos e musicais dignos de ter os passos registrados em sua totalidade particular. Ou ainda perfilar famílias de suas bordas rurais, *habitus* e *locus* reminiscentes do vilarejo ou povoado. Não obstante, abrimos o foco para que a recepção da realidade, do imaginário e das ações e depoimentos que os constroem, se dê por meio de novas texturas dispostas ao leitor que com elas conviva ou não. Tampouco a memória estanca; o passado é presente o tempo todo, num "grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever" (BARTHES, 2004: 17).

Almejamos cruzar esses "mapas sentimentais recortados pelas pequenas histórias de vida" (KEHL, 2008: 293), permitir-se "[...] ser um 'eu' aberto em relação a todas as partículas e pensamentos que correm comigo, ao meu lado, 'entre' mim e o outro" (FERRACINI, 2006a: 21).

> Posicionar-se em defesa do espaço lírico e desconfiar das palavras. [...] Sobretudo quando se trata de registrar determinadas situações, percepções e imagens movidas por um estado de inquietude, compatível com a vertiginosa confusão de sentidos a que estamos expostos hoje. Tanto prosa quanto poesia, reconhecemos nessa vertente literária uma vocação bifurcada. Escrita do desassossego (PAIXÃO, 2008: 217).

Há um preço embutido em nossa escolha: a vigília. Não solapar as boas histórias que temos nas mãos para contar; não ignorar os mecanismos sociais que articulam a experiência pessoal às gerações passadas.

> [...] quase todos os jovens de hoje crescem numa espécie de presente contínuo, sem qualquer relação orgânica com o passado público da época em que vivem. Por isso, os historiadores, cujo ofício é lembrar o que os outros esquecem, tornam-se mais importantes que nunca no fim do segundo milênio. Por esse motivo, porém, eles têm de ser mais que simples cronistas, memorialistas e compiladores (HOBSBAWN, 1995: 13).

O trabalho de campo é pontuado por observação não só como atributo de espectador, mas da costura por bastidores. Somos ouvintes num dos concorridos cursos oferecidos durante os meses de fevereiro nos espaços culturais de Barão Geraldo, simultaneamente à programação do Feverestival – Festival Internacional de Teatro de Campinas. O evento firmado na Vila Santa Isabel por artistas locais, independentes, especialmente ligados à música e ao teatro, atrai aficionados de outros bairros de Campinas, de outras cidades do Estado e, inclusive, do exterior.

Acompanhamos palestras, entrevistamos os atores, um produtor, uma repórter de cultura, um promotor musical. Assistimos à maioria dos espetáculos recentes dos considerados. E transitamos os devidos ímãs da teoria e da prática acolhidos em suas publicações. Pisamos o celeiro da arte de ator, mas dificilmente haverá outro lugar no país em que a convergência cabeça-corpo se dê de forma tão arraigada no cotidiano dos que fazem e dos que veem a cena.

A mera experiência, porém, não desanca o pensamento.

> A pura empiria está para o pensamento como o ato de comer está para a digestão e a assimilação. Quando a experiência se vangloria de que somente ela, por meio de suas descobertas, fez progredir o saber humano, é como se a boca quisesse se gabar por sustentar sozinha a existência do corpo (SCHOPENHAUER, 2007: 49).

Consentimos: "É preciso abordar tudo isso com um mínimo de bom senso. Não fazer passes de mágica com as palavras" (GROTOWSKI, 2007: 209). A fim de perscrutar as subjetividades inerentes aos atuadores, optamos pela abordagem transversal, inspirados no conceito que Guattari (1985) elabora nos anos 1960, no âmbito da psiquiatria, e desencadeia uma valiosa ferramenta nas diretrizes ambientais e pedagógicas, por exemplo. A transversalidade pode sugerir escapismo em meio à multiplicidade de saídas que abarca, mas nos cativa essas horizontais e verticais por entre os discursos, os espaços, as ideias e os ideais de arte, de cultura e de comunidade.

Esse modo de intervenção simbólica nos parece tangível às artes cênicas e à narrativa jornalística. Dançar por entre justaposições e junções, quem sabe, nos permita mapear esse corpo de coreutas à maneira da ágora grega, em que o espaço público funde-se à arte dramática e ao gesto de solidariedade incondicional sem precedentes na história da humanidade. "O teatro é uma obra de arte social e comunal: nunca isso foi mais verdadeiro do que na Grécia antiga". (BERTHOLD, 2000: 103). Barão Geraldo possui, pois, o seu coro de muitas vozes e vezos.

O desafio é equilibrar a organização das sensações com a despressurização do tirocínio lógico. Evocamos, para tanto, as reflexões que acreditamos progressistas da crítica de artes cênicas mexicana Patricia Cardona. Ela propõe que uma mudança na estrutura de pensamento a respeito da arte deve dar-se organicamente a partir das leis vitais que determinam o equilíbrio físico e psicológico da vida. Da mesma forma, defende que a percepção do crítico, do pesquisador ou do teórico das artes cênicas é determinada por sua biografia como espectador. Soa elementar e, no entanto, nos lembra dessa essencialidade fecunda do encontro menos

armado de paradigmas prefixados. Quantas pessoas que se dizem artistas de teatro torcem o nariz para ir ao teatro?

Trata-se de analisar e estabelecer parâmetros teórico-históricos, técnico-estéticos sem perder a capacidade de "fascinar o leitor assim como a cena fascina o espectador" (CARDONA, 1991). A "presunção de clareza científica" versus "torres impenetráveis de retórica" são imagens que a autora usa para rebater a objetividade que mais turva que ilumina.

> A prosa narrativa e ensaística, mais longa, da qual muitos críticos fazem uso, tem uma lógica operativa literal, explicativa e, portanto, demasiado lenta dentro do contexto da velocidade. A linguagem acadêmica é a antítese da experiência vital proporcionada pelo espetáculo. É uma linguagem desleal (CARDONA, 1991: 37).[8]

Já que nos disseram que "O olho/reflexo, sem dúvida, não está no mar de leituras. Eu o encontrei no silêncio" (CARDONA, 1991), mergulhamos na aventura. Decidimos compor um número mínimo de capítulos, na esperança de que, quanto mais juntos, e não junto, mais visíveis as singularidades dos coletivos e personagens para quem espreita do lado de cá.

Na primeira parte, intitulada *Panorama em processo do Teatro de Grupo no Brasil*, damos a ver um percurso histórico, a partir das últimas duas décadas, suas paisagens políticas, sociais e estéticas. O ímpeto experimental[9] e a perseverança na busca por novas formas de linguagem (na dramaturgia, na representação, no espaço cênico, etc.) constituem uma resistência, atravessando uma ditadura; nada fez com que o segmento fosse banido. Ao contrário, em plena era mercantilista da cultura, angaria reconhecimento pelas iniciativas públicas, nos três níveis de governo -

---

[8] Daqui por diante, toda tradução que não for atribuída é de nossa autoria. "La prosa narrativa y ensayística (expansiva) que aplican muchos críticos tiene uma lógica operativa literal, explicativa y por tanto demasiado lenta dentro del contexto de la velocidad. El lenguaje académico es la antítesis de la experiencia vital que proporciona el espectáculo. Es un lenguaje desleal".

[9] "O termo *teatro experimental* está em concorrência com *teatro de vanguarda*, *teatro laboratório*, *performance*, *teatro de pesquisa* ou, simplesmente, *teatro moderno*; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e *burguês* que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou atores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial" (PAVIS, 1999: 388, grifo do autor).

sopesem os raquíticos orçamentos -, e conquista anuência de empresas que investem para abater seus impostos.

O segundo capítulo, *O distrito, a universidade, os forasteiros e os nativos*, retrata as características do lugar e de sua gente. De viés um tanto sociológico, correlaciona a história de Barão Geraldo aos dias que correm. Expõe como a região outrora forrada por plantações de café e cana de açúcar sofre uma transformação após a instalação da UNICAMP, 42 anos atrás. A coexistência, ou a falta dela, entre aqueles que vêm de fora, os artistas, forasteiros, e os que são do lugar, nativos - ou vice-versa. Sondamos o porquê, apesar das condições favoráveis em termos geográficos (o isolamento produtivo, fora dos grandes centros urbanos), não se instaura em Barão Geraldo uma dimensão comunitária do fazer teatral.

Esse elo é mais mensurável no intercâmbio dos artistas, costumeiramente parceiros e disponíveis entre si, mas raramente vaza ao outro, o vizinho, o morador, homens, mulheres e crianças, parte deles "muito humildes" (SIMIONI, 2009), que não vão ao teatro e, no entanto, sentem-se como que intimidados a pôr os pés no quintal onde uma sala fora adaptada com refletores e arquibancadas. Essa impotência, impossibilidade em alcançar o outro, tão perto e tão longe, é a contradição que nos acompanha feito sombra desde o início.

Corpo como resultado dos outros é o que desenhamos no terceiro capítulo, *Três grupos em busca de um ator*. A intenção é radicalizar uma narrativa que permita apreender as pistas de uma formação convencional ou autodidata, o tatear de linguagens, consolidações de linhas de pesquisa na arte de ator, construção de repertório, manutenção de sedes, condições de trabalhadores de teatro, enfim, a pulsação dos grupos de Barão Geraldo. Como se os três veteranos, entrelaçados em memórias de ontem e de hoje, permitissem vislumbrar a organicidade de suas histórias, laços às vezes voluntários, às vezes frutos do acaso ou da sincronicidade.

Lançamos mão das três atividades umbilicadas por Arendt (2008) com as condições mais gerais da existência humana: o labor, o trabalho e a ação. Através dela, argumentamos sobre como os grupos teatrais moldam uma

deontologia[10] para a labuta profissional em Barão Geraldo, contrariando as adversidades com aquilo que lhe é mais caro: o ato de criar.

As considerações finais, em *Virá que vemos*, intuem que as histórias aqui reunidas dão conta do caráter imprescindível para compor um paradigma relacional (HERKENHOFF, 2008: 313) nas artes cênicas contemporâneas. E refletimos sobre o que nos parece uma incômoda contradição do Teatro de Grupo naquele pedaço: a falta de vínculo com o seu espectador mais próximo, o vizinho de muro, de quarteirão, de bairro. São recorrentes nos depoimentos dos artistas um desalento com essa situação, quase como se a vitória artística concedesse essa exceção, quando, ao contrário, expõe o cisma, a regra, com a qual seria da natureza da arte contorná-la ou recriá-la.

[10] Emprestamos a rubrica filosófica geralmente aplicada ao exercício da medicina, da advocacia, do jornalismo e de qualquer categoria profissional que implique um código de ética. Parte da "teoria moral criada pelo filósofo e jurisconsulto inglês Jeremy Bentham (1748-1832) que, rejeitando a importância de qualquer apelo ao dever e à consciência, compreende na tendência humana de perseguir o prazer e fugir da dor o fundamento da ação eticamente correta". Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

CAPÍTULO I

Panorama em processo do Teatro de Grupo no Brasil

Lume em cena de Shi-Zen, 7 Cuias*, por Tina Coelho.*

1. **Capítulo I**

1.1. Panorama em processo do Teatro de Grupo no Brasil

Sabemos do disparate que é dissociar das artes cênicas sua inerência grupal. Desde a ágora grega, há 25 séculos, sua predestinação é soma de equipe: ator, diretor, cenógrafo, figurinista, desenhista de luz, técnico, produtor, etc. A relação com o público também é vital. Essa conjectura vem inserir a paisagem teatral brasileira contemporânea, modificada significativamente com o fenômeno das práticas coletivas durante as décadas de 1990 e 2000. Centenas de núcleos surgem ou são revitalizados nos centros urbanos em consequência de políticas públicas mínimas para o segmento, fruto da mobilização dos artistas. São grupos que, invariavelmente, realizam treinamento e pesquisa contínuos na preparação de ator, da cena, do texto e dos demais elementos constitutivos do espetáculo. A maioria mantém sede própria ou alugada, com sala ou galpão onde ensaia, se apresenta ou abre as portas para seminários e debates.

Coexistem modos de organização e de produção que valorizam o percurso criativo prático e a base teórica em detrimento da obra como fim em si mesmo. O trabalho em equipe costuma ser bem sucedido quando dimensões estéticas e éticas convergem para uma poética. Para atingi-las, os artistas vão à luta por recursos e chamam o Estado a cumprir seu papel, como ocorre em países mais bem desenvolvidos[11].

No Estado de São Paulo, uma das iniciativas demarcatórias dessa fase é o Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, organizado pela equipe do Fora do Sério na cidade de Ribeirão Preto (alguns dos seus integrantes formaram-se pela UNICAMP). Com ênfase em espetáculos, o projeto atrai dezenas de equipes em suas duas edições, em 1991 e 1993. Concomitante, em Belo Horizonte, desponta a Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais, em 1991. Mas é na capital paulista que a urgência de políticas públicas

[11] A França, por exemplo, de tradição no subsídio à arte, também vive uma explosão de coletivos de teatro na década de 1990. São os "bandos", conforme a designação do ensaísta Jean-Pierre Thibaudat, que sublinha a condição marginal de atrizes, atores e diretores. "Não é espantoso observar, para concluir, que é nesse teatro dos bandos que se encontrou ou reencontrou-se o fermento político abandonado pela maioria de seus antecessores", escreve Thibaudat, citando núcleos como Radeau, Royal de Luxe e Machine (2008: 56-61).

para as artes cênicas ganha o centro das discussões. O movimento Arte contra a Barbárie catalisa artistas, produtores e pensadores a partir de 1998.

O movimento é desencadeado essencialmente por grupos de teatro, a contar desse momento. O desejo de trocar experiências nos planos da produção e da criação de espetáculos motiva uma série de reuniões em algumas sedes ou edifícios teatrais da cidade. No entanto, a luta por políticas públicas para o setor se impõe como eixo. Há a percepção de que os coletivos estão ensimesmados em suas estratégias de sobrevivência, em prejuízo da organização da chamada classe artística - um contraste com mobilizações mais enfáticas sob o regime da ditadura militar.

Batizados como Espaço da Cena, os encontros levam à politização do discurso dos artistas e à adoção tática de divulgar manifestos. Afinal de conta, "O artista e o intelectual independente estão entre as poucas personalidades que restam, equipadas para resistir e lutar contra a estereotipagem e consequente morte das coisas autenticamente vivas" (MILLS, 1967, *apud* CUEVAS, 2008: 224).

O primeiro manifesto, em maio de 1999, embasa a defesa de uma efetiva política de Estado para a cultura, e não à mercê do governo de turno. O documento reverbera em outras regiões do Brasil, ao longo da década. O seu trecho final reflete a tônica de uma época:

> O teatro não pode ser tratado sob a ótica economicista. A cultura é o elemento de união de um povo que pode fornecer-lhe dignidade e o próprio sentido de nação. É tão fundamental quanto a saúde, o transporte e a educação. É, portanto, prioridade do Estado. Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade 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 experimentação teatral; recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos; e criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país. Esse

> 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 (COSTA, 2008: 21-23).

Esse texto seminal é subscrito por sete núcleos (Companhia do Latão, Folias D´Arte, Monte Azul, Parlapatões, Patifes & Paspalhões, Pia Fraus, Tapa e Teatro Popular União e Olho Vivo). Algumas personalidades também o endossam, como o diretor e cenógrafo Gianni Ratto, o pesquisador Fernando Peixoto, o ator Umberto Magnani e o dramaturgo Aimar Labaki, entre outros.

No início, os protagonistas rejeitam a designação "movimento", mas a acepção vinga. Teme-se engessamento pela formalização ou institucionalização. O Arte contra a Barbárie não possui porta-voz ou representante. Ninguém fala em seu nome, só o coro dos grupos por meio de manifestos.

O resultado mais visível dessa vigília permanente é a articulação junto à Câmara dos Vereadores e à Secretaria Municipal da Cultura em favor da criação do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, mais conhecido como Lei de Fomento (número 13.279, de 8 de janeiro de 2002). Uma comissão de artistas elabora o projeto de lei. Galerias e plenário são ocupados com o intuito de conscientizar os políticos, que o aprovam por unanimidade.

Em resumo, a Lei de Fomento determina que a Prefeitura de São Paulo destine uma fatia do orçamento anual para "selecionar e 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"[12]. Em valores do final do ano de 2008, equivale a cerca de R$ 9 milhões, repartidos aos projetos eleitos por comissão em dois editais, um a cada semestre. O programa destaca o investimento direto em cultura após duas décadas de vigência majoritária das leis de isenção fiscal, notadamente a Lei Rouanet, criada em 1991, que permite às empresas destinar parte do Imposto de Renda devido às produções.

---

[12] Ver a íntegra da Lei de Fomento. Disponível em: <http://portal.prefeitura.sp.gov.br/secretarias/cultura/fomento_cultura/0001>. Acesso em 4 mar. 2009.

A Lei de Fomento quase cai em 2005, após a sucessão municipal. Novamente, os artistas mobilizam-se por meio de passeatas, manifestos e artigos do periódico *O Sarrafo*[13]. Para dizer a que vêm e buscar interlocução, núcleos em atividade lançam mão de publicações: revistas, jornais, cadernos, livros, fanzines e páginas na internet. Um reflexo dessa representatividade é a atuação da Cooperativa Paulista de Teatro. Ela chega aos 30 anos, em 2009, revigorada institucionalmente por causa da intensa produção dos núcleos desde a década anterior. A mesma entidade organiza a Mostra Latino--Americana de Teatro de Grupo, firmando correspondência com seus pares nos países de língua espanhola.

Entre os conjuntos historicamente mais significativos que passaram pelas três edições paulistanas da Mostra, de 2006 a 2008, estão: Teatro Experimental de Cali (da Colômbia, fundado em 1955), Teatro La Candelária (Colômbia, 1966), Teatro Buendía (Cuba, 1986), Yuyachkani (Peru, 1971), Teatro Malayerba (Equador, 1979) e Teatro de Los Andes (Bolívia, 1991).

Outro importante reflexo do Arte contra a Barbárie é a criação do Redemoinho - Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, que envolve cerca de 70 grupos ou entidades ligadas às artes cênicas em 11 Estados. Sua origem está no encontro realizado pelo Galpão Cine Horto em 2004, em Belo Horizonte, onde se repete no ano seguinte. As demais edições são organizadas em Campinas, pelo Barracão Teatro, em 2006, e em Porto Alegre, pela Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, em 2007.

Entre os desafios traçados recentemente pelo movimento, está o reconhecimento pela sociedade e pelas autoridades públicas de programas correspondentes à Lei de Fomento nas esferas estadual e federal.

Tanto a lei como o movimento acabam afetando conceitos e estéticas. Os grupos são estimulados a abrir ou consolidar seus próprios espaços; a investir em processos colaborativos; a aprofundar as investigações cênica e dramatúrgica. Para o Teatro da Vertigem, “Esse programa é e deve ser

[13] O Sarrafo é uma publicação tablóide independente que circula entre março de 2003 e abril de 2006, totalizando nove edições, de 12 a 20 páginas cada uma, com tiragem média de 12 mil exemplares. A iniciativa parte dos seguintes grupos fomentados: Ágora, Folias D’Arte, Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, Companhia do Latão, Parlapatões, Patifes & Paspalhões e Teatro da Vertigem (SANTO, 2006: 19-21).

exemplo e modelo de uma política cultural de Estado que alcance todo o Brasil" (BR-3, 2006: 152).

Outro exemplo de como essa arte vem contracenando de forma mais concreta com a cidade é a afluência de público nas salas alternativas da Praça Franklin Roosevelt, na região central, que desde o início da década de 2000 cativa públicos de bairros e classes sociais os mais díspares. A circulação de grupos por várias zonas da cidade faz com que centro e periferia se entrecruzem por palcos, praças e espaços não convencionais, como o albergue destinado às pessoas que sobrevivem nas ruas, o trecho de um rio ou os prédios abandonados de uma antiga vila operária. Amplia-se o saber cênico; formam-se espectadores para os quais a arte era, até então, inacessível. Essa percepção da cidadania é replicada na safra de peças que tangencia temas ou conteúdos sociais.

São procedimentos catalisadores de uma identidade artística; de um desejo manifesto de afirmar o lugar do teatro na sociedade. Diz mais respeito a esses conjuntos, por exemplo, a investigação estética imbricada no modo de atuar, escrever, encenar ou conceber o espaço cênico. Importa dialogar com tradições, mas, principalmente, instaurar rupturas, experimentar novos caminhos. Trata-se de disponibilidade da qual raramente se ocupam projetos refratários a um diálogo mais instigante com a platéia, que escape ao mais do mesmo.

Espectador assíduo de alguns coletivos paulistanos, o filósofo Paulo Arantes observa que a vitória desses grupos que conquistam uma Lei de Fomento dos governantes deve-se a um movimento relevante estética e politicamente:

> Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obsceno das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma platéia que prescinda do guichê, o Teatro de Grupo acontece (NÉSPOLI, 2007: D8-D9).

Sob o ponto de vista formal, uma das principais inovações do Teatro de Grupo é disseminar o ato de criar em colaboração, independente do que cada um dos seus integrantes faz. Se por um lado lembra a criação coletiva[14] em voga nos anos de 1960 e 1970, quando certo ímpeto comunitário responde à crispação gerada pela ditadura militar (1964-1985), por outro avança na maneira de envolver toda a equipe na construção do espetáculo, configurando um procedimento que se torna conhecido como processo colaborativo[15]. Torna-se comum a presença do dramaturgo na sala de ensaio, permeável às sugestões do elenco, do diretor e do corpo técnico, sem que as hierarquias sejam anuladas.

Como afluentes históricos dos protagonistas que aí estão, citamos o Arena e o Oficina (atual Oficina Uzyna Uzona), em São Paulo, e o Ipanema e o Opinião, no Rio de Janeiro, os quatro surgidos entre os anos de 1950 e 1960. Também podem ser lembrados alguns representantes das gerações sucessivas, como a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, na capital gaúcha; o Tá na Rua, no Rio; o Galpão, em Belo Horizonte; e o próprio Lume, em Campinas, todos ativos e nascidos nos estertores da repressão.

O Teatro de Grupo no Brasil, em suma, ao cultivar a diversidade de gêneros e linguagens, conquista lugar no sistema de entretenimento das capitais, sem recuo do pendor para o experimento. Os mais importantes prêmios e festivais já não o ignoram. A universidade[16] e a imprensa tampouco, ainda que existam lacunas na análise desse período fértil em mudanças de

---

[14] "A criação coletiva surge com os conjuntos teatrais que, nas décadas de 1960 e 70, associam todos os elementos da encenação, inclusive o texto, em um mesmo processo de autoria baseado na experimentação em sala de ensaio. [...] Embora a criação coletiva tenha angariado a imagem de negação da técnica e de espontaneísmo, ela deve ser considerada um modo de criação a que correspondem diversos métodos, alguns sistematizados pelo diretor – como aquele praticado pelo grupo La Candelaria (Colômbia) – e outros que, mesmo não descritos, servem de material para teóricos que se debruçam sobre o estado da criação em grupo" (DICIONÁRIO, 2006: 101-102).

[15] "Processo contemporâneo de criação teatral, com raízes na criação coletiva, teve também clara influência da chamada 'década dos encenadores' no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período do aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra" (DICIONÁRIO, 2006: 253).

[16] Uma referência no campo acadêmico é o ÁQIS - Núcleo de Pesquisa sobre Processos de Criação Artística, que organiza um mapa do Teatro de Grupo no Brasil e é fundado em 1997 na Universidade do Estado de Santa Catarina. Ver o site: http://aqis.ceart.udesc.br.

paradigmas. Não obstante, vale lembrar que muitos coletivos têm origem nos Departamentos de Artes Cênicas.

1.2. Por uma ciência de ator

A valorização do teatro como território absoluto da pesquisa e do experimento adquire mais fôlego no país a partir do crepúsculo do regime militar, nos anos 1980. Em capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Porto Alegre, para citar algumas, encontram-se núcleos devotados a essa tarefa, reconhecemos, mais nobre dessa arte e da razão de existir daqueles que a abraçam.

Façamos um recuo histórico para entender a profissão de ator no Brasil. Ela é regulamentada em 1978[17], sob a ditadura. O decreto aprovado pelo Congresso Nacional e assinado pelo então presidente, Ernesto Geisel, considera como artista,

> [...] o profissional que cria, interpreta ou executa obra de caráter cultural de qualquer natureza, para efeito de exibição ou divulgação pública, através de meios de comunicação de massa ou em locais onde se realizam espetáculos de diversão pública (PRESIDÊNCIA, 1978)

Uma vez reconhecida juridicamente, cabe a cada categoria firmar seus deveres específicos amparados em pressupostos éticos. Procedem assim os médicos, os advogados, os jornalistas e outros. Esse código ligado ao domínio do espírito do homem configura a deontologia, a teoria criada pelo filósofo inglês Jeremy Bentham (1748-1832). Que, "[...] rejeitando a importância de qualquer apelo ao dever e à consciência, compreende na tendência humana de perseguir o prazer e fugir da dor o fundamento da ação eticamente correta"[18].

---

[17] A lei número 6.533, de 24 de maio de 1978, vigora a partir de 19 de agosto do referido ano e dispõe sobre a regulamentação das profissões de artistas e de técnico em espetáculos de diversões. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm>. Acesso em 1 mar. 2009.

[18] Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

A acurácia[19] no jeito de fazer e de pensar o teatro nos leva a identificar no Lume, na Boa Companhia e no Barracão Teatro características deontológicas apropriadas à maneira do ato criador nas artes cênicas. O trabalho de ator vem a público por meio da linguagem. "[...] o teatro se rege pelas leis da teatralidade" (GROTOWSKI, 2007: 45). Ou, se preferirmos, pela "artisticidade", termo que o poeta alemão Gottfried Benn (1886-1956) cunha para referir-se ao esforço da poesia moderna em enunciar uma "filosofia da composição", a saber,

> [...] uma tentativa da arte, em meio à decadência geral dos conteúdos, de viver-se a si mesma como conteúdo e, sobre essa experiência, de formar um novo estilo; é a tentativa, contra o niilismo geral dos valores, de instaurar uma nova transcendência: a transcendência do poder criador (BENN, 1985, *apud* PAIXÃO, 2008: 207).

Ao discorrer sobre a sinapse ator-compositor, Bonfitto (2002: XIX) expõe que,

> As conexões entre dimensão interior e exterior na expressão humana, entre ética e percepção e a importância do ritmo, forneceram instrumentos que contribuíram para o surgimento de sistemas e teorias, essenciais à construção de um ator mais consciente dos elementos e da complexidade de seu ofício.

Servimo-nos da deixa desses autores para palmilhar as correlações de teorias, treinamentos e processos criativos e produtivos no histórico dos grupos de Barão Geraldo já apontados. A universidade converte-se em um dos espaços ideais para a construção do "homem socialmente educado" (KNÉBEL, 1991: 24), como Nemirovitch-Dantchenko concebe o artista contemporâneo na época em que dirige com Stanislavski o Teatro de Arte de Moscou, no final do século XIX. Ele "[...] se referia ao homem que, além de saber comunicar-se com os demais, têm exigências éticas para consigo e para com os outros, é

[19] Empregamos o termo no sentido daquilo que é feito com cuidado, diligência, exatidão, bem trabalhado, aprimorado. Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital, "proximidade entre o valor obtido experimentalmente e o valor verdadeiro na medição de uma grandeza física".

regido por certas leis morais, conhece as normas de comportamento e cumpre com uma série de obrigações sociais [...]"[20] (KNÉBEL, 1991: 94).

A universidade contemporânea tenta fazer jus a essas pilastras da pedagogia teatral. Entre as metas do atual projeto pedagógico da UNICAMP, está o de estabelecer a condição humana como o principal objeto da arte teatral, "[...] considerando que o teatro sempre estará ligado às suas fontes sagradas e profanas, podendo ser ritualístico, científico, antropológico ou dialético; podendo ser teatro da palavra ou teatro do corpo - ou as duas coisas"[21]. Em Vila Santa Isabel, os matizes estéticos fundem-se às matrizes científicas e promovem bons ruídos.

Quando o Lume nasce como Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão, 23 anos atrás, implanta uma cultura de ator não usual na cena brasileira. Recuamos à capital paulista, alguns anos antes, para dimensioná-la. Em 1982, em São Paulo, o Serviço Social do Comércio (SESC), passa a subsidiar a equipe de estudos do Grupo de Teatro Macunaíma, batizando-o oficialmente de Centro de Pesquisa Teatral (CPT), um "departamento" da unidade Vila Nova, atual Sesc Consolação. Desde 1976, Antunes Filho dá sinais de radicalização quanto ao caráter experimental dessa arte, culminando na histórica montagem da adaptação da rapsódia literária homônima de Mário de Andrade (MILARÉ, 1994: 262-264).

As condições para a montagem de *Macunaíma* (1978), segundo Antunes, "foram criadas meio maquiavelicamente, por um curso de atores que inventei envolvendo a Comissão estadual de Teatro e o Sindicato dos Atores" (*apud* MILARÉ, 1994: 262). Ensaios e treinamentos consomem um ano, média de onze horas diárias de trabalho. A adaptação aflora a partir do jogo de improvisação com o elenco. Alguns dos integrantes não têm experiência de palco. Antunes reconhece: "Para impor disciplina tive de ser meio fascista" (MILARÉ, 1994:264). O espetáculo seguinte, *Nelson Rodrigues, o eterno retorno* (1980), segue o rasto da boa recepção internacional de *Macunaíma* e fermenta de vez o CPT-SESC.

---

[20] "[...] se referia al hombre que, además de saber comunicarse con los demás, tiene exigencias éticas para sí y para los otros, se rige por ciertas leyes morales, conoce las normas de comportamiento y cumple com una serie de obligaciones sociales [...]".

[21] Ver íntegra do projeto pedagógico do curso de artes cênicas da UNICAMP em: http://www.iar.UNICAMP.br/cenicas/ProjetoPedagogico.pdf.

Na primeira parte da biografia do diretor, Milaré define o centro como "laboratório permanente de teatro, envolvendo as áreas de interpretação (ator), cenografia, direção, dramaturgia, iluminação" (1994: 265). Até hoje, 26 anos depois, funciona como curso permanente de teatro e envolve uma seleção periódica dos interessados. Com o CPT, Antunes reabilita a formação de núcleos de estudos internos em que atores-monitores dirigem cenas e experimentos, o que culmina nos anos 1990 na sofisticada série *Prêt-à-Porter*, quando o diretor se anuncia como coordenador, alegando dar mais autonomia aos artistas com os quais convive, apesar da frequente rotatividade em seu grupo.

Ainda sobre a pororoca de *Macunaíma* e seu itinerário de adaptação,

> Tal concepção não se restringe às questões formais ou às técnicas do intérprete; avança no campo da consciência cívica. Propõe ao indivíduo a busca da perfeição no relacionamento com a sociedade. Propõe mais: que o ator assuma inteiramente a responsabilidade social do seu ofício desde o ponto de vista ético. Daí a disciplina rígida, a exigência de uma disponibilidade absoluta para o trabalho e, também, o uso de precariedade de cada um como matéria-prima da criação. Não se esperam do ator provas da genialidade ou de talento bafejado pelo dom divino, e sim um permanente enfrentamento com suas precariedades, com seus defeitos, suas contradições, sendo o desafio (a arte) transformá-los em matéria expressiva.
>
> No processo de adaptação, portanto, não operam valores estéticos apriorísticos, que depois os atores procurarão satisfazer. Ao contrário, os valores estéticos aparecem como resultado de um trabalho orgânico, onde cada ator coloca a sua humanidade.
>
> Antunes aparece, então, como um raro educador. Formar atores, para ele, implica formar homens; assim como criar um espetáculo não é elaborar uma "representação" da vida, mas provocar uma manifestação muito especial de vida (MILARÉ, 1994: 265).

Essa breve passagem por aquela que foi uma guinada na carreira de Antunes Filho, sem obviamente pretender dar conta do quão complexo e estimulante seria analisar a fundo a ascensão de sua obra e de seu pensamento artístico à luz da contemporaneidade, vem nos ajudar a ler as significâncias procriadas em paralelo em Barão Geraldo.

Notamos que a premissa de grupo, não nos moldes mais estruturados que conhecemos hoje, mas no espírito de equipe, está na origem do CPT (a performance do Macunaíma leva o SESC a subsidiá-lo); do Lume (Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni e Denise Garcia iniciam treinamento em 11 de março de 1985 de maneira informal, antes de ser reconhecido como laboratório, no ano seguinte); e do Departamento de Artes Cênicas na UNICAMP (Celso Nunes e o Pessoal do Victor dão o pontapé com oficinas livres integradas ao Instituto de Artes, que cria o curso em 1985).

De certa maneira, essa é uma tendência verificada em outros países. Sobre o raio de ação dos coletivos teatrais na década de 1970, Eugênio Barba usa a imagem de um "arquipélago teatral" para ilustrar a incidência de trabalhos os mais diversos na Europa, na América do Sul, na América do Norte, na Austrália e no Japão. Ele chama esse movimento de Terceiro Teatro e afirma que seus protagonistas não são diletantes, pois têm seu cotidiano preenchido quase na totalidade pela experiência teatral.

> O Terceiro Teatro vive à margem, com frequência fora dos grandes centros e das capitais da cultura, ou em suas periferias; um teatro de pessoas que se definem atores, diretores, homens de teatro, quase sempre sem terem passado por escolas tradicionais de formação ou pelo tradicional aprendizado teatral, e que, portanto, não são ao menos reconhecidos como profissionais (BARBA, 1991: 243).

Em solo brasileiro, a condição marginal dos grupos mudou consideravelmente nos últimos anos, admite Simioni:

> Pelas nossas andanças, posso dizer que não existe mais local sequer desse Brasil onde não haja interesse e grupos executando trabalhos de pesquisa em teatro. Nos anos 80, o teatro de pesquisa era estigmatizado. Muitos julgavam uma coisa fechada, para poucos. Não havia uma compreensão, naquele momento, de que os grupos mais experimentais precisavam, sim, de um momento de reclusão, para que pudessem encontrar seus próprios caminhos, e não se tornarem meros reprodutores de técnicas já consolidadas. Claro que ainda existe uma certa ressalva, mas o cenário é bastante diferente. Nos

últimos cinco anos, cresceu muito o interesse por pesquisa no teatro brasileiro. (LIMA, 2005:5).

Boa Companhia em cena de Primus, *por Jeferson Coppolla.*

2. **Capítulo II**

Não adianta querer, tem que ser tem que pá,
O mundo é diferente da ponte pra cá
Não adianta querer ser tem que ter para trocar,
O mundo é diferente da ponte pra cá
Racionais MC's

2.1. O distrito, a universidade, os artistas e os nativos

Aos 55 anos de história, o distrito de Barão Geraldo colhe prestígio pelas pesquisas de ponta em ciência e tecnologia capitaneadas por iniciativas públicas ou privadas como PUC-Campinas, UNICAMP, CPqD, Embrapa, LNLS, IBM e HP[22]. São estruturas avançadas em sistemas de informação, de telecomunicação, de física, dos setores de agronegócio, de saúde, etc. Essa exaltação ao progresso contracena com vestígios rurais característicos, ainda agora, naquelas terras tão propícias às culturas do café e da cana de açúcar nos séculos XIX e XX, respectivamente.

Apesar de inscritos no perímetro urbano - 12 km em direção à zona noroeste partindo do centro de Campinas -, alguns dos 65 bairros do distrito, inclusive quando no entorno da UNICAMP, expõem reminiscências de um vilarejo bucólico, de áreas verdes, de terras vermelhas nas quais outrora são avistadas plantações como a do seu fazendeiro mais ilustre, o carioca Geraldo Ribeiro de Souza Rezende (1847-1907). O respectivo prenome e o título de barão[23], conferido por D. Pedro II em decreto de 19 de junho de 1889, sacramentam o batismo póstumo da região pela qual deu a vida, literalmente. Conta-se que o proprietário teria cometido suicídio em 1º de

[22] Pontifícia Universidade Católica de Campinas, PUC-Campinas, inicia as atividades em 1941; Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, em 1966; Centro de Pesquisa e Desenvolvimento em Telecomunicações, CPqD, em 1976; Empresa Brasileira de Pesquisa Agropecuária, Embrapa, unidade de Informática Agropecuária, em 1985; Laboratório Nacional de Luz Síncroton, LNLS, em 1986; Hewlett-Packard Development Company, HP, unidade da empresa homônima com matriz nos EUA, 1975.

[23] Na versão digital do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, lemos que o substantivo masculino *barão* designa o "senhor de terras subordinado diretamente ao rei ou a um grande feudatário"; o "título imediatamente inferior ao de visconde, e o menos graduado na hierarquia nobiliárquica"; o "homem esforçado, valoroso; varão"; o "homem poderoso e notável pelo valor, pela posição e/ou pela riqueza"; e, por extensão de sentido, o "magnata do comércio, da indústria, das finanças, etc.; homem de negócios notável em determinado ramo".

outubro de 1907 ao ingerir certo tipo de veneno após ver sua Fazenda Santa Genebra ser levada a leilão por causa de dívidas com o Estado (PORTES, 2003).

A geografia do distrito é embrionária de duas fazendas produtoras de café: a Santa Genebra e a Rio das Pedras. A primeira destaca-se pelas inovações no campo da agricultura e por ser a maior da região: 1.250 alqueires. Corresponde efetivamente aos bairros Santa Genebra, Costa e Silva e parte da Vila Nova, na porção sul; seguindo a oeste na região dos Amarais e do Ceasa; e a leste na estrada rumo ao município de Mogi Mirim (CALDEYRO, 2005: 17).

Já a Fazenda Rio das Pedras compreende uma parte do atual centro de Barão Geraldo, a Cidade Universitária, a UNICAMP, os condomínios Rio das Pedras e Barão do Café, a Fazenda São Francisco da Rhodia, até a Estância Eudóxia e o bairro Guará. Desde o início do século XX, as terras, que têm como último dono, nos anos 1960, o banqueiro João Adhemar de Almeida Prado, resultam desmembradas e vendidas a famílias de agricultores livres, italianos e portugueses com o fito de complementar a renda para a produção da cafeicultura. Derivam desse movimento a Vila Santa Isabel, o Real Parque e a Vila Independência, entre outras localidades.

Naquela época, as primeiras décadas dos anos 1900, o escambo é corrente. Os colonos pagam suas dívidas por meio de produtos ou em troca de um lote de terra destinado ao plantio. O pouco dinheiro que circula provém da comercialização de lenha e de hortifrutigranjeiros no mercado de Campinas. A luz elétrica chega em Barão Geraldo em 1935. A transformação fundiária é iniciada na década de 1940, com a instalação da fábrica da Rhodia na Fazenda São Francisco, que envolve o cultivo de cana e a destilação (GASQUES, 2008).

Quanto ao processo de urbanização,

> [...] O desenvolvimento do vilarejo foi constituído sem contar com nenhuma melhoria urbana feita pelos proprietários das fazendas lindeiras. A formação do subúrbio popular se constituía a partir de loteamentos que vinham sendo realizados pelos sitiantes; ao

> contrário daqueles empreendidos para as camadas de maior poder aquisitivo em Campinas, eram realizados pelos próprios agricultores que não podem ser confundidos, neste momento, com a figura do capitalista, do empreendedor imobiliário. Não era estabelecida uma definição prévia do uso do solo, diferentemente do movimento de regulamentação nos bairros residenciais e nas vilas operárias que vinha se consolidando em Campinas (CALDEYRO, 2005: 17).

Os ramais de trens são interligados ao sistema de bondes na área central. Variantes dão acesso às fazendas para o escoamento do café. Avançam as pequenas propriedades. Aos poucos, a cumplicidade familiar e as redes sociais de compadrio são descaracterizadas. A distinção territorial também é medida pelas diferenças de código entre o centro e a zona suburbana, o bairro "cuja vida simbólica girava em torno de uma capela, uma estação, um campo de futebol e algumas vendas" (SMITH, 2001 *apud* CALDEYRO, 2005: 18).

Quando os nativos vão à cidade mascatear, sentem-se destituídos de "importância", de "pertencimento", de perspectivas cidadãs que lhes são concretas quando retornam ao rés do chão cotidiano de Barão Geraldo: a casa, o trabalho, a escola, a comida, as memórias de infância, as brincadeiras, os amigos, os inimigos, o rumor da língua.

> Não eram 'cidadãos campineiros', mas 'cidadãos baronenses', na medida em que eram responsáveis e conhecidos por coisas que talvez fossem tidas como 'estúpidas' por campineiros, como carregar um andor, tomar conta da linha do trem, entregar cartas, 'restar' cebolas para alguém, etc. (SMITH, 2001 *apud* CALDEYRO, 2005:19).

Concebida para ampliar a Faculdade de Ciências Médicas, que o Estado implantara em Campinas em 1958, a UNICAMP é criada por decreto em 1962. A pedra fundamental, porém, é lançada em 5 de outubro de 1966; todo o processo fica sob os auspícios de uma comissão coordenada pelo médico Zeferino Vaz, o primeiro reitor da entidade autárquica estadual de

regime especial com autonomia didática, científica, administrativa, financeira e disciplinar[24].

A cena de origem da UNICAMP implica acordo de cavalheiros. Afinal, estamos sob a ditadura militar, Humberto de Alencar Castelo Branco é o presidente de turno. Ele entrega às mãos do "doador" e banqueiro João Adhemar de Almeida Prado a quantia simbólica de um cruzeiro[25]. Os 30 alqueires (790.000 metros quadrados) comprados da Fazenda Rio das Pedras, boa parte deles planície, atendem satisfatoriamente às ambições do projeto arquitetônico. Mas a transferência de bens não se dá gratuitamente, manda a coerência capitalista. É condicionada "à implantação do que hoje é a Cidade Universitária, consagrando, desta forma, a transformação das terras de cultivos agrícolas deficitários em rentáveis negócios imobiliários" (CALDEYRO, 2005: 23). Despontam assim o loteamento Cidade Universitária Campineira e, mais tarde, o Cidade Universitária II, para os quais são atraídas as famílias de média e alta rendas, muitas delas vinculadas profissionalmente à UNICAMP, guiadas pelo clima interiorano, "um lugar calmo, pacato, longe da poluição e da correria da cidade grande e que, no futuro, certamente se transformaria num ambiente melhor do que aquele em que viviam" (SMITH, 2001, *apud* CALDEYRO, 2005: 23).

Se a história divisa uma Campinas antes e uma outra, alterada em vários aspectos após o aparecimento da UNICAMP, o que dirá o distrito, a vila que avizinha o campus. Com 39 mil habitantes a ocupar 71 quilômetros quadrados, Barão Geraldo é privilegiado ao dispor desses ares de aldeia em plena expansão do município mais populoso do Estado (1 milhão de pessoas), detentor de cerca de um terço da produção industrial de São Paulo e com uma região metropolitana a reboque.

Saltamos o acelerado processo de transformações econômicas, sociais e culturais, na esteira dos anos 1970 e 1980, para nos situar, doravante, nos meandros das artes cênicas. É por meio delas,

---

[24] No vestibular 2009, a UNICAMP somou 49.477 inscritos para uma oferta de 3.310 vagas na graduação. Estima-se que sua produção representa cerca de 15% de toda a pesquisa universitária do país. Disponível em: <http://www.comvest.UNICAMP.br/estatisticas/2009/inscritos_cidade> e <http://www.UNICAMP.br/UNICAMP/a-UNICAMP/historia>. Acesso em 22 fev. 2009.

[25] Disponível em: <http://www.UNICAMP.br/UNICAMP/a-UNICAMP/historia/o-campus>. Acesso em 22 fev. 2009.

especificamente no que tange aos grupos de teatro, que almejamos conduzir nosso olhar, num entrecruzamento do passado e do presente indissociáveis. Trata-se da vida artística mantida fora dos limites da universidade, mas que subsiste, em grande parte, justamente da interseção com o que transcorre lá dentro.

Entre 2007 e 2009, o cenário encontrado em Vila Santa Isabel, bairro do miolo do distrito, sugere uma gangorra temporal. Ruas e praças arborizadas, terrenos baldios, residências com quintais avantajados, chácaras, fazendas. Deparamos com algumas áreas ermas, em asfalto ou terra batida. Não raro, ouvimos o pisar dos passos ao caminhar - e os pássaros a cantar. Há trechos mais densamente povoados, como no centro de comércio e de serviços.

Nesse lugar "bom para se viver"[26], como reza o senso comum de moradores ou dos que estão de passagem em razão dos estudos, a Vila Santa Isabel transforma-se em epicentro de investigadores científicos de outra ordem, a da arte do teatro praticada e pensada por atores--pesquisadores que trabalham em grupo.

Desde meados da década de 1980, ocorre em Vila Santa Isabel uma concentração peculiar de agrupamentos teatrais, arte até então infértil naquelas terras, mas que finca raízes de maneira sustentável. Cientes da tradição cênica secular na região central campineira[27], façamos uma remissão justamente ao longe que lhe é tão perto, mas demasiado distinto em sua lida.

---

[26] Inventário de Barão Geraldo revelou que 100% dos entrevistados (total não informado) endossa que se trata de um lugar "bom para se viver". Relatório produzido referente à disciplina Pesquisa de Campo apresentada em 2006 por uma turma de estudantes como exigência parcial para aprovação dos 3° e 4º semestres do curso de turismo da Unip/Campinas, sob orientação da professora Climene Lazzarini. Disponível em: <http://www.baraoemfoco.com.br/barao/barao/bairros/14-pesquisa.htm>. Acesso em: 19 fev. 2009.

[27] "Campinas teve teatro antes de ter luz, água e esgoto: a primeira casa teatral da cidade é o velho Teatro São Carlos, que foi inaugurado em 1850 e durou até 1920, quando foi demolido para dar lugar, no mesmo terreno, ao antigo Teatro Municipal; este existiu de 1930 a 1965, quando, sem qualquer razão convincente, foi derrubado pela Prefeitura local. [...] a partir de 1953, existindo até 1971, criou-se o [grupo] Teatro de Arte da Prefeitura (TAP). [...] Mas, sem dúvida, o grande momento da produção teatral de Campinas abarca as quatro décadas que vêm de 1940 a 1980, e deve-se fundamentalmente a um grupo amador – o *Teatro dos Estudantes de Campinas* (TEC) – e ao primeiro grupo profissional moderno de teatro do interior do estado – a *Sociedade Cultural Teatro Rotunda.* [...] respectivamente em 1948 e 1967" (RIBEIRO, 1992: 1, grifo do autor, *apud* AGUIAR, 1992).

No momento, contamos 15 coletivos em atividade no âmbito de Barão Geraldo, em raio de cerca de um quilômetro. Entre os que operam há mais tempo naquele campo de ação encontram-se o Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, a Boa Companhia de Teatro e o Barracão Teatro. Os três conjuntos são de Vila Santa Isabel: o Lume atua há 23 anos; a Boa há 16; e o Barracão há 10. Todos são afetados, direta ou indiretamente, pela órbita da UNICAMP.

2.2. As lides acadêmicas

As artes cênicas ganham fôlego oficial em Barão Geraldo a partir de 1985, quando o Instituto de Artes da UNICAMP cria os cursos de graduação em Artes Cênicas, com habilitação de bacharelado em interpretação teatral[28], e o Departamento de Artes Corporais, que oferece graduação com bacharelado e licenciatura em dança[29]. O IA começa a funcionar em 1971, sob coordenação do físico Rogério Cezar Cerqueira Leite, e contempla primeiramente a área de música. Em seguida, as artes plásticas, em 1983. O quinto departamento, o Multimeios, é criado em 1985. Algumas dessas áreas já pontuam em anos anteriores com cursos de extensão, caso da dança, que vinha de atividades junto aos estudantes desde 1982.[30]

Evocamos os meados dos anos 1980, sob o pano de fundo da distensão da ditadura militar e demarcação da democracia ora vigente, plena em contradições. A sociedade civil torna-se mais presente, vai ao espaço público dizer a que veio, como nas manifestações de rua em algumas capitais pró-Diretas Já, em 1984.

Em Campinas, três personagens superpõem seus pensamentos, ideologias e práticas artísticas para conquistar e sedimentar os espaços da dança e do teatro na universidade, conferir aos mesmos o status de área de conhecimento: a dançarina e coreógrafa Marília Antonieta Oswald de

[28] Em 2009, são oferecidas 25 vagas para o curso integral de artes cênicas em oito semestres; na primeira fase do vestibular, a relação candidatos/vaga é de 17,6. Disponível em: <http://www.comvest.UNICAMP.br/cursos/artes_cenicas.html>. Acesso em 23 fev. 2009.

[29] Em 2009, são oferecidas 25 vagas para o curso integral de dança em oito semestres; na primeira fase do vestibular, a relação candidatos/vaga é de 10,6. Disponível em: <http://www.comvest.UNICAMP.br/cursos/danca.html>. Acesso em 23 fev. 2009.

[30] Disponível em: <http://www.iar.UNICAMP.br/historia/doc_danca.html>; <http://www.iar.UNICAMP.br/historia/doc_teatro.html>. Acessos em 22 fev. 2009.

Andrade, o diretor Celso Nunes e o ator Luis Otávio Burnier. “Vamos dizer, as mães coragens foram puxando as carroças [...] cada um tinha a sua formação, com perspectiva de um teatro [ou de uma dança] que gostaria de fazer” (FABRINI, 2008).

Andrade idealiza e implanta o Departamento de Artes Corporais, em 1985, e sua respectiva graduação em dança. Nunes assume o Departamento de Artes Cênicas, também em 1985 - ele traz na bagagem as experiências com o grupo Pessoal do Victor, do qual foi cofundador em 1974, em São Paulo, além de encenações protagonizadas por Lilian Lemmertz, Fernanda Montenegro e Paulo Autran[31]. A rigor, Nunes realiza projetos na universidade desde 1978, aulas de extensão no Curso de Teatro da UNICAMP, o CTU, inclusive com apoio do Pessoal do Victor, o que lhe dá subsídios para implantação do departamento. Nunes vem de realizar um curso com Grotowski na mesma época.

Burnier, por sua vez, passara oito anos na França (1975-1983) estudando técnica de ator com ênfase na mímica. Frequenta aulas com pedagogos como Jean-Louis Barrault e, sobretudo, Etienne Decroux. Retorna ao Brasil com a meta de criar um laboratório de pesquisas focado na arte de ator. Convidado por Nunes em 1984 para lecionar no CTU e depois nas artes cênicas, Burnier, em concomitância, articula junto ao então reitor, José Aristodemo Pinotti, a criação do Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão, o Lume, vinculado ao IA (SIMIONI, 2009). A portaria é publicada em 31 de março de 1986.

> Como sonho, esse lume já existia há muito tempo, desde a época em que Burnier voltara da França pela primeira vez, em 1976. A essa época, ele declarava ao amigo Edgar Rizzo: “Concluindo os estudos pretendo voltar para o Brasil definitivamente e fundar uma companhia de movimento. Essa companhia será composta por atores brasileiros, pois acho que temos muito talento no país” (CAFIERO, 2003, p. 51).

No vetor do teatro, portanto, passam a coexistir a formação no Departamento de Artes Cênicas e a investigação continuada no Lume.

[31] Cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, versão digital..

Ambos convergem para o primado do ator, valorização marcante na trajetória da UNICAMP, ainda que a perpassar distintos caminhos. "[...] o Celso, vamos dizer assim, ele tinha ligação com o Burnier nessa curiosidade pelo Grotowski, mas já trabalhava nessa perspectiva de um grupo mais aberto, menos focado na figura do ator, porque o Celso era um diretor" (FABRINI, 2008).

O Lume inicia seu treinamento com uma equipe mínima formada por Burnier, pelo ator Carlos Simioni e pela musicista Denise Garcia, seus fundadores. Os primeiros encontros acontecem em espaços improvisados, como a residência de Burnier e Garcia, casados; um centro comunitário do distrito; e o salão paroquial da Igreja Santana, na mesma Vila Santa Isabel, onde as atividades são realizadas durante boa parte dos anos seguintes, até a metade da década de 1990 (CAFIERO, 2003: 52)[32].

No início, involuntariamente, o Lume vai ao encontro da comunidade, não obstante a natureza concentrada do treinamento de ator conforme absorvido por Burnier de artistas-pesquisadores europeus como Decroux, Grotowski e Barba. Acaba por revelar-se, desde cedo, demasiado curto o guarda-chuva da UNICAMP para abrigar o laboratório que contava apenas três pessoas nos seus primeiros três anos. Não lhe era oferecido sequer um teto no próprio campus. Burnier, Simioni e Garcia – e mais tarde Ricardo Puccetti, integrante desde 1988 – são levados pela necessidade de encontrar um canto além-alambrados.

A atriz Ana Cristina Colla, que ingressa no grupo em 1994, ri das rememorações dos colegas "veteranos" Simioni e Puccetti a respeito das proporções desse culto ao teatro.

> Todas as manhãs os três se encontravam – o Luís ainda estava entre nós, guiando o caminho – durante horas para treinar, muitos dias acompanhados de pedreiros que reformavam o teto ou beatas curiosas que cruzavam o salão. Segunda-feira era o dia da faxina, o salão sempre estava imundo por causa dos festejos de domingo, assim o trio sempre começava com a vassoura e os

[32] Pode soar coabitação inusitada, mas pelo menos desde a Idade Média o teatro e a igreja entabulam uma relação entre o sagrado e o profano. No Brasil, citamos os dramas jesuíticos de Padre Anchieta na fase do Descobrimento. Sobre o período histórico medieval, Berthold (2000: 186) afirma que o teatro "Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja".

> esguichos de água. A vizinhança se incomodava pelos gritos e ruídos que ninguém entendia, "será algum espírito ruim?". A reclamação foi tanta que tiveram de fazer um treino aberto para uma comissão de pessoas da igreja, com direito a padre e tudo, como prova de que o que se passava lá dentro era só trabalho mesmo, que os sons eram parte do treinamento vocal. Sorte maior ainda é que a vida de Santo Agostinho era o foco das pesquisas nesse momento, para a felicidade de todos. Em troca dos empréstimos o Lume era sempre "convidado" para cantar o bingo aos sábados à noite, dar orientação vocal aos oradores da igreja e dirigir o presépio de Natal (COLLA, 2006b: 60).

Burnier inteira-se cada vez mais das relações de força nos bastidores da universidade. Descobre que se alcançasse reconhecimento como núcleo interdisciplinar as condições de trabalho melhorariam. Em resumo, um núcleo prevê a elaboração de um estatuto, a formação de um conselho de professores e a sistematização do que produz em termos de linhas de pesquisa que escolhe. Subordina-se diretamente à reitoria, por meio da Coordenadoria de Centros e Núcleos Interdisciplinares de Pesquisa da UNICAMP, a COCEN, e não ao IA, no caso.

Passam-se quase quatro anos de tramitação e paciência até que, em 4 de outubro de 1993, finalmente sai a deliberação do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, incorporado tal qual um sobrenome ao Lume, o grupo, sua identidade – ou simplesmente Lume Teatro, como se autodeclara no sítio da internet e no seu material gráfico. A nova qualidade acadêmica carece ainda de um coordenador (no inicio, a professora Jozefa Barbara Iwanowicz, da Faculdade de Educação Física; atualmente a professora Suzi Frankl Sperber, do Instituto de Estudos da Linguagem). É imprescindível, ainda, ter um coordenador associado (no início Burnier, depois Simioni).

Uma das primeiras providências, obviamente, é conseguir uma casa. Opta-se pelo imóvel da Rua Carlos Diniz Leitão, número 150, em Vila Santa Isabel, o endereço ainda em vigência. A casa é ocupada por uma fisioterapeuta, Iara Machado, colega dos artistas e entusiasta dos trabalhos do Lume. Ela chega a emprestar a sua garagem no quintal para treinamentos – um galpão com nove metros de profundidade por oito metros de largura. Os atores-criadores estão familiarizados com aquela "Sala

Verde" (SOUZA, 2005: 96), assim apelidada por conta do piso original de mesma cor, agora coberto por madeira inteiriça, que permite mais desenvoltura nos exercícios corporais.

Pois a inquilina deixaria a casa em breve. Burnier convence a instituição onde trabalha a alugá-la. "A UNICAMP só prometeu um ano, 'e depois vocês se viram para encontrar outro lugar'" (SIMIONI, 2009). O Lume muda-se em abril de 1994. Não demora a adaptar a sala de treinamento para hospedar, também, apresentações de espetáculos. Cabem pelo menos 70 pessoas em suas arquibancadas de tábuas. A sede, como um todo, guarda ares da arquitetura de um casarão antigo, típico de uma chácara. O terreno ajardinado faz jus à paisagem verde que o circunda. Tem flores e hortas coloridas, árvores frondosas; tem "manjericão, manacá, paineira, jabuticabeira, limoeiro, goiabeira, bananeira" (COLLA, 2006b: 63).

> É um teatro pobre mas requintado, num espaço pequeno. Mesmo este tem seu requinte, que reside na sua simplicidade, na autenticidade da chácara, que poderia ser um sítio – e que o foi. Ou no calçamento de pedras lateral à casa, que é antigo [...] (SPERBER, 2006: 181).

Dez meses após usufruir a primeira sede de fato, o grupo é submetido à experiência mais dolorida de sua história até então: o seu diretor-orientador morre em fevereiro de 1995[33]. Não bastasse enfrentar o luto, os atores-pesquisadores temem a interrupção, no plano institucional, do gesto utópico catalisado por Burnier havia nove anos. Se, com esse tempo de estrada, a UNICAMP (leia-se toda a sua engrenagem administrativa) mostrava-se insensível ao custeio do aluguel de um dos seus núcleos interdisciplinares (com contrato a vencer dali dois meses), o que dirá a partir da ausência de Burnier, sempre um persistente ideólogo na superação de obstáculos.

[33] "No jornal Correio Popular do dia 14 de fevereiro era publicada uma reportagem com a seguinte manchete: 'Hepatite tipo B mata ator e diretor Luís Otávio Burnier'. O texto trazia essas informações: 'Morreu ontem o mímico, ator e diretor teatral Luís Otávio Sartori Burnier Pessoa de Mello, de 38 anos. Burnier foi o criador e diretor do Lume. Ele estava internado na Casa de Saúde de Campinas para tratamento de hepatite tipo B e morreu vítima de insuficiência respiratória aguda e choque séptico. Seu corpo será sepultado hoje'" (CAFIERO, 2003: 71).

Os herdeiros artísticos, no entanto, empreendem força-tarefa à altura para dar sequência às diretrizes legadas, descobrir as suas próprias e construir uma ponte mais sólida com a mantenedora. Alçados naturalmente como discípulos, Simioni e Puccetti conclamam os colegas a se apropriar das forças potencializadas até então. “A partir de agora, ninguém aqui é mais estagiário. Nós somos Lume, vocês são Lume, igual. Agora é para ficar para sempre” (SIMIONI, 2009).

2.3. Parceiros de ofício

Passada a primeira década do curso de artes cênicas, a cultura de teatro ganha mais consistência no ventre da UNICAMP. Mesmo as perspectivas opostas de Burnier, do lado de cá do alambrado (apesar de docente), e de Celso Nunes, na coordenação do departamento, se complementam na recepção do aprendiz que dispõe de duas linhas claras de pensamento quanto à formação de ator.

Um exemplo dessa simbiose são os quatro anos de estudos da atriz e dançarina Verônica Fabrini. No período de 1986 e 1990, ela vivencia as dinâmicas de trabalho de um e de outro, além de frequentar aulas em dança por dileção ao trabalho de corpo, sobre o qual tinha alguma base, e por admirar a coordenação de Andrade. Já no primeiro ano de teatro, sua turma é incentivada a montar espetáculos e inscrever-se em festivais ou na campanha de popularização, no centro da cidade. Resulta daí sua participação em grupos como Produtos Notáveis. À época, a universidade mantém um acordo com a Secretaria Municipal da Cultura para pautar as montagens estudantis em espaços como o Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes.

> Já o Lume era direto em Barão; a ponta dele com Barão começa desde a formação. [...] uma coisa que o Burnier não abria mão era a ideia de laboratório. Ele não queria esse compromisso mais institucional, pedagógico, porque teria que obedecer a uma série de normatizações {...], não era a ideia que ele tinha para desenvolver o trabalho que queria. Era muito concentrado. Já a ideia do Celso era descentralizar o lance de produção (FABRINI, 2008).

Como os artistas do Lume, Fabrini seria mais uma na galeria daqueles que vêm de outras cidades, outros estados ou outros países para estudar na UNICAMP e terminam optando em radicar sua história em Barão Geraldo. Paulistana, ela tem em Marcio Aurélio, encenador e professor, sua maior inspiração. Chega a participar de montagens da companhia que ele fundara em 1990 com alunos e ex-alunos da UNICAMP, a Razões Inversas. Antes, a atriz-aprendiz passara pela pedagogia do Pessoal do Victor, a equipe com a qual Nunes iniciou seus trabalhos de extensão no Centro de Teatro da Universidade. Estudou com professores quase sempre vinculados a grupos, portanto.

Durante ou após concluir a graduação, Fabrini faz monitoria para os professores Aurélio e Neyde Veneziano. Ela permanece na UNICAMP para dar aulas de extensão aos colegas interessados em preparação corporal. Aos poucos, substitui um professor aqui, cobre um aposentado acolá, e vai abrindo o leque para a carreira acadêmica.

Na turma de graduação para a qual leciona, em 1992, vislumbra a semente da Boa Companhia de Teatro, fundada naquele ano.

> Eram as pessoas que eu via mais, mesmo, falei: "Ah, vamos brincar". Foi bem o surgimento lá da Boa Companhia. Foi meio nesse "vamos brincar", vamos fazer uma peça depois da aula. E aí essa tal da peça depois da aula foi virando o meu negócio [objeto] de mestrado, que foi o *Otelo*. [...] Eu dava aula de dança, mas não me amarrava nesse negócio de coreografia. Aí eu falei: "Vamos montar Otelo sem palavras, só com ações e imagens". Aí foi o primeiro ano, em 1992. Em 1993, vamos continuar. "Vamos então agora com um Otelo com poucas palavras, só as essenciais". Foi saindo gente e pudemos concentrar mais. Até que fizemos toda uma adaptação na qual a palavra entrou bastante (FABRINI, 2008).

A turma com a qual a agora também diretora Fabrini trabalha na Boa Companhia cumpre a graduação de 1992 a 1995. Nesse ínterim, montam um repertório de espetáculos – quem sabe mais próximos aos experimentos cênicos? -, chegando a circular com alguns deles. Das nove pessoas

embarcadas, restam quatro rapazes, Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osório e Moacir Ferraz, que vêm a solidificar o elenco mais constante nos projetos com Fabrini.

Em julho de 1995, a diretora passa por uma situação-limite: sofre um aborto motivado por descolamento prematuro da placenta. Elabora essa perda canalizando ainda mais energias para viabilizar e consolidar um coletivo. A ponto de levar o grupo para dentro de sua casa, na Vila Santa Isabel. Na parte da frente do quintal, na arborizada Rua Edna de Barros Sanches, número 79, um salão, outrora ateliê para ensaios musicais ou treinamentos de dança, é transformado em sede da Boa. A inspiração da anfitriã e dos atores decorre um pouco da determinação de alguns pares, como Lume, recém-pousado a quarteirões dali, e Razões Inversas, naquele momento com os pés em São Paulo, de sistematizar suas pesquisas de linguagem, engatar um processo mais constante, cultivar um repertório (FABRINI, 2008). O local é batizado de Útero de Vênus[34].

Ainda nos anos 1990, outros artistas vinculados à UNICAMP surgem com grupos de integrantes do curso de artes cênicas. Alguns, como o professor, cenógrafo e figurinista Márcio Tadeu, seguem ativos. Ele dirige os Benditos Malditos desde 1991. Composto pelos argentinos Lily Curcio e Abel Saavedra, o Seres de Luz Teatro chega a Barão em 1996. O Grupo do Santo tem sua origem em 1998, meia dúzia de atores formados pelo curso de artes cênicas e com montagens frequentemente assinadas por Tiche Vianna, atriz e diretora cofundadora do Barracão Teatro, ao lado de Esio Magalhães – eis o terceiro grupo sobre o qual nos debruçamos para seguir o itinerário proposto.

Especializada em linguagem das Máscaras e da Commedia Dell'arte, Vianna ministra aulas na UNICAMP de 1994 e 1999. Mora em São Paulo até

[34] Para chegar de carro ao local, a partir do centro de Campinas, é elucidativa a descrição física - e rica - em seu conteúdo simbólico sobre a cena dos grupos: "Entre em Barão Geraldo pelo tapetão. Uma vez em Barão siga no sentido CENTRO pela avenida principal mantendo sempre o carro à esquerda até chegar no [sic] Banespa [Santander]. Entre a esquerda na bifurcação seguindo pela Avenida Santa Izabel até o posto de gasolina Transo, próximo à Moradia dos Estudantes da UNICAMP. No posto, pegue a bifurcação à direita e você entrará na Rua Carlos Diniz Leitão, onde você passará pela sede do grupo de teatro LUME . No final desta rua você virará à direita e na sequência à esquerda, seguindo o caminho do asfalto. Você estará na Rua José Martins (também conhecida como Rua da Fazenda). Seguindo nesta rua você entrará na quarta rua à esquerda. Então, você estará na Rua Edna de Barros Sanches e, no número 79 à sua esquerda com um portão laranja, você encontrará a sede da BOA COMPANHIA".

1997, ano em que sofre um acidente automobilístico a caminho de Campinas, na altura do quilômetro 90,5 da Rodovia dos Bandeirantes. Ela se dirige à cidade para finalizar os últimos trabalhos e entrar em licença-maternidade dali a poucos dias, pois está no sétimo mês. E a equipe médica decide fazer o parto prematuro no mesmo dia, 12 de maio. Nasce Miguel. Vianna permanece 43 dias no hospital, 40 deles na UTI. O médico que trata dela é o mesmo que cuida de Fabrini. "[...] Eu penso assim: 'Nossa, Deus é um puta de um dramaturgo. Se contasse isso para alguém, ah, tá forçando a barra, exagerou, não é assim que as coisas acontecem'" (FABRINI, 2009).

À época, Vianna ensaia um grupo de Barão, a extinta Metacompanhia Bisognose, iniciativa de alunos da UNICAMP, inquilinos de um barracão da Rua Eduardo Modesto, 128, Vila Santa Isabel. Decididos a morar em Barão, ela e Magalhães põem-se a buscar um espaço onde desejam montar um espetáculo baseado nas máscaras cômicas.

> Houve uma série de dificuldade para encontrar um espaço de ensaio com responsabilidade. A gente tentou uma paróquia, mas às vezes os caras não estavam lá no horário para abrir a porta, ficávamos com o cenário do lado de fora, enfim, todas as dificuldades de não se levar muito a sério a arte (VIANNA, 2007).

Meses depois, por coincidência, vaga o respectivo endereço da Bisognose. E é para lá que vão os fundadores do grupo que recebe o mesmo nome do local que alugam. O Barracão Teatro, cujo espaço cênico mede 100 metros quadrados, inicia suas atividades em abril de 1998 e abre para o público em outubro daquele ano, com o espetáculo *Ninguém*, ancorado na linguagem das máscaras. Trata-se de um conto medieval sobre uma mulher considerada a primeira feminista da história. Centra na relação entre amor e loucura: uma figura chamada Ninguém se apaixona pela musa e é aprisionada. "A nossa primeira história foi justamente a junção desses quatro personagens, Musa, Amor, Loucura e Ninguém" (VIANNA, 2009).

> A gente já tinha uma vontade grande de sair de São Paulo. Eu havia acabado de me formar na EAD [Escola de Arte Dramática da USP] e a cidade sempre me oferecia muita coisa, um trabalho ali, outro aqui.

> E eu queria estar mais centrado no trabalho de pesquisa, no aprofundamento de uma linguagem. Aí, a Tiche falava de Campinas. Mas eu não acreditava, não gostava. E ela falava de Barão Geraldo, que era diferente. Quando Tiche se acidentou, a gente ficou lá um tempo. Então, a ida para Campinas, ela tem bastante um impulso pessoal, mas também de trabalho. A gente queria trabalhar mais calmamente. Mas depois a gente acabou descobrindo que a gente saiu de São Paulo, mas o contrário não aconteceu... (MAGALHÃES, 2009).

2.4. Variação de um Teatro Comunitário

Vila Santa Isabel dista 3 quilômetros do campus. A Morada Estudantil da UNICAMP fica no bairro, um conjunto habitacional inaugurado em 1989. As 226 casas (cada uma com capacidade para quatro aprendizes), os 22 estúdios (para casais), as 13 salas de estudo, quatro centros de vivência e um campo de futebol correspondem a uma ocupação de 22.000 metros quadrados de área construída – o total é de 55.000 metros quadrados[35].

Contudo, não há um teatro reconhecível como tal em todo o campus, lá se vão 22 anos de funcionamento do departamento de artes cênicas, 42 anos de fundação da universidade.

"Eu acho que se tivesse um teatro de verdade em Barão Geraldo, aí seria uma outra coisa. Um teatro oficial seria outra coisa" (SIMIONI, 2009). A crença é que seria uma forma de o espectador nativo, que talvez associe a ideia de teatro às escadarias e fachada de um Teatro Municipal de município de interior, como a praça da igreja matriz ou o coreto, que esse nativo integrar-se-ia às convenções da arquitetura secular do edifício teatral[36], por fim. Acreditamos ser uma interpretação dúbia. Há o risco de ofuscar o que é exclusividade do lugar, seus teatros para poucos, suas mínimas grandezas,

---

[35] Cf. Programa de Moradia Estudantil, PME. Disponível em: <http://www.prg.UNICAMP.br/moradia/apresentacao.html>. Acesso em 23 fev. 2009. O PME se propõe como missão: "Possibilitar uma moradia de qualidade aos estudantes menos favorecidos sscioeconomicamente, proporcionando um espaço de: convivência, discussão e reflexão; produção e divulgação de saberes culturais e científicos; integração com a comunidade interna e externa".

[36] O principal espaço para teatro na região central de Campinas é o Centro de Convivência Cultural, equipado com a sala Luís Otávio Burnier, interna, com capacidade para 529 pessoas, e a Arena ao ar livre, na Praça Tom Jobim, para 5.000 pessoas. A cidade já tem o seu equivalente num shopping, o do Parque D. Pedro, com 334 lugares.

suas salas pequenas e charmosas, sua rusticidade poética. Uma distinção genuína a contrapor a uniformização da arquitetura cênica para shopping center, para ficar num exemplo extremado. Como observa Gianni Ratto,

> [...] os recentes edifícios teatrais paulistanos (de 3.000 a 5.000 lugares, entre pessoas sentadas ou em pé) são o exemplo melancólico da ausência de motivações profundas (a não ser comerciais); os investimentos faraônicos visam megarretornos, assim como os das gigantescas basílicas católicas destinadas a receber oceânicas multidões (RATTO, 1999: 69).

O teatro onde Grotowski realizou experimentos radicais com sua equipe, na Polônia, era bastante modesto – e fez história, conforme relata Flaszen, que fazia às vezes de "diretor literário" do teatrólogo polonês.

> Apesar de suas dimensões modestas (uma pequena sala, um pequeno financiamento, um pequeno grupo de nove atores) funciona segundo os mesmos princípios que regulam quase todos os teatros poloneses, sob o patrocino das autoridades locais. A sede do Teatro das 13 Filhas é Opole, uma cidade pertencente aos Territórios Ocidentais, distante dos grandes centros culturais; uma cidade que - embora tenha só sessenta mil habitantes – tem importantes ambições culturais (FLAZEN, 2007: 48).

Mariz (2007) afirma que, geralmente, os centros de experimentação teatral situam-se em lugares afastados do perímetro urbano. Geralmente, são pequenas cidades nas cercanias de algum grande centro. Quando muito, num bairro periférico.

> A sede do Odin Teatret, por exemplo, fica em Holstebro, uma cidade de aproximadamente vinte mil habitantes, no noroeste da Dinamarca. O Workcenter de Grotowski, por sua vez, situa-se em Pontedera, uma pequena cidade da Itália. O Thèâtre du Soleil, dirigido por Ariane Mnouchikine, funciona na periferia de Paris (Mariz, 2007: 39).

Projetos, projetos, projetos, eles não faltam na iniciativa pública. Há rumores, há tempos, de um teatro da UNICAMP no próprio campus, talvez

na parte exterior. Há rumores de um teatro a ser construído pela Prefeitura, num terreno ao lado do terminal de ônibus de Barão Geraldo, obra suscitada na gestão do então prefeito Antônio da Costa Santos, o Toninho, do Partido dos Trabalhadores, assassinado em 2001.

> [...] faz tempo se fala em construir um teatro próximo ao Instituto de Artes, mas o projeto não saiu do papel. Apesar ou por causa disso, o Departamento de Artes Cênicas, vira e mexe, cede os barracões para montagens experimentais de seus alunos e formandos e para o público em geral. Mas o espaço é limitado - comporta, no máximo, 50 pessoas - e os espectadores precisam retirar senhas para adentrar o local. Há um esforço maior dos próprios alunos de artes, que há nove anos organizam o Feia - Festival do Instituto de Artes, com teatro, dança, artes plásticas, cinema e música (CAFIERO, 2009).

Em Vila Santa Isabel, como em outros bairros próximos a grandes centros universitários, dá-se o cruzamento da gente comum, alheia à academia, com estudantes, professores e funcionários em torno da instituição, nas mais diversas áreas. No campo do teatro, essa confluência ascende gradativamente a partir do final dos anos 1980, na medida em que os grupos fixam residência na área. Em meio a conflitos e conquistas por atingir, como demanda o fazer teatral em todas as suas latitudes, os coletivos são cúmplices de uma tendência recente na história do teatro brasileiro: a vocação para investigar a arte de ator manifesta de forma incisiva e contínua numa mesma localidade.

Instiga-nos apreender a maneira como esses grupos se relacionam com a comunidade. Apesar da natureza autocentrada de cada um deles no aperfeiçoamento técnico de seu principal instrumento de trabalho, o corpo, reflete-se também a habilidade dos artistas na interlocução para firmar a cultura do teatro em vilarejo até então inóspito a essa arte, carente de equipamentos afins.

Ao contrário de regiões empobrecidas, aqui o conceito de Teatro Comunitário tem outra dimensão. Os pressupostos sociais ou políticos não estão, necessariamente, em primeiro plano. Os três grupos entrelaçados não perdem de vista o horizonte estético, o apuro de linguagens. O discurso

aparece subentendido na arte da representação, expresso nas entrelinhas, ou sublinhado mesmo na arte de ator, um vetor habitual em Barão Geraldo, mas de acordo com a linhagem de cada conjunto.

Por meio das vivências locais, independente de militância cultural ou comunitária, os artistas procedem aos estudos, investem na criação conforme as mais variadas linguagens; pontuam com apresentações de espetáculos em suas devidas sedes ou em outros espaços que lhes abram as portas. Porém, os grupos têm muita dificuldade em comunicar-se com o público mais próximo. Não cativam o vizinho, o morador que tratam por "nativo", como Simioni o faz linhas adiante, ele que é natural de Curitiba. Nativo é aquele "Que constitui a origem de algo ou de alguém; onde uma pessoa nasceu ou uma coisa surgiu (diz-se de lugar)"[37]. Não lançamos juízo de valor no uso cotidiano do termo, por todos, mas, reproduzi-lo não é se colocar num lugar diferente, o de quem não atravessa o rio na mesma "jangada social" (SLOTERDIJK, 1993: 24) por deliberar pela margem?

Isso nos leva a deduzir, por extensão, que os artistas então equivalem a "forasteiros"[38]. "[...] dos outros, dos 'nativos', espera-se que permaneçam eternamente como são. Já de nós, ocidentais, imagina-se, até por definição, a mudança ou até a evolução – essa palavra tão castigada quanto acionada" (SCHWARCZ, 2009: J3).

> O público local não participa. São dois tipos de público local: os nativos, os que moram aqui na nossa rua, por exemplo, que não têm nada a ver com a UNICAMP. A nossa sorte é que tem o Departamento de Artes Cênicas, que é público para nós, e a Moradia dos Estudantes, que é aqui do lado. E lógico, tem artistas, músicos, professores, que também são nosso público, não só daqui, mas de todos [os lugares]. [...] Eu, particularmente, depois de 25 anos, eu desisti. O público nativo não dá. É uma briga antes da UNICAMP, eles têm raiva da UNICAMP. A UNICAMP chegou aqui, invadiu o lugar deles. Então, já vem de antes, é um ranço. Claro que quando a gente faz espetáculo de rua, eles vêm atrás, não só nós, mas os

[37] Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.
[38] "Que ou o que é estranho à terra onde se encontra; que ou o que é de fora". Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

> outros grupos também. Mas se tiver que entrar no teatro, eles não entram (SIMIONI, 2009).

Magalhães narra um episódio que ilustra, em Barão Geraldo, essa falta de sincronia entre o trabalhador da arte e aquele que a recepciona. A ação se passa numa das edições do Tem Cena na Vila, encontro de grupos e de espaços culturais que na virada dos anos 1990 para os anos 2000 precede o que é o Feverestival, hoje na sétima edição. Certa tarde, ele se apresenta numa praça com o solo *O pintor* (2000). Começa a chuviscar. Mesmo na pele (ou sob a pele) do palhaço Zabobrim, o ator aproveita uma deixa para "dar um toque" para a atriz Naomi Silman, do Lume, que está na roda e colabora naquela criação. A sugestão é chamar o público para dentro do Barracão Teatro, a meia quadra da praça. Nota-se muita resistência, poucos espectadores topam a proposta. O próprio Magalhães retorna à praça para chamá-los, quase em vão. Algumas pessoas alegam que estão de chinelo. Poucas se permitem pisar o teatro, ainda que não convencional, quem sabe pela primeira vez na vida (MAGALHÃES, 2009).

E o conflito central de *O pintor* é justamente entre as regras sociais e os desejos do indivíduo. O palhaço empenha-se em pintar uma bandeira, só que discorda das instruções que lhe são impostas. Prefere o caminho da intuição, e isso quer dizer livrar-se de obstáculos com muitas atrapalhações, para deleite do público com o qual interage.

"Não é só baratear o ingresso, mas também [realizar] um trabalho de acesso" (MAGALHÃES, 2009). Ao retornar da Argentina, onde realiza intercâmbio com o palhaço Chacovachi, em 2003, o ator do Barracão conhece na prática a experiência de "passar o chapéu", quando o público colabora com o que puder. Ao estrear *WWW para freedom* no Barracão, em nova incursão de Zabobrim, dessa vez no front de uma guerra, o grupo adota a estratégia do chapéu e obtém arrecadação recorde de bilheteria. Isso ocorre "porque esse público, em parte, é elitizado, pode pagar R$ 30. Mas a gente teve também umas outras carinhas ali" (MAGALHÃES, 2007).

O Barracão pretende repetir essa estratégia com mais constância, "porque se fizer em intervalos, perde o público facilmente" (VIANNA, 2007).

> A gente é artista, então temos uma relação com o público que se dá através de nossa obra. Mas tem outra relação com o público que também se pode ter que é através da cidadania, não propondo uma ação cidadã, aquela coisa, não, mas sendo um cidadão ativo no teu local. É importante isso para a gente, enquanto artista, pensar essas estruturas enquanto cidadão artista, assim como o cidadão médico vai pensar algumas especificidades da área dele (MAGALHÃES, 2009).

A diáspora nativa para com o teatro tampouco pode ser atribuída ao pendor dos grupos para os espetáculos experimentais, em detrimento de apelo popular, vamos chamar assim. A fortuna estética, ao contrário, transpassa assiduamente os recantos mais elementares do drama e da comédia, como os arquétipos do clown, do palhaço, da mimese, do circo-teatro e outras veredas.

> A gente busca uma relação com a sociedade. A gente quer outro público ali também, não só o universitário, mas os moradores, os vizinhos do bairro, enfim, as pessoas que não vão ao teatro. Na verdade, acho que o público é mais elitizado não por causa da cara dos trabalhos, não porque vai, assiste e diz que isso não é para mim. Ele não vai ao teatro, ele não se relaciona com o público universitário. Barão tem um agravante ainda: ele acha que todo teatro lá é da UNICAMP, e a "cidade" tem um ódio da UNICAMP (VIANNA, 2007).

Durante a pesquisa de campo ouvimos repetidas vezes essa alusão à genealogia da universidade e o cisma que se abre e nunca mais cicatriza. O vilarejo rural secular, transformado paulatinamente por conta do movimento dos sitiantes, tem na chegada da UNICAMP, nos anos 1960, um corte abrupto nos fluxos humanos, ambientais, históricos, culturais[39].

"A UNICAMP, quando chega em Barão Geraldo, reformula toda a estrutura social e espacial. [...] É uma nave espacial que chegou e mudou

[39] "Historicamente, o processo de crescimento e expansão das camadas populares de baixa renda não foi estimulado, principalmente devido ao alto valor das terras do distrito, decorrente de sua excelente qualidade agrícola. Atualmente, a maior concentração desta parcela populacional localiza-se no extremo sudoeste, à margem da rodovia D. Pedro e na região do Real Parque. Somente esta última se configura numa área de baixa renda dentro do distrito. Entretanto, não se pode classifica-la como uma área de exclusão, a não ser por uma pequena área que representa um grupo de favela urbanizada (Morada dos Pássaros) [...]" (CALDEYRO, 2005, p. 26).

tudo" (MAGALHÃES, 2007). "E disse: o que vocês têm, não serve. E sai da frente!" (VIANNA, 2007). Seria anacrônico não reconhecer a UNICAMP como um centro de excelência internacional, sua capacidade de irradiar um contingente populacional flutuante ou residente em seu entorno. Sua contrapartida social mais expressiva é representada pela administração e localização em seu campus do Hospital de Clínicas.

Seu histórico começa em 1963, quando é instalada a Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP, provisoriamente na Maternidade de Campinas, até 1966, quando ocorre a transferência para o prédio da Santa Casa de Misericórdia de Campinas. As atividades do hospital no campus começam em 1985, o ano que realinha o Lume e o Departamento de Artes Cênicas. Em 2008, são atendidos 106.528 pacientes[40], cerca de duas vezes e meia a população do distrito, refletindo a importância do serviço de saúde para a região metropolitana.[41]

Viver junto, e não juntos, não é viver só em família, só entre amigos. É uma questão de esfera pública, não privada; diz respeito à pólis, porque "[...] estamos permanentemente na dependência do contato com pessoas que não escolhemos" (KEHL, 2008: 292). Em seu diagnóstico das opções da arte contemporânea na Rússia dos anos 1990 "marcada por um individualismo exasperado e o colapso de qualquer forma de laços sociais estáveis e de solidariedade" (2008: 204), Misiano afirma que "[...] as novas comunidades se veem em confronto com a tarefa de construir não apenas zonas de solidariedade e de criação, mas também de construir zonas de autonomia artística [...]" (2008: 121).

Cabe aos coletivos de teatro em Vila Santa Isabel reinventar uma forma de sociabilidade com o seu espectador mais próximo. "Se os artistas e os intelectuais não estão assumindo a responsabilidade da reconstrução

---

[40] Histórico do Hospital de Clinicas da UNICAMP. Disponível em: <http://www.hc.UNICAMP.br/institucional/institucional.shtml>. Acesso em: 24 fev. 2009. Serviço de Estatística/Dados da produção de janeiro a dezembro de 2008. Disponível em: <http://www.hc.UNICAMP.br/servicos/producao_2008.html>. Acesso em: 24 fev. 2009.

[41] Centros tecnológicos atraem indústrias e movimentam o comércio. Correio Popular, Campinas, 7 set. 2008. Disponível em: <http://www.puccamp.br/servicos/detalhe.asp?id=37765>. Acesso em 27 fev. 2009. Para completar dados sobre os efeitos propulsores da universidade, em 2008 o distrito registra 18 empresas do segmento industrial, quatro supermercados, 31 lojas de material de construção e 12 postos de combustíveis. Também no ano passado, ganha sua primeira concessionária de automóveis. Os restaurantes são capítulo à parte: 56, contra os 26 de uma década atrás, em 1998, crescimento de 115,4%, ou 8% ao ano

social, quem estará falando sobre ela?" (CUEVA, 2008). Ou, por outra, "Seria o artista um Sísifo social e histórico que busca permanentemente novos sentidos para os percursos de sua pedra sob uma inexorável lei da gravidade nas relações entre arte e sociedade?" (HERKENHOFF, 2008: 313).

Não é, de modo algum, uma relação pacífica. Em seus primeiros outonos, o Lume chega a cancelar espetáculos porque só há uma pessoa na platéia, ou mesmo quando não há sequer um espectador, como na temporada do espetáculo *Cnossos* (1995). "A gente fazia filipeta em xerox e ia colocar embaixo da porta dos vizinhos, bater em portas: 'Hoje vai ter espetáculo'. Fizemos até na rua que era uma maneira de aproximar os vizinhos" (SOUZA, 2005). "Tínhamos uma placa que ficava bem no centrinho de Barão Geraldo, ao lado do banco Banespa [Santander], e a gente pintava a cada semana, anunciando o espetáculo em cartaz" (HIRSON, 2005).

Desde 1996, uma visita à casa do Lume, por exemplo, em qualquer fevereiro, é sinônimo de celebração da arte, da vida e do "[...] mais primário e único nível social, a amizade" (MISIANO, 2006: 205). A contiguidade não é emoldurada tão somente pela paisagem externa, frugal, como já narramos, mas na configuração de seus cômodos que não perdem, de todo, a configuração de uma atmosfera familiar. No alpendre, observamos plantas em vasos ou dependuradas. A sala de visitas, de poucos móveis, destina-se mais à exibição dos vídeos do acervo do grupo. Na cozinha, fogão, geladeira, pia e mesa não perdem as funções vitais de bem servir uma comidinha, no "bar da Noca", porto seguro nos intervalos de treinamento ou de aula. São cheiros, cores e tramas alimentando um corpo/coro em coparticipação.

Ferracini enfatiza que "[...] o Lume não é uma mônada[42] fechada em si, sem janelas ou portas. Ele pulsa e se abre depois de cada descoberta

[42] "[...] as mônadas são substâncias simples (sem partes) que entram e constituem as substâncias compostas. São átomos da natureza, elementos das coisas. E não há meio também de explicar como a mônada possa ser alterada ou modificada em seu íntimo por outra criatura qualquer, pois nada se lhe pode transpor, nem se pode conceber nela algum movimento interno que, de fora, seja excitado, dirigido, aumentado ou diminuído lá dentro, como nos compostos onde há mudança entre as partes. As mônadas não têm janelas por onde qualquer coisa possa entrar ou sair" (LEIBNIZ, 1974 *apud* FERRACINI, 2006: 40).

para trocar [...] tudo aquilo que encontrou em cada hora de trabalho em seu mundo supostamente ensimesmado" (2006b, p. 40).

Para Ferracini, exercitando entreolhar o dentro e o fora na aventura artística coletiva, "Criar espaços de resistência, mesmo tão insignificantes e moleculares como pequenos grupos de teatro, suas pesquisas e seus espetáculos, significa buscar uma postura positiva de vida, um dizer 'sim' ao mundo" (2006b, p. 41).

Da forma defensiva como aborda alguns lugares-comuns que estigmatizam a experiência pioneira do Lume, o ator-pesquisador mais profícuo nos escritos teóricos do grupo leva-nos a deduzir que palmilhar a relação com o outro, os de fora da casa, da família, é pauta recorrente nas reuniões internas.

> Nós, atores, que temos essa meta de viver e pesquisar em grupo buscando no teatro uma nova dimensão de troca e criação entre homens, nós não somos arautos da reclusão e da alienação social como muitos são tentados a pensar. Solipsistas, endógenos, que horror! – dizem. Engana-se quem assim crê, pois têm um olhar negativo sobre a questão. Mas novamente pensando positivamente, sabemos claramente que, com essa postura, não faremos a tal revolução social, pois não somos grandes e nem ao menos buscamos ser. Na verdade somos apenas partículas, pequenas partículas que buscam uma revolução ressignificada, pois tentamos redimensionar, através de nosso corpo reorganizado, a própria célula-*mater* social: a relação humana, na dimensão simples do "um a um" (FERRACINI, 2006b: 42, grifo do autor).

2.5. Eu troco, tu troca, nóis troca: o Teatro Comunitário como categoria

No Brasil, a categoria Teatro Comunitário é incipiente, são escassas as conceituações a respeito. Lembra técnicas e ações do Teatro do Oprimido, com foco em trabalhadores, homens, mulheres, crianças, adolescentes e idosos, especialmente a população de baixa renda.

> Criação do teórico, dramaturgo e diretor teatral Augusto Boal, que combina o fazer político com o fazer teatral através de diversas técnicas [...], tais como o Teatro Invisível, o Teatro Fórum, o Teatro Imagem, o Teatro Jornal e o Teatro e Terapia. Seu objetivo principal é fazer o público repensar a realidade e reformulá-la, uma vez que se conscientize estar a sociedade dividida entre opressores e oprimidos. Depois disso estará apto a assumir o seu real papel, passando a ser sujeito da transformação social. (DICIONÁRIO, 2006: 228).

Tomando esse horizonte, entre os núcleos ativos em São Paulo citamos o Teatro União e Olho Vivo, fundado há 42 anos, com sede no Bom Retiro, região central, e a Companhia Pombas Urbanas, nascida há 19 anos e radicada no bairro de Cidade Tiradentes, zona leste. As camadas populares tornam-se a razão de ser do Teatro Comunitário, uma maneira de reagir às formas hegemônicas de conceber a cultura e construir um espaço micropolítico que valoriza a reinserção social, o trabalho em equipe.

De tradição mais politizada em suas classes sociais, a Argentina soma recentemente mais de 30 grupos de vertente comunitária, uma terceira via entre as produções consideradas comerciais e as independentes. Das experiências pioneiras em Buenos Aires, lembramos o coletivo Catalinas Sur, surgido em 1983 no bairro La Boca, e o Circuito Cultural Barracas, em atividade desde 1988, na região de mesmo nome. O segmento aparece ao final da ditadura militar (1976-1983) e recrudesce após o baque da economia do país em 2001.

> O teatro comunitário surge como necessidade de um grupo de pessoas de determina região, bairro ou população em reunir-se, agrupar-se, comunicar-se por meio do teatro. É um tipo de manifestação e expressão artística que parte da premissa de que a arte é um direito de todo cidadão e, assim como a saúde, a comida e a educação, deve estar entre as suas prioridades. Por isso propõe à comunidade assumi-lo como tal e não delegá-lo a outros. O teatro comunitário é da e para a comunidade: não se concebe como um passatempo, um lugar de ócio e difusão, nem como um espaço

> terapêutico, senão como uma forma de produção, um espaço para a vontade de fazer e de construir [43] (Bidegain, 2007: 33).

Em Barão Geraldo, esse vínculo social não está em primeiro plano. O Teatro Comunitário nos parece adaptado conforme os personagens e cenários envolvidos. No caso do Lume, o ator "não visa uma relação social nem ao menos tem pretensões a um teatro que conscientize massas ou toque o intelecto do espectador" (FERRACINI, 2001: 40). Portanto, passa ao largo das bases ideológicas do Teatro Comunitário. O que não quer dizer alheamento. Ao contrário, desde sua gênese, em 1985, o Lume e os demais grupos tiveram que fundar a relação entre o público (leia-se moradores) e os espaços alternativos para teatro.

> No começo, cada um dos atores saía pra um lado: o mercado do bairro, a moradia dos estudantes, as casas da rua, sempre com uma filipeta na mão. Até mordida de cachorro levamos pra conseguir que o vizinho da casa da frente viesse nos assistir. A dureza é que mesmo assim cancelávamos espetáculos por falta de público. Hoje, dez anos depois, temos fila na porta de entrada e tem gente que ainda briga conosco "por que vocês não aumentam o tamanho dessa sala!" (Colla, 2006b: 62).

A atividade teatral no distrito é baseada em apresentações em locais alternativos e cursos de aperfeiçoamentos técnicos que podem girar em torno de corpo, voz ou como lidar com o novelo em que às vezes se transforma uma produção. Durante o Feverestival, tudo é regido pelo império da troca. Eis um ato que deveria ser mais consubstanciado à própria filosofia de experimentar e propiciar a arte teatral no pedaço.

No Lume, essa visão é influenciada pelo contato com o grupo dinamarquês Odin Teatret e os relatos de seu diretor, Eugenio Barba, sobre a aproximação com algumas comunidades pela Europa, de vez em quando

[43] "El teatro comunitario surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro. Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y, que como la salud, el alimento e la educación, debe estar entre sus prioridades. Por esta razón propone a la comunidad assumirlo como tal y no delegarlo en otros. El teatro comunitario es de y para la comunidad: no se concibe como un pasatiempos, un lugar de ocio o esparcimiento ni como un espacio terapéutico sino como una forma de producción, un espacio para la voluntad de hacer o de construir".

lugares onde o teatro é desconhecido. A intenção: colocar em prática uma nova maneira de utilizar o teatro, através da "troca": um intercâmbio entre a população local, com suas próprias manifestações culturais, e o grupo de teatro com seus espetáculos, suas oficinas, suas brincadeiras.

Parte-se do princípio de que todo indivíduo ou núcleo social tem algo a dar, algo que ele próprio faça: uma dança, uma música, um prato típico, uma peça de artesanato, etc. Um exemplo: em 1974, o Odin deixa seu laboratório em Holstebro, na Dinamarca, e muda-se para Carpiginano, uma aldeia de dois mil habitantes em Salento, no sul da Itália. O encontro e o contato com esse ambiente geográfico e cultural exerce um notável impacto sobre o grupo, tantos os enfrentamentos de circunstâncias imprevistas. Aqueles cinco meses marcam o período de "abertura" do Odin, com seus espetáculos de rua e com a autoconsciência de ser uma microcultura que pode ser "trocada".

> Como a população de Carpiginano vê a nossa presença em sua região? Somos um estímulo, um impulso suficientemente forte para colocar em movimento processos que lhes permitam encontrar novamente um laço cultural comum que os caracterize e defina em relação a nós? Se a população responde à iniciativa do Odin Teatret com uma série de ações que tenham um significado cultural, - danças, canções, teatro improvisado, cenas grotescas e paródias -, então nossa motivação aparentemente egoísta se transforma em potente catalisador de um acontecimento social (BARBA, 1991: 103).

Espreitamos neste projeto como que uma "ética do cuidado" (MARTÍNEZ, 2008: 283), resgate do ímpeto universalista de igualdade, fraternidade e liberdade. "[...] A ideia de generosidade também deve ser recuperada, como impulsora de novos intercâmbios não guiados pela lógica do benefício imediato" (MARTÍNEZ, 2008: 282). Como observa Martinez, podemos identificar nesta década uma recuperação da "função de cura da arte e da cultura".

A *Parada de rua*, performance cênica e musical que o Lume apresenta desde 1997, se propõe a teatralizar espaços que não são teatros, ao ar livre, interagindo com o cotidiano dos passantes de maneiras

provocativa e divertida. São em momentos como esse que o artista atravessa para o lado de la, como Puccetti observa:

> As “trocas”, na verdade, são uma experiência teatral com uma dinâmica muito peculiar. Elimina-se o dinheiro, os ingressos e cria-se um espaço de intercâmbio, um exercício de liberdade e reciprocidade, de doação e generosidade, um convite à participação. Busca-se a ruptura das barreiras lingüísticas e culturais e a valorização dos elementos comuns dentro das diferenças. Quebra-se o parâmetro qualitativo do produto cultural, valorizando-o “em si”. Adentra-se em um universo onde o “compartilhar” é possível e desejado e realiza-se, dessa forma uma troca de patrimônios culturais, valorizando as diferenças e sublinhando as identidades culturais dos grupos e indivíduos na “troca” (PUCCETTI, 2006: 191).

2.6. Feverestival independente

Na Vila Santa Isabel, a ideia da generosidade do intercâmbio e o espírito da troca se traduzem com proeminência no Feverestival, ação coletiva de equipes de teatro e de música que, desde 2001, promovem Carnaval à parte, aliando entretenimento e formação. Além do Lume, Boa Companhia e Barracão costumam oferecer oficinas aos participantes moradores no distrito – leia-se a Moradia Estudantil da UNICAMP - ou vindos de vários pontos do país, além de estrangeiros. A maioria é composta por artistas que, além de passar o dia em treinamentos, faz questão de mostrar procedimentos de criação ou espetáculos prontos ao final de cada noite.

A sétima edição do Feverestival, em 2009[44], espelha a dimensão que as artes, cênicas e musicais à frente, estão adquirindo no lugar. O sítio oficial do evento, na rede mundial de computadores, informa que,

> [...] muitos grupos se instalaram nessa região para realizar suas pesquisas fazendo de Barão Geraldo um polo nacional de pesquisas na área teatral [...] Atualmente, a qualidade desse trabalho é reconhecida tanto nacional e internacionalmente, quanto pela mídia cultural, que, de certa forma, 'descobriu' a região, e vem explorando reportagens nessa área (VII FEVERESTIVAL, 2009).

O evento agrega experiências anteriores, como a mostra de teatro Tem Cena na Vila, realizada em cinco edições, entre 1998 e 2003 (exceção do ano de 1999), e o encontro Risadas do Barão, em 1999. O diferencial desses certames é que são pensados e realizados a duras penas por artistas. Nessa edição, os produtores poderiam captar até R$ 448.248,70 pela Lei Rouanet, mas só obtiveram R$ 83.214,00, num balanço prévio. Mesmo assim, organizam um encontro digno, que ganha novos contornos a cada ano.

As novas gerações talvez não saibam, mas Campinas pode ser considerada a cidade laboratório do modelo de festivais nacionais e internacionais que acontecem no Brasil. Para termos idéia, a Mostra Internacional de Teatro, MIT, realizada em 1989, primeiro evento do que depois se consolida como Festival Internacional de Teatro, o FIT-Campinas, tem participação da atriz Judith Malina, uma das fundadoras do lendário grupo americano Living Theatre.

Pois aquele também é um encontro organizado por artistas, idealizado por atores de uma montagem de *Feliz ano velho*, de Marcelo Rubens Paiva, produzida na década de 1980 pelo diretor Marcos Kaloy

[44] No encerramento do VII Feverestival, realizado entre 3 e 20 de fevereiro de 2009, os organizadores estimam, em números não oficiais, que o evento atrai 3.158 pessoas, 128 delas inscritas nos cursos oferecidos. A programação de espetáculos é estendida a sete espaços: Sesc Campinas, Ponto de Cultura Espaço Cultural Semente, Largo do Rosário, Vila Padre Anchieta, Vila São João, Praça Rui Barbosa e Companhia Sarau. O Trueque, cortejo de encerramento, envolve cerca de 300 pessoas, entre artistas e público em geral que percorrem as ruas e praças da Vila Santa Isabel. Atualmente, o Feverestival é realizado pelo Núcleo Feverestival, composto por atrizes e produtoras de diferentes grupos teatrais de Campinas: Cynthia Margareth, Erika Cunha, Isis Madi, Joice Lima, Naiane Beck e Sandra Pestana. O evento é realizado ainda com parceria do Ponto de Cultura Semente e de outros grupos de Barão Geraldo como Lume Teatro, Boa Companhia, Matula Teatro, entre outros (VII FEVERESTIVAL, 2009).

(nome artístico de Marcos Tougeiro Galvão). Acontecem mostras paralelas, alternativas, oficinas, ingressos com preços acessíveis para espetáculos de dança e de teatro, um deleite para os amantes das artes cênicas naqueles difíceis anos "colloridos" para os cidadãos do país.

O FIT "tinha objetivos nobres como os de incentivar o intercâmbio cultural entre os diferentes povos e criar em Campinas um polo de referência nacional e internacional no campo das artes cênicas" (ARQUIVO, 2009). O FIT atravessou o governo Collor, a bancarrota econômica, mas mesmo assim esbarrou em fatores estruturais e falta de sensibilidade do poder público para apoiá-lo. De outro modo, os campineiros poderiam desfrutar do status de festivais internacionais como o de São José do Rio Preto ou de Belo Horizonte, que surgiram depois e dos quais seus moradores se orgulham pelo ritos de festa e de celebração pública da arte.

Mas retomemos o Feverestival. Numa reportagem para a quinta edição, o jornal diário Correio Popular registra que "O objetivo, segundo os organizadores, é 'promover a integração entre os grupos e buscar a descentralização da produção cultural do eixo São Paulo-Rio'" (NUNES, 2003: 1).

A referida reportagem alude a questões de fundo que fornecem subsídios para interpretar, minimamente, a dinâmica das relações sociais e territoriais para quem observa de fora. O autor salienta que na programação[45] daquele ano "os grupos de Barão Geraldo fizeram reciclagem de eventos anteriores com espetáculos já mostrados em outras edições [...] – prática que se assemelha à Campanha de Popularização de Teatro de Campinas" (NUNES, 2003: 1).

Cabe ao ator Moacir Ferraz, então um dos coordenadores do Tem Cena na Vila, arguir tal afirmação no mesmo texto, dizendo que a Prefeitura fora contatada para circular com as peças em "outras periferias" da cidade, mas não assentiu. "O coordenador do Tem Cena na Vila também contesta a afirmação de que o festival seja um evento local, restrito a Barão, e elitista" (NUNES, 2003: 1).

[45] Os seguintes grupos, espaços e artistas participam do 5º Tem Cena na Vila, de 30 out. a 9 nov. 2003: Barracão Teatro, Boa Companhia, Companhia Sarau, Espaço Cultural Semente, Grupo do Santo, Grupo Matula Teatro, Humatriz Teatro, Lume, Pé de Vento Teatro (Florianópolis), a atriz Pérola Ribeiro, Seres de Luz Teatro, Teatro OM (Dinamarca) e Via Rosse (Itália).

Idealizada e organizada pela Associação dos Profissionais de Teatro de Campinas (APTC), fundada há 27 anos, a Campanha de Popularização do Teatro ocorre anualmente entre janeiro e fevereiro. O calendário é coincidente com o do Feverestival. A 23ª edição, em 2008, atrai cerca de 30 mil espectadores (CAFIERO, 2009), com ingressos a R$ 4. No ano seguinte, participam 14 grupos convidados e seis das nove companhias associadas à entidade presidida por Ton Crivelaro, da Companhia Faz de Conta, em atividade desde 1982.

A Campanha de Popularização deixa transparecer ainda mais as diferenças nos modos de produção e criação entre os espetáculos "do centro" e os de Barão. O popular, como recorte, pode ser apreciado dos dois lados, mas como cada núcleo artístico chega até ele, aí são outros quinhentos. Os nichos, porém, tornam-se menos estanques. ParaladosanjoS, Teatro de Senhoritas, Barracão e Lume constam de programações recentes, o que denota capacidade de conversa entre os dois universos, independente das valorações estéticas e ideológicas[46].

Pode-se perguntar se um certo teatro do centro campineiro e um certo teatro da periferia *baronesa* têm nexo num vão de 12 quilômetros.

> Realmente, sempre foram cenas muito antagônicas, com processos, objetivos e resultados diferentes. [...] Apesar de a campanha ser uma conquista de grupos tradicionais de teatro de Campinas e ter até se tornado Lei Municipal, recentemente ela está absorvendo grupos convidados, que trazem novo fôlego para o evento e, consequentemente, para o público, com novas linguagens, novas temáticas e novas técnicas, o que é muito saudável para a produção teatral como um todo: atores, dramaturgos e diretores da APTC têm oportunidade de acompanhar produções não convencionais, feitas por atores-pesquisadores de Barão Geraldo, enquanto estes têm oportunidade de atingir a um público diferente e que raramente vai até o distrito assistir às suas montagens. É uma união de forças muito

[46] Centro ou periferia, não importa o contexto, dependem do ponto de vista implicado. Como brande o compositor natural de Pelotas em defesa da história e da geografia únicas lá nos "Longes" do Rio Grande do Sul. "Somos a confluência de três culturas, encontro de frialdade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade senão essa? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história (RAMIL, 2004: 28).

> interessante que poderá resultar em uma cena teatral mais diversa e democrática, sem a antiga cisão entre os grupos (CAFIERO, 2009).

Redirecionamos a narrativa ao mote do Feverestival e sua força motriz no movimento de Teatro de Grupo em Barão. Não lhe falta o potencial simbólico da coletividade artística e comunitária, essas âncoras construídas e lançadas no processo histórico sem medo de "trincheiras e baluartes" (BAUMAN, 2003[47]). A chave é a troca, eterno retorno para os trabalhadores da arte que ali elegeram seu palco na vida.

O Feverestival nasce impulsionado pela necessidade de ampliar o intercâmbio que já acontece entre os diferentes artistas que visitam Barão Geraldo para fazer os workshops e aqueles núcleos que os oferecem. A razão basilar da troca é posta em relevo nas mobilizações conjuntas em que os grupos emprestam-se equipamentos de luz e som, servem como consultores das pesquisas de um e de outro e interagem com demais áreas, como a música e as artes plásticas. Esse tipo de iniciativa remete ao mutirão, sistema de colaboração espontânea, solidária, protagonizado quer na lavoura quer nas moradias populares urbanas - um drible no problema da mão de obra nos grupos de vizinhança. Encerra o mesmo aspecto festivo que Candido identifica na constituição dos pontos importantes da vida cultural do caipira paulista.

> A necessidade de ajuda, imposta pela técnica agrícola e a sua retribuição automática, determinava a formação duma rede ampla de relações, ligando uns aos outros os habitantes do grupo de vizinhança e contribuindo para a sua unidade estrutural e funcional. Este caráter por assim dizer inevitável da solidariedade [...] (CANDIDO, 1975: 68).

Essa capacidade natural para a colaboração explica porque em Barão Geraldo torna-se comum entreouvir nos discursos os artistas e os espaços

[47] "Mais do que com uma ilha de 'entendimento natural', ou um 'círculo aconchegante', onde se pode depor as armas e parar de lutar, a comunidade realmente existente se parece com uma fortaleza sitiada, continuamente bombardeada por inimigos (muitas vezes invisíveis) de fora e frequentemente assolada pela discórdia interna; trincheiras e baluartes são os lugares onde os que procuram o aconchego, a simplicidade e a tranquilidade comunitários terão que passar a maior parte de seu tempo" (Bauman, 2003: 19).

conjugados sob a mesma égide: grupo. Na imprensa, na voz dos atores e dos promotores culturais, todos são grupo e, por cognição sincera, o grupo são todos. Os encontros extensivos aos shows ou espetáculos de sala ou de rua pressupõem uma janela dos núcleos por meio da qual acenam ao público. É o que justifica a recorrência com que a Companhia Sarau figura ao lado dos coletivos teatrais sempre quando alguém se refere às fruições artísticas e culturais em Vila Santa Isabel. O espaço da Rua José Martins, 1.913, é também a casa do engenheiro agrônomo Álvaro Tucunduva, o Tucun, ele que abandona a carreira docente na UNICAMP para ciceronear, desde 1993, os encontros musicais à moda reinventada das rodas lítero-musicais da virada do século XVIII para XIX.

A Companhia Sarau compõe a face musical das manifestações artísticas no distrito, envolve entusiasmo memorialístico e pensamento crítico, sempre irmanada ao teatro. Bastante popular no bairro, Tucunduva declara que sua "[...] preocupação maior é com o conteúdo, com a essência, com o que eu chamo de alma em movimento" (YADA, 2003). No lançamento da caixa com quatro DVDs do Lume[48], ele se autodeclara um promotor cultural.

> Fiquei pensando muito sobre isso, porque costumo ser chamado de produtor cultural. Eu penso que o produtor é o próprio artista, ele quem faz a produção. Na verdade, pego um público que gosta de música, de boa música, e pego bons músicos, bons artistas, e coloco ambos em contato. Então eu me vejo mais como um promotor cultural (TUCUNDUVA, 2009).

Cada noite de sarau compreende dois momentos. Primeiro, acontecem os números musicais em si, em que não faltam composições eruditas, instrumentais e canções brasileiras. A segunda parte é bastante

[48] A caixa de DVD *Lume teatro – 20 anos de pesquisa teatral* é lançado em 2 de fevereiro de 2009, na sede do grupo, e marca a abertura do 2º Terra Lume. Contém o registro dos espetáculos *Kelbilim, o cão da divindade* (1988), *Cravo, lírio e rosa* (1996), *Shi-Zen, 7 cuias* (2004) e *O que seria de nós sem as coisas que não existem* (2006). Naquela noite, Tucun faz às vezes de mestre de cerimônias. Prancheta em punho, rememora alguns momentos na palestra informal *Como tudo começou – o movimento artístico em Barão Geraldo*. Intercala "causos" com apresentações do percussionista Dalga Larrondo e do conjunto de choro Chorando na Sombra. Na ocasião, é exibido o curta documentário que acompanha os extras de cada DVD com o histórico do Lume por meio de depoimentos dos seus integrantes. O projeto é patrocinado pelo Programa Petrobras Cultural.

informal. Um público de mais variadas idades tem a "[...] oportunidade de conversar sobre o espetáculo, beber alguma coisa, degustar um petisco e até trocar uma ideia com os próprios músicos" (YADA, 2003). O ambiente intimista e a qualidade do repertório são chamarizes. Já tocaram ou cantaram no local os seguintes artistas: Ivan Vilela, Ná Ozzetti, Mônica Salmaso, Cida Moreira, Léa Freire, Teco Cardoso, Paulo Freire, Maurício Pereira, Sílvio Mazzuca Júnior e Thiago Costa, alguns deles assíduos no circuito de shows em São Paulo.

Os grupos teatrais têm em Tucunduva uma referência de entrega à causa do agito cultural. A Companhia Sarau é das mais articuladas, adere ou mesmo puxa os cordões para fazer a roda girar a cada encontro, a cada evento. E Tucunduva jamais abandona a capacidade de sistematização que a engenharia lhe deu. Gosta de propagar a regra "CCC", dos três "Cês" de promoção cultural que bolou, a saber, o "C" do critério, o "C" da capacidade e o "C" do carinho:

> [...] atentem para o fato de que não pode faltar nenhuma delas para a coisa ficar bem legal mesmo, para ficar muito boa, com bastante qualidade. [...] tem uma porção de gente que tem o maior carinho para fazer as coisas, mas não tem capacidade. [...] Eu aprendi uma vez, observando meus amigos atores, e algo que me ocorreu é que também fui professor, eles são mestres nessa pedagogia da criação e da superação de problemas, porque, além de superar problemas, eles criam. Por exemplo, tem que dar um determinado efeito naquele pano lá no fundo quando a luz bater de tal ângulo, tem que brilhar desse jeito. É um problemão, que tecido nós vamos usar, que material. Eles saem a campo. Penso que é uma pedagogia para todos nós, porque tem muita gente inclusive que não resolve problema nenhum [risos do público] (TUCUNDUVA, 2009).

Na afirmação das individualidades, pois, projeta-se o grupo (Santos, 2000), ou melhor, os grupos, estados artísticos de seres antagônicos ao individualismo da ordem do dia. Não sob o estatuto da cultura, sob a qual o Estado já praticou intolerâncias como o escárnio das apresentações musicais ou teatrais nos campos de concentração da Europa, sob permissão do regime nazista. Mas sob a chancela da arte, instância em que tudo pode,

nos deslimites do criador, independente de doutrinas, ideologias, governos ou agregados.

É a intripidez para a qual todo verdadeiro artística precipita-se. Ser artista, essa que é considerada a mais misteriosa e especial das vocações, segundo Gabriel García Márquez, “à qual se consagra uma vida inteira sem esperar nada em troca” (2003: 33).

Por isso a dionisíaca *Marcha da troca*, composição coletiva que puxa o cordão do Trueque no encerramento do Feverestival, bem como o do Terra Lume, vem sintetizar a utopia com serpentina em 2009. E olha troca-troca, aí, gente!!!

Eu troco, tu troca, nóis troca
Nesse tal de troca-troca

Troco daqui, troco daí
Nóis troca tudo
Nesse tal de troca-troca

Capítulo III

Três grupos em busca de um ator

Barracão Teatro em cena de Encruzilhados: entre a barbárie e o sonho*, por Vitor Damiani.*

3. **Capítulo III**

3.1. Três grupos em busca de um ator

Lume, Boa Companhia e Barracão Teatro são representantes emblemáticos da cultura de ator em Barão Geraldo. Na medida em que adotam linguagens próprias e as reinventam ao longo dos anos, recuando aqui, realinhando ali e permanecendo-se abertos a novas janelas acolá, os grupos perseveram no aprimoramento técnico do corpo entendido como caminho mais curto para chegar a um ator pertinente a cada processo. Isso exige muita disciplina. Suas sedes são espaços de trabalho, de estudo e de apresentações.

> Ele tem que botar o instrumento dele de acordo, ele tem que estudar, tem que pesquisar, se plugar no mundo, por um lado, porque ele precisa de tema e respaldo para aquilo que ele vai dizer, e, por outro, por questão técnica, precisa ter um corpo à disposição do trabalho, precisa estar treinando as relações, improvisos, enfim, uma série de coisas pertinentes à cena. O que existe em comum entre os grupos ali é que acho que a maioria atua muito na sala de trabalho (VIANNA, 2009).

Burnier introduz o tempo laboratorial cujos ponteiros movem-se à medida que avançam o treinamento de ator. Dilata a expectativa de resultado com fim; o resultado é o meio. São comuns nos depoimentos de Simioni e Puccetti, os primeiros atores a vivenciarem esse ponto de partida, cada um a seu ritmo, as lembranças de dez, doze horas de esforço minucioso para alcançar estratos da pré-expressividade. Partilha de dor física e extenuação que os fizeram alcançar recônditos do ser, presumem.

O objetivo principal de Burnier é realizar “um estudo aprofundado sobre a arte de ator, seus componentes, sua realização, sua técnica” (2001: 13). A principal influência vem do ator e mímico francês Étienne Decroux (1898-1991), com quem estuda, o criador do primeiro sistema coerente da expressão pantomímica, escola da qual saem Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau (DIETERICH, 1995: 72). Não por acaso, o seu lema: “O teatro é a arte de ator” (DECROUX, 1963, *apud* BURNIER, 2001: 18). Também lhe interessa

elementos da cultura brasileira, sua corporeidade refletida em manifestações espetaculares de origem popular, como bumba meu boi, folia de reis, maracatu, congada, batuque de Minas, capoeira, candomblé e umbanda.

As técnicas que apreende no período de oito anos de estudos na Europa são elaboradas com base nas culturas européias, indianas, chinesas. Ao retornar ao Brasil, rejeita para si o papel de agente de aculturação às avessas. Mergulha em sua aldeia com uma dúvida nos calcanhares: "[...] Como ensinar uma técnica sem ensiná-la?" (BURNIER, 2001: 61). Em sua investida empírica, tem certeza de uma coisa: guia-se pela a arte "de" ator, não pela a arte "do" ator, como lhe ensina Decroux. "Ele se refere a uma arte que *emana* do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do 'ser ator'. E não à arte do ator, pois ela não lhe *pertence*, ele não é seu dono, mas é quem a *concebe* e *realiza* (BURNIER, 2001: 18, grifo do autor). Escutemos Burnier:

> A primeira constatação a que cheguei foi a de que o fato de nossos atores não serem munidos de técnicas objetivas, estruturadas e codificadas, impossibilitava uma busca objetiva de elaboração técnica a partir de elementos encontrados em nossa cultura. Urgia, portanto, dar um passo atrás.
>
> [...] Antes de elaborar uma técnica a partir de estudos sobre corporeidades da cultura brasileira, deveria delinear caminhos operativos visando a uma edificação técnica para o ator. Esses caminhos não poderiam ser teóricos, mas *práticos*, para encontrá-los deveria percorrê-los.
>
> [...] No entanto, não poderiam ser simplesmente atores, mas atores--pesquisadores, ou seja, que se predispusessem a se submeter a uma disciplina de trabalho e às exigências próprias e intrínsecas da pesquisa. Eles seriam os objetos de estudo e cobaia ao mesmo tempo.
>
> [...] meu primeiro trabalho autônomo na busca de uma sistemática objetiva e técnica de trabalho para o ator: *imitação*, o que mais tarde chamei de "mímesis[49] corpórea". Trata-se de um processo de *tecnificação de ações do cotidiano* a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos predeterminados, decorrentes de estudos das ações de

[49] Burnier originalmente adota a palavra grega *mímesis*, mas optamos pelo termo aportuguesado, *mimese*. Cf. Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa, versão digital.

> certos tipos de pessoas com características específicas (BURNIER, 2001: 13, 14, 62, grifo do autor).

As enunciações nos permitem ponderar, como coluna vertebral do Lume, um desvendar perpétuo, via primazias corporal e vocal, das camadas de um palimpsesto. Debruçar-se sobre esse manuscrito, esse pergaminho legado por Burnier, tem sido a demanda executada com pertinácia pelo septeto de atores que transborda para a "dança pessoal", a "dança das energias" ou a "dança das vibrações" (BURNIER, 2001, p. 62). Raspam textos primitivos para encontrar novas leituras, seguindo os princípios de Eugenio Barba.

> É um bom sinal quando o trabalho de cada um dos atores de um grupo começa a desenvolver-se ao longo de linhas tão diversas, que não parecem ter nenhuma relação, do ponto de vista técnico e estético, entre si. A diferença, a falta de homogeneidade dos resultados é, talvez, uma das provas mais confiáveis de uma profunda unidade de método (BARBA, 1991: 19).

No Lume, algumas linhas de pesquisa ganham relevo. A dança pessoal ambiciona construir uma metodologia para elaborar, codificar e sistematizar as energias potenciais do ator e transpor essa técnica, que é pessoal, para um processo de montagem de um espetáculo. O clown pessoal elabora a utilização cômica do corpo por meio da dilatação da ingenuidade e do ridículo que existe em cada pessoa. A mimese corpórea leva o ator a imitar, por meio da observação, ações físicas e vocais cotidianas das pessoas, codificando-as em técnicas de representação e transpondo-as para uma cena teatral (CAFIERO, 2003: 53).

Hoje, esses subgrupos têm suas fronteiras cada vez mais borradas. As linhas de pesquisa em separado contaminam-se sem sobressaltos, como se empurrassem adiante, num ir de encontro a: público, ruas, praças, "[...] implodindo o espaço teatral restrito. É o ator em estado não cotidiano inserido dentro do cotidiano, poetizando o espaço", como o Lume argumenta em seu sítio eletrônico:

> As linhas de pesquisas foram caminhos diferenciados criados para encontrar respostas também diferenciadas para os mesmos

> questionamentos, porém, estamos verificando que, independente dos caminhos diferentes traçados existe uma essência comum, um ponto de fuga, no qual convergem todas as linhas. Esse ponto/essência, que foi o ponto de partida e parece estar sendo o ponto de chegada deu-nos novas perspectivas de pesquisa a longo prazo. Dessa forma estamos testando em vários subprojetos a possibilidade de verificar a existência real dessa essência comum (TEATRALIZAÇÃO, 2009).

Bifurcações, triangulações. Misturas. Há 16 anos, desde a cena primal, a Boa Companhia de Teatro vem banhada nas águas da dança, do teatro, da performance e de uma variante para o circo de quando em quando. A célula--mãe, a professora do departamento de artes cênicas ou do programa de pós--graduação na UNICAMP, mas, antes, a atriz, a dançarina e a encenadora Verônica Fabrini traz esses cordões umbilicais na formação. E deles nunca se desfez, ao contrário, emendou-os numa investigação contínua que se alimenta muito do que é transdisciplinar. "[...] Diferentes informações, diferentes formações" (FABRINI, 2009).

Junte-se a isso o atavismo visionário indisfarçável na fala, na presença espontânea e desarmada do saber acadêmico que poderia brandir, a inquietude artística, e temos um quadro plausível do que possivelmente cativa seus quatro ex-alunos a embarcarem nas aventuras teatrais, às vezes sem bússola, e permanecerem em Barão Geraldo nesses 16 anos. Fabrini, Alexandre Caetano, Daves Otani, Eduardo Osorio e Moacir Ferraz compõem a equipe fixa da Boa, que invariavelmente conta com a participação da atriz Fabiana Fonseca em alguns espetáculos.

> A Verônica foi o grande pilar do início da companhia, porque nós não tínhamos condições... [...] ela sempre esteve muito à frente da gente em matéria de conhecimento. Porque a Verônica é uma artista, é das poucas pessoas que conheço que chamo de artista. Ator tem muito, pintor tem muito, cantor tem muito, mas artista mesmo é um ou outro. Para mim o artista é o criador, o sujeito que cria uma coisa e que te coloca em conexão com o que você não tinha visto antes. Você tem virtuoses do violão, você tem virtuoses... E tem uma coisa ruim nisso também. O artista é uma coisa compulsiva, ele não consegue parar de criar. A gente fez muito menos coisas do que a Verônica gostaria (FERRAZ, 2009).

Como estudante de artes cênicas, Fabrini conhece o professor Burnier e entusiasma-se com os treinamentos puxados, sabe o quanto são importantes. Tanta disponibilidade leva o criador do Lume a sondá-la para fazer parte do grupo naqueles anos de formação, sob única condição: ela não poderia fazer outra coisa.

> [...] eu fiquei numa crise, porque o Burnier era o grande Deus. Não podia fazer dança, teatrinho, apresentar, esquece! Tinha que ser aquela dedicação sacerdotal. Aí, entre uma coisa e outra, como eu já gostava muito de dança e comecei a dar umas aulinhas para os amigos, lá nas artes cênicas. Ah, meu Deus, dúvida, dúvida, dúvida.... Pedi [a ele] pelo amor de Deus, expliquei porque era importante para mim estabelecer relação entre as coisas e tudo, mas nada feito. Acabou que eu não pude ingressar no Lume porque tinha essa prerrogativa superfirme, e a gente depois, vendo a evolução do trabalho do Lume, [de fato] era necessário para aquilo que eles queriam desenvolver (FABRINI, 2009).

Conjugar espontaneidade e disciplina não costuma ser difícil para Fabrini. De outro modo, a Boa Companhia não atingiria a jornada até aqui. Seu olhar para a cena é profundamente influenciado por Marcio Aurélio, um esteta com o qual ela partilha o nascimento da Companhia Razões Inversas ao atuar no espetáculo *Vem, senta aqui ao meu lado e deixa o mundo girar, jamais seremos tão jovens* (1990), inspirado num texto de Tennessee Wiliams, *Fala comigo como a chuva e me deixa ouvir...* Nesse espetáculo, encenação e dramaturgia de Aurélio, Fabrini assina a preparação corporal, conciliando noções da dança que também orientam seus processos criativos desde sempre e a aproximam do encenador.

> As ações físicas têm uma história que cada ator vai buscar no seu passado para dar vida aos personagens dos ruídos, das buzinas, da troca de estações de rádios e de TVs, à iluminação de néon que vara os quartos dos habitantes urbanos. Através da observação do universo humano escondido por trás de cada jovem e sua janela para o mundo, a cena e o ângulo de visão multiplicam-se na ótica indiscreta desse grupo de atores que, a partir de agora, passa a atuar profissionalmente com o nome de Razões Inversas. (AURÉLIO, 1990)

Aos poucos, Fabrini toma gosto pela mão dupla de encenadora e pedagoga. Nos primeiros anos após os atores da Boa concluírem o bacharelado na UNICAMP, em 1995, os treinamentos e ensaios com Fabrini duram em média seis horas, diariamente (FERRAZ, 2009). A dedicação deságua em *Primus* (1999), criação mais bem sucedida do grupo. Trata-se de uma livre adaptação do conto *Comunicado para uma academia*, de Franz Kafka. Narra a história de um macaco que, para garantir seu lugar ao sol, aprende a ser homem e vira um popstar do teatro de variedades, conforme a sinopse enviada à imprensa na última e curta temporada da montagem em São Paulo, em 2007.

Primus traz um apuro evidente na ação corporal, projeta imagens, os atores cantam, executam percussão ao vivo, mas o que destacamos é a constância com que o repertório da Boa parte de um texto, seja literário ou dramático, para construir uma dialogia com o autor. De Kafka, quatro histórias já foram levadas à cena, acrescentando-se *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos* (2001), *Mr. K e os artistas da fome* (2003), e *Na galeria*, que recebe o título de *Galeria 17* (2007). Há um João Gumarães Rosa, *Primeiras estórias* (1995), com o diretor convidado João das Neves – montagem de formatura.

Para Ferraz (2009), o espetáculo mais recente, *Galeria 17*, em que é assistente de Fabrini, pode ser visto como "nossa tentativa mais ousada de linguagem" entre as fronteiras do teatro, da dança e das artes performáticas. "A nossa vontade era falar do que acontece entre o espectador e a obra de arte. O que mexe com ele, o que acontece nesse momento" (FERRAZ, 2009). Um conto curtíssimo, duas páginas. "E se os cavalos fugissem do constante girar de um carrossel e viajassem no seu estado selvagem, para algum prado esquecido no passado da terra ou na infância, até um picadeiro de circo?". Eis uma das possibilidades narrativas exploradas, de acordo com o resumo distribuído aos jornalistas.

A maneira que o grupo encontra para se aproximar de um texto literário, no estrito senso do termo, é por meio da "transcriação"[50], terminologia disseminada no Brasil por Haroldo de Campos em suas traduções de poemas.

[50] Tradução, em sentido lato, de algo em que se põe tal criatividade que, alegadamente, o resultado vale como se fosse um original. Cf. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, versão digital.

> No caso da adaptação, primeiro a gente define o conflito principal; no caso do *Primus*, a gente tem o civilizado contra o selvagem. Então, pega o texto, delimita esse conflito principal. A partir dele, você vai descobrir as tensões que vão orientar o trabalho de corpo. Encontrar ações, codificá-las e deixá-las bem familiares para você, de modo a transitar de uma para a outra de uma maneira bem tranquila. E depois tem o que a gente quer dizer com esse texto, o que ele nos interessa agora. A gente questionando mesmo a barbárie do mundo onde a gente vive, frente ao que a gente chama de selvagem; questiona a posição mesma do ator como um mico amestrado na sociedade de consumo. A gente tenta se manter fiel ao texto. Na maioria das vezes, é uma improvisação coletiva. Então, você já tem um corpo que está trabalhando muscularmente na construção da significação dessas oposições primordiais. Você tem um texto que fala sobre isso. Você vai buscar um estimulo musical que suporte isso. E você vai buscar fazer desenhos na cena que dialoguem com isso, não só ilustrem (FERRAZ, 2009).

Em termos da dramaturgia clássica, a Boa também faz uso dela com mais constância que seus pares do Lume e do Barracão. Monta Nelson Rodrigues, Qorpo Santo, Shakespeare, Strindberg ou Beckett, contudo não abdica de inscrever seu texto estético, as sobreposições conceituais com as quais sustenta seu discurso cênico.

> O diabo é que eu gosto de trabalhar o lance mais físico, mais corporal e mais estranho. Os meninos nunca tiveram assim muita paciência para isso não. Foi com o *Primus* que começaram a ter, a apostar. Esse negócio de dançar, para eles, imagina... Eles gostam de jogar futebol, é o máximo de esforço físico (FABRINI, 2009).

Ao iniciar suas atividades em Vila Santa Isabel, o terceiro grupo de vizinhança, o Barracão Teatro, tem sua identidade artística bastante vinculada às máscaras e à Commedia Dell'arte. Em 1995, Vianna dirige um espetáculo para uma turma da Escola de Arte Dramática (EAD). *A lenda do amor entristecido*, que faz uso daquela linguagem milenar, é uma "versão meio de rua" (MAGALHÃES, 2007) de *Romeu e Julieta*, com dramaturgia de Paulo

Lopes, e da qual fazem parte Georgette Fadel, Marat Descartes, Cláudia Missura e outros que acabam formando um grupo de estudo com Vianna - Fadel, posteriormente, integra a Companhia do Latão e, não demora, é uma das fundadoras da Companhia São Jorge de Variredades, ambas na capital.

Um ano antes, em 1994, durante uma apresentação do grupo com o qual Vianna trabalha em paralelo, a Troupe de Atmosfera Nômade, Burnier a conhece[51]. Assiste ao espetáculo *Uma rapsódia de personagens extravagantes*, com direção de Paoli-Quito. À época, ele coordena o Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP e precisa de alguém para dar aula sobre essas linguagens populares de representação cômica. Vianna entra na UNICAMP naquele mesmo ano.

> Continuei trabalhando com a máscara e com a Commedia Dell'arte do ponto de vista da estrutura popular. Interessava-me o teatro popular, a relação que estabelecia com o espectador. Eu entendi essa relação na experimentação do espetáculo de Commedia Dell'arte. Toda vez que eu me referia ao popular, sempre as pessoas me remetiam ao Nordeste. Eu sou de origem européia, tenho índio no sangue, mas para mim a questão toda nordestina, eu me via como estrangeira naquilo. Tinha uma questão que era: o que é o urbano, o que é o popular urbano? Quando a gente se refere à cidade, onde está o popular, onde está o teatro popular? E quem me respondeu isso foi a Commedia Dell'arte, que me atraiu e com a qual eu encontrava identidade. Fui por aí (VIANNA, 2007).

Caracterizada pela estilização extrema de suas figuras, a Commedia Dell'arte "[...] surgiu da necessidade de alguns indivíduos juntarem-se. Eram pessoas que sempre exerciam ofícios considerados de má reputação: bufões, charlatões, saltimbancos, acrobatas e prestidigitadores de rua" (BARBA, 1991: 149).

Em seguida, o Barracão recorre aos arquétipos do palhaço, também uma máscara social. Vianna se relaciona com a máscara de palhaço através de Magalhães. A fusão evidencia-se em *O pintor* (2000), originalmente um

[51] A Troupe de Atmosfera Nômade existe entre 1991 e 1996. Sua diretora é Cristiane Paoli-Quito. No elenco, André Pink, Atílio Bellini Vaz, Camila Bolaffi, Carmen Cozzi, Déborah Serretiello, Tiche Vianna, Vera Abbud e outros. Cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, versão digital.

espetáculo de rua. Vianna carrega a bagagem da vivência anterior com Paoli-Quito, mas nunca a aprofundara. É por meio dessa relação que começa a enxergar na máscara do palhaço um modo de se trabalhar o popular dentro do teatro. Esio traz o palhaço para dentro do teatro. Ao mesmo tempo, permanece uma característica fundamental da máscara: um olhar para o deslocamento do lugar de onde essa mesma máscara se origina para a cena teatral. "Isso gera um tipo de dramaturgia que nos interessa e vira material de pesquisa. Não é mais o palhaço do circo e nem a cena tal qual ela se desenvolve quanto à Commedia Dell'arte, por exemplo" (VIANNA, 2007).

Passam a contracenar no imaginário do riso em Barão Geraldo o palhaço Zabobrim, por Esio Magalhães, em trabalhos como *WWW para freedom* (2003) e A Julieta e o Romeu (1998), este ao lado da atriz e não menos palhaça recorrente nos trabalhos do Barracão, Andrea Macera, e sob direção de Naomi Silman, integrante do Lume e próxima à linha do clown e ao sentido cômico do corpo. Outra dupla de clown é formada por Carolino e Teotônio, por Simioni e Puccetti, ambos do Lume, em *Cravo, lírio e rosa* (1996). Puccetti aprofunda essa opção no solo *La scarpetta (spettacolo artístico)* (1997).

> Quando a gente conta a trajetória, todos os tormentos se passaram, chegou-se a algum lugar. Parece que tudo é tão simples, tudo é tão fácil, a gente é tão genial e tão mágico, e não é nada disso. Os tormentos, as doideiras, o não saber, até hoje, isso é muito provocador. É aí que a gente quer estar. É isso que faz da gente pesquisadores e criadores, não é o que a gente sabe. O que a gente sabe é instrumento que assegura nosso modo de arriscar. Se quando a gente começou não arriscávamos tanto coisa, é porque a gente não sabia se sobreviveríamos a isso. Na medida em que se vive coisas, você diz: agora sei sobreviver, então eu posso me arremessar. E não "o posso ficar". Este acho que é o passo, é bem o momento do Barracão. Um momento em que todas as coisas seguras trincaram e o que ficar pregado é o que está construído, existe e é concreto (VIANNA, 2009).

3.2. Modos de opinião

Com a entrada em cena do Barracão, a partir de 1998, a Vila Santa Isabel passa a contar com uma triangulação, olhando agora de 2009, em que se dá um entrosamento mínimo de elementos estéticos, éticos e poéticos nem sempre congruentes, mas dispostos a somar em algumas frentes. Naquele ano, Lume, Boa e Barracão, por exemplo, participam de reuniões com a Secretaria da Cultura de Campinas para discutir a implantação do orçamento participativo, sob a gestão do Partido dos Trabalhadores, que depois se revela uma gestão decepcionante na pasta da cultura (FERRAZ, 2009).

Os grupos e demais artistas tentam, através do Conselho Municipal da Cultura, estabelecer um diálogo com o teatro que se produz no centro de Campinas, mas o distanciamento resiste, apartando o teatro de Barão e o teatro de Campinas. Esse dique vem diminuindo, acredita-se. É ainda em 1998 que se organiza a primeira edição do Tem Cena na Vila, o caldo mais independente e genuíno de colaboração, prenúncio do Feverestival mais estruturado, se não de maneira ideal, ainda, ao menos na capacidade de articular e ampliar redes. Juntam-se naquele ano a Boa Companhia, o Lume, o Barracão Teatro, o Seres de Luz e a Companhia Sarau.

Desde então, à medida que o Lume conquista seu espaço profissional tanto em relação à UNICAMP, com mais artistas-pesquisadores contratados, como na introdução da figura de um produtor mais assertivo com o circuito de festivais e leis de incentivo à cultura em níveis municipal, estadual e federal – estamos falando do ator Pedro de Freitas; à medida que a Boa Companhia também estrutura sua produção, como sucede ao Barracão e a outros coletivos do distrito, dá-se então uma maior demanda de saídas, de apresentações agendadas em outras cidades, outros pontos do país e do exterior.

Entendemos que, a partir da metade dos anos 2000, o que está em jogo para o Teatro de Grupo em Barão resulta das suas respectivas contradições aparentes, ou em termos. Como equilibrar a realidade de que, muitas vezes, por conta dos compromissos externos, o espaço de cada um (casarão, casa e barracão) torna-se um mero ponto de passagem, esvaziado por semanas. Intuímos que isso coloque em xeque a adesão ao seu entorno. Talvez ocorra menos ao Lume, devido à infraestrutura oferecida pela universidade. Ao

mesmo tempo, se viajam para apresentar o repertório, dar cursos ou mesmo fazer temporadas curtas em outras plagas, é sinal de que a qualidade dos trabalhos comunica algo lá fora.

Indagamo-nos sobre as potencialidades para conjuminar, ou não, "ressonância, o lugar da cocriação e o espaço" (HASEGAWA, 2008, p. 261) para além do chão que cada grupo risca na divisa com o outro. Presumimos que "[...] Quando as pessoas podem manter a individualidade ao mesmo tempo que compartilham um espaço, o resultado é a criação de um lugar que gera ressonância e espírito de cooperação" (HASEGAWA, 2008: 263). De uma maneira ou de outra, o caráter cooperador dos homens e mulheres do teatro deita lugar na Vila Santa Isabel, onde Simioni já atuou como "flanelinha" de carros na rua do Lume, por questão de segurança, durante uma apresentação da Boa Companhia (FERRAZ, 2009).

O vão permanente entre artistas e nativos, em mais de duas décadas de coexistência geográfica, não seria indício de falta de comprometimento político continuado? De uma atitude mais propositiva para com os moradores, inclusive capturando a UNICAMP para a missão, sem que se corroa a coluna da arte? Não entendemos que essa atitude signifique saudosismo com relação ao Brasil dos anos 1960, "em que se alimentou a ilusão de que a conscientização e a mobilização política do povo acerca dos problemas da realidade nacional, tendo em vista a sua transformação, poderiam ser impulsionadas por projetos artístico-culturais" (FAVARETTO, 2008: 240). Seria demasiada ingenuidade pregar "paixões revolucionárias", a "agressão", as "ações políticas e experimentações artísticas radicais". Mas, quem sabe, tomar como inspiração o que havia de mais complexo, no melhor dos sentidos, em manifestações culturais alternativas e contraculturais dos 1970. Aquelas "[...] que, além de incluírem a nova sensibilidade cultural, exploram possibilidades experimentais mais sofisticadas na arte e nos comportamentos, compondo uma atitude que saltava do imbricamento de modernidade e marginalidade" (FAVARETTO, 2008: 240).

> [...] Nessa trajetória, dá-se a passagem da ética da participação entendida como imperativo histórico – implicando responsabilidade social e formas determinadas de comprometimento político – para

> uma outra posição de uma ética não imperativa, em que a participação coincidia com a transmutação pessoal (FAVARETT0, 2008: 247).

Tampouco validamos o argumento de que existe um "teatro político" em detrimento de outros. Ora, "[...] o teatro é a arte política por excelência; somente no teatro a esfera política da vida humana é transposta para a arte. Pelo mesmo motivo, é a única arte cujo assunto é, exclusivamente, o homem em suas relações com outros homens" (ARENDT, 2008: 200).

Uma visão mais politizada que brota da cena e da fala pública dos artistas do Barracão Teatro, sobretudo Tiche Vianna, confere a esse coletivo um importante papel local quando o assunto é articulação por políticas afins para a cultura. O Barracão encabeça a regional campineira do Redemoinho – Movimento Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, a ponto de sediar o terceiro encontro em 2006.

Apesar de guardar parentesco com Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha (1936-1974), Tiche Vianna não sente influência direta do dramaturgo que "personifica a trajetória de uma luta contra o imperialismo cultural"[52]. Conta dez anos de idade quando ele morre. Sempre ouve histórias da família, a admiração sobre o trabalho do autor.

> [...] mas a mãe dele, Deocélia Vianna, esta sim me formou. Quando ela viu meu interesse pelo teatro, resolveu manter o nome dos Vianna em alta na cena. Morava no Rio, mas vinha muito a São Paulo e ficava em casa. Trazia livros que eu deveria ler, textos, histórias sobre artistas, política (ela era comunista, como tio Oduvaldo e Vianinha). Lembro da emoção que foi pra mim o dia em que ela me levou até o Correio para mandar um telegrama cifrado ao Prestes[53]. Eu estava emocionadíssima! Eu tinha que ir ao Rio sempre nas férias e chegando lá, tinha uma programação completa: livros pra ler, cinema pra ver e discutir, peças de teatro e conversas com certos

[52] O autor e ator Oduvaldo Vianna Filho (1936-1974) é participante ativo do Teatro de Arena, fundador do Centro Popular de Cultura da UNE e do Grupo Opinião. Sua dramaturgia coloca em cena a realidade brasileira através do homem simples e trabalhador, sendo unanimemente considerada a mais profícua de sua geração, com textos como *Chapetuba futebol clube* e *Rasga coração*. Filho do importante dramaturgo Oduvaldo Vianna, passa a ser chamado de Vianinha pela classe teatral. Cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, versão digital..

[53] Luís Carlos Prestes (1898-1990), político e militar brasileiro que lidera o movimento comunista no Brasil por mais de 50 anos. Ver Nova Enciclopédia Ilustrada Folha, versão digital.

> artistas e intelectuais. Graças a ela, não me tornei uma burguesinha metida a besta, Deocélia me apresentava um ponto de vista sobre a realidade capaz de transformá-la, para desespero de minha mãe.
> Seu modo de pensar interferiu muito no meu modo de pensar o teatro e a política, a arte e o meio, o papel do artista (VIANNA, 2009).

No Lume, a visão sobre a política se pretende embutida no processo criativo. Não interessa isolá-la como "denúncia panfletária" (COLLA, 2006a) na construção dramatúrgica, por exemplo, quando se vai a campo captar a condição de abandono de idosos ou o descaso do governo e de cada um dos cidadãos como os assim chamados moradores das ruas. "O que me interessa, na construção do texto cênico, é conduzir o público a lançar o olhar sobre o ser humano que vive nesses diferentes contextos, seus sorrisos, sentimentos e histórias de vida" (COLLA, 2006a: 123).

Incorporar o universo dos nativos, do pedaço, como mote artístico pode ser uma forma de estreitar os laços. Existem experiências pontuais nesse sentido, como a do Grupo do Santo em *O boi falô?*, que adapta para a rua uma das lendas mais conhecidas no distrito, a do boi que falou com um escravo em plena Sexta-Feira da Paixão, em 1888, quando um capataz da fazenda de Barão Geraldo de Rezende lhe impunha o trabalhado forçado. O boi teria respondido: "Dia Santo não é dia de trabalhar. Dia Santo é dia de guardar"[54]. O Grupo do Santo surgiu em 1998. É um dos 14 em atividade no distrito e tem trabalhos dirigidos ou orientados por Vianna.

3.3. Modos de produção

"Como é que vocês conseguem?" – eis uma pergunta que os grupos de Barão Geraldo costumavam ouvir alguns anos atrás, quando se apresentam em outras praças do Estado e do país. Ou seja, como, no panorama rarefeito de apoio à cultura, esses artistas à margem da capital e do centro de Campinas conseguem atestar qualidade artística? Como sobrevivem? A estrada é feita de

[54] Desde a metade da década de 1990, os moradores do distrito de Barão Geraldo lembram a lenda do Boi Falô com uma macarronada ao ar livre, na Sexta-Feira da Paixão e no Sábado de Aleluia. Não chega a ser tradicional; as más línguas dizem que a festa é fruto de políticos locais interessados em angariar votos (ARAÚJO, 2003).

muitas curvas e buracos, com recuo estreito para o acostamento – leia-se, acomodamento.

Assim como Burnier articula internamente na UNICAMP para angariar infraesrutura mínima que, hoje, corresponde com mais dignidade à condição dos artistas do Lume, a Boa e o Barracão também o fazem por onde: bolam cursos, vão a festivais, vendem apresentações. A figura do produtor só entra em cena no distrito nos anos 2000. Antes disso, todos os projetos são marcados pela disponibilidade incondicional dos atores em fazer de tudo um pouco, não bastasse o mergulho adicional no treinamento cotidiano.

Um exemplo dessa ponta frágil até então. Na metade dos anos 1990, o Lume cria um projeto chamado Lumecidade, que prevê um pacote para circulação: quatro espetáculos mais oficinas. A experiência vem de viagem a Porto Alegre, pouco antes, onde permanece durante dez dias com três montagens e cursos. Só que, uma vez posto no papel, em vibração com a bem sucedida passagem gaúcha, o Lumecidade não irradia. "[...] a gente criou um modelo de Lumecidade. Fizemos folhetos, penávamos muito com nossa produção. Tinha Lumecidade para cidade maior, para menor, mas nunca vendemos" (FERRACINI, 2005)

Cenário bastante diverso da capacidade de realização que o Lume possui hoje. O grupo consolida a rede internacional montada desde os seus primeiros anos, com demonstrações de trabalho, workshops ou cocriações. E desbrava o território brasileiro até então pouco explorado. O que faz com que a capital paulista "descubra" o Lume na metade dos anos 2000, quando o Serviço Social do Comércio (SESC-SP) assina temporada com o grupo na unidade do Sesc Belenzinho. O Lume vai inclusive a uma das vitrines mais importantes para produtores internacionais, o Festival de Edimburgo.

Ator formado pela UNICAMP, em 2003, Pedro de Freitas aprende o ofício de produtor no Lume e narra a experiência daquela temporada escocesa, em 2005:

> [...] O Lume já foi a 24, 25 países, sempre a convite. Convite de consulado, de festival. Em Edimburgo, falamos, vamos inverter, vamos se mostrar. A gente ficou num teatro maravilhoso, tinha uma curadoria superlegal, um espaço de teatro físico. Levamos *Shi-Zen* [*Shie-Zen, 7 Cuias* (2004)]. Foi uma experiência linda, mas, por, outro

> lado, *Shi-Zen* não é um espetáculo para vender assim... É uma equipe de 10 pessoas que viaja do Brasil. Mesmo assim, trouxe coisas muito boas. A gente foi para a Coréia por conta disso. [...] Foi um período de convivência com pessoas do mundo inteiro. O horário da sessão era às 21h, foram 22 apresentações. [Os atores] Só tínhamos folga às terças-feiras. E ali é um evento, uma prova da força de coletivo. Você ficar um mês, com 22 apresentações, na mesma casa, com todos os seus colegas de trabalho. Todo mundo, claro, na expectativa de sair a crítica, na expectativa dos promotores, uma tensão. Teve duas sessões que não tinham sido boa, as pessoas estavam nervosas. E tinha o curador do Miami Festival, vindo lá de Londres [...] A apresentação foi horrível. [...] Falei, puxa, não é o espetáculo que eu conheço de vocês. O que está acontecendo? E aí lembro que a gente fez uma reunião, uma roda em casa, na casa em que a gente estava hospedado, e conversamos sobre isso. Vocês têm que pensar nisso, a gente está aqui como uma missão. É um time de futebol, a gente tem que jogar bem, se a gente não jogar bem, a gente perde a viagem, vai voltar antes do tempo para a casa. [...] Era uma experiência que tinha que se passar. E acho também que foi uma das últimas experiências desse tipo, porque logo depois disso uma das atrizes engravidou. Sabe, acho que foi a última coisa mais jovem, ah, vamos para Edimburgo, ficar um mês na Escócia. Agora, talvez seja diferente (FREITAS, 2009).

A relação institucional com a UNICAMP, direta no caso do Lume e indireta no caso da Boa Companhia (o vínculo de Fabrini como professora) abre flancos para conseguir o financiamento de projetos de pesquisas pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) ou pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Isso permite aos grupos participar de intercâmbios no exterior ou investir em viagens internas para aplicar o trabalho de campo. Viagens ao interior de Goiás, Tocantins, Minas Gerais, Amazonas, Pará e São Paulo permitem ao Lume conceber *Café com queijo* (1999), içar ao título a bebida típica, café com queijo ralado, oferecida aos visitantes pelos moradores da pequena Paranã (TO).

O trabalho mais recente da Boa Companhia, *Galeria 17*, é uma coprodução com artistas de Portugal, do Espaço Evoé, em Lisboa. Estreia lá,

com parte do elenco português, e ganha versão definitiva aqui com artistas de Barão. Levantar a produção de um espetáculo demanda energia extra, reconhece Ferraz. Dependendo da empreitada, mina a concentração artística.

> A figura do produtor é uma avis rara, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo, e por se uma avis rara, é uma avis cara [ri]. É verdade. Nós, por duas vezes, quisemos formar produtores. O fato é que este país tem pouquíssimas fontes de provimento. Você estando fora do eixo Rio-São Paulo, você já tem o problema da visibilidade. Se a gente não vai para a televisão, menos visibilidade. Na hora que você chega, ouve: "Boa, quem?". O que é Boa Companhia, o que eles fizeram? [...] Então, a gente ficou sempre entre a cruz e a caldeirinha. O que a gente fez, durante muito tempo, era tentar nos produzir, vimos que não dava, gastava um tempo danado. Depois a gente convidou umas pessoas para trabalhar com a gente, formando as pessoas, umas deram certo, outras nem tanto, mas ainda assim não apareceu a figura do produtor bacana, a gente não conseguiu muito por conta da questão financeira (FERRAZ, 2008).

No Barracão, Magalhães e Vianna ministram cursos, fazem preparação corporal, cumprem temporadas em São Paulo por meio de poucos apoiadores, restando-lhes, não raro, o que provém da bilheteria sessão por sessão. O espetáculo *Freguesia da fênix* (2005) é o primeiro do grupo a ser contemplado com verba pública, por meio de um edital da Petrobras.

Os três grupos submetem com frequência seus projetos a mecanismos de incentivo à cultura, desde Fundo de Investimento à Cultura (FIC), da Prefeitura de Campinas, até o cobiçado Programa Petrobras Cultural. É por meio desse que o Lume materializa sua produção em livros e DVDs, lançando-os entre 2006 e 2008.

Uma iniciativa recém-assumida por grupos de teatro e espaços culturais do distrito é o Ponto de Cultura, ação implantada em 2004 pelo Programa Cultura Viva do Ministério da Cultura. A parceria entre Estado e sociedade civil "não tem um modelo único, nem de instalações físicas, nem de programação ou atividade. Um aspecto comum a todos é a transversalidade da cultura e a gestão compartilhada entre poder público e a comunidade" (MINISTÉRIO, 2009). Os convênios são firmados por meio de edital público. Cada um dos

cerca de 650 Pontos de Cultura recebe a quantia de R$ 185 mil reais, divididos em cinco parcelas semestrais.

O ponto Cultura Lume é representado pela Fundação para o Desenvolvimento da UNICAMP (FUCAMP). No projeto, intitulado *LUME e Barão Geraldo: um centro de arte e pesquisa*, o plano de trabalho prevê que

> O LUME Teatro, juntamente com os Grupos: Seres de Luz Teatro, Boa Companhia, Barracão Teatro, Cia. Humatriz Teatro, Espaço Cultural Semente, Cia. Zero Zero de Teatro e Companhia Sarau, todos sediados em Barão Geraldo, Campinas, têm como objetivo principal, enquanto Ponto de Cultura, dar continuidade às atividades singulares e intensas dos grupos envolvidos, através da ampliação e melhoria da infraestrutura existente e da oferta de novas oficinas e cursos de capacitação na área teatral. Esses grupos têm um largo histórico na organização de eventos de comprovada qualidade artística e pesquisas de ponta no que diz respeito ao trabalho de ator com ações intensas e concretas de integração entre a Universidade (UNICAMP) e a comunidade local. (PONTÃO, 2009)

Como vimos no capítulo anterior, dispondo os discursos dos artistas, as relações com a comunidade, ou com os nativos, como o público local costuma ser distinguido pelos grupos de teatro, revelam-se muito aquém das "ações intensas e concretas". No início de 2009, as atividades do Cultura Lume ainda dependem da liberação de recursos para serem iniciadas (SIMIONI, 2009). Uma segunda iniciativa nesse sentido é a da Associação Boa Companhia, representada pela Prefeitura de Campinas em rede com o Ministério da Cultura. O plano de trabalho com o qual foi contemplada em edital é o seguinte:

> A Boa Companhia é formada por atores egressos do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, atuando desde 1992, tendo como proposta a pesquisa da linguagem cênica a partir do trabalho do ator. São profissionais da área teatral dispostos não só a apresentar suas montagens teatrais e performances, como também a trabalhar junto a empresas, escolas e outras instituições na área educacional (cursos e oficinas de montagens) e de entretenimento. Com este intuito, vem norteando a sua atuação através da pesquisa, intercâmbio e a férrea vontade de expandir os horizontes através da arte. Exibe um currículo

> eclético, com montagens que vão de Shakespeare a Qorpo Santo, passando por Nelson Rodrigues, Samuel Beckett além de adaptações de textos literários de autores como Guimarães Rosa e Franz Kafka (PONTÃO, 2009).

No plano de trabalho acima, tornado público em edital, não consta que o Ponto de Cultura é tocado em parceria com a Companhia Sarau. Uma das primeiras realizações é o evento Vaudavila, em setembro de 2008, que mistura atrações de música e teatro à moda do gênero de variedade vaudeville do século XVIII, e é saudado assim pela diretora Fabrini:

> Por um ponto passam infinitas retas. E que assim seja: que pela Boa Companhia continuem passando atores, encenadores, loucos da cena, músicos, mágicos, pintores, dançarinos e acrobatas, tornando a Vila um centro de referência artística e de ação cultural, alimentado pela amizade, pela solidariedade, pela poesia, pelo livre pensar e pelo livre criar. Com as bênçãos de Vênus, sejam todos bem-vindos!! (FABRINI, 2009).

Em tempo: o Barracão informa gastar, no início de 2009, cerca de R$ 1.500,00 mensais para a manutenção do seu espaço, incluindo despesas com aluguel, água e luz. A UNICAMP paga R$ 1.200,00 no aluguel da casa do Lume pioneira no movimento em Vila Santa Isabel. E a Boa despende mensalmente cerca de R$ 250,00 como ajuda de custos com água, luz e outras despesas na casa de Fabrini, ela que, em fevereiro de 2008, firma parceria com o Grupo Matula Teatro e inauguram o Espaço Cultural Rosa dos Ventos, localizado em frente ao Útero de Vênus.

3.4 Modos de forjar

Nas entrelinhas do fazer teatral em Barão Geraldo, esses 23 anos fundamentam de forma inexorável o pensamento de um lugar e de uma arte que navegam contra a corrente de sua época, quando “a cultura se transformou em algum gênero de mercadoria” (HARVEY, 2006). Isso impregna produtos e eventos no teatro, nas artes plásticas, na música, no cinema, na

arquitetura. Imperativo é saber: “Como a condição de mercadoria de tantos desses fenômenos se harmoniza com seu caráter específico?” (HARVEY, 2006: 221). Torna-se mais difícil quando a nova ordem capitalista emaranha-se no “Privatiza-se o lucro, estatiza-se o risco e socializa-se o prejuízo” (GASPARI, 2000), como nos dão a ver as manchetes nos dias que correm.

Identificamos como especificidade nos grupos teatrais em Barão Geraldo a noção de trabalho que não se dissocia de uma filosofia para a vida. Esses criadores recolhem-se em suas salas para a labuta que só encontra sentido se conectada ao fora de si. “Trabalhar tão somente a dimensão física e a mecânica seria formar jovens belos e fortes, mas não necessariamente atores; trabalhar apenas a dimensão interior poderia ser terapêutico, mas tampouco formaria atores” (BURNIER, 2001: 26).

O culto ao corpo, aqui, passa ao largo da anestesia e da obsessão geradas pelo corpo-espetáculo na contemporaneidade, a “felicidade sensorial” que Costa detecta nas camadas sociais privilegiadas do ponto de vista social, econômico e cultural. “Se o corpo vem ofuscando o brilho da mente é porque vivemos em uma sociedade que perdeu a sua alma” (COSTA, 2004: 215).

Sem manipular dogma religioso, há uma alma, um princípio de vida nos homens e mulheres artistas em seu devir. Não é diferente no teatro. A busca por uma estética demanda a apuração técnica, e ambas só acontecem mediante determinação ética. Não nos toca dissertar em que medida o Lume, a Boa e o Barracão incorporam essas interfaces em suas trajetórias enquanto coletivos indivisíveis e maduros para ratificá-las. O que postulamos é o sistema que os emparelham e os envolve como células, multiplicando ou atraindo um caráter paradigmático para com a arte teatral. Os desígnios do tempo constroem laços e encontros que só se justificam, de fato, no longo prazo. E a essa colheita que os trabalhadores se lançam, frutos numa mão, sementes na outra, em convicções entranhadas nunca se sabe exatamente como, quem, onde, quando e por que lhes cabem as artes cênicas – quiçá ancestralidades. Grotowski fala em reconhecer “a experiência da sua vida, a sua ferida social” (2007: 207). Seu assistente cala ainda mais fundo:

> A nossa atividade pode ser entendida como uma tentativa de redescobrir os valores arcaicos do teatro. Não somos modernos, ao

> contrário: totalmente tradicionais. Brincando, poderíamos dizer: não somos a vanguarda, mas a retaguarda. Ocorre que as coisas que já aconteceram sejam as mais surpreendentes. Atingem-nos com a sua novidade, tanto maior quanto é profundo o poço do tempo que delas nos separa (FLASZEN, 2007: 118).

Acorrem-nos Arendt (2008: 15) e a sua análise das três atividades mais gerais da existência humana – o labor, o trabalho e a ação -, relacionado-as ao ciclo da vida, nascimento e morte. O labor corresponde ao processo biológico do corpo humano, seu crescimento espontâneo, metabolismo e eventual declínio. "A condição humana do labor é a própria vida". O trabalho é a atividade que produz um mundo "artificial" de coisas, nitidamente diferente de qualquer ambiente natural. "Dentro de suas fronteiras habita cada vida individual, embora esse mundo se destine a sobreviver e a transcender todas as vidas individuais. A condição humana do trabalho é a mundanidade". Por fim, a ação, exercida diretamente entre os homens, sem mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade.

Essa aproximação ao pensamento de Arendt deve-se à organicidade exercida pelos grupos teatrais de Barão Geraldo ao espraiarem-se por entre os seus pares, inclusive o canal que mantêm com artistas de outras áreas. Para além da dificuldade em interagir mais horizontal e profundamente com os moradores, o ponto de mediação com a arte que criam e lhes é o mais sagrado, os grupos asseguram sua sobrevivência, e a da espécie, com o seu labor. Com o trabalho e o resultado dele, o produto, o artefato humano, o espetáculo, os coletivos emprestam certa permanência ao caráter efêmero do corpo humano. E a ação, cujos aspectos históricos mais significativos estão representados nos partos colaborativos do Tem Cena na Vila e do Feverestival, a ação funda e preserva corpos políticos, no dizer de Arendt (2008:16), e com eles cria a condição para as lembranças que tentamos partilhar nestas páginas – a história se fazendo enquanto ato dos homens, e não do Homem.

> Todas as atividades humanas são condicionadas pelo fato de que os homens vivem juntos; mas a ação é a única que não pode sequer ser imaginada fora da sociedade dos homens. A atividade do labor não requer a presença de outros, mas um ser que "laborasse" em

> completa solidão não seria humano, e sim um *animal laborans* no sentido mais literal da expressão. Um homem que trabalhasse e fabricasse e construísse num mundo habitado somente por ele mesmo não deixaria de ser um fabricador, mas não seria um *homo faber*: teria perdido a sua qualidade especificamente humana e seria, antes, um deus – certamente não o Criador, mas um demiurgo divino como Platão o descreveu em um dos seus mitos. Só a ação é prerrogativa exclusiva do homem; nem um animal nem um deus é capaz de ação, e só a ação depende inteiramente da constante presença de outros (ARENDT, 2008: 31, grifo da autora).

Grotowski dizia que só o ato conta. Não dava importância à rigidez ordinária para com as palavras e as definições taxativas. Podia substituir uma ou outra fórmula, de bom grado, num texto que tivesse escrito anos atrás. "No entanto, a ideia de fixar as próprias experiências na palavra talvez não o tenha jamais abandonado" (FLASZEN, 2007: 18). As competências criativas das atrizes e dos atores do distrito de Barão Geraldo alongam-se da cena para a prática da reflexão acadêmica. Um ducto a verbalizar no papel os caminhos e os descaminhos de suas pesquisas empíricas. Um ato contínuo com a teatralidade a ser apreendida e, tão logo, superada. "O ato de conhecimento, por sua natureza, é algo de aberto, não acabado, não pode ser uma repetição de métodos e de efeitos. A forma, de um espetáculo para o outro, não tem o direito de estabilizar-se" (GROTOWSKI, 2007: 47).

Considerações finais

Virá que vemos

Cortejo do Trueque*, 20 fev. 2009, por Bukke Reis.*

4. **Considerações Finais**

4.1. Virá que vemos

Ao finalizar esta pesquisa, esperamos ter traçado um quadro histórico vivo de como a arte do teatro manifesta-se nos rincões de Barão Geraldo. As aves que ali gorjeiam nos dão notícias de um mundo particular substanciado por gente que faz, que vê, sente, pensa.

Nossa transversal toca os modos de criar e produzir dos grupos nas condições humanas, sociais e, inevitavelmente, econômicas dispostas no território em que a UNICAMP é centrífuga absoluta. Ao longo de mais de duas décadas, os artistas fundam e sistematizam uma excelência na pesquisa em teatro que os põe *pari passu* aos laboratórios científicos propriamente ditos – e essa é uma alusão tão difundida quanto escorregadia, sob o risco de generalização do processo teatral, uma instância feita de sutilezas e alteridades, interdependências e subordinações as mais complexas.

Ao pinçar os "atores" Lume, Boa Companhia e Barracão, a narrativa espreita como eles contracenam no "cenário" de Vila Santa Isabel, em Barão. Como é que jogam o jogo em casa e partem para o mundo? Nesse e desse percurso, substanciamos nosso olhar estrangeiro, guiados pela tônica do Teatro de Grupo que impõe novas dinâmicas na recepção dessa arte no ambiente brasileiro. "Pensamos um 'teatro brasileiro', mas ele é apenas a somatória de uma enorme quantidade de modos de produção muito distintos" (CARREIRA: 2008:16).

As especificidades encontradas no distrito confirmam o empenho de cada coletivo pela investigação da excelência artística nesse território. Ao sopro criador, um tanto da mesma energia é convertida para iniciativas conjuntas, que moldam uma topografia gregária. A contradição é que falta um nó e uma das pontas mais importantes desse ciclo: o espectador do lugar. Os nativos, como são designados pelos artistas com os quais conversamos, não são incluídos ou se autoexcluem da festa do teatro em Barão.

De acordo com Santos (2000:61), o território em que se vive é mais que um simples conjunto de objetos mediante os quais os cidadãos trabalham, circulam, moram: é também um dado simbólico. Territorialidade "não provém do simples fato de viver num lugar, mas da comunhão que com ele mantemos".

No discurso dos grupos, não faltam referências ao esforço de atrair para a roda, também, os vizinhos que não tão somente aqueles ligados à UNICAMP.

Contudo, diante da maior visibilidade dos seus projetos artístico-pedagógicos, uma tendência verificada da metade desta década para cá, eles se desobrigaram um pouco de apertar esses laços. Perguntamo-nos se a vitória artística não deveria corresponder àquela que talvez fosse sua principal razão de ser: o vínculo com quem convive, com quem está perto. Questão quintessencial de escuta, consente Sloterdijk (1999:25): "Pertencer-se, de fato, a princípio não significa outra coisa que ouvir juntos".

Dois exemplos a respeito disso. Em São Paulo, os moradores do bairro de Santa Cecília e das imediações da Praça Franklin Roosevelt, ambos na região central, pagam menos que meia-entrada nas sessões do Galpão do Folias ou do Espaço dos Satyros I e II. É um gesto simbólico em plena voracidade urbana paulistana, mas acena com reconhecimento por estar no mesmo barco, no mínimo, geograficamente.

Em Barão Geraldo, essa perspectiva de comunidade teria, em tese, mais possibilidades para vingar com plenitude. Em parte isso já acontece, mas é pontual, como no encerramento do VII Feverestival[55], em que a maioria dos grupos do distrito e dos espaços culturais endossa o cortejo do Trueque no desfile por ruas e praças de Vila Santa Isabel. O roteiro costura as sedes de Lume, Boa e Barracão – a Luboba, licença algo irresponsável para corruptela de uma alcunha que renderia curiosa figura numa dramaturgia que envolvesse as três equipes entre ludismos, bobeiras da corte e que tais...

Durante o Trueque, a geografia afetiva transmuda. O murmúrio da tarde harmoniza com tambores, violões, flautas, cantos, coreografias e um mar de artistas com seus figurinos coloridos, pernas-de-pau, máscaras e outros objetos e adereços. Eles caminham e param a cada estação – a sede de um espaço, a igreja, a esquina mais movimentada, e por aí vão. Algumas pessoas deixam suas casas, principalmente crianças e adolescentes, e juntam-se ao cordão. Nas ruas, os moradores abrem as janelas, as portas e os sorrisos para acenar e acompanhar a banda passar, com direito ainda a passos de tango. É aqui que a capacidade de mobilização dos artistas se revela à flor do teatro.

[55] Tarde e noite de 20 fev. 2009, sexta-feira de Carnaval.

Quem vem de longe para assistir, não crê que o fio invisível desse tipo de celebração se dê somente uma vez por ano.

Talvez fosse preciso infundir mais ainda o conceito de troca, "intercambiar nossa presença teatral – treinamento, espetáculos, experiências pedagógicas – com as atividades de outros grupos teatrais ou grupos de espectadores" (BARBA, 1991:18). Se existe uma "relação deteriorada" herdada da pedra fundamental da UNICAMP, que essa seja confrontada com a potência de arte, uma "maneira de passar do encontro com espectadores-fantasmas, que vêm uma noite e depois desaparecem, para o encontro com espectadores que, mais do que ver os atores, se mostram e se apresentam eles mesmos (BARBA, 1991:18).

O Trueque de 2009 termina com show de choro, samba e dança no quintal da casa do Lume. Não nos sai da cabeça o fuzuê na arquibancada lotada, o Samba da Noca com direito a quadro cômico com integrantes de uma ONG, presidida por André Luis de Moraes, que interpreta Noca e desenvolve um trabalho com crianças de periferia ministrando aulas de reforço escolar e conteúdos artísticos. Ou dos arranjos sofisticados do Núcleo de Samba Cupinzeiro, nascido no distrito e há sete anos em atividade.

Naquela noite, deixamos a sede do Lume intrigados por que aquelas horas todas de manifestação pelas ruas, de apropriação do espaço público pelos artistas, da reunião para o lanche e o show na morada do teatro, por que todas essas condições favoráveis não convergem para o rio das artes cênicas, de afluências mais contínuas? Por que um espetáculo de rua com o palhaço Zabobrim, *O pintor*, do Barracão, ou com a performance cênico-musical *Parada de rua*, do Lume, não despertam de fato os nativos para se aproximar dos lugares onde os grupos habitam?

Perguntas difíceis, respondem os artistas. Na entrada da sala do Teatro Laboratório, na Polônia dos anos 1960, pinta-se um aforismo de Heráclito que poderia consolar dilemas: "Aquilo que se opõe converge, e a mais bela das tramas forma-se dos divergentes; e todas as coisas surgem segundo a contenda".

Como elegemos uma arte de natureza efêmera, cuja materialidade lhe é fugidia - variações sobre aquela noite, aquele dia, aquele artista, aquele texto, aquela cena, aquele espaço, aquele vizinho de cadeira, aquele lugar, aquele

vazio, aquele sentimento de mundo -, concordamos que "partilhar ideias ao vivo garante uma certa atualidade à noção titubeante – e quase sempre ideal - de comunidade" (FREIRE, 2008:175). À memória coletiva, equivale o desenvolvimento de um quadro espacial, e tudo que podemos lembrar passa pela experiência do grupo.

> Isso implica uma experiência fundamental de lugar. Ao contrário do espaço abstrato que tanto alimentou o modernismo, a noção de lugar é central para a arte contemporânea. O lugar é, antes de tudo, contextual e sugere, necessariamente, uma abordagem interdisciplinar. (FREIRE, 2008:178)

É esse "ecossistema"[56] que sondamos em Vila Santa Isabel, Barão Geraldo, Campinas, São Paulo, Brasil. Longe de reivindicar um "pertencimento obrigatório" (BAUMAN, 2001:197), perguntamos, afinal "[...] qual a possibilidade de a arte interferir na dinâmica social? (CRAWFORD, 2008:179). Como um dínamo que lhe confere autonomia para voos próprios, independente da direção apontada pela biruta institucional, aos artistas do teatro compete agir sobre esse território com seu instrumental criativo, lúdico, crítico e livre. Pode instigar, mediar junto aos governantes as políticas públicas mínimas para a cultura e a cidadania – é assim que o Arte contra a Barbárie resulta na Lei de Fomento em São Paulo, como tratamos no Capítulo I.

O Barracão Teatro expõe mais claramente as inquietações ideológicas e políticas que migram da cena para a fala com muita naturalidade. Entre máscaras e palhaços arquetípicos, o plano do pensamento crítico às vezes fica evidente já no título do espetáculo, como no mais recente *Encruzilhados: entre a barbárie e o sonho*. Trata de exclusão, ambiciona um olhar crítico sobre a realidade atual. Uma moça desmemoriada, a Professora da Luz, realiza trabalhos de elevação do pensamento em sua tenda. Em tom de mistério e de humor, a questão que se coloca é: escolhemos, de fato, nossos caminhos?

Não por acaso, o Barracão é o principal interlocutor local com o Redemoinho, em nível nacional, e o Arte contra a Barbárie, paulista.

---

[56] "A noção de ecossistema significa que o conjunto das interações entre populações vivas no seio de uma determinada unidade geofísica constitui uma unidade complexa de caráter organizador". (MORIN, 2008: 27)

> Tem um coração que ainda fala em nós o seguinte: faz o contrário, mede coisas, seja ponte através da qual certas coisas possam acontecer. Eu acho que a gente tentaria uma tacada. Também, ficamos muito fora, por causa das necessidades. Hoje, a gente está pensando em que estratégias ter para que possa atuar mais aqui, com projetos, encontros, fazer o contrário, trazer as coisas para cá. E abrir um pouco o leque. Eu tenho certeza que vão ter outras pessoas interessadas. E a partir daí a gente vai poder dialogar de outra maneira (VIANNA, 2009)

A recepção do espectador do distrito também está na pauta da Boa Companhia. Ferraz comenta que há um público "seleto" em Barão, por conta da dificuldade de acesso, não necessariamente só geográfico, apesar de querer "conversar com todo mundo".

> Essa inclusive foi uma dificuldade que a gente pensou que ia ter quando montou o *Primus*. A gente falou, *puta que pariu*, nós já somos chamados de grupo de pesquisa, que é uma coisa elitista, vamos montar Kafka que é um autor obscuro, quem que vai querer ver a gente?". Eu lembro umas coisas que o Marcio Aurélio falava como professor. "Olha, você tem que pensar que na platéia pode ter um cara no mínimo do seu nível intelectual para maior". Acho que acaba acontecendo isso naturalmente. Porque, quando você vai se enriquecendo intelectualmente, o resultado do seu trabalho acaba espelhando isso. [...] A gente quer dialogar com o homem nosso semelhante (FERRAZ, 2009, grifo nosso).

Com a percepção privilegiada de quem testemunha a cena local desde o inicio, conhecedor de fazeres e receberes na gangorra ator/platéia, Simioni delineia a curva evolutiva do poder do teatro na Vila Santa Isabel, desde o final dos anos 1990, quando a imagem de um cardume torna-se mais densa. O impulso do "vamos nos reunir" passa pela mostra de espetáculo Tem Cena na Vila e explode na procura por cursos e participações de espetáculos no Feverestival. A esse entrosamento, segue-se a demanda por atividades externas, mais viagens. "A gente quase não se encontrava mais. Passávamos um ano sem ver as pessoas dos outros grupos" (SIMIONI, 2009).

Um próximo passo começa a ser articulado em consequência da crescente repercussão sobre os parceiros de Barão Geraldo, a vontade dos criadores de outros lugares em conciliar curso de aperfeiçoamento técnico com a apresentação de seu trabalho durante o festival[57]. A pretensão é valorizar o território em sua totalidade, qual seja,

> [...] o que a gente está pensando agora, para dar mais uma alavancada, mais um passo. É começar a vender também Barão Geraldo. A vender como? Ok, são vários grupos, vários espetáculos, vamos fazer o oposto, chamar curadores de festivais do mundo todo para que venham para cá e não comprem só espetáculos, comprem o movimento, essa interação dos grupos, escolha uma peça de cada grupo, mas que vá todo o Barão Geraldo. [...] A gente viu: se prolifera tanto assim o boca a boca de Barão Geraldo, porque não que seja uma coisa frutífera tanto para Barão Geraldo como em outros lugares o que aconteceu naturalmente. [...] A ideia inicial era montar um primeiro espetáculo com todos, mas achamos que esse é um passo além, adiante. Primeiro é consolidar isso como um núcleo grande para poder sair para outros lugares (SIMIONI, 2009).

O termo "vender" revela que os espaços de experimentação também estão sujeitos às aproximações operacionais do mercado da cultura, como Carreira assinala ao analisar o Teatro de Grupo brasileiro na atualidade.

> A adoção de processos de produção que incorporam procedimentos do mundo dos negócios é um componente chave neste contexto. Por isso, atualmente, não surpreende a capacidade que alguns grupos têm de navegar pelos meandros dos processos de financiamento da produção. Isso se dá especialmente a partir do treinamento a que todos os realizadores teatrais foram submetidos pela existência quase onipresente das leis de incentivo à cultura como forma de financiamento da produção (CARREIRA, 2008: 12).

[57] Em 2009, o VII Feverestival oferece dois cursos (Introdução ao teatro coreográfico de tensões e A técnica Impro e o Match de Improvisação); o Lume oferece nove cursos (Mimesis Corpórea; Documentaristas; O ator na rua; Treinamento técnico a partir de danças populares; O corpo como fronteira; Treinamento técnico do ator I e II; Da energia à ação; Produção e gestão para as Artes Cênicas; e Conceituações sobre o corpo em arte).

Apesar das tensões geradas pelo sistema no contexto político-cultural, como descrito acima, reconhecemos o poder de fogo dos agrupamentos em abrir novos horizontes. Por isso pisamos o campo da suposição: e se essa mesma arrebatadora convicção fosse canalizada para derrubar de vez esse "Muro de Berlim" com o espectador local? Parece-nos uma tarefa palpável, dada a ascensão do movimento artístico do qual o teatro é uma das principais artérias e não deve deixar de estender essa rede aos seus vizinhos mais imediatos, com os quais contracena – ou seria um monólogo? – há tempos, razoáveis para que o ruído na comunicação fosse dissipado.

Há momentos na história em que a intervenção do artista é crucial. Urge intervir. No final dos anos 1960, o artista plástico Gordon Matta-Clark muda-se para o bairro norte-americano do SoHo. Muitos dos seus colegas fazem o mesmo, dançarinos, poetas e músicos. O álibi é a iniciativa de uma organização federal que alterou as leis de zoneamento da cidade e permitiu que artistas ocupassem armazéns vazios como estúdios. Essas disposições ficaram conhecidas como a sigla A.I.R., ou *artist in residence laws* [as leis do artista em residência].

> Eram pessoas com formações distintas, vinham de todo o país e compartilhavam uma filosofia que se opunha à guerra e ao *establishment*. Queriam criar arte e não se importavam em se deslocar para as margens da sociedade. Nenhum deles tinha muito dinheiro, quando tinham (sic) algum, o que era um denominador comum. Sua arte aparecia em revistas, mas não era considerado colecionável. Eles sobreviviam da melhor forma possível, se não como foras da lei, com *outsiders* (CRAWFORD 2008, grifo da autora).

Quando integra uma galeria cooperativada, nos anos 1970, Matta-Clark convida uma companhia de dança, a Natural History, a se apresentar usando um sistema de cordas, redes e roldanas numa grande árvore em pleno campus. É o projeto *Tree dance* [Dança da árvore], de 1971, que prevê o artista morar na árvore durante o mês de apresentação numa universidade. A performance não é permitida pela instituição e o jeito é gravá-la. Em outra ocasião, ele abre um restaurante em sociedade chamado Food.

> O local se tornou rapidamente outro ponto de encontro. Lá, os artistas cozinhavam, limpavam e comiam. [...] Aos domingos eram frequentes as performances em torno da comida. Robert Rauschenberg cozinhou seu especial Cajun Gumbo, e o sushi foi comido lá pela primeira vez [...] (CRAWFORD, 2008:236).

Barão Geraldo possui traços e singularidades na forma de expressar arte e instaurar sociabilidade, apesar de localizado num município que padece dos mesmos males da capital, como a insegurança e a precarização das relações. Existe um modo de produção específico no território onde os artistas, praticantes de linguagens diversas, procedem aos estudos, investem na criação, montam seus espetáculos e cativam o público mais longe, em tese, do que o de parede-meia.

Guardados os contrastes de lastros históricos quanto à cultura de teatro na França, inventa-se e semeia-se uma "potência de flor" (Ferracini, 2001) nos trópicos brasileiros de apenas pouco mais de 60 anos de modernidade no campo das Artes Cênicas.

> O que Avignon deu a Vilar não foi um lugar privilegiado, um sítio prestigioso, transpirando de espiritualidade. Felizmente não: foi um lugar simples, frio, natural, disponível a ponto de o homem poder enfim instalar ali o trabalho do homem e o surgimento do espetáculo fora de uma matéria sem voz e sem cumplicidade. Esse lugar exigia que o homem fosse tratado não como uma criança retardada para quem mastigam a comida, mas como um adulto para quem dão o espetáculo a ser feito (BARTHES, 2007:72).

Em Barão Geraldo, parecem conflitar (e o teatro não é outra coisa que não conflito) a agorofobia vizinha e o renascimento da localidade. "Mais do que resistências, as associações de únicos são geradoras de afirmações. Ah, inimigos, aqui não há inimigos!" (PASSETTI, 2003:279). Octavio Paz relata que a esperança de Duchamp é reconciliar arte e vida, obra e espectador. Quem sabe, sina de todos os artistas.

> Arte fundida à vida é arte socializada, não arte social nem socialista e ainda menos atividade dedicada à produção de belos objetos ou simplesmente decorativos. Arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que *obriga* o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta (PAZ, 2004:61, grifo do autor).

A arte resulta em alicerces mais sólidos do que a cultura infiltrada por toda sorte de interesses políticos e econômicos, jamais corroborados de fato com os anseios dos espaços públicos e dos públicos espaços.

Na Grécia antiga, os cidadãos concentram-se numa área, o *Theatron*, "o lugar de onde se vê espetáculo, o espaço dos espectadores" (PAVIS, 1999:409). Também ocupam a ágora, uma arena livre que o teatro e a democracia celebravam sem desvirtuar o caminho de um e de outro. Para este século XXI, sob a perspectiva de quem olha a partir do Brasil, é necessário recuperar a autonomia dessas instâncias sem, no entanto, corromper noções de arte e de cultura para alimentar discursos de poder. As nossas sondagens em Vila Santa Isabel, na segunda maior cidade do estado, o mais rico da nação, enfim, as sondagens nos dão conta de um laboratório especial em que as consciências não estão perdidas e nem vaticinam as normas. Assim, o teatro compõe naqueles arrabaldes, sob parâmetros locais e universais, uma ventura de fôlego, épico cimentado tijolo por tijolo pela heurística.

Ou em que outro lugar do mundo as três atrizes de um mesmo grupo têm suas gravidezes sincronizadas por um ciclo natural de destino que permita ao Lume planejar a agenda de acordo com o recesso para a maternidade? Manuela, filha de Colla e do ator e diretor Jorge Luiz Braz, do grupo campineiro Teatro de Tábuas, nasce em outubro de 2006; Noa, filha de Puccetti e de Silman, em maio de 2007; e Teresa, filha de Hirson e Souza, vem à luz em agosto de 2007. Mais esperanças, impossível.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Sammya. **Macarronada lembra a lenda do Boi-Falô**. Correio Popular, Campinas, 18 abr. 2003.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, 10. ed.

ARQUIVO Central do Sistema de Arquivos da Universidade Estadual de Campinas. Festival Internacional de Teatro de Campinas, FIT. Disponível em: <www.UNICAMP.br/siarq/publicacoes/catalogo_fit.pdf>. Acesso em 8 mar. 2009.

AURÉLIO, Marcio. **Encenar esse projeto**. Programa da peça Vem, senta aqui ao meu lado e deixa o mundo girar, jamais seremos tão jovens (1990). Temporada na sala Rubens Sverner do Teatro Cultura Artística, SP.

BARBA, Eugenio. **Além das ilhas flutuantes**. Tradução de Luís Otávio Burnier. São Paulo-Campinas: Hucitec-UNICAMP, 1991.

BARTHES, Roland. **Escritos sobre teatro**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade – a busca por segurança no mundo atua**l. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Tradução de J. Guinsburg e outros. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação - elaboração, codificação e sistematização de técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator**. Campinas: UNICAMP, 2001.

CAFIERO, Carlota. **A arte de Luís Otávio Burnier - em busca da memória**. Revista do Lume: Campinas, jul. 2003, n. 5, pp. 10-82. Livro-reportagem escrito como requisito para a conclusão do curso de jornalismo na PUC-Campinas em 1999.

CAFIERO, Carlota. **Campanha democrática**. Correio Popular, Campinas, 13 jan. 2009. Disponível em <http://www.puc-campinas.edu.br/servicos/detalhe.asp?id=40381>. Acesso em 9 fev. 2009.

CAFIERO, Carlota. Entrevista concedida por correio eletrônico em 2 fev. 2009.
CALDEYRO, Verônica Sabatino. **As cidades que desenham Barão Geraldo**. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo, Campinas, SP, [s.n.], 2005.

CARDONA, Patricia. **Anatomia del critico**. Ciudad de México: Pórtico de la Ciudade de México, 1991.

CARREIRA, A. **Teatro de Grupo: a busca de identidades**. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 5, dez. 2008.

CARREIRA, A. **Teatro de Grupo: diversidade e renovação do teatro no Brasil**. Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto, Belo Horizonte, n. 4, nov. 2007.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela vejo... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume**. São Paulo: Hucitec-FAPESP, 2006a.

COLLA, Ana Cristina. **Serestando**. In: FERRACINI, Renato (org.). Corpos em fuga, corpos em arte. São Paulo: Hucitec-FAPESP, 2006b.
Coordenação de Graduação em Artes Cênicas

COSTA, Jurandir Freire. **O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

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

CRAWFORD, Jane. **Gordon Matta-Clark e a vida coletiva no SoHo durante os anos 1970**. In: LAGNADO, Lisette. et. al. (org). 27ª. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

CUEVAS, Minerva. **Arte e mudança social**. In: LAGNADO, Lisette. et. al. (org). 27ª. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

CURSO DE ARTES CÊNICAS. **Projeto pedagógico**. Coordenação de Graduação em Artes Cênicas, Instituto de Arte, Universidade Estadual de Campinas - Instituto de Artes. Disponível em: <www.iar.UNICAMP.br/cenicas/cen_ocurso.ph>. Acesso em 22 fev. 2009.

DICIONÁRIO do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos. GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves de. (org.). São Paulo: Perspectiva; São Paulo: Sesc São Paulo, 2006.

DIETERICH, Genoveva. **Diccionario del teatro**. Madri: Alianza, 1995.

FABRINI, Verônica. **Boa companhia, o ponto**. Texto para o programa do evento Vaudavila. 11 a 28 set. 2009.

FABRINI, Verônica. Entrevista concedida pessoalmente a Valmir Santos em 14 nov. 2008.

FAVARETTO, Celso. **Viver a arte, inventar a vida**. LAGNADO, Lisette. et. al. (org). 27ª. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais: anos 70**. Campinas: Unicamp, 2000.

FERNANDES, Sílvia & ÁUDIO, Roberto. **BR-3**. São Paulo: Perspectiva; São Paulo:Edusp, 2006.

FERRACINI, Renato (org.). **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Hucitec-FAPESP, 2006b.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo: corpos em criação**. São Paulo: Hucitec-FAPESP, 2006a.

FERRAZ, Moacir. Entrevista concedida pessoalmente a Valmir Santos em 28 nov. 2008.

FREITAS, Pedro de. Entrevista concedida pessoalmente a Valmir Santos em 14 fev. 2009.

GASQUES, Vilma. **Distrito campineiro alia alta tecnologia a antigas tradições**. Campinas: Agência Anhanguera, Disponível 7 set. 2008. Disponível em: <www.puccamp.br/servicos/detalhe.asp?id=37765>. Acessado em 22 fev. 2009.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969**. Perspectiva / SescSP: São Paulo, 2007.

GUATTARI, Félix (1985). **Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo**. São Paulo: Brasiliense, 2ª ed. In: GALLO, Sílvio. Conhecimento, transversalidade e currículo. Disponível em: <http://www.ia.ufrrj.br/ppgea/conteudo/T2-4SF/Akiko/13-Transversalidade.doc>. Acesso em 25 fev. 2009.

HARVEY, David. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2005.

HERKENHOFF, Paulo. **Fluxos desiguais**. In: LAGNADO, Lisette. et. al. (org). 27ª. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa**. São Paulo: Hucitec-FAPESP, 2006.

HOBSBAWN, Eric. **A era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KEHL, Maria Rita. **Olhar no olho do outro**. In: LAGNADO, Lisette. et. al. (org). 27ª. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

KNÉBEL, María Osipovna. **Poética de la pedagogia teatral**. Traducíon de Dalia Mendoza Limón. Cidade do México: Siglo veintiuno, 1991.

LIMA, Magela. **Diário do Nordeste**, Fortaleza, Caderno 3, p. 5, 15 mai. 2005.

LIMA, Mariangela Alves de. **Prefácio**. In: FERNANDES, Sílvia. Grupos teatrais: ano 70. Campinas: UNICAMP, 2000.

LUCINI, Marizeti. **Memória e história na formação da identidade sem terra no assentamento Conquista na Fronteira**. Campinas, SP: [s.n.], 2007.

MAGALHÃES, Esio. Entrevista concedida pessoalmente a Valmir Santos em 5 ago. 2007.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Viver para contar**. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro, Record: 2003.

MINISTÉRIO da Cultura. **Programa Cultura Viva**: Pontos de Cultura. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/programas_e_acoes/programa_cultura_viva/pontos_de_cultura/index.php>. Acesso em 3 mar. 2009.

MISIANO, Viktor. **Como viver junto: das "comunidades confidenciais" às "comunidades operacionais"**. In: LAGNADO, Lisette. et. al. (org). 27ª. Bienal de São Paulo: seminários. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

MORIN, Edgar. Tradução de Eloá Jacobina. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2008, 15ª ed.

NÉSPOLI, Beth. **Paulo Arantes: um pensador na cena paulistana**. São Paulo, O Estado de S.Paulo, Caderno 2, 15 jul. 2007, pp. D8-D9.

NUNES, João. **Começa hoje, em Barão Geraldo, a quinta edição do projeto Tem Cena na Vila**. Correio Popular, Campinas, 30 out. 2003, Caderno C, p. 1.

OLIVEIRA, José Batista de. In: AUGUSTO, Danilo. **O assentamento como um espaço de organização**. São Paulo: Jornal Sem Terra, 26 mai. 2008. Disponível em: <http://www.mst.org.br/mst/jornal_pagina.php?ed=70&cd=5400>. Acesso em: 14 fev. 2009.

PAIXÃO, Fernando. **Em defesa do espaço lírico**. In: Novos Estudos, v. 80, mar. 2008, pp. 205-217.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PELBART, Peter Pál. **A vertigem da subjetividade contemporânea**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PICON-VALLIN, B. **A propósito do Teatro de Grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito**. In: GARCIA, S. & SAADI, F., Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008, pp. 82-89.

PONTÃO Mapas da Rede: **Mapa dos Pontos de Cultura do Brasi**l. Disponível em: < http://mapasdarede.utopia.com.br/mapa/includes/Imprime.php>. Acesso em 3 mar. 2009.

PORTES, Layza. **Eis o Barão: um homem de visão empreendedora**. Semana 3, Campinas, v.2, n.19, dez. 2003. (Barão 50 anos).

PUCCETTI, Ricardo. **Parada de rua: pequeno histórico e reflexões**. In: FERRACINI, Renato (org.). Corpos em fuga, corpos em arte. São Paulo: Hucitec-FAPESP, 2006.

PRESIDÊNCIA da República: Subchefia para Assuntos Jurídicos. Lei n. 6.533, 24 mai. 1978. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L6533.htm>. Acesso em 1 mar. 2009.

RAMIL, Vitor. **A estética do frio: conferência de Genebra**. Porto Alegre: Satolep, 2004.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia: variações sobre o mesmo tema**. São Paulo: Senac, 1999.

RIBEIRO, José Alexandre dos Santos. **... E Campinas ganha uma história do seu teatro**. In: AGUIAR, Teresa. O teatro no interior paulista. São Paulo: T.A. Queiroz, 1992.

SANTO, Fabiane Espírito. **A cultura d'O Sarrafo que cupim não rói: pretextos de uma mídia radical**. São Paulo: [s.n.], 2006.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 2000.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Yes, nós temos nativos**: **com Slumdog Millionaire, Hollywood teria engolido a Índia, seu cinema e sua cultura milenar. será?**. O Estado de S.Paulo, São Paulo, Caderno Aliás, 1 mar. 2009, p. J3.

SIMIONI, Carlos. Entrevista a Magela Lima no jornal Diário do Nordeste, Caderno 3, pág. 5, Fortaleza, 15 de maio de 2005.

SIMIONI, Carlos. Entrevista concedida a Valmir Santos em 2 fev. 2009.

SLOTERDIJK, Peter. **No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica**. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

SMITH. Warney. **Barão Geraldo: História e Identidade Local.** Revista Agora, v.7 n.2, UNISC, 2001

SOUZA, Jesser de. **Chão de terra batida**. Sala Preta, São Paulo, 2005, n. 5, p. 95-99. Sala preta. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas - Eca - USP, n. 5, 2005.

SPERBER, Suzi Frankl. **Contadores de estórias**. In: FERRACINI, Renato (org.). Corpos em fuga, corpos em arte. São Paulo: Hucitec-FAPESP, 2006.

TEATRALIZAÇÃO de espaços não convencionais. Site Lume Teatro. Disponível em: <http://www.lumeteatro.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=45>. Acesso em 1 mar. 2009.

THIBAULDAT, J. O tempo dos bandos. Camarim. Tradução de Monica Stival e Anderson Gonçalves. São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, pp. 56-61.

VIANNA, Tiche. Entrevista concedida pessoalmente a Valmir Santos em 5 ago. 2007.

YADA, Carolina. Uma década de Companhia Sarau. Campinas, Semana 3, 3 nov. 2003. Disponível em: <http://www.midiaindependente.org/pt/blue/2003/11/267569.shtml>. Acesso em 25 fev. 2009.

APÊNDICES

DEPOIMENTOS

COREUTAS DE BARÃO GERALDO...

VERÔNICA FABRINI
Encenadora e atriz da Boa Companhia de Teatro.
Entrevista realizada no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, No Instituto de Artes, em 14 de novembro de 2008.

Verônica Fabrini (VF) - .... A última coisa que a gente fez [referindo-se ao encenador e professor Marcio Aurélio] foi em 1991, no Parque Modernista [SP}, *O convidado*. Eu, a Mônica Sucupira, o Petrônio Gontijo e o Washington [Huó] Gonzales. Ele ficou mais na Razões Inversas [Companhia Razões Inversas]. Essa época a gente já fazia parte da Razões Inversas, e o Marcio implicava com a gente, ele nos chamava "essa turminha de Barão Geraldo" [risos]. A gente sempre se deu muito bem. A gente teve uma briga, uma vez, só, que lembro de ter ficado muito magoada por ele ter chamado a gente assim. A gente saia de Barão, ia ensaiar lá na Lapa [São Paulo], um trampo para vir de Campinas ensaiar. Vínhamos todo mundo no meu carro.

Pergunta (P) – Com a Razões, você fazia parte mesmo, fez alguns trabalhos?

VF – Teve a formatura, com o *Vem... senta aqui ao meu lado e deixa o mundo girar, jamais seremos tão jovens* [1990, inspirada em Tennessee Williams]. A gente, dos Produtos Notáveis [Grupo Produtos Notáveis], a gente era fã do Marcio Aurélio. Então, tudo que a gente fazia, a gente fazia umas performances no Madame Satã, umas performances malucas com uma amiga Lola, que era anã, a gente fez o *Damas e Cavalheiros* [Mostra de Novíssimos Diretores de Teatro, na casa noturna Madame Satã, no bairro paulistano da Bela Vista]. E o que mais gostava: a gente sempre ganhava prêmio das coisas [indicações, categorias] coletivas. Isso era motivo de orgulho, porque as coisas eram muito bem afinadinhas. Não tinhas muito esse negócio de estrelismo no grupo, isso era bem gostoso. Lembro-me quando o Marcio certa vez viu a gente no Madame Satã, numa performance alucinada, que, aliás, era um espaço muito interessante. Lembro-me quando a gente viu lá *Ostal*, do Ói Nóis [Tribo de Atuadores Ói Nòis Aqui Traveiz, de Porto Alegre[58]], em sua pureza inicial. Era

[58] Espetáculo da Ói Nóis Aqui Traveiz, *Ostal* é uma adaptação do roteiro de mesmo título de Aldo Rostagno, do grupo italiano Cfr (Confrontação). Ato sem palavras, a montagem ritualiza as ações cotidianas para abordar o tema da loucura, não como uma patologia do indivíduo, mas como um fenômeno social construído nas relações entre os homens. A palavra "Ostal" tem origem num dialeto arcaico francês que define casa como espaço sagrado. Em algumas regiões da Espanha, o vocábulo significa hospital ou hospedaria. O ritual cênico, restrito a 20 espectadores por sessão, começa na entrada quando o público recebe uma ficha numerada. Ele aguarda numa sala de espera até ser chamado por um homem vestido de médico e conduzido para o interior de um túnel mal iluminado. Ao longo do trajeto, depara-se com uma série de obstáculos: desníveis no chão, objetos espalhados pela passagem e véus que

muito radical... Nos Produtos Notáveis, a gente fez *O defunto* [de René Obaldia], naquela Jornada SESC [de Teatro Experimental], e tenho impressão que [divulgar] era mais fácil. A gente ia na Folha [jornal Folha de S.Paulo] com o nosso programinha, e saía! [nota, reportagem] Era muito diferente. Era mais artesanal, e aí a gente fica achando que vai ser sempre assim...

P – Você teve outras participações na Razões Inversas?

VF – Na época, com o *Vem, senta aqui*, a gente viajou bastante, teve várias versões. Quando começamos a ensaiar *A comédia dos erros [1990]*, aí já começou a pesar a barra, no sentido de que as pessoas já tinham se formado, precisavam sobreviver. Aí um vai para a televisão, eu começo a dar aula aqui. Era o que estava mais fácil para mim, e era o que eu gostava. Uma coisa, e isso acho que é o que atrapalha na Boa Companhia, eu não sou muito de "frequentar". Lembro-me quando a gente se formou e o Marcio Aurélio falou assim: "Gente, agora vocês têm que frequentar". Tinha a festa de não sei quem, o bar não sei aonde, "vocês precisam ir, precisam conversar, começar a construir o lobby de vocês". Ai, eu já, *puta que pariu*, desse jeito eu não vou conseguir, não sei fazer, é um desastre. Ao mesmo tempo, eu queria fazer, adoro fazer teatro, não teve um ano que não fiz uma peça. Mas estava pintando aqui a Pós-Graduação. Tinha aberto o Mestrado em Artes. Desde o primeiro ano, eu dava aula para os alunos que queriam fazer trabalho de corpo, ficava depois da aula. Durante a Graduação inteira eu dei aula. Aí, na monitoria que fiz para o Marcio, que é meio assistente, a Neyde [Veneziano] me chamou para fazer a assistência da montagem; faltava professor eu substituía, professor aposentada, eu cobria, tudo sem ganhar, daquele jeito. E assim eu fui ficando. E ele não gostava não [o "ele" a quem ela se refere, mas só nomeia mais adiante, é Luis Otávio Burnier, à época coordenador do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP]. Dei aula um tempo, e ele queria que outra pessoa desse. Me mandou embora. Os alunos fizeram abaixo-assinado, ele ficou furioso. A primeira turma que dei aula foi a da Boa Companhia. Foi em 1992 que eles entraram. Eu estava animadíssima. Bom, não sei "frequentar", esse tipo coisa não sei fazer. Eu sei fazer isso, eu gosto de dar aula, de montar [espetáculos]. Eu dava aula e perguntava: "Alguém quer fazer uma montagem?". Uma coisa meio dança-teatro, e tudo. E o pessoal do primeiro, acho que a turma inteira topou. A gente trabalhava alguns períodos a mais.

P – Aí já estava o Moacir [Moacir Ferraz], o Alexandre [Alexandre Caetano]...

VF - ... Todos eles. Aquela desgraça, eles faltavam na aula que era às oito da manhã, mas à noite, quando tinha ensaio, eles vinham. Daí já tinha esse conflito também. Eu estava começando... Eu trazia um pouco dessas ideias que eram do Marcio, e nessa época o Burnier era coordenador e ele queria porque queria virar o curso um pouco mais para o que ele pensava, estava vendo que funcionava.

---

pendem do teto até a altura do rosto. Na porta de entrada do quarto da paciente, o médico coloca uma máscara cirúrgica no espectador. Cf. Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro, versão digital.

P – Ele não queria essa coisa de mais trânsito e de abertura que você tinha... Era mais dogmático?

VF – É. E é quando vem a Tiche [Tiche Vianna] e a Maria Thaís também. Aí começou a tensionar mais, o Burnier podia sair da Graduação, se ele quisesse, a gente não. Porque o Lume já tinha essa certa independência, pequena, mas já tinha um trabalho desenvolvido, já podia dar oficina. Ele tinha onde fazer o trabalho dele.

P – E a Maria Thais, veio quando?

VF – A Maria Thaís.... Vamos ver. Em 1992, foi quando o Burnier quis me mandar embora. Acho que a Maria Thaís veio em 1993, se não me engano. Participou com a Tiche, eu, a Silvinha [Sílvia Fernandes] e o Marcio.

P – É curioso como aí já tem alguns criadores juntos [no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UNICAMP], lembra a condição do criador-pedagogo.

VF – Isso eu lembro que era forte, a Tiche falava muito disso, o Marcio sempre falou muito disso e a Maria Thaís também. Lembro-me uma vez que o Washington falou para o Marcio que achava ele mais pedagogo do que diretor, e eles brigaram. Mas o Marcio é um professor que não acredito, um arraso. Qualquer aula com o Marcio Aurélio é de "sair de quatro", é muito boa, muito legal. Você viaja, porque ele é apaixonado. Quando ele pega para dirigir, ele não esconde como chegar nas coisas. Você consegue acompanhar do nada a formação das coisas. Ele é muito generoso nesse sentido, não tem os truques. Ele adora mostrar como ele chega lá, como vai escolhendo. Então, os cursos que ele deu na Pós-Graduação, eram bem legais.

P – Verônica, e essa figura de encenadora-pedagoga, você é um exemplo cristalino disso, não? Criar e dar aula...

VF – Já começou meio que junto, desde a Graduação. Aí, por exemplo, assim, o meu modelo, o Marcio é meu ídolo, tenho que confessar, se ele falava isso do mercado.... Para mim, era uma confusão na cabeça, ao mesmo tempo "frequentar' e ao mesmo tempo essas coisas sublimes que ele falava do ensinar, e de Piraju [interior paulista, onde ele nasceu], e do interior, era muito difícil... Eu vim de São Paulo para cá [Barão Geraldo]. Minha família é de Minas, mas eu vivi em São Paulo, estudei no Equipe [colégio de classe média paulistana, fundado em 1968 e para o qual "educação é um processo intencional, diretivo e coletivo de trabalho", cf. o site <http://www.colegioequipe.g12.br/>], era da minha turma o Arnaldo Antunes... Já era aquela coisa "in" quando tinha show do Hermeto [Hermeto Pascoal], show do Caetano [Caetano Veloso]. São Paulo era meio que quintal. Mas quando você vai para o interior, o sonho das pessoas é esse [ir para a capital]; e o meu sonho era inverso.

P – E a gente está falando de um mercado que hoje é mais complexo, no qual a Boa transita por um festival nacional como o de Curitiba, onde foi

“descoberta” [edição de 2001, com *Primus*]. Naquela época talvez fosse mais romântica, essa vontade de ir para a capital... Como era esse mercado sem patrocinador, como hoje?

VF – Por exemplo, os Produtos Notáveis, o nosso grande barato era fazer. Fazer e que alguém fosse ver. Não tinha esses editais, não tinha nada. Era, às vezes, uma ajuda do SESC... Gente, eu e a Mônica Sucupira, ela era de Santo Antônio do Pinhal, superinterior, e Os Produtos Notáveis eram do interior, o Petrônio, de Varginha; o Washington, de Poá; e só eu de São Paulo. Então, o objetivo deles era chegar em São Paulo, assim como [o de] todos da Razões Inversas. Então, o Marcio queria a gente em São Paulo, o interior em São Paulo.

P – E o que era o “off” do teatro em São Paulo naquela época? O Espaço Off da Rua Augusta?

VF – Tinha também o Madame Satã, o Off, o Mambembe.

P – Mas a ideia era fazer temporada em São Paulo?

VF – Temporada, mesmo, só fizemos na sala pequena do Cultura Artística [com *Vem, senta*]. Não existia ainda a cultura do alternativo, não estava institucionalizado, era alternativo mesmo. Madame Satã era muito doido, tinha uns punks, um dos donos era uma pessoa erudita, inteligente, abria espaço para performances, músicas. Com os Produtos Notáveis, a gente chegou a dividir a programação com a [cantora e compositora gaúcha] Adriana Calcanhoto, então uma menina que tinha recém-chegado de Porto Alegre.
E a gente ia muito para o interior com a minha Brasília velha [veículo] para se apresentar em teatros de prefeituras. O barato era apresentar. Pagava-se pouco, mas acho que se a gente aproveita... O Petrônio foi logo para a TV, então foi a primeira grande crise, em *O convidado*.
Foi eu e a Mônica, ó, a gente queria fazer uma peça chique. Aí, não sei quem arrumou o telefone do [estilista] Conrado Segreto, a gente queria que ele fizesse os figurinos. A Mônica era muito cara dura. A gente simplesmente foi, tocou a campanhia da casa dele e falamos: “Olha, a gente tem essa ideia, você pode fazer os figurinos sem cobrar nada?” E ele fez. Então, a gente tinha figurino do Conrado Segreto, na casa do Warchavchik [Gregori Warchavchik, que projetou a Casa Modernista, no Parque Modernista, onde a peça foi encenada]. E a peça começa com um carro que vinha de fora, cenas em que se acompanhava só pelos barulhos externos. Era muito legal fazer aquela peça. Foi a última dos Produtos Notáveis. Quando a gente viu que o Marcio falou que tinha que “frequentar”, então a gente foi frequentar com um grupo maior. Na Razões Inversas, tinha mais gente que frequentava pela gente, não precisava ir lá. Tínhamos uma linguagem parecida, que a gente curtia...

P – Verônica, e quando começa efetivamente a Boa Companhia?

VF – Rolou essa desilusão com São Paulo, do ter que “fraquentar”....
A gente fez junto o especial de Chitãozinho e Xororó que o Luiz Fernando de Carvalho dirigiu. Ele queria atores caipirias. Quando ele quer ator caipira ele

vem na UNICAMP. Aí pegou os caipiras que era eu, o Zé, o Petrônio... Na época, estávamos montando a peça de formatura. Gravaram em Avaré.]]

Até no meio off, legal, consegui, mas muito picotado, não dá para ter um trabalho sistemático e também precisa frequentar um pouco mais na madrugada ainda, aquela coisa de contato a partir das duas da manhã. Não dá jeito, eu sou atlética, gosto de esporte. E aí fui vendo que a universidade era um lugar que dava para fazer as duas coisas. Com um bom tanto de frustração, não digo que foi uma coisa supertranquila. Quando eu vi, por exemplo, a Débora [Débora Duboc], que era minha ídolo aqui, eu morria de inveja, literalmente. Gente, eu quero ser atriz, ela superlimpa, trabalhando com o Marcio, que era meu ídolo. Ai o Marcio aposentou-se aqui, investiu na Razões Inversas. Senti-me tão abandonada. Aqui estavam eu, a Tiche e a Thaís, não tinha nenhum amigo, porque eram três pensamentos completamente diferentes. O Burnier tinha morrido, a Tiche e a Thaís são muito próximas, mais centradas na ideia de treinamento e na perfeição da execução do que na poética. O Marcio Aurélio que me entusiasmou tanto para isso debandou com a Razões Inversas. A Mônica que era do meu grupo, também. O Petrônio foi mais para a televisão. O Washington chegou a fazer umas peças com Raul Cortez, com o Marcio, mas foi para a Europa, desencantou.

Então, quando veio a primeira turma, que eram as pessoas que eu via mais mesmo, eu falei, "Ah, vamos brincar". Foi bem o surgimento lá da Boa Companhia. Foi meio nesse "vamos brincar", vamos fazer uma peça depois da aula. E aí essa tal da peça depois da aula foi virando o meu negócio [objeto] de mestrado, que foi o *Otelo*. Lembro-me que quem deu uma força também foi o Renato Cohen. Foi, é uma pessoa genial, eu gosto mais dele. Na época, a gente estava no Parque Modernista fazendo *Convidado*, a última dos Produtos Notáveis, ele estava com, não sei se chamava *Império do sol*, era alguma coisa assim, *do sol* [*Vitória sobre o sol*, 1995, uma transposição dramática da ópera futurista de Krutchonik]. Eu só era do Marcio Aurélio, não podia fazer peça com mais ninguém. Ou era da Razões Inversas ou dos Produtos Notáveis. Lembro-me que quando a gente foi para a Jornada SESC de Teatro, levei um trecho do *Otelo*, e o Renato curtiu. Aí, eu digo a minha prima torta, a Lígia Cortez, do Célia Helena, odiou, falou que aquilo era absurdo. E aí, uma coisa que era Jornada SESC, que eu conheci com os Produtos Notáveis, já estava com outra cara. Não rolou nada com *Otelo*, mas para mim rolava, eu achava legal. Aí fomos desenvolvendo, virou meu mestrado.

P – Mas esse primeiro trabalho era uma desconstrução da peça de Shakespeare?

VF – Era. Eu dava aula de dança, mas não me amarrava nesse negócio de coreografia. Aí eu falei, "vamos montar *Otelo* sem palavras, só com ações e imagens". Aí foi o primeiro ano, em 1992. Aí em 1993, vamos continuar? "Vamos, então agora um Otelo com poucas palavras, só as essenciais". Foi saindo gente e pudemos concentrar mais. Até que fizemos toda uma adaptação na qual a palavra entrou bastante.

P – E quando que vingou em espetáculo propriamente?

VF – Foi só na dissertação. Não veio a público. Chegamos a nos inscrever em festivais, mas nunca fomos aceitos (risos). Eu adoro o *Otelo*. O Newton Moreno era quem fazia o meu *Otelo*, não era pouca coisa. O Momô (Moacir Ferraz) era o Iago e o Newton, o Otelo. Sabe a Verônica Melo, dos Fofos [Companhia Os Fotos Encenam; a entrevistada deixa subentendido que a atriz citada interpretou Desdêmona]. Metade do que era o início da Boa Companhia era Os Fofos, Carol Badra e outros. E o pessoal d'Os Fofos vai para São Paulo. O Newton era o meu Otelo de apavorar multidões, porque ele era muito cruel. Nossa, quando ele enforcava a Desdêmona ao som de *Love Is Many Splendored Thing*, do Ray Conniff, mixada com aquele que narra crimes [radialista Gil Gomes], narrando um crime passional, nossa, era tão bonita a cena (risos). Eu adorava essa peça. Um dia eu ainda a faço.

Depois do *Otelo*... Ah, os meninos pararam, foram trabalhar com a Maria Thais, fizeram *Os cegos* [1995, de Michel de Ghelderode, com Os Fofos). Depois veio o João das Neves, que tinha visto *O sonho*, do Strindberg [August Strindberg], que fiz com o pessoal da Boa Companhia, fazendo técnica, porque eles queriam continuar trabalhando... Isso era no segundo ano [1993]. No terceiro, propus fazer a peça de novo, mas agora como atores [incorporando, deduzimos, também o trabalho acumulado tecnicamente]. E com essa [montagem] a gente foi para São José do Rio Preto, no festival, tinha até um cavalo em cena [risos], mas a crítica do evento não gostou. Mas eu não fui porque estava grávida. E o João das Neves viu e me chamou para fazer a assistência na formatura deles que foi a peça *Primeiras estórias* [1995, adaptação de contos de João Guimarães Rosa, apresentada no parque ecológico Monsenhor José Salim em Campinas]. Uma montagem maravilhosa.

E foi na época em que eu perdi o bebê. Foi época em que apaguei, sumi do mapa. Dei uma recolhida, mas logo que me recuperei, um semestre depois... Sabe a Madalena Bernardes? [professora de vocal] Ela era muito minha amiga nessa época. Daí, ela me levou para o México, efeitos xamânicos. Lá fui eu para o México, ainda de cicatrizes, enfaixando o peito para segurar o leite, porque morreu no parto mesmo... Desde bercinho pronto, quartinho pronto...

VF - ... Vamos dizer, as mães coragens foram puxando as carroças de cada um. Eu acho que tem de mais a ver com de onde veio cada mãe coragem e o que cada um tinha, com sua formação, e com perspectiva de um teatro que gostaria de fazer. Até agora, quando a gente estava pensando fazer um programa só aqui nas Artes, Artes da Cena, o que achei mais curioso é eu esse programa ia acabar realizando uma ideia que começou lá no início do curso de artes cênicas, de Dança e do Lume. Porque eles têm um momento de nascimento conjunto, que acho que é supercurioso. O Burnier no teatro, na dança a Marília Andrade e o Celso Nunes... São três figuras bem interessantes de caminhar. A dança foi para outro lado e a Tiche vem bem mais tarde. Mas, nesse momento inicial, a ideia era formar um único curso, centrado na figura do intérprete. Aí, Marília vinha com as coisas da dança, o Burnier estava chegando da Europa e queria trabalhar por essa via do corpo, mas pegando todas as informações via trabalho do Decroux [Etiènne Decroux], que era o que ele trabalhava mais fortemente na época, e o Celso, vamos dizer assim, ele

tinha em ligação com o Burnier essa curiosidade pelo Grotowski [Jerzy Grotowski], mas ele já trabalhava nessa perspectiva de um grupo mais aberto. Mais aberto e menos focado na figura do ator, porque o Celso era um diretor. Aí, isso era para ser criado um curso só. Por acaso, aí você tem que perguntar para outra pessoa, porque eu não sei... Eu conversei muito com a Marília, recentemente, e com o Renato Ferracini. Pensamos: e se o Lume fizesse também parte da Pós-Graduação, e a Pós fosse oferecida pelo Lume, pelo Departamento de Dança e pelo Departamento de Teatro? Falei: "Gente, olha, foi como tudo começou, 20 e poucos anos depois". Então, aí a gente foi vendo, eu perguntei um pouquinho para a Marília, mas ai razões internas, e aí o Instituto de Artes estava começando, não sei se acabou sendo mais interessante formar institucionalmente duas graduações. Agora, uma coisa que o Burnier não abria mão era da ideia de laboratório. Ele não queria esse compromisso mais institucional, pedagógico, porque teria que obedecer a uma série de normatizações que ele não estava, não era a ideia que ele tinha para desenvolver o trabalho que ele queria. Era muito concentrado. Já a ideia do Celso era de decentralizar o lance de produção. Então, o grande desejo dele de estar fazendo, primeiro no interior, e a Marília também.... A ideia da Marília era pegar diferentes aproximações do corpo, tanto que nas primeiras turmas – e isso depois foi mudando -, tinha gente que vinha da educação somática, da dança de rua, de academia de balé. O barato dela era misturar essas diferentes formações, e a partir disso ir construindo o curso. Claro, a do Burnier, não. Era de: "Esquece tudo que você aprendeu até agora e vamos partir do zero, começar a desenvolver uma outra coisa". O Celso com essa ideia de formar grupos para estar atuando depois nas diferentes cidades, porque vinha muita gente de fora....

P – Nesse período está em paralelo o Pessoal do Victor?

VF – O Pessoal do Victor foi acolhido assim pela UNICAMP, no final dos anos 70. Eles tinham aqui um Curso de Extensão de Teatro. E o Curso de Extensão rolava superbem, até que, com a Música o Instituto de Artes começou a crescer e, aí, propuseram ao Celso criar a Graduação com o Pessoal do Victor. Então, os nossos professores era um grupo. Os professores da dança era a Marília. Ela chamou o Klauss Vianna, o Toninho Nóbrega [Antônio Nóbrega]. Foi pegando da rede de amigos dela criadores também, mas sempre com perspectivas de dança diferentes. E os nossos professores, vamos dizer assim, que criaram o Departamento de Artes Cênicas, isso começou em 1985, 1986, então era um grupo bem anos 70, Pessoal do Victor. Diferentes informações, diferentes formações. Tinha pessoal da EAD [Escola de Arte Dramática, EAD, da Universidade de São Paulo], pessoal sem informação, o Celso vindo com as ideias dele, que tinha ido fazer algumas coisas na Europa. Tanto que a ideia do Celso, lembro-me tanto das aulas inaugurais dele, até uma coisa meio forçando a barra, porque é difícil num vestibular você pegar uma turma que vai constituir um grupo mesmo, porque um grupo é mais complexo que isso. No entanto, já na graduação, nos primeiros anos, já era incentivada essa ideia de montar e apresentar, de construir dessa forma. Por outro lado, o Burnier discordava terrivelmente disso, que era o começar do zero. O personagem era uma coisa que não existia, até colocar um texto, até apresentar, aquele negócio da sala, do laboratório e tudo...

P – E aí na sua formação você esta deparando com os três caminhos...

VF – Porque eu fazia parte das três coisas. A minha aflição era essa, porque eu tinha formação em dança. Aí, eu larguei a faculdade e fiz física e biologia aqui na UNICAMP, gostava da cidade de Campinas. Mas aí para fazer dança, eu fui para São Paulo e vendo milhões de coisas de dança, trabalhei no Circo do Zé Wilson [José Wilson Moura Leite], que depois virou o Circo Escola Picadeiro, e tal. E aí, como era uma formação muito picada, me deu vontade de fazer uma faculdade. Na época, ainda não tinha sido aberta na UNICAMP, nem dança nem teatro, então fiz um ano na ECA [Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP], em 1985. Aí, eu vi que abriu na UNICAMP. Vi que a Marília tinha chamado as pessoas com as quais eu havia feito aula. Pensei: "Opa, vou pra lá". Mas aí não quis esperar o vestibular e abriu [para] o teatro. E daí eu vim fazer o teatro, mas como eu tinha superinteresse na formação em dança, então eu fazia também, duas graduações em paralelo. Então, eu fazia aula na dança, e o Burnier dava aula nos dois. Ele dava aula no Departamento de Artes Corporais, dava mímica, mais fechado em cima da técnica mesmo, do Decroux, e nas Artes Cênicas ele dava também esses laboratórios de práticas corporais mais ligadas... Ele pegava o Decroux também, mas explodia isso com as ideias do Grotowski, mas supercentrado mesmo no trabalho físico. Lembro-me no primeiro vestibular a prova que o Burnier deu, e acabava todo mundo chorando, de mãos dadas, aquela coisa forte, bem diferente do que ele dava na dança, que era uma coisa mais técnica. E aí, sempre teve esse pequeno conflito entre o Burnier e o Celso, por causa desse purismo que é aquilo que o Burnier estava buscando precisava, e essa abertura que a própria universidade forçava um pouco, de colocar isso em relação a outros tipos de pensamentos teatrais. Nossa, para combinar isso era um desespero. E o Burnier, nessa mesma época, não sei se por acordo. "Ok, dou aula nos dois, mas quero o meu laboratório", o quintal dele garantido. Nesse laboratório do Burnier, logo que entrei, porque a gente que tem mais formação em dança sabe da importância do treinamento cotidiano, e na graduação já via que era impossível, fazia uma aula de dança por semana, era muita informação, e eu queria treinar. Daí o Burnier perguntou se eu não queria fazer parte do Lume. Mas, com uma condição: eu não poderia fazer mais nada. Aí, eu fiquei numa crise, porque o Burnier era o grande Deus. Não podia fazer dança, teatrinho, apresentar, esquece. Tinha que ser aquela dedicação sacerdotal. Aí, entre uma coisa e outra, como eu já gostava muito de dança e comecei a dar umas aulinhas para os amigos, lá nas Artes Cênicas, ah, meu Deus, dúvida, dúvida, dúvida.... Pedi pelo amor de Deus [a Burnier], expliquei porque era importante para mim estabelecer relação entre as coisas e tudo, mas nada feito. Acabou que eu não pude ingressar no Lume porque tinha essa prerrogativa superfirme, e a gente depois vendo a evolução do trabalho do Lume, era necessário para aquilo que eles queriam desenvolver.

P – Nesse período que você lembra, o Lume era um espaço muito paralelo, era "eles lá, nós aqui", já era uma extensão da universidade como laboratório?

VF – Olha, ele sendo um laboratório da universidade, ele era ligado. Mesmo porque o Burnier dava aula também, no Departamento de Dança e no Departamento de Teatro, ele chegou depois até a ser coordenador do Departamento de Teatro, foi coordenador pedagógico durante um tempo. Ele sempre mantinha esse elo, por ser quase a mesma pessoa, então um pouco do pensamento dele estava, mas era no Lume, e sempre em condições muito precárias... Lembro-me dos lugares em que eles ensaiavam, que era assim... Mas mantinham, com poucas pessoas e muito selecionadas. Tinha aquele rigor, nossa, pisou na bola, está fora. Era esse junto, mas tinha um espírito muito diferente. A UNICAMP, como universidade pública, sempre muito inclusiva, sempre primando pela diversidade, e o trabalho sempre puxando para o outro lado. Eu acho que, nesse sentido, cumpria muito legal a função de laboratório, se propunha a funcionar dessa forma e era assim que funcionava.

P – E como a Verônica foi trilhando? Você falou da sua formação em física e biologia...

VF – Larguei a física e depois quase conclui biologia. Fiz, em especial, por causa do movimento, que era uma coisa que achava fascinante. Imagino que se tivesse agüentado, pudesse ter chegado. Tenho uma aluna agora que veio da física, fez mestrado em física, largou tudo e está fazendo dança e teatro. Estuda os movimentos do gato, faz logaritimicos, mas eu não gosto não. Eu fui fazer as duas coisas, a dança e o teatro, e já no teatro constituindo pequenos grupos de trabalho que eram permitidos, de criação. Todo ano tinha, e o Celso era insistente nisso, para que a gente trabalhasse e colocasse o público, lembro que logo no primeiro ano a gente fez uma montagem e já participou da campanha da Kombi [Campanha de Popularização do Teatro]. E na época a gente tinha, pensando em relação à cidade, a UNICAMP tinha um acordo com a secretaria de Cultura, qualquer coisa assim, em que a gente tinha datas no teatro da cidade. Havia essa ponta com a cidade. As montagens eram apresentadas no Centro de Convivência [Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes]. Já o Lume já era direto em Barão, a ponta dele com Barão começa desde a formação.

P – Já caracterizava apresentação em Barão ou era demonstração de processo, de treinamento?

VF – Mais do trabalho dele e do Simi [Carlos Simioni], que foi o primeiro. Como apresentação, primeiro o Burnier, que tinha solos e os apresentava. Depois logo o *Kelbilin*, com o Simi. E também tinha pontas na cidade, apresentou no Centro [Cultural] Evolução, mas eram centros outros, não era o Centro de Convivência, que é o teatro municipal grandão para grupão. Isso se manteve durante um bom tempo na minha graduação, mas depois desapareceu. Esse negócio com a cidade foi sumindo total. Aqui foi crescendo, e aí acho que por necessidade.

Esses núcleos conseguiam com muito mais facilidade essa troca com o público e de certa forma foram criando um pouco o jeito de trabalhar. A participação, o papel do público na criação do espetáculo, mas do espetáculo já acabado, diferente de mostrar um trechinho do processo. Essa preocupação como um

todo, em todas as linguagens, daí entra cenografia, figurinos, não é aquela coisa do corpo nu, Grotowski, tem que ser tudo por ali. Essa coisa um pouco mais pluridisciplinar.

P – Quando você encontra Marcio Aurélio?

VF – O Marcio Aurélio entrou no departamento em 1987. Mas durante esse período, o Celso entusiasmava a gente a se apresentar em festivais, não necessariamente universitários, amadores, tudo. Então a gente constitui esses subgrupos e vai começar a pintar a entrada da Commedia Dell'arte, a partir da Neyde Veneziano, abriu esse campo que depois a Tiche veio ocupar. Será que em 1987 o Burnier já era coordenador? Eu não me lembro.

P – Tentarei levantar essa linha do tempo.

VF – É muito interessante, porque a gente vê que as coisas não acontecem à toa. E às vezes é uma coisinha que o professor fala... Lembro quando o Marcio entrou, ele sempre falou muito desse lance do interior, desde a história dele, sendo de Piraju, ele sempre insistia nessa ideia, até quando ele fazia parte do vestibular, na seleção, ele tinha esse cuidado de ver de onde vinha cada mistura para também criar esse conjunto como perspectivas diferentes do que era teatro. E ele foi, pelo menos na minha turma, um racha, vamos dizer assim. Até então, o Celso queria porque queria que no final do ano uma montagem, um grupo. Com a história da Commedia Dell'arte começa a separação. É muito curioso isso, porque depois parece até que existem mesmo os Horácios e os Curiácios, porque até hoje você mapeia por aí. Quando o Marcio chegou, com aquele pensamento todo refinado, aquela erudição dele toda, começava a entrar com um certo, por um lado, tem esse paralelo, esse rigor que o Burnier tinha, por outro lado uma coisa que o Marcio sempre exigiu, foi a multiplicidade, diferentes pontos de vista sempre foram muito importantes para o trabalho dele, e começa a crescer, através do trabalho da Neyde, que ela montou *Arlechino* [1988]. O curso sempre teve esse enfoque grande no trabalho físico, e a Commedia Dell'arte tem essa eficiência, ela mostra com muita clareza a eficácia disso. Tinha a mímica do Decroux, pegando um grau de abstração e talvez uma seriedade que uma parte da turma achava um pouco pesada, daí veio a Commedia Dell'arte que manteve o rigor do treinamento, mas até pela questão do corpo, pela questão da mascara e até por todo o poder, sei lá, revolucionário da Commedia, quebra um pouco essa dureza. A técnica já ganha, pelo contraponto do cômico, essa técnica física vai ganhando uma maciez. Então, criou-se os Horácios e os Curiácios, que era a turma da Commedia Dell'arte, e do cômico e do popular, e a turma do Marcio Aurélio, com essa preocupação mais do espetáculo como um todo, a encenação, a composição. Não que fosse desvinculado do ator, mas lembro-me que ele chamava mais atenção para a proposta poética de cada aluno do que pela sua capacidade de execução técnica. Claro que ele exigia isso, e ele tem um trabalho muito legal com isso também, mas não era a ponta de lança, a ponta de lança era muito a coerência da proposta do cara: por que escolhe isso, não aqui, por que essa música, não aquela, e depois que isso estava claro na cabeça do ator é que ele ia em cima da execução. E a Neyde, tempo. Tempo da comédia, e aí começa o fascínio da máscara. E era gozado, porque o

Marcio Aurélio querendo desmascarar os atores e o povo lá da Commedia Dell'arte querendo mascarar...

Daí separou mesmo. O Celso, coitado, ficou deprimidíssimo porque não podia ter separado as duas turmas. Mas eu sei que essa turma que virou depois o Fora do Sério, que trabalhou com a Neyde, depois vai para Ribeirão Preto, desenvolveram lá um trabalho, então, estamos aí. Isso vai dando frutos. O pessoal do Fora do Sério saiu, mas essa tradição da Commedia Dell'arte continuou. Depois que a Neyde sai, a Tiche vai entrar. Ela entra com total independência, estava meio que voltando da Itália, eu já dava aula, e ela pega um buraco interessantíssimo, que já vinha caminhando por aí, de que o ator precisa de técnica e treinamento. Que é quando vai entrar a Tiche e a Maria Thaís. Então, essas duas coisas que estavam um pouco separadas, ainda, a ideia do Marcio, Celso, Burnier, muito um aqui e outro ali, aí no departamento vai virar o momento da técnica; a gente precisa ter técnica e treinamento. Na época, eu já tinha saído, tinha feito monitoria com o Marcio Aurélio, então estava no Razões Inversas e ainda não tinha vindo para a Pós. Logo que comecei a dar aula, acho que dei dois, três anos, deu aquele negócio político de que todo mundo precisava se aposentar, todo mundo saiu correndo atrás da aposentadoria. A Neyde saiu, esse pedaço não sei direito porque não estava. Sei que depois voltei a dar aula, abriram-se os concursos e a Tiche veio num momento politicamente complicado da universidade pública, e se era da universidade pública, então no Instituto de Artes era pior ainda, a gente estava tudo com os contratos pendurados, tudo muito incerto. E a Tiche, apesar de ela vir... lembro-me que acho que foi a Maria Thaís que a convidou... Ela estava voltando da Itália, se não me engano, e veio para cá nesses contratos pendurados, contratos que não davam estabilidade, ganhava por mês, às vezes ganhava, às vezes não, e esfolando a gente porque, dá época do Celso até esse momento, a gente passou de ter quatro horas a oito horas de trabalho, então, a carga horária duplicou, os professores diminuíram pela saída das aposentadorias, aquele pedaço que teve as grandes passeatas no governo Mário Covas... É aí que a Tiche começa a delimitar mais o tipo de pensamento dela. Ela tem uma coisa pedagógica muito forte e esse comprometimento com a política pública muito clara. É o momento em que ela pede demissão. Ela foi chefe do departamento, aí, muito *puta* da vida com esses arranjos, de ganhar e não ganha, com a falta de respeito da universidade pública em relação ao professor e essa confusão toda... Não sei quanto tempo ela deu aula, mas foi pouco tempo. Lembro-me do discurso que ela fez para os alunos, muito claro, denunciando essa política pública da universidade e o porquê ela estava saindo. Lembro-me que nessa greve a gente fez bastante coisa com os alunos, com os grupos de São Paulo. Nessa passeata no governo Mário Covas [28 dias de greve em 1995], tinha um carro que a Tiche organizou, já tinha esse pedaço. Em termos dessas articulações de políticas culturais, tanto que acho que o Barracão é um que nunca saiu do Redemoinho... O Barracão sempre puxou. Daí ela sai da UNICAMP e vai para o Barracão. O pessoal ficou sem a Commedia Dell'arte, que desespero. Havia criado toda aquela expectativa, ela muito boa professora, muito articulada também, então, nossa, foi um momento profundo de crise no departamento. E foi esse momento difícil também das greves, greves longuíssimas, muito difícil manter qualquer estabilidade, os alunos superinsatisfeitos, a gente fazendo a reformulação pedagógica, que não

estava dando jeito, já víamos que esse negócio de grupo não ia funcionar, então foi esse momento confuso... E aí a Tiche abriu o Barracão.

P – A sua graduação foi de que ano a que ano?

VF – Foi de 1986 a 1990.

P – Quando você fala das Razões, era o seu primeiro sentimento de pertencimento a um grupo? Já que a Razões Inversas ficou com um núcleo de trabalho contínuo e existe até hoje.

VF – Logo que entrei a gente formou os Produtos Notáveis, que era eu, a Mônica Sucupira, que agora trabalha com cinema, o Petrônio Gontijo e o Washington Gonzáles, que está em Barcelona. Fazia parte desse grupo, às vezes, a Lavínia [Lavínia Pannunzio], o Ricardo Puccetti, que é do Lume.
P – Em que ano que a gente está?

VF – 1986.

M – E esse nome emblemático do espaço da Boa Companhia, o Útero de Vênus, levando em conta a perda do bebê...

VF – O parto foi no dia 30 de julho... Foi muito cruel, porque foi no meu aniversário. Foi horrível. Eu perdi o bebê no dia 30 e dia 2 de agosto é meu aniversário. Perdi assim por um triz que não morri mesmo. Foi aquele descolamento prematuro de placenta. Numa circunstância horrível, de confusões de planos de saúde, hospital sem anestesista. O que me rendeu esse erro médico. Na época, quem fez a autópsia da placenta foi o laboratório do Badan Palhares, no mesmo momento que estava acontecendo toda aquela confusão [o médico legista Fortunato Badan Palhares, cujos laudos da morte de Paulo César Farias, ex-tesoureiro de Fernando Collor de Mello, foram contestado]. Depois que perdi o bebê, perdi o útero, foi tudo de uma vez só. Fiquei em coma. Quase morri, fiquei em choque. Me tiraram do hospital, me levaram para outro, e quando terminou primeiro me deu esse bode, depois uma vontade de processar. E a vontade de processar é que vi o tamanho que a gente é. Porque era o laboratório do Badan Palhares, eu era muito amiga do Ricardo de Figueiredo [Ricardo Molina de Figueiredo, professor da UNICAMP e perito particular], que na época trabalhava no Instituto Médico Legal e fazia análises de gravações, ele fez música aqui na UNICAMP... Tentei ir no CRM [Conselho Regional de Medicina], procurei advogados, isso começou a ficar uma coisa tão gigantesca, porque o dono do hospital era reitor da PUC, aí você vê que está mexendo com figurões, falei “ah, vou cuidar do meu útero lá no México”. Aí sarei, total. Foi uma bênção. A Madalena trabalha muito com musicoterapia e xamanismo. E ela ia dar um curso junto com psicólogos e terapeutas alemães na Cidade do México e Oaxaca. Eu estava meio desnorteada, acho que estava tomando muito remédio, sei que comprei uma passagem e fui. Cheguei lá, na primeira entrevista não passei. “Olha, seu caso é muito sério, a gente não pode assumir”. Mas eu estava lá no México, o que eu ia fazer... Sabe de uma coisa, vou viajar pelo México. Achei um ótimo xamã... Aquele negócio que a gente ouve: “Quando você vai para o exterior,

faz qualquer coisa, mas não desgruda do seu talão de cheque e do seu passaporte". Lá vou eu, periferia da Cidade do México, maior cidade da América Latina, favelão, acho lá o cara que fazia o "temascal", que o nome lá de uma coisa muito louca que você entra, uma sauna em que você faz a reprodução do útero [no xamanismo, o temascal é um tipo especial de roda de fogo em referência à prática ancestral por todo o continente americano]. E calhei que o que eu tinha que fazer era isso. Lá foi eu para o favelão. Favelão longe, longe na Cidade do México. Chego lá, dizem "olha, vai lá naquela casinha, tira toda a sua roupa, todas as suas jóias, você vai encontrar umas roupinhas, veste e desce". Botei lá um short velho e desci para a tal da cabana, onde ia rolar o ritual. Negócio interessantíssimo, muito legal. Fui me apaixonando, a cultura índia é muito forte no México. Você não tem uma Drogasil a cada esquina, mas tem muito herdeiro em todo canto. Um outro tipo de relação com o mundo, com natureza. Olha, diria que foi um arraso.

Quando cheguei, voltando cá para o assunto, daí achei que ia me separar, ia fazer um teatro lá no estúdio do músico, ex-marido, botei para correr... Ah, você já tinha estruturado uma vida, tá, agora vou casar, ter filhos e tudo. De repente, ele era canceriano, adora família, eu me senti muito envergonhada, não tinha mais útero, não ia poder mais ter filho...

P – E como isso acabou determinando o que você é hoje. Por outro lado, ir para a família, vamos dizer, e não teria ocorrido as rupturas para a sua visão de mundo...

VF – É gozado, porque são pequenos... Ah, fico até curiosa de você conversar com a Tiche, porque quando eu estava grávida, foi antes ou foi depois...

P – Teve o episódio com ela, o acidente...

VF – E o mesmo médico, que é meu padrinho, que cuidou de mim, cuidou da Tiche. É superinteressante. Eu penso assim: "Nossa, Deus é um *puta* de um dramaturgo. Se contasse isso para alguém, ah, ta forçando a barra, exagerou, não é assim que as coisas acontecem".

P – Bem, aí você volta, separa....

VF – E boto a companhia para dentro da casa.

P – Casa com a Boa.

VF – Caso com a Boa. Agora vou fazer um teatro aqui, que vai se chamar Útero de Vênus, vou botar a Boa Companhia aqui. O Marcio estava desenvolvendo bem lá [em São Paulo] a Razões Inversas, então vamos sentar e fazer sede aqui. No mesmo momento o Lume consegue a sede lá, da fazendinha, na Vila Santa Isabel, logo atrás da gente, e a gente estréia mais ou menos na mesma época. Pensei, vamos levantar repertório. Eu tinha *O banqete*, que adorava fazer, da época dos Produtos Notáveis, passei tudo para eles. Tinha acabado de dirigir uma montagem de *Dorotéia*, de formatura – e foi quando o Burnier brigou mesmo comigo. Eu estava dando aula para ator e não

é todo mundo que agüenta essa rigidez, essa profundidade. Então, na turma, tinha umas meninas meio desengonçadas que não agüentavam o pique do treinamento e elas queriam outra pessoa para dirigir. E ele quem estava dirigindo esse ano. Aí elas me chamaram para dirigir. Fizeram o pedido para a comissão de Graduação que queriam fazer outra peça, Ok, mas ainda não tinham arrumado alguém para dirigir. Aí me chamaram. Quando eu cheguei na sala... Olha só, Deus, o dramaturgo perfeito, e vão dizer que estava exagerando: elas estavam no meio da *Dorotéia* do Nelson exatamente na cena que eu fiz para o vestibular. Eu sabia de cor, adoro essa peça. Eu dirige com elas, chamei o Marcio para fazer a luz, chamei a Boa Companhia para fazer os homens, os homens jarro. Quase que Newton fica sem os braços... O Burnier tinha uma sala chique, a gente, que era montagem off, tinha que fazer numa outra salinha lá, ótimo, a outra salinha lá ficou ótima, que era pequeninha, com um janelão, e tinha uma hora na *Dorotéia* em que começa a chover lá fora e os homens começam a grudar que nem lagartixa no vidro. Meu Deus, o Newton tropeçou, atravessou o vidro, cortou os braços, levei para o hospital, tadinho, tem uma cicatriz.

E a Boa Companhia sempre junto. Mesmo eu fazendo a montagem de *Dorotéia*, quem fazia o Nono que ficava correndo nu era o Daves [Davis Otani], precisava de alguém para cantar um operinha lá chamava o Momô, para dar um "up" na peça. Aí as meninas se formaram....

E como já tinha cenário e figurino, falei, "ah, vamos fazer". E eu gostava bastante de *Dorotéia*, ainda mais depois do evento filho que morreu, falei, "ah, tenho que fazer essa peça, vai me curar ainda mais". E aí a gente montou a *Dorotéia* também, com a Boa Companhia. Aí a gente tinha *O banqete*, tinha a *Dorotéia*, tinha *Otelo*....

M – Mas *Otelo* você chegou a mostrar ao público em geral?

VF – Não, tínhamos ele guardado. Os Fofos já estavam indo para São Paulo, daí o *Otelo* foi sumindo. Foi a época dos cem anos do Brecht, 1998, e a gente montou *O senhor puntilla e seu criado Martti*. Amo essa montagem, adoro. A gente fez Brecht-Noel Rosa, ficou bonitinha. Aí quando estávamos com esse repertório e batalhando espaço. A primeira apresentação lá na Boa Companhia, não veio ninguém. Lembro tanto da gente sentado lá, vieram duas pessoas. E aquela discussão: "E aí, a gente faz ou não faz". Uma dificuldade para arrumar cadeira, e tudo lá em casa. Aí foi ficando difícil, lá cabem 30 pessoas. As pessoas já tinham se formado, aquela agonia toda. Aí, abriu a porcaria do Hopi-Hari, fazendo teste, pagando fortunas. Aí o meu elenco feminino.... Ah, a gente tinha feito também outra coisas no SESC, *Ofélia afogada* [1998], que adorei, uma coisa curta, superbonita; fizemos também o *Love me* [1997, textos recortados de Harold Pinter], tudo um pouco mais por aqui e ao redor. Às vezes conseguíamos fazer alguma coisa em São Paulo, participar do Reflexo de Cena, que eram muito legais. Aí, quando abriu o Hopi-Hari, as meninas baldearam e fiquei sem elenco. Então, não tinha mais *Banqete*, *Senhor Putilla*, *Dorotéia*.... *Dorotéia* ganhou um monte de prêmios. Ah, porque nessas todas, que coisa, em 1997 achei que o pessoal precisava arejar, fomos todos para Cuba. Foi o máximo, uma coisa superchique. Estava

tendo lá um seminário internacional sobre a dramaturgia do ator, começava-se internacionalmente a falar sobre o ator-criador. E foi o De Marinis [Marco De Marinis], professor da Universidade de Bolonha, dar um curso. Quando a gente chegou lá, era bem na época do embargo, mas o cartaz que eles tinham contra o embargo, era a parte escrita de *A próxima vítima*, da novela, então algo assim "Cuba não será a próxima vítima", engraçado. Eles adoravam novela brasileira. Estava lá também o Janô [Antônio Januzelli], com o LINCE [Laboratório do Ator - Laboratório de Investigação do Corpo em Expressão], foi superimportante encontrar com ele porque era meu professor quando fiz ECA. Então, fomos vendo que pesquisa tem espaço, dava para fazer as duas coisas juntas.

Em 1998, eu estava trabalhando com o Paul Heritage nesse projeto do teatro nos presídios. Eu já tinha ido a Londres um seminário de direção, promovido pelo British Couoncil. Como eu dava aula, dava jeito de conseguir a passagem pela UNICAMP. No primeiro eu fui, superobediente, no segundo eu encontro uma chilena doida, me olhando com uma cara de desconfiança, "o que essa latina está fazendo aqui, batendo a cabeça para os ingleses do teatro"... Eu sei que em muitas conversas com a Claudia Echenique, que era a chilena doida, nossa, eu fui vendo o tanto que a gente era submisso a um tipo de teatro, a um tipo de pensamento. Aí ela foi me ajudando a fazer a crítica, desde a antropologia teatral até com o teatro da América Latina com quem não tinha contato. Então, eu fui já abrindo o olho. Com o negócio de Cuba eu já tinha ficado alerta na recepção, aí o Paul me chamou para ir para Londres, eu disse que tínhamos peças, *Love me*, *Dorotéia*, a gente dá oficina, *Nelson in London*. Foi a Boa Companhia inteira para o apartamento do Paul. Ótimo. Demos oficina, nos apresentamos e ainda fizemos performance na beira do rio... E o Paul levou a gente para ver teatro, fez um panorama. Para você ter ideia, a gente viu a própria Sarah Kane interpretando o "Clenased", porque a atriz tinha se machucado e não tinha quem fizesse na noite em que a gente foi ver.

Daí as meninas todas foram para o Hopi-Hari, no final de 1998, 1999. Peça, dinheiro, personagem, carteira assinada. Daí eu fiquei com os meninos. Foi quando o Zozó [Eduardo Osório] tinha me mostrado o *Comunicado a uma academia*, texto que ele gostava muito, que eu tinha assistido em Campinas anos atrás, no Festival Internacional, com uma atriz colombiana, e tinha achado o máximo. Quando o Zozó veio com essa ideia. A gente precisava fazer alguma coisa porque os meninos estavam doidos para fazer alguma coisa. E tinha muito a ver com eles, se identificaram logo. A gente fez aquela coisa muito maluca, todo mundo achando que ninguém ia entender nada. Daí o pessoal gostou. Na época, a minha irmã estava fazendo o mestrado dela em etologia, estudando comportamento animal. A gente desde pequeno gostou muito de bicho, por isso que eu estudei biologia. Com essa negócio da etologia, a gente conversava muito, mostrava no zoológico, contava história, mostrava vídeo. E eu achava que isso no teatro ficaria muito legal, pegar essas ideias. Ela me ajudou muito nessa construção.

P – A estréia mesmo foi quando?

VF – 1999. Ah, esqueci de falar isso. Também foi uma perda para a cidade de Campinas. O Centro de Convivência foi ficando cada vez mais difícil, mas tinha um espaço alternativo que era o Confraria da Dança, onde a gente apresentava tudo. Todas as peças a gente fazia lá. Era a ponte com a cidade, das coisas mais experimentais. Era uma companhia de dança, que tanto apresentava trabalhos quanto gerenciava aquele espaço onde rolava tudo que era alternativo. Ali que estreou *Dorotéia*, *Primus*. Lá dava para tirar um dinheirinho, magro mas dava. Tanto que a Confraria encerrou também com a apresentação de *O banqete*, a gente foi embora e eles desmontaram o teatro inteiro, entregaram, ficaram um tempo sem e agora estão na Estação Cultura.

P – O *Primus* que a gente vê em Curitiba, em 2001, é diferente?

VF – Evoluiu muito. O diabo, é que eu gosto de trabalhar o lance mais físico, mais corporal e mais estranho. Os meninos nunca tiveram assim muita paciência para isso não. Foi com o *Primus* que começaram a ter, a apostar. Esse negócio de dançar, para eles, imagina... Eles gostam de jogar futebol, é o máximo de esforço físico. E eles são assim, não têm assim muito pendor intelectual, de viajar. Eles gostam de fazer. E a história do macaco era muito parecida com eles, esse negócio de treinar, de ser meio bronco e de repente tem que se intelectualizar, se formar, ocupar outra região.... Nenhum dele "frequenta".... Um bando de macho, não tem nenhum *viado*, heterossexuais caipiras que não "frequentam", a gente nunca vai ter sucesso... É um grupo sem penetração, não tem como.

O Alê [Alexandre Caetano] até que consegue um pouco mais. O Momô tem uma coisa estranha, vai até um ponto, depois ele critica. O Luiz Fernando de Carvalho precisou de caipira para fazer também *Irmãos coragens* [1995], alguma coisa, e toda a Boa Companhia foi fazer. Fizeram figuração de sem-terra. Aí o Momô estava lá, ia rolar até um personagem legal para ele, mas o Momô implicou, porque novela não é o que ele quer... Ele vai até um ponto, depois acha que está demais e corta. Então, a gente não tem ninguém que saiba... Nunca conseguimos produtor, eles não... nem buscar um produtor. E assim: tem esse mal que sou eu na Boa Companhia, infelizmente. Porque, tudo bem, adoro criar, inventar... Se tem que ensaiar, é comigo. Mas não me peça, pelo amor de Deus, para telefonar para alguém do SESC. E tem que fazer isso. Ou mesmo negócio de imprensa. Não lembro em qual festival que falaram que a gente era prepotente, antipático, alguma coisa... Por exemplo, eu morro de vergonha. Eu sei que é bobagem, não sei, eu gosto da arte. Eu sei que o interesse não é só... Mas, veja só, a mídia é uma coisa complicada.

P – Era mais difícil ainda nesse inicio...

VF – Muito mais. Porque lida muito mais com a questão de poder, está muito mais clara. Não é preconceito, porque admiro quem sabe lidar com isso. Mas você precisa ser uma pessoa articulada para jogar [com a mídia].

A gente este ano está entregando os pontos, confesso. Porque a gente investiu muito no ano passado [2007], a gente fez 15 anos de trabalho juntos, fomos lá para o Centro Cultural [São Paulo] com a trilogia, o repertório, deu um *puta*

trampo, deu um *puta* prejuízo. E caiu no vazio. O ano passado foi muito frustrante. Tanto que eu falei para os meninos, olha, eu acho que vocês têm que ir para São Paulo. Mas, ao mesmo tempo, rolou o lance do Ponto de Cultura aqui [no Útero de Vênus]. Mas ao mesmo tempo assim eles estão, algumas condições, mas... Agora, o Daves está com filho. As pessoas crescem um pouco, o Mô está com 40 e poucos anos, também quer alguma estabilidade. Eu sei que a gente está num impasse.

P – É uma contradição da mídia ser desatenta a um projeto de 15 anos...

VF – É a novidade. A novidade é foda. Tanto que a gente chegou a pensar a mudar de nome quando a gente escrevesse um projeto, para dizer que a gente é uma coisa nova... O *Primus* (1999), *Josefina, a cantora ou o povo dos ratos* (2001), *Mr. K. e os artistas da fome* (2003) e o *Galeria 17* (2006) têm muito a ver com a nossa história. Tem uma frase lá que fala: "Quarenta dias é o tempo suficiente para manter a atenção. Depois o público começa a falhar". No caso, é assim, cinco anos e depois você está velho. E olhe lá, para ser a bola da vez. Esse pedaço é muito aflitivo de saber.

P – Já que você falou na dificuldade dos 15 anos, em contrapartida você abriu um outro espaço recente em frente ao Útero de Vênus.

VF – É a Rosa dos Ventos, parceria com os grupos Matula e Os Geraldos. A Boa Companhia, eles, os meninos, eles são fechados. Eles têm medo de tudo que vai aumentar. Nessa aflição, preferem não envolver mais ninguém porque eles sabem que entre eles seguram a onda. Toda essa parte de produção, que é muito complicada... Por exemplo, a gente fez o *Mr. K* junto com o Matula, a gente foi para a Alemanha... Muito prejuízo! Era aquele elenco grande, na hora que ia dividir não dava nada para ninguém. Foi um tesão, como artistas todos adoraram, mas daí... E eles já têm isso agora. Eles chegaram nessa ideia de que agora, sem grana, eles não fazem nada. Me acusam dizendo que eu tenho vontade de fazer porque tenho o salarinho da UNICAMP. Mas também, agüentar três períodos de trabalho é fogo, de manhã, de tarde e de noite. Tudo bem. Não consigo parar de fazer. Aí, um dos grupos está se formando agora, parte formandos do ano passado, e estou dirigindo o trabalho deles. Então, eu falei, "ó, gente, tó para vocês aí, vamos brincar". Enquanto não consigo fazer nada lá, dá para eles [Os Geraldos], o Matula, com o qual sempre trabalhei e gosto de trabalhar.... Eles tomam conta de um pedaço, Os Geraldos do outro, quando dá a gente organiza alguma coisa junto... Os três, quando a gente fez a mostra Vaudavila, no final do ano [11 a 28 de setembro de 2008], já que a gente não tinha espetáculos para mostrar, fomos chamando amigos para se apresentar. Também, maior prejuízo. No dia que é de graça, lota. No dia que é R$ 10, não vem ninguém. Mas tudo bem, fizemos. Eu gosto de fazer teatro em casa, eu gosto de ficar escovando os dentes e ouvir o pessoal passando o texto. Sabe, me agrada essa sensação. Não gosto dessa coisa show business, odeio coisa mega, detesto coisa mega. É claro que sempre dá a sensação de você conhecer... Eu gosto de conhecer quem está indo lá, não gosto dessa coisa muito grande. Mas, *putz*, isso aí é insustentável. Então, é assim, o que eu gosto de fazer, os meninos não gostam de fazer, porque não dá dinheiro e não vai dar nunca.

***

MOACIR FERRAZ
Ator da Boa Companhia de Teatro.
Entrevista realizada na residência dele, em Vila Santa Isabel, Barão Geraldo, 28 nov. 2008.

Pergunta (P) – Qual foi o seu objeto de mestrado?

Moacir Ferraz (MF) – Eu pego o *Primus* como exemplo de caso. É uma coisa a que a gente chegou por conta de uma discussão sobre o que a gente faz, como é que a gente produz? O Lume tem essa coisa forte com mimese e linguagem de clown; pessoal do Barracão Teatro, máscara, palhaço. E a gente? Daí, uma característica da Boa Companhia é que a gente bebe de tudo quanto é fonte. O que nos interessa, na verdade, primordialmente, é o assunto sobre o qual a gente vai tratar. Aí, em função disso, a gente vai pesquisa o que a gente gostaria que o espetáculo tivesse para realçar aquilo que a gente está fazendo. A gente tem uma coisa muito forte com dança no começo por conta do histórico da Verônica [Verônica Fabrini]. Ela começou no circo e depois sempre foi muito ligada em dança. Desde o começo, a gente queria pensar um ator que fosse meio com um performer, que pudesse dançar, pudesse cantar, que pudesse atuar, que pudesse tocar alguma coisa. Porque o nosso trabalho é muito focado no ator e quanto mais autônomo ele for, melhor. Com o passar do tempo, eu estava escrevendo o meu memorial, estava vendo que os últimos espetáculos, o *Primus*, por exemplo, a maior parte da trilha a gente faz dentro, trilha sonora. Tem as inserções mecânicas, de gravações e tudo. Então a gente foi caminhando para essa tentativa de autonomia. E aí agora, no fim, a gente chegou num nome que seria um tripé, mais ou menos, que sustenta a cena: coreografia, que é o desenho do corpo no espaço; musicalidade, porque a gente sempre trabalhou muito com música, desde o aquecimento até os exercícios que a gente faz no treinamento com nossos elementos de dança, a música sempre ajudou muito a gente a medir o tempo além de alimentar o subconsciente, o inconsciente com toda dose de lirismo que ela tem; e um outro termo que a gente meio que inventou, de depois eu já vi mais alguém mais falando sobre isso, que é corpografia, que seria então uma escrita o corpo. A coreografia seria uma escrita do corpo e a corpografia, uma escrita no corpo. E na verdade a corpografia é o cerne da coisa. Porque não se trata só de uma imitação, no caso do *Primus*, imitar o macaco. É poder transitar do macaco para o homem, do homem comum para o pop star, é conseguir sair de um momento realista de linguagem e ir para outro completamente épico, e voltar. Então, seria quase que uma coisa palimpsesto, que tem várias camadas e você consegue acessar.

É um trabalho em que o ator se alimenta tanto do seu material individual, suas memórias, suas intuições, como dos seus estímulos externos; um trabalho que vai dialogar tanto com a cenografia, com a trilha sonora, como com tudo aquilo que esses estímulos externos fazem reverberar no interno. Não é nada de

novo, na verdade. Aliás, eu acho que o barato que a gente tem é uma particularidade na mistura dos elementos. Se a gente vai olhar bem, quem faz teatro, tem um monte de gente mexendo com isso que a gente está mexendo. Mas, por exemplo, o trabalho da Companhia dos Atores, *Gaivota [Gaivota, tema para um corto curto*, 2006*]*, se a gente for pensar, seria a coisa mais próxima do pós-dramático, aquilo que o Lehman [Hans Thies-Lehman], que tem um parentesco com algumas coisas que a Boa Companhia faz, mas a Boa Companhia trabalha com umas coisas mais de Stanislavski [Constantin Stanislavski] junto que eu não vi tanto naquele trabalho.

O Lume tem esse trabalho da personagem meticulosa, da criação das ações, que a gente tem também no *Primus*, mas o Lume, no caso desse tipo de espetáculo, não transita por outras linguagens, não passa pelo épico, por elementos da performance, como acontece no caso da Boa Companhia. Então, eu acho que a gente está mexendo com ingredientes que é essa característica diferenciada, sobre isso que estou falando, e também no caso do *Primus* tem ainda a questão da adaptação de um texto não dramático para a cena. Um termo do Augusto de Campos, se não me engano, ele fala de "transcriação". Se a gente pega um texto do Tchekhov, a gente adapta, porque já é um texto dramatúrgico. Agora, se a gente pega um conto literário, a gente faz uma criação em cima do conto, por isso cabe bem o termo transcriação. Que também tem um monte de gente fazendo isso. Só que eu acho que com o auxílio do trabalho com a música, com a noção de coreografia, com o suporte desse trabalho baseado no ator, a gente elaborou um jeito de fazer a coisa que outros grupos, quaisquer outros grupos que se apropriarem dessa metodologia, vamos chamar assim, acho que são passos seguros para a montagem de uma peça. Porque no caso da adaptação de um texto literário, ou da transcriação, a gente tem um método que é: primeiro definir o conflito principal, o caso do *Primus*, a gente tem o civilizado contra o selvagem; a gente tem noção de liberdade contra a melhor saída, o primata versus o homem evoluído. Extrapolando, natureza versus cultura, esses embates todos. Então, pega o texto, delimita esse conflito principal. A partir dele, você vai descobrir as tensões que vão orientar o trabalho de corpo. No caso de *Primus*, isso é muito evidente, porque você tem a história do macaco e do homem. Então, você vai tratar de encontrar ações, codificá-las e deixá-las bem familiares para você, de modo a transitar de uma para outra de uma maneira bem tranquila.

E depois tem o que a gente quer dizer com esse texto, o que ele nos interessa agora. No caso do *Primus*, vários motivos. A gente questionando mesmo a barbárie do mundo onde a gente vive, frente ao que a gente chama de selvagem; questiona a posição mesma do ator com um mico amestrado na sociedade de consumo. Tem uma questão política do terceiro mundo como macaco, do pessoal do primeiro mundo. Tem o tratamento das minorias, tratadas diferente. Então a gente queria muito falar desses assuntos e *Primus* casou. Daí, a partir desse conflito principal, você vai abrindo a teia. No nosso caso, você do texto as frases capitais. E vai partir para improvisações em cima dessas frases. A gente tenta se manter fiel ao texto. Na maioria das vezes, é uma improvisação coletiva. Então, você já tem um corpo que está trabalhando muscularmente na construção da significação dessas oposições primordiais. Você tem um texto que fala sobre isso. Você vai buscar um estimulo musical

que suporte isso. E você vai buscar fazer desenhos na cena que dialoguem com isso, não só ilustrem. Por fim, a gente tem ainda no *Primus* o diálogo com as outras mídias, no caso, os slides, as fotos.

Tive vendo recentemente sobre a Gestalt. A Gestalt é uma maneira muito legal de ler o trabalho da companhia no final das contas, me parece. Eles têm uns sete, oito princípios lá interessantes. O que mais ficou fresco para mim é que o todo ajuda você a entender a parte. Porque, a gente trabalha com uma linguagem de muito estímulo, muito rápido, e às vezes alguma coisa pode passar desapercebida para o espectador, mas quando termina a peça, aquilo que estava lá no começo ficou, ajuda a jogar uma luz em cima.
Então, a gente chegou nesse trinômio aí, corpografia, coreografia e musicalidade para tentar organizar o nosso discurso de construção da cena. Uma coisa que é básica, fundador da linguagem, é a questão do ritmo, que suporta esses três pilarezinhos que sustentam a cena. Octavio Paz tem uma frase ótima na qual ele fala que: "O ritmo não é só um elemento da linguagem, como provavelmente ele é anterior à linguagem", constituinte dele.

P – Esse trânsito da literatura para a cena vai aparecer em outros processos também, não é?

MF – Pois é, foi nossa fase Kafka. Depois veio *Mr. K e os artistas da fome* e a *Josefina*. O mesmo processo, uma escolha... No caso do *Mr. K*, você tem o indivíduo versus coletivo, o artista que não abre mão da sua missão, vamos dizer assim, versus os modismos da época. No caso da Josefina, você tem o artista que também desempenha seu papel, apesar de ser completamente incompreendido. Então, a trilogia na verdade é sobre uma tentativa de estruturar uma visão sobre o artista na comunidade, na sociedade. No caso dos *Artistas da fome*... No *Primus*, a gente tem duas frases que não são do texto original: a gente tem o "Nada a fazer", do *Godot* [*Esperando Godot*] e a gente tem uma de um conto do Tchekhov, um conto chamado *O homem do estojo*. Quando a gente começa a fazer, trazemos outras referências, outros textos, quadros, músicas, para ir alimentando. Do Tchekhov é: "Ah, liberdade, a simples menção às palavra nos põe asas na alma". E depois os cacos que vão surgindo, brincadeira com o público, inserção de trilha. No caso do *Artista da fome*, teve um diferencial que a adaptação foi feita junto com a Christine Röhrig, que aí sim criou-se um texto, a Christine propôs um texto dramatúrgico para além das frases capitais que a gente escolhia do texto. A última versão que a gente apresentou desse texto na Alemanha era uma versão bem mais enxuta e bem mais focada no conto. A Boa Companhia também tem esse estilo, ela está sempre mexendo no trabalho. A Verônica é uma pessoa muito inquieta, muito exigente. Às vezes, para o trabalho do ator é até um pouco desesperador. Na hora que você está firmando uma coisa, já vem informação nova. E a *Josefina*, não, é só texto do conto mesmo. Mas sempre passando por esse princípio de visualizar o foco de tensão e as frases que melhor refletem sobre isso e aí vai, no caso da *Josefina*, teve a direção de uma pessoa de fora. A Verônica estava na cena, e foi uma colega dela do Chile, a Claudia Echenique. Depois, agora, a gente fez o *Galeria*, que é outro conto do Kafka também. Esse é um trabalho ainda em formação, assim. A gente montou *Mr. K.* foi uma parceria com os alemães e *Galeria* foi com os portugueses. Inclusive,

na primeira montagem eu fiquei de assistente de direção. E essa foi nossa tentativa mais ousada de linguagem. Eu mesmo só vim entender a peça um tempo depois. A Verônica às vezes gosta de se lançar nisso, vamos ver no que vai dar. Mas é um conto curtíssimo, de duas páginas apenas, não tem uma história linear. A nossa vontade era de falar do que acontece entre o espectador e a obra de arte. O que mexe com ele, o que acontece nesse momento. É um trabalho que a gente ainda vai retomar. A gente levou ele em Rio Preto, dividiu muitas opiniões, a maioria das pessoas não gostou, outras gostaram muitíssimo. Era um espetáculo hermético mesmo. Porque é uma linguagem muito mais de dança do que de teatro, se bem que a fronteira entre essas duas coisas é tão indissociável, difícil de divisar.

P – E esse pendor para ler a si mesmo, é um processo mais recente, internamente, ou você tem outras pessoas estudando, tentando expor um pensamento autocrítico sobre o trabalho mesmo?

MF – O Daves [Daves Otani] esta fazendo o doutorado dele também sobre o trabalho de improvisação na hora da criação, algo que ele chama de Gênese Improvisacional. O Eduardo [Eduardo Osório], também o doutorado dele é ligado à Boa Companhia, não diretamente, mas sobre o trabalho de ator, sobre o trabalho individual do ator, sobre as questões do devir, o que é que alimenta o ator. O dele tem um embasamento mais filosófico. Trabalha com as coisas do m Michel Foucault, o Derrida [Jacques Derrida], o Deleuze (Giles Deleuze]. E tem a Verônica, que fez o mestrado foi quando a gente adaptou *Otelo*, e depois o doutorado foi quando a gente estava trabalhando sobre o Nelson [Nelson Rodrigues], paralelo entre Nelson e Artaud [Antanin Artaud], o pós-doutorado que ela fez agora em Portugal. Também, todo o trabalho dela é a partir ou alimentado do que ela faz na companhia.

P – E o mestrado, você tratou do quê?

MF – O meu mestrado foi sobre a voz do ator, uma influência direta da professora Sara Lopes, minha orientadora. Foi procurá-la e disse que estava com vontade de pesquisa teatro de rua e voz. Ela falou que em voz podia me ajudar. Não tem nada de novo, coisa bem simples, chama *A voz parte do corpo*. Porque eu sempre tive dificuldade com a voz e vejo muita gente com dificuldade, mais do que o trato com a voz, o trato com a palavra. É tão difícil achar gente falando bem no palco, não é? Por que isso acontece? Eu tenho uma linha de pensamento, a que uso para dar aula, que parte uns pressupostos de que, por conta da influência da razão do mundo ocidental, por conta do esvaziamento do valoro da palavra, a gente está usando a palavra hoje muito espelho do que a gente pensa. A palavra é muito mais ligada a uma produção racional do que ao que o corpo sente. E com isso, o trabalho do ator pode virar um empecilho, porque para a gente a palavra precisa ter esse caráter de revelação no palco. Para o meu trabalho como ator eu entendi isso e os cursos que tenho dado têm feito sentido para as pessoas. Como é que a gente religa de novo a cabeça com o corpo, desfaz essa pseudodivisão aí. Tem uma coisa muito evidente que está na relação de forma e conteúdo da palavra. As palavras não têm a forma que tem por mera convenção. Os linguistas ouvindo isso vão querer me matar. As palavras são abstrações, não são as

coisas. São abstrações que, no meu modo de entender, uma coisa que vem do Rousseau [Jean-Jacques Rousseau], o Vico [Giambattista Vico], e outros autores mais modernos aí, tem um cara muito interessante chamado Vilém Flusser... Quando as coisas foram nomeadas primordialmente, porque elas receberam o nome que receberam? Então, a ideia foi que o homem tentasse capturar no som a característica da coisa que ele fala. Se não é a hipótese correta, para o ator acho que ela faz muito sentido para o trabalho dele. Porque vai levar ao trabalho principalmente no caso da articulação, que faz muita diferença no Brasil. Um dos vícios que a gente vê é que muitos atores levam para o palco uma fala muito próxima do que usam no cotidiano. E a gente tem uma articulação muito frouxa, não gasta muita energia para falar, desacostuma de falar as palavras por inteiro. Se você articula de novo bem, se você dá espaço para as vogais... Isso, você fazendo exercício você percebe. Cada vogal desperta um tipo de energia no corpo. Eu falo sempre que não é à toa que "claro" tem esse "a" aberto no meio da palavra, assim como "escuro" tem o "u" como a tônica. Porque essas vogais evocam energias diferentes, e isso para tudo. Dentro do "relâmpago" tem o "relâmpago" nessa proparoxítona. "Trovão". Essas são algumas palavras em que a ligação é muito evidente. Noutras, é mais sutil. Quando isso volta a ser familiar, porque acho que esse é o jeito natural da gente falar, a gente se familiariza com o jeito de falar não natural, por conta do lugar que a gente veio, por "n" fatores, quando se torna algo familiar para nós pronunciarmos assim as palavras, eu acredito que elas chegam num lugar próximo daquilo que Stanislavski vai chamar de Ação Física sim, porque a palavra bota o corpo em movimento. Tem um biólogo chileno, Roberto Maturana, que escreve algumas coisas na área de educação também, psicologia também, e ele tem um conceito muito bacana sobre emoção. Ele fala: "Não é que alguma coisa nos emociona, a gente vive emocionado, do ponto de vista biológico". Eu e você agora estamos aqui numa emoção de tranquilidade. Apareceu essa cigarra [na hora da entrevista] a gente fica irritado, já muda de padrão emocional. Essa mudança, que a gente costuma chamar de emoção, quando a gente fica triste ou alegre, ele chama de comover-se. Quando a gente fala que ficou emocionado, a gente devia falar que ficou comovido. Porque emocionado a gente está enquanto está vivo. Então, eu acho que a palavra tem essa capacidade de comover o ator, se ele traz ela para perto dele, essa relação de intimidade. Na hora que eu digo que alguma coisa é "grosseira", dou uma caprichadinha de leve nesse "s", e o que é "grosseiro" fica mais "grosseiro", e isso já me traz um estímulo para a ação. Então, deixa de ser um símbolo de um significado abstrato e passa a se tornar uma coisa muito corporal. Aí a cabeça incluída, então o meu mestrado fala disso assim. Uma coisa que, lógico, vai repercutir no trabalho da Boa Companhia, porque a gente discute as coisas lá dentro.

Eu sei que Antunes Filho tem falado muito ultimamente na questão da ressonância. Até preciso me aproximar um pouco para ver. Mas, para mim, assim, o passo fundamental, no caso, é articulação. Você corre o risco de cair naquela coisa superarticulada e artificial, que também não é isso.

P – Que é um pouco do que a gente percebeu nas tragédias que o Antunes montou recentemente...

MF – Eu pelo menos enquanto ator e como espectador, na hora em que o ator está representando a gente não quer perceber a técnica. Então, se chama a atenção para isso, a princípio parece ser um problema, não sei, preciso ver.

P – Moacir, em termos de cena de origem da Boa, o que você me fala. Vocês são alunos da Verônica...

MF - ...Desde 1992. Foi um acaso. A Verônica, na sua inquietude permanente, ela começou uma atividade extracurricular no curso de Artes Cênicas, na época, que depois virou o mestrado dela, a partir do *Otelo*, de Shakespeare. E ela convidou quem quisesse participar desse trabalho de pesquisa. Então, durante o ano de 1992, ela montou um primeiro exercício sobre Otelo, que tinha, sei lá, uns 30 minutos, sem palavras, só vendo a possibilidade da dança. Nessa primeira leva, já estavam junto com os outros o Daves, o Eduardo e o Alexandre [Alexandre Caetano]. Eu entrei em 1993 e tomei parte quando começou a entrar as primeiras falas do texto. Depois a gente fez *Otelo* por quatro anos, e a versão final tinha bastante texto, ficou muito legal, um trabalho que gostaria de retomar um dia. Então, a Boa Companhia surgiu dentro da academia, em atividades extracurriculares propostas pela Verônica.

Não foi uma coisa em que a gente se juntou deliberadamente. Eu cheguei aqui muito verde, nunca tinha visto teatro profissional na vida, falar sobre linguagem... Não. Eu vim de Sales de Oliveira, cidadezinha perto de Ribeirão Preto. O Daves veio de Limeira. O Alexandre, de Ribeirão Preto. E o Eduardo já morava aqui. Mas todos nós com uma experiência muito... Eu, quase nada. Então a gente montou esse *Otelo*, que depois teve quatro versões. Depois a gente trabalhou em cima de um texo de Strindberg [August Strindberg], chamado *O sonho*, também com a direção da Verônica. E depois a gente ajuntou para uma versão de *Dorotéia* que ela montou com as formandas de lá. Então, a Verônica já tinha claro para ela o que ela estava estudando, mas a gente não. Mas já quando a gente montou *O sonho*, já tinha o nome de Boa Companhia. Mas tinha um monte de gente, o grupo chegou a ter 18 pessoas. Newton Moreno fazia parte, Carol Badra, Maria Estela Tobar... Todo esse pessoal. Newton era nosso *Otelo*. Aí a gente terminou o curso ele resolveu ir para São Paulo, achava Barão Geraldo muito suburbana, muito pequena.

P – Boa Companhia, foi a Verônica que lançou este nome?

MF – Foi. A Verônica foi o grande pilar do início da companhia, porque nós não tínhamos condições... De uns tempos que eu vejo que tenho condições de dialogar com a Verônica, ela sempre esteve muito na frente da gente na matéria de conhecimento. Porque a Verônica é uma artista, é das poucas pessoas que conheço que chamo de artista. Ator tem muito, pintor tem muito, cantor tem muito, mas artista mesmo é um ou outro. Para mim o artista é o criador, o sujeito que cria uma coisa e que te coloca em conexão com uma coisa que você não tinha visto antes. Você tem virtuoses do violão, você tem virtuoses... E tem uma coisa ruim nisso também. O artista é uma coisa compulsiva, ele não consegue parar de criar. A gente fez muito menos coisa do que a Verônica gostaria. A Verônica é um monte de ideias, mas eu falo: “Verônica, eu não consigo, eu fico cansado, eu não dou conta, eu preciso

solidificar uma coisa para passara para outra", e ela... Inclusive, eu tenho que falar para ela criar a Boa Companhia Dois, "para você ter onde vazar suas coisas". Faz mal para ela querer fazer um monte de coisa e a gente não dar conta de acompanhar. Até porque a vida, economicamente, vai ficando mais difícil, você vai envelhecendo. No início a gente tinha muita disponibilidade. A gente, quando saia da UNICAMP, trabalhava seis horas por dia, todo dia, durante um período. Foi quando a gente enriqueceu muito e desaguou no *Primus*. Mas agora a gente não tem mais esse tempo para doar. Então, a Verônica se ressente, porque ela está mais ou menos na mesma toada (risos). Ela trabalha com outros grupos, dirige outras pessoas, e tem um novo núcleo que ela vai dirigir aí, que se chama Os Geraldos.

Então, a origem da Boa Companhia foi um desenvolvimento natural do nosso encontro na academia. Quando nós saímos da universidade, nós éramos nove. Nós tínhamos no repertório *O sonho*, depois a gente montou um musical, chamado *Love me*, com base em cenas antológicas de amor, tanto o filme quanto no teatro, que já começou essa coisa da gente querer cantar e dançar no palco. Depois a gente fez uma série de performances curtas para serem apresentadas nas ruas, chamada *Cenas urbanas*, que tinha cenas do *Hamlet*, de *O sonho*, do Nelson Rodrigues, o atropelamento da Alaíde no *Vestido de noiva*, e depois a gente remontou *Dorotéia* com o elenco das mulheres que faziam parte da Boa Companhia. Então, até 1998 a gente tinha *Dorotéia*, performances, *O sonho*. E nesses performances, a gente ampliou uma delas que virou o espetáculo *O banqete*, em cima do texto do Qorpo Santo.

P – O ano em que vocês terminam a UNICAMP é 1998?

MF – 1995. A partir de 1996 a gente começa a trabalhar fora da UNICAMP. Nesses dois anos [até 1998], a gente montou esse repertório. E montou até um infantil do João das Neves, *Busca do cometa* [1999], a gente queria ganhar dinheiro. Os pais adoraram, as crianças ficaram meio assim... E aí, uma característica da Boa Companhia também, depois que a gente saiu da UNICAMP, é chamar pessoas bacanas para trabalhar, fazer oficinas com a gente. A gente fez oficina de voz com Madalena Bernardes, oficina de música com o Ivan Vilela, oficina de dança com a Holly Cavrell, que dá aula aqui na UNICAMP, oficina de performances com Renato Cohen, fez um trabalho com Francisco Medeiros quando estávamos retomando a *Dorotéia* e quando começou *O senhor Puntila e seu criado Matti*, e as músicas a gente colocou tudo Noel Rosa, ficou tão legal. Os dois eram contemporâneos, o Brecht e o Rosa, coube perfeitamente. Durante esse processo de formação do grupo, a gente fez sempre... Gastando uma grana que a gente às vezes não tinha, e contando com a colaboração às vezes gratuitas ou pagando o mínimo... Isso é uma coisa muito bacana no trabalho da Boa Companhia, sempre. As parcerias com esse pessoal que se identificava com a gente, porque a gente tem muito firme o ideal de ficar em Campinas, de não ir para o eixo Rio-São Paulo, produzir um teatro bacana aqui, porque por aqui passa muita gente que depois vai para outros lugares do Brasil. E tentar mostrar que era possível fazer teatro com uma outra cara que não só esse teatro comercial, de comédia fácil. Sem nenhum preconceito. E tentar levar teatro quanto mais possível para cidades do interior, onde o teatro não chega. A gente tinha muito forte esse ideal. E

essas pessoas que vinham trabalhar conosco gostavam disso também e sempre facilitavam a nossa troca.

P – E isso à luz de hoje, Moacir?

MF – Foi fundamental, eu acho. Porque ajudou a gente a solidificar esse ideal. Na minha trajetória pessoal, com relação à vida e o seu trabalho dentro da vida. É lógico que você quer fazer sucesso, quer ganhar dinheiro, mas eu tenho muito claro que não vou fazer novelas. Já fui convidado, eu já até participei de uma, *O rei do gado* [1996-1997], gravei um capítulo lá. Mas aí tinha que assinar um contrato, ficar à disposição da emissora, enfim. E fazer essa opção sem amargar, sem achar que sou um mártir, que teatro é... Não, é a minha opção. Sem julgar meus amigos todos que estão na TV. Mas pensando o que é que eu gosto de fazer, o que eu acho que faço melhor, de que maneira eu contribuo melhor para o mundo, isso uma coisa mais de começo... Certa vez, a gente estava em Portugal, um diretor entrou no final de uma peça e falou: "Eu comecei a fazer teatro para mudar o mundo, hoje faço teatro para que o mundo não me mude". Eu me identifiquei muito com aquilo na época. Mas hoje, eu sei que faço teatro porque preciso fazer teatro. Tudo bem, pode ser que seja bom para o mundo, pode ser que mude alguma coisa nas pessoas, mas primeiro é muito bom para mim. Porque eu vim fazer teatro para mudar o mundo, quando vim para a UNICAMP. Eu estava completamente perdido profissionalmente. Eu tinha começado um curso de história, tinha começado jornalismo em Ribeirão Preto, e em nenhum dos dois estive satisfeito. Aí, eu vi uma montagem de um grupo de Londrina, o Delta, que já não existe mais, de *Toda nudez será castigada* [1985], de um diretor cujo nome não lembro, já morreu [*José Antonio Teodoro*], eu vi em Franca, em 1985, eu acho. E aqui me causou um impacto danado. Nossa, não sabia que teatro podia chegar a isso. Uns três anos depois eu vi Ana Botafogo dançando em Ribeirão Preto com *O cisne negro*. Foi outro impacto enorme. Eu comecei a falar, "nossa, quando a gente vê uma coisa legal de arte, alguma coisa mexe, a conversa é diferente". Eu vim fazer teatro por conta disso, porque eu sempre fui muito tímido. Até o terceiro ano da faculdade eu tinha dúvidas se ia terminar ou não, porque eu sofria muito para entrar em cena. Pensando meu percurso, foi bem isso, fazer teatro para mudar o mundo, depois fazer teatro para que o mundo não me mude. E hoje estou nessa de fazer teatro porque eu preciso fazer, não saberia fazer outra coisa. Talvez eu gostaria de ser médico, mas eu não posso ver sangue (risos), fico muito comovido, me destrambelho.

P – Mas essa coisa dos ideais no início, e tudo, mesmo de circulação, essa coisa de se enraizar em Campinas, como você vê isso hoje, já que parece que houve consolidações em relação a esse ideal?

MF – Eu não vejo, em nossas conversa, em nenhum de nós, arrependimento por essa... De vez em quando você vê um filme bacana com um colega seu e, poxa, de repente, se tivesse ido para São Paulo, poderia estar fazendo filme legal... Mas hoje isso não me comove mais. Então, para mim, eu vou te falar que já estou achando Campinas grande (risos). É verdade. Eu sou caipira. É muita correria. E toda vez que a gente vai para uma cidade pequena, menor, e acontece do trabalho ser bom, e vejo a carência que tem, sinto mais vontade

de ir para o interior. Essa opção para mim se mostrou corretíssima, e tenho vontade até de aprofundá-la. Tanto é que a gente vive, a gente adora participar de festival em Pindamonhagaba, Jacareí, Lages em Santa Catarina... É lógico que tem sempre a função financeira também, os festivais nos pagam. Mas eu, particularmente, adoro isso. E outra coisa que descobri, e gosto, a resposta no trabalho é boa, é, no caso, dar aula. Eu comecei dentro da Boa Companhia, a dar oficinas. Primeiro, coletivamente, e depois fui fazendo isso... Hoje, estou dando aula na UNICAMP também, na Graduação. É uma coisa que dá muito prazer, quando você dá uma aula e percebe que aconteceu alguma coisa, para mim é quase tão gratificante quanto você termina uma apresentação bem feita.

P – Qual aula você ministra?

MF – Expressão vocal. A Boa Companhia, o jeito que ela trabalha, o jeito que ela surgiu moldou um bom todo da minha visão de mundo, não só como artista como homem. É lógico que nunca foi fácil. Agora, o teatro me levou a lugares que nunca imaginei. Conheci Alemanha, conheci Inglaterra, conheci Portugal. Acho mesmo que melhorei muito como ser humano em função do reencontro com a arte. Muitos preconceitos que eu tinha, hoje caíram por terra. Não consigo me imaginar fazendo outra coisa.

A gente nunca teve grandes brigas dentro da companhia, mas sempre teve atritos, vários vezes se questionando. O caso é que a gente está envelhecendo. Daves tornou-se pai. Então, você percebe que já não tem tanta lenha para gastar assim mais, a troco do vamos ver o que vai dar. No ano passado, em função dos 15 anos da companhia, a gente ralou muito, não teve apoio nenhum, mas a gente queria fazer uma programação grande, e isso deu uma desgastada no final, nos desgastamos muito fisicamente e alguns de nós se cansou mesmo dessa coisa de se apresentar em Presidente Prudente e ter que montar luz, numa situação precária... Então a gente experimentou este ano [2008] fazer alguma coisa nova, que a gente já tem em mente, se a gente conseguir financiamento, alguém que banque nossos ensaios, porque a companhia, na grande maioria das vezes, pagou o seu trabalho com a renda do seu próprio trabalho depois que estava pronto. E assim ajuda para produção, para pagamento de ator, nunca. Então, isso cansa. E mesmo porque a gente queria rever o nosso jeito de produzir. A gente sempre falou que, do ponto de vista artístico, a gente acha que tem um trabalho profissional, mas do ponto de vista da produção nós somos amadores.

P – Essa questão da produção, ela aparece com especificidade em Barão? Por exemplo, é difícil a negociação lá fora, com subvenção?

MF – A gente gastou muito tempo e energia no trabalho de produção, coisa que a gente poderia estar voltando para o artístico. A figura do produtor é uma avis rara, principalmente fora do eixo Rio-São Paulo, e por se uma avis rara, é uma avis cara (risos). É verdade. Nós, por duas vezes, quisemos formar produtores. No caso do Lume, eles deram muito certo porque o Pedro [Pedro de Freitas] é um ator e produtor desde sempre, ele tem o tino, o cara é um bom vendedor. Isso não é fácil. O fato é que este país tem pouquíssimas fontes de provimento. Você estando fora do eixo Rio-São Paulo, você já tem o problema

da visibilidade. Se a gente não vai para a televisão, menos visibilidade então... Na hora que você chega, ouve: “Boa, quem?” O que é Boa Companhia, o que eles fizeram? O Lume, eles têm a excelência do trabalho deles e eles persistiram. Eles foram meio comendo pelas beiras, aparecendo em festivais, e a coisa deles terem conseguido a projeção deles lá fora, e o Eugenio Barba falar em Lume, sabe que santo de casa não faz milagre... Aí o pessoal daqui começa a olhar com outros olhos. Isso deu uma virada, realmente. De um tempo para que eles tiveram suporte maior da UNICAMP, então não têm gastos com estrutura de casa, têm pessoas para trabalhar par eles lá. Que é o que a Boa Companha não tem, e isso é gasto. Então a gente a gente ficou sempre entre a cruz e a caldeirinha. O que a gente fez, durante muito tempo, era tentar nos produzir, vimos que não dava, gastava um tempo danado. Depois a gente convidou umas pessoas para trabalhar com a gente, formando as pessoas, umas deram certo, outras nem tanto, mas ainda assim não apareceu a figura do produtor bacana, a gente não conseguiu muito por conta da questão financeira. Ultimamente, a gente estava trabalhando com uma garota sediada em São Paulo. Mas aí chegou mesmo esse último ano, foi ficando mais difícil, mais difícil, e a gente precisava de um tempo. Quando terminou 2007, a gente falou: “Vai mudar o nosso modo de produção: se a gente conseguir financiar, a gente faz alguma coisa, senão a gente não vai fazer”. Passou 2008, e a gente não fez nada. Mas agora em 2009 a gente resolveu que vai voltar a produzir... Eu mesmo fiquei doente, desse ponto de vista... Eu tenho uma visão muito espiritualizada da existência, que trago do meu berço, no sentido de que a vida está passando. O que eu resolvi fazer da minha vida é fazer teatro e dar aulas. Se não estou fazendo teatro, que raios estou fazendo aqui? Então eu preciso produzir teatro, para o meu bem. Então, eu falei, gente, no ano que vem eu vou fazer alguma coisa como ator, independente, dar um jeito. Porque ao longo de 2008 eu dirigi alguma coisa, uma montagem com alunos de quarto ano, um monólogo com uma atriz e o show de uma cantora também. Então tem essa coisa da direção que estou começando a fazer também. Mas isso é pouco, e direção é uma coisa meio sofrida. Nossa, como sofre ficar de fora, esperando que as coisas dêem certo. Eu preciso fazer trabalho como ator. Então, ano que vem a Boa Companhia vai retomar. Se não sair um financiamento grande, a gente vai deixar essa ideia maior na gaveta [sobre a qual prefere manter em segredo], eu e a Verônica temos um projeto junto, o Daves tem um projeto com o Eduardo, então a gente vai fazer coisa menores assim, voltar à ativa.

P – Bom, e as especificidades do fazer teatral em Barão. O que é muito ruim?

MF – Muito ruim é dificuldade de acesso à mídia e financiamento.

P – A mídia local?

MF – Não, a mídia local sempre nos deu apoio. A grande mídia. Nosso grande parceiro foi sempre o SESC, mas o SESC é pouco. É ruim também você estar longe dos grandes centros porque acaba acontecendo muita coisa bacana que você não consegue ver. Essa coisa que acho fundamental de troca e de alimentação, acaba sendo dificultoso. De repente, rola umas coisas muito legais em São Paulo que, se você tivesse lá daria para ir, mas estando aqui,

para ir lá e voltar, às vezes não dá. Por exemplo, eu vi uma coisa que achei fantástica lá, uns franceses que foram ao SESC Pinheiros, *Plano b* [da CIE 111, França]. Eu vi A pedra do reino, pelo Antunes [Antunes Filho], vi o trabalho do Celso Frateschi, que era o *Ricardo III*... Não está lá dificulta isso. Não vi a Pina Bausch, por exemplo, a Ariane Mnouchkine, então isso é ruim de estar aqui.

Por outro lado, é bom estar aqui porque também há um estímulo à sua criatividade. Há uma coisa de autenticidade, como você não tem muita influência, você vai fazendo as suas coisas, e depois vai vendo como isso dialoga. É lógico que você tem vídeo, está sempre lendo. E a gente faz muito circuito de festivais, e de vez em quando conseguimos ver uma coisa boa em festival. Mas eu diria: o ruim de Barão Geraldo, basicamente, é a distância. Por exemplo, se a gente tivesse produzindo em São Paulo, a gente teria a Lei de Fomento, eu acho, porque é um grupo sólido, com mais de 15 anos, então a gente teria financiamento mais fácil. A gente teria mais visibilidade... Mas em compensação viríamos muito menos para Campinas, o público de Campinas teria visto muito menos o nosso trabalho, pessoal da UNICAMP. Como diria o Vicente Matheus [ex-presidente do Corinthians], "é uma faca de dois legumes".

O bom de ter aqui é a qualidade de vida. Preciso de muito menos dinheiro para viver com o nível de vida que tenho aqui do que em São Paulo. Precisar de menos dinheiro significa precisar fazer menos outras coisas e fazer mais teatro. Tem a parceria com os grupos daqui, que embora a gente não consiga fazer grandes trocas no plano das linguagens, mas, só de você estar perto de alguém que está produzindo já é um estímulo para você produzir. A gente cede espaço para ensaio, recebe alguém, empresta luz, vai ver ensaio do amigo e ai dá palpite. A última vez que aconteceu isso foi com o último espetáculo do Lume, que tem o chapéu como tema [*O que seria de nós sem as coisas que não existem*, 2006], a gente foi no ensaio, falamos algumas coisas, isso é muito bacana de estar perto. E a gente divulga o trabalho do outro, tem esse cooperativismo de fato.

P – Já foi mais profundo, hoje é menos?

MF – Não diria que hoje é menos. Digamos que está em outro nível. Teve uma época em que a gente fazia mostras juntos. Talvez foi o momento em que a gente precisou mais. Porque hoje a gente está mais estabelecido.

P – Como era esse tempo em que vocês precisavam mais?

MF – Eu acho que ali de 1996 a 2000, 2002, mais ou menos. Foi o momento em que a Boa Companhia resolveu ficar. Depois veio o Barracão Teatro, depois o Matula, o Espaço Semente. Então a gente resolveu fazer mostrar para falar, "olha, existe um núcleo produtivo em Barão Geraldo diferenciado". A gente fez quatro versões de um evento chamado Tem Cena na Vila, parecia um pouco do que tem hoje no Feverestival, mas que era mais para a gente conseguir circular nosso material daqui e mostrar para as pessoas de fora.

P – O Tem Cena mobilizava os três grupos...

MF - ...Basicamente, mais a Companhia Sarau, que mexe com música, e os convidados que estavam fazendo trabalho solo aqui em Barão Geraldo, e vários outros.

P – No Tem Cena, o que você destacaria como vínculo?

MF – Vou te falar: o Simioni já fez flanelinha para a Boa Companhia.

P – Como assim?

MF – Cuidou de carro enquanto a gente estava se apresentando. Como eu fiz isso no Lume. A gente não tinha grana para pagar segurança na época, tinha economizar. Chegou a isso. Hoje, graças a Deus, a gente tem dinheiro para contratar um segurança (risos). Então, a parceria se deu nesse nível, as coisas mais básicas, até mesmo assistir ao trabalho e depois comentar. E a gente tem linguagens bem díspares, e isso é muito bacana. O pessoal do Barracão não se identifica com o que a gente faz artisticamente. Mas a gente vive trocando. Preciso de pano, preciso de luz, preciso de nota fiscal, me indica trabalho. Isso é uma coisa que, se hoje a gente não está fazendo tanto, está tão sólido quanto. Só não está tão ativo porque as agendas dos grupos estão mais cheias.

P – E surgiram outros pares também na cidade.

MF – O fato de a gente ter ficado foi um estímulo a mais. Depois, ficou Barracão Teatro, que na verdade começou com Metacompanhia Bisanhose, era o nome, depois virou Barracão Teatro. Depois o grupo Matula abriu o espaço dele, que acabou por fechar. Depois o pessoal do Semente, um outro pessoal de um local chamado Taba das Artes, também um coletivo. O Semente, o Barracão e o Taba têm característica que são espaços que aglutinam vários artistas, isso ajuda a financiar o espaço, a manutenção. As sedes de grupos só mesmo somos nós, o Lume e a Companhia Sarau. E o Barracão que tem sua sede, mas abre para outros.

P – E hoje tem outros pares, que não necessariamente têm espaços.

MF – Ah, e tem também o pessoal do Seres de Luz, teatro de animação. Agora está trabalhando aqui também um cara chamado Rafael Marques, que é do Uruguai, mas que trabalha aqui e na Argentina, a Simone que mora comigo está trabalhando com ele. Ele é artista. E tem agora o pessoal dos Geraldos, que se formou no ano passado na UNICAMP e vai ser dirigido pela Verônica. Na verdade, a UNICAMP é o grande polo gerador. E aí como a gente decidiu e ficou, outros malucos assumiram... É possível, a duras penas, e estão ficando aqui.

P – Em que medida a UNICAMP como espaço gerador, como mãe, vamos dizer assim, esse viés institucional, a relação do artista com esse caráter oficial? Essa palavra “institucional” assusta? De alguma forma vocês transitam por ela.

MF – Não, não assusta não. Não assusta porque, como formação, eu acho que a UNICAMP tem um curso muito bom na formação de ator. Então, é bom estar dentro da instituição. No caso da Boa Companhia, mais particularmente, o fato de a gente ter seguido carreira acadêmica, todos nós fizemos mestrado, por exemplo, isso enriquece um lado individual, teórico, possibilita trabalhos paralelos ao grupo que se não fosse a UNICAMP, não teria. Ainda bem que tem a UNICAMP. Se não fosse a UNICAMP, não teria nada. Nem o Lume, nem a Boa Companhia... Estariam em outro lugar. A Tiche mesmo quando veio para cá, deu aula na UNICAMP. Então, o Tucun [Álvaro Tucunduva], que tem a Companhia Sarau, saiu da UNICAMP, ele trabalha com engenharia. De fato, a universidade é um polo aglutinador. Algumas montagens nossas a Verônica conseguiu alguma grana da Fapesp para financiar parte de figurino e de produção, caso de *Otelo*, que era a pesquisa dela. Então, a UNICAMP viabilizou inclusive isso. A Boa Companhia nunca teve um vínculo institucional com a UNICAMP, além desse da Verônica dar aula lá dentro. A gente nunca teve benesses financeira ou material por conta disso. A gente foi comprando nosso próprio equipamento de luz, de som, mas sem dúvida a marca UNICAMP ajuda. Quando você chega em lugares mais distantes do país, quando você fala que veio da UNICAMP é um respaldo. Tem as coisas de academia meio chatas, mas não vejo como isso não nos atrapalha, não. Na verdade, só vejo lado positivo nessa relação, pelo menos para mim.

P – É curioso, porque tem uma tônica nos grupos de um trabalho de expressão que passa pelo corpo bastante, de alguma forma, e no entanto há a inclinação para a academia, o espaço da cabeça, do pensamento.

MF – Isso é o diferencial do curso da UNICAMP. Tanto que a Verônica foi professora, chefe, coordenadora, e ela deixou muito forte essa marca lá. Então, o entendimento de que o corpo do ator é a fonte primordial do trabalho, do teatro, e um viés que está no cerne do curso. Tem aula de dança, de capoeira, e tudo voltado para... Mesmo que depois você vá fazer um trabalho completamente estático no palco, uma leitura, sabe que o engajamento do corpo é fundamental. Então, nesse sentido, é um diferencial mesmo.

P – Quando a Boa pensa no público, qual que é seu público, com quem ela quer conversar no espectro de Barão, por exemplo?

MF – Olha, a gente acaba tendo um público aqui meio seleto, por conta da dificuldade de acesso do público em geral ao teatro. A gente está em Barão Geraldo, local de difícil acesso físico, não só por uma questão financeira, mas a gente quer conversar com todo mundo. Essa inclusive foi uma dificuldade que a gente pensou que ia ter quando montou o *Primus*. A gente falou, “puta que pariu, nós já somos chamados de grupo de pesquisa, que é uma coisa elitista, vamos montar Kafka que é um autor obscuro, quem que vai querer ver a gente?”. A gente fez uma viagem pelo SESC, no projeto chamado Palco Giratório, e a gente se apresentou em Rondônia, no Acre. Em Rondônia, a gente se apresentou numa quadra de esportes e tinha umas 400 pessoas, muito popular. E a peça é um auê. Eu lembro umas coisas que o Marcio Aurélio falava como professor. “Olha, você tem que pensar que na platéia pode ter um

cara no mínimo do seu nível intelectual para maior". Acho que acaba acontecendo isso naturalmente com a gente. Porque, quando você vai se enriquecendo intelectualmente, o resultado do seu trabalho acaba espelhando isso. Mas fora *Galeria*, que talvez seja o nosso trabalho mais experimental assim, eu acho que todos os outros trabalhos da Boa Companhia tem um grau de recepção grande para todas as camadas. Quanto mais erudição você tiver, mais você saboreia. Mas o fato de você ter pouca erudição, não impede de você assimilar no mínimo a fábula. Porque a gente sempre manteve a fábula, em todos os trabalhos, até o *Galeria*. E como essa coisa da história é compreensível por todo mundo, a gente nunca teve problema de recepção. Isso fica muito claro quando a gente vai para os festivais menores, e um público diferenciado vai ver. Por exemplo, quando a gente fez temporada no SESC Ipiranga, que já é um público diferente, a nossa receptividade sempre foi muito boa. Então, nós não temos um público específico com quem a gente quer dialogar. A gente quer dialogar com o homem nosso semelhante.

P – Em que medida o que se faz aqui em Barão é popular?

MF – A linguagem do Lume e do Barracão Teatro são muito populares, basicamente. Barracão é o palhaço e a máscara. O Lume tem a coisa do clown e da mimeses, que trabalha muito com realismo. Depois eles fizeram *Shi-Zen* [*Shi-Zen, 7 cuias*] e o *Sopro* que foram uma coisa mais elaborada na área da dança como linguagem. Porque o *Café com queijo* é absolutamente popular. A *Parada de rua*, popularíssima; *A Julieta e o Romeu*. Nesse sentido, o que trata com textos mais eruditos é a Boa Companhia. Tem a chave popular no sentido de que tem a fábula, e a fábula é algo absolutamente compreensível, uma coisa de começo, meio e fim, e são temas universais, caros ao homem, basicamente. As pessoas vão se identificar no caso do *Primus*, ou você se identifica com essa coisa de ser mico, ou se você é preto, porque tem a coisa do preto, ou se você é pobre, o pobre também é um excluído e ele também vai se identificar. No caso do *Esperando Godot*, tem essa angústia fundamental do ser humano que é: "o que a gente está fazendo aqui?"). É uma peça mais difícil, do ponto de vista dos personagens ali esperando, mas... Não é uma coisa hermética. A linguagem em si não é hermética, acho que isso torna acessível a todas as camadas populares... Com a ressalva do *Galeria*.

P – O *Godot* foi um atalho, com ele apareceu?

MF O *Godot* foi uma vontade da Boa Companhia de pegar um textão clássico. Porque a gente vinha trabalhando só com adaptações, criações meio.... Fora as coisas que a gente fez dentro da academia, que foi *O sonho* e *Otelo*, depois tudo foi coisa que a gente criou ou foi adaptação... E também a gente estava sentido como necessidade do trabalho de ator, de trabalhar com realismo, experimentar... E foi também o período que a Verônica foi para Portugal, ficou um ano fora. Foi uma experiência muito bacana para a gente, como ator. Outro olhar, outro tempo. Eu acho que a gente ganhou muito em profundidade de interpretação por conta de um trabalho com o *Godot*. Tem uma coisa fácil de mensurar que é a resposta do público, além do seu crivo pessoal, quando você vai para um festival como o de Porto Alegre [Porto Alegre em Cena, 2006] e você vê que a maioria da platéia é formada por pessoas acostumadas a ir ao

teatro, quando você tem uma resposta de um texto tão conhecido como *Godot*, você consegue, sem falsa modéstia, saber que você fez um trabalho de qualidade. Isso implica que seu trabalho teve um ganho. Então, *Godot* foi nesse mergulho nesse trabalho mais minucioso. A gente trabalha com realismo, mas sempre misturado com outras coisas. Acho que nossa maior influência, na verdade, é brechtiana, tanto na maneira de conceber o espetáculo, a nossa relação de pensar teatro no mundo, o grande vetor é o Brecht.

P – Já teve reuniões em que estavam os representantes dos três grupos? Algo parecido com uma assembleia, por uma causa de política pública, por exemplo?

MF – Já. Por exemplo, quando a Prefeitura do PT [Partido dos Trabalhadores] assumiu aqui em Campinas [1988], veio a coisa do orçamento participativo, e tudo, a gente fez reuniões com o secretário de Cultura... Quando a gente fez o Tem Cena na Vila [1983], por exemplo, já houve essa primeira reunião. A gente já tinha tentado outras vezes, através do conselho municipal de cultura, estabelecer o diálogo com o teatro que se produz em Campinas. Houve sempre um distanciamento, o teatro de Barão e o teatro de Campinas. A gente já fez assembleias... Recentemente, teve uma discussão, antes dessa eleição mesmo, com os candidatos a vereadores para discutir política cultural. Em alguns momentos tinha representantes de todos os grupos de Barão, em outros não, mas a gente sempre teve esse impulso. Nós não conseguimos ainda fazer nada muito evidente nesse sentido. A experiência com o PT foi muito frustrante, quando a gente pensou que ia rolar alguma coisa. E além disso, a questão de que a cultura, politicamente, é uma lástima o tratamento. Aqui em Campinas, por exemplo, o secretário de Cultura da última gestão, ele já não era da área da cultura e acumulava Cultura, Esporte, Turismo e Lazer e era o secretário da Administração.

Teve uma época que a Boa Companhia quis agendar o único teatro em voga na cidade, para fazer uma apresentação, e a gente tentou oito vezes marcar uma reunião com o diretor de Cultura. Em algumas vezes, a gente estava dentro do carro indo para a reunião e ele ligava dizendo que não podia. Então, a gente soltou uma carta aberta à população, foi parar na Folha de S.Paulo. Aí a Folha de S.Paulo soube, aí eles se apertaram, porque ligou para eles... Aí a gente conseguiu a data.

P – E qual era o espaço?

MF – É o Centro de Convivência [Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes], que está caindo aos pedaços. Então, assim, essa luta com a cultura, uma coisa que eu aplaudo lá o pessoal da Arte contra a Barbárie, a gente não conseguiu fazer aqui. É uma coisa que a gente tentou, inclusive quando veio o lance do Teatro de Tábuas, que a gente se reuniu e formatou um projeto de um festival de teatro itinerante, ou seja, oferecer um festival para as cidades. Chamava-se Território Nômade, o movimento. Isto foi lá pelo ano de 2000, 2001. O Tábuas como produtor, basicamente, e nós os agentes. Nós chegamos a fazer apresentação em Santa Cruz das Palmeiras [interior

paulista]. Era uma coisa que a gente pagava uma mensalidade, os grupos, para ter um produtor e fazer as coisas girarem. Vamos dizer, uma cooperativa. Mas aí a gente não teve forças para levar adiante. O que acontecia: pensava em fazer um projeto lá em novembro, o Tábuas, com todo mundo, mas aí alguém recebia uma proposta de trabalho para novembro. Porque poderia ser que não acontecesse, e como a gente vive duro, não podia abrir mão. Então a gente não teve financiamento para aguentar. Mas chegamos a participar de um Fórum Mundial de Teatro [Fórum Mundial Cultural, São Paulo, 2004]. A Boa Companhia se apresentou dentro desse Fórum, através desse movimento Território Nômade. Então, a gente já teve várias tentativas nesse sentido. Eu, hoje, não tenho colhões para me engajar politicamente-artisticamente, não tenho força para as duas coisas. É uma coisa que até me sinto um pouco mal, assim. Eu cheguei a participar de reuniões do Arte contra a Barbárie, do Redemoinho, para tentar trazer as coisas para cá, estabelecer esse diálogo. Mas foi inviável, por questões financeiras basicamente. O caso do Redemoinho, que ainda existe, a Boa Companhia fez parte do Redemoinho Regional, mas, basicamente o que falta é a grana. Se você não tem grana, você tem que disponibilizar seu tempo para conseguir grana.

P – Grana para se reunir?

MF – Grana para se manter, para pagar seu aluguel. É engraçado que se a gente se reúne a gente é mais forte, a gente consegue para todo mundo, mas é difícil. A gente, aqui, não conseguiu. A gente vai tentando fazer... Eu já fiz parte do Conselho de Cultura da Cidade, Daves já fez. Mas é uma lacuna que a gente ainda não conseguiu preencher. A minha atuação política é muito mais aquém do meu desejo. Mas porque hoje eu acho que a minha contribuição artística é o que posso fazer de melhor, assim.

P – Se a gente pensar num parâmetro com São Paulo, as políticas públicas e a importância que os grupos tiveram, apesar de que as crises continuam, para Barão não seria esse espaço que deveria ou poderia ser preenchido? Nunca se experimentou essa luta por políticas públicas mais representativas, ou não teria força simbólica para fazer junto? Ou mesmo em nível estadual...

MF – Eu não tenho uma resposta. Porque é o anseio de todo mundo, a formatação de uma política cultural que a cidade não tem. Existe hoje o prêmio, que essa gestão trouxe de volta, que não tinha, faz uns três anos já, chama Fundo Intermunicipal de Cultura (FIC), mas que é um valor irrisório, eles dão R$ 23 mil reais para você montar e circular com a peça. A Boa Companhia nunca participou, porque é muito pouco dinheiro, muita gente concorrendo, uma grana muito pequena, não vale a pena. O que acontece, e acho que a gente nunca conseguiu, foi unir a classe artística independente das diferenças ideológicas. Só Barão Geraldo é pouco peso, por mais que a gente tenha representantes de atividades artísticas, é gente que não tem inserção na sociedade. A gente precisava juntar com todo o pessoal de Campinas, quem faz um teatro que você acha que não é assim, mas é teatro... Precisa de peso político. E isso a gente não conseguiu fazer ainda.

P – Ouvi falar sobre o teatro do centro e o teatro de Barão. Quem é o outro teatro?

MF – Tem um pessoal fazendo teatro há muito mais tempo que nós aqui. Que é o pessoal que tem uma escola, que não tem uma companhia estável. Uma companhia que vai sendo alimentada pelos alunos que vão saindo da escola. Tem o Téspis, a Companhia Sotaque, o grupo Pão & Água, a Atlanltis [Companhia de Teatro Atlanta], tem o pessoal da Sia Santa [Companhia de Teatro Sai Santa], que inclusive é um ponto de cultura.

P – E aí tem essa coisa de "fraturas".

MF – A diferença de linguagem é tão grande, que a gente não tem identificação artística para sentar e conversar, por mais que um tenha conhecimento do trabalho do outro. A gente pensa teatro de uma maneira muito diferente. Não se conseguiu... A Boa Companhia já tentou isso, Barracão Teatro também, inclusive participando da Campanha de Popularização do Teatro de Campinas, um evento que esses grupos produzem, que é uma tentativa de intercâmbio, de tentar juntar forças, mas não conseguimos fazer isso avançar não.

P – Você sabe se o Lume já foi, o Barracão?

MF – O Barracão já foi, o Lume não. Nesse ponto o Lume talvez seja um dos mais distantes assim. Eles são os menos engajados, talvez. Lembro de uma vez que a gente teve a reunião com o Pomar [Valter Pomar, secretário de Cultura, Esportes e Turismo de Campinas entre 2001 e 2004], aí a Cris [Ana Cristina Colla, atriz do Lume] estava junto. É um exercício que precisa ser feito, mas requer muito esforço. Muito desprendimento, a gente não conseguiu isso aqui anda.

P – O que está no cenário brasileiro, mesmo fora de São Paulo, é uma articulação necessária...

MF – É o que está fazendo o Redemoinho.

P – Com todas as dificuldades que estão tendo. Em Porto Alegre, os grupos tentaram fazer alguma coisa lá [no então quarto encontro do Redemoinho, em dezembro de 2007], a resistência, digamos assim, e a política pública como um canal... Essa força da união para tentar brigar. É curioso que aqui, em Campinas, teria que ter essa vocação.

MF – A gente chegou a ter uma sede regional do Redemoinho, a gente fez parte, montou o escritório. O diabo, é que a sobrevivência é tão difícil. Fundamentalmente, para mim, o problema é financeiro. Tem uma reunião, mas você vendeu o espetáculo, você tem que fazer o espetáculo, tem que dar uma oficina. Por vontade, a gente passaria por cima de todas as diferenças ideológicas, artísticas todas, porque a gente tem uma consciência da necessidade disso. Acho que a coisa funciona melhor quando vai do menor para o maior, tudo bem que tem um Redemoinho Nacional, mas o Brasil é enorme, para você juntar essas pessoas, para essas pessoas fazerem um

barulho, é um *puta* tremendo, de tempos em tempos... O Regional, o Municipal, é uma coisa que acho que em termos de política, em qualquer tipo de política, funciona quando o municipal é forte. Muda a lei do município, depois isso faz reverberar os municípios em volta, faz reverberar no Estado para chegar no país. Sair do país para chegar no município é o caminho mais difícil, em todos os sentidos, políticas e educação, de economia, de educação, de esporte. E neste sentido eu me sinto devedor, por conta do arcabouço intelectual que a sociedade me deu. Eu fiz uma escola pública, então eu sinto que estou devendo nessa parte, como intelectual. Eu preciso agir mais politicamente. Talvez eu venha a fazer isso, por exemplo, eu me tornando mais professor, tendo um salário fixo, talvez no futuro eu vá diminuir minha atividade artística para atuar nessa atividade política. É o que acho que precisa ser feito. Venho fazendo isso mal e porcamente. Dentro da universidade, eu fui representante discente. Aqui, em Campinas já fui suplente do Conselho Municipal de Cultura, já participei da Campanha de Popularização. Só que não fiz disso uma continuidade, por conta da dificuldade financeira.

P – Você acha que tem vocação comunitária, se a gente pensar no público local. Quando você fala de um esforço por engajamento político, por uma questão social, e o público, esses vizinhos, para ir para o Útero, para o casarão do Lume?

MF – É muito difícil. É muito difícil. Eu não entendo direito, assim. Ou entendo, sim. Primeiro, o que é? Teatro é coisa de rico e de inteligente, ainda tem isso muito evidente. Quando você fala que faz teatro para uma pessoa de meio escolar mais baixo, ela te olha diferente. Porque o teatro não faz parte da vida das pessoas. Outra coisa, a TV no Brasil virou paradigma de qualidade. Então, se vem um artista global, esse público paga três vezes mais ou cinco vezes mais do que pagaria para ver a gente, porque é o artista global. Então, a gente esbarra nesse problema de paradigma de qualidade televisiva. A gente atingiu a comunidade universitária. A gente atingiu a comunidade que já frequentava teatro em Campinas, ainda assim tem gente que não vem ao nosso espaço por causa das acomodações, que são precárias, bancadas sem acolchoado, sem ar condicionado. Então, o público de teatro, a comunidade de teatro a gente atingiu, a comunidade que às vezes vai ao teatro, a gente já atingiu um bom tanto dela. Mas a grande massa que nunca vai ao teatro, que tem um teatro do lado da sua casa, a gente não atingiu. A gente tem vizinho da Boa Companhia que nunca foi ver. Você leva panfleto, sai no jornal.

P – E o que os vizinhos acham da Boa Companhia, quando vê a movimentação, queixumes?

MF – A gente nunca teve problemas com isso. A gente deu uma sorte. Ao lado da nossa casa está a Casa do Professor Visitante de Campinas, é um pessoal muito tranquilo. A gente faz barulho lá, mas a gente sempre respeito as dez horas da noite. As sessões acontecem às oito ou às nove, terminam por volta das dez horas, inclusive meio de semana também. Agora há pouco, a gente fez aí a mostra Vau da Vila, para inaugurar nosso ponto de cultura.

P – Quando o Útero foi inaugurado?

MF – Foi uma coisa muito legal do Ministério da Cultura. Esses dias eu causei uma celeuma aqui porque disse que, para mim, Gilberto Gil foi o melhor ministro da Cultura que o Brasil já teve. O pessoal ficou revoltado. Eu falei: “Eu não disse que ele foi um bom ministro, disse que ele foi o melhor”.

MF – A gente recebeu uma verba que, para uma grande montagem é nada... Foi destinada para a gente uma verba de R$ 150 mil por ano, verba para chegar em três anos. Mas você comprar um computador melhor, você comprar um equipamento de luz, você pode oferecer oficina gratuita. E pra um convênio com a Prefeitura de Campinas, aqui abriram vinte Pontos de Cultura. Então a Boa Companhia recebe metade da verba da Prefeitura e metade do MinC [Ministério da Cultura]. Foi um dinheiro que espalhou-se pelo país, com pessoas que já produziram cultura. Isso foi em 2006 e o dinheiro foi chegar para a gente em 2007, a primeira verba. Já recebemos a segunda [em 2008]. Vai até 2009. Então, no caso, a Boa Companhia ainda tem a particularidade de que a gente reparte nossa grana com o Sarau [Companhia Sarau].

P – Qual a dinâmica desse Ponto de Cultura?

MF – De concreto, ele fez até agora só essa mostra, Vau da Vila, para o qual a gente chamou colegas. O orçamento desses cento e tantos reais, as duas primeiras parcelas foram basicamente para equipamento do espaço. A gente vai comprar um piano, para a Companhia Sarau, que custa, sei lá, R$ 40 mil, que consome praticamente uma parcela. Na Boa Companhia, a gente comprou uma mesa de som, um equipamento de luz, computador, cortina. A terceira parcela, se vier, a gente vai dar oficinas gratuitas. Aí a gente quer trazer o máximo possível de pessoas da comunidade, pagar pessoas para dar oficinas diversas.

P – O Útero começou a funcionar quando?

MF - Acho que foi em 1997. É a casa da Verônica. Quando nós saímos, a gente tentou ocupar espaços na cidade. Tentamos ocupar uma estação abandonada de trem, que estava meio que sob os cuidados da UNICAMP, chegou a ter umas atividades, é uma estação onde o Lume fez uma apresentação recentemente, o espetáculo *Kavca*, do Ricardo [Ricardo Puccetti]. Onde recentemente teve uma edição desse negócio de Casa Cor. É um local bacana de ser utilizado, mas sem infraestrutura. A gente tentou procurar outros espaços, mas não conseguiu. A Verônica falou, “bom, tem aquele espaço lá em casa, que não precisa pagar nada”. Aliás, foi um dado importantíssimo para a manutenção da Boa Companhia. A gente não teve gasto com aluguel. A gente dá uma pequena ajuda de custos para ela, de água e luz, mas se a gente tivesse de ter pago o aluguel daquele espaço, não sei se a gente teria aguentado o tranco.

P – Naquele espaço, o que funcionava antes?

MF – Era tipo um ateliê para ensaios de músicos, ela era casada com um músico, e treinamentos de dança.

P – Cabem quantas pessoas.

MF – Sentadas, na arquibancada, 33, mas a gente sempre acaba colocando pessoas sentadas no chão, então já chegamos a ter 50 pessoas.

M – O repertório da Boa praticamente vocês já apresentaram todo ele lá.

MF – Até *As damas & os vagabundos* [2004] foi lá. Quem não se apresentou lá foi o *Godot* e o *Galeria*. Aí a gente vai para espaços de colegas daqui ou para espaços oficiais quando conseguimos vagas.

M – O que você, diante da sua experiência, da trajetória em Barão, acredita que, se acontecesse, seria uma ótima sacada para a comunidade artística daqui?

MF – Eu acho que a gente poderia ter mais espaços para discussões teórico-artísticas, para troca... Poderíamos promover mais seminários, demonstrações técnicas. Já teve isso nos Feverestivais, pontualmente, mas por conta da envergadura que a gente foi tendo, das pessoas que a gente conhece, eu acho que a gente teria condições de fazer um festival bacana, ter no festival espaço para isso. Porque quem banca no peito esse Feverestival é um pessoalzinho que dá um duro danado, sem apoio quase nenhum. Então, tem uma coisa que... Talvez falte somente sentar e propor, porque tudo que quando a gente sentou e propôs, a gente fez. Isso seria bacana, e encabeçar um movimento político forte, com a representatividade na qual a gente chegou, mesmo que a gente tenha que primeiro bater na grande mídia para chegar aqui, como aconteceu quando a gente conseguiu nossa vaga lá no Centro de Convivência. Acho que seriam duas coisas importantes se acontecesse.

M – O Feverestival ainda é um espaço de aglutinação, de movimentação? Tem potência mobilizadora, na aglutinação dos grupos, na recepção de público?

MF – Tem. Eles conseguiram uma pequena parceria com o SESC, que é um apoio bacana que facilita trazer... Está cada vez mais... É um pequeno festival internacional de teatro, feito a duras custas, mas é. E como o Lume também oferece as oficinas dele, a gente já tem esse movimento, que o Lume promoveu, neste último, debates, encontros. Mas não é uma coisa que todos os grupos juntos fizeram. Uma coisa que o pessoal do Semente fez, o Lume entrou, a Boa Companhia, por exemplo, não participou, porque a gente estava neste momento afastamento. O Barracão promove às vezes encontros assim. É uma coisa que está no horizonte do nosso Ponto de Cultura, porque a gente vai ter verba para isso. Para trazer as pessoas de outro lugar para... Trazer uma mostra de trabalho com o pessoal da Vertigem [Teatro da Vertigem], por exemplo, demonstração de trabalho seguida de debate. A gente põe, sei lá, Vertigem e Lume juntos. Esse tipo de coisa a gente ainda pode fazer sim.

P – E a casa em frente ao Útero é uma extensão do Ponto de Cultura?

MF – Não. Aquilo é uma iniciativa da Verônica Fabrini. A Verônica é uma grande idealista também. Então, é mais um espaço para ensaio, para acontecimentos de debates culturais. É uma casa de cultura que atualmente está sendo ocupada pelo Grupo Matula, que tem ali seu escritório e seu espaço de ensaio, e pelos Geraldos, que é essa companhia nova que está chegando e cujo espetáculo agora vai ser dirigido pelo Verônica, um deles está se formando, é o espetáculo de formatura dessa pessoa, e os outros que já se formaram estão tomando parte. É um trabalho muito bacana chamado *Números*, são vários números de palhaços dirigidos pelo Mallet [Roberto Mallet], que já se apresentou aqui no Útero de Vênus.

M – Você tem ideia de quantos são os grupos em atividade hoje em Barão?

MF – Pelos velhos, o Lume, a Boa Companhia, o Barracão, Paraladosanjos, o Matula, o Seres de Luz, Os Geraldos, Humatriz, nove [oito]. Não sei se o pessoal da Taba [Taba das Artes] continua, se é um núcleo de pesquisa ainda. Tem a Márcia Marques que tem um trabalho individual. E dentro do Paraladosanjos tem um núcleo de circo, que é o caso da Ieda Cruz, que também é cantora. Se ao tiver cometendo a gafe de esquecer ninguém, acho que uns dez grupos.

M – A ideia comum são recém formados que formam seus grupos.

MF – Por exemplo, Os Geraldos é o último exemplo disso. O Matula foi isso. O pessoal do Semente foi isso. Esse pessoal da Taba é um pessoal de Londrina que veio para cá.

M – Tem um pessoal do Uruguai que recém-chegou também.

MF – Rafael Marques, é, Os Pombazos [The Pombazo Bros.], hoje a base deles é São Paulo, mas eles ficaram aqui um bom tempo.

M – Tem um espetáculo *Senhoritas*..., não sei se começou aqui...

MF – Começou aqui, é o pessoa da Companhia Zero Zero, que hoje está em São Paulo, *Entre divas e senhoritas*. Mas o núcle do Zero Zero é responsável pelo Feverestival. A Sandra Pestana. O Feverestival hoje junta a produção do Semente, da Zero Zero e do Lume, basicamente. Uma reunião de produtores. Inclusive, me convidaram para ser curador do próximo, mas eu não vou poder.

M – A Boa vai oferecer oficinas em fevereiro?

MF – A Boa vai fazer uma oficina-montagem depois do Feverestival. Eu não sei ainda, porque vou trabalhar no vestibular da UNICAMP.

***

CARLOS SIMIONI

Ator, co-fundador do Lume e coordenador associado do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP
Entrevista realizada na sede do grupo, sob um árvore, antes e durante a chuva, em 2 fev. 2009.

Pergunta (P) – Se a gente pensar nos primeiros anos, vocês contracenando com o espaço da academia, da UNICAMP, com figuras como Celso Nunes, depois Marcio Aurélio... Eram pensamentos do fazer e do ensino teatrais bastante distintos do [Luis Otavio] Burnier?

Carlos Simioni (CS) – Então, eu vou falando... Em março de 1985 começou o Lume. Nesse período, anteriormente, tinha o Instituto de Artes, ainda não tinha o Departamento de Artes Cênicas e nem o Departamento de Dança. Só o IA. E dentro do instituto tinha cursos fixos de teatro, onde o Pessoal do Victor trabalhava e dava aulas, mas não eram aulas curriculares da academia. Eram vivências, e tudo isso.

P – E tinham preocupação de uma montagem ao final?

CS – Nada disso. Eram alunos que nem passaram pela universidade, eram alunos daqui, de Campinas, que vinham se escrever para curso de extensão. O Burnier passou quase o ano todo de 1984 junto com o Pessoal, foi contratado para ser professor. Só que no final de 1984, início de 1985, surgiu a primeira possibilidade de abrir o Departamento de Artes Corporais, que é de dança, que foi o primeiro. Marília de Andrade, trâmites políticos, ela conseguiu implantar. Então, o Burnier também ficou bastante envolvido na implantação do Departamento de Artes Corporais, apesar de também continuar em 1985 a dar aulas de extensão no IA. O Departamento de Artes Cênicas começou em 1986, um ano depois da existência do Lume... Vai ser a minha visão, Valmir, porque eu estava chegado também e não estava entendendo muita coisa.
Eu sei que o Burnier, em 1984, conseguiu meia dúzia de alunos, desse curso de extensão, que dessem continuidade. O que acontecia? O Pessoal do Victor dava curso, então a Regina Braga, o Waterloo Gregório, a Marcília [Rosário] e outros, davam cursos esporádicos. Curso que acabava, uma semana, um mês, mas acabava. E o Burnier, claro, ele não queria isso, queria continuidade. Então, ele escolheu seis alunos e dava treinamento energético, que era a base na época, a esses seis alunos que acompanhava. Era em horários distintos também, não era o horário do dia, mas à noite, de madrugada. Fazia experiências, levava os alunos lá para o Pico das Cabras [como era popularmente conhecido o atual Monte Urânia, na Serra das Cabras, distrito de Joaquim Egídio, há 32 quilômetros do centro de Campinas, onde está localizado o Observatório Municipal], fazia vivências. Eu vinha de vez em quando, nos finais de semana, e participava com esse grupo. Isso foi em 1984. Em 1985, nós começamos com o Lume, só que... Quando a gente começou, era só o trabalho energético, e energético não dá para fazer sozinho, e nem entre dois. Precisa de no mínimo seis para que um encoraje o outro a não desistir. Então, ele pegava essa turma, que estava com ele há algum tempo, e a gente fazia, começava com o energético. As primeiras quatro horas era o grupo todo, energético, os alunos de extensão da UNICAMP. E depois a gente

continuava sozinho, porque já estávamos todos aquecidos e ia buscar as coisas que a gente queria.

P – Atingia que teto de horas?

CS – Oito, doze, vamos dizer dez horas. Isso durante o ano de 1985 todo. Aí, quando ele percebia que, Ok, é o momento do "Simi" ficar sozinho, esse grupo, lá na UNICAMP, ia fazer outras coisas, pela UNICAMP mesmo, outros cursos de extensão, e nós ficávamos um período sozinhos. Tem um pequeno porém: quando eu cheguei, ele teve de defender a dissertação de mestrado dele na França, ficou dois meses na França. Eu fiquei trabalhando com esse grupo, sem saber nada direito, mas só para não perder o treinamento. Em 1985, ele, junto com a Marília de Andrade, a Denise Garcia, que é a esposa dele, e outros professores, implantaram o Departamento de Artes Corporais. Ele já começava a dar aula também, daí mais regular, a aula dele de mímica para o departamento. E nesse momento, sim, o Celso Nunes, nem é o Marcio Aurélio, ele vem depois, Celso Nunes e o Pessoa do Victor implantaram o Departamento de Artes Cênicas. O que é que o Burnier fez? Ele ia ter que dar aula também lá. Essa turminha que estava com ele esporadicamente, ele exigiu que fizesse o Departamento de Artes Cênicas. "Olha, vocês não têm faculdade, é importante que vocês tenham noção do que é teatro...", exigiu dos seis. Dois já desistiram, já foram embora para outra cidade, e outros quatro se envolveram completamente no Departamento e resolveram não mais ficar com a equipe do Burnier.

O que acontecia? Na época, o Burnier, primeiramente ele era contra o sistema da academia. Uma aula de extensão corporal na segunda-feira, duas horas, e depois a próxima na sexta-feira, duas horas. Não funcionava. Então, o que ele fazia: "condensados" entre os alunos. Condensados assim, por conta dele mesmo: uma semana inteira, na época era só à tarde o departamento, pegava os alunos pela manhã e fazia uma semana direto. Já começou a briga entre os professores. "Como que o Burnier, professor, não aceita isso e tem que fazer extra". Nesse momento, claro que eu ia junto com o pessoal todo, fazíamos condensados grandes, isso era uma coisa. E na época também tinham algumas pessoas que vinham do Rio, de Minas e de outros pontos do Brasil. O Burnier era conhecido da mímica, então muita gente vinha para cá.

P – O Burnier sempre teve um pensamento a longo ou médio prazos? Pensar mais dilatado, apesar da brevidade da vida dele... Se a gente percebe que em 1995, quando ele morre, também já tinha clareza quanto à abertura do Lume, que os primeiros dez anos era de concentração... Então ficou pensando se ele tinha essa clareza do longo prazo?

CS – Ele tinha sim. Ele lembro exatamente quando ele vinha falar para mim assim, depois que eu já estava há três anos trabalhando: "Olha, Simi, um ator mesmo são oito anos de formação. Eu preciso de oito anos de dedicação exclusiva, aí sim você pode se dizer que é ator". Eu tinha raiva, porque ainda me faltavam cinco anos (risos). Então ele tinha essa noção do tempo do ator, o ator tinha que ter... Eu o via trabalhar com os alunos e era impressionante: o grau de exigência dele era para quem estivesse trabalhando com uma pessoa

que ele sabia; que exigia como se ele soubesse que a pessoa fosse ficar oito anos. Ele não era superficial, você sabe muito bem que com aluno você pode dizer, “ah, não vou por aqui, porque os alunos sei lá o quê”, não. Ele tinha essa noção. Cada vez que ele pegava um ator, ele exigia a tal ponto que o ator se embaralhasse, tirasse o tapete do ator, porque a maneira de ele educar é para o ator pensar nisso. Praticar oito anos para poder ser ator.

P – Como os seus pares estudantes percebiam isso, o universitário que tomava contato com o teatro naquela época? Havia também uma resistência com o pensamento desse professor?

CS – Do primeiro ano não, porque o primeiro ano era... Para os alunos, era uma novidade, eles não sabiam o que era. Chega um tal de Burnier que propõe quatro, oito horas por dia, para eles é tudo “ôpa, que legal, é importante”. Eles gostavam e tudo mais. Passou esse ano, eles foram se inteirando mais da carreira curricular e viram que não era uma exigência da universidade, e sim do professor. Daí, claro, eles começaram a entrar mais no esquema universitário. Porém, era sempre dividido, tinha aqueles que odiavam o Burnier, isso até hoje, quer dizer, hoje não sei mais, mas na época, e aqueles que queriam o Burnier. Assim mesmo, os alunos eram obrigados a fazer os condensados, mas sempre dava muita briga quando ele exigia. Ele exigia mais, não tinha uma coisa de horário. Quando ele fazia trabalho à noite, podia contar que não ia acabar à meia-noite, mas às cinco da manhã. Então, sempre acabava uma meia dúzia que boicotava no final do trabalho. Foi uma grande briga dos alunos com ele, nesse aspecto. Porém, havia os que o amavam. Apesar de que, numa faculdade, você vai se encantando com as outras coisas. Claro, há outros professores que vão mostrando outras coisas, daí começa a se dividir. Eu lembro que, passado um ano, dois anos, três anos, começaram a chegar novos alunos e aí o Burnier continuava a fazer os condensados, isso sim, nunca desistiu, porque ele não acreditava mesmo em duas horas por semana. Mas daí ele já escolhia, via pessoas que se encantavam com o trabalho dele, então ele catava dois, três ou quatro. “Olha aqui, vamos fazer uma pesquisa lá no Lume”, e nesse época já tinha entrado o “Ric” [Ricardo Panccetti], ele também era aluno. Ele já pegava pessoas que realmente queriam trabalhar com ele.

P – Quer dizer, desde o início ele tinha que ter um jogo de cintura, ser diplomático no espaço da UNICAMP, lidar com as regras e subvertê-las ao mesmo tempo... E como ele foi abrindo espaço para o Lume, era uma proposição dele?

CS – Eu lembro que o Celso Nunes quem o convidou para ser professor. Ele escolheu a UNICAMP porque era das mais jovens e porque também dava ênfase à pesquisa. Eu lembro até hoje quando ele me falava que chegou para o reitor, que era o [José Aristodemo] Pinotti: “Você está me contratando para ser professor e pesquisador, então eu vou pesquisar”. Carta branca para pesquisar. Ele já entrou no departamento [Artes Corporais] com isso. Veja bem, o Pessoal do Victor já devia estar há uns oito anos aqui na UNICAMP, já tinham feito o trabalho deles e conseguiram criar o departamento, foi uma luta do Pessoal do Victor. É lógico que eles iam administrar o departamento. E o Burnier tinha recém-chegado, não tinha feito a pesquisa ainda e resolver unir

as duas coisas. Ok, dou aula, mas eu faço pesquisa. A grande rixa era isso, porque daí os outros não queriam mais pesquisar e o Burnier pesquisando, então sempre teve rixa, mas ele não existiu. Do final de 1985 até 1986, a gente estava trabalhando com o Quadricrômico, lá de São Paulo, um grupo que fez *Morangos mofados*, que foi a Denise StOklos quem dirigiu, um grupo de mímica. Fizemos *Morangos mofados* e depois montamos *O guarani*, nós, o Lume e eles, e foi um fracasso total. E nisso, eu já tínha trabalhado um ano com o Burnier, já tinha todo o princípio da dança pessoal. A gente estava montando *Meu tio o Iauaretê*, só desistimos porque o Cacá de Carvalho apareceu, de repente, deu um susto, estreou e a gente ali com o espetáculo pronto. Lembro que daí, em 1986, na inauguração do Departamento de Artes Cênicas, nós emprestávamos a sala do Departamento de Dança, do lado, para trabalhar. O Pinotti fo na inauguração e o Burnier o catou: "Você tem dez minutos?". Foi um susto. Imagina, eu estava treinando na sala e, de repente, o Burnier entrar e diz: "Simioni, mostre". Eu tinha acabado de esboçar o *Kelbilin*, a coisa bruta ainda, as era impactante. Pinotti sentou, viu dez minutos. Aí, ele falou o seguinte: "Bom, Burnier, eu vim, eu vi, vão me chamar de louco, mas eu vou criar esse laboratório que você tanto quer. O que você precisa", perguntou. "Seis vagas para ator e o nome da UNICAMP", respondeu o Burnier. Como era o último ano de mandado do reitor, ele articulou para criar esse Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão dentro do IA.

P – Essa nomenclatura já era do Burnier?

CS – Dele e da Marília de Andrade, Lume. Existia o Lume Teatro e Lume Dança... É que é complexo. Assim que ele conseguiu o nome da UNICAMP, agora como laboratório, ele já teve a ideia de trazer o [Eugenio] Barba e o Odin [Teatret] para o Brasil, através da UNICAMP. Ele tinha respaldo. Só que nesse momento, antes da contratação, porque demora, demora, o Quadricrômico se desfez. E ele queria colocar o Quadricrômico como atores do Lume por causa das seis vagas. Aí, ficou só eu como ator, e tinham seis vagas. O IA, que era o chefe de tudo, claro, "ué, tem seis vagas aqui e só um para preencher", pegou as outras cinco. Ficamos só com uma vaga. Isso porque já tinha trabalhado um ano e meio "de graça", só comendo na casa do Burnier, da comida dele, e o dinheiro para o cigarrinho. Daí o laboratório começou, era só o nome e um salário. Tanto é que, quando o Ric entrou, a gente dividiu o salário. Veio o Barba, foi dificílimo. Não sei se você vai colocar na tese [dissertação], mas só para você... Virou uma rixa imensa. Conseguimos criar um laboratório de pesquisa dentro do IA, então o Pessoal do Victor, do Celso Nunes, ficou muito bravo. Lembro que o Barba veio...

M – Era a primeira vez dele no Brasil?

CS – Primeira vez. Já havia uma repercussão grande no Brasil sobre o Barba, o próprio Celso Nunes já tinha trabalhado com o [Jerzy] Grotowki. Tanto que o Eugenia fez uma conferência no IA e o Celso Nunes não dispensou os alunos, só para você ter o grau da coisa. Então, o Burnier sempre com essa rixa. Mas ou menos uns cinco de laboratório, ele ficou sabendo... Porque também o Burnier estava recém-chegando, não tinha tempo. De manhã, trabalhava conosco, à tarde trabalhava as aulas curriculares, que tinha que fazer assim

mesmo, tanto na dança como no teatro, e à noite ele fazia os “condensados” com os alunos. Mas ele começou a se infiltrar na universidade, mais e mais, e soube dos núcleos. Que existiam núcleos que não eram ligados aos institutos, como o IA, e sim à reitoria. Não tem que passar por chefes, vai direto à fonte. Aí ele começou a luta para transformar para núcleo. A sorte é que ele encontrou com a Barbara [Jozefa Barbara Iwanowicz], que era professora do Departamento de Educação Física, que já estava em trâmite de criar um núcleo. Os dois se encontraram e o trabalho dos dois fez assim [faz um gesto e uma sonoridade remetendo à decolagem de um foguete]. Aí eles se uniram e foram batalhar para criar o núcleo [Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP]. A Marília de Andrade, que era do Lume Dança, desistiu porque estava satisfeita com o Departamento de Artes Corporais. Então ele começou a batalhar. Foram quatro anos de trâmite para criar, tinha que mudar o estatuto e tudo mais. Bom, dez anos. Fechou a criação do núcleo, com um conselho científico de professores da UNICAMP... Ficou tudo estabilizado, Ok, ninguém mais tira o Lume após a criação do núcleo, em 1993.

Quando consolidou o núcleo, ele conseguiu essa casa aqui. E já tinha mais ou menos... Não, ainda não tinha começado o movimento aqui [em Barão Geraldo]. Eu lembro que em abri de 1994 a gente ganhou essa casa. A gente já ensaiava aqui, porque era uma amiga nossa que morava aqui [alugava]. Na garagem, ela [Iara Machado] fazia fisioterapia e, então, pela manhã, ela emprestava para nós. Foi quando ela falou que estava saindo dessa casa e o Burnier teve a ideia de tentar alugá-la pela UNICAMP. Aí, ele consegui a casa em abri de 1994, a UNICAMP só prometeu um ano e depois vocês se viram para encontrar outro lugar, por conta própria. O contrato venceria em abri de 1995. Ele morre em fevereiro de 1995... Não sei se estou adiantando muito... Estou pegando o lado bem institucional. Quando ele morreu, eu pensei: “Fodeu”. Ele era a ponte com a UNICAMP, e a Barbara também. Ele foi coordenador, ela vice-coordenadora. “Bom, morreu, vamos tirar”. Ao contrário, a reitoria da UNICAMP percebeu, não sei se mexida pela morte dele, “vamos incentivar esse núcleo recém-começado, vamos ver o que acontece”. Livraram o xeque-mate do aluguel. Ok, mais um ano. E foram renovando, até hoje é assim.

P – Nesse pós-morte do Burnier, imediatamente a reestruturação, como é que aparece a Suzi, como a UNICAMP procede? E você, como figura mais próxima ao Burnier no Lume, como foi essa resolução “vamos continuar”?

CS – Pelo estatuto, quando um coordenador se ausenta ou falece, o conselho científico, que já estava formado, tem 30 dias para indicar o novo coordenador. Quinze dias após a morte dele, fizemos a reunião e colocamos a Barbara, que era vice coordenadora. A Barbara, você tem que entender uma coisa, é polonesa. Visão assim [faz gesto mãos nas laterais do rosto, rente ao olhar], mas no bom sentido. Quando ela se viu... Mas pense bem a Barbara, ela se viu sozinha. Nesse ínterim, tem que contar o que aconteceu... Já tinha os atores de hoje, o Jesser [de Souza], a Rachel [Scotti Hirson] e o Renato [Ferracini], nesse momento quando ele morre. Em 1993, os alunos do Departamento de Artes Cênicas, do quarto ano, têm que fazer uma montagem. E os alunos chamaram o Burnier para dirigir. O Burnier diz: “Eu aceito, mas só se vocês

toparam que o Simi e o Ric venham junto comigo, porque não posso abandoná-los. E, para mim, na montagem eu tenho que estar full time com vocês". Ele era muito exigente. Era o momento em que eu, há nove anos, e o Ric, há seis, com as nossas pesquisas indo a toda, tanto a da linha de pesquisa da dança pessoal quanto a do clown. A gente ensinava treinamento, mas em workshop. Era o momento de ver se realmente o que a gente tinha descoberto funcionava para os outros atores. Foi como o Burnier nos convenceu. "A gente vai ficar com essas onze pessoas do departamento, um ano inteiro, e a gente vai ganhar com isso". E, realmente, ficamos com os alunos e eles tiveram que aceitar as condições do Burnier, que não era só dar aula, o momento da aula. Eram 24 horas por dia. Até que teve um mês em que ele chamou o "mês do caos", em que os alunos não podiam sair do departamento, tinham que dormir lá, e a hora que ele resolvesse chegar era para treinar. Às vezes ele chegava de madrugada.

Acabou esse 1993 com a montagem. Dos onze alunos, nove falaram que não queriam parar de fazer o trabalho. Disseram que a gente mostrou uma coisa que não tem condições... Lembro-me do Renato falando: "Se eu não puder trabalhar com o Lume, vou parar de fazer teatro, porque não tem como procurar outra coisa. Achei o que eu quero". Nos reunimos eu, o Luís e o Ric. Bom, a gente estava precisando de atores, porque foram dez anos só nós três. Sempre as pessoas vinham e não vinham, vinham e saiam, vinham e não gostavam. Então, precisamos de atores. Já trabalhamos um ano com eles, deu certo. A gente não quer onze. A gente quer mais ou menos mais uns cinco, sei lá. O sonho do Burnier era sete. Vamos chamá-los para 1994 para trabalhar como estágio, mais um ano. A gente sabe que eles estão acabando de se formar, estão empolgados, metade sai por si só, só vão ficar quem realmente quer. Passou esse 1994, conseguimos essa sede, já trabalhávamos aqui. Ele exigia o seguinte, dizia: "Nós vamos dar para vocês o treinamento, mas nós queremos algo em troca". O núcleo estava começando a funcionar, tinha administração e nós tínhamos essa casa. Cada ator-estagiário tinha uma atividade: um era arquivo, outro correio, outro limpar o terreno... Dito e feito: metade desistiu e ficaram quatro. Quando acabou o ano, 1994, ele teve uma reunião com todo e disse: "Ok, vocês ficaram". Então, porque ele era muito severo, mais um ano de estágio em 1995. E eles toparam. Mas o Burnier morre em fevereiro de 1995.

Pensei: vai acabar o Lume, porque a UNICAMP não vai topar, eu não tenho ligação, não sou doutor, nada. Tanto é que ele fez o mestrado e o doutorado tudo certinho. Acabou o doutorado em novembro de 1994. Pensei: muito melhor se a gente unir mais forças. Então, eu e o Ric chamamos os outros cinco [outros quatro, Naomi Silman ingressa em 1997] e disse: "A partir de agora, ninguém aqui é mais estagiário. Nós somos Lume, vocês são Lume, igual. Agora é para ficar para sempre". E foi a coisa mais certa. Daí esses outros cinco fizeram assim: "Ta bom, o Lume é meu". Se apropriaram. Foi a grande força.

Nesse ínterim, eles trabalhavam pela manhã aqui, todos os dias, mas, para se manter, o Renato dava aula de filosofia não sei onde, à noite. A Cris dava iniciação ao teatro para criança. A Raquel tinha os pais que sustentavam, o

Jesser dava aula também. Aí eu pensei o seguinte: nesse período tínhamos o *Cravo, lírio e rosa*, eu e o Ric. Esses meninos estão perdendo tempo em dar aula, fazer o que não gosta, para ganhar dinheiro. Então, Ok, vamos começar a dar trabalho sobre o Lume, vamos começar a abrir os workshops. O início do Feverestival está aí, vamos começar a dar workshop. E eu e o Ric, vamos sair vendendo o *Cravo, lírio e rosa* para ganhar dinheiro, para sustentar. Foi aonde ficou a coisa do salário de todo mundo igual, tudo que entra vai numa caixinha, cooperativado.

Bom, 1995. Barbara, a polonesa, o que ela fez. Tinha recém criado o núcleo, em 1993, ela se empenhou em estabilizar mesmo. Ela viu que tinha poder: Querem que continue, Ok, o Lume não tem secretário. Conseguiu um secretário. O Lume não tem faxineiro, conseguiu faxineiro. O Lume não tem telefone, Ok, conseguiu. Fizemos o primeiro projeto para Fapesp para criar esse muro aqui [aponta], não era murado. Ela era mais administrativa, estrategista. E começou. Porém, teve um grande detalhe, que daí entra a Suzi. Eu não culpo a Barbara, tanto é que está nos anais da última reunião dela, o Lume está aqui agora porque ela quem mexeu a mão na massa depois que o Burnier morreu. Ela instalou estruturalmente o Lume. Ela ficou desesperada, começou a também querer influenciar no lado artístico. Lembro que estávamos na metade do *Knossos*, espetáculo solo do Ric, o Luís tinha dirigido até a metade. E estava planejado fevereiro e março para terminar, porque a Maura Baiochi estava fazendo um festival de butô em São Paulo e ela tinha convidado já o Lume e o Ric ia estrear lá. Só que ele [Burnier] morreu, não estava pronto. Tentamos desistir com a Maura, e ela disse o segunte: “Eu não vou aceitar, é mais para ajudar vocês”. Foi muito importante, a gente deve isso à Maura, devemos para muita gente também.

Só que, até então, ate hoje, não sirvo para diretor de jeito nenhum. Naquele desespero, terminar de montar sem o Burnier, foi, o espetáculo foi, mas não ficou pronto, não ficou uma coisa acabada. Quando a Barbara viu aquilo, ela ficou desesperada, meu Deus do céu, já está indo o Lume lá para fora e a cosa não está acabada. Aí, ela começou a dar ideia. “Ah, eu já sei o final do Knossos”, como é que a gente podia fazer. Ela estava envolvida com espiritualidade, etc, queria que fosse uma “coisa de luz”. Começou a querer entrar no treino da gente. Eu acho que mais querendo dar força. Quando ela começou a se meter de mais, eu e o Ric falamos: “Barbara, não dá. Você não é artista, você não vem de artista, está estragando”, e foi quando ela percebeu, Ok, não sou eu a pessoa certa para coordenar o Lume.
Nesse momento, a gente já estava fazendo pequenos espetáculos aqui, como *Contadores de história* [1995], que era na casa, aproveitava esse espaço. Foi o maior sucesso, uma coisa absurda de gente. Eu lembro que uma noite a gente estava aqui, a Barbara também, a Suzi veio assistir. Eu olhei para a Suzi, já a conhecia da sua pesquisa com o Guimarães Rosa, por ocasião de *Meu tio o Iauaretê*, disse: “Barbara, acho que essa pessoa é a possível futura coordenadora”. Imediatamente, a Barbara conversou com ela e a Suzi topou. Teve todos os trâmites, tudo isso leva seis meses, um ano, por aí. A grande sacada da Suzi, mas ela só pode fazer isso por causa da Barbara, que deixou tudo consolidado: a Suzi chegou e não falou nada. Ela dizia: “Não posso falar nada, tenho que conhecer vocês”. A Suzi ficou um ano só na escuta. Ela vinha,

deixava a gente fazer a reunião e olhava nosso trabalho. Não dava palpite, não dava nada. Aí, a Suzi começou a se interar da equipe, do trabalho. Só que ela foi para outro lado. “Vocês já têm treino, a prática, mas está faltando refletir”. Foi quando ela começou a exigir o conceitual. Parece romanceada essa história, mas é pura verdade. Foi encaixando.

P – Essa instigação dela foi gradual e vai culminar com os livros publicados no ano passado... E com a vocação de todos vocês em que o pensamento crítico está conjugado.

CS – Exatamente, mas isso também foi até planejamento do Burnier, eu acho. Ele proibia, falava assim: “O ator, se ele quiser, ele não tem que ler”. Ele dizia isso da tese dele também, quando conversava com alguns grandes, que não vou saber: “Burnier, você fez a coisa certa. Você dedicou sua vida até os 35 anos à prática, se formou na prática. Agora você vai refletir em cima”. É o que ele fez, para construir a tese dele nos últimos quatro anos, aí ele mergulhou na teoria, isso foi bem legal. Eu, ele não deixava ler. Proibiu de ler Grotowski [*O teatro pobre*], qualquer coisa. Eu lembro que quando ele me deu o do Barba para ler [*Além das ilhas flutuantes*], fiquei bravo com ele... Para mim foi maravilhoso ler o Grotowki três anos depois. Parecia que cada frase era mais reveladora ainda. Quando eu li o do Barba, fiquei bravo: “Com você sabia que tinha esse livro? Como você não me deu antes para ler, que coisa linda?”. Mas era dele, ele achava que era isso mesmo e eu concordo. Sei que não está assim hoje em dia, com os livros que passam pela gente aqui, e tudo, mas naquela época foi interessante, foi importantíssimo. Nós não tínhamos essa coisa do teórico, do refletir, nada, nada, nada. Refletimos com corpo e técnica. E a Suzi foi introduzindo aos poucos.

P – Como é sistematizado isso hoje? O núcleo demanda, dentro do espaço da universidade, uma expectativa de produção.

CS – Foi se criando aos poucos. Nesses primeiros dez anos, que não teve nada de leitura, por exemplo, e ao mesmo tempo a gente colocou para esses novos, que não são mais novos, quando eu e o Ric passamos para eles, não tinha nada de teoria. Então, a prática deles é isso, é prática, prática, prática. Quando a Suzi foi introduzido o refletir sobre, a gente, no começo, foi assim... “Essa mulher é maluca. Isso não é o trabalho”. Mas é claro, houve resistência. Depois a gente começou a perceber que não, pelo contrário, pelo contrário. Então, qual é a sistemática dos atores do Lume, agora, e já há muito tempo? É assim. Se eu quero criar algo, eu limpo a minha cabeça. Porém, eu deixo sempre um espacinho aqui, porque assim que eu acabo o treino, é regra, você nem sai da sala: abre o caderno e ó [gesto de escrever]. Anota tudo, anota, anota, anota. Cada um tem sua maneira agora. Eu vou te revelar algo assim que é muito interno, tem momentos que, depois que cada um escreve, aí cada um lê para o outro. Se você lê o Simioni escrevendo, vou escrever as coisas que estão relacionadas exatamente ao que eu descobri ali naquele momento. Se você ver o Renato, por exemplo, ele lê exatamente sobre as coisa, mas ele já joga sob a luz da filosofia. O Ric, por exemplo, quando você lê, ele joga no sentido de estruturação. Isso a gente colabora um com o outro para caramba. Cada um encontrou o seu meio de escrever e de refletir. Porém, uma é a

tônica: nada do que a gente escreve é sem a prática antes. Nada. A gente só reflete sobre a prática, mesmo o Renato que entrou nesse mundo das ideias, mas é porque ele tem um respaldo corporal pesquisado por ele. E era o nosso medo. A gente discutia que isso era perigoso. Palavras podem criar o mundo, mas por sorte não é isso que acontece. Coisa que eu brigo... Aqui, é muita gente, muitos atores que vem com tese e fazem entrevista com a gente querendo saber. Eu sempre falo, como são atores mesmo: "Olha, eu vou te dar entrevista porque eu sei que não tem mais solução, mas se você quer ser atriz, você está fazendo errado". Mas aí cada um é cada um, as coisas mudam. Então, já estou me perdendo...

P – E hoje, no Lume, vocês têm, eu lembro de o Renato ou alguém na roda comentar isso, que é um dos núcleos que mais produz dentro da universidade. Quer dizer, pela própria natureza de se criar, não só escrever, mas a criação artística, a inerência ao fazer artístico.

CS – Não poderia dizer que é o mais, porque também existem outros núcleos grandes como o CEPAGRI [Centro de Pesquisas Meteorológicas e Climáticas Aplicadas à Agricultura], outro com negócio de álcool, outro com Genoma, existem vários núcleos lá. Dos 23 núcleos, cinco são considerados de excelência e o Lume é um deles. Pelo que eles exigem lá, nós entramos no padrão de excelência. Outros não, ainda estão galgando e são até mais velhos que a gente.

P – Qual a imagem que o Lume tem dentro da universidade, como ele é visto? Qual a recepção da reitoria?

CS – A frase que mais odeio deles lá, quando falam do Lume, que é constante, eles dão o exemplo, mas sempre por outro lado: "O Lume, gente, o mais pequeninho dos núcleos, olha como ele consegue", você entende? O menorzinho dos núcleos. Realmente, é um núcleo muito pequeno. Os outros são núcleos imensos, pesquisadores do mundo todo, como nas áreas de petróleo, Genoma, agricultura. Por exemplo, eles sempre usam o Lume como exemplo, mas como exemplo ao contrário. Na última reunião de avaliação: "Não dá para comparar as matérias que saem no jornal pelo Lume, porque o Lume sai no jornal todo dia porque ele é artístico". Então, sempre usam o Lume com um exemplo que funciona, mas não dá para comparar com outros. São todos doutores das exatas, a maior parte... Pensando neles, os coordenadores, em torno da grande mesa de reunião, eles não querem saber do Lume, não tem uma união de saber, eles deixam um pouco de lado. Entre os coordenadores nunca se fala do Lume, o Lume não é exemplo para isso, é muito pequeno. Porém, fora esse núcleo dos coordenadores, existe... Na verdade não é muito conhecido dentro do mundo acadêmico, entre os professores, a não ser os que estão envolvidos.

P – Tantas são as siglas com as quais eles têm de lidar ali...

CS – Exatamente. O que acho até bom, Valmir. Já com a reitoria tem outro lado. Eu e a Suzi reunidos com o reitor [José Tadeu Jorge], no ano retrasado [2007], por exemplo, a gente foi pedir verba, algo assim. Ele falou: "É

impressionante: eu recebo comissões da América Latina, e sempre vem um, dentro da comissão, que me pergunta: onde fica o Lume, eu quero visitar o Lume". Isso é muito legal. E ele sabe da projeção nacional do Lume e o nome que leva a UNICAMP. Agora não tem como, a UNICAMP já abarcou o Lume, é como se fosse um cartão de visitas. [Quanto a isso o núcleo] não tem mais problema nenhum, ele é bem visto. Só não é visto, não é conhecido pelos outros professores. Mas é um nome respeitado dentro da UNICAMP, pelos chefões é um nome respeitadíssimo, mas para os outros professores que não estão nem aí, pelo menos ouve falar do Lume.

P – E no plano estrutural, lembro-me que você e o Ric eram os únicos atores--criadores que tinham vínculo empregatício com a universidade. Isso ainda é assim?

CS – A Suzi conseguiu. Travou uma batalha de oito anos. O Ric era contratado só pela metade, conseguimos o contrato inteiro, tudo com concurso. Eu sou contratado como ator-pesquisador, só que os outros não, são só pesquisador, porque dizem que mudou o negócio. A Suzi foi brigando. Quando ela descobriu que tinha um capelão contratado pela UNICAMP, ela começou a brigar: "Por que não pode ter um ator?". Eu sou o primeiro contratado como ator entre as universidades do Brasil. Não tem essa nomeação. Só que o ator tem uma carreira fixa, não entra em plano de carreira. Então, os outros, como a gente conseguiu através de concurso, como são só de pesquisador, tem plano de carreira conforme os títulos. Isso [é um processo que] vem desde 2006, em 2008 consolidamos um pouco mais. Conseguimos do Ric, da Cris, da Raquel, do Renato e está faltando do Jesser e da Naomi.

P – É um novo patamar.

CS – Sim, mas, ao mesmo tempo, o Lume cresceu muito em matéria estrutural, coisa que a UNICAMP não abarca. Produtores, computação, captadores... Esses são o Lume que paga com o dinheiro dele mesmo, que vai gerando. Então a gente folgou nos salários, mas aumentou as nossas despesas. Pela UNICAMP, são agora os atores, menos o Jesser e a Naomi, o Barbosa [José Divino Barbosa, administrador], a faxineira [a Dona Nair, a Evanir e a Eliete] e a bibliotecária [a Leda atual, a Lis no passado]. Os produtores são todos por fora, por uma empresa que a gente criou para poder contratar essas pessoas para trabalhar. Então, é o dinheiro que o Lume enquanto atores e enquanto espetáculos e workshops ganham...

P – Há uma empresa jurídica, e ela tem o mesmo nome do Lume?

CS – Anoné. Anoné era porque a Natsu Nakajima, uma japonesa que veio trabalhar com a gente, dizia "soshorogono, anoné. Ashorono, anoné" [sonoridade improvisada]. Ela falava "anoné" milhões de vezes. Na hora de formar a firma, botamos Anoné, não quer dizer nada.

P – Você acha que dá para falar em folha de pagamento, em valores mensais?

CS – Eu vou te falar, mas eu vou confirmar depois. Em matéria da folha da UNICAMP, do que ela gasta com a gente, tem que pagar essas coisas de funcionário, 13º salário.... A UNICAMP nos dá um cota de transporte, de telefone, de gráfica, como todos os núcleos. No geral, são cerca de 500 mil reais por ano que a UNICAMP despende com o Lume. Desses 500 mil, metade é para os encargos [trabalhistas] com impostos, que não vem para cá. Então, o que nos ajuda, Fapesp, pelos projetos de pesquisa, às vezes projetos de infraestrutura com o muro, a pintura da casa. [Busca-se subsídios] como qualquer núcleo de pesquisa na universidade. A gente ganha porque nos permite essa possibilidade, mas não é muito. Agora, o que nos atrapalha: a gente não consegue passar em nenhum projeto de fomento, de incentivo. A gente faz projeto para todos, o Myriam Muniz [Funarte], a Petrobras. Ok, eles escolhem dez melhores. Só vai ter dinheiro para cinco. "Bom, o Lume, vamos tirar porque ele tem a UNICAMP. Vamos salvar os grupos", o que acho correto. Acho justo. Tanto é que a gente mudou a nossa estratégia. Ok, eu acho justo, o Lume tem de onde tirar, não vai morrer. Se têm cinco grupos com projetos que estão perigando, é lógico, sempre foi assim. Mas a gente pensou que está faltando em nosso projeto esclarecer que o que a UNICAMP nos dá é para a pesquisa, agora montagem, viagem, workshop, precisamos de recursos. Ao mesmo tempo, é cruel. Conforme o Lume vai crescendo, tem que contratar produtores, coisas terceirizadas de computação, as despesas do Lume aumentaram. Fora o que a gente ganha de salário, a gente tem 30 mil reais fixos por mês com despesas da casa. Então, temos que conseguir 30 mil reais por mês. Qual a crueldade um pouco aqui: a UNICAMP exige pesquisa, exige resultado. Gasta-se um tempo muito grande com isso. E também a gente quer, não que eles exijam. Só que a gente tem que se dobrar para poder vender as coisas para poder ter dinheiro e pagar esses R$ 30 mil por mês. Às vezes, você tem que atender à demanda. A gente faz um planejamento: só tem R$ 30 mil para dois meses. Então, lasca-se Simioni não sei onde; querem um espetáculo "x" lá na Conchichina, então vamos lá, gasta-se três dia para chegar, e volta. É um desgaste muito grande. O que a gente quer com esses projetos é pode planejar mais, fazer turnês mais elaboradas, além da própria pesquisa que não pode ser planejada. Ficar dois meses fechados para a pesquisa, nem pensar. Estamos com o próximo espetáculo para montar, *Os bem intencionados*, que tem três anos com ele, mas a gente não consegue 15 dias. No ano passado [2008], a gente conseguiu, juntando, 30 dias livres para nós trabalharmos o espetáculo. A gente só vai poder estrear em julho de 2010, quando o grupo completa 25 anos.

P – Do que trata *Os bem intencionados*?

CS – Em linhas gerais, ainda não está nada pronto. A gente vai falar das pessoas que são bem-intencionadas, mas que *se fodem*. São bem intencionadas no se vestir, bem intencionadas dentro de uma sociedade, mas que não sabem que são manipuladas como um todo.

P – Um espetáculo de cunho político?

CS – É... Então, conseguimos 15 dias [de ensaios] em dezembro e fizemos até 30 minutos montados. Aí mostramos para o pessoal da casa, as pessoas daqui.

P – A dramaturgia é de vocês?

CS – Por enquanto, entre nós. Tivemos uma experiência com diretor que não foi muito legal. Quando vem um diretor só para... que foi com a Anzu Furukawa, que ela veio e disse que "a peça vai ser assim". Nunca mais. Tem que ter material nosso, ideia nossa, depois a gente chama o diretor ou o dramaturgo. Mas primeiro vamos ver bem o que a gente quer. Estamos pensando em chamar até o Newton Moreno, mas nada fixo ainda.

P – É raro vocês chamarem dramaturgos, é mais comum diretores, não?

CS – Teve a Suzi, por exemplo, no chapéu [sobre chapeleiros aposentados de uma fábrica, *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, 2006]. Ela também foi dramaturga de um espetáculo que o Jesser dirigiu com dois alunos dele [*Donzela guerreira*, 2008]. Ela está entrando [na dramaturgia], e a gente também está querendo que ela entre. A gente quer se reunir aqui mais uns seis meses para ver se chamamos um diretor ou um dramaturgo ou um diretor musical, por exemplo. O que é legal é o seguinte. Eu posso te dizer de dentro. A gente se perde porque é difícil os sete sem direção.

Nessa última vez em que chegamos a um resultado e conseguimos mostrar [em dezembro], eu parei e pensei uma hora: se não fosse nós sete, só, não ia sair isso. Nós que vasculhamos, mesmo errado, mas a gente consegue mostrar a linguagem que está saindo, que vai se estruturando de nós mesmos. É uma coisa que é nova, nossa inclusive; jamais, mesmo junto com um diretor, ia conseguir isso. Nós nos prontificamos a criar sozinhos esse espetáculo em sete, com uma linguagem que vai surgir da gente mesmo... Olhei de fora, nossa, deixe, vamos deixar... Depois, no final, deixa o diretor para roubar. Mas não sairia se não fosse só nós sete. É uma coisa que nós nunca fizemos. O resultado do espetáculo é uma coisa nova, para nós... nossa, o Lume chegou nisso, está fazendo isso? Eu vejo assim: não iria sair se tivesse alguém mais. A gente está fazendo certo. A gente já vem de uma experiência, há uns seis anos atrás, quando começamos a montar *Os bem-intencionados* e não achávamos a maneira dos sete se dirigirem. Não achávamos, briga, discussão, aí engavetamos. Aí entrou *Shi-Zen*. Aí, de novo... Até que a gente demorou seis anos para entender que é assim que a gente vai fazer. Então todo mundo vai dirigir, divide isso e isso.

P – O *Shi-Zen* não teve um pouco metade do caminho vocês e a outra metade o Tadashi Endo?

CS – Não. Ele chegou e foi esperto: "Mostre o que vocês têm". Aí ele pegou isso, isso, isso... A grande preocupação nossa, antes, aliás, o que não tem preocupação nenhuma, porque chega um momento que vem uma carga em cima do Lume, o que vai ser o próximo espetáculo, que tem que acertar... E a

gente desistiu disso, senão não íamos para frente. Não temos que acertar nada. Até se o Lume errar vai virar pesquisa.

P – E essa expectativa não é nem da instituição em si, mas da imagem do Lume lá fora...

CS – Tanto é que nós chegamos ao cúmulo de pensar, Ok, eles são bem intencionados. Eles são muito bem intencionados em montar um espetáculo, mas eles não têm prática de montar um espetáculo, e o espetáculo vai ser ruim, o público vai sair na metade, mas eles foram bem intencionados... Mas aí desistimos dessa ideia.

P - É uma temática que tem a ver com determinado momento, com um ciclo do Lume? Vocês estão falando um pouco de vocês também?

CS – A gente chegou a pensar nisso, teve momento em que pensamo, ah, vamos juntar. Mas não, acabou que não. No comecinho foi. A gente resolver fazer assim: então, é um grupo de sete pessoas que se encontraram num baile cafona da noite e resolveram então montar um grupo artístico. Nenhum deles tem experiência alguma de montar nada. Aí eles vão chamar uma professora de dança, uma professora de canto para montar um show, alguma coisa. Ok, então são essas pessoas. Então, no comecinho, pensamos que podíamos contar a nossa história através deles. Mas concluímos, ah, não, chega de contar a história do Lume. E partimos para uma outra coisa...

Queria falar um pouco sobre esse movimento de Barão Geraldo, que vai se transformando. Instalou-se, teve aquele primeiro boom, tipo "vamos nos reunir"... E já era uma reunião, um ajudando o outro, mais de mostrar os espetáculos, o Tem Cena na Vila naquela época. Aí, aconteceu que esses grupos, outros, começaram a ficar mais conhecidos e terem mais trabalhos e começaram também a viajar. A curva subiu, subiu, ficou no auge, depois entrosamento dos grupos, quando acontecia, e baixou. A gente quase não se encontrava mais. Passávamos um ano sem ver as pessoas dos outros grupos. O que antes sempre. Por que? Porque cada grupo se desenvolveu e foi, foi. Aconteceu o Feverestival, que foi decorrência disso tudo, ai então nós tínhamos o Tem Cena, então para quê fazer o Tem Cena se o Feverestival dá conta de tudo isso? Porém, o que nós estamos pensando agora. Mesmo assim, não é que a curva fez isso, ela fez isso dos encontros, sim, mas os grupos estão indo, estão se firmando, viajando, sendo requisitados. Parou um pouco de vir gente nova para cá, solitários, porque não tem mais chance no começo. Sabe por quê? Porque antes estava se formando os grupos, mas agora não tem mais chance. Está todo mundo muito ocupado, a não ser para fazer os cursos, etc. Os grupos solidificaram-se profissionalmente. Agora, o que a gente está pensando... Porque, Valmir, é muito engraçado, estou dizendo de dentro aqui, o movimento aqui para mim é casa; só que não é lá fora. A coisa se espalha de outro jeito. Quem vem para o Feverestival, vê essa coisa louca, quando volta lá para o Maranhão, para o Pará, faz isso. "Nossa, lá é absurdo". Então, para onde a gente viaja, aonde você vai, as pessoas dizem que "meu sonho é participar do Feverestival". Cresce cada vez mais os projetos que são mandados. Aonde você vai, sempre tem a história de Barão Geraldo, os grupos

daqui que se unem. Então, o que a gente está pensando agora, para dar mais uma alavancada, mais um passo. É começar a vender também Barão Geraldo. A vender como: Ok, são vários grupos, vários espetáculos, vamos fazer o oposto, chamar curadores de festivais do mundo todo para que venham para cá e não comprem só espetáculos, comprem o movimento, essa interação dos grupos, escolha uma peça de cada grupo, mas que vá todo o Barão Geraldo.

P – É um pouco uma revisão daquele Território Nômade... [projeto de itinerância em parceria com o Teatro de Tábuas]

CS – Que não se concretizou. A gente viu: se prolifera tanto assim o boca a boca de Barão Geraldo, porque não que seja uma coisa frutífera tanto para Barão Geraldo como em outros lugares o que aconteceu naturalmente...

P – Chegaram a partilhar essa ideia com outros grupos?

CS – Estamos começando. Ontem tivemos uma reunião com o ParaladosanjoS. A ideia inicial era montar um primeiro espetáculo com todos, mas achamos que esse é um passo além, adiante. Primeiro é consolidar isso como um núcleo grande para poder sair para outros lugares.

P – Esse pensamento do território total me faz pensar que é uma conseqüência de um papel, de um personagem importante nestes últimos anos que é a figura do produtor...

CS – Nós tivemos uma sorte com produtor porque a gente chamou o Pedro [Pedro de Freitas]. A gente disse, Ok, ele vai aprender junto com a gente. Ele não era um produtor formado. Pegou a roda-vida do Lume, a gente pegou na mão dele, vambora, vambora, erros e acertos, até que pegou. E a Patrícia [Patrícia Alves], ela vem lá do Odin [Odin Teatret], ela foi produtora lá por 17 anos e voltou para o Brasil. Ela já tem essa visão. Lá, com o Odin, ela tinha o mundo inteiro em projetos, Ásia, Europa, América do Sul. Ela tem essa visão mais ampliada. É lógico, se eu quero só o Lume, eu consigo, mas se eu tenho o Lume, Boa Companhia e outros juntos, eu coloco projetos maiores nesse aspecto.

P - Nesse gráfico que você traçou dos grupos em Barão Geraldo, nele também está incluído essa coisa de ver o espetáculo do outro, comentar, isso ficou mais raro?

CS – Não, isso aumentou. Criou-se algo em Barão Geraldo, que é assim: nenhuma peça que é montada, sai para viajar, sem fazer os ensaios abertos. Porque o público que a gente tem aqui já sabe que vai ser uma peça inacabada. Nós e todos os grupos fazemos isso. Apresentamos aqui para terminar de montar o espetáculo com a opinião do público. Isso virou uma tônica, cada vez mais.

P – E o desafio do público daqui, o espectador local, o vizinho. Isso ainda é um tabu? Uma incógnita?

CS – O público local não participa. São dois tipos de público local: os nativos, os que moram aqui na nossa rua, por exemplo, que não têm nada a ver com a UNICAMP. A nossa sorte é que tem o Departamento de Artes Cênicas, que é público para nós, e a Moradia dos Estudantes que é aqui do lado. E lógico, tem artistas, músicos, professores, que também são nosso público, não só daqui, mas de todos. Ficou bastante seletivo até, exigente. Tanto é que a gente não se arriscar numa montagem a fazer um ensaio aberto com uma coisa inacabada. É só para testar mesmo para ver se melhor e tudo o mais, isso em todos os espetáculos e todos os grupos.

P – E como capturar esse espectador nativo?

CS - Eu, particularmente, depois de 25 anos, eu desisti. O público nativo não dá. É uma briga antes da UNICAMP, eles têm raiva da UNICAMP. A UNICAMP chego aqui, invadiu o lugar deles. Então, já vem de antes, é um ranço. Claro que quando a gente faz espetáculo de rua, eles vão atrás, eles fazem, não só nós, mas os outros grupos também. Mas se tem que entrar no teatro, eles não entram. Não sei se você sabe, uma vez no Tem Cena na Vila estava tendo uma apresentação na praça, lá em cima, com Esio [Esio Magalhães], com *O pintor*, a meia quadra do Barracão...

P – Ah, lembrei sim. Começou a chover e o público não quis entrar no Barracão.

CS – Eles sumiram. A gente tenta fazer. Vai ter esse Trueque, que vai ser um grande cortejo com todos os envolvidos em Barão Geraldo. E estamos convidando a comunidade. Vai ter o pessoal da igreja, um coro. Vai ter um grupo de dança, de tango, também da comunidade. Eu acho que a jogada é por aí.

P – Por exemplo, ver o Lume na Campanha de Popularização do Teatro em 2009, foi a primeira vez que você entraram, é uma forma interessante de se abrir a outro público, lá do centro de Campinas.

CS – Quando eu falo o nativo daqui, eu falo de Barão Geraldo. Em Campinas é o oposto, sabia? O Lume vai para Campinas, é briga, lota, lota, lota. Para a gravação dos DVDs, fizemos duas apresentações de cada um dos espetáculos. Pensamos que ia ter assim: metade de público na primeira sessão, e metade na segunda. Os dois dias lotaram, 550 lugares abarrotados, para *Shi-Zen*, *O cravo*... Sempre que o Lume vai para Campinas, é lotado. Eu entendo isso. Pelo jornal, o Lume, Campinas, os formadores de opinião. Aqui em Barão Geraldo, por causa dessa rixa com a UNICAMP; o público aqui também é muito humilde, e lá em Campinas não, é outra coisa.

P – O Odin, o grupo do Barba, quando eles falam da relação com o vizinho, quando chegam na Dinamarca... Não sei se estou fazendo uma comparação absurda, mas a minha questão é pensar nesse público nativo. Eu posso pensar no nativo como se fosse os moradores de uma favela que recebem o teatro de rua pela primeira vez, ou que vão ao teatro pela primeira vez. O teatro quando

chega deveria ser um acontecimento para eles. E porque não é um acontecimento para quem mora aqui?

CS – Quando a gente vai para a favela, é um acontecimento, lógico.

P – Deveria ser um luxo um lugar onde você tem salas pequenas, e o teatro acontecendo...

CS – Pois é.

P – Que é um dos diferenciais deste território. Eu não sei, mas o público é uma incógnita brava.

CS – Eu acho que se tivesse um teatro de verdade em Barão Geraldo, aí seria uma outra coisa. Um teatro oficial, seria outra coisa.

P – UNICAMP tem um teatro?

CS – Não tem. Tem projetos prontos, e tudo, mas eles sempre... Eles ficam com medo de fazer um teatro lá no campus onde ninguém vai.

P – E porque não fazer em Barão Geraldo, na Vila Isabel?

CS – Tem outro projeto da Prefeitura, tem até terreno, para construir um teatro aqui. Já estão com o projeto pronto, é um pessoal de Santos, que fez um teatro lá. Quem estava dando andamento, quase saindo do papel, foi o prefeito Toninho [Antônio da Costa Santos, do Partido dos Trabalhadores], aí ele morreu e parou tudo de novo. Sabe onde é o Terminal de Barão? É um terreno do lado. Eu acho que se tivesse um teatro de verdade em Barão Geraldo...

P – Talvez porque tem aquela expectativa da figura física do edifício teatral...

CS – Eu acho que eles devem ter medo. Imagine, o que vou fazer numa garagem? Por exemplo, já no Semente, é outra coisa. Ele já tem um público maravilhoso, porque é um galpão enorme, tem arquibancada, é quase como um teatro. E eles pegaram mais pelo cabaré, com números, números. Pararam de fazer toda semana porque não aguentaram mais, fazem uma vez por mês, mesmo depois do Feverestival. Aí já é uma briga para entrar, lotado, lotado. Eles formaram o público deles.

P – Com você a experiência da Boa Companhia com a Companhia Sarau como Ponto de Cultura? Vocês já tiveram algum tipo de experiência assim?

CS – O Lume também é um Ponto de Cultura. Mas o Lume é federal. Eu sei que o Lume ganhou federal, mas é uma complicação, porque até agora não saiu o dinheiro. Mas o projeto de ser Ponto de Cultura era justamente até fazer um sobradinho aqui para ser o escritório dos grupos de Barão, através do Ponto de Cultura. Nosso Ponto de Cultura, o projeto é esse. Foi aprovado há dois anos, mas está atrasada a verba que era para comprar holofote,

computadores e outros materiais para os grupos. Esses outros Pontos de Cultura, acho que são municipal. Tem o do MinC e o das prefeituras.

M – O Terra Lume é um nome emblemático, entra na segunda edição em 2009. Como você vê esse nome simbolicamente?

CS – O nome Terra Lume, para você entender, uma vez a gente fez aniversário, de 20 anos, e chamamos os grupos todos aqui e demos um presente para cada um deles. Pegamos a terra, como se fosse dividir, em saquinhos, e demos de presente para os grupos. Então, Terra Lume. Porque no Fevereiro a gente fica trabalhando de manhã, à tarde e à noite. Então não sobrava tempo para nós. Como a gente começou a fazer parceria com o Teatro de Tábuas, eles emprestavam sala para nós, folgou a noite. E, claro, foi decorrência. Porque a gente via: o que essas pessoas vão ficar fazendo aqui das seis horas [da noite] até às nove para esperar o espetáculo do Feverestival? Tanta gente se reúne aqui, foi a mesma ideia do início do Feverestival. Tanta gente que vinha fazer curso e tinha espetáculo solo, porque não se apresentar... A mesma coisa. Gerar troca.

P – O Tucun contracena bastante com vocês, não?

CS – Sim, ele foi o primeiro a criar um espaço, que é o Sarau. Eu já o conhecia. Logo depois que o Burnier morreu, a gente se encontrou e ele me disse: “Simioni, eu passei ali e estava fervendo no Lume. Passei no Barracão, estava fervendo”. E estava tendo também o Sarau dele na mesma noite. Estava tudo lotado. Aí veio a ideia: por que não nos reunirmos? Começou a emprestar a sala dele para trabalho nosso, e aí foi.

P – Tem uma sensação de valorização recente de Barão como espaço de entretenimento, da vida noturna na cidade?

CS – O que não existia aqui. Tenho certeza que está correlacionado com o teatro. Começou a sair esses bares não tem mais de oito anos. No Tem Cena na Vila, a gente foi produzir patrocínio [apoio] num bar que recém-abriu as portas, aí começou a rolar. Já tinha o movimento artístico em Barão Geraldo.

P – E vem muita gente do centro.

CS – A gente costuma dizer que não tem ninguém de Barão, tudo de Campinas.

P – Nesses cinco anos ai de circulação pós-*Café com queijo*, com temporadas em São Paulo, Rio, mudou um pouco aquela visão às vezes estereotipada do Lume do formador de opinião que nem conhecia o grupo direito?

CS – Mudou. Foi depois dessas incursões por São Paulo e Rio.

P – O que mudou na recepção desses formadores, os jornalistas?

CS – É muito engraçado. A gente já lê, quando chega na cidade, “esta vindo um grupo de referência nacional”, “um dos melhores grupos do Brasil”. Já vem isso, em qualquer lugar do Brasil. Antes não era assim. Eu não era assim. São Paulo já tem um público nosso, e agora já tem o público do Rio também.

P – E a recepção da crítica?

CS – Eu fico pensando, por exemplo, teve *O sopro* lá no Rio. É um espetáculo que não é fácil de engolir. Todas as críticas que sobre o Lume agora, ela já não é mais uma crítica aleatória. Ela, “mas, só o Lume poderia fazer isso”; “mas, em se tratando de pesquisa, é viável”, entende, sempre vinculado ao que o Lume é. Acho que nunca mais vai ser uma crítica descontextualizada.

P – Em termos de viagens, como está sua agenda? Você vai agora para a Dinamarca. É muito comum que você tenha uma agenda mais particular em relação aos convites, por conta da sua figura emblemática no histórico do Lume?

CS – Pego uno ponto, agora pegou no ponto. Eu morro de medo disso, eu fujo disso para caramba, não quero jamais. Não quero, não é o meu papel, estou livre disso. Só para ter uma ideia: já estou assustado porque, por exemplo, vou dar um curso em tal lugar e a pessoa chega, vai se apresentar e diz: “Estou aqui porque gostaria de conhecer essa pessoa”, eu morro de medo disso, acho que não é isso e fico tímido até com isso.

P – Isso remete à presença do Simioni ao lado do Burnier na origem, uma certa mística?

CS – Exatamente, e porque é fundador. E, modéstia à parte, também tem isso, que é um grande ator. No dia que eu perder isso, sou capaz de desistir de tudo. Claro que tem que ter ator.

P – Mas do ponto de vista do coletivo, hierarquicamente, não tem como você se safar.

CS – Isso me prejudica, sabe porque, como eu sei que as pessoas vão estar esperando “o” Simioni, eu cada vez mais me fecho. Quando vou num lugar, eu me fecho. Não supro as expectativas deles. Sou o contrário disso. Aí eu me fecho, sou apagadinho, e da minha personalidade. Mas cumprimento. Eu senti que ultimamente cresceu para caramba isso.

P – E como você equaciona os convites pessoais, que é coletivo no fundo....
CS – Eu já decidi que só vou, agora, e eu souber falar. Às vezes me chamam para coisas, só porque sou o Simioni, eles querem ter o meu nome na mesa, mas eu vou me embananar todo na hora de falar...

P – Só quer falar quando tiver relação com a criação, quando você carrega o Lume, não e?

CS – Exatamente. É duro.

P – No plano universitário, é muito comum ter convites, participar de mesas?

CS – Isso é mais o Renato, graças a Deus. Por causa do doutorado dele, dos livros, ele é muito mais chamado. Eu costumo ser chamado para participar de bancas, aí eu adoro, porque só vou naquelas que estão relacionadas com o meu trabalho.

P – É uma maneira também de conversar com os criadores do seu tempo, da sua época, o que andam fazendo, pensando por ali, por aqui... Você tem traços pessoais, assim, desde a minha primeira impressão sobre você, mesmo quando eu no papel de jornalista, de simplicidade no trato com as pessoas. Não aquela máscara. Talvez pudesse ter uma aura, uma máscara mistificadora em torno de sua imagem. Parece que você não joga com ela.

CS – Isso, sabe com quem eu aprendi? Aprendi com a Iben [Iben Nagel Rasmussen], a atriz do Eugenio Barba, minha mestra que vou lá todo ano com ela. Eu a acho uma deusa monstruosa como atriz, e, no dia a dia, ela é uma coisa, ela é nada, simples, simples, simples, simples. Isso que aprendi com ela. Porque eu sou curitibano, curitibano é antipático e fechado. Esses dias, aqui, chegou um aluno do Rio Grande do Sul. Ele abriu a porta, me viu sentado, e falou assim: “Simioni, meu Deus, eu estou na sua frente”. Aí, o que eu fiz. Levantei da reunião, “E aí, como é que vai, e abracei”. Depois ele veio falar comigo: “Você não acredita, jamais esperava você fazer isso. Imagne, o Simoni sai da reunião, não me conhece e vem me dar um abraço”. Aí incorporei. Acho necessário isso.

P – Outra coisa peculiar é a influência e o trabalho partilhado com alguns mestres, como vocês chamam. Hoje, por exemplo, como é a interlocução com o Barba, a curiosidade pela criação?

CS – O Barba já deixou de ser o nosso interlocutor. É lógico que ele é um mestre, não dá para negar jamais, só temos o que aprender com ele, sempre. Mas a gente aprende mais em projetos, em ideias que vêm dele. Com os frutos que ele consegue em matéria de articular o mundo teatral. Em matéria de montagens, de espetáculos dele...

P – Tem um estacionamento...

CS – Tem. Ele já chegou... Ele está mais interessado, sei lá... E depois é o seguinte. Eu tive a oportunidade, como vou lá todo ano, conheço grupos do mundo inteiro que vão lá mostrar seus espetáculo. E é uma merda, uma lástima. Todos eles têm a maneira do Eugenio dirigir como exemplo, então reproduzem. Isso fica muito feio. Vejo muita porcaria. Muito bem-feito, bem-intencionado, mas muita porcaria. Cópia, cópia.

P – Quem é ou quem são os coletivos com os quais o Lume bate, assim, em treinamento?

CS – Aqui no Brasil dá para dizer o Teatro de Anônimo, do Rio de Janeiro. O grupo Carona, de Blumenau. O Ói Nóis Aqui Traveiz, do Rio Grande do Sul. E Palhaços Trovadores, lá de Belém. São grupos irmãos. Agora, não dá para dizer que a gente bateu assim na maneira do resultado dos espetáculos, isso não. Mas na maneira como encaram o teatro, sim, no rigor, na criação da própria identidade, mesmo quando chegam a resultados que não gosto, isso já é uma outra coisa.

P – E no exterior?

CS – Tem o grupo Clipa [Teatron Clipa], de Israel. Ele veio aqui com *Orpheu*, você viu?

P – Não.

CS – Tem o Teatro de Los Andes [Bolívia], a gente é irmão também. A gente vai para lá, fica dias no teatro deles.

***

LUME

Parte do elenco do grupo: Carlos **Simioni**, Raquel Scotti **Hirson**, Jesser de **Souza** e Renato **Ferracini**, mais o produtor Pedro de **Freitas**. A entrevista ocorre em 4 jun. 2005 motivada por uma reportagem para o jornal Folha de S.Paulo relativa aos 20 anos do Lume e a mais uma edição do Feverestival naquele ano.

CARLOS SIMIONI (CS) – A UNICAMP adoraria que o Lume fosse no campus dela. O Lume sair daqui não dá mais, por causa do movimento que se criou na vila. O movimento ao redor do Lume. Mesmo porque, funcionou. Tem uma facção que gosta do Lume aqui. Tem moradia estudantil, e criou-se esse movimento cultural que, como extensão, é interessante para a universidade.

JESSER DE SOUZA (JS) – Barão não vai para a UNICAMP ver teatro, porque aqui ele já tem.

PERGUNTA (P) – Em outra ocasião, vocês já haviam conseguido realizar uma mostra tão abrangente assim?

CS – É a primeira vez. O mais interessante é que não é uma retrospectiva, mas os espetáculos que estão no repertório atual.

JS – A gente não mata os trabalhos anteriores. A gente apresenta enquanto tem sentido fazer os espetáculos. Não se trata de retrospectiva, de resgate de coisas que já foram.

CS – Mas é a primeira vez que reunimos assim. Estamos surpresos com o trabalho para montar essas peças em tão pouco tempo. Saiu de um espetáculo como o *Kelbilim* e depois *O Cravo*, um clown, no dia seguinte.

RENATO FERRACINI (RF) – Tive essa primeira experiência em Fortaleza, três espetáculos, um por dia. Por um momento, parece que você não sabe exatamente onde sua coluna está, dá um pequeno estranhamento.

CS – Ao mesmo tempo, é uma consolidação da força da técnica no trabalho. Como essa variação, não digo em cena, que já tem todo contexto que já está. Mas num ensaio, na preparação, o seu corpo tem algo que te lembra. Isso você percebe. Mais do que você. Deixa o corpo falar. Confirma a força da técnica no trabalho do ator, na memória corporal. Não precisa adquirir, já está nele.

RH – Além do corpo dentro do espetáculo, tenho percebido que nós somos uma companhia de sete atores, mas também trabalhamos em subgrupos dentro dessa companhia. Não são sempre com sete os espetáculos. Há com dois, solo, com quatro. E de alguma maneira, em cada uma dessas pesquisas a gente criou também um cheiro para aquele ambiente. É diferente eu estar em companhia do Jesser, da Ana em Café com Queijo e depois estar junto com os sete, ou só com a Cris [Ana Cristina Colla]. Cada espetáculo traz um ambiente, te coloca numa situação, te rememora, porque cada um deles nasce de uma pesquisa. Cada um dele tem um tipo de aquecimento, um contato diferente, com os técnicos, com o público.

JS – Esse projeto de estar viajando com todos os espetáculos é um sonho muito antigo. Dez anos atrás, tínhamos um projeto chamado Lumicidade, com quatro espetáculos, viajar com oficinas. Isso lá por 96, e nunca aconteceu!

Rh – O grupo fez uma coisa muito legal em Porto Alegre, no início dos anos 90. Tinha três espetáculos naquela época, viajamos com espetáculo e oficinas. Foram dez dias em Porto Alegre. E a gente criou um modelo de Lumicidade. Fizemos folhetos, penávamos muito com nossa produção. Tinha Lumicidade para cidade maior, para menor, mas nunca vendemos...

CS – Não tinha os computadores para fazer os folder. Além disso, tinha a ideia de incluir os atores da cidade, criar um happening ao final.

P – Dá para interpretar que esses 20 anos coincide com maior visibilidade? A imagem que eu tenho do Lume é do seu território, do seu local, da pesquisa fechada. Agora vocês estão para fora...

RF – Talvez um “agora” de 5 anos atrás...

JS – Na minha maneira de entender a nossa maneira de ser, é que a gente nunca teve nenhuma preocupação, investimento em publicidade. Nunca gastou esforços, energias e nem dinheiro para se lançar, para criar um calendário do Lume, uma camiseta, um boné. A marca do Lume, o investimento sempre foi: vamos entrar na sala, vamos pesquisar, vamos trabalhar. Aquilo que resultar

vai ser o nosso logotipo. Eu acredito que seja um caminho muito lento, mas consolidado pela experiência, pela prática.

CS – Mas, para Brasil, São Paulo até, estamos mais visíveis nesses últimos dois anos, com *Shi-Zen*, *Café com queijo*. A gente nunca tinha feito temporada grande em São Paulo e nunca tínhamos tido possibilidade de fazer. Só para resumir... Os primeiro 10 anos do Lume a ideia era se fechar mesmo, só tinha Kelbilim como espetáculo, como experimento, mas a ideia era temos que investir no trabalho de ator. Antes do Luís [Otávio Burnier] morrer, tivemos reunião com ele, eu e o Ricardo [Puccetti]. Agora vamos abrir... Tínhamos muito material de trabalho, e como esse material vai se tornar espetáculo. Ele morreu um mês depois. E então ficamos com essa incumbência de abrir o Lume. Surgiu *Contador de história*, o *Cravo, lírio e rosa*. Aí então o Lume começa a vender o espetáculo para fora. Os nossos maiores contatos naquela época era com regiões fora do Brasil (França, Itália, Finlândia, Dinamarca, Espanha, EUA etc. E nada de São Paulo e Rio.. Rio que abriu agora. Em 18 anos, o Lume já tinha ido para 21 países. E São Paulo tinha aquela coisa dos alunos do Lume, a parte artística, e agora abriu tudo. É raro a gente ficar aqui na sede, nesta sala. Aqui só trabalhamos quando fazemos projeto, como a montagem de *Shi-Zen*. Aí é bom demais.

JS – Há cerca de quatro anos, detectamos que as pessoas que eram formadoras de opinião falavam do Lume sem nunca ter visto ou tido contato com o grupo. Já falaram que no Café com Queijo o Simioni fica fazendo exercício técnico com os atores em volta dele... Isso num festival de teatro em Blumenau. Gente de nome, de respeito. Aí, já que essas pessoas não vêm, vamos até delas.

P – É uma postura de comunicação do grupo, haveria aí um ruído?

JS – Há o interesse nosso de sermos mais claros....

RF – Talvez até tenha sido um hábito criado desses primeiro dez anos. Embora tivéssemos aqui fechado na sala, havia um ruído pela UNICAMP, uma imagem em cima do Luis Otávio. Como realmente naquela tempo o trabalho não era mostrado, então as pessoas começaram a falar sobre, sem entender realmente o que era. Tornou-se um hábito.

JS – Até hoje...

CS – Essa coisa do Lume ser técnica, bateu-se na tecla durante muito tempo. A gente queria provar para a universidade que era possível sim ter um grupo cientifico de atores, de pesquisa, arte também pode ser pesquisada. Então, a gente batia nessa tecla também. Tudo que mostrávamos fora daqui era demonstração técnica. Olha,sistematizamos esta técnica... Criou-se uma imagem, até para nós, quase que se fosse só a técnica por si só. Aliás, houve professores da Paraíba, em aulas da Universidade Federal, falando sobre o Lume, dizendo que o Simioni opera a luz e o som em *Café com queijo*... O fantasma da técnica nos seguiu um bom tempo. O mais importante é que você descobre que a técnica realmente é um trampolim. Você não consegue se

segurar somente na técnica. E mesmo agora, que a gente está com bastante espetáculo, nós atores vemos a beleza da técnica, sua função extraordinária, mas é preciso algo mais, que a gente esta vendo nesses últimos anos.

P – E o encontro com o público? É de certa forma um processo de popularização?

JS – Acho que é o segundo passo dentro da própria técnica. Não entendo técnica como mecânica daquilo que você vai fazer. A técnica, na minha maneira de ver, pressupõe que você se comunique com o outro, que estabeleça relação. É uma das habilidades. A técnica é para você não parecer técnico....

CS – *Kelbilim* é um primeiro espetáculo, que surgiu 18 anos atrás, você olha e vê a técnica, era a preocupação maior do Lume naquela época.

JS – São outros códigos, se comparado com *Café com queijo*, mas a origem é a mesma. Todo o trabalho que o Simioni faz da manipulação da voz, ele faz no *Café com queijo*, mas o princípio é o mesmo.

CS – *O Café com queijo* foi a peça que abriu para a popularização do grupo, a temporada no SESC Belenzinho, prorrogações. Aí todo mundo começou a ver o Lume com outros olhos. Visitar os caminhos pelo qual percorremos. O mais interessante é que com esta mostra, você tem condição de ver o que é o Lume, não o que ele foi. O Lume é tudo isso ainda. Você vê *Cnossos* e *Kelbilim*, e o Lume os mantém mantêm vivo até com os 20 anos... Os espetáculos de clown, você vai conseguir o segundo, como se vai transformando o trabalho de clown no Lume, se vê o *Cravo, lírio e rosa* como um clássico, e depois o solo do Ric, La Scarpetta, nascido da mescla com Nani Colombaioni,, e o mais recente, o *Não Lugar [O Não Lugar de Ágada Tchainik*, 2004), da Naomi, dirigido por uma canadense [Sue Morrison], que é ver a técnica do Lume sendo infiltrada por outra técnica.

P – Quais as outras linhas mestras?

RF – Mimese corpórea no *Café* e *Um dia...*, dirigido pela Naomi, direção dentro do próprio grupo. Diferente do olhar do *Café*, onde buscamos a observação de cada pessoa, a gente trabalhou com moradores de rua em São Paulo e Rio, mas o corpo da rua, não individualizados. Este olhar mais geral, e também misturado com fotos, pintura, texto.

CS – É o espetáculo mais cruel, cru, que mostra a realidade e joga para o espectador.

JS – É um espetáculo muito corajoso, porque não tem nenhum apelo. Um filósofo amigo nosso veio assistir e disse que é um espetáculo que não dá para aplaudir, a miséria não dá para aplaudir... É muito importante que seja mostrado, mas é difícil de digerir.

RF – No *Café com queijo*, a gente quer muito que o público tenha mesma sensação da gente quando conhecemos ou visitamos aquelas pessoas, personagens. Mas que de alguma maneira as pessoas levem com ela as sensações que tivemos quando entramos em suas casas. E em *Um dia...*, é mais ou menos a mesma coisa. A gente foi para a rua, convivemos com estas pessoas, e aí a gente foi embora e dormir em nossas casas, no nosso aconchego. Então a gente carrega essa dor. É isso que deixamos para o público também.

JS – Frase da Alice Ruiz: "Mesmo que eu faça arte com a sua miséria, ainda te falta pão, pra mim não".

P – Que é um pouco de você ir a campo, se apropriar e aquela realidade fica lá, mas traz essa angústia para cá....

JS – A gente compartilha a mão atada. A nossa é essa, como artista, que é criar esse "incômodo".

RF – Já perguntaram se a gente se sente incomodado com isso. Aquela realidade que fica lá a gente transforma. O que a gente mostra tem um filtro artístico, é uma obra que a gente lê. Por mais que queiramos fazer o público viajar com a peça...

RH - Anseio de sensações do público, baseado no passeio que a gente fez..

JS – E a nossa passagem por aquele lugar, sem falsa modéstia, interfere naquilo. O seu Justine tinha um acordeom que estava guardado há séculos, o fato de a gente ter ido lá, se interessado, ninguém sabia que ele sabia tocar... A neta nem sabia que ele tinha o instrumento. A gente acaba dignificando aquilo que é o conhecimento do outro, que é a cultura do outro. Isso cria outro extrato. Dona Maria só falava a língua dela nos primeiros dias, e depois foi se abrindo.

P - Outra coisa, talvez um estigma, de que haja muito hermetismo, a coisa da técnica. É uma leitura equivocada, ligeira?

CS – Eu acho que existe elitismo, e acho que temos orgulho disso. De uma certa forma, o Lume dignificou o trabalho do ator no Brasil. Não que não era. Mas mostra uma outra faceta também ao lado do trabalho do ator, que é essa busca, esse aperfeiçoamento dentro do trabalho de ator, essa seriedade, essa continuidade. Isso, claro, elitiza, porque procura aprimorar ao máximo. Seria impossível criar um *Café com queijo* ou um *Kelbilim*, se não fosse essa elitização, tentando buscar esse lado aprofundado.

RF – Não concordo. Elitização não significa aprofundamento. Acho que é um pouco equivocada essa coisa de fechamento. Tem um curso ali agora, trouxemos um mestre (Colombaioni). Fomos muito acusados de ser fechado entre a gente. Nakajima, Furukawa, Nani, Lelis, Sue etc, vieram muitas pessoas de fora que sempre trocaram com a gente... Luiz Carlos Vasconcelos, Helder, mestres da Paraíba de cavalo marinho. Aliás, é um problema nosso, a gente nunca fala não. As pessoas vêm aqui pedir coisas, fizemos mil

orientações, mil assessorias.. Todo fevereiro a gente abre seis, sete, oito cursos do Lume. Claro que a gente cobra, é nosso maneira de sobreviver. Dizer que a gente é fechado, acho um pouco de preconceito. Fechado é você aprofundar um trabalho com o mesmo grupo. Significa que você mergulha para descobrir coisas porque é uma continuidade. E dela você sempre levar para fora. A continuidade nunca é elitista. É uma redescoberta, que você vai pegar aquilo para levar para fora. Entrar numa sala de trabalho e depois jogar para fora, é natural. Você não consegue dar nada se não tem.

JS – Você não consegue criar uma trajetória como essa sem uma equipe estável de trabalho. A configuração mais recente do Lume tem sete anos. A última que veio a entregar a equipe. Não é por não estar aberto, mas porque a gente quer aprofundar, pessoas que estão investindo integralmente.

P - E é uma percepção contemporânea dos grupos se aprofundarem em seus trabalhos, em processos mais continuados...

JS – Quando eu vou ao teatro, não vou lá entender. Vou pegar um *Hamlet*, vou entender muito mais se eu entender o texto. No espetáculo, vou para ser afetado de alguma forma por aquilo que está sendo feito. Quando eu realizo meu trabalho no Lume, não tenho preocupação em contar uma história. Minha preocupação é estabelecer comunicação com o espectador. E ela independe do nível de instrução. Tanto para o seu Tavares, que está construindo aqui e vem assistir a um trabalho nosso, como para a professora Suzi, que é nossa coordenadora, a relação é a mesma. E a compreensão vai a partir das referências que cada um tem.

P – É mais pela ênfase técnica, a vinculação ao ambiente acadêmico, mas acho que isso está sendo desmistificado quando vem a público.

JS – Se bota *Cnossos* e *Café com queijo*, mas de alguma forma sai com falta de ar, alguma coisa acontece, e é isso que a gente busca. Sempre que a gente busca a relação.

RF – Um dos grandes objetivos do Lume é sempre buscar a relação, seja em palco italiano, não-convencional, direta, indireta, subliminar. Você pressupõe uma criação do próprio espectador. Quando você fala criação do espectador, não é simplesmente deixar passivo, receba e só. Ele tem uma postura ativa naquela cena, porque propomos um ritmo diferente, uma outra abstração, extra cotidiana. E se não está disposto a jogar com a gente, vai estar na postura passiva de querer receber, sentir... A gente tem obrigação de dar alguma coisa para o público e aí ele vai estabelecer relação com a gente. É ter uma postura 'autoritária' eu descobrir a minha essência e enquanto ser humano vou mostrá-la; ou eu descobrir a melhor maneira política de se viver ideologicamente. Isso é uma postura bastante autoritária.

RH – É impressionante como isso é claro, e ouço de vários artistas. Cada vez é muito diferente, a troca com o público é muito real.

CS – Teve uma senhora que assistiu a Shi-Zen no teatro José de Alencar, em Fortaleza, e saiu dizendo: “É cultura demais para o meu gosto”. E não é porque *Shi-Zen* não é nada...

RH – Ao mesmo tempo, fizemos em Guarulhos um público só para adolescente, o que eles amaram, participaram, ativos em excesso, mas impressionante...

P – Vocês criam público aqui?

JS – Aqui já tem um público potencial, que é a universidade e a moradia de estudantes, aqui do lado. Claro, foi se formando porque tinha pessoas.

RF – Mas a gente criou uma cultura em Barão Geraldo, porque o público daqui, embora ele vá mudando, com o passar dos anos isso quase não existe mais. Porque criou-se uma cultura Barão Geraldo, e as pessoas hoje elas ficam em Barão Geraldo. Antigamente, elas vinham estudar na UNICAMP para estudar em SP e outros lugares. Isso não só entre atores, mas outras áreas. Foram ficando. O nosso público geralmente são as mesmas pessoas, pelo menos metade são os mesmos. Esse público foi se enraizando aqui. Hoje, há pelo menos 11 grupos de teatro nessa cidade [distrito].

CS – O Lume, já não temos a dimensão dele. A gente deixou de apresentar, *Shi Zen* não cabe aqui [na sede]. Mas quando a gente vai para Campinas [o centro], fomos fazer uma *Shi-Zen* a convite, tinha 620 pessoas para uma capacidade de 500. A gente não sabe a dimensão em matéria de público.

RF – A gente já cancelou espetáculo porque só tinha uma pessoa. Ah, a gente cancelou espetáculo porque não tinha ninguém.

RH – Cnossos, lembro que fazia com quatro....

RF – A gente dizia: “Ric, se você quiser a gente assisti, mas é que não tem ninguém”.

JS – A gente fazia filipeta em xerox e ia colocar embaixo da porta dos vizinhos, bater em portas: “Hoje vai ter espetáculo”. Fizemos até na rua que era uma maneira de aproximar os vizinhos.

RH – Tínhamos uma placa que ficava bem no centrinho de Barão Geraldo, ao lado do banco Banespa, e a gente pintava a cada semana, anunciando o espetáculo em cartaz.

CS – Não tinha mala direta, eletrônica... Tinha os malas...

P – Hoje, o cenário é distinto, irradiou para outros grupos. Onze?

CS – Fevereiro é um momento especial, Carnaval teatral... No ano passado, veio o Yellow Two, e ficaram aqui. E dois uruguaios que conheceram a gente

no México, e estão aqui. Um pessoal que se formou agora em Londrina, o grupo inteiro se mudou para cá [grupo Tao, criou espaço Taba das Artes]..

CS – Uma coisa maravilhosa que aconteceu com o Lume, entre outras, é aquisição de um produtor, o Pedro de Freitas.

RH – A estrutura que temos hoje, não daríamos conta sem um produtor. Além do Feverestival, tem o Tem Cena na Vila, um sarau com teatro, música, artes plásticas. Éramos nós e a Boa Companhia no início, e hoje é bienal.

RF – Enquanto Feverestival é um evento para nós, artistas, sendo que os espetáculos acontecem às 23h, um espaço de troca, justamente para mostrar os trabalhos em processo.

CS – Em fevereiro de 2005, havia cerca mais de 400 pessoas de fora, Brasil e oito países. Curso o dia inteiro. Acaba às 22h30 e às 23h tem a peça. Não é para o público em geral. Nem cabem todos. Cada gente que vem traz um espetáculo. Demonstrações técnicas, bate-papo, palestras, para alegria dos comerciantes.

Pedro de Freitas (PF) – Tem o caso do João de Barro Materiais de Construção. Lembro-me do *Café com queijo*, precisávamos de um banquinho. Fomos pedir emprestado e ele disse que ia nos dar. “Quero que vocês trabalhem. Se vocês crescem, as pessoas vão querer ver vocês de perto, ficar em volta”, disse. Há hotéis dentro do campus, dois, construídos recentemente. Todos ficavam num pousada. “Ah, mas esse professor Lume deve ser muito bom”, disse a dona de uma pousada.

RH - Hoje, criamos esquema, mandamos mala-aberta eletrônica, se você tem quarto, cama em sua casa, e é um a época de férias para estudantes. É feito coração de mãe.

CS – Tem uma coisa interessante. A recepção em Fortaleza foi bastante surpreendente. Levamos cinco espetáculos, só não Kelbilim e Cnossos... E o Tadashi Endo foi [diretor]. Fizemos tudo em quatro dias. Teve dias que teve três espetáculos. Na rua, no café e no palco principal. Fiquei impressionado com o carinho que as pessoas têm pelo Lume. Faziam questão de ir conversar com a gente. Fizeram bate-papo com os atores, lotou. O jornal fez quatro páginas, O Povo. Lá, não íamos há dez anos, quando havia um colégio de direção e de dança, do Estado, e investia na formação de atores e bailarinos. E sempre fomos convidado a ensinar lá, com muita credibilidade. Mas poucos haviam visto nosso trabalho.

JS - O SESC comprou para circular. Tínhamos projeto Lume 20 anos para percorrer 14 capitais e fazer duas viagens internacionais. Só que caiu por terra. E não queríamos deixar passar em branco. Corremos atrás da maneira que sempre fizemos: do tamanho que as nossas pernas são capazes de realizar.

CS – Há um espetáculo solo meu que ainda não tem data para estrear, será em março de 2006. Ficou pronto em dezembro de 2004. Tadashi está aqui,

remodelamos. Chama-se *Sopro*. Que para mim é um pulo, o que eu adquiri nesses 20 anos. Um trampolim para onde que vou como ator. É um espetáculo especialíssimo, inusitado, esteticamente maravilhoso, mas não tem tema, não tem nada.

JS – O outro é o Projeto Chapéu, inspirado numa amiga nossa que é neta do fabricante de um dos poucos e raros chapeleiros hoje, a Júlia Zack, que fez o documentário *Chapéu do meu avô*. É uma garota que apresentávamos na escola dela, quando criança. E aí nos falou sobre o projeto, parece muito próximo do universo que a gente gosta de trabalhar. Conhecemos avô, fábrica, funcionários, aposentados. Coletamos histórias deles. Convidamos o Norberto Presta [argentino radicado na Itália, ligado ao Via Rose - Centro de Produzione Teatrale], com o qual temos afinidade artística, para dirigir. É a mesma equipe do *Café com queijo*. Já está bastante pronto.

RF – Além da revista número seis, lançamos o CD do *Kelbilim*, as músicas e o textos da Hild Hilst ditos por mim. Duas dissertações de mestrado, *Tal qual apanhei do pé*, minha e da Raquel, que falo bastante do processo da mimese corpórea e coleta de materiais como um todo, partindo do meu primeiro ano no Lume, em 1993, que resultou *Tal qual*, histórias gerais do povo, em língua geral e a dissertação da Cris, *Da minha janela vejo*, que é um pouco relato dela enquanto atriz inserida dentro de um grupo de teatro e todas as dificuldades e trajetórias de uma pessoa que trabalha há tantos anos, também com foco na mimese. E o meu, Ferracini, *Café com queijo: corpos em criação*, sobre o processo de montagem só nós quatro, sem direção, e também uma primeira parte de discussão bastante filosófica sobre o trabalho de ator, função social do trabalho de ator. Três livros que se completam. Vai lançar em outubro, quando o Lume vai completar 20 anos em Campinas. Os 20 anos foi em março, 11 de março 2005, em temporada no Rio, num Teatro Carlos Gomes com 700 lugares.

CS – A gente nunca se preocupou com casa lotada...

P – Agora, um pouco da biografia de cada um.

CS - Eu nasci em Curitiba, vim de lá para Campinas. Eu conheci o Burnier no Rio em janeiro de 1984, fui fazer curso com ele. E daí, identifiquei-me com o trabalho. “Simi, estou indo para a UNICAMP e vou criar um centro de pesquisa e quero que venhas trabalhar comigo”, disse-me ele, dez dias antes. Cheguei com uma malinha. “Você veio, Simioni, você é louco”, brincou o Luís. Era um contrato verbal por 20 anos, que agora se completou.

P - E 20 anos talvez abra um ciclo diferente....

CS – Estou muito feliz. O mais importante é que a gente não escapou, não fugimos da raiz. O Lume é um tronco e florescemos a partir dele. Poderíamos desviar um caminho, mas pelo contrário, vamos tirando dessas raízes, férteis, porque nós mesmos adubamos.

RAQUEL - Eu sou de Brasília, vim para cá em 1990, porque para mim era muito claro que queria fazer universidade de teatro. Mas teve greve de seis meses, meu cursou ficou bem truncado. Apareceu universidade na cidade, apareceu UNICAMP... E aí pronto. Vim para estudar, fazer curso de artes cênicas, conheci o Luís Otávio, que era professor, depois especificamente em 1993, porque o Luís Otávio, o Simioni e o Ricardo dirigiram nosso espetáculo de formatura, *Tal qual apanhei do pé*.

JS – Aqueles loucos chegaram 5h30 na sala, há nove anos... Só nós três, nenhum ator ficava. Das 5h30 até 14h trabalhando. Não ficava nenhum ator, nada. "Eu preciso de sete atores", Luís Otávio sempre dizia isso. Engraçado, morreu, e só agora temos... Eram 11 atores, muitos não quiseram. Mais uns estágios, e foram ficando. Bem, eu sou de Minas Gerais, fronteira, comecei a fazer teatro amador em São José do Rio Preto. Conheci Luís Otávio em 1984, quando ele estava voltando da França. Ele foi lá dar um curso no festival, não entendi nada do que estava falando. Aí depois fui para São Paulo, trabalhei com Antunes, fiz Macunaíma, trabalhei com Soffredini uns quatro anos, e aí voltei para Rio Preto. Entrei na UNICAMP e reencontrei o Luís Otávio lá também. E conheci Renato, Raquel....

RH – A gente trabalhava junto antes do Lume, desde 1990, eu, Renato, Jesser e Cris. Já éramos um grupo de estudo de teatro popular, Jesser tinha conhecido Soffredini. Então, foi mais um ano de estágio para os quatro...

RF – Eu sou de Jundiaí, uma cidade que é sempre passagem. Eu jamais, nunca pensei fazer teatro. Ia fazer computação. Sempre, desde criança. Fui contratado por uma empresa, ganhava grana, era um hacker. Fui professor de computação. Até um dia que meu chefe chegou: "Você precisa fazer programa de produtividade para saber os 400 nomes que menos produziram. É que vamos fazer um corte na empresa e precisamos desses nomes". E aí eu disse, bem, não é bem isso... Eu fazia teatro amador, fui fazer vestibular, entrei na UNICAMP sem nunca ter assistido a um espetáculo profissional de teatro. Eu entrei muito ingênuo, e por causa disso, estava aberto a outras coisas. Quando vi *Kelbilim*, aquilo me afetou de tal forma que acabei me encasquetando e ficando aqui..

RH - A Cris é de São João da Boa Vista. O Ricardo é do Espírito Santo do Pinhal, que veio para fazer biologia na UNICAMP, mas desde aquela época o desejo dela era ser palhaço. Desistiu da biologia e entrou na faculdade de teatro. E tem a última que é a Naomi, que é de Londres, que conheceu Ric em um curso do Philipe Gullier, e está há sete anos com a gente.

PF – Eu nasci em São Paulo. Vim fazer faculdade. Eu era da Zero Zero Companhia de Teatro, produzia peças aqui, no Festival de Curitiba, no Fringe.

CS – E a gente traz de vez em quando alguns mestres, por conta da relação com a UNICAMP, sempre associado a uma pesquisa e extensão. UNICAMP e Fapesp. A UNICAMP nos paga aluguel, infra-estrutura, tem funcionários, telefone, água, luz e dá dois salários, meu e do Ric (parcial). E os outros não têm salários, toda infra é colhida da venda de espetáculos. O fato de sermos

ligados à UNICAMP, temos possibilidade de projetos na Fapesp, o que nos ajuda muito na vinda dos mestres.... E é literalmente uma via de mão dupla, tanto ela nos possibilita, cria condições básicas, como a gente também investe muito na universidade (construção, pintura, papel, tinta, para não depender da burocracia da universidade, a gente banca grande parte disso também para agilizar). A professora Suzi [Frankl Sperber] é coordenadora há dez anos, ponte com a universidade. Orientou a Raquel, a Cris. É mentora da Revista do Lume. O núcleo passa por avaliação anual pelo conselho científico da UNICAMP. É um dos sete excelentes entre os 23 núcleos da instituição, que mede, sobretudo, a produção e divulgação de trabalhos, processo.

JS – Aqui, compartilhar espaço pequeno, mas abrir para todos. Há uma ética que não é comum. Quase sete espaços... O *Café com queijo* quem concebeu a luz foi o Abel, do Seres de Luz, para quem já operei luz.. Acontece com a gente.

CS – Com a gente e com outros grupos. Vinda do Tadashi. Troca de ensaio, quase 40. Não existe competição, existe troca. Não precisa competir. Indicação de festival, para o Equador, se não pode ir, mas indica que tem essa credibilidade. Essa cooperação. Conheci o Tucum, do Sarau. Ele tem frase que traduz esse espírito aqui: "A única maneira de manter a bonança é compartilhando. Se você chegar a esse estado e começar a acumular, o seu trigo vai começar a apodrecer".

***

BARRACÃO TEATRO
Entrevista com Tiche Vianna e Esio Magalhães
Realizada em 5 ago. 2007, num restaurante e depois num bar de Santa Cecília, próximo ao Galpão do Folias, no centro paulistano, onde o grupo cumpria temporada de *A julieta e o romeu*.
Entrevista realizada na residência dele, em Vila Santa Isabel, Barão Geraldo, 28 nov. 2008.

Realizada em 5 de agosto de 2007, num restaurante e depois num bar de Santa Cecília, próximo ao Galpão do Folias, onde o grupo cumpria temporada de "A Julieta e o Romeu".

Pergunta P) – Vocês podem situar quando e como é que se risca o chão para o início das atividades do Barracão?

Tiche Vianna (TV) – O Barracão começa quando abre o espaço com nosso trabalho, em abril de 1998. A gente estava buscando espaço para ensaio. A gente queria construir um espetáculo em cima de máscaras. Estávamos com muita vontade de botar em cena um espetáculo de máscaras. Éramos recém-chegados em Barão para morar. Houve uma série de dificuldade para

encontrar um espaço de ensaio com responsabilidade. A gente tentou uma paróquia, mas às vezes os caras não estavam lá no horário para abrir a porta, ficávamos com o cenário do lado de fora, enfim, todas as dificuldades de não se levar muito a sério a arte. Acabamos pegando um antigo espaço onde dirigi alunos da UNICAMP que tinham se formado e criaram um grupo, a Metacompanhia Bisognose e tinham alugado esse espaço. Trabalhamos um bocado lá, mas depois o grupo se dispersou. Uma parte ficou. Nesse período em que estávamos procurando um lugar, o espaço estava livre e, então, o ocupamos. O primeiro espetáculo, que estreou em outubro, a gente chamou de "Abrir as Portas do Barracão". A gente estava trabalhando no local às portas fechadas, se entendendo ali dentro. Aí, abrimos as portas com o espetáculo chamado *Ninguém*, um espetáculo de máscaras, baseado num conto medieval, de uma mulher considerada a primeira feminista da história. Era centrado numa relação entre amor e loucura, sobre uma figura chamada *Ninguém* que se apaixonava pela musa e é aprisionada. Então, a nossa primeira história foi justamente a junção desses quatro personagens, Musa, Amor, Loucura e Ninguém.

P – Quais eram os antecedentes para vocês estarem em Campinas?

Esio Magalhães (ES) – A Tiche dava aula em Campinas. A gente já tinha uma vontade grande de sair de São Paulo. Eu tinha acabado de me formar na escola (EAD-USP) e a cidade sempre me oferecia muita coisa, um trabalho ali, outro aqui. E eu queria estar mais centrado no trabalho de pesquisa, no aprofundamento de uma linguagem. Aí, a Tiche falava de Campinas. Mas eu não acreditava, não gostava. E ela falava de Barão Geraldo, que era diferente. Quando Tiche se acidentou, a gente ficou lá um tempo. Então, a ida para Campinas, ela tem bastante um impulso pessoal, mas também de trabalho. A gente queria trabalhar mais calmamente. Mas depois a gente acabou descobrindo que a gente saiu de São Paulo, mas o contrário não aconteceu...

TV – São Paulo não saiu da gente...

ES – Agora, são muitas coisas ao mesmo tempo, mas focalizadas, de certa maneira. Quando Tiche se acidentou, eu conheci Barão Geraldo, fiquei lá um tempo, 45 dias direto lá. Fomos conversando e recomeçamos tudo lá. A relação com Campinas era, de uma certa maneira, uma possibilidade de trabalho, que já existia, e de mudança, que também já existia. A gente chegou em setembro de 1997 e só em abril de 1998 é que abrimos o Barracão para fazer o *Ninguém*. Logo depois, a Tiche se desliga da UNICAMP, em 1999. A UNICAMP, nesse sentido, ela tem uma estrutura para nós, no Barracão, no sentido de manter uma possibilidade de mudança, porque já tinha um trabalho lá, mas o Barracão e a UNICAMP não têm uma relação direta. É muito mais da vida pessoal.

TV – Ela acabou sendo o veículo, o canal que nos aproximou de Barão, mas do que efetivamente manter a gente em Barão por causa dela. Foi através da UNICAMP que a gente chegou lá.

P – Você é nascida naquela região?

TV – Não, em São Paulo.

P – E como começou a dar aula na UNICAMP?

TV – Quando eu comecei a trabalhar com máscara e Commedia Dell'arte, pouca gente fazia isso. Estudar isso também foi empreitada, porque não tinha quem trabalhasse na prática com esse tipo de linguagem. Havia algumas pessoas como referência, na USP, mais teóricos que conheciam a Commedia Dell'arte...

P – O Fora do Sério já estava em atividade?

TV – O Fora do Sério é contemporâneo a mim nos estudos. O Joça, que foi fazer Commedia Dell'arte depois que eles viram o *Arranca Dentes*, que era um espetáculo que a gente estava fazendo na escola, na EAD, em 1985, no segundo ano, com a direção de um italiano que veio ensinar Commedia Dell'arte, o Francesco Zigrino.

P – Desse espetáculo, quem foi contemporâneo e está na ativa hoje?

TV – A Cristiane Paoli-Quito, hoje também diretora da EAD, companheira de sala. Tem a Soraya Saide, que é dos Doutores da Alegria; e a Deborah Serretiello, que também é dos Doutores.

P – Aí você entra na UNICAMP...

TV – Por causa desse trabalho, fui dar aula na Escola Livre de Teatro, em 1991, quando a Maria Thaís era diretora. Através dela, que foi para a UNICAMP a chamado do Burnier, fui indicada quando a Beth Lopes saiu (não a homônima da Cia. de Teatro em Quadrinhos, outra professora).

O Burnier estava atrás de alguém que trabalhasse com máscara. Ele foi ver um espetáculo que estava em cartaz, *Uma Rapsódia de Personagens Extravagantes*, que fiz com a Quito, com a Troupe de Atmosfera Nômade. Eu entrei na UNICAMP em 1994. Aí eu continuei sempre trabalhando com a máscara e com a Commedia Della'arte do ponto de vista da estrutura popular. Interessava-me o teatro popular, a relação que estabelecia com o espectador. Eu entendi essa relação na experimentação do espetáculo de Commedia Dell'arte. Todo vez que eu me referia ao popular, sempre as pessoas me remetiam ao Nordeste. Eu sou de origem européia, tenho índio no sangue, mas para mim a questão toda nordestina, eu me via como estrangeira naquilo. Tinha uma questão que era: o que é o urbano, o que é o popular urbano? Quando a gente se refere à cidade, onde está o popular, onde está o teatro popular? E quem me respondeu isso foi a Commedia Dell'arte, que me atraiu e com a qual eu encontrava identidade. Fui por aí.

P – Qual sua ascendência?

TV – Eu sou italiana. Meus bisavós são italianos. Tem italiano de um lado e português de outro.

P – Bom, o acidente então também foi determinante para se estabelecer em Campinas? Eu desconhecia essa passagem. Quando e como foi?

TV – O meu acidente foi em 1997, dia 12 de maio de 1997, dia do aniversário do meu filho. O Miguel nasceu no dia do acidente. Eu estava num momento de muitas realizações, profissional e afetivamente. Estava num momento em que se chega num lugar e pressupõe transformações, só não esperava que as transformações viessem por esse chamado. Eu ia entrar em licença-maternidade, havia antecipado todo o meu curso, fiz um acordo com outro professor. Dei um curso intensivo, para não fragmentá-lo. Então, eu estava indo para Campinas para uma última reunião dentro da UNICAMP, e para um ensaio com a Metacompanhia Bisognose, que era o grupo que tinha saído da UNICAMP e estava se estabelecendo. Eles também iam ter um percurso de apresentações e eu estaria em licença-maternidade, então eu vinha para fechar esse processo todo, encaminhar o trabalho. Aí, a caminho de Campinas, rolou o acidente na estrada que me tirou de circulação 40 e poucos dias e depois houve um longo caminho de recuperação.
Eu dei à luz no acidente.

EM – Foi uma cesárea de urgência, muito complicada.

TV – Eu tive uma sorte danada, uma equipe danada. Fui atendida no HC da UNICAMP, tive todas as recomendações, o reitor baixou no hospital, “tratamento vip aqui, por favor”, afinal era um professor da casa. Eu digo sempre que fui um excelente quadro de pesquisa. A minha entrada ali gerou um grande material de estudo. Porque tinha uma criança para ser salva, tinha a mãe dessa criança em condição pior, mas que eles determinaram que deveria ser salva, não se dispuseram em momento algum a perder a paciente. Nessa luta pela vida, eu sobrevivi danadamente. Depois teve um tempo de adaptação. Nesse período eu estava reabrindo a ELT em Santo André, chamada pelo Celso Frateschi, no final de 1996. A gente montou todo o planejamento da escola, contratamos professores. Foi justamente aí que aconteceu o acidente.

P – Na mudança para Campinas, o que os instigava, já se desenhava um movimento de grupos, a vocação para a pesquisa?

TV – Existia em mim um desejo muito grande de sair de São Paulo, mas como nasci aqui, cresci aqui e construí minha vida aqui, era difícil desgarrar. Eu nasci na Aclimação. Eu trabalhava em Campinas, em Santo André, quer dizer, já estava mais fora. Desde que eu comecei a trabalhar com o Esio, o envolvimento da gente nos trabalhos era sempre partindo da investigação das máscaras, do teatro popular urbano, da Commedia Dell’arte. Em São Paulo ia ser sempre complicado manter um espaço, bancar, chegar nos lugares. Quando eu dava aula na UNICAMP, Barão era um lugar encantador, um espaço calmo, tranqüilo, que ao mesmo tempo, para o meu entendimento, recém-saídos de São Paulo, fomos para um lugar que precisávamos de confronto, de ser provocado, não uma coisa de trazer tudo, mas uma série de

coisas que te fizesse crescer. Barão estava perto de São Paulo, ao lado da UNICAMP. A universidade em Barão gerava um movimento ali interessante de pessoas em torno de conhecimento, de pesquisa. Existia uma relação com alguns grupos de teatro ali que eram já em si forte, como o Lume e a Boa Companhia, que de uma certa maneira estavam se afirmando mais naquele momento. O Barracão foi alugado exatamente ali por acaso. Foi isso que me moveu a pensar em Campinas, em Barão.

P – Vocês já trabalhavam juntos em São Paulo?

EM – Na verdade, em 1995, a minha turma de EAD chamou a Tiche para dirigir um espetáculo, um processo de montagem, era a nossa segunda. A primeira foi *Marat/Sade*, com Francisco Medeiros, a segunda com a Tiche, com *A Lenda do Amor Entristecido*, e a terceira com o William Pereira, que fez *Luzes da Boemia*. O espetáculo com a Tiche usava as máscaras da Commedia Dell'arte para uma adaptação de "Romeu e Julieta", com dramaturgia do Paulo Lopes. Depois disso, formou-se um grupo de trabalho com a Tiche, ao qual eu não pertencia. Em paralelo, conversava com ela, fiz duas máscaras para um espetáculo de rua sobre dois anjos, Lúcifer e Gabriel, que julgavam Lampião. Era bem popular, de rua, baseado em cordel. Depois desse espetáculo eu entrei nesse grupo de trabalho e aí mudamos para Campinas.

TV – A gente ficou um tempão trabalhando com essa versão meio rua do *Romeu e Julieta* também, tentando entender essas relações dentro das máscaras, foi quando a gente trabalhou em cima de uma aranha, dentro da cena, e depois partimos para uma pesquisa sobre os tipos da Praça da Sé. Éramos um grupo de estudo que investigava até gerar possivelmente um espetáculo. Entre os participantes, estavam Georgette Fadel, Marat Descartes, Cláudia Missura etc.

EM – Aí, fomos para Campinas. Não tínhamos ainda propriamente um trabalho junto. Eu estava com um espetáculo de máscaras, um infantil, mostrava para a Tiche, a gente conversava bastante. E aí decidimos montar o "Ninguém", pelo Barracão. Eu já tinha um encontro com a máscara em Belo Horizonte, com Fernando Linares, que me iniciou na Commedia Dell'arte, então continuamos a trabalhar junto a partir de 1998. Naquele ano, também, os Doutores da Alegria vão para a Campinas, eu entro lá. A Tiche sai da UNICAMP. Em 1999, a gente continua com o espetáculo. Em 2000, a gente dirige a montagem da EAD, *O Tolo*, com 36 alunos. A gente divide a turma em três espetáculos. juntando eu e a Adriana Macera, que éramos atores de "Ninguém" e fizemos a co-direção com a Tiche. Era o mesmo espetáculo com máscaras diferentes.

TV – Eram as mesmas máscaras da Commedia Dell'arte, numa adaptação que a gente chamou de *O Tolo* para uma versão de *Otelo*.

EM – Havia três Iagos, três Otelos, três Desddmonas. Três elencos para espetáculos completamente diferentes. O elenco um fazia a sonoplastia do elenco dois enquanto o elenco três cuidava do cenário. Em paralelo, fizemos "Ninguém" no porão do Centro Cultural São Paulo. Em 1999, voltando um pouco, a gente estreou *A Julieta e Romeu*, em Barão.

TV – A partir dessa montagem, o palhaço também vem ocupando, se caracterizando a partir da Commedia Dell'arte, da máscara sobre o rosto, essa máscara social, e traz à tona o palhaço. Eu me relaciono com a máscara de palhaço através do Esio. Eu tinha uma vivência anterior com a Paoli-Quito, em Uma rapsódia de personagens extravagante, mas nunca aprofundei. Foi através dessa relação que começo a enxergar na máscara do palhaço um modo de se trabalhar o popular dentro do teatro. Vi através das composições do Esio, nos espetáculos, que ele trazia o palhaço para dentro do teatro. Havia ao mesmo tempo a permanência de uma característica fundamental da máscara, um olhar para o deslocamento do lugar de onde essa máscara se origina para a cena teatral, e isso gera um tipo de dramaturgia que nos interessa e vira material de pesquisa. Não é mais o palhaço do circo e nem a cena tal qual ela se desenvolve quanto à Commedia Dell'arte, por exemplo.

EM – Em 2000, estréia O pintor, que é um espetáculo de rua. Em 2001, houve a reconfiguração de *Ninguém*. No ano seguinte, a Tiche foi trabalhar com a Denise Stoklos, no Solos do Brasil, e eu fui fazer um trabalho de Commedia Dell'arte na ECA, *O Triângulo*. Também fazia paralelo o Doutores da Alegria em Campinas, onde abriu um hospital e trabalhava em dupla com o Cláudio Zuquerato, que também atuava em *Ninguém* como Musa.

TV – Nessa redimensionada do Barracão, a gente deu uma espirrada. Na verdade, nós dois precisássemos reencontrar essa ligação. Nesse período em que a gente ficou fora, o Barracão ficou com o Grupo do Santo. Depois a gente volta em 2003.

P – Essa reconfiguração era mais uma crise? Vocês dois eram o eixo, tinha mais gente?

EM – Reconfigurou porque uma atriz, a Adriana Valverde, foi estudar máscara na Índia. A gente estava muito animado com o que ela traria, em termos de experiências com máscaras balinesas, por exemplo, mas ela voltou completamente iogue e hoje trabalha nessa área. Reencontrou-se, mas não trabalha com teatro. E aí a gente perdeu a Loucura do *Ninguém*, papel que ela fazia. Foi a ponto do novelo que fez tudo se desenrolar. A partir daí passamos a trabalhar diferente. Ficamos num processo de investigação, mas não chegamos a montar nada. O grupo se desfez, Marcelo Pinta também saiu e a Claudio Zucherato veio direto para São Paulo. E aí ficamos nós dois. Separados, mas juntos em pensamentos, artisticamente. Dava cursos no Barracão. Depois, em 2003, eu fiz uma viagem para a Argentina, bem importante para mim. Entre janeiro e fevereiro, passei o verão lá, morando no circo do Chacovachi, um palhaço de rua bastante envolvido em questões do mundo atual, que coloca sempre a realidade, um palhaço terceiro-mundista. Fiquei lá, vivi de chapéu, em San Bernardo, no interior argentino. E voltei de lá com o Circo do só eu, que retrabalhei em Barão. No meio disso tudo, desde 2000 já se encontrava para o Encruzilhados: entre a barbárie e o sonho. Andréa estava morando em Campinas, já estávamos em processo. No final de 2003, a gente faz um ensaio aberto de Encruzilhados. Em 2004, estávamos com a ideia de levar o Encruzilhados para a Itália, mas encontramos

complicações, sobretudo em relação às passagens junto ao Ministério da Cultura. Eu acabei indo e, em vez do Encruzilhados, levei o *WWW para freedom*, *O pintor* e *O circo* do só eu. Na verdade, o *WWW para freedom* estréia lá, era só um número pequeno e bem focado na guerra do Iraque. Por conta dessa vivência com o Chacovachi, criei esse número. Na Itália, trabalhei com o Leris Colombaioni. No mesmo ano, em 2004, participamos da XII sessão da Universidade do Teatro Eurasiano, sob coordenação de Eugenio Barba, na cidade de Caulonia. No mesmo ano estréia *WWW para freedom*. Em 2005, estava tendo muito palhaço. O Barracão Teatro começou como Commedia Dell'arte, passou um tempo com muitos espetáculos de palhaços e único de máscara que tinha, que era o *Ninguém*, já não estava mais no repertório, então a gente decidiu montar uma Commedia Dell'arte, daí surge o processo do *Freguesia da Fênix*, que estréia em 2005, com participação de outros atores. Foi o primeiro projeto que tivemos verba pública, de um edital da Petrobras; em 2006 fez o Dramaturgia da Máscara, recebendo verba pelo Prêmio Myriam Muniz. E aí em 2007 a gente estréia Encruzilhados, continua com os espetáculos do repertório em cartaz. Participa de outro projeto, o Caravana, e somos contemplados pelo Fundo de Investimento à Cultura (FIC), de Campinas, para terminar o Encruzilhados, que estreou em julho de 2007.

TV – Foi um espetáculo que precisava estrear para ser ensaiado. Porque a gente levou sete anos para construir a dramaturgia, para entender o que era aquilo que estávamos fazendo. No último ano a gente trabalhou com o auxílio de um dramaturgo, que é o Antônio Rogério Toscano, que estreou para constituir a dramaturgia. Até onde a gente podia ir com a dramaturgia, nós fomos, falta o dramaturgo. Não podemos mais pensar o trabalho sem a figura do dramaturgo, o espaço da dramaturgia não é só um espaço que vem da máscara, do ator, do diretor – esse lugar da dramaturgia é preciso.

P – Dramaturgia da máscara tem a ver com isso?

EM - Tem a ver com uma urgência nossa que é essa lacuna que a gente encontrava na dramaturgia. A dramaturgia do *WWW* a gente assina junto. Realmente, precisasse de um redirecionamento para que a linha do espetáculo chegasse num termo. O pintor, por exemplo, é um espetáculo que na dramaturgia vai de um jeito e, chega no final, vira outra coisa. A dramaturgia do *Freguesia* era coletiva, mas os textos são da Tiche, que deu uma elaborada e, no final das contas, acaba também acertando as arestas, um processo de dramaturgia coletivo é insuficiente porque é difícil para a pessoa que dirige, que não tem o embate de visões.

TV - Não é um embate de luta, mas de confronto positivo, que faz revisitar constantemente os lugares por onde você passa. Em *Freguesia*, tinha determinadas opções ali que era o diretor que estava fazendo, e o dramaturgo traria outras.

EM – Nosso trabalho sempre é pensado dessa maneira, a diretora traz uma proposta, os atores realizam, mas imediatamente já estão fazendo outra. Ou se dá também o processo contrários, dos atores para a diretora. Vai-se destruindo e construindo, imagem de chutar o alicerce, o que fica em pé continua, mas às

vezes vai o alicerce junto. Nesse processo sempre esteve envolvidos direção e atuação, mas não tinha dramaturgia, faltava esse tripé. O Dramaturgia da Máscara nos fez dizer que precisamos de um dramaturgo e nós não damos contar de estruturar isso sozinhos. E aí estreou *Encruzilhados*. O projeto de pesquisa de dramaturgia chegamos num ponto, mas ainda vamos continuar.

TV – Nossa estréia foram quatro apresentações. No primeiro dia, apontamos uma série de coisas, ensaiamos no segundo dia e já modificamos. Aí o Rogério veio ver com o público, cortamos, com mudanças estruturais. É fundamental. Encruzilhados é um espetáculo muito significativo...

P – Ele traz a herança desses sete anos de pesquisa.

EP - E traz também a herança das linguagens. Não posso dizer nunca que é um espetáculo de palhaço, e nem espetáculo de máscara, mas estão todos lá. De uma certa maneira, tudo vem dessas fontes. Somos eu e a Andréa que fazemos, mais o Eduardo Brasil, que faz a técnica, mas é totalmente diferente, ela contracena. Tem toda essa simbiose de linguagens no *Encruzilhados*.

TV – A relação radical com o espectador, é o que nos interessava desde o início. Nós respondemos no *Encruzilhados*, mas ainda não sabemos qual é a resposta que a gente deu. Na verdade, é um espetáculo que a gente olha para ele e não sabe o que a gente fez, mas vimos que é esse o caminho. Lá com Ninguém a gente já levantava a questão com o espectador. Coincidentemente, Ninguém bota três arquibancadas em cena e *Encruzilhados* coloca três arquibancadas em cena, cria outros corredores e outros jogos de ilusões. A sensação que me dá, quando olho para esses dois momentos do Barracão, diria que Ninguém trouxe o primeiro passo de uma questão, que a gente só conseguiu formalizar na intensidade da nossa busca agora, com Encruzilhados, que me parece ser a virada: pra quê tanta máscara, pra quê tanto palhaço, pra quê tanta linguagem popular para atingir isso aqui. Dentro de uma formalização estética, a gente busca uma coisa, mas não sabe que cara ela tem.

EM – Até que ele seja apresentado, estamos começando a ver que ele tem uma cara. Estamos trabalhando essa ideia do popular ainda, mas em outro território, o do drama. Quer dizer, tem elementos cômicos, mas tem outro envolvimento. Em Encruzilhados, não é só pano de fundo.

TV – A gente se serve da máscara como estrutura de construção de cada uma daquelas figuras, que a gente não chama de personagem. A gente pode dizer que Barracão Teatro não trabalha com personagens, mas com máscaras, com figuras, porque o princípio da construção não é o da pessoa, não o João, a Maria, o Pedro, a Paula; é a solidão, o medo, o poder, a paixão...

EM – É a representação daquela faceta humana, ou sentimentos ou estruturas sociais, enfim, facetas da humanidade. Sempre na ideia da representação. A figura é aquilo que se vê, mas representa outras coisas. É aquela matéria que representa essa deidade, esse deus, pensando no princípio arquetípicos. É isso que faz com que aquela força atravessa a máscara por meio do meu corpo e aconteça.

TV – Na realidade, são princípios de trabalhos determinantes de uma estética. De onde você parte, o que você vai buscar, que ator é esse que você vai buscar. Qual é o treinamento dele, não é para todo mundo o mesmo, existem coisas que a cena pede e vai pedir a qualquer trabalho, mas existem coisas que são pertinentes. *Encruzilhados*, por exemplo, é um espetáculo que só dá para fazer com o Esio e a Andréa nessa parceria, você não substitui. Porque não são personagens que você pega os dados, vai lá e faz. E aí é que a gente começa a encontrar alguma cosa que é isso que o Barracão quer fazer com o teatro. O Barracão vai buscar alguma coisa que não é botar um espetáculo diante do espectador para ser contemplado; ele quer que de alguma maneira o espectador seja trazido para o centro da cena com a possibilidade de experimentar, de vivenciar.

EM – Botar o espectador diante daquele acontecimento, não diante de um espetáculo para o qual ele se coloca para contemplar. Mas para colocar o espectador diante desse acontecimento. Vivencia de tal modo o acontecimento que é imaginário, é do universo artístico, da ficção, mas ele está lá.

TV – Que foi, de uma certa maneira, alguma coisa que eu quis compreender no teatro da Denise Stoklos, ligada à dramaturgia, à palavra, àquela constituição do performer, que é como ela coloca. De entender que as figuras que ela apresentava dentro dos espetáculos eram depoimentos, mas eram máscaras. Aquele ser que aparece diante do público não deixa de ser uma máscara fixa, porque está entre o palhaço... Parece-me que ela traz uma coisa clownesca naquela figura dela e que tinha, ao mesmo tempo, um depoimento. No trabalho com ela, o que mais me provocava era a ausência da relação com público. O que mais me chamava atenção é o quanto ela exigia uma quarta parede. O trabalho da Denise, há uma quarta parede dividindo, mas há alguma coisa em que o olhar não é aqui (faz gesto junto ao rosto), não há esse enfrentamento. E ali eu vi que o que interessa para nós é o enfrentamento. Mas a gente quer aquela presença do ator e, ao mesmo tempo, a máscara vai velando aquela mistura de depoimento... Nos argumentos do Teatro Essencial, ela colocava como uma coisa que não é ficção, que destruía. Ela não quer o teatro ficcional, mas o essencial, você humano ali. Eu pensava: não, há o teatral. Mas que teatral é esse? Quando ela me pedia para fazer, eu percebia que há o teatral, mas que tipo? Mas ao mesmo tempo eu não entendia a necessidade do depoimento. E entendia que só era possível fazer pelo ator. Eu, por exemplo, não conseguia fazer. Porque se exige uma presença, uma relação que é o ator que consegue, porque não é uma mentira, uma farsa. Ele constrói uma verdade tão verdadeira, presente através da ficção. Então, fomos vendo, a cabeça a mil, nessa questão para entender que dramaturgia era essa, de onde ela partia, aonde ela chegava e o que isso tinha a ver. E aí fui pensando, entendendo essas diferenças, até para despertar o olhar, o olho de ver, esse outro modo de construir a personagem. O modo que Esio e Andréa estavam construindo, como a relação deles se tornava potente de outra forma. E o *Encruzilhados* traz todas essas questões. Para mim, tentar entender a cena com o espectador, para eles este ator com o espectador.

EM – Tem uma interação com o público que não é mais o lugar do riso. O palhaço e a máscara, de uma certa maneira, até brinco, há que endurecer, pode até ser agressivo, mas sem perder a ternura. É por essa abertura do sensível, pelo aconchego que o palhaço te traz para o jogo, pega na mão dele e ele te diz que o ridículo é ele, então vem. Já no drama, entender essa relação, como construir alguma coisa que não será risível, que pode convulsionar, te colocar diante de outro sentimento, causando uma outra sensação. E agora a gente completando dez anos, a gente está no momento de ver-se, olhar dez anos para trás, a projeção do que virá, e se entender o Barracão como nós dois. Os atores são parceiros, mas somos nós do Barracão que conduzimos esse pensamento. Para a gente, nesse nosso tempo de trabalho, também fazemos outros trabalhos e voltamos, isso nos alimenta muito para colocar no Barracão e, através dele, construir e criar novos espetáculos, repensar sempre o nosso fazer.

TV – Eu tenho muito medo da morte em vida, da coisa que é encontrar o espaço do seguro no reconhecimento e permanecer. Essa é a morte, para mim, do paciente terminal, que fica sucumbindo á sua própria desgraça, porque não consegue vislumbrar que te bota um risco. Isso é fundamento. Eu, tranquilamente, olho a Commedia Dell'arte hoje e digo que ela não é mais para mim. Nós já fizemos tudo que poderíamos fazer junto, nosso tempo acabou. Eu posso dar um curso de Commedia Dell'arte, posso dar aula, posso até montar outro espetáculo, mas isso é para mim hoje mais um festejo, um relembrar. A Commedia Dell'arte em si está embutida. O que eu precisava dela está em mim. Eu digo: vai adiante com outros caminhos, porque tem outras coisas para se descobrir com ela e não sou mais eu a pessoa com capacidade para fazer isso. O Esio tem uma vivência com a Commedia Dell'arte que vem por outros caminhos, então eu digo, vá adiante, porque ainda te falta dela, segue e passa adiante, a outros herdeiros que vão poder passar por cima de você. Como eu espero que meus herdeiros me destruam e passem por cima de mim. Da mesma maneira a Commedia Dell'arte que o Barracão Teatro traz não é mais a Commedia Dell'arte que eu aprendi, e fiz, e nem a que o Esio aprendeu e fez. Ela é hoje o resultado desse encontro, as questões que nos atormentam, inquietam e nos apaixonam.

TV – Quando a gente conta a trajetória, todos os tormentos se passaram, chegou-se a algum lugar. Parece que tudo é tão simples, tudo é tão fácil, a gente é tão genial e tão mágico, e não é nada disso. Os tormentos, as doideiras, o não-saber, até hoje, isso é muito provocador. É aí que a gente quer estar. É isso que faz da gente pesquisadores e criadores, não é o que a gente sabe. O que a gente sabe é instrumento que assegura nosso modo de arriscar. Se quando a gente começou não arriscávamos tanto coisa, é porque a gente não sabia se sobreviveríamos a isso. Na medida em que se vive coisas, você diz: agora sei sobreviver, então eu posso me arremessar. E não "o posso ficar". Este acho que é o passo, é bem o momento do Barracão. Um momento em que todas as coisas seguras trincaram e o que ficar pregado é o que está construído, existe e é concreto.

P – Falando da estrutura física do espaço, o Barracão mudou muito desde que passaram a ocupá-lo?

EM – Mudou, mas não tem uma grande reforma. Ele é muito ainda o nosso espaço de trabalho. A gente não tem uma necessidade, quer dizer, tem algumas necessidades, como trocar o piso, mas não tem necessidade de uma reforma estrutural. O que estamos reavaliando nesses dez anos, é a ressignificação, buscar novamente o sentido não mais de ser, mas de continuar. Então, talvez, agora seja uma hora importante para o Barracão. Com certeza, ele será pintado, por exemplo.

TV – Mas eu tendo a achar que, talvez, essa mudança especial talvez a gente vai pela primeira vez olhar para o Barracão... É que a gente também está sentindo a necessidade de fazer o Barracão se tornar mais popular enquanto espaço físico, ser mais aberto ao entorno, ao lugar onde ele está inserido. Trazer mais gente para dentro do Barracão enquanto espectador.

P – Ele já é um espaço de apresentação?

TV – É, mas um espaço de apresentação de acordo com as nossas necessidades de experimentação...

EM – E de espetáculos tecnicamente muito simples, sem uma luz ou som muito grande, nem grande elenco. Não temos estrutura apara receber, como camarim. E uma lotação de no máximo 70 pessoas, com arquibancadas que não tem lugares marcados, são tabuas.

P – Vocês costumam abrir para outros grupos?

EM – Sim, a Boa Companhia vai se apresentar lá agora. Está fazendo 15 anos, já passou pelo Lume, pelo Semente. A gente abre para apresentações e também para ensaios. Mas a ideia é de fazer uma reforma para aumentar um pouco a estrutura física dele, para receber...

TV – O Barracão também abriu para outros grupos de for\a, não só lá de Barão. *Os Palhaços*, com o Dagoberto Feliz, por exemplo, passou por lá. O que acontece é que como não temos uma estrutura, a gente acaba fazendo tudo. Falta estrutura humana também. Já aconteceu de a gente ficar lá fora, fazendo a segurança, vamos dizer assim, porque alguém que ia se apresentar não tinha recursos. Era apresentação da tese de uma aluna da UNICAMP que quis se apresentar lá no Barracão. A gente busca uma relação com a sociedade. A gente quer outro público ali também, não só o universitário, mas os moradores, os vizinhos do bairro, enfim, as pessoas que não vão ao teatro.

P – Mesmo hoje, após esses anos todos de agito do teatro em Barão, esse público ainda está à margem?

EM – Está, total. Quem vai... Quer dizer, Barão Geraldo é uma “cidade” universitária, tudo gira em torno da UNICAMP. O metro quadrado lá é comparado ao metro quadrado da Paulista, é um outro padrão. Tem lugares lá que é a mesma coisa, é um custo de vida alto. Os antigos colonos das terras do Barão Geraldo de Resende, pegaram e dividiram. Esse público a gente não

consegue atingir, ele não vai. A gente atinge o público universitário, tanto os docentes quanto os alunos e funcionários, estes que também estão mais distantes. Seria preciso abaixar, pelo menos no início, o valor do ingresso. Tem uma relação direta com isso e mesmo de acesso, de compreensão. Uma vez, a gente estava apresentando O pintor numa praça ao lado do Barracão. Começou a chuviscar. Eu olhei para a Naomi [Silman, diretora, atriz do Lume] e disse para ela chamar as pessoas para o Barracão. A Tiche tava lá, organizamos o espaço, a Naomi chamou o público, passei lá de moto, falei que o espetáculo seria no Barracão, mas as pessoas não entravam, algumas diziam que era porque estavam de chinelo. Algumas entraram pela primeira vez no teatro. Não é só baratear o ingresso, mas também [realizar] um trabalho de acesso. Logo quando voltei da Argentina, em 2003, começamos a passar o chapéu, em que o público o quanto puder. Na primeira vez que a gente fez isso, na estréia de *WWW*, a gente teve um recorde na arrecadação de bilheteria, e outro tipo de público. Esse recorde veio porque esse público, em parte, é elitizado, que pode pagar R$ 30. Mas a gente teve também umas outras carinhas ali.

TV – Por isso que a gente fala que agora tem que voltar a fazer isso. É um trabalho, não é uma solução. É um trabalho constante, porque se fizer em intervalos, perde o público facilmente.

P – Posso pensar que essa tônica de dificuldade é dos outros grupos também? Considerando-se outros trabalhos de experimentos que não passam pelo universo popular, por exemplo.

TV – Na verdade, acho que o público é mais elitizado não por causa da cara dos trabalhos, não porque vai, assiste e diz que isso não é para mim. Ele não vai ao teatro, ele não se relaciona com o público universitário. Barão tem um agravante ainda: ele acha que todo teatro lá é da UNICAMP, e a “cidade” tem um ódio da UNICAMP.

EM – A UNICAMP, quando chega em Barão Geraldo, reformula toda a estrutura social e espacial. Estamos falando aí de 30, 40 anos. É uma nave espacial que chegou e mudou tudo.

TV – E disse: o que vocês têm, não serve. E sai da frente.

EM – Só consegue estabelecer relação com o entorno principalmente por conta do hospital universitário. É a benesse, que bom que chegou a UNICAMP e trouxe o hospital. Fora isso, o contato é distante. Agora, por exemplo, Barão Geraldo está virando uma Vila Madalena, com muitos bares. A vida cultural lá aumentou por conta dos teatros, do espaço do sarau, o Tucun, música boa. As pessoas saem de Campinas para ir para os bares de lá ver apresentações de músicos como o Núcleo de Samba Cupinzeiro.

P – Mas é um público diverso do público de teatro, com um olhar deferente?

EM – É um público de bar, é outra história. É um show de variedades, circo, teatro, música, poesia, um desenho...

P – O sarau poderia funcionar até como uma infiltração para trazer esse público para o teatro, já que também o incorpora de certa forma.

TV – Essa é uma realidade do teatro, do país, do mundo. Não é a realidade de Barão, de São Paulo, é isso aí. É uma coisa que a gente tem que falar, quando a gente veio para o Fábrica São Paulo, com A Julieta e o Romeu, que os espetáculos não estão tendo público. A gente não tem público. Antes a gente, se fosse só a gente, mas é uma realidade do teatro nacional. A redatora do Guia do Estado disse esta semana que 122 espetáculos ficaram de fora do roteiro do jornal O Estado de S.Paulo. Quer dizer, entre o teatro e as pessoas, existe uma lacuna imensa que está muito relacionada ao mundo em que a gente vive, ao tipo de vida que a gente tem, ás coisas que damos valor. Não é só uma questão de preço de ingresso.

EM – A gente precisaria agir de outra maneira para conseguir trazer esse público.

P – Em Barão, os grupos falam dessa crise? As temporadas lá são curtas?

EM – São, duas semanas no máximo, três é quando é longa temporada.

TV – É uma realidade do interior. A própria cidade constrói uma cultura de o espaço público virar um espaço privado. Tem-se uma rotatividade de coisas. No teatro público da cidade não existe espaço para temporada, e o argumento de quem cuida é se aparecer um bom espetáculo de fora e não conseguir se apresentar. Então não pode.

EM – Lá tem muito isso. Um produtor chega em Campinas e pega quatro semanas de pauta no teatro, nem sabe o que vai colocar. Mas sabe que novembro é dele. Aí coloca uma peça que vem de São Paulo, um *Trair e coçar*....

TV – Em Barão, tem um pouco essa rebarba. A gente ficou quatro dias de espetáculo com *Encruzilhados*, no último dia tem que mandar gente embora. No primeiro dia, a casa estava quase vazia. Em Barão, acho que entre os grupos tem uma coisa, que se criou um pouco, a minha visão, quando começou aquele movimento todo, estava todo mundo querendo fazer de Barão, tentando mostrar que Barão tinha uma riqueza teatral. Então, todo mundo trabalhava no mesmo sentido. Daí surgiu o Tem Cena da Vila, o Risadas do Barão, projetos que envolviam todos os grupos, e aí se compartilhavam esforços. O compartilhamento continua, mas ele está mais vinculado hoje às necessidades concretas. Os grupos se desenvolveram, têm outras atividades, e como a cidade não oferece muito para você ficar lá dentro trabalhando, é preciso sair, isso acaba também distanciando todo mundo.

P – É ambíguo. Tem especificidades, mas está mais para fora...

TV – E acontece uma coisa também que é inevitável em determinados modos de pensar, na medida em que um grupo cresce, se desenvolve, ele também se

compromete com certas coisas, e ele não quer criar inimigos, não quer criar problemas. Nessa relação, ele começa a não se envolver com certas coisas. Nessa medida, eu entendo que o Barracão Teatro, diferencial do que o caracteriza em relação à política cultural é que o Barracão tem uma preocupação com a política cultural, não é uma característica de todos os grupos de Barão. Nós, a Boa Companhia, tinha o Capota, mas foi para São José dos Campos, o Matula. Quem milita, a militância nessa questão é o Barracão Teatro.

P – Tanto que capitaneou o Redemoinho.

TV – Exato. Existem grupos de Campinas preocupados com essa questão, que é o Laboratório de Ator, o República Cênica, que se envolveram , mas sem uma puxada de comando, se dispersa. O Barracão de uma certa maneira afrouxou Campinas mas não perdeu a perspectiva da ação política.

EM – A gente é artista, então temos uma relação com o público que se dá através de nossa obra. Mas tem outra relação com o público que também se pode ter que é através da cidadania, não propondo uma ação cidadã, aquela coisa, não, mas sendo um cidadão ativo no teu local. É importante isso para a gente, enquanto artista, pensar essas estruturas enquanto cidadão artista, assim como o cidadão médico vai pensar algumas especificidades da área dele. É preciso pensar nisso. Quando a gente vê, por exemplo, a questão da Secretaria de Campinas hoje, que é interina, há quanto tempo? Foram seis meses do Cerqueira Leite, que saiu antes de implantar e está com o interino acumulando outras pastas. Como que anda e se pensa a cultura nessa gestão?

P – Já pensaram em sair de Barão?

TV – Sair de Barão, não. Agora, a gente chegou a questionar se a gente não teria que voltar para São Paulo.

EM – Acho que de uma certa maneira, nesses dez anos não. Mas agora...

TV – Tem um coração que ainda fala em nós o seguinte: faz o contrário, mede coisas, seja ponte através da qual certas coisas possam acontecer. Eu acho que a gente tentaria uma tacada. Também, a gente teve muito fora, por causa das necessidades. Hoje, a gente está pensando em que estratégias podemos ter para que a gente possa atuar mais aqui, com projetos, encontros, fazer o contrário, trazer as coisas para cá. E abrir um pouco o leque. Eu tenho certeza que vão ter outras pessoas interessadas. E a partir daí a gente vai poder dialogar de outra maneira, como a gente fazia. Enfim, tudo isso a gente está botando em pauta.

P – E o Feverestival?

TV – Ele partiu desse princípio, mas hoje talvez seja outra coisa. Talvez seja a coisa que ainda reflete um pouco desse compartilhamento. Mas houve um momento em que esse compartilhamento se dava com os princípios, com

estabelecer o que, que estética, qual o tema, mas já foi muito espetáculo assim, vamos tentar assado.

P – Isso conversado sempre entre os grupos?

TV – Sim. O último Tem Cena lembro de um debate em que estávamos estabelecendo o preço dos ingressos para pedir apoio. Eu pergunte aos grupos jovens: de onde vocês tiraram esse valor do seu espetáculo? Disseram que era um valor ideal. E eu pergunte: mas o teu ideal está baseado em quê? É um preço aleatória? Se for, eu posso então botar um milhão de dólares.

EM – Porque tinham grupos novos que não estavam no mesmo patamar de preço, e nos assustava. Hoje, é uma grande questão. Barão Geraldo tem um grupo de pesquisa muito bom, opa, vou para Barão, porque levo o rótulo para o mundo. Como a questão do Redemoinho, que reúne grupo Galpão, Folias d'Arte, e ai aponta que essa moçada anda com uma galera boa. Na verdade, tem uma coisa que ainda acontece. A Naomi dirigiu, mas acabou o nosso processo. No final, O pintor terminava com futebol, hoje mudou. Existe uma coisa lá que é, por exemplo: estreamos Encruzilhados, sentamos num boteco, Renato Ferracini chega e conversa, comenta sobre o espetáculo. Mas isso não é uma particularidade de lá. Aqui, o Reinaldo Maia viu Freguesia e escreveu um e-mail para a gente, comentando. No início, a gente sentava em mesa, o que vamos fazer, vamos atingir tal público, vamos criar uma mobilização... Hoje é diferente, por falta de tempo, por uma demanda maior. O Tem Cena também não cresceu. Em fevereiro, todo mundo dá curso, o Barracão, o Lume, a Boa Companhia. Tem uma circulação de gente de muitos lugares, o Lume traz gente do mundo inteiro, o Barracão traz gente de muitos Estados. A Boa Companhia também. Então, o que a gente faz, você está vindo de fora, vai lá e apresenta seu espetáculo. Na verdade, não é a gente. O Barracão nunca esteve de fato envolvido na produção do Feverestival, sempre como apoio. E o Feverestival tem feito uma coisa agora que é os espetáculos de Barão tem se apresentado, então isso traz para a gente também uma outra possibilidade de diálogo. Mas o diálogo hoje é muito mais nesse sentido, vamos bater um papo sobre o seu espetáculo.

P – No início o Lume tinha uma participação mais ativa? Quer dizer, não estou aqui querendo dizer que este fez mais que aquele, mas só para entender aquele momento histórico. Os atores do Lume dividiam essas mesas de discussão?

EM – Sim, as reuniões eram quase todas lá, ou no Barracão. Mas o Lume continua sendo um agregador, só que de outros trabalhos. Quer dizer, nem sei... Vários grupos circulam pelo Lume.

TV – O que mudou no Lume, quanto a essa relação, é que chegou um momento também em que há um cansaço, no sentido de que a gente tem que passar o bastão. Isso foi dito explicitamente. Então, a gente acha que agora a gente plantou algumas coisas que eram necessárias, e ai a gente acha que quem fez, deve seguir aquilo que foi feito, produzindo e continuando. Continua sendo um polo aglutinador, centralizador do movimento. Nisso, o Lume é

estruturador de uma série de relações ali, por ser uma instituição pública. Isso é uma coisa interessante de se pensar. Várias vezes tem uma olhar de muita gente sobre o Lume que é: ah, tem a faculdade por trás, usando a faculdade em interesse próprio, em benefício público. Isso é uma coisa complicada, precisa conhecer esse estrutura como ela é. Dentro da universidade, há uma luta também contra o Lume, porque muita gente queria estar no lugar do Lume, muitos professores ali dentro gostariam de ter um centro de pesquisa financiado. E muitos tentaram, e não funcionou. Hoje, a UNICAMP tem uma relação em que depende do Lume enquanto visibilidade nas artes cênicas, o Lume leva o nome da UNICAMP para o mundo interior. E ela estrutura os modos, mas não paga todo mundo. Uma outra coisa é que o Lume administra o público nesse compartilhamento. O que ele trás através do público ele oferece a todos, é como se fossem editais públicos. Desde equipamentos, espaços, profissionais, assessorias...

EM – Mesmo os convidados de fora, que até dirigem trabalhos de outros grupos. Uma pessoa que vem de fora para dirigir o Lume, como o Norberto Presta, que dirigiu um outro trabalho.

TV – O Lume fez a ponte através disso. Então, há uma generosidade muito grande.

P – Deve ser difícil conciliar a estrutura burocrática da instituição, a coisa das pontuações de produção da pesquisa acadêmica...

TV – Tem muita gente que diz lá que tem que botar os caras na academia para dar aula para a graduação. Então, eles têm obrigações a cumprir junto à universidade.

P – E tem a Boa Companhia, a Verônica Fabrini dá aula na UNICAMP.

TV – Mas é bem diferente a relação. O Lume é bancado pela UNICAMP. A estrutura dele, que não é pouca coisa, a Boa não tem. O fato de ser bancado, isso obriga o Lume também obriga a ter no percurso dele uma definição que é muitas vezes imposta pela própria universidade. Então, essa saia-justa de saber driblar o que é objetivo artístico e objetivo acadêmico, foi uma coisa que o Lume foi aprendendo durante a sua experiência. A Boa tem uma diferença, por mais que tenha pessoas ligadas à UNICAMP, ela não é responsável pelo núcleo. Isso dá uma certa autonomia ao núcleo, ao mesmo tempo em que o núcleo não tem o respaldo que o Lume tem da universidade.

P – A configuração que está hoje, a produção, não chega a movimento. Parece mais um espaço de fomentação propício à pesquisa, mas fica difícil de interpretar Barão diante dessas particularidades. Difícil encontrar uma bandeira, ou não se deve? Algum alinhamento?

TV – Acho que existe uma coisa em comum dos grupos lá que é o seguinte: uma das coisas que inquietava a gente em São Paulo era o quanto a gente não conseguia ficar dentro de uma sala de trabalho, ou ligado ao aperfeiçoamento, ao aprimoramento do nosso trabalho, se a gente entende que o artistas tem

também uma disciplina, tem que estar dentro da sala de trabalho não só quando vai apresentar um espetáculo. Ele tem que botar o instrumento dele de acordo, ele tem que estudar, tem que pesquisar, se plugar no mundo, por um lado, porque ele precisa de tema e respaldo para aquilo que ele vai dizer, e, por outro, por questão técnica, precisa ter um corpo à disposição do trabalho, precisa estar treinando as relações, improvisos, enfim, uma série de coisas pertinentes à cena. O que existe em comum entre os grupos ali é que acho que a maioria atua muito na sala de trabalho. Isso é que dá um pouco essa característica. Para quem vê de fora, parece que esses grupos não produzem, não circulam, não se apresentam, estão só ligados à pesquisa, estão só interessados em estudar. O fato é que é real que a parcela de trabalho é voltada para a sala onde não tem nenhum espectador, apenas uma relação de criação, você e o estudo mesmo. Essas sedes, mais do que teatro, são sedes de trabalho.

P – Há o pressuposto da apuração técnica.

TV – Da apuração técnica que conta de uma estética, de compreender o seu fazer não só do lado acadêmico.

EM – Eu sempre fico numa questão. Eu não sei se isso é uma atribuição somente dos grupos de lá. Não sei se isso seria o diferencial dos grupos de Barão. Em São Paulo existem também, como em outros lugares. Existe o aprimoramento. No Rio de janeiro, o Teatro de Anônimo trabalho um tempo numa linha de pesquisa e tem vários grupos que caminham no mesmo sentido.

TV – Quanto aos grupos de Barão, coincidentemente, houve um momento que era isso mesmo. Isso influenciou ou mostrou uma série de necessidades, não só daqui, de Barão, mas de todos, tendo essa necessidade, podíamos fazer isso. Em qualquer lugar era possível de isso acontecer. Acho que hoje, fala-se muito, mas há um tempo atrás, essa era a referência de Barão, de muitos grupos dizerem: como é que vocês conseguem? Basta se disponibilizar. Uma cidade como São Paulo, pega por bairro, por região, quantos grupos não são vizinhos? Pega por tendências estéticas ou por afinidades, veja quantos grupos se reúnem, como foi no próprio Arte contra a Barbárie. Foi um momento histórico que foi se disseminando. Acho que hoje isso é mais irradiado.

EM – São grupos que acabam sendo referenciais em algumas linhas. Se a gente vai pensar nesse sentido, tem alguma coisa que se possa listar como fator diferenciador: o Lume, o Barracão e a Boa Companhia acabam sendo referências para algumas linhas de trabalho. Agora, o que existia nesse sentido, em temos de compartilhamento, acho que hoje é mais disperso.

P – Coincide com o que o Lume falou que, nos últimos quatro, cinco anos, ele se abriu mais, de ir de encontro ao público, quando anos atrás se viajava mais para demonstrar trabalhos do que apresentar espetáculos. *Cravo, lírio e a rosa*, por exemplo, só chegou em São Paulo agora. Seria um pouco disso o esvaziamento de Barão?

TV – Eles estão mais fora...

EM – É complicado juntar todo mundo. A dificuldade do Tem Cena continuar era justamente juntar uma data.

P – Quando foi a última edição?

EM – Acho que em 2005.

P – O Tem Cena conseguia mobilizar o público local?

EM – Em alguns momentos, sim. Alguns eventos conseguiam atraia o público, outros não. O próprio público lá tem essa distância, a cultura de teatro não é para eles.

P – Barracão, Lume e Boa comporiam uma dramaturgia do corpo?

TV – Entre o Lume e o Barracão, eu tendo a ver isso mais próximo do que os três, embora o corpo também seja uma coisa presente na Boa, que compreende que teatro não é texto, é corpo físico, o espaço. Mas a dramaturgia do corpo talvez tenha aqui um diferencial no que ela redimensiona, porque a Boa busca o texto, a palavra, busca a significação da palavra, busca a história, o autor. Acho que dos três grupos, ela busca o autor. Enquanto que no Lume não tem essa relação com o autor, e no Barracão também não. Muita coisa surge do ator. Eu lembro de discussões com a Verônica, que no começo, às vezes conversando, ela dizia brincando que às vezes se arrependia de não ter escolhido uma linguagem. Porque quando você fala Lume, mimeses, tudo bem, ele sabe onde ele quer ir. Fala Barracão, Commedia Dell'arte, sabe onde ele quer ir. Ela dizia que nunca sabia para onde ir... Acho que era exatamente isso que de uma certa maneira se mostraram diferente. Aqui, há uma linguagem do corpo, mais do que uma dramaturgia.

EM – Eu não sei. Fico pensando que, por exemplo, eu diria mais uma dramaturgia de uma urgência. Porque o corpo é um instrumento trabalhado nos três grupos, valorizado nos três grupos,como tal, como instrumento. Mas, eu fico pensando no *Encruzilhados*. Na máscara, você tem a coisa do corpo, e máscara é forma. O corpo, na composição dessa forma, é extremamente importante. Já no *Encruzilhados*, você tem a construção corporal enquanto instrumento, já é diferente a relação mesmo, é mais próxima. Eu não sei nessa questão de dramaturgia do corpo. Acho que tem muitas outras coisas que entram para definir uma dramaturgia. Não acho que é o corpo o porta-bandeira, a urgência expressiva, sim.

TV – Eu posso ter uma urgência para dizer um texto. Acho que o trabalho em cima da urgência é o mesmo nos três.

EP - Eu não colocaria como dramaturgia do corpo. O corpo do ator é um instrumento, corpo e voz. Não consigo dissociá-los. O corpo que se movimento e ressoa, um corpo visual e sonoro. Quando fico pensando nessa questão da dramaturgia do corpo, acho que não. Eu não sei se consigo me definir como dramaturgia do corpo. A minha urgência é expressa pelo corpo, mas não parte

do corpo. Eu não consigo entender exatamente esse termo. O palhaço, assim como a máscara, eu consigo entender mais por essa dramaturgia do corpo. Mas para mim, é como se dissesse essa é a dramaturgia da caneta ou do lápis. Para mim, o corpo está ligado à caneta e ao lápis, à forma como você escreve, e não ao que você quer escrever. A dramaturgia no encadeamento das ações...

TV – Mas ele está ligado ao como você, e isso para mim é fundamental. É interessante essa questão que você coloca. Ela é um excelente ponto de reflexão. Quando eu fiz *Instrangeira*, é absolutamente dramaturgia do corpo. O teatro essencial é absolutamente dramaturgia do corpo. E aí, quando você pega a máscara, talvez o que eu tenha visto em comum com o teatro essencial, é dramaturgia do corpo. Ao dirigir a Andréa no *Encruzilhados*, eu digo para ela que não vejo o que se passa com você quando você olha para frente, se relaciona com esse grupo de jovens que se relaciona com você. Por que não vejo isso? Porque não há coluna em reação. O seu pensamento está na coluna. A hora que você vê a coisa, quem me diz que você vê a coisa é tua coluna, Andréa, não é o suspiro e não é o que está na tua cabeça, não é teu olho olhando. Eu digo, será que isso é dramaturgia do corpo? Será que com isso não estou dizendo que, para construir esse tipo de espetáculo, com esse tipo de figura, não estamos utilizando um modo de estar em cena e colocar o corpo de uma certa maneira na reativação da própria história, da narrativa? É uma questão.

EM – No Barracão, quando penso a dramaturgia da máscara, penso que no *Encruzilhados* ele parte desse princípio, poxa, será que estamos chamando tudo de dramaturgia do corpo, estamos confluindo conceitos? Não sei. Conversando com o Renato Ferracini após *Encruzilhados*, sobre as linhas estéticas de cada um, a gente percebe que são grupos que encaram o trabalho de uma maneira muito profunda.

TV – Tem uma coisa que é a essência dada como princípio. O equilíbrio de elaboração de trabalho é o corpo, não o texto. Esse termo dramaturgia do corpo talvez a dança possa se apropriar melhor. É legal essa coisa também de olhar o trabalho do outro e ver que não tem a sua cara, mas não tem sua cara porque você não quer ou porque alguma coisa te escapou?

***

TICHE VIANNA
Diretora do Barracão Teatro
Depoimento complementar por correio eletrônico, 11 fev. 2009.

“Sou parente do Vianinha sim, ele era primo irmão de minha mãe e foram muito ligados. Sobre mim, muito pouca influência dele, exceto pela admiração da família sobre seu trabalho. Eu ouvia histórias e sentia uma admiração imensa por ele, mas coisa de menina. Quando ele morreu eu tinha 10 anos, mas a mãe dele, Deocelia Vianna, esta sim me formou. Quando ela viu meu interesse pelo teatro, resolveu manter o nome dos Vianna em alta na cena. Morava no Rio, mas vinha muito a São Paulo e ficava em casa. Trazia livros que eu deveria ler,

textos, histórias sobre artistas, política (ela era comunista, como tio Oduvaldo e Vianinha), lembro da emoção que foi prá mim, o dia em que ela me levou até o correio para mandar um telegrama cifrado ao Prestes. Eu estava emocionadíssima! Eu tinha que ir ao Rio sempre nas férias e chegando lá, tinha uma programação completa: livros prá ler, cinema prá ver e discutir, peças de teatro e conversas com certos artistas e intelectuais. Graças a ela, não me tornei uma burguesinha metida a besta, Deocélia me apresentava um ponto de vista sobre a realidade capaz de transformá-la, para desespero de minha mãe.
Seu modo de pensar interferiu muito no meu modo de pensar o teatro e a política, a arte e o meio, o papel do artista. Sem dúvida, devo muito do que sou a ela"

***

LANÇAMENTO DVDs - TUCUN, FERRACINI, TERRA LUME
Álvaro Tucunduva Gregori, o Tucun, idealizador da Companhia Sarau.
Renato Ferracini, ator do grupo.
Na sede do Lume, 2 fev. 2009, abertura da programação do projeto Terra Lume.

Tucun (T) – Eu tenho uma formação de engenheiro. Essa forma sarau não é muito rígida. Vocês já ouviram falar no sarau lítero-musical, mas tem também o sarau só de poesia. O meu sarau lá na minha casa acabou se tornando bastante musical. Vez por outra tem uma poesia, mas em geral é bastante musical.
Vou contar algumas histórias de Barão Geraldo, você tem uma boa memória, dizia o pessoal. Uma coisa meio arqueológica. Teremos também o Dalga....
Os primeiros saraus, começo de 1994. Havia alguns inclusive na casa do Zé Gramani, que inclusive é aqui em frente à casa do Lume. Era um músico que promovia o sarau na casa dele, ensaios.

Renato Ferracini (RF) – Lembro que a gente começou os cursos em 1996. era o oposto do que é hoje. Tinha quatro, cinco alunos, e três, quatro de nós dando o curso. Era quase um curso individual. E hoje a gente tem muita gente. Muitas pessoas gostariam de estar aqui, mas a gente não tem como, nem espaço físico, nem espaço, nem espaço humano, a quantidade de pessoas, para dar a quantidade que seria necessária para a gente abranger. Gostaria de fazer uma homenagem a uma pessoa que, se não fosse ela, o Lume não existiria. Depois que o Lume faleceu [risos, quis se referir a Luís Otávio Burnier], a gente continuou, mas ninguém dos atores era vinculado exatamente como professor da UNICAMP. É alguém que faz a ponte com a UNICAMP e nos coordena, coordena essa trupe de atores. Uma pessoa que não nos conhecia, mas a gente convidou ela para ser coordenadora do Lume, ela aceitou, e sempre nos carregou no colo quando precisou, nos bateu quando precisou, que é a atual coordenadora do Lume [aplausos, aponta para a professora Suzi Frankl Sperber]. Há quatro anos, a gente entrou com um projeto na Petrobas, um projeto de Memória das Artes [projeto Lume Teatro – 20 anos de História e Pesquisa Teatral, patrocinado através do Programa Petrobas Cultural], no qual

um grupo invista na memória não do espetáculo, mas uma memória permanente, vamos dizer assim, para que isso seja uma referência, para que as pessoas tenham mais acesso a essa memória. A gente entrou com um pedido de quatro livros e quatro DVDs. Primeiro, a gente fez os livros, lançamos os livros na Fnac, há dois anos, e essa outra etapa do trabalho era uma etapa para a gente fazer os DVDs. No começo do ano passado, a gente chegou para um grupo de pessoas, um grupo de audiovisual, para trabalhar com a gente para gravar os espetáculos. A gente fez essas gravações lá no Centro de Convivência. Foram dias muito intensos e muito interessantes. O público ia ver não só o espetáculo, mas o espetáculo sendo filmado. A gente não tinha como escolher todos os espetáculos. Escolhemos *O que seria de nós sem as coisas que não existem*, que é da linha de mímeseis corpórea; o Cravo, lírio e rosa, que é um espetáculo da linha de clown, palhaços; o Kelbilim, como era um projeto histórico, é o primeiro espetáculo do Lume, a gente achou bastante importante, e *Shi-Zen 7 Cuias*, que é, além de todos os atores estarem envolvidos, é um espetáculo que para a gente reúne também um pouco de todas as pesquisas, de todos trabalhos que a gente desenvolve num espetáculo só. Temos também quatro livros que a gente escreveu durante esses quatro anos de processos. É um livro da Cris, a Ana Cristina Colla, atriz do Lume, o mestrado dela; um que é da Raquel Scott Hirson, também mestrado dela; um livro que eu organizei, com vários artigos de todos os atores do Lume, e da Suzi também, e um livro meu que é meu doutorado. Todo essa material está disponível para vocês ali, para consulta e para venda. E hoje a gente está fazendo este lançamento [dos DVDs] e também para a gente poder confraternizar com vocês o final desse projeto e início dessa memória. Agradecemos ao pessoal do estúdio que trabalhou muito para os DVDs e a todas as pessoas de Barão Geraldo, que sempre na verdade, não só o Lume, todo mundo em Barão Geraldo ajuda a construir isso que é Barão Geraldo hoje, e ao Tucun, que também começou tudo isso, junto com a gente. Todas as pessoas que vieram aqui no Lume, que já fizeram cursos junto com a gente, que já vieram assistir aos espetáculos, não só no Lume, mas a todo esse movimento que acontece em fevereiro em Barão Geraldo, não é só o Lume, mas é o Lume, o Barracão Teatro, a Boa Companhia, Seres de Luz, todos os grupos de Barão Geraldo fazem alguns espetáculos ou fazem workshop também. Todo esse movimento, além dos workshop, do Feverestival. Este que a gente está chamando aqui e vai acontecer de segunda a quinta-feira é o Terra Lume. O Feverestival é o que vai acontecer lá no Semente [Espaço Semente], com cursos também e com espetáculos. Essa junção de vários eventos num mês só é o que a gente chama desse movimento que acontece em Barão Gerado, que não tem um nome geral, que é essa festa na verdade que acontece.

T – Viva o Lume! [aplausos]

[projeção do vídeo documentário *História do Lume*, incorporado nos extras de todos os DVDs que compõem uma caixa com quatro volumes: *Kelbilim, o cão da divindade*; *Cravo, lírio e rosa*; *Shi-Zen, 7 Cuias* e *O que seria de nós sem as coisas que não existem*]

Transcrição do vídeo documentário:

“O Burnier, com 17 anos, ele foi para a Europa. Ele era aficcionado por mímica e pantomima. Ele assistiu um dia ao Marcel Marceau e ficou apaixonado pelo Marcel Marceau. E começou a ser autodidata com isso, quero fazer isso da minha vida. Aí ele era tão apaixonado por isso que os pais falaram, bom, já que você quer ser tão isso, é quer fazer tanto isso, vai até a França estudar com Marcel Marceau. Chegando na França ele conheceu algumas pessoas de lá que falavam: não vai estudar com o Marcel Marceau, faz o seguinte, vai estudar com o professor do Marceal Marceau. E o professor do Marceal Marceau era o Étienne Decroux. O Étienne Decroux era um nome bem pouco conhecido, inclusive no meio teatral. Por que? Porque ele criou o que a gente chamava de mímica abstrata, ou mímica corporal. E o Luís Otávio idealmente apaixonado por essa mímica abstrata e esquece simplesmente da pantomima de Marcel Marceau e embarcou nessa questão da mímica abstrata. E ficou lá durante muitos anos, trabalhou com Étienne Decroux durante muitos anos, foi assistente dele nos dois últimos anos. Quando ele via o Decroux fazendo uma ação expressiva dele, uma foto expressiva, uma estátua expressiva que ele chamava, era como se tivesse um leão interior muito forte do Étienne Decroux, e é como se ele tivesse uma energia tão grande, tão grande que ele teve de domar esse leão, e por isso que ele teve de criar esse léxico técnico. D’onde vem essa força? Não é da forma física que o teu corpo faz, porque os outros alunos faziam, às vezes, enquanto que os alunos mais velhos faziam de uma forma até mais perfeita a ação, a forma física. Mas o Decroux tinha algo a mais; esse algo mais dava essa vida a essa formalização, a essa mecanização da técnica. E aí ele perguntou: É possível eu inverter o processo? Ao invés de eu ensinar aos atores a formalização mecânica dos passos, eu buscar de alguma forma essa vida, é possível? Ou seja, o primeiro passo ser a busca dessa energia potencial, dessa vida formal, da formalização. É possível fazer isso, inverter esse processo? Essa pergunta foi a grande obsessão do Luís Otávio. Ele saiu da França, veio para o Brasil, para montar um núcleo de pesquisa que tentasse, de certa forma, responder a essa pergunta” (Renato Ferracini).

“Eu estava fazendo faculdade lá em Curitiba e tinha uma professora, a coordenadora do curso, me disse: Simioni, chegou um cara da Europa, lá no Rio de Janeiro, e está dando um curso, A Linguagem do Corpo, na CAL [Casa das de Artes de Laranjeira]. Nesse janeiro, você vai estar de férias, etc., eu sugiro que você vá fazer porque você tem um problema terrível com seu corpo, você tem o seu peito fechado, você não tem elasticidade no seu corpo e eu não sei mais o fazer com você. Aí, eu fui. Alguma coisa aconteceu comigo, eu me percebi diferente, eu me percebi vivo, como nunca, como nunca. É como se eu tivesse expandido algo na minha consciência. Falei, Luís, eu tenho que te dizer uma coisa que eu acho ridículo, mas é o que está dentro de mim, eu preciso te dizer: eu quero ser seu discípulo. Aí ele me disse, estou sendo convidado pela UNICAMP e quero criar um laboratório sobre a arte de pesquisa, sobre a arte do ator. Se eu conseguir, você topa mudar para Campinas e trabalhar? Eu vinha para Campinas, vinha, ficava o final de semana, trabalhava lá em Curitiba, ficava o final de semana. Numa das vezes que eu vinha, antes de se consolidar, ele me disse, Ok, Simioni, agora eu preciso falar sério com você, já que vamos começar, Eu preciso que você venha para ficar vinte anos. Eu tinha

vinte e cinco anos na época. Eu pensei, puxa vida, não tinha pensado nisso. Eu pensava assim, eu não tinha essa visão, lógico, dos vinte anos. Eu pensava, vou trabalhar com esse cara, fico três anos, é um passo para eu sair de casa também, da minha cidade, trabalho três anos com ele, aprendo tudo, essa cara tem muita coisa para me ensinar, estudou tantos anos fora, e mexeu demais comigo. Falei assim, ó, Burnieir, eu não sei, preciso pensar. Eu preciso pensar, preciso pensar. Lembro que eu vinha de ônibus, voltei para Curitiba à noite, não dormi a noite toda no ônibus pensando, pensando, só que era tão forte para mim, tão forte esse trabalho, que eu decidi, lá do fundo da minha alma mesmo, que eu viria para cá para ficar vinte anos, mesmo. O Burnier dizia que se você tem, então, que descobrir as emoções para passar para o corpo, você tem que fazer um mergulho em você mesmo, tem que estar apto a descobrir as tuas próprias emoções. As que você conhece, as que você não conhece, as que você tem medo de tocar, as que você nem imagina que pode ser e as que vão se revelar de outras formas. Portanto, é preciso uma coragem muito grande. Às vezes você ficava das quatro e meia da manhã até duas horas da tarde com o Burnier só te assistindo, ele do teu lado, para que ele, para que você pudesse desenvolver um pouquinho mais. Ele sabia que era dolorido para você, ele te acompanha, ele te dizia, vamos lá, eu estou te ajudando, como se fosse um mergulho, mas estou segurando na corda, eu não vou deixar você se afogar" (Carlos Simioni).

"Em 86 eu vi uma apresentação do Luís Otávio na UNICAMP. Se não me engano, era alguma coisa tipo Universidade Aberta, alguma coisa. E eu fiquei fascinado pelo trabalho dele e pensei comigo: gostaria de trabalhar com esse rapaz aí, ele era bem novo na época, apesar de ser mais velho que eu, ele era muito novo. E depois eu entrei na faculdade, nas Artes Cênicas, na UNICAMP, e lá o Luís Otávio era meu professor. Então, a gente começou a trabalhar junto na escola e, aos poucos, ele foi chamando, eu me interessei já em querer trabalhar mais com ele, não como aluno. Eu vi que eu tinha encontrado uma maneira de pensar o teatro, de fazer teatro, que muito a ver comigo. E principalmente porque o Luís era parte, da maneira de ele trabalhar o ator, o ator ele tinha que descobrir o seu próprio caminho, a sua própria maneira de fazer teatro, de construir a sua técnica, de ser, na verdade, o artesão de um ofício, como o sapateiro, então, era um trabalho muito pessoal, então isso já de cada já me... Eu achei muito interessante também essa, um pouco, loucura, essa na verdade uma maneira um pouco diferente de como se fazia – como eu tinha tido já experiência de trabalhar o teatro –, que era essa dedicação vertical, de você mergulhar na coisa, e ali você se dedica um pouco com um monge. Porque, assim, a gente trabalhava nesse início muitas horas, dez horas, doze horas, dependendo do dia. Depois de todos esses vários períodos de estágios, ele falou está bom, você vem para trabalhar, você é do Lume agora, só que tem um pacto que a gente vai fazer, que é um pacto de vinte anos de trabalho, você topa? Você vai assumir esse compromisso comigo" (Ricardo Puccetti).

"Meu primeiro contato com ele foi na prova de aptidão. E ali eu já fiquei bem assustada, assim, porque ele deu uma aula de energético e a gente ficou horas pulando e pulando, mil bolhas, e eu era ainda meio 'adolescentona', gorda, cheguei toda, aquela coisa assim, esquisita, de repente ficar um tempão

pulando, pulando. Então me assustei, assim, falei para o que será isso, não tinha a menor ideia para que servia aquilo" (Raquel Scott Hirson).

"Eu fazia Artes Cênicas aqui na UNICAMP e o Luís era professor daqui do departamento. E aí teve uma fase toda de rejeição dele, nessa relação bem de aluno que se acha que sabe tudo e não sabe nada, e aí depois houve o processo de encantamento pelo trabalho dele. Ele tinha uma personalidade muito forte, então a relação era sempre 'hhhrrrr'. Aí, no último ano, no quarto ano, era obrigatória a montagem do espetáculo e a gente convidou o Luís, a turma toda quis que você ele a dirigir. Na época, o Lume era o Simioni e o Ricardo. Ele disse que só dirigiria se pudesse ser com a equipe toda do Lume. A gente, claro, adorou a ideia. E aí 93 foi um ano todo de treinamento intensivo, e depois viagens pelo Brasil, foi aí que começou esse processo, para mim pelo menos, da mimese corpórea, de viajar pelos interiores e depois a montagem do espetáculo. Todo esse ano foi um ano muito intenso de trabalho; eu posso fazer teatro dessa maneira, um turbilhão" (Ana Cristina Colla).

"O Luís Otávio fez uma reunião e convidou algumas pessoas para continuar. Aí ele convidou eu, a Cris, o Jesser, a Raquel a a Aldevane Néia, que já estava, a Ana Elvira e o Simi e o Ric para continuarem. Ficou em oito pessoas, mais o Luís Otavio que já estava. Isso foi em dezembro. Em fevereiro, Luís Otávio morreu" (Renato Ferracini).

"Houve um momento de muita fragilidade de todo o grupo, porque ele era o idealizador, o mentor intelectual, ele era a pessoa, ele era o cara do Lume, enquanto alicerce, na verdade, pelo menos para mim isso, ele era o mentor intelectual do Lume" (Jesser de Souza).

"E nessa hora a gente se uniu muito fortemente, nos unimos muito ao Simi e ao Ric, para eles era mais duro do que para qualquer pessoal, já trabalhavam há dez anos com ele, era uma ralação superintensa; eles realmente ficaram muito perdidos, muito sem chão. E a gente de alguma maneira ajudou a segurar. Eles tiveram uma reação imediata, assim, de não queremos ser os mestres. Foi logo no início, assim, a gente ficou muito assustada até, porque nós tínhamos os três mestres, mas eles, de início, falaram não queremos; o Luís era o mestre, entre a gente era tudo igual, a gente vai ter que construir juntos" (Raquel Scotti Hirson).

Foi uma atitude muito sábia deles, também, porque essa era a busca do Burnier, que o ator tivesse autonomia sobre o seu próprio trabalho. Então, por mais difícil que tenha sido, cada um dos atores do Lume, a partir daquele momento – já antes o Burnier pregava isso -, mas a partir daquele momento, muito na prática, muito na técnica, a gente teve que, cada um, buscar a sua própria maneira de existir dentro do Lume, aquilo que estimula enquanto trabalho. Isso era a busca do Burnier: que o ator tivesse o seu próprio caminho, sua própria metodologia, sua técnica pessoal, sua técnica individual" (Jesser de Souza).

"Eu sou inglesa, de origem, nasci em Londres. Eu estava estudando teatro com um mestre francês, o Philippe Gaulier, mestre de clown. Ele trabalha

normalmente com alunos do mundo inteiro, é a característica da escola dele. E o Ricardo estava fazendo a escola dele, fazendo alguns cursos, em 96. Depois soube que foi um momento logo depois da morte do Luís, que acho que cada um ficou, com a morte dele, foi um momento difícil para os outros integrantes do grupo, e cada um foi um pouco procurando outras fontes e outras inspirações para continuar trabalhando. E o Philippe, ele era um dos professores do Burnier na época quando ele trabalhava, quando ele estudou na França. Eu já totalmente apaixonada por clown antes de conhecer o Lume, era um dos motivos porque eu fiz essa escola do Phililppe, e eu já estava tentando desenvolver um trabalho nessa linha, para mim. Depois eu vim para o Brasil, daí eu cheguei aqui em 97 mesmo e comecei a fazer um estágio não-oficial, no sentido de que eu treinava sozinha e pedia ajuda para as pessoas para orientar meu trabalho; as outras pessoas do Lume faziam os cursos que eu podia estar fazendo. As pessoas foram extremamente generosas comigo, isso é uma outra qualidade do Burnier, ele foi muito generoso, ele não guardava as coisas para ele. Ele dava para as pessoas e exigia que elas também tivessem o mesmo tipo de generosidade com os outros" (Naomi Silman).

"A função inicial do coordenador seria a de estabelecer uma ponte entre a universidade e o núcleo. E eu achei que era pouca coisa. Como eles estavam... Eles pretendiam encenar Cem anos de solidão, e Cem anos de solidão enfim é um romance, e de literatura um pouco eu entendo, então eu decidi então começar a conversar com ele sobre o romance, sobre literatura, para que eles... Se eles pudessem me ouvir, para que eu pudesse ouvi-los. Duas semanas depois de a gente ter começado, nisso eles foram dóceis, eles decidiram aceitar e participar, duas semanas depois de a gente ter começado o trabalho, eu descobrir que eu falava uma língua que eles não entendiam. Enfim, decidi me aproximar da língua deles a partir dos meus instrumentos, evidentemente. Eu não sei exatamente se consegui, mas acho que sim, porque a partir de então eu passei a ver na linguagem deles e na forma de eles falarem sobre momentos, cenas e imagens, uma outra forma de falar sobre momentos, cenas e imagens que há na literatura, mas de forma que eles pudessem ver a ponte entre o universo que pode aparecer na literatura, a partir de palavras, e o teatro" (Suzi Frankl Sperber).

"Luís Otávio Burnier, o criador do Lume, é quem dizia que eu não sei o que vai ser do Lume, eu sei o que o Lume é hoje. O Lume vai se transformando. Na realidade, se cumpriu essa... o que ele falou, porque o Lume foi se transformando mesmo. E eu também não posso dizer, não sei como dizer daqui os próximos dez anos como vai ser o Lume. Eu sei que tem uma base bastante consolidada, isso sim. Agora, o que ele vai ser, ele depende, depende das pessoas, depende do momento, depende como vai andando" (Carlos Simioni).

(fim da exibição do vídeo)

T – Vou primeiro começar com uma história antiga. Astrofísico canadense, A Nebulosa de Caranguejo Astrólogo no Império da China

T - Essa história é muito importante, até fazendo uma ponte com a ideia de trabalho artístico desse pessoal daqui, Lume e outros. Porque é uma coisa existencial profunda que brota daqui. As pessoas daqui estão de fato envolvidas naquilo que fazem. E isso dá uma característica de excelência, de uma coisa que não seja um compromisso tão sério que não pode atingir. Se excelência não é qualidade, excelência partilha de muitos atributos da tal da qualidade.

T - Volto agora a mais um pouco de histórias sobre essa junção de esforços que acontece aqui em Barão Geraldo. Numa certa parte época da minha vida, eu parti para fazer sarau. Eu era professor da UNICAMP na Engenharia, mas assim, em crise de professor, qual era o projeto intelectual, para onde é que vai e tal, eu andei fazendo umas propostas. Aliás, vou até revelar, eu fiz uma proposta de mexer com energias alternativas, mas isso era em 1978. Então, não foi muito para adiante (risos). Eu não era Julio Verner. Também falei lá na Engenharia Agrícola que precisaríamos partir para uma coisa da biotecnologia, porque se ficássemos na só engenharia, o engenheiro civil e o engenheiro mecânico bem formados, ninguém engole o engenheiro agrícola. Eram polêmicas. Eu então passei por tudo isso. E comecei a fazer os saraus, deram tão certo que acabei até abrindo mão do meu curso lá na UNICAMP e hoje mexo exclusivamente com esse sarau.

T - Eu vou retomar uma história bacana. Logo depois de 96... então eu vou para 97, próximo de outubro, novembro de 97, uma repórter do Correio Popular, a Cátia Fonseca, quis fazer uma reportagem sobre os grupos de teatro de Barão Geraldo. Porque Barão Geraldo tinha o Lume, já tinha ouvido falar da Boa Companhia, estava chegando os Seres de Luz, a Adelvane Néia já estava por aqui também. Então, ela falou que queria fazer uma reportagem sobre os teatros. E, lá pelas tantas, toque o telefone lá em casa, um convite da Boa Companhia, nós conversamos com a Cátia Fonseca e então você também está convidado para essa conversa dos vários grupos e tal. Estiveram lá atores do Lume, da Boa Companhia, enfim, e outros convidados amigos também. E foi feito a reportagem sobre a vila, Barão Geraldo como uma espécie de distrito teatral. E é interessante retornar porque nesse dia que fizemos essa reunião, ficou uma atmosfera tão agradável, uma coisa tão simpática, tão gostoso, que o Simioni disse, escuta, pessoal, será que nós não podemos fazer uma outra vez, nos encontrarmos de novo, pelo menos para conversarmos, quem sabe acontece alguma coisa. E de fato logo aconteceu. Em abril do ano seguinte, já aconteceu uma primeira mostra de teatro e música aqui da vila. Então, chamamos o primeiro Tem Cena na Vila. Participaram como produtores o Lume Teatro, a Boa Companhia Teatro e a Companhia Sarau. Também tivemos convidados, a Adelvane Néia foi convidada, o Zé Gramani, músico [José Eduardo Gramani, 1944-1998], Patrícia Gatti, Ana Salvagni estiveram nessa mostra. E no final fizemos uma espécie de cabaré, em que cada grupo de artistas ou caso mesmo dos solos se apresentavam numa seqüência de vários eventos curtos, uma coisa musical, uma coisa engraçada, várias coisas acontecendo. Foi uma experiência muito legal que pudemos compartilhar, que aliás, é outra característica do que acontece bastante aqui em Barão Geraldo.

T - Eu vou recordar o seguinte. Uma coisa que eu havia gostado muito, acabei comentando com o Simi, que acabou comentando com o pessoal do Lume e acabou virando uma coisa que todos nós nos identificamos muito, achamos muito bacana. Houve uma época em que participei de um grupo de amigos, de amigas, que nos reuníamos para lermos, como se fosse um livro filosófico, aquele I ching, o tal cânone das mutações. E conversávamos sobre o poder criador, o poder receptivo, etc e tal. E, nessa coisa do I ching, eu acabei me deparando com um hexagrama, lá para adiante, são 64 figuras simbólicas, a 55ª chama-se abundância. E desde a primeira vez que eu li aquilo me incomodou, porque na primeira parte do livro constavam juízos, as reflexões, vão somente até o ponto de afirmar que é inexorável, não tem como evitar, há qualquer época de abundância segue-se uma época de escassez. Não há como escapar. E novamente, após uma época de escassez, nova época de abundância, e assim sucessivamente. E fui lendo mais. E, para minha felicidade, descobri lá na terceira parte, um outro comentário, dizendo que para as criaturas humanas, entretanto, havia uma exceção dessa tal de inexorabilidade aí de que sempre depois da abundância há escassez. E a única maneira era de que círculos cada vez mais amplos fossem convidados a partilhar da abundância. Seria a única maneira viável de fazer a condição da abundância permanecer. Então também é uma história bacana, instrutiva.

T - Outra história. A tal da Cátia Fonseca, que fez a tal da entrevista que detenou, conforme as datas vocês vão vendo quem foi chegando, se agregando nesse movimento todo... O que que acontece. A Cátia Fonseca, eu ainda tenho contato com ela, e muito recentemente, numa festa de aniversário dela, conversando com ela, ela mamada, eu também já mamado, caímos nessas histórias de lembranças, reminiscências. E aí ela me disse assim, francamente, Tucun, vou te falar a verdade, você não sabia disso, mas, ó, eu não tinha o menor interesse em conhecer você naquela época. Eu procurei o Lume, a Boa Companhia, foi da turma lá do Lume que insistiu para chamar o Tucun. Aí eu disse, que Tucun, negócio de música, estou interessada em teatro, vou falar sério. Não, mas você precisa conhecer, ele tem um espaço, ele faz eventos aqui, ele é um cara que está integrado. Não, não estou interessada. E tanto aporrinharam a mulher, que ela resolveu me chamar para a tal reunião. Então eu agradeço muito aí a perseverança... (risos). Me agüentar não é fácil, eu tenho uma certa consciência.

T - Vou falar um pouco de datas. Final dos aos 80, começo dos anos 90, o Lume já começava a se formar. O Kelbilim é lá do final dos anos 80, 87, enfim, e não tinha uma sede. Então o Lume vai conseguir a sua sede a partir de 94. Em outubro de 93 eu fiz o primeiro sarau, com Ivan Vilela, o Zé Gramandi e a Lara Ziggiatti, tocando até Villa-Lobos, Tom Jobim, uma beleza. Em 94, a sede do Lume. Em 97, me parece, talvez 96, a sede da Boa Companhia Teatro, justamente aqui nesta mesma Vila Santa Isabel. Já em 97, a Tiche Vianna, do atual Barracão Teatro já estava por aqui, mas é em 98 que forma o Barracão Teatro. Depois lá pelo ano 2000, 2001 surge o Espaço Semente, e nessa mesma época, um pouco mais para a frente também, o Matula Teatro também chegou a ter uma sede na Avenida Santa Isabel, em seguida a Companhia Zero Zero de Teatro também teve uma sede na avenida Santa Isabel, e hoje o Matula tem novamente sede. Hoje, na Vila Santa Isabel, a situação é o

Barracão Teatro, Boa Companhia, Lume, Companhia Sarau, Espaço Semente e Matula em frente à Boa Companhia de Teatro, se não esqueci ninguém. O Espaço Semente é também o ParaladosanjoS, porque o Espaço Semente é um sistema, eu é que sou muito mais o que chamo de "euquipe" (risos). Mas o Semente é um sistema, eles têm lá a maneira dele de administrar.

Frequentava a casa do Zé Gramani e da filha dele, Ana Salvagni, amigos ligados à universidade. Ela estava na época ligada ao Anima, que fez alguns saraus. Ficamos ali. Uns tempos depois, mais o menos na mesma época, meus pais ainda moravam, agora moram aqui também na Vila Santa Isabel, e eles então vinham nos finais de semana. E num dia, conversando com o Dalga [Dalga Larrondo], conversa vai, conversa vem, meu pai disse que ele havia trabalhado no teatro também, que tinha participado da criação do Teatro Brasileiro de Comédia, lá nos finais dos anos 40, aí o Dalga falou que uma tia dele também... Descobrimos que o meu pai e essa tia do Dalga haviam sido amigos em outros tempos lá em São Paulo por conta do teatro, das artes cênicas. Achei uma coincidência muito feliz. Uma geração que se deu bem e a outra geração também tem afinidades.

T - Essa é muito boa. Eu moro nessa rua [do Lume]. Se vocês, digamos, estão vindo de Barão Geraldo, entram ali na rua do posto [de gasolina], que é já essa rua do Lume [Rua Carlos Diniz Leitão], se vocês seguirem até o fim, essa rua acaba ali logo adiante, vocês então entram à direita e logo, seguindo o asfalto, entram à esquerda vocês já estão na Rua José Martins que é a rua onde eu moro e onde temos o Sarau, praticamente a mesma rua. Então, eu ficava na minha varanda, algumas tardes, assim, não lembro direito exatamente o que eu estava fazendo na época, mas uma coisa que eu recordo há bastante tempo é que daqui passava um rapaz assim andando, com uma bolsa a tira color, grandona, e passava para lá, passava para cá. Na segunda ou terceira vez que ele passou, depois é que eu fique sabendo, o Luís Otávio morava logo adiante da minha casa, então aquele rapaz era o Simi que passava por ali. E o engraçado é que eu olhei aquilo, acho que na segunda ou logo na terceira vez, eu olhei e tive uma sensação engraçada, porque eu disse, olha só, como são as coisas nessa vida, eu não tenho a menor ideia de quem é esse cidadão que esta passando aí na minha rua, e no entanto eu tenho certeza que nós seremos muito próximos num futuro. E não tinha a menor preocupação, do tipo, ah, ele nunca mais você vai ver, se você não fizer agora, vocês talvez não sejam amigos, sabe aquela Maria Callas dentro de mim (risos do público). Não fui atrás dele, não corri, não me descabelei. Passou um tempo depois, em casas de amigos, acabamos ficando muito amigos. Outra coisa é que o Simi estava apresentando *Kelbilim* aqui, neste espaço, nessa mesma noite tinha um sarau, não recordo quem era o músico exatamente. E aí eu sei que a noite, estava boa a noitada, fui levar a turma da minha equipe lá no Alto da Cidade Universitária, e voltei. Já era uma época em que a gente já estava bastante preocupado, aqui é bastante ermo à noite, e tal, então cheguei todo cuidadoso. Quando imbico na minha rua, ela tem uma curvona, você não vê nada, aí você entra na curva e vê o resto da rua. Tinham duas figuras andando de costas. E eu olhei, quem será, será que são boa gente. Passei por eles e reconheci, o Simioni e uma nossa amiga chamada Mariângela, os dois estavam andando, duas e pouco da manhã. Aí parei, falei vamos entrar lá no Sarau, vamos tomar

mais uma cervejinha, o que que acontece, o Simi falou que fazia o *Kelbilim* e não consigo dormir. Eu disse que fazia o sarau e depois não conseguia desligar. Então ficamos conversando. Eu recordo, foi muito engraçado, que lá pelas tantas nós estávamos conversando da Broadway de Barão Geraldo, que seria essa rua aqui (risos do público). Uma imaginação impressionante. Bem, essa nossa amiga, a Inez, também, gostaria muito de agradecer a ela, não pode vir hoje, mas é uma figura que desde o começo lá dá uma força tremenda. E naturalmente a meus familiares que me agüentam lá. Como diz a minha mulher, eu era um pacato professor universitário e agora virei agitador...

Eu sou na verdade um promotor cultural. Fiquei pensando muito sobre isso, porque costumo ser chamado de produtor cultural. Eu penso que o produtor é o próprio artista, ele quem faz a produção. Na verdade, pego um público que gosta de música, de boa música, e pego bons músicos, bons artistas, e coloco ambos em contato. Então eu me vejo mais como um promotor cultural.

T - Outra coisa que vou falar é a seguinte, é a história da regra três "Cs" da promoção cultural, que um dia eu bolei lá com os meus botões. Na verdade não tinha botão porque foi um dia em que eu estava pelado tomando banho (risos do público). Essa regra me ocorreu porque vocês conhecem o Centro de Convivência Cultural de Campinas. E há uns 15 anos atrás, uma cantora de São Paulo, estando em Campinas na minha casa, fez um cabaré do Bertolt Brecht e do Kurt Weill, e a Suzana Salles, lá pelas tantas, o Chico Saraiva que a acompanhava na época falou que estava na UNICAMP e então conheci o Centro de Convivência, fez um comentário do CCC, o Centro Convivência. E a Suzana Salles me abordou e disse, escuta, o que é o Centro de Convivência Cultural? Eu expliquei para ela que era o teatro municipal, basicamente. Acabou o sarau, foi embora para São Paulo, fui tomar o meu banhinho, aí pensei assim. Que coisa desagradável, não é? Essa mulher conhece em Campinas o fundo da minha casa, sou a pessoa que levanta esse sarau, e essa cantora não conhece o teatro público de uma cidade como Campinas. Quer dizer, puxa vida, tem alguma distorção aí. Muito bem, aí bolei a regra bolei a regra CCC da boa promoção cultural. E atentem para o fato de que não pode faltar nenhuma delas para a coisa ficar bem legal mesmo, para ficar muito boa, com bastante qualidade. Teremos o "C" do critério, teremos o "C" da capacidade e teremos o "C" do carinho. E não adianta, tem uma porção de gente que tem o maior carinho para fazer as coisas mas não sabe fazer, não tem capacidade. Aí um outro tem capacidade tremenda, mas não tem critério nenhum, uma loucura total. Aí um outro, sei lá, vocês podem pensar, tem vários estudantes, vocês podem fazer várias análises combinatórias possíveis (risos do público). Mas se você tiver esses três juntos na sua ao, na hora que você está produzindo alguma coisa artística, eu penso que você já tem um bom c aminho andado aí.

T – Eu aprendi uma vez, observando meus amigos atores, e algo que me ocorreu é que também fui professor, eles são mestres nessa pedagogia da criação e da superação de problemas, porque, além de superar problemas, eles criam. Por exemplo, tem que dar um determinado efeito naquele pano lá no fundo quando a luz bater de tal ângulo, tem que brilhar desse jeito. É um problemão, que tecido nós vamos usar, que material. Eles saem a campo.

Penso que é uma pedagogia para todos nós, porque tem muita gente inclusive que não resolve problema nenhum, como (risos do público). Você é uma pessoa problemática, você aí, você aí, você, vá fazer teatro. Vai enlouquecer os seus amigos, mas você vai ficar bem melhor.

***

PEDRO DE FREITAS, produtor, Lume Teatro
Depoimento realizado em 14 fev. 2009, no Centro Cultural São Paulo

Pergunta (P) – Qual o maior desafio em produzir teatro em Barão?

Pedro de Freitas (PF) – Eu acho que o desafio é você, como produtor, estabelecer uma relação do grupo com o público e com o mercado, sem tratar a obra, o grupo, como um produto comerciável. Quando você vai se relacionar com um patrocinador, até com a mídia, você acaba negociando a coisa como um produto. Eu tenho isso, custa tanto, essa valoração das coisas. E aí o desafio é você justamente saber qual é o limite. Dizer Ok, podemos negociar, já que tudo é produto, tudo é negócio, vamos negociar como negócio. Mas não pode sair da cabeça do produtor que aquilo é um bem e não um produto do supermercado. Além disso, tem toda a questão da política cultural que envolve a área, que não existe nada que pense a produção cultural em teatro em longo prazo. Tudo é picadinho. Então, é um edital para você cumprir um projeto em seis meses, em um ano. E aí você não consegue elaborar uma agenda, pior que isso, um projeto de sustentabilidade. Daqui a eis meses, zera, daqui a seis meses, zera, então tem que começar tudo de novo.

P – Com o Lume, você pode dar um exemplo, qual é o teto? Você consegue, no primeiro semestre, saber o que vai acontecer no segundo?

PF – O mais crítico, que é uma coisa complicada, é quando você se relaciona com algumas instituições negociando uma pauta, uma agenda, uma temporada, e os caras só conseguem te confirmar isso no dia 10 do mês anterior que você vai trabalhar. E às vezes acontece que no dia 10, cai. E você já comprometeu sua agenda do outro mês... A gente fez alguns projetos que foram muito bem-sucedidos por causa do tempo, do planejamento. Um exemplo foi quando a gente fez a temporada no Rio de Janeiro [que começou a ser planejada em outubro de 2006], em que a gente ganhou o Myriam Muniz para fazer um projeto, que era pequeno, e a gente tinha ganho, uns seis meses antes, o edital da Caixa [Econômica Federal] de ocupação de espaços. Se a gente juntar os dois... Aconteceu que uma das atrizes estava grávida, então, a gente só poderia fazer dali a seis meses. Então, vamos juntar isso e fazer um projeto maior. Foram dois meses no Rio. A gente teve tempo para fazer uma assessoria de imprensa interessante, teve tempo para otimizar os custos do projeto.... Uma já tinha tido nenê e duas [atrizes] estavam grávidas, tinha que arrumar um lugar em que as pessoas pudessem ficar bem, cozinhar, se sentir em casa. Uma coisa legal desse projeto é que ele aconteceu junto com a montagem do *Kavka*. Quando a gente estreou o projeto no Rio, dali a duas semanas a gente estreou o *Kavka*, que foi outro projeto em que trabalhamos

por um ano e meio. E quando estreou, estreou exatamente como a gente queria. A Naomi dirigiu, coordenava a produção do espetáculo, e ela grávida. A gente estreou e dali a duas semanas ele teve nenê.

P – Foram só espetáculos ou teve oficinas?

PV – Foi meio que uma residência. A gente fez quatro espetáculos, um a cada duas semanas. E em cada uma das semanas tinha um... O Lume tem uma característica também de formação de ator. Ele tem essa característica da pesquisa. Quando elaborei o projeto, não tinha sentido ir para o Rio só fazer espetáculos, tínhamos que plantar uma semente ali. Isso é uma coisa que o Lume sempre foi assim, quando entrei entendi rapidamente isso, é uma prioridade do Lume. A cada semana tinha um workshop que era gratuito. Além disso, uma demonstração técnica, tipo uma aula-espetáculo. Sempre cheio, muita gente se inscreveu. Isso para o Lume é importante porque isso interfere muito na cena, de a gente ver pessoas e grupos influenciados por esse trabalho. E também tem pessoas na verdade que através desse contato de formação do Lume, acabam depois, no futuro, ocupando determinadas funções, com projetos culturais, em festivais, e fazem questão de levar o Lume por causa desse caráter de formação.

P – O Simioni fala que uma das coisas que funcionou muito bem contigo, no fator produção, era que você não tinha experiência, tem formação como ator, e ia como que aprender junto com eles... Fala um pouco dessa escola.

PF – A minha experiência com o Lume era antes, na universidade, de dois projetos com os quais a gente foi para o Festival de Curitiba, com a *Peça didática de Baden-Baden sobre o acordo*, e no outro ano eu fiz a produção do *UNICAMP no Fringe*, que eram dez espetáculos da UNICAMP, e a gente foi com o *Círculo de giz caucasiano*, dirigido pelo Marcelo Lazzaratto.

P – Baden-Baden era o Lazzaratto também?

PF – Era, ele era nosso professor. Eu me formei no final de 2003, em 2004 foi o segundo ano que fui para Curitiba. Quando as pessoas vão para Barão Gerado fazer os cursos no Feverestival, precisam de casa para ficar. Então recebi email do Lume, vou liberar minha casa para ficar quem quiser... A pessoa pagava R$ 10 por dia, uma coisa assim. Começou um monte de gente a me ligar. Eu falava vem para minha casa, vem para minha casa. E ai chego um momento que minha casa não tinha mais lugar, eu fazia um agenciamento para outro. O Renato [Ferracini], que me conta isso, tudo mundo chegava e dizia que estava indo para a casa do Pedro, mas quem é esse Pedro? Eu também não conhecia o Renato socialmente, de bar. E aí, logo depois do projeto em Curitiba [no Fringe, mostra paralela], aí eles estavam precisando de um produtor para fazer os 20 anos do Lume, tem esse moleque da UNICAMP que está se formando, tem tino para a produção, será que é isso mesmo que ele quer fazer? E aí me chamaram para fazer a produção. E o que foi muito importante na minha formação com o Lume foi, na verdade, toda a questão ética do Lume, de como o respeito ao trabalho, o respeito ao coletivo, e ao mesmo tempo muito rigor, mas sem ser uma ditadura, uma jaula. Tem um rigor

justamente para você ser livre. É muito relacionado, de certa forma, com as técnicas que o Lume desenvolve.

P – Como assim?

PF – O Simioni fala, por exemplo, que a técnica é uma prisão. Mas uma prisão para você fazer qualquer coisa, se libertar. Ele tem uma demonstração [técnica de trabalho] que se chama *Prisão para a liberdade*. Esse rigor é uma coisa "superséria", com princípios éticos bem definidos, bem claros. E na verdade, uma coisa que para mim que acho que caso com a minha personalidade, com o Lume, que é essa prioridade pelo encontro, pelo ser humano, pelo outro. E o que é lindo disso é que é uma coisa de mão dupla. Você recebe bem, você é recebido bem, e onde a gente vai é sempre muito bem recebido. Não só pela questão do trabalho, mas da forma de se relacionar. Desde a hora que a pessoa liga para o Lume e conversa comigo ao telefone... No começo, tinha gente que falava, como assim o Lume tem um produtor? Agora vai mudar tudo? Agora não vai dar mais para conversar com ninguém, ele vai barrar todo mundo . E pelo contrário.

P – Na sua presença, nos últimos anos, dá para ver que liberou eles de uma frente que era complicada...

PF – Sim, que era pesada. Eu acho que a minha entrada colaborou para a gente ter um caminho... Tem um caminho que a gente tem tentado desenvolver, que é de sair um pouco da demanda. A gente tem muito convite, graças a Deus, para fazer muita coisa. Mas a gente quer ser mais dono da nossa agenda. Então a gente quer ter mais projeto e realizar mais projetos que a demanda. Claro que a demanda é o que nos surpreende, é o que nos leva a lugares diferentes, mas os projetos dão uma segurança mínima, mas dão uma segurança.

P – O assédio da demanda é mais estrangeiro que brasileiro?

PF – É bastante nacional. Tem um assédio internacional também, mas é diferente. Em 2005, foi uma aventura o que a gente fez. Fomos ao Festival de Edimburgo, passamos um mês lá. Como uma aposta de mostrar o trabalho para os promotores internacionais.

P – Foi a primeira experiência, vamos dizer, mais expositiva?

PF – É. Por que a gente sempre participou de festivais, o Lume já foi a 24, 25 países, e sempre a convite. Convite de consulado, de festival. Em Edimburgo, falamos, vamos inverter, vamos se mostrar. A gente ficou num teatro maravilhoso, tinha uma curadoria superlegal, um espaço de teatro físico. Levamos *Shi-Zen*. Foi uma experiência linda, mas, por outro lado, *Shi-Zen* não é um espetáculo para vender assim... É uma equipe de 10 pessoas que viaja do Brasil. Mas mesmo assim, trouxe coisas muito boas para a gente. A gente foi para a Coréia por conta disso. Outros lugares que não podiam levar *Shi-Zen*, mas convidavam *Cravo, lírio e rosa*, outros espetáculos menores. Agora a gente talvez vá para a Polônia, em maio, por conta de uma pessoa que

trabalhava o espaço [de Edimburgo]. Foi um período de convivência com pessoas do mundo inteiro. O horário da sessão era às 21h, foram 22 apresentações. Só tínhamos folga às terças-feiras. E ali é um evento, uma prova da força de coletivo. Você ficar um mês, com 22 apresentações, na mesma casa, com todos os seus colegas de trabalho. Todo mundo, claro, na expectativa de sair a crítica, na expectativa dos promotores, uma tensão. Teve duas sessões que não tinham sido boa, as pessoas estavam nervosas. E tinha o curador do Miami Festival, vindo lá de Londres, e a Naomi [Silman] é inglesa, e para ela aquilo era muito importante. A apresentação foi horrível. E o outro dia também. E aí saiu uma crítica ruim do espetáculo. Aí eu sentei com a Naomi e falei, puxa, não é o espetáculo que eu conheço de vocês. O que está acontecendo? Aí, a Naomi falou, Pedro, conversa com todo mundo amanhã. Eu vou falar isso para todo mundo, você está louca? Ela falou: se eu falar isso, é diferente. Mas você está aqui como produtor, como alguém que vende esse trabalho. Que apresenta esse trabalho para as pessoas que a gente quer. E aí lembro que a gente fez uma reunião, uma roda em casa, na casa em que a gente estava hospedado, e conversamos sobre isso. Vocês têm que pensar nisso, a gente está aqui como uma missão. É um time de futebol, a gente tem que jogar bem, se a gente não jogar bem, a gente perde a viagem, vai voltar antes do tempo para a casa. E aí, lembro que foi um momento, tiveram várias outras situações que tinham essa função de agregar. Era uma experiência que tinha que se passar. E acho também que foi uma das últimas experiências desse tipo, porque logo depois disso uma das atrizes engravidou. Sabe, acho que foi a última coisa mais jovem, ah, vamos para Edimburgo, ficar um mês na Escócia. Agora, talvez seja diferente.

P – Me situa como foi a fase das gravidezes? Quem engravidou primeiro? Foi quase como que sincrônico, não?

PF – Em Edimburgo, uma das atrizes falou: eu vou engravidar.

P – Quem era?

PF – A Cris (Ana Cristina Colla). Eu acho que agora já está na hora, vou engravidar. Lembro que quando entrei no Lume, brincava, gente, agora vocês têm produtor, têm que ter filho. Eles dizia, filho não, imagina. E aí, isso foi em agosto, em janeiro ela engravidou. Quando ela engravidou, as outras duas [Raquel Scott Hiorson e Naomi], que nem pensam em ter filho, na hora começaram, foram ao médico, fizeram exames, estavam mais ou menos com 35, 36 anos. Então tá, vamos correr. As duas passaram o ano tentando engravidar. A Cris teve nenê em outubro, a Naomi engravidou em setembro e a Raquel engravidou em dezembro. Dentro do Lume, tinha uma expectativa quanto à gravidez das outras duas. Teve uma hora que a Naomi falou, por favor, não perguntem porque eu estou tentando e é difícil. E a Raquel que demorou mais, a gente nem comentava. E aí tem uma coisa que, para mim, o Lume, ele muda a partir do momento que vem as crianças. Porque o Lume é, até então, a família de todo mundo, a família Lume, onde todos são uma família. A partir do momento que eles vão ser pai, cada um tem sua família. E aí a relação com o mundo muda. Na verdade, amplia a visão de mundo, porque, assim, o Lume é o seu lugar de trabalho. Onde você tem prazer pelo

seu trabalho, e é o seu meio de sobrevivência. E você tem a sua família, que precisa sobreviver por conta do seu trabalho. E isso na verdade ecoa em todo mundo, positivamente. Tem aspectos bem positivos disso, e por outro lado tem certo euforia, preciso ter o leite do nenê, tem uma coisa também assim...

P – E quem são as crianças?

PF – São Manuela, filha da Cris, que é casada com o Jorge [Luiz Braz, ator e diretor do grupo Teatro de Tábuas]. A Noa, que é a filha do Ricardo [Puccetti] e da Naomi; e da Raquel e do Jerson (Souza), a Teresa. Três meninas. Então, o que aconteceu, depois dessa temporada no Rio, em 2007, deu uma parada, porque a Naom teve nenê em maio e a Raquel em agosto. Foi um ano meio parado. Mas eu tinha feito um cronograma em que a gente poderia viver um bom tempo, em *slow motion* [câmera lenta], mas que a gente ia conseguir manter a questão financeira. Ficou eu, o Simioni, o Ricardo e o Renato meio que sozinhos ali. Em 2008, quando voltaram todos, voltaram em outro ritmo. As mulheres... Os bebês representaram um momento de transição. Agora, é o momento que o Lume está vivendo, que é esse momento de entender até onde você é um grupo coletivo, e você trabalha meio na camaradagem, e até que ponto você precisa ter uma organização empresarial, e aí é a cruz e a caldeirinha. A gente tem que ter uma administração mais organizada, mas como a gente vai fazer isso? Ah, muda a relação disso com aquilo, às vezes até entre as pessoas... Então, hoje o Lume vive, sempre na verdade, mas hoje, relacionado a isso, um período de tentativas de... Tentativas de, ah, como a gente vai fazer nossa produção, como que a gente vai se organizar para que não fiquem todos cuidando da mesma coisa, que isso é uma característica do coletivo, então tudo é grupo. Não precisa todo mundo decidir tudo, como delegar isso. O que interessa quando a gente fala empresarial, é nessa questão da divisão do trabalho, e não da visão empresa, corporativa. Eu, na verdade, sempre coloco muito essa questão que eu morro de medo dessa questão corporativa entrar num grupo de teatro.

***

CARLOTA CAFIERO
Jornalista, autora do livro reportagem *A arte de Luís Otávio Burnier - em busca da memória* (2003). Atualmente, repórter do Caderno C, jornal Correio Popular, Campinas.
Entrevista por correio eletrônico, 2 fev. 2009.

Pergunta (P) - Há quanto tempo você cobre teatro? Sempre no Correio?

Carlota Cafiero (CC) - Posso dizer que acompanho o teatro feito na cidade desde o início da década de 90, quando, ainda adolescente, assistia sozinha aos espetáculos da Campanha de Popularização do Teatro e às produções de grupos formados a partir do curso de artes cênicas da UNICAMP, quando, raro, eram apresentadas no Centro de Convivência Cultural (CCC), no Cambuí. Lembro-me de um grupo muito bom, chamado Benditos Malditos, vindo da

UNICAMP, que me impressionou muito e, posso dizer, elevou minhas expectativas em relação às montagens teatrais. Assisti a uma adaptação que o grupo fez de *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, acho que foi em 1993. O espetáculo misturava literatura romântica do século 18 às referências pop. Na trilha sonora, tocava Iron Maiden e outras bandas de rock. O cenário era estilizado e também havia nudez, uma ousadia que eu nunca tinha visto em uma peça da Campanha de Popularização. A partir de então, passei a prestar mais atenção às peças que vinham de Barão Geraldo, normalmente feitas por alunos ou formandos da UNICAMP. Em meados dos 90, foi montada no Teatro de Arena, também no CCC, uma lona de circo que ficou algum tempo ali. Era chamada de Lona Azul. Naquele espaço, assisti à montagem cômica do Lume Teatro, chamada *Mixórdia em marcha ré menor*. Era um espetáculo com clowns que reunia toda a trupe do Lume e que trazia também números tradicionais de circo. Não me esqueço do ator Jesser de Souza, na época com os cabelos até a cintura, que escalou, em um átimo, o mastro central da lona, que deveria ter uns bons dez metros de altura. Depois daquilo, passei a acompanhar o que o Lume fazia. Quando estava para me formar em jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas), em 1998, decidi que contaria a origem daquele grupo. Então, cheguei ao nome de Luís Otávio Burnier e comecei a entrevistar integrantes do Lume, parentes e amigos do ator, mímico e diretor que tinha morrido em 1995, sem eu nunca ter visto nada com ele. A pesquisa gerou o livro-reportagem *A arte de Luís Otávio Burnier - em busca da memória*, que o Lume publicou em 2003, como edição especial da Revista do Lume, em parceria com a Editora da UNICAMP.
Quando passe a integrar a equipe do suplemento cultural do jornal Correio Popular, o Caderno C, em fevereiro de 2000, foi natural eu passar a cobrir a cena teatral em Campinas - tarefa que eu dividia com o jornalista João Batista César. Desde então, cubro teatro na cidade pelo mesmo jornal.

P - Você se lembra de algum esforço de aproximação dos artistas de teatro de Barão Geraldo com os criadores do centro, e vice-versa? A campanha de popularização, pela APTC, apesar da pecha de montagens fracas, às vezes é convertida nesse espaço comum? Neste ano, por exemplo, Lume e Barracão constam lá.

CC - Realmente, sempre foram cenas muito antagônicas, com processos, objetivos e resultados diferentes. Então, acho até natural que tanto a cena de Barão Geraldo quanto a do Centro de Campinas não se misturem muito, mas passei a perceber uma tentativa de aproximação bastante saudável a partir das últimas edições da Campanha de Popularização do Teatro, realizada há 24 anos pela Associação dos Profissionais de Teatro de Campinas (APTC), especialmente nas 23ª e 24ª edições. Desde quando a associação passou a ser presidida pelo ator e diretor Ton Crivelaro (da Cia Faz de Conta) e a campanha deixou - por iniciativa dele -de ser competitiva, houve a participação de mais grupos de teatro não vinculados à APTC. Apesar de a campanha ser uma conquista de grupos tradicionais de teatro de Campinas e ter até se tornado Lei Municipal, recentemente ela está absorvendo grupos convidados, que trazem novo fôlego para o evento e, consequentemente, para o público, com novas linguagens, novas temáticas e novas técnicas, o que é muito saudável para a produção teatral como um todo: atores, dramaturgos e

diretores da APTC têm oportunidade de acompanhar produções não-convencionais, feitas por atores-pesquisadores de Barão Geraldo, enquanto estes têm oportunidade de atingir a um público diferente e que raramente vai até o distrito assistir às suas montagens. É uma união de forças muito interessante que poderá resultar em uma cena teatral mais diversa e democrática, sem a antiga cisão entre os grupos.

P - Há grupos campineiros fora de Barão que procuram desenvolver linguagens consistentes, constroem repertório e conseguem sobreviver de sua arte tanto ou melhor quanto os coletivos que gravitam ao redor da UNICAMP?

CC - Sim, e apesar de não gravitarem em torno da UNICAMP, algumas foram formadas por profissionais formados por lá, como o Grupo República Cênica, com sede no Taquaral, formado pelo ator Fernando Aleixo e pela bailarina e atriz Ana Carolina e o Laboratório do Ator de Campinas (LAC), fundado e dirigido por José Tonezzi - este pertenceu à primeira turma de artes cênicas do Instituto de Artes. Há também duas companhias de dança que também estão ligadas às artes cênicas, por admitirem a linguagem do teatro em seus espetáculos. São a Tugudum, com sede no Jardim Santa Genebra, e a premiada Confraria da Dança, na Vila Industrial, formada pelos bailarinos-pesquisadores Marcelo Rodrigues e Diane Ichimaru. As quatro companhias sobrevivem com muita luta, algumas mantendo a própria sede graças aos cursos e oficinas que ministram.

P - Diferenças estéticas, ideológicas e idiossincrasias de ambos os lados poderiam ser os principais entrave à interlocução? Ou esses dois universos mais ganham separados do que juntos?

CC - O que existem são vocações distintas para o teatro. Apesar de vermos grupos de Barão Geraldo na programação da Campanha, ainda não se vê grupos da APTC nos espaços ou eventos de Barão Geraldo. Talvez isso também se deva à limitação de espaço das sedes dos grupos existentes no distrito - normalmente, não comportam mais do que 150 pessoas por apresentação -, e os grupos da APTC estão acostumados a atingir mais de 500 por noite, nos teatros municipais. Além disso, as montagens não são frutos de pesquisa e experimentação, como acontece com os grupos selecionados, por exemplo, para o Feverestival - Festival Internacional de Teatro de Campinas, realizado em Barão Geraldo.
As companhias que integram a APTC vivem, principalmente, do teatro infantil e, quando montam peças adultas, normalmente partem de textos clássicos e cômicos, de autores como Martins Pena, Molière ou Arthur Azevedo, e realizam montagens tradicionais, com cenário realista e figurino de época. Quando não, apostam em espetáculos didáticos, a fim de atingir o público escolar - muitas companhias garantem a sobrevivência dessa forma. Isso não denigre o trabalho desses grupos, mas o resultado difere radicalmente daqueles que têm sede em Barão Geraldo, que são formados, basicamente, por atores-pesquisadores.
Acredito que faria bem ao teatro de Campinas que os integrantes desses grupos mais tradicionais se desafiassem a frequentar a cena de Barão Geraldo e a, inclusive, participar de um curso ou oficina ministrada pelos grupos do

distrito. Afinal, eles estão devolvendo à comunidade o que aprenderam e desenvolveram a partir da universidade pública.
Antes, porém, as duas cenas teatrais precisam assumir suas diferenças e trabalhar a partir delas. O diálogo, nesse caso, seria o mais importante.

P - Aponte um aspecto bastante positivo e um aspecto bastante negativo do fazer teatral em Barão Geraldo.

CC - Um aspecto bastante positivo do fazer teatral em Barão Geraldo é o desenvolvimento e a codificação de novas técnicas de representação, que começou lá no Lume e vem sendo realizado por outros grupos que fundaram sede no distrito. Isso há mais de 20 anos. É uma contribuição imensa ao trabalho do ator, ao teatro e ao público mais exigente, que ganha em qualidade técnica e estética e se sente desafiado como espectador. Agora, o aspecto negativo é que o resultado desses esforços atinge um público ainda muito seleto em Campinas. Um público, basicamente, formado por atores ou estudantes de teatro. O resultado disso é uma cena teatral ensimesmada, que dificilmente atrai o espectador comum, os moradores vizinhos das sedes desses grupos.

P - Em Barão, pipocam grupos na mesma proporção com que desaparecem? Nota algum "frenesi" nos últimos anos entre os estudantes ou recém-formados da UNICAMP?

CC - Claro que, desde o surgimento do Lume e por causa dele, atores recém-formados passaram a ficar em Campinas e não a ir em busca de espaço nas capitais. Percebo que surgem mais grupos do que desaparecem.

P - Em sua percepção, quem é o público que assiste às peças na "fazendinha" do Lume, no espaço do Barracão, do Útero de Vênus, no Espaço Semente e outros?

CC - Como respondi na questão 5, é um público formado, basicamente, por atores e estudantes de artes cênicas e de outras áreas ligadas a Humanidades. Acrescento aqui os professores universitários, especialmente de humanas. O público mais afeito à televisão vai assistir aos espetáculos da Campanha, que seguem uma linha de humor e de entretenimento bastante próximo do televisivo, ou àqueles apresentados do Teatro do Parque D. Pedro Shopping, que vem abrindo espaços para apresentações de *stand up comedy*.

P - Os "barões" costumam circular por outros teatros municipais, como o Centro de Convivência Cultural Carlos Gomes, no Cambuí, e o José de Castro Mendes, na Vila Industrial?

CC - Gostei de "barões". Sim, há um movimento crescente dos grupos de Barão em busca por novos espaços e espectadores. Quando o Lume completou 20 anos, em 2005, fez uma grande retrospectiva com espetáculos do repertório no Centro de Convivência Carlos Gomes, e com casa cheia - mas, ainda assim, se viu muitos rostos familiares das apresentações feitas em Barão Geraldo. A Boa Companhia também realizou o mesmo feito, quando

completou 15 anos de estrada. Grupos formados recentemente, como o Teatro de Senhoritas, também se apresentou no CCC. O Teatro José de Castro Mendes também chegou a receber a temporada da montagem *Esperando Godot* pela Boa Companhia, isso antes de ser fechado, em 2007, para reformas - o teatro continua fechado. Outros espaços bastante procurados pelos "barões" são o teatro e o Galpão do SESC-Campinas, no Bonfim.

P - E a universidade, como você vê o papel dela? Excetuando o Lume, um dos seus núcleos interdisciplinares, a UNICAMP contracena com a comunidade, os artistas e o público em geral? A UNICAMP tem um teatro, organiza alguma mostra de espetáculos?

CC - Não, faz tempo se fala em construir um teatro próximo ao Instituto de Artes, mas o projeto não saiu do papel. Apesar ou por causa disso, o Departamento de Artes Cênicas, vira e mexe, sede os barracões para montagens experimentais de seus alunos e formandos e para o público em geral. Mas o espaço é limitado - comporta, no máximo, 50 pessoas - e os espectadores precisam retirar senhas para adentrar o local. Há um esforço maior dos próprios alunos de artes, que há nove anos organizam o Feia - Festival do Instituto de Artes, com teatro, dança, artes plásticas, cinema e música.

P - Você acha que Campinas, segunda maior cidade do Estado, teria condições de protagonizar mobilização artística por políticas públicas tal qual uma parte considerável dos grupos da capital fez para conquistar a Lei de Fomento ao Teatro, em 2002? Pergunto isso porque é inequívoca a qualidade das recentes safras de espetáculos criados em Barão, tributária do teatro de grupo que também catalisa a cena paulistana. A gente vê que, em nível federal, o Redemoinho tem encontrado muita dificuldade para agregar seus pares. Proporcionalmente, isso também acontece nos Estados, nas cidades, inclusive São Paulo. E Campinas tem essa particularidade dos "dois mundos" do teatro – se é que não são mais -, algo na linha APTC versus Barão, como a Cooperativa Paulista de Teatro versus a Apetesp... Enfim, como você analisa essa questão?

CC - Campinas tem toda a condição para lutar por políticas públicas para o teatro. É bom lembrar que a cidade foi pioneira na realização de um festival internacional de teatro no Brasil. No começo dos anos 90, e com o aval da UNICAMP, foram realizadas duas edições do Festival Internacional de Teatro (FIT). O evento terminou por divergências internas, mas serviu de exemplo para outras cidades realizarem seus festivais.
Apesar de díspares, as duas cenas teatrais de Campinas são fortes e representativas. Se unidas, poderão sim chamar atenção do poder público e da sociedade para a necessidade de novos espaços e leis de incentivo. O fato de as duas cenas - desconheço outras - serem tão diferentes não é motivo para imobilizarem-se, pois a urgência por novos teatros municipais é a mesma para ambas. Todos os grupos, independentemente do tipo de teatro e da linguagem que desenvolvem, precisam chegar até o público. A aproximação de ambas na tradicional Campanha de Popularização do Teatro revela a vontade de fazer diminuir o vácuo entre a cena de Campinas e a cena de Barão.