JADE PERCASSI

ARTE, POLÍTICA, EDUCAÇÃO POPULAR:

Diálogos necessários para a transformação social

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Área de concentração: Sociologia da Educação

Orientador: Prof. Dr. Celso de Rui Beisiegel

**São Paulo
2014**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Jade Percassi

Arte, Política, Educação Popular:
Diálogos necessários para a transformação social

Tese apresentada à Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.	assinatura
-----------	------------

Instituição

Prof. Dr.	assinatura
-----------	------------

Instituição

Prof. Dr.	assinatura
-----------	------------

Instituição

Prof. Dr.	assinatura
-----------	------------

Instituição

Prof. Dr.	assinatura
-----------	------------

Instituição

para Dora e João

AGRADECIMENTOS

Minha eterna e imensurável gratidão, por sua generosa e respeitosa orientação, ao professor Celso de Rui Beisiegel, mais que amigo; exemplo de integridade e de produção do conhecimento comprometido com a transformação social - e o maior incentivador de minhas aventuras acadêmicas e políticas.

À professora Iná Camargo Costa, por sua delicada orientação clandestina.

Aos professores Carmen Sylvia Vidigal Moraes e Marcos Ferreira Santos, da Faculdade de Educação, Sergio de Carvalho (Artes Cênicas) e Dennis de Oliveira (Jornalismo), da Escola de Comunicação e Artes, agradeço pelas aulas, pelas leituras, críticas e incentivo. Aos professores John Dawsey e José Guilherme Magnani, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (Antropologia) e à professora Fabiola Zioni, da Faculdade de Saúde Pública, por acrescentarem a sensibilidade à minha formação como pesquisadora. À professora Lisete Arelaro, pelo acolhimento e orientações, na Educação e fora dela.

Aos funcionários e funcionárias da FEUSP: da Secretaria de Pós Graduação (Marcelo, Antonio, Bruna, Claudia), dos departamentos EDA (Raquel, Eloísa, Luci) e EDF (Márcia), da Diretoria (Solange, Leia) – sem sua infinita paciência jamais teria chegado até aqui.

Aos companheiros e companheiras do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, agradeço pela luta que não abandona a poesia: Unidos da Lona Preta, Comunas da Terra e Comuna Urbana da Regional Grande São Paulo; Coletivos de Educação, Cultura, Comunicação e Juventude; do Jornal e Revista Sem Terrinha; educadores/as e educandos/as da Turma Augusto Boal de Licenciatura em Artes e da Turma Hugo Chávez de Residência Agrária; Escola Nacional Florestan Fernandes. Ao Raul Amorim, Carla Loop, Rafael Villas Boas, Manoel Bastos, Douglas Estevam, Ana Emília Borba e Juliana Bonassa pela interlocução franca e fraterna. Agradeço às companheiras Cristina, Ana Chã, Gue e Marcinha, pela Cantoria das Mulheres, por fazerem a música presente em minha vida. E aos companheiros e companheiras do Jornal Brasil de Fato, em especial nosso editor Nilton Viana, pelo aprendizado da árdua luta cotidiana por uma comunicação popular.

Aos trabalhadores e trabalhadoras dos grupos de teatro que possibilitaram a realização dessa pesquisa: Engenho Teatral, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Cia. Estável, Brava Companhia, Companhia Antropofágica, Kiwi Cia., Buraco D'Oráculo, Estudo de Cena; e ainda Pavanelli, Cia. Ocamorana, Parlendas, Partida Teatral, Companhia do Latão; pela vitalidade de seu fazer artístico, pela amizade e confiança política que se construíram em nossas relações, e sobretudo, pela esperança no movimento da história.

Às amigas e amigos, companheiros de estrada espalhados pelo Brasil e pelo mundo – sem os quais, disse o velho comunista, nada vale a pena: Paulina Caon, Kalinne Ribeiro, Melina Rangel, Bruna Zagatto, Samantha Neves; Adriana Depieri, Ligia Freire, Lizandra Guedes, Luana Pommé; Guilherme Amaral, Maria Silva, Carolina Mazin, Fabio Tomaz, Manuela Aquino; Pedro Arantes, Mariana Fix, Heloisa Diniz, Beatriz Tone; Verena Hitner, Gustavo Vidigal, Fabio Maleronka, Marcio Funcia, Lucas Janoni, Charles Roberto, Surya Pombo, Regina Munhoz, Talitha Lessa - podem avisar que eu estou voltando...

Aos meus pais, irmãos, irmãs e toda nossa enorme família estendida, agradeço a compreensão nos inúmeros momentos de ausência; em especial às avós participativas, Ivânia Colussi, Telva Barros e Sergia Percassi, por todo o apoio com nossas crias.

À Dora, minha filha, pelo companheirismo e participação em muitos momentos da pesquisa, apesar do sono, da fome, do medo, do frio e do calor. Ela é minha verdadeira guerreira. Ao João, filhote que chegou literalmente no meio da batucada e sobreviveu bravamente à fase final da redação. A aventura está apenas começando...

E ao Chico, por isso tudo e por tudo o mais.

"Lutar com palavras
parece sem fruto.
Não têm carne e sangue...
Entretanto, luto."

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

PERCASSI, Jade. Arte, Política, Educação Popular: diálogos necessários para a transformação social. Tese de Doutorado. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Pretendemos com este trabalho contribuir para evidenciar a atualidade do debate conceitual sobre a educação popular, em diálogo com o fazer artístico e a intencionalidade política. Para tanto, lançamos mão da observação participante junto a uma iniciativa de grupos de teatro “de grupo” da cidade de São Paulo, de criação de espaços coletivos de ação e reflexão sobre seu fazer artístico, investigando potencialidades e limites de sua contribuição estética, política e pedagógica para a formação cultural e política - e conscientização - da classe trabalhadora. Nessa trajetória emergiram questões fundamentais para a construção de uma atuação transformadora – do ponto de vista estético, das condições materiais, do modo de produção, das formas organizativas dos trabalhadores e trabalhadoras da arte e do teatro, da relação com o público, da interação com movimentos sociais. Tais questionamentos nos remeteram a sua historicidade, identificando continuidades, descontinuidades, contradições e superações em relação a experiências anteriores em que a arte, assim como a educação, como aspectos da cultura estiveram imbricadas em uma estratégia política de transformação social.

Palavras-chave: *educação popular, cultura popular, movimentos sociais, arte, teatro de grupo, participação política, cultura política.*

ABSTRACT

PERCASSI, Jade. Art, Politics, Popular Education: dialogues necessary for social transformation. Doctoral Thesis. Faculty of Education, University of São Paulo, São Paulo, 2014.

We intend with this work contribute to highlighting the relevance of the conceptual debate on popular education, in dialogue with artistic practice and the political intentionality. For this, we used participant observation with an initiative of theater groups "group" of São Paulo, of creating collective spaces of action and reflection on their artistic practice, investigating the potential and limits of its aesthetic , political and educational contribution to the cultural and political - and raising awareness - of the working class. Along the way key issues emerged for the construction of a transforming performance - from the aesthetic point of view, the material conditions, of the production process, the organizational forms of workers of art and theater, the relationship with the public, the interaction with social movements. Such questions have referred to their historicity, identifying continuities, discontinuities, contradictions and overcomes from previous experiences when art, as well as education, as cultural aspects, were intertwined in a political strategy of social transformation.

Keywords: *popular education, popular culture, social movements, art, group theater, political participation, political culture.*

Sumário

10	Apresentação
12	Introdução (Origem e justificativa, objetivos, natureza e método)
18	Capítulo 1 – Reflexões sobre arte, política e educação popular
32	Capítulo 2 – Diário de campo da disputa simbólica na luta de classes
108	Capítulo 3 – Bastidores (contribuições do teatro para a consciência de classe)
156	Considerações finais
157	Referências
160	Anexos

Apresentação

Não se trata de reinventar a roda.

Temos posição, a de que é preciso mudar, é preciso tomar em nossas mãos nosso destino coletivo. Temos também a consciência de que o saber é poder, desde as mais remotas formas de organização de que a humanidade tem notícia. E que, portanto, não há neutralidade possível quando estamos falando de um lugar que é o espaço legitimado por uma sociedade para cumprir a função de produzir conhecimento. Assim, entre o destino de exercer as funções subalternas para manutenção da hegemonia dominante e a possibilidade de colocar a serviço da mudança as faculdades educativas e organizativas adquiridas às custas da taxaço sobre a expropriação das classes trabalhadoras, optamos pela segunda. Pois as questões técnicas de operação da dominação de um grupo social sobre os demais exigem conhecimentos especializados, adquiridos mediante anos de estudo sistematizado, disciplinas e experiências práticas. Mas isso não quer dizer que seja impossível dialogar com as pessoas do povo sobre esses conhecimentos.

E a arte, em suas diferentes manifestações e linguagens, nos tem demonstrado historicamente seu potencial de diálogo com o público para o desvelamento da realidade, tornando-a objeto de compreensão e reflexão. As linguagens artísticas, em especial o teatro, exercido com a intencionalidade de seu potencial político pedagógico, implica em que espectadores/as se tornem ativos intelectualmente. Daí sua congruência fundamental com o conjunto de iniciativas que identificamos sob o referencial conceitual da educação popular.

crescemos somente na ousadia

Introdução

Origem e Justificativa

Na pesquisa de mestrado realizada na Faculdade de Educação desta Universidade retomamos o debate sobre o caráter educativo dos processos de organização e participação política dos movimentos populares pautados em espaços coletivos de discussão e deliberação, e sua implicação na cultura política de grupos e comunidades sujeitos desses processos, buscando compreender a dinâmica das organizações que resistem ao projeto político hegemônico instaurado e suas aspirações. Partimos da compreensão da educação popular como aquela que é produzida pelas classes populares no interior de suas organizações e movimentos e na parceria com outras instituições, com a finalidade de proporcionar a reflexão e afirmação de seus direitos e valores, como parte do processo de emancipação na perspectiva da construção de um novo modelo de sociedade. Acreditamos, sobretudo, que educação popular que se pretende transformadora no sentido da construção de um poder popular organizado deveria se pautar primordialmente pela construção e reafirmação permanentes de sua autonomia, possíveis somente a partir da formação de sujeitos políticos conscientes e protagonistas de suas ações - e que essa formação dependeria de uma prática educativa que proporcionasse a incorporação do conhecimento em novas formas de agir.

O processo de observação/reflexão/discussão/reflexão estabelecido ao longo dos últimos anos nos possibilitou compreender, através da experiência, o significado do conceito de Pedagogia do Movimento, cunhado pelo MST; um processo coletivo de formação que se dá a partir da participação nas diversas ações da militância, e que projeta mudanças lentas e profundas no modo de ser e de se posicionar diante da realidade. Mais que isso, a pesquisa participante nos trouxe uma riqueza de informações e de sentimentos que não couberam nas sofridas linhas da dissertação, e muitas das inquietações permaneceram em mim.

Passados o alívio e o cansaço, alguns meses após a defesa do mestrado inclinei-me, conforme havíamos planejado, sobre os aspectos metodológicos da educação popular. Revisitei os arquivos históricos dos pioneiros dos anos 60 (belíssimo material sistematizado pelo professor Osmar Fávero, que me foi apresentado pelo professor Celso Beisiegel), o que me levou a

rever a ciclicidade de sua relação, na teoria e na prática, com a arte; e particularmente, com o teatro. Norteavam-me, além da forte presença da mística e das apresentações artísticas nas noites culturais dos diversos encontros e espaços visitados, o alinhamento aos ensinamentos de Paulo Freire, desde a reflexão acerca das primeiras experiências do Movimento de Cultura Popular onde constavam estrategicamente indissociadas a educação e a cultura, e a arte como parte integrante desta última.

No ponto em que me encontrava da gestação do projeto de pesquisa, o resgate da participação no Encontro Latino Americano de Educação Popular Presencia de Paulo Freire, em Cuba (maio de 2008), foi fundamental para tornar mais claras as razões que me trazem de volta a esta questão. À parte o que sabemos sobre a resistência da revolução cubana, há um debate e uma prática em torno da educação e da cultura popular que persistem ao longo destes 50 anos, fruto do questionamento acerca da dogmatização dos valores revolucionários. De forma que, apesar da universalização do acesso à educação escolar e dos bens culturais e artísticos, são desenvolvidos paralelamente projetos de educação e cultura popular com o intuito de propiciar espaços de reflexão e criação nas comunidades mais distantes dos centros urbanos, sobretudo assentamentos de reforma agrária. Uma das experiências visitadas, o Teatro de Los Elementos, em Cienfuegos, foi o maior exemplo desta Educação Popular que se pretende transversal aos aspectos da vida coletiva da fazenda: sob a matriz freireana são instaurados Círculos de Cultura para viver a política, a produção, a saúde, a educação escolar, a arte, o esporte – como parte de um modo de vida, posto à prova e reafirmado ano após ano. A recente presença desta temática – da relação entre a arte e a educação – em diferentes espaços de discussão sobre os rumos da Educação Popular, no entanto, trouxe à tona percepção de que em algum momento, algo se rompeu. Infelizmente, em grande parte dos trabalhos apresentados por ocasião do VI Encontro Internacional do Fórum Paulo Freire (São Paulo, 2008) a arte e o teatro surgiam timidamente, como recursos metodológicos apenas, apêndices do repertório de algo aparentemente “maior”. A exceção que confirmava a regra era justamente o grupo teatral Filhos da Mãe...Terra, do assentamento Carlos Lamarca, do MST – que em sua comunicação tratava da experiência essencialmente estética, política e pedagógica de sua atuação. Mais uma vez, impõe-se a questão sobre o descompasso entre as

práticas do movimento popular e as teorizações propostas pela universidade, o que também se pode verificar pela ausência de diálogo entre as formações proporcionadas sobre a relação entre a arte e a educação na Pedagogia (FE) e na Pedagogia do Teatro (ECA) nesta Universidade. Diante deste aparente distanciamento, seria possível apostar em uma reconciliação histórica? (A questão, proferida sistematicamente em encontros que se seguiram àquele, ecoou no vazio.)

Restava-me saber o que acontece do outro lado da cerca do conhecimento, ou seja, no mundo das artes, para buscar pontos de interlocução entre as propostas da Educação Popular, conforme o conceito construído anteriormente (a partir das práticas educativas na militância dos movimentos populares), e as assim chamadas Ações Culturais desenvolvidas por outras organizações.

Procurei participar dos eventos em que se faziam presentes representantes de grupos de teatro que haviam rompido com o circuito comercial no final das décadas de setenta e oitenta e que continuam ativos (Engenho Teatral, Folias D'Arte, Teatro União e Olho Vivo). Conheci grupos mais jovens que passaram a constituir o assim chamado "teatro de grupo" desde o movimento da Arte contra a Barbárie no final da década de noventa (Companhia São Jorge de Variedades, Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, Teatro de Narradores), e alguns grupos "de última geração" (leia-se: deste século), que têm discutido formas alternativas de intervenção cultural como o teatro de rua, o teatro comunitário e o *agitprop* (Tablado de Arruar, Pombas Urbanas, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes), cujos questionamentos foram aos poucos, me inspirando a prosseguir nesta caminhada.

Foi então em agosto de 2009, militante marchando debaixo do sol a pino numa rodovia em meio a mil pessoas para reivindicar justiça social, que o tal recorte da pesquisa me saltou aos olhos. Foi quando novamente a arte, a política e a educação popular encontraram-se e cruzaram juntas meu caminho. Eram rostos conhecidos, vestindo figurino, cantando e proferindo poesia junto aos trabalhadores e trabalhadoras exaustos pelos dias de caminhada. Era um alento, e também uma tradução. Os trabalhadores e trabalhadoras artistas liam a luta dos trabalhadores e trabalhadoras sem-terra em sua marcha, e mostravam-na ao mundo, ao mesmo tempo em que juntavam-se a ela, formando uma só encenação. Algumas das pessoas

que encontrara no cortejo complementar à Marcha já haviam apresentado peças de teatro para o povo do Movimento, em encontros e assentamentos. O que havia de diferente era encontrar aquelas pessoas ali, em meio à ação, e perceber as potencialidades dessa presença sobre nós e no diálogo com a sociedade.

E foi com este propósito que me dispus definitivamente a retornar à universidade.

Natureza e método

Do ponto de vista da natureza, essa pesquisa, de forma geral, se caracteriza como um trabalho no âmbito da sociologia da educação, uma vez que inclui o exame das relações entre a educação e a sociedade e as relações entre a educação, a cultura, as ideologias, as instituições políticas, os sistemas de dominação e a construção de práticas de resistência e emancipação. Procuramos adotar uma abordagem dialética, de sucessivas aproximações e distanciamentos do contexto em que se desenvolveram as atividades observadas. Além da frequência às disciplinas, revisão e aprofundamento da bibliografia relacionada ao tema, foram utilizados procedimentos metodológicos adequados aos diferentes momentos da pesquisa, ordenados da seguinte forma:

Consolidação de mapeamento dos grupos atuantes na cidade de São Paulo no âmbito do teatro denominado provisoriamente como *militante*, a partir de sua identificação com esta categoria; levantamento dos materiais produzidos pelos grupos identificados, tais como cartazes de divulgação, panfletos, programas de espetáculos ou outras atividades, textos publicados em periódicos e jornais de circulação no meio artístico; estudo do material coletado para pré-elaboração das categorias de investigação; definição do escopo e estratégias da pesquisa de campo (definição de instrumentais e indicadores), pesquisa de campo.

No que tange à pesquisa de campo, foram definidos instrumentais pertinentes, de acordo com a possibilidade de compatibilização de agendas dos grupos a serem visitados com o cronograma da pesquisa, garantindo sua exequibilidade, e em consonância com a avaliação do orientador. Registramos as atividades em campo, tais como: a observação de processos de pesquisa, criação e execução de espetáculos, oficinas e apresentações de natureza diversa, participações em seminários e debates; e ainda, entrevistas individuais e coletivas, através de

diário de campo, registro fotográfico e sonoro mediante autorização dos informantes.

Objetivos

A proposta apresentada originalmente previa como objetivos principais:

- Consolidar um mapa dos grupos de teatro auto-identificados como não-comerciais que atuam na cidade de São Paulo, contendo informações básicas como os locais e formas de atuação, bem como os pressupostos estéticos, políticos e pedagógicos que orientam sua ação cultural, e sua articulação com outros atores sociais, sejam eles outros grupos, entidades, sindicatos, cooperativas, ou o público para quem/com quem atuam. Com este produto pretendíamos contribuir para uma configuração do cenário atual do teatro não-comercial, para fins de estudos acadêmicos, registro histórico e subsídio às etapas posteriores da pesquisa.
- Redefinir as categorias de análise deste universo heterogêneo a partir do reagrupamento de práticas distintas, identificadas pelos pressupostos e finalidades de sua atuação. Para tanto, seria necessário dialogar com representantes das diferentes vertentes para compreender, a partir de seus pontos de vista, as definições em uso atualmente – tais como teatro popular, comunitário, político, engajado, militante, de rua; entre outros – para então proceder a esta reformulação sob o ponto de vista teórico, na busca pelo diálogo possível entre as noções de Ação Cultural e a Educação Popular.
- Verificar de que maneira as ações desenvolvidas pelos grupos estudados – representando as diferentes categorias (definidas a partir de seus fins, mais do que de seus meios) - se aproximam ou se distanciam de seus pressupostos estéticos, políticos e pedagógicos de ação cultural. Essa tarefa demandaria um amplo debate com os sujeitos deste estudo, para fomentar a reflexão e a autocrítica, como possibilidade de construção coletiva - não com isso optando em abrir mão da condição autoral, mas reconhecendo no compartilhamento do saber de quem está “no meio do redemoinho” a possibilidade de enriquecimento do trabalho - tanto em termos de consistência, como na realização da função pública da produção do conhecimento na Universidade.

Conforme destacamos na introdução deste relatório, o recorte sobre o agrupamento de coletivos artísticos reunidos sob a intencionalidade de um direcionamento político de seu fazer

artístico a partir do estreitamento de relações com movimentos e organizações populares se deu através da prática – antes mesmo de nos debruçarmos sobre o planejamento acurado da metodologia – o que, naturalmente, nos levou a redimensionar os objetivos da pesquisa. Uma vez definido este objeto, a formulação da questão geradora que sintetiza nossa pesquisa ficou assim:

“Quais os limites e as potencialidades das ações político-estéticas empreendidas pelos grupos de teatro estudados enquanto educação popular, ou seja, na contribuição para a conscientização das classes trabalhadoras?”

Âmbito e estruturação

A revisão bibliográfica proporcionada pelas disciplinas cursadas e interlocuções privilegiadas encontram-se concentradas no **Capítulo 1**.

Os diários de campo que compreendem o período de agosto de 2009 a julho de 2012 foram sistematizados e reordenados para fins de análise no **Capítulo 2 – Diário de campo da disputa simbólica na luta de classes**.

As entrevistas coletivas com integrantes de cada um dos grupos que compõem o coletivo de Quinta foram realizadas durante o período de junho e julho de 2012, de forma semi-dirigida. Foram entrevistados os grupos: Companhia Antropofágica, Brava Companhia, Buraco D'Oráculo, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Engenho Teatral, Companhia Estável, Companhia Estudo de Cena, Kiwi Companhia. As transcrições e análises das entrevistas encontram-se no **Capítulo 3 - Bastidores (contribuições do teatro para a consciência de classe)**.

A seção que chamamos de **Considerações Finais** corresponde, na verdade, aos novos caminhos a serem percorridos em nosso projeto intelectual – e de vida.

Capítulo 1

De Marx a Gramsci: a disputa pela hegemonia como elemento central da luta de classes.

Se já há tempos que o avanço das forças produtivas foi capaz de criar as condições materiais para a superação do antagonismo que provém das condições sociais de vida dos indivíduos, o que exatamente impede as classes subalternas de se proporem metas realizáveis, a saber, para a superação das relações de produção baseadas na exploração em que está ancorado o capitalismo?

A chave para esta questão aparentemente simples encontra-se precisamente na releitura do Prefácio à Contribuição à Crítica da Economia Política de Marx proposta por Gramsci: ao privilegiar o raciocínio em nível estrutural, muitos dos marxistas (autodenominados) ortodoxos teriam incorrido num grave equívoco interpretativo, ignorando o vínculo necessariamente dialético entre estrutura e superestrutura a partir do qual se pode analisar e operacionalizar o avanço da luta de classes. A superestrutura, (*formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas ou filosóficas, numa palavra, as formas ideológicas*) onde os homens adquirem consciência do conflito de interesses de classes no sistema capitalista, corresponde ao binômio sociedade política/sociedade civil, que receberá de Gramsci a denominação de Estado Ampliado. O Estado não pode aqui ser entendido unicamente como instrumento de força a serviço da classe dominante, mas como conjunto de entidades e mecanismos que operam através da força, da coerção; mas também do convencimento e da construção de consenso.

O domínio *estrito senso* de uma classe sobre as demais, portanto, se dá em casos excepcionais, a exemplo das ditaduras. Uma classe dominante, para ser também dirigente, articula em torno de si um bloco de alianças, e obtém o consenso das classes e camadas dirigidas. Uma classe só se torna dirigente quando é reconhecida a sua superioridade moral, intelectual e organizacional; amalgamadas por ideologia e cultura comuns às forças aliadas. A estas formas combinadas de manutenção do poder e da ordem, conquista do consenso e da direção político-ideológica pelas classes dominantes, Gramsci denominará hegemonia.

Daí o caráter decisivo da disputa ideológica para a afirmação das classes subalternas e formulação um novo sistema econômico-social: a luta pela hegemonia não se trava apenas no pla-

no da economia e da política, entendidas como relações materiais de produção e poder estatal, mas também - e vale dizer, simultaneamente - na esfera da cultura, enquanto possibilidade de criação, difusão e objetivação de outra concepção de mundo. Em tal contexto, as classes trabalhadoras, para se tornarem hegemônicas, devem se unir para exercer a função dirigente desde antes da conquista do poder de estado, demonstrando a capacidade de refletir e elaborar soluções para os problemas concretos da vida social.

A construção de uma nova hegemonia não é possível sem a atividade intelectual

A própria definição de intelectual, para Gramsci, emerge da crítica à categorização das pessoas pela natureza do trabalho que exercem, num sistema de produção determinado, com determinadas relações de produção. À máxima “todos os homens são intelectuais, ainda que não exerçam esta função” formulada pela primeira vez no Caderno 11, segue a apresentação de seu conceito de filosofia, a qual só pode se concretizar após a crítica e superação da maneira de pensar precedente – contemplados o senso comum e a própria filosofia que lhe deu origem. A indagação sobre a legitimidade da filosofia –

“Este movimento, por sua vez, só merece esse nome na medida em que busca desenvolver uma cultura especializada para restritos grupos de intelectuais, ou, ao contrário, merece-o na medida em que no trabalho de elaboração de um pensamento superior ao senso comum e cientificamente coerente, jamais se esquece de permanecer em contato com os simples, e melhor dizendo, encontra neste contato a fonte dos problemas que devem ser estudados e resolvidos?”

tem como resposta a distinção entre a filosofia individual e a filosofia histórica, transformada em *vida*. Desta formulação se configura o papel dos intelectuais orgânicos: a organização da sociedade para além da esfera econômica.

Ainda segundo Gramsci:

“todo grupo social, ao mesmo tempo em que se constitui sobre a base original da função essencial que assume no campo da produção econômica, cria organicamente uma ou mais

camadas intelectuais que lhe asseguram homogeneidade e consciência de sua própria função, não somente no setor econômico, mas também nos setores social e político.”

Essas camadas intelectuais não surgem de forma abstrata, mas a partir de relações concretas, inseridas no processo histórico de produção social. Desde sua formação acadêmica, estão vinculados ao mundo do trabalho e ao modo de produção do seu tempo, e serão preparados para exercer funções culturais, educativas e organizativas das organizações políticas e culturais para assegurar a hegemonia social e o domínio estatal da classe dirigente.

Conscientes de seus vínculos de classe, ocuparão posições na economia, como técnicos e especialistas dos conhecimentos mais avançados; em organizações da sociedade civil, para desenvolver ações na construção do consenso, no governo (sociedade política), exercendo as funções jurídico-administrativas para manutenção do poder do seu grupo social. Aos intelectuais orgânicos às classes populares caberá então a árdua tarefa de desvendar as contradições estruturais do modo de produção capitalista, ao mesmo tempo criando condições para a criação de um bloco intelectual-moral que torne possível um progresso intelectual e cultural massivo, capaz de construir a luta pela hegemonia do proletariado.

Do ponto de vista das estratégias para difusão e popularização das visões de mundo que se proponham a substituir o senso comum, em sua argumentação nos são apresentados dois pressupostos: 1) não se cansar jamais de repetir os próprios argumentos (variando literariamente a sua forma) e 2) trabalhar de modo incessante para elevar intelectualmente camadas populares. A seguir (ainda no Caderno 11), são identificadas as duas maiores organizações culturais em contato direto com as massas populares – a escola e a igreja, constatação a partir da qual começam a se esboçar duas propostas objetivas para a atuação dos intelectuais orgânicos que serão aprofundadas ao longo de sua obra: a escola unitária e o movimento intelectual para a elevação da consciência das massas.

Considerando que a temática da escola unitária vem sendo amplamente contemplada no debate sobre a contribuição das ideias de Gramsci para a democratização, qualificação e autonomia da escola pública no Brasil, optamos por nos deter à discussão sobre as demais formas assumidas pelo movimento de *elevação cultural das massas*, acompanhando o movimento gramsciano – entendendo a elevação cultural como a criação de uma nova cultura, a

partir da crítica, da socialização e da construção de uma ordem intelectual e moral que coordene coerentemente a arte, o direito, as atividades econômicas, e todas as manifestações da vida individuais e coletivas. Dentre as diferentes possibilidades de organização da cultura para construção da hegemonia das classes trabalhadoras apresentadas por Gramsci, para além da escola e do ensino formal como um todo, encontramos os partidos políticos, os veículos de comunicação (à época: cinema, rádio, jornais, revistas e livros), bibliotecas populares, hortos florestais, jardins zoológicos, museus, teatros e os círculos de cultura.

De Gramsci a Brecht, a função social do teatro: estética, política e pedagógica

Na turbulenta vizinha Alemanha, entre os anos de 1918 e 1933 (e mais adiante, durante o exílio provocado pelo nazismo) o dramaturgo bávaro Bertold Brecht realizava a *práxis* prescrita por Gramsci aos intelectuais orgânicos, revolucionando a teoria e a prática da dramaturgia e da encenação ao objetivar o sentido social do teatro como arma de conscientização e politização. Antecipando a crítica de Adorno e Horkheimer à Indústria Cultural como portavoz e executora da ideologia dominante, denunciava o processo adiantado de conversão dos bens culturais e artísticos em mercadoria, e o risco do uso das tecnologias dos meios de comunicação por parte da classe dominante para disseminação mais eficiente de suas idéias.¹

Em seu paradigmático *Pequeno Organon para o Teatro*, Brecht afirma que :

“O ator que não deseje assemelhar-se a um papagaio ou a um macaco tem de adquirir os conhecimentos sobre convívio humano que são patrimônio da sua época, tem de adquiri-los participando da luta de classes. Tal coisa parecerá uma degradação a muitos, a todos os que põem a arte nos píncaros (só depois de acertadas as contas, claro). Mas é numa luta travada na Terra, e não nas nuvens, que se poderá decidir tudo o que é de fato importante para o gênero humano; uma luta travada no "exterior", e não nas cabeças. A ninguém é possível

¹ Vale lembrar que, embora não haja qualquer registro de interlocução entre ambos, na primeira fase de sua obra Gramsci escreveu crônicas teatrais, criticando a dissolução artística resultante da mercantilização do teatro e defendendo a idéia do valor social do teatro como forma superior de lazer no tempo livre dos trabalhadores.

colocar-se num plano superior ao das classes que lutam, pois a ninguém é possível colocar-se num plano superior ao dos homens. A sociedade não terá um porta-voz comum enquanto estiver dividida em classes que lutam. Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante.”

Munido dessas premissas, em sua experimentação Brecht define o teatro épico, transformando não apenas o conteúdo e a forma da narrativa, mas o ambiente em que é encenado, a atitude dos atores com relação a seus papéis e aos espectadores. A não-identificação do espectador com as personagens, o efeito de distanciamento (oposição entre sentimento e razão), a qualidade técnica da execução (da interpretação, da música, iluminação e contrarregagem) entre tantas outras preocupações (não apenas estéticas) orientaram a construção de um novo paradigma do teatro – aquele em que o espectador é compelido a uma tomada de posição em relação à ação que se desenrola no palco. Para além do caráter político-pedagógico, tal transformação estética vinculada a uma opção política e ideológica clara pela revolução socialista se consagra como uma nova poética, que repercutiu sobre o fazer artístico e teatral em todo o mundo, chegando ao Brasil ao final dos anos de 1950, logo após sua morte.

Ação cultural e educação popular na luta de classes no Brasil

Em *Educação popular e cultura popular – memória dos anos 60*, o professor Osmar Fávero reuniu registros históricos do período de 1958 a 1964, em que emergiram os mais significativos movimentos de educação e cultura popular: o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE), surgido no Rio de Janeiro e que se desdobrou em vários CPCs estaduais; o Movimento de Cultura Popular (MCP), inicialmente implantado no Recife, depois estendido para outras cidades de Pernambuco; o Movimento de Educação de Base (MEB), de abrangência nacional, com atuação no meio rural; a Campanha de Educação Popular da Paraíba (CEPLAR); a Campanha "De pé no chão também se aprende a ler", de Natal (RN); e o Sistema de Alfabetização Paulo Freire implementado pioneiramente em Angicos, certamente a experiência de maior repercussão.

A análise aprofundada desse período, inserido num contexto histórico e político mais amplo,

empreendida por Celso Beisiegel nos permite compreender a complexa dinâmica que envolvia os diferentes projetos de sociedade e interesses de classe envolvidos na elaboração e execução das iniciativas de educação popular. Especificamente no caso de Paulo Freire, traz à luz sua trajetória – das raízes de sua atuação na educação de filhos de trabalhadores da indústria em Pernambuco à inserção no Programa Nacional de Alfabetização do Ministério da Educação e Cultura, de caráter nacional desenvolvimentista e comprometido com a persistência do capitalismo, culminando com uma sistematização teórica de orientação política clara, construída a partir da interlocução com vertentes intelectuais diversas concomitantemente com intensa atividade na educação popular.

Consolidados ao longo da obra de Paulo Freire, os princípios da educação popular presentes em nossa formação estão relacionados à mudança da realidade opressora, o reconhecimento, a valorização e a emancipação dos diversos sujeitos individuais e coletivos. Além do objetivo da conscientização, a prática com base no diálogo e a reflexão sobre a prática conformam o método político-organizativo da educação popular direcionada para a transformação da sociedade. No processo de ampliação conceitual da educação popular a partir da prática, a noção de educação popular como ação cultural se constrói aliada à constatação da revolução como processo crítico, que demanda e a comunhão constante entre lideranças e as massas populares. A ação cultural revolucionária se caracteriza como aquela que promove a conscientização popular a partir da radical denuncia das estruturas de dominação e o anúncio de uma nova realidade a ser criada. E, na medida em que a transição histórica se aprofunda,

“Alguns artistas se inspiram não mais na vida fácil da burguesia, mas na vida dura do povo; na poesia, já não se cantam apenas amores perdidos, nem se fala de camponeses e operários urbanos como abstrações, mas como homens e mulheres concretos, em uma realidade concreta.”

Em especial no campo das artes, tais mudanças se fizeram presentes em larga escala, em diferentes níveis das atividades de criação e atuação. O teatro operário foi praticado em cir-

cuitos próprios, entre simpatizantes e militantes libertários desde o início do século XX, abrindo-se a apresentações em confraternizações e festivais públicos em relação direta com a ampliação e organização da classe trabalhadora. À estagnação e recolhimento do movimento teatral durante o Estado Novo se seguiu um reascenso no final década de 1950, catalisado principalmente pela fundação do Teatro de Arena, a criação das frentes de atuação do Teatro Popular (Movimento de Cultura Popular) nos Centros Educativos Operários e nos Sindicatos, e a criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes. O curto período compreendido entre 1960 e 1964 foi de intensa atividade cultural vinculada à educação popular: incontáveis festivais de cinema, teatro e de música, organização de apresentações itinerantes de teatro e circo, formação de grupos de agitação e propaganda por todo o país, publicação de jornais, revistas e literatura de cordel com a temática da transformação social, proliferação de núcleos de formação teatral nas periferias e no campo.

A reação se fez desmedida: durante o período da ditadura militar, muitas peças de teatro sofrem com a censura. Algumas eram proibidas horas antes da estréia, a polícia invadia os teatros; textos foram queimados em praça pública, e os artistas, perseguidos, presos, exilados.

Augusto Boal, que participou ativamente do Teatro de Arena e da cena teatral de resistência até ser exilado (em 1971) afirmava ser o teatro um *processo político em essência*, como todos os demais atos humanos. O Teatro do Oprimido por ele desenvolvido durante o período do exílio e que se consolida a partir da fundação do Centro do Teatro do Oprimido (na França, em 1979, e posteriormente, em 1986 no Rio de Janeiro, a convite do então secretário da educação, Darcy Ribeiro) apresentava um conjunto de técnicas para o fazer teatral, como o teatro invisível, o teatro-jornal, o teatro-fórum e o teatro-imagem, elaboradas com a perspectiva de contribuir para a transformação e libertação do oprimido para a construção de uma sociedade mais humana, a partir do processo de conscientização. Entre os princípios do Teatro do Oprimido encontram-se a transformação do espectador em protagonista da ação e a tentativa, através dessa transformação, de incentivar os atores a modificar a sociedade e não apenas interpretá-la.

Em *Teatro da Militância*, Silvana Garcia nos proporciona uma visão bastante minuciosa das

formas de atuação do então chamado ‘teatro de periferia’, (como foram denominados em seu trabalho os grupos independentes que atuaram no circuito não comercial) na cidade de São Paulo durante a década de 1970, com uma visível preocupação com as contradições que emergiam em termos comparativos quando analisados enquanto tendência. Não havia, segundo a autora, uma configuração clara por parte dos grupos sobre a natureza real de seus trabalhos. O fato de não assumirem a militância (o que significaria, sob seu ponto de vista, assumir o *agitprop* como estratégia de ação) tornava menores outros indicadores de suas análises, como a autonomia financeira e política e a autogestão produtiva, pois tomados à parte não refletiam um projeto de teatro político propriamente – segundo a elite intelectual da esquerda naquele momento histórico².

A potencialidade da linguagem teatral em conteúdo e forma para a agregação e interação coletiva desde a década de 1980 até a atualidade vem sendo estudada sobretudo por Alexandre Luiz Mate, para quem o teatro, enquanto uma proposta educativa concreta e alternativa de trabalho político-pedagógico, tem demonstrado e pertinência e instrumentalidade no sentido de que os sujeitos possam aprofundar o conhecimento da realidade, abordando-a a partir de diferentes ângulos. Defende que comunicação interpessoal que se realiza traz a possibilidade de questionar dialeticamente a realidade em mudança por meio da expressão artística, proporcionando a identificação dos mecanismos opressivos e de alternativas para superá-los.

A linguagem teatral em si, e não apenas como suporte para comunicação, apresenta-se assim como uma alternativa concreta de mudança ao óbvio no que tange aos processos de educação popular.

Coletivo de Quinta – alternativas de atuação dos intelectuais-trabalhadores da arte para o novo período histórico.

² Apesar de discordarmos da dureza da crítica às limitações de ordem política da atuação dos grupos independentes, fica evidente no prefácio à segunda edição uma revisão deste mesmo tom, reconhecendo nos grupos estudados – Núcleo Expressão, Teatro-Circo Alegria dos Pobres, Teatro União e Olho Vivo, Núcleo Independente, Truques Traquejos e Teatro, Galo de Briga, Forja - uma aproximação com os da geração anterior, por seu entendimento do teatro como instrumento de reflexão e ação política.

Em entrevista ao jornal O Estado de São Paulo, dizia o professor Paulo Arantes em 2009:

“(...) não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de 500 coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante. Não são só os números que impressionam, mas também a qualidades das encenações, cuja contundência surpreende, ainda mais quando associada a uma ocupação inédita de espaços os mais inesperados da cidade, gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando. Uma indústria cara como o cinema não tem esta capilaridade. Por mais motivador que seja um filme da atual retomada, sua projeção não aglutina como a inserção contínua de um grupo teatral numa comunidade - que não precisa ser necessariamente periférica. Há uma outra margem no centro.”

Herdeiros e continuadores de uma tradição do teatro político ou *de resistência*, integrantes de cerca de dez coletivos artísticos da cidade de São Paulo (envolvendo teatro, música e audiovisual) - vulgarmente conhecido como “Coletivo de Quinta” - vêm se agrupando há pelo menos dois anos num fórum de debates e estudos teórico-práticos e realizando ações culturais conjuntas, denominadas provisoriamente ações de “estética de combate”.

A professora Iná Camargo Costa, em recente artigo produzido com a finalidade de subsidiar as discussões sobre os rumos da criação e do fazer artístico alinhados com os interesses da classe trabalhadora afirma que:

“Para quem entende que o proletariado é o verdadeiro sujeito do processo de acumulação porque ele produz capital além da mercadoria e, com essa compreensão, se dedica ao teatro levando em consideração a luta de classes, impõe-se a necessidade de, além de tomar partido como trabalhador cerebral, identificar as coreografias do inimigo, sobretudo as que se apresentam sob máscaras revolucionárias, inclusive e sobretudo procurando revogar idéias como luta de classes, revolução, necessidade de intervenção política, organização e assim por diante.”

Ora, os grupos que compõem o Coletivo de Quinta - Engenho Teatral, Brava Companhia, Dolores Boca Aberta, Cia. Estável, Cia. Antropofágica, KIWI Cia., Buraco d'Oráculo, Estudo de Cena, Cia. Do Latão - têm em comum, além dos pressupostos políticos que orientam suas ações, uma estratégia de atuação com o objetivo de promover um embate no campo simbólico. Ao se proporem a disputar o imaginário, deparam-se com o desafio de construir narrativas, imagens, símbolos, enfim, um olhar desnaturalizado sobre o mundo, contrário ao hegemônico. Para dar forma ao conteúdo que querem apresentar, buscam construir uma linguagem que o signifique, de fato; levando em consideração sempre as regiões (*territórios*) em que praticam sua arte, e a identidade do público a que se voltam - a classe trabalhadora. Nossa pesquisa de campo tem demonstrado que não se trata de tarefa simples; entre os obstáculos encontrados podemos ressaltar a dificuldade de aproximar os trabalhadores/as aos espaços de encenação em seu tempo livre, além do fato de que para muitos estão profundamente naturalizadas questões ligadas à propriedade, à esfera do trabalho/modo de produção e outros aspectos das relações humanas.

Tais limitações levaram os grupos a investirem em estudos sobre a função transversal do teatro como diversão, e as possíveis brechas em sua conotação de reprodução dos valores dominantes e da própria geração de valor. Além disso, a constatação de que a indústria cultural possui outros mecanismos, cada vez mais eficazes, de propagar os valores hegemônicos levou os grupos em cada um de seus próprios processos a ampliar e direcionar a divulgação de suas apresentações através da elaboração e veiculação de pequenos textos, em impressos, blogs, vídeos e intervenções físicas na cidade, provocando o público a se fazer presente para saber “do que se trata”. A tarefa primeira parece estar na transformação geral do modo de produzir e circular a arte. Seria preciso praticar escolhas qualitativas no intuito de garantir o acesso da maioria da sociedade a formas de imaginário alternativas, mais críticas, esclarecedoras, em contraponto às práticas idiotizantes levadas a cabo pela televisão e outros meios de comunicação de massa.

Nesse sentido, a discussão sobre a atualidade de Brecht proposta por Roberto Schwarz³ tor-

³ Por ocasião da abertura do projeto de Pesquisa em Teatro Dialético pela Companhia do Latão, 1998.

na-se profundamente relevante. Ao afirmar que convicções políticas, teses estéticas e procedimentos literários propostos por Brecht foram afetados pela história recente de forma irreversível, estaria propondo uma obsolescência da abordagem brechtiana das contradições - em especial, das injustiças sociais - inerentes ao sistema capitalista. Mais que isso, sua argumentação dava margem a uma interpretação de que o mundo não estaria mais em condições transformáveis, daí um descompasso do teatro que insistisse em indicar tal intencionalidade. Em diálogo com a provocação, Sergio de Carvalho⁴ retrucaria com a pergunta: as determinações do modo de produção então não seriam, mais, criticáveis? A potencialidade da poética de Brecht não pode ser reduzida à esperança no socialismo histórico. Ela se desdobra justamente enquanto método, constituído pela tomada de posição (a serviço da luta de classes) por uma pesquisa estética contínua na abordagem de temáticas sociais.⁵

As peças e intervenções que vêm sendo construídas pelos grupos de teatro não-comercial, observadas desde a formação do Coletivo de Quinta, apostam em variadas formas de abordar as temáticas presentes no cotidiano da luta de classes, de maneira ora bruta, ora bem humorada, com ênfase sobretudo na necessidade e possibilidade de superação das situações de opressão e de exploração a que são submetidos seus interlocutores, com a utilização tanto de materiais que não necessariamente constituem elementos cênicos, como de sofisticados aparatos tecnológicos (instalações, projeções, transmissões etc.). Os impressos e *blogs* de divulgação dos grupos apontam para uma nova função da comunicação, a de *convocatória*. Os veículos se transformam em instrumentos de apoio para agitação e propaganda, que buscam trazer sujeitos da classe trabalhadora para a arena onde o embate de concepções pode ser travado de forma justa - no corpo a corpo da experiência, especificidade da linguagem teatral. A arte pode realizar, assim, sua potencialidade emancipadora como elemento

⁴ Por ocasião do Seminário Crítica Materialista no Brasil, em 2004.

⁵ Para buscar compreender o papel da crítica no teatro, nos remetemos ainda à distinção entre a função crítica e ideológica do discurso, tal como explicitado pela professora Marilena Chauí, quando, ao identificar os mecanismos ideológicos como operações com a função de escamotear o conflito e dissimular a dominação, dando ao que é particular a aparência de universal atribui à ao discurso crítico a função de contradiscurso, cujo maior desafio estaria justamente em desconstruir a ideologia não através da contraposição e do embate entre posições, mas pelo desdobramento da ideologia na explicitação de suas próprias contradições.

da tríade arte-política-educação popular, contribuindo para a formação da consciência – estratégica para qualificar homens e mulheres na luta pela transformação social.

A atualidade da temática: estamos vivos - e insatisfeitos.

Pode parecer anacrônico à primeira vista falar em transformação social e disputa de hegemonia, quando vivemos o momento histórico da suposta consolidação do projeto democrático popular pela terceira gestão presidencial do Partido dos Trabalhadores no Brasil. No entanto, as desigualdades sociais não foram resolvidas, em que pese o inegável avanço das políticas sociais redistributivas; antes, retornam à pauta das reivindicações sociais questões decisivas como reforma agrária, legislação trabalhista e salário mínimo, qualidade da educação e da saúde públicas, entre tantas outras.

Ao mesmo tempo, assistimos a um processo de institucionalização dos movimentos e organizações populares que parecem ter-se distanciado em muito do paradigma original da educação popular, gradualmente absorvendo procedimentos de gerenciamento público de demandas concretas da população a partir de um pacto de gestão entre organizações da sociedade civil, mercado e agências estatais. A formação política, principalmente nas centrais sindicais e organizações não-governamentais, foi assim sendo substituída por programas de “educação para a cidadania”, com estruturas, materiais, educadores e currículos definidos em convênios com órgãos públicos ou instituições internacionais para o desenvolvimento local ou comunitário. Trata-se de capacitar as pessoas para elaborar e executar projetos sociais, concorrendo com outras organizações aos poucos recursos descentralizados sob a forma de editais.

No campo da cultura não é diferente.

“A função da cultura numa sociedade de mercado é primordialmente, gerar lucro. E também, reproduzir e perpetuar valores hegemônicos. Mas eles não precisam da gente, a indústria cultural já ocupou este espaço. Ou seja: a gente não tem mais função. Mas, por mais contraditório que seja, a gente existe. E continua fazendo nosso trabalho.”

Luiz Carlos Moreira (Engenho Teatral)

durante a ocupação da Funarte, 27.07.11

A crítica à ausência de políticas públicas para a arte pública com orçamento próprio e regras claras e a exaurição dos limites colocados pelos editais vigentes levaram grupos teatrais de todo o país, com apoio de outras categorias artísticas, a articular um Movimento de Trabalhadores da Cultura que culminou com a ocupação – física e simbólica – do edifício da Funarte em São Paulo. Foram sete dias e sete noites de convivência e aprendizado político, estético e organizativo. Com o intuito de estabelecer um diálogo direto com a sociedade, para além da atividade permanente de divulgação através da imprensa e do portal virtual do MTC, a Comissão de Agitação e Propaganda da ocupação saiu em cortejos pelas ruas do entorno, com músicas e encenações, participando inclusive da resistência de trabalhadores que sofreram despejo na região. A experiência do fazer e do pensar coletivos numa escala mais ampla do que o grupo em que se atua foi sem dúvida um processo formativo, segundo relatos de muitos dos integrantes da ocupação ao longo dos dias. Desde a contribuição cotidiana para a manutenção do espaço e das atividades à possibilidade de uma relação direta entre teoria e prática – uma vez que a participação de todos e todas era fundamental, tanto na execução como nos processos de tomada de decisão – se há consenso na avaliação entre os diversos participantes, é de que o movimento sai desta jornada muito fortalecido.

Para encerrar voltando a Gramsci,

“A passagem do momento corporativo ao momento ético-político, da estrutura à superestrutura na consciência dos homens, é expressa pelo conceito de “catarse”. A catarse significa que a esfera dos interesses corporativos e particulares eleva-se ao nível da consciência universal – de unidade das classes trabalhadoras, capaz de elaborar um projeto para toda a sociedade através de uma ação coletiva. A elevação à consciência histórica representa a assunção, como classe, da intransigência, enquanto recusa à subordinação aos interesses das classes dominantes.”

No decorrer de nossa pesquisa, procuramos demonstrar, através do teatro, onde e como nos

dias de hoje esta catarse acontece.

- Atualidade do debate sobre as relações entre a arte, a política e a educação popular.

1.1 A presença da arte nos processos revolucionários – URSS, China, Cuba

(ênfase no Agitprop, emerge o recorte do teatro – Iná Camargo Costa)

1.2 Ação cultural e educação popular antes e durante a ditadura civil-militar brasileira

(histórico a partir do teatro operário no início do século XX – Idart; chegando aos anos 60-80 com sistematização de Osmar Fávero, reflexões de Augusto Boal e Paulo Freire)

– Identificação dos personagens e redefinição do cenário: o papel do teatro não-comercial

2.1 Ação cultural e educação popular pós-redemocratização

(experiência do Forja junto aos sindicato dos metalúrgicos do ABC com Tin Urbinatti, a criação da brigada de teatro do MST com a Companhia do Latão)

2.2 O teatro militante em São Paulo na virada do século XXI

(desde Silvana Garcia até o movimento Arte Contra a Barbárie e 27 de Março, das políticas públicas à formação do Coletivo de Quinta)

Capítulo 2

Cenas descritivas: a atuação dos grupos e do público nas diferentes frentes de Ação Cultural

Ações políticas-estéticas-pedagógicas

(diário de campo: reuniões, formação teórica, exercícios práticos, ações diretas junto aos movimentos sociais, circuito de apresentações em espaços da classe trabalhadora organizada, participação no programa da Escola Nacional Florestan Fernandes, articulação interna à categoria, ocupação da Funarte, disputa de fundos públicos)

DIÁRIOS DE CAMPO (2009 a 2012)

Agosto 2009 – Marcha Estadual do MST de Campinas a São Paulo

Mil marchantes. Intervenção estética ao longo da Rodovia Anhanguera, Avenida Francisco Matarazzo e Avenida Pacaembu. Música + coro + carta à sociedade.

04/02/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Engenho, Estável e do MST

- Foi colocada, inicialmente, a questão da entrada dos “novos” grupos; de como seria feita a “recepção” destes grupos pelos quatro (Dolores, Brava, Estável e Engenho) que já se encontravam há mais tempo.

- Questão da circulação e parceria com o **MST**: foi colocada a dificuldade de se propor algo neste momento em que o MST está passando por um duro processo de criminalização e tem sofrido sérios ataques.

- Foi colocada e discutida a possibilidade de haver uma **Mostra** de espetáculos entre os grupos. Cada grupo iria receber um espetáculo de outro grupo em seu espaço e circular com um espetáculo seu em outro espaço ao mesmo tempo. A organização mostrou-se bastante problemática. Foi tirado um coletivo para pensar questões técnicas e estudar possibilidades para a circulação. (Edson, Dinho e Andressa)

- Thiago, da Antropofágica, colocou em pauta a questão da criação da SP Escola de Teatro –

Centro de Formação das Artes do Palco e a problemática que carrega. Sugere que pensemos, desde já, na questão da formação – que artistas queremos formados?! Não seria o caso de pensarmos em nós, enquanto grupos, nos organizarmos para abrir espaço para oferecer aulas, cursos ou o que seja a quem tenha interesse na formação com base em uma estética e um pensamento contra-hegemônicos?!

- Foi levantada a questão de ainda não termos **metodologia** para os encontros. Foi tirado um pequeno coletivo (Luciano, Dani e Lucas) para conduzir o próximo encontro.

11/02/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Estável, Pavanelli, Buraco e do MST

Condução: Luciano, Dani e Lucas.

Iniciou-se no andar de baixo do Pyndorama. A condução começou com uma música, seguida de uma ciranda. No momento seguinte, todos dançavam. Foram encaminhados ao andar de cima onde havia diversos materiais para estímulo (livros, imagens, instrumentos musicais) separados em sete círculos. Cada presente deveria escolher um círculo com o qual sentisse mais afinidade. Formaram-se grupos que deveriam apresentar uma improvisação a partir dos materiais dados.

Os resultados foram, em sua maioria, engraçados. Foi um exercício interessante, mas novamente foi colocada a questão da falta de metodologia. Como encaminharemos nossas práticas?

18/02/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Estável, Pavanelli, Buraco e do MST

Condução: Brava Companhia

Proposta de Ação: cada grupo se apresentar com um ritmo musical diferente, etc.

Debate:

- Foi colocada, pelo grupo, a necessidade da rediscussão das bases e princípios que orientam este coletivo.
- Moreira (Engenho) colocou a necessidade de **encontrarmos aquilo que realmente nos une**. Inicialmente, quando eram apenas os 4 grupos, o que os unia, basicamente, era a região em que faziam sua arte, sendo todos grupos de periferia; e o público a que se voltavam (a classe trabalhadora – nós mesmos). Hoje, com os novos grupos, essa base se mantém?!
- Havia a idéia importante de manter um circuito para a formação (crítica) de público.
- Se há a orientação socialista, ela deve ser estudada conjuntamente.
- Não podemos nos deixar realizar ações como foi a da Marcha do MST. Precisamos nos pensar dentro do processo para não cair de pára-quedas e, talvez, atrapalhar mais que ajudar.
- Precisamos fazer **pesquisas estéticas conjuntas e um registro dos fazeres** (talvez videográfico, mas com uma linguagem própria – não é simplesmente filmar).
- Nós, enquanto trabalhadores, não geramos lucro; dependemos diretamente do Estado. Somos também excluídos, à margem. Não há patrão que nos contrate, por isso nos organizamos em grupos como forma de produção. É uma forma de produção fora do jogo.
- Nossa função, enquanto grupos, é a de promover um **embate no campo simbólico**. Precisamos disputar o imaginário; construir imagens, símbolos, enfim, um olhar sobre o mundo contrário ao hegemônico. Precisamos dar forma ao conteúdo que queremos transmitir e, para isso, precisamos construir uma linguagem que o signifique, de fato. **A cultura deve ser, em si, uma ação política** (e não mostrá-la, exemplificá-la, nem nada do tipo).
- A nossa ação/interferência deve ser efetiva e estar mais presente no dia-a-dia dos movimentos. Precisamos pensar **como levar a questão cultural para dentro dos movimentos populares** e torná-la fundamental. Pensar como espalhar isso tudo em vídeo com uma outra linguagem que não a do filme ou da peça.
- Houve a sugestão da elaboração de um documento – espécie de **manifesto**. Chegou-se à conclusão de que primeiro precisamos da ação para depois elaborar algo que ainda é apenas intenção.
- Para o próximo encontro, houve duas sugestões: ler o texto **Teatro na Luta de Classes**, da

Iná e **pensar lógica dialética como método.**

25/02/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Estável, Pavanelli, Buraco e do MST

Condução: Antropofágica

Proposta de Ação: Trabalho corporal, massagem; força.

Debate:

- Foi colocada de início, mais uma vez, a questão da **metodologia**. Foi questionado este modo em que um grupo conduz a atividade a cada semana. As práticas se esgotam(?)
- Devemos começar, juntos, também uma pesquisa teórica(?)
- Foi ressaltada, em contraponto, a potência das brincadeiras, da troca.
- Há uma vontade generalizada de pensar logo intervenções, estéticas de combate e ir para a rua.
- Como experimento, foi sugerido pensar **práticas na rua** (para ir se construindo uma metodologia de criação). No entanto, é preciso pensar um tema, um direcionamento, ao menos.
- Luciano (Dolores) sugeriu algumas leituras (Hakim Bey, Luther Blisset, Chico de Oliveira) “Pensando alto” (todo mundo pensou alto nesta reunião, várias vezes!!!) – O Luciano deu o exemplo de uma idéia de representação: Podíamos fazer um ônibus de madeira e queimá-lo em cena para questionar a questão do transporte público, por exemplo. A idéia é causar um choque estético; perplexidade.
- É fundamental pensar o quê a gente combate! **Estamos falando o quê para quem?**
(Foram colocados diversos focos para possível combate; desde a questão da cracolândia, das lutas do MST e o transporte público até a questão da repressão sexual de que fala Reich ou os problemas ambientais causados por empresas “ecologicamente corretas”)
- Thiago (Antropofágica) colocou a importância de se promover um **embate com a própria categoria**; de nos focarmos na questão da cultura. Colocou a importância de um embate principalmente em duas frentes: em relação ao Governo, que não dá importância para a cul-

tura, etc. e em relação à Rede Globo, que tem força real de promover um modelo de cultura pensado pelo e para o Capital. Não temos força suficiente para derrubar isso; então o quê fazer?!

- Foi colocada a **importância do dia 27/03** e sugerida a possibilidade de nos articularmos para fazer algo nesta data (mas nada foi decidido).
- Foi posta a necessidade de criarmos uma **agenda** para ações.
- Ficou apontada a idéia para discussão de um **grupo de e-mails**
- Foi sugerida, novamente, a leitura do texto **Teatro na Luta de Classes**, da Iná. A idéia é pensar, a partir dele, qual o discurso do teatro na luta de classes e qual a sua forma.

Encaminhamentos: Pavanelli conduz a próxima semana. Trazer adereços, figurinos, máscaras, tecidos, panos... qualquer coisa! Local a confirmar (se o tempo estiver bom, será na rua).

04/03/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Estável, Pavanelli, Buraco e do MST

Condução: Pavanelli

Aquecimento: apropriação dos adereços e figurinos, interações ao acaso, em duplas e grupos maiores.

Proposta de Ação: sem combinação prévia, todos num grande coro exercitando o surgimento de protagonismos e sua dissolução – sincronia e desapego a idéias individuais. O eixo condutor das cenas foi a música, dirigida pelo grupo, que levou à formulação e execução de algumas cenas partindo de um imaginário coletivo comum.

Cenas: histeria/idolatria (aparecimento de uma celebridade), contendidas num universo de matriz africana (Capoeira, Candomblé), fronteiras (navio de imigração ou deportamento, onde apareceram diferentes extratos sociais e relações de poder).

Debate

Foram feitas referências à **finalidade dessa articulação dos grupos:** ação direta coletiva, na perspectiva da elaboração de uma estética de combate; estudo, a partir de referências naci-

onais e estrangeiras (Iná, Zona Autônoma Temporária, Situacionistas, etc); relação com a cidade; relação com o movimento popular organizado (MST).

- surgem questionamentos em relação à **falta de direcionamento** das práticas coletivas.
- em contraponto, falas no sentido de que tenhamos calma com o processo: “o êxito depende da construção coletiva – para realizar ações ousadas é preciso haver confiança”.
- é preciso conciliar os tempos, do fazer e da reflexão.
- a construção do coletivo pela prática demanda predisposição pessoal de cada um, despir-se de máscaras, sair do óbvio, jogar com todos.
- o afunilamento ou verticalização da conversa sobre as intenções é que vai dar a forma de ação sobre a realidade.
- Foi discutida a idéia do **circuito** em alguns assentamentos do **MST**. As questões principais apontadas, a serem pensadas, foram os locais e datas possíveis para isso.
- Foi levantada novamente pelo Moreira (Engenho) a necessidade de pensarmos muito bem este circuito para não cairmos de pára-quedas, simplesmente. Como nos inserimos e participamos dos processos nos assentamentos?
- Foi apontada, por fim, a vontade de mais **experimentação prática**.
- Novamente foi posta em pauta a questão do nosso **circuito interno**, entre os grupos. Foi cobrada pela comissão responsável a entrega do questionário (nenhum grupo entregou, ainda).

Encaminhamentos: consolidação da relação com o MST a partir de propostas para conhecer os espaços e articular apresentações dos grupos. (Coordenação Regional Grande São Paulo)

11/03/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes:

Condução: Dolores Boca Aberta Mecntrônica de Artes

Aquecimento: leitura e debate em grupos pequenos de dois excertos de textos, um dos situacionistas, de Guy Debord sobre a festa revolucionária e a necessidade de mudança de cultura política a partir da disputa do imaginário; outro extraído da peça **Rasga Coração**, de Via-

ninha, sobre as diferentes concepções de participação militante para a transformação social. Palmas: exercício de sincronização em 7 etapas evoluindo para criação de cena simples.

Proposta de Ação: intervenções estéticas com duas possibilidades de local/público alvo – (a) Uninove e (b) Teatro Municipal. 6 grupos de +/- 7 pessoas.

Cenas

A1 – escatológico/surreal. Elemento de cena: vaso sanitário. Comunicação verbal ininteligível.

A2 – cena longa, de denúncia de fraude na qualidade da educação comercializada. Personagem criada especialmente: Mr. Andrews.

A3 – jogral decifra-me ou te devoro. Denúncia da reprodução da lógica capitalista pela instituição de ensino.

B1 – *algemaço* com depoimentos dos artistas misturados à platéia. Foram representadas também as possíveis reações.

B2 – intervenção em espetáculo comercial em andamento. Discurso direcionado ao público e questionamento da artista.

18/03/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Estável, Pavanelli, Buraco e do MST

Condução: Buraco do Oráculo

Aquecimento: duplas de massagem, pesquisa corporal individual focada nas articulações, interações ao acaso em duplas pelo espaço, exercício de equilíbrio de forças. Havia uma música de acompanhamento e a condução que ia indicando com quais partes do corpo mexer, que tipos de gestos pesquisar, em quais planos trabalhar a cada momento. Após esse processo, cada participante deveria selecionar três gestos de que gostou mais e memorizá-los.

Proposta de Ação: ação espontânea, de curta duração, na Avenida Paulista (2 grupos de +/- 15 pessoas. Poderia ou não haver texto.

Cenas

1 – faixa de pedestre, durante sinal fechado. Alegoria do suicídio. Alguém pulou de um edifício. Coro canta o fato com sons e gestos; discurso de denúncia (morreu porque a bolsa caiu), dispersão.

2 – fila de entrada de banco privado. Grupo toma lugar na fila, 1 se destaca e anuncia vantagens da empresa. Os demais deitam-se no chão, para entrar é preciso pisar nas pessoas. Dispersão mediante ameaça de repressão.

Debate

- A Brava colocou em pauta a questão da frequência dos encontros. Para eles a carga de toda semana tem estado muito pesada e houve a sugestão de o encontro se dar a cada 15 dias. A proposta foi recusada pelo restante do coletivo, que acredita que haveria uma desarticulação total desta forma.

- Foi novamente lembrada a idéia de se fazer algo para o dia 27/03. Houve o informe de que o Movimento 27 de março e alguns outros coletivos teatrais propuseram uma ação na Funarte no dia, às 10h da manhã. Foi ressaltada a importância de estarmos todos presentes neste momento,

O debate então girou em torno da participação na ação do dia 27 de março.

- contradições: meia-vitória da ação de 2009, pq. Ainda não foi aprovado

- a gente é a favor do PROCULTURA, e contra a renúncia fiscal!

- foram elencadas diversas possibilidades de posicionamento a partir da aprovação

- os inimigos não são internos, são externos; os produtores estão se armando para derrubar a proposta.

- todas as conquistas da classe trabalhadora são passos a caminho da derrubada da democracia burguesa

- agora que matamos o porco, vamos comer!

- referência ao MST: revolução no horizonte, reformas na pauta do presente histórico

25/03/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Estável, Pa-

vanelli, Buraco e do MST

Condução: Cia Estável

Aquecimento: leitura de texto da Caros Amigos sobre incidente de perseguição política em acampamento do MST - Irmã Geraldinha. Depois houve dois jogos: “Corrida do Pô” e “Coro e Corifeu”. Exercício de Arena Temática (dispostos em círculo, o centro deve ser permanentemente cruzado ou preenchido com intervenções relacionadas ao estudo). Surgiram personagens e situações relacionadas ao texto.

Proposta de Ação: local e público alvo livres; temática do estudo. 3 grupos de +/- 8 pessoas.

Cenas

- 1 – cena longa, de denúncia de abuso de poder e tendência histórica a tudo permanecer como está.
- 2 – coro de lavradores enterram vivo o latifundiário (Minha – Sua)
- 3 – dois ambientes em oposição, assentamento e hospital. Médicos negligenciam pedido de socorro. (Emergência – Churrasco)

Debate

Inicialmente, sobre o exercício: a *finalidade* determina o que e como vai ser feito.

Ampliando:

- necessidade de afinarmos esse *onde*, para *quem* e para *que*.
- não negligenciar as discussões sobre os exercícios – é a partir disso que vai se dar o acúmulo, também.
- Questão: será que são cenas, propriamente ditas, o que queremos fazer na rua? Não é enfrentamento, estética de intervenção para combate?

Ansiedade de fechar direcionamento das ações X processo de formação do grupo dos grupos:

- proposta de inclusão de um exercício de e na rua.
- proposta de convite a um novo grupo - recusada para respeitar o processo deste coletivo pelo menos até o final do semestre.

Encaminhamentos: boicote ao Minc/Funarte no 27 de março, em consonância com plenária de quarta-feira.

01/04/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Pavanelli, Buraco e do MST

Condução: não houve.

Debate

Sobre o MST

- Foi colocada, novamente, a questão do **circuito** de apresentações. Houve a proposta de dois lugares: Centro de Formação Campo e Cidade (Regional Grande São Paulo) e Escola Nacional Florestan Fernandes (em Guararema). A idéia é de que haja uma mostra continuada das atividades dos grupos. Ficariamos todos uma semana no espaço, interagindo “de fato” com o Movimento. É preciso pensar uma organização para verificar se isto é possível.
- Jade colocou a importância de se conhecer os locais antes de levar as coisas.
- Luciano (Dolores) mencionou uma idéia de produção limpa (agroecológica) na Comuna da Terra Irmã Alberta.
- A proposta inicial para os grupos é a de se organizarem para haver espaço na agenda na **última semana de novembro**. Passaríamos, no caso, uma semana na Florestan. (É preciso, ainda, verificar com o Movimento se esta data é possível.)
- Foi posta a questão da importância de fazermos um cronograma para esta semana; de saber bem quais são as nossas propostas.
- Moreira colocou que o interessante é tentar mexer na forma de dar um curso militante; devemos **pensar a programação deles e preparar a nossa em diálogo**.
- Pavanelli colocou a importância de **conhecer melhor o Movimento**, o que é, como é, etc. Foi respondido que isso deve ser uma preparação prévia nossa, conversada e discutida entre a gente.
- Houve a indicação para as pessoas de pensar a semana, os espetáculos possíveis, a dinâmica e o alojamento. Trazer possíveis idéias para discussão na próxima semana. Também os integrantes do MST trarão informações para a conversa.

- Ainda sobre o Movimento, houve o informe de que, sendo abril um mês de lutas, fomos convidados para uma **ação mais efetiva**. A idéia é de que irmos a uma ocupação fortalecerá este coletivo.

Sobre nós

- Foi lembrado o nosso **circuito interno**, entre os grupos. Moreira colocou que não adianta apenas fazermos mostras, pois já existem várias (inclusive as nossas!). O importante é fazer um circuito que se torne sistemático, para criar uma identidade teatral nos locais. Precisamos pensar os espaços e repensar a relação com o público (os 4 grupos iniciais tinham uma identidade em comum... e agora?! É preciso pensar e rediscutir o assunto.) Ficou o indicativo de que se comunique a comissão (Dinho, Andressa – Estável, e Edson - Buraco) para que tragam as informações que tiverem a respeito do circuito para discussão.

Sobre o Procultura.

Moreira (Engenho) fez uma longa explanação sobre o que tem sido discutido a respeito do Procultura, deu um panorama dos problemas relacionados à cultura desde a conquista do Fomento, ressaltou as questões importantes envolvidas, explicou algumas reivindicações que estão sendo feitas e os porquês.

Foi ressaltada a importância de repensarmos, todos, nossa **participação política** nas reuniões como do M27m, Plenária de Grupos, etc.

Encaminhamentos: Estudo de Cena conduzirá o próximo encontro, na perspectiva de uma participação deste coletivo em um trabalho que está sendo realizado por eles (apresentações de rua com registro áudio-visual).

08/04/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Engenho, Estável, Pavanelli, Buraco, Estudo de Cena e do MST

Condução: Estudo de Cena

Aquecimento: exercícios de voz

Proposta de Ação: Ensaio dos coros – dos burgueses e dos trabalhadores

Encaminhamentos: novo ensaio no próximo encontro.

15/04/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Engenho, Estável, Estudo de Cena e do MST

Condução: Estudo de Cena

Aquecimento: exercícios: improvisação em cinco etapas com a formação de imagens (CONGELA); brincadeira do “anda-pára” – saindo da linha de fundo, todos caminham em direção ao batedor; cada vez que este se vira, os caminhantes devem ficar imóveis, caso contrário iniciam o jogo novamente.

Proposta de Ação: Todos participaram de um ensaio do que seria o coro de trabalhadores contra o coro de burgueses da peça-filme “O Mistério do Novo”.

Debate

- Foi colocada a questão de **como serão conduzidos os encontros daqui pra frente**, agora que acabaram as trocas entre grupos. (O Engenho optou por não conduzir um encontro).
- Foi sugerido haver **estudos teóricos e práticos** conjuntamente. Há ainda a questão sobre levar (ou não) coisas para **a rua** desde já.
- Foi colocada a discussão sobre fazer (ou não) uma **ação com articulação nacional contra a Lei Rouanet**, exposta pelo Luciano (Dolores). Para isso, foi proposta uma **preparação** prévia: um treino, em trios, de “ações invisíveis”, sincronizadas, em espaços próximos ou a serem definidos. Não se chegou a um consenso sobre o assunto e ficou decidido que nas próximas semanas a idéia será exposta aos grupos que estavam ausentes, discutida e avaliada. Se for decidido conjuntamente, então encaminharemos a preparação, a ação e a avaliação posterior ao longo dos próximos três encontros.
- O encontro posterior a este, daqui a quatro semanas, seria mais um encontro para ensaiarmos a participação no trabalho do Estudo de Cena (a Cia. estará fora nas próximas três semanas).

Encaminhamentos: daqui a quatro semanas, haverá mais um encontro para ensaiarmos a

participação no trabalho do Estudo de Cena (a Cia. estará viajando nas próximas três semanas).

22/04/2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Estável, Pavanelli, Buraco, Estudo de Cena e do MST

Informes

- A Brava: cobrança desagradável que sofreram no Tribunal da Terra, em relação a não terem levado uma ação pronta para contribuir.
- Curso de formação com o Scapi (NEP 13 de Maio) no Sacolão das Artes, de 03 a 06/05

Debate

- Foi falado que precisamos estruturar nossos encontros.
- Uma possibilidade de encaminhamento seria iniciarmos uma **pesquisa** em Estéticas de Combate
- O Osvaldinho ressaltou a importância de estudarmos juntos o **MST**, de maneira mais aprofundada.
- Quanto à discussão a respeito da ação, o Márcio colocou que não gosta da idéia, que a acha juvenil e que pensa que pode nos enfraquecer. Deveríamos pensar outras estratégias de luta mais efetivas.
- Houve uma longa discussão a respeito dos **porquês fazer ou não fazer a ação**. Não houve consenso.

Encaminhamentos

Discussão da **ação contra a Lei Rouanet**. Se decidirmos por fazê-la, pensar como dar continuidade.

Pensar e discutir uma **metodologia** para a continuidade dos encontros

Pensar nossa **relação com o MST**.

Pensar os **circuitos** (o nosso, interno, e com o MST)

MST: trazer mais **informações**, e que estabeleçamos contatos para pensar conjuntamente

encontros.

29/04/2010 - Coletivo de Quinta em encontro de formação teórica

Local: Cia do Latão

Presentes: Iná Camargo Costa e João das Neves

Coordenação: Cia do Latão

Debate

Iná inicia o encontro falando da atualidade das peças que marcam o início do teatro épico no Brasil – Revolução na América do Sul (Boal) e A mais-valia vai acabar, seu Edgar (Vianinha). Ambos na trincheira ideológica da dominação capitalista.

João faz um resgate do histórico do teatro militante: Fundação Brasileira de Teatro, grupos amadores, estudos de Brecht, Arena, CPCs, Opinião. A questão que sempre se coloca é – teatro para quem?

Como romper a barreira da classe média e se apresentar para e com os trabalhadores?

Discorre sobre a aposta territorial: o teatro na periferia, no subúrbio.

Iná emenda – e o Agitprop.

Síntese

Fora do socialismo não há salvação. Só artistas e intelectuais marxistas podem fazer a análise da arte como mercadoria, o marxismo é um instrumento de conhecimento do mundo. A necessária oposição entre pesquisa e engajamento é uma mentira – a perspectiva da intervenção depende do quanto é produtiva, estética E politicamente.

13/05//2010 - Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Brava, Antropofágica, Engenho, Estável, Estudo de Cena e do MST

PAUTA

Informe da Estudo de Cena sobre intervenções realizadas em RS, BA e DF. Receptividade excelente.

Mostra ENFF / MST, Circuito MST, Ação Estudo de Cena, Intervenções deste coletivo

Debate

Proposta de rediscussão da ação contra a Lei Rouanet.

- Leitura do texto preparado pelo Luciano (Dolores) para esclarecer os motivos por que ele acredita que a ação deveria ser feita: avanço no processo de construção da consciência política do coletivo e de cada grupo, compromisso de se colocar publicamente em ato político, aprofundamento da pesquisa-ação na esética de combate, fortalecimento e contribuição para a maturidade do movimento.
- Seguiu uma rodada de colocações diversas acerca do texto. Sobre o foco, a ação em si, os porquês, a forma como a proposta foi encaminhada, se estamos prontos, etc.
- Luciano (Dolores) pontua que continuamos avançando lentamente, ainda na perspectiva (a categoria teatral) da apropriação dos meios de produção.
- Moreira (Engenho) pontuou diversas questões da ação como foi proposta e, além disso, questionou se devemos travar uma luta contra o incentivo fiscal. Acredita que o nosso **foco de luta** não seja esse e que precisamos de clareza. A ação não funcionaria nesse sentido, de dar clareza à luta, na sua opinião. Além disso, é uma ação pontual, e precisamos de **continuidade** ou o efeito desaparece. Questionou, novamente, o que nos une enquanto coletivo: quando eram apenas os 4 grupos, o que os unia, basicamente, era a região em que faziam sua arte, sendo todos grupos de periferia; e o público a que se voltavam (**a classe trabalhadora** – nós mesmos). Hoje, com os novos grupos, essa base se mantém?! Se não, sobre qual base buscamos trabalhar?
- Thiago (Antropofágica) afirma que há uma leitura possível desta luta como demanda para sobrevivência dos grupos, para sua proteção do esmagamento pela hegemonia do capital. Defende agitação e propaganda com a finalidade de dialogar com a própria categoria.
- Juliana (Estudo de Cena) avalia que não houve aprofundamento da reflexão sobre as ações práticas desenvolvidas até o momento, daí a angústia de “ir para a rua” ter desembocado numa proposta de ação descompassada do processo. Reforça a necessidade de constituir um respaldo de base para o processo, investir na construção orgânica com quem está na rua, com os movimentos, os assentamentos etc.

- Ecoam algumas falas no sentido de buscar alicerce para intervenções político-estéticas relacionadas com os conflitos sociais na ordem do dia.

Encaminhamentos: para a próxima semana, trabalhar uma idéia de ação apresentada por Luciano (Dolores) : intervenção no “menor palco do mundo”. Seriam 5 atores em 1 metro quadrado – perspectiva de criação de algo para ser feito e dito dentro de transportes públicos lotados, em horários de pico.

20/05/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Representantes dos grupos Dolores, Antropofágica, Brava, Estável, Estudo de Cena e do MST

Questão de Ordem: Íamos começar a proposta sugerida pelo Luciano (Dolores) a semana passada. No entanto, o pessoal da Brava sentiu-se atravessado por parecer que as decisões haviam sido informadas a eles, e não tiradas no coletivo. Foi ponderado que tratava-se de uma idéia conjunta, mas decidida em um momento em que a Brava não estava presente. Pareceu, também, muito significativa a ausência de muitas pessoas. “Parece haver uma falta de vontade de estar presente e há um esvaziamento geral – como vamos lidar com isso?”

Debate

Discussão interna sobre **objetivos e metodologia**.

- A questão da metodologia apresentou-se novamente como problema: como ir para a prática? Não podemos apenas ficar na espera de que “surja” algo “legal”.

- Proposta é a de dividir **núcleos** de trabalho/encaminhamento dos encontros.

Para tanto, foi pensado que a questão das presenças é fundamental, ou fica difícil tomar certas decisões. Ficou encaminhado que devemos fazer um chamamento para os faltantes; para podermos discutir com representantes de todos os grupos e saber quem está junto mesmo - ou não.

- Apresentou-se como importante a idéia de **estudarmos juntos**, fazermos análise de conjuntura juntos e até escrevermos sobre tudo isso juntos. Há a necessidade de fazermos uma **avaliação mais densa**; para daí pensarmos métodos e porquês. O próprio “horizonte socialis-

ta” que nos une está indefinido, flutuante. Precisamos definir melhor as coisas. É preciso pensar para qual arrebento devemos ir **a partir da análise de conjuntura**.

- Sérgio (Brava) falou sobre as questões na Zona Sul e acha que estamos procurando uma forma sem ainda termos ainda conteúdo prático definido. Talvez devêssemos pensar a partir de uma experiência de enfrentamento real. Hoje, por exemplo, houve despejo no Pantanal (Zona Leste) e no Grajaú (Zona Sul). O que foi feito sobre isso? Precisamos estar atentos às **urgências**.

- Luciano (Dolores) ponderou que precisamos medir isso no grupo. A ação proposta tinha essa idéia, por exemplo, mas não foi realizada. Precisamos ver se é isso mesmo.

- Renan (Latão) sugeriu um **grupo de estudos** sobre experiências de Agitprop no Brasil e no mundo. Há a dúvida sobre tornar estes **estudos práticos** também.

- Fábio (Brava) colocou a importância de somarmos ações – pensarmos coisas novas, mas nem por isso abandonar coisas que já temos. (Citou, como exemplo, o Armando Boas-Praças, do Dolores.)

- Jade (MST) e Jac (Dolores) ficaram responsáveis por sistematizar e trazer impressos relatos das reuniões para leitura em grupo e debate.

Encaminhamentos: Seminário de Avaliação

27/05/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: representantes de todos os grupos

Pauta: Seminário de avaliação

Metodologia: divisão em 6 grupos aleatórios de 5 pessoas, leitura e debate do relatório, socialização em plenária.

ENCAMINHAMENTOS: socialização do debate com cada grupo, retorno para continuidade.

10/06/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: representantes dos grupos Buraco d`Oráculo, Estudo de Cena, Antropofágica,

Brava, Engenho, Estável, Dolores, MST

Pauta: continuidade do Seminário de avaliação

Debate

- Sobre o histórico deste espaço: nasce com a proposta de criação de um circuito teatral contra-hegemônico, avança para a circulação em assentamentos e espaços do MST, para o desenvolvimento de uma nova linguagem que permita ampliação e reprodutibilidade da atuação (audiovisual), e encontra-se há alguns meses como espaço de treinamento coletivo para formação teórica e prática em estéticas de combate.
- Diagnóstico dos nós: pluralidade de referências/heterogeneidade de formação política, urgência x planejamento na construção de ações políticas/estéticas junto à classe trabalhadora organizada, alternância entre formação e articulação política, flutuação da frequência dos participantes
- Perspectivas de continuidade: necessidade de debate sobre princípios, reafirmação do compromisso dos grupos, demanda por continuidade e aprofundamento dos estudos sobre a estética de combate, direcionamento dos exercícios práticos para a construção de ações concretas, fortalecimento da identidade e da relevância da atuação dos grupos junto aos movimentos sociais e na cidade, criação de núcleos de trabalho com representantes de diferentes grupos, aproximação de novos grupos que têm se articulado localmente com os grupos do coletivo.

ENCAMINHAMENTOS: Núcleo de Intervenção (Fabio Brava Luciano Dolores e Thiago Antropofágica) e Núcleo de Formação (Xandi e Nica Dolores, Diogo Estudo de Cena e Jade MST) elaborar propostas para o próximo período. Apoio à resistência do grupo Il Trupe de Choque, que fomentado está sendo impedido pela prefeitura de realizar seus trabalhos. Apoio financeiro do fundo comum para vinda de militante sandinista (Rescate) para o curso de formação em Teoria Política Latino-americana na ENFF.

14/06/2010 – Núcleo de Formação do Coletivo de Quinta

Pauta: elaboração da proposta de estudos para o período.

Entre os temas sugeridos figuram a relação entre arte e cultura, arte e política, modo de pro-

dução, aparência e essência, arte como expressão da classe trabalhadora.

Autores sugeridos: Iná Camargo, Brecht, Situacionistas, Debord

Filme: Utopia e Barbárie, de Silvio Tendler

24/06/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Subprefeitura Tendam da Lapa (a sede da Antropofágica foi interditada pela prefeitura)

Pauta: relato das intervenções da prefeitura contra coletivos artísticos por toda a cidade, apresentação da proposta de formação para o período, ampliação do Coletivo de Quinta, circuito de apresentações MST, mudanças de enquadramento na Lei de Fomento Municipal, proposta de ação.

Debate

Avaliação sobre o recrudescimento por parte do governo, resgate dos encaminhamentos do encontro anterior, momento de estreitamento com outros grupos e com os movimentos.

ENCAMINHAMENTOS: levantamento de espetáculos e disponibilidade de agenda dos grupos, com indicação de público e demandas específicas; apresentação de proposta de ação.

01/07/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: Formação sobre o Pequeno Organon para o Teatro (Brecht)

Debate

Cenário: a periferia de São Paulo. Em cena: o povo da classe trabalhadora (Eles) e o povo dos grupos de teatro (Nós).

Eles: a gente vai chegar lá!

Nós: a gente vai chegar lá, onde?

Eles: a gente, quem?

Primeiro Sinal – aforismas 3 a 7

Iniciamos nossa discussão pela questão da diversão como função primeira das artes em geral e do teatro em particular.

Isso nos levaria a refletir mais amplamente sobre o tempo livre da classe trabalhadora.

Como dar conta de proporcionar ao mesmo tempo prazeres simples e prazeres complexos? (pensamos o prazer complexo como prazer mesmo, mas de outro tipo que não o hegemônico) Por conta da indústria cultural, cada vez mais o público com que queremos dialogar não quer este “prazer complexo”.

- Vivemos um momento conservador e por isso é difícil, o público não quer, ou o teatro é chato?

- Não concorremos com a padaria, com o discurso hegemônico;

- Uma ocupação, uma greve em si não muda nada, mas essas manifestações em relação são possibilidades de mudanças em devir;

- Estamos contra o movimento do público!

(em relação à disputa simbólica, ao que o público quer ver, quer “consumir”);

Estamos condenados a tentar.

O dia que em que nosso teatro estiver cheio e formos reconhecidos, será ou porque ‘fizemos merda’ ou porque a sociedade mudou.

Segundo Sinal – aforismas 14 a 19

Obra pensada. Para quem e para que?

A aposta numa classe trabalhadora imersa na era científica vislumbrava uma era de massas, mas não tinha como prever o tamanho do estrago de que a indústria cultural seria capaz.

O discurso épico – objetivo, histórico - que é proposto no Organon não tem nenhuma possibilidade de ser hegemônico.

Não é em qualquer tempo que é possível fazer esse teatro; precisamos ser capazes de ler o momento em que vivemos. Somos anacrônicos, e ao mesmo tempo, um fato histórico concreto.

Fazemos teatro para pessoas da nossa época; e *nesse sentido* podemos afirmar que a experiência destes grupos está à frente daquela desenvolvida à época de Brecht; no entanto, esperamos do público um entendimento que nós mesmos muitas vezes não temos.

É difícil levar a classe trabalhadora aos nossos espetáculos (referindo-nos a uma parcela da classe organizada, e não ao trabalhador individual) e lidar com o fato de que estão naturalizadas questões ligadas à propriedade, à esfera do trabalho e de muitas das relações huma-

nas.

Terceiro Sinal – aforismas 54 e 55

A função transversal do teatro como diversão foi durante muito tempo a reprodução dos valores dominantes e a própria geração de valor. Além disso, indústria cultural possui outros mecanismos, cada vez mais eficazes, de propagar os valores hegemônicos.

Na esfera do teatro temos do outro lado duas grandes tendências: da alta cultura, virtuosa, e da cultura burguesa propriamente dita, que se aproxima da linguagem televisiva, etc.

Nós estamos dando outra função ao teatro – *de combate* aos valores hegemônicos.

Assumindo que para fazê-lo bem é necessário *adquirir os conhecimentos sobre o convívio humano que são patrimônio da nossa época*, não há outra maneira de dialogar com a luta de classes, senão tomando parte nela.

Mas nos dias de hoje, o que é participar da luta de classes?

Pausa em nosso drama épico – São Paulo, século XXI

A função de contribuir para a formação de um caldo de cultura política contra-hegemônica através das escolhas do que, onde e para quem fazer teatro é *um dos aspectos de nossa participação* – que se dá no nível da disputa simbólica que travamos cotidianamente com o capital.

No entanto, não podemos perder de vista que somos nós, também, trabalhadores e trabalhadoras da arte, parte de uma categoria (fazedores de teatro com as mais variadas funções), com um histórico próprio de avanços e retrocessos em sua organização.

A exemplo disso, citamos o fato de historicamente termos nos fortalecido não em torno de um sindicato, mas em torno de uma cooperativa – o que por si só poderia representar a negação de uma pauta rebaixada e o posicionamento político fundamentado na auto-organização. No entanto, esta foi outra ferramenta que deixamos em muito esvaziar-se de seu potencial político, aos poucos se tornando uma clara maneira de nos proporcionar a auto-precarização.

Apesar de serem cooperados indivíduos, são alguns destes que vêm apostando nas livres associações para criar e trabalhar de modo coletivo e democrático – há que se reconhecer os diferenciais do modo de produção; a forma de organização *grupo* que não é a forma de or-

ganização empresarial.

Ao longo da história perdeu-se a possibilidade de auto-sustentação deste fazer (política e esteticamente contra-hegemônico, que não está a serviço da reprodução dos valores e do sistema; baseado em modo de produção coletivo e com compromisso de classe).

Se por um lado afastamos com isso uma relação de consumo mercadológico (em que as pessoas pagam diretamente por uma mercadoria a ser consumida), ao disputarmos - e recebermos - dinheiro público, como fugimos da lógica da mercadoria?

Pois também o teatro, subsidiado com verba pública, passa a ser achincalhado e desqualificado tal qual demais serviços que são em verdade direitos – a exemplo da educação e da saúde públicas.

Epílogo – aforisma 76

Sobre a qualidade: o que B.B. chama de produtividade?

O que contribui efetivamente para desvelamento das contradições, a favor da luta de classes. Se o termo qualidade não nos soa bem, porque foi (também, como muitos outros) apropriado pelo jargão capitalista, digamos que seja necessário “ser responsável”, ou “ter compromisso” com o que estamos nos propondo a fazer. A exemplo disto, temos que estabelecer nossos próprios parâmetros: recursos técnicos, a dicção, o canto, a execução de uma música, etc...

Pois temos objetivos e intenções, e eles precisam ser claros; e principalmente, precisamos ser capazes de crítica e autocrítica entre nós. Qualidade como clareza do discurso, em resumo:

encenação, concepção, conteúdo = discurso elaborado + elaboração estética

15/07/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: Formação sobre Wielopole, Wielopole (Kantor)

Debate

O teatro da similitude consiste em apresentação de noções e ideias, projeção, desenvolvimento de perguntas e respostas. Há um comportamento esperado para com os objetos e

espaço para criação da ação, o público cai numa armadilha (mas o que seria revolucionário transformou-se em convencional, de 1944 a 1973). O espaço da memória é então transformado em espaço de desintegração de construções nostálgicas – ou, o que se vê no palco não é o que se gostaria de ver como projeção da memória de um tempo/geração. Na similitude há uma relação dialética entre artistas, memória, tempo histórico; não há transferência, mas ações em espaços paralelos. A repetição deixa de ser representação, passando a ser ação mesma, modificada pela interação com e no espaço; a interpenetração entre público e privado contribui para o não realismo do que é apresentado. Há também uma desestigmatização do ator/atriz, referente a sua distinção em relação ao espectador. Que morram os artistas – e a possibilidade de expressão através das diferentes linguagens seja reapropriada por todos e todas que assim desejem.

22/07/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: circuito contra-hegemônico, propostas de construção de ação política-estética coletiva

Debate

Proposta do circuito composta por apresentações nas sedes dos grupos Estável, Engenho, Brava, Dolores, Buraco. Discutiu-se a viabilidade de execução – como seria possível apresentar e receber simultaneamente? Afinar o calendário.

Intervenções planejadas compostas de três níveis de complexidade: uma novela em 5 capítulos (com o tema da precarização do trabalho), assaltos culturais relâmpago (em estações e vagões de trem e metrô) e reformulação coletiva do comitê eleitoral de armando Boas Praças (intervenção pré-existente, do Dolores). Discutiu-se a viabilidade de realizar as ações no tempo, dada a flutuação da participação dos representantes dos diferentes grupos, e sob o ponto de vista da qualidade estética e efetividade política/pedagógica que se espera alcançar.

ENCAMINHAMENTOS: tentar colocar as propostas em pé. Fazer primeiro e avaliar depois.

05/08/2010 – Coletivo de Quinta**Local:** Espaço Cultural Pyndorama**Pauta:** formação (debate a partir dos relatos nos núcleos)**Debate**

Teatro como representação de seu tempo: fruição estética é distinta de diversão e de apreensão (criação de ilusões ou representação da realidade). Como cumprir nossa função política de disputa do imaginário ao lado da classe trabalhadora através da diversão, quando toda a tecnologia está vinculada ao avanço da burguesia em sua dominação de classe? A apropriação das técnicas avançadas não significa necessariamente avanço político. A natureza da diversão na luta de classes deve ser de natureza crítica, gerando prazer em conhecer, em construir conhecimento com a perspectiva de voltar os trabalhadores dominados contra seus dominadores – num contexto em que os trabalhadores estão dormentes.

Alguns elementos: as formas de diversão que permitem explorar o conteúdo político pedagogicamente têm que prever uma vivência coletiva das linguagens artísticas/teatro. A festa é um componente mobilizador com o qual podemos/devemos dialogar.

Como lidar com as formas que queremos combater? Negação, apropriação, subversão.

Todo artista é militante? A arte que não se propõe militante contra o sistema está naturalmente operando a favor da ideologia dominante.

Há que se fazer um novo mapeamento das forças em disputa – crime, igrejas, movimentos sociais e outras organizações populares. A arte militante precisa ser capaz de ler o momento em que vive. Qual será o alcance de nossa atuação? A provocação do pensamento, a denúncia, a contribuição efetiva para o resgate daquilo que foi negado/tomado à classe, a participação ombro a ombro com as demais categorias num processo de transformação radical da sociedade – o tempo dirá. Que ninguém se iluda, está difícil fazer política.

ENCAMINHAMENTOS: mapeamento de demandas imediatas de organizações parceiras

19/08/2010 – Coletivo de Quinta**Local:** Espaço Cultural Pyndorama**Pauta:** demandas imediatas, ensaio de ação política-estética coletiva, socialização sobre a

relação com outros grupos

Debate

Ocupação de escola abandonada na Moóca (contato MTST), manifestação do Movimento de Teatro de Rua contra a repressão às apresentações em espaços públicos, reunião do Movimento 27 de Março, ato do MST na Sé. Divisão de tarefas para garantir a participação.

Intervenção no metrô: elaboração e ensaio do coro.

“ATENÇÃO!

NÓS TRABALHAMOS O DIA INTEIRO, QUEREMOS VOLTAR PARA CASA!

FICAR NA REGIÃO DAS PORTAS NÃO É UMA OPÇÃO.

O METRÔ JOGA TRABALHADOR CONTRA TRABALHADOR,

CHEGA DE DIZER QUE SOMOS MAL EDUCADOS!

O CAOS DO TRANSPORTE É RESPONSABILIDADE DO ESTADO

SOMOS TRABALHADORES E EXIGIMOS RESPEITO!”

ENCAMINHAMENTOS: data, hora, local e orientações de segurança

26/08/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: avaliação de ação política-estética coletiva, planejamento

Debate

METRÔ. As estações da linha vermelha, sentido Leste, no horário escolhido para a ação – das 17h45 às 18h15 – são verdadeiros formigueiros humanos. Não foi possível se espalhar pela plataforma, conforme planejado. A execução do coro recebeu aplausos das pessoas usuárias do transporte, e a reação dos seguranças foi de total inoperância, ao mesmo tempo que os observadores (previamente designados para a função) relataram uma impressão de expectativa (de possível ação do coro). A dispersão não foi possível devido ao caos da situação, muitos embarcaram, retornando depois. Avaliou-se que para a ampliação de ações dessa natureza faz-se necessária articulação com movimento urbano, como o MPL (Movimento Passe Livre), além de material impresso, convidando a participação de transeuntes.

MTR. Diferença de impacto acústico/visual (a prefeitura também impediu a utilização de car-

ros de som nas praças). Avaliou-se que para não perder a mística/animação das intervenções é preciso nos preparar bem esteticamente, e também ter clareza dos limites das ações. São contribuições para o desvelamento das contradições presentes na sociedade capitalista, desnaturalização, mas não provocam imediata adesão a causa nenhuma.

ENCAMINHAMENTOS: Calendário dos circuitos, acolhimento de novos grupos, ensaio.

02/09/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: acolhimento *Kiwi*, *Parabelo*

Kiwi iniciou em Curitiba em 1996, com proposta de discussão de temas políticos e sociais + auto reflexão teatral. Realiza peças, oficinas, textos e atividades de formação. Desde 2006 em SP, com Teatro não é Mercadoria. Atualmente aborda questões de gênero, com projeto Carne, Patriarcado e Capitalismo. *Parabelo* faz teatro performático, pós residência em teatro de rua no largo do Belém. Pesquisa intervenções urbanas, com interlocução com outras organizações.

03/09/2010 – Seminário Educação e Cultura na FEUSP

Lisete Arelaro – estímulo aos pontos de cultura por parte do governo federal representou avanço nas práticas de democratização de acesso à cultura. No âmbito da universidade, cita o Centro de Memória da Educação, o Labrimp e o CEPAP como núcleos que se relacionam diretamente com a política – e através dela, estabelece projetos em parceria com movimentos sociais. Elogio ao Ministério da Cultura em sua ampliação, em oposição à postura adotada pelo Ministério da Educação, restrita, e que não considera sob sua circunscrição o que não é escolar.

Celio Turino – Foram ativados 3000 Pontos de Cultura, que potencializaram as energias criativas do povo brasileiro. . Pontos de Cultura e a educação vão se “contaminando”. Cita o Curso de Artes do Pronera (MST/UFPI) como consequência indireta. Para ele, cultura e educação são casadas. Nossa história é resultado de uma contradição. Redes de solidariedade gestaram a resistência cultural criativa e artística desde os primórdios. Os pontos representam a

valorização da identidade dos grupos. O elemento educativo, por assim dizer, vem de um referencial vigotskiano, da Zona de Desenvolvimento Proximal. A guerrilha cultural tem influências da Argentina, Paraguai, Uruguai, Espanha, Reino Unido. É necessário o reconhecimento da cultura popular organizada com autonomia e protagonismo social para quebrar o processo de dominação historicamente constituído, e gerar mudanças de comportamento – do povo e do Estado. Os encontros – TEIAs – se configuram como movimento social, pressionando para transformar o financiamento descentralizado da cultura em política de Estado. Na interação com a educação, os Pontos são sementes de subversão nas escolas, que propiciam a redescoberta do bem comum que não é mercadoria.

16/09/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: formação, texto A miséria do meio estudantil (Debord/Situacionistas)

Debate

O texto trouxe elementos para pensar a juventude, não apenas como categoria da sociedade de consumo, mas como um *status* provisório, entre a família e a sociedade. As descrições do momento em que é escrito apresentam contradições da realidade socioeconômica, desprezo pelo trabalho simultâneo ao desejo de possuir. Há uma ideologia artístico-política em oposição ao discurso de aburguesamento do proletariado, num primeiro ensaio de percepção da necessidade de aproximação e aliança com a classe trabalhadora, considerando sindicatos e partidos políticos como organizações de pauta rebaixada, que acabam por contribuir para a consolidação da ordem. Sugere a avaliação dos regimes totalitários instaurados sob a bandeira do socialismo; a revolução deve ser reinventada. A crítica da ideologia é o foco central, acompanhada pela superação das relações de trabalho e da própria fórmula Tempo Trabalho/Tempo Livre.

Por outro lado, no entanto, reconhecer a *juventude* pode significar cair na armadilha da ideologização – a periodização da revolta/rebeldia, com efeito neutralizador e de esvaziamento político, que serve bem como amortecedor da luta de classes.

Ficam, ainda, algumas provocações:

- sobre a autogestão; pode a mudança das relações de produção anteceder a tomada dos meios de produção? Quais as limitações – pelo Estado e pelo mercado – dessas iniciativas?
- a superação do trabalho é possível numa situação de super produção? Há qualquer indício de conjuntura política favorável nesse sentido?
- no que tange à categoria dos trabalhadores da arte, no que exatamente implicaria a abolição da divisão entre tempo de trabalho e tempo livre? (isso nos remete novamente à discussão da assunção de classe desta categoria, até então entendida como “parasitária”, no máximo um respiro para a subjetividade massacrada da classe trabalhadora...) Em experiências revolucionárias da história (Cuba, URSS) a categoria foi preservada. Até onde vai a radicalidade de nossos pressupostos? Militamos, no limite, pela nossa extinção?

O momento histórico exige dos grupos comprometidos com a classe trabalhadora que se coloque na ordem do dia o questionamento da desigualdade e da exploração, do por que as coisas são assim na sociedade em que vivemos. Não deixa de ser revolucionária, a perspectiva de contribuir para o processo de tomada de consciência da classe trabalhadora, da qual fazemos ínfima parte, e que será a verdadeira protagonista da superação deste modo de produção e reprodução da vida.

16/09/2010 – Coletivo de Quinta com Iná Camargo Costa

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: formação, texto Teatro e Luta de Classes (Iná Camargo Costa)

Do início do século XX até os dias atuais, o inimigo controla as trincheiras – da censura, dos meios de produção, dos veículos de comunicação de massas. Se o teatro quiser ter alguma relevância no processo histórico, terá que disputar nas trincheiras, junto à classe.

O prenúncio da dramaturgia naturalista data de 1880, em meio a ambiente fortemente militarizado (pós massacre da Comuna de Paris), com a criação do Teatro Livre – onde *Livre* está para a censura, as determinações do mercado e as convenções vigentes na cena teatral. A perseguição política, a prostituição, a desigualdade social e a miséria são postas em cena. Espalham-se pela Europa experiências de organização similares, em Berlim, Moscou, Dublin. Stanislawski dedica-se a encenar peças que não correspondem às convenções do teatro con-

siderado bom pela burguesia; e à criação d um método. O Teatro do Povo, em Berlim, é fruto da solidariedade entre os trabalhadores – responsáveis por sua construção e manutenção através de assinaturas/associações. *Piscator havia contribuído com o Agitprop junto ao exército Vermelho, Brecht tinha sido deputado no soviets em Munich.*

lná expõe as contradições e cicatrizes da participação do teatro na história recente: perseguição e combate às tentativas dos trabalhadores de consolidar seus interesses nas manifestações artísticas antes e durante a Segunda Guerra Mundial é seguida nos anos de 1950 pelo desenvolvimento de um teatro disfarçado de vanguarda em nome da classe trabalhadora, com direção ideológica da igreja.

Debate

- Se há distância entre a arte e a luta, precisamos rever nossas ações. A incorporação das pautas relevantes e de interesse da classe só é possível através da experiência. Há uma relação determinante entre as expectativas sobre o fazer teatral e o contexto em que foram geradas.
- Lutamos, ainda, pelo direito de fazer teatro! Apesar de não estarmos “incomodando” (de fato não há censura ostensiva contra os conteúdos que temos abordado), os espaços e equipamentos públicos vêm sendo privatizados, impedindo-nos de dialogar com o público.
- *Agitprop* por definição foram ações e intervenções artísticas realizadas por trabalhadores
- Entre as contradições do Estado democrático liberal está o fato de que o “teatrão” disputa os recursos públicos com o teatro de grupo. Ora, por que não se viabiliza pelo mercado?
- A contradição para o teatro de grupo, por sua vez: disputa de recursos públicos para garantir a “autonomia artística” ou para debater e levar a público questões que importam realmente para quem afinal sustenta os fundos?
- O teatro tem vantagens por conta da especificidade de sua linguagem, que favorece a experiência de reflexão coletiva, mas também enorme desvantagem em relação à escala de atuação, frente ao alcance dos meios de comunicação de massas.
- A categoria dos trabalhadores do teatro – e em especial, do teatro de grupo, tem uma lacuna de interlocução com os trabalhadores organizados de outras categorias na cidade, com os estudantes, com os partidos e internamente à própria categoria. O fazer artístico destes tra-

balhadores do teatro traz em si uma subjetividade massacrada em sua crítica ideológica.

- A fragmentação e ausência de unidade programática não são privilégio da categoria dos trabalhadores do teatro ou da arte; estamos fragmentados enquanto classe. Além da dificuldade de definir o que fazer e para quem, há as limitações da vida material à militância política...

Iná faz uma provocação importante: falata diálogo com as outras categorias da classe trabalhadora porque as artes não-comerciais não estão inseridas na cadeia produtiva! E reafirma: quanto maior a integração dos artistas com a classe trabalhadora, maior a possibilidade de entrar em choque com o estado de coisas...Trata-se de assumir de uma vez por todas sua função de grilos falantes, ou continuar vivendo/sobrevivendo precariamente como pequenos produtores, de pequenos produtos, de pequeno alcance.

(E eu digo: a revolução depende fundamentalmente essencialmente da organicidade entre os trabalhadores organizados e sua consciência social.)

INFORMES GERAIS: Favela Atitude está negociando inclusão de famílias removidas do Real Parque para indenização mas o tráfico está centralizando as mediações; mutirão de limpeza na ocupação da Moóca; encontro da categoria para discussão do Fomento e burocracia; tentativa de golpe no Equador; convite da ENFF para seminário de Mariátegui; contato com grupo Tablado de Arruar; convocatória para mutirão de construção no lote coletivo da comuna da Terra Irmã Alberta; convite para oficinas no Encontro Sem Terrinha Estadual; convocatória do grupo Arruacirco para luta contra despejos e remoções no Jd. Pantanal; datas para intervenção do comitê Armando Boas Praças.

23/11/2010 – Seminário Teatro sobre a cidade

Coordenação: Tablado de Arruar

Antonio Araújo – discorre sobre as ciladas e desafios do teatro de intervenção em espaços não convencionais. Oportunismo, voyeurismo pela diferença de classe (transformando o outro em objeto de ternura complacente, seja para alívio de culpa social ou por *marketing* social), assistencialismo, extrativismo (coleta de histórias e informações sem consentimento, contrabandeadas sem retorno social para comunidades/agrupamentos), manipulação pelo po-

der público ou grupos de interesses imersos em relações de poder (simbólico e/ou territorial) são algumas delas. A função pedagógica se cumpre para além das apresentações, consiste no incentivo e apoio à criação artística por parte dos interlocutores/público. É preciso resistir à tentação de fazer promessas... A luta política, inclusive burocrática e administrativa, permeia o processo de criação, e muitas contradições emergem neste processo – de negociação para autorização deste fazer artístico, em que as escolhas formais estão imbricadas com as temáticas e conteúdos trabalhados.

01/11/2010 – Seminário Mariátegui e Mostra de Teatro na ENFF

“Los actuales mitos revolucionarios o sociales pueden ocupar la consciencia profunda de los hombres con la misma plenitud que los antiguos mitos religiosos. Sabemos que una revolución es siempre religiosa. La palabra religion tiene un nuevo valr, un sentido, sirve para algo mas que para designar un rit, una iglesia. El comunismo es esencialmente, religioso.”

Primeiro dia

Sessão teórica: O marxismo na América Latina

Contraposição à Internacional de Stalin, segundo o qual em países subdesenvolvidos, não havendo supostamente suficiente avanço das forças produtivas, processos revolucionários deveriam se desenvolver através da aliança com as burguesias nacionais para estabelecimento da democracia e do capitalismo, como etapa necessária. Em relação com a teologia da libertação, CEBs no campo e cidade.

A BRAVA – ESTE LADO PARA CIMA

A ordem e o progresso fundamentam o surgimento de mais uma cidade e os seus habitantes vivem em razão do trabalho e sonhando com um futuro de felicidade. Até que uma crise, causada pelos seus próprios dirigentes, se abate sobre essa metrópole, ameaçando a ordem estabelecida e obrigando a criação do “mais avançado artefato da tecnologia humana”: A Bolha – que do céu vigiará tudo e todos, para manter as coisas como sempre foram. O poder do Mercado e o controle das relações humanas exercido por ele são discutidos com um humor anárquico neste trabalho da Brava Companhia, construído para apresentação em rua ou espaços alternativos.

CIA ESTÁVEL – HOMEM CAVALO E SOCIEDADE ANÔNIMA

O espetáculo apresenta um cruzamento de situações sobre trabalho, moradia e consumo, costurado pela fábula de um homem animalizado e explorado em seus esforços por sobrevivência, como metáfora das impossibilidades, ilusões e contradições estampadas em nosso cotidiano. Inserida no dia-a-dia de cerca de 1150 homens marcados por essa realidade, a Cia. Estável abre espaço para uma troca enriquecedora e se deixa contaminar completamente pelo espaço que ocupa.

PARABELO – PEÇA CORAÇÃO

Flerte com o pós-dramático na abordagem das subjetividades fragmentadas sob o jugo do capital.

Segundo dia

Sessão teórica: O marxismo de Mariátegui

A alma da civilização burguesa é desencantada; a força revolucionária está sobretudo na mística. Críticas centrais ao capitalismo enfocam a fetichização da mercadoria e o desencantamento do mundo. Em contraposição ao romantismo liberal, propõe um romantismo coletivista, socialista e revolucionário. Ressalta a importância da arte para a política, para a construção das dimensões imateriais do socialismo: vontade, indignação, solidariedade. A partir da referência ao passado e tradições ancestrais dos povos originários, elabora uma proposta de comunismo moderno não despótico.

CIA ANTROPOFÁGICA – LIBERDADE, LIBERDADE

Os atores do núcleo PY da Antropofágica fazem uma leitura singular da forma do teatro de protesto e do próprio significado nos dias de hoje da Liberdade: esta palavra que o sonho humano alimenta, que não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.

ENGENHO TEATRAL – EM PEDAÇOS

Terceiro dia

Sessão teórica: Por um socialismo indo-americano

Apresentação dos seminários temáticos preparados pelos Núcleos de Base: Romantismo revolucionário, Nacionalismo e anti-imperialismo, Indigenismo e socialismo, Formas organizativas na AL, Ética e socialismo, Mística marxista, Arte e socialismo, A mulher e o socialismo.

NOITE CULTURAL – MULHERES CANTANTES (música)

Quarto dia

Sessão teórica: Aprofundamento dos eixos de discussão

Trata-se de um marxismo recriado, com as contribuições do indigenismo. Ideia de construção ativa através da luta e da organização popular, sem impor artificialmente uma cultura predefinida, mas reconstruindo relações sociais não capitalistas.

DOLORES MECATRÔNICA DE ARTES + CIA ESTÁVEL + NHOCUNÉ SOUL – CONJUGADO

Com cenas, músicas e poesias, esta criação versa sobre os espaços que ocupamos, compartilhando trabalho, afeto, transporte, tetos e paredes. Criação coletiva com membros de grupos artísticos cujo trabalho está vinculado com à periferia – Dolores Boca Aberta, Cia Estável e Nhocuné Soul. Desfilam personagens e canções representativos de uma situação social naturalizada pelas relações de poder, geográficas, de gênero, da mídia, entre outras. Sobre tapetes trançados com fios de resto, dentro de roupas de retalho, tecendo tramas de algodão, som e prosa, discorremos dores e delícias. Nem tão suave que aliene, nem tão duro que desarticule.

CIA KIWI – CARNE, PATRIARCADO E CAPITALISMO (processo)

Duas mulheres em cena apresentam estatísticas, cantam, apresentam passagens bíblicas, mostram bonecas infantis e objetos domésticos, pintam-se obsessivamente... Além disso, imagens publicitárias e de artistas contemporâneo-a-s são projetadas numa grande tela, tudo para revelar a profunda desigualdade entre os sexos que se manifesta nos espaços público e privado. Inspirando-se na autora austríaca Elfriede Jelinek, prêmio Nobel de literatura em 2004, e na obra da historiadora Michelle Perrot, Carne discute as relações profundas entre patriarcado e capitalismo, mostrando, através de procedimentos não naturalistas, o panorama da opressão de gênero e a situação específica da violência contra as mulheres no Brasil.

CIA ESTUDO DE CENA – FULERO CIRCO (audiovisual)

O PROJETO partiu do estudo das transformações políticas e sociais ocorridas no Brasil a partir do ano de 1989. As gravações foram realizadas no Distrito Federal, Bahia, Porto Alegre e São Paulo, em articulação com coletivos de atuação crítica e com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra. O vídeo tem como narrativa central a apresentação do espetáculo de

rua O mistério do novo, uma comédia de intervenção encenada pela trupe de desvalidos “Fullero Circo” que apresenta em alguns números a destruição dos direitos dos trabalhadores, a espetacularização da pobreza e a construção do discurso totalizador capitalista, tendo como pano de fundo a democracia burguesa. No campo formal, o vídeo tensiona a relação entre ficção e documentário pela integração da linguagem do teatro de rua e do vídeo documentário como estratégia de intervenção social e comunicação popular.

Quinto dia

Sessão teórica: Partido e poder

Não considerar a existência e a importância do campesinato e dos povos indígenas na América Latina é um equívoco político. O partido, em nossa realidade específica, precisa ser o resultado de um processo real, de um movimento real, para não se resumir a um artefato de vanguarda com o objetivo único de tomada do poder.

MÍSTICA DE ENCERRAMENTO

Repertório musical de animação da semana:

Iolanda, Acorda América, Coração Civil, Pra não dizer que não falei das flores, Ojalá, Roda Viva, Alfonsina, Tanto mar, A Dario Santillan, Procissão, Fazenda Velha, Não deixe o samba morrer, Avante Juventude, Canto das 3 raças, Los hermanos, Cuitelinho, Son los sueños todavía, Oração Latina, Hasta siempre comandante.

11/11/2010 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: Avaliação da Mostra de Teatro na ENFF

Debate

A Mostra representou a chance de experimentação única – de apresentação massiva dos trabalhos para propiciar a discussão, um avanço em relação à sensação de “prestação de serviços de entretenimento” ou mesmo mercadológica, entre os grupos e o(s) movimento(s). O principal objetivo era estabelecer um diálogo com o movimento sobre o que fazemos, em outras bases. Sobre esse estreitamento, poderemos refletir mais para frente. A participação coletiva mais efetiva poderia potencializar o processo de formação, que acabou por se res-

tringir aos indivíduos de cada grupo. Temos que garantir também a nossa formação. Sobre a troca, importante observar que as apresentações não foram para o conjunto da classe trabalhadora, mas para quadros militantes de organizações de toda a América Latina.

01/12/2010 – Coletivo de Quinta com CPP da ENFF

Local: Escola Nacional Florestan Fernandes

Pauta: Avaliação da Mostra de Teatro

Debate

A I Mostra foi realizada, contando com a participação de 8 grupos que compõem o Coletivo de Quinta. Foram 6 apresentações teatrais, 1 projeção de vídeo e 1 debate sobre processos de criação, inseridos em uma semana com estudos em tempo integral; com a presença de cerca de 60 pessoas diretamente ligadas aos grupos, além dos educandos/as do Curso de Estudos Latinos, a CPP e militantes convidados/as. A Mostra vem coroar um processo de sensibilização – há tempos em curso - para a necessidade de se atentar para novas formas de se comunicar e disputar hegemonia, tanto no trabalho de base como na formação de quadros. Esta constatação nos impõe o desafio de enfrentar nossas próprias limitações (de acesso, mas muitas vezes, também, de entendimento) para nos apropriarmos do que a classe trabalhadora acumulou em termos de cultura e arte. A vivência e a experiência do fazer artístico pode ser algo muito além da apropriação de um conjunto de técnicas; proposta de agenda sistemática para articular este diálogo – possibilidade de contribuição dos grupos diretamente para as atividades de formação em alguns cursos.

20/12/2010 – Coletivo de Quinta reunião extraordinária

Presentes: Antropofágica, Brava, Dolores, Engenho, Estável, MST

Debate: ações possíveis diante dos desafios da classe trabalhadora

Estão colocadas as tarefas do reascenso dos movimentos de massas: campanhas de conscientização, alianças e lutas conjuntas entre diferentes setores, ofensiva de uma comunicação própria, retomada do trabalho de base junto à classe. Há temas comuns que dizem respeito ao campo e à cidade, a função social da terra é certamente um deles. Terra para trabalhar,

para morar, para viver. Especificamente no que tange aos trabalhadores das artes, vem sendo roubado o direito de uso público dos espaços públicos. Temos que planejar ações integradas – ações diretas + intervenções político-estéticas + instalações + cartas e impressos + redes sociais para o diálogo com a sociedade. Encaminhamos grupos de trabalho para preparar as diferentes frentes, imediatamente.

03/01/2011 – Coletivo de Quinta na Jornada de lutas do MST

Local: município de Serrana, Fazenda Martinópolis

DOLORES, ANTROPOFÁGICA, ENGENHO, BRAVA, MST

CORO – Paródia de Morte e Vida Severina (Chico Buarque)

Esta terra em que estamos, de larga medida

É a terra que queremos ver dividida

É a terra que queremos ver dividida

É uma terra grande, cheia de dívidas

Esta terra deveria nos dar comida

Esta terra deveria nos dar comida

É um deserto verde cheio de cana

Pra mais um barão de encher de grana

Pra mais um barão de encher de grana

É a terra que queremos ver dividida

É nossa luta diária por Reforma Agrária

TEXTO CORIFEU

Constituição Brasileira. O artigo 186 garante que toda terra que não cumpre sua função social deve ser destinada à Reforma Agrária. Estado de São Paulo, município de Serrana. A Fazenda Martinópolis foi arrematada em leilão pelo governo do Estado no ano de 1992, por ter acumulado uma das maiores dívidas de ICMS do país. No entanto, inexplicavelmente, em 2002 a Usina entrou na justiça e conseguiu reaver a propriedade da área, sem pagar um centavo. Desde então, a Usina Nova União pratica sistematicamente uma série de irregularida-

des.

CRIME AMBIENTAL: a Usina foi condenada por queimadas em APP – área de preservação permanente.

TRBALHO ESCRAVO: 300 homens e mulheres indígenas foram trazidos do estado do Mato Grosso para trabalhar na Usina em regime de escravidão.

DESRESPEITO AOS TRABALHADORES: mais de 600 trabalhadores estão sem receber salário desde agosto de 2010.

SONEGAÇÃO DE IMPOSTOS: a dívida acumulada de ICMS chegou à soma de 300 milhões de reais.

(CORO) 300 MILHÕES DE REAIS!!!

Nem que a Usina vendesse a terra, o maquinário e tudo o que possui, daria para pagar essa conta.

NOTÍCIA – Teatro Jornal

Na manhã do dia 5 de janeiro de 2011, famílias acampadas, assentadas e militantes do MST e outras organizações aliadas ocuparam pela quinta vez a área da Fazenda Martinópolis, reivindicando sua desapropriação para que seja transformada em assentamento da Reforma Agrária, e homens e mulheres possam nela viver, plantar e produzir alimentos. Só no estado de São Paulo há hoje mais de duas mil famílias acampadas, aguardando processos de assentamento que o INCRA e o ITESP insistem em ignorar.

MÚSICA

Só, só sai, só sai Reforma Agrária com a aliança camponesa e operária!

Nossa primeira tarefa é ocupar toda terra produtiva, nós queremos trabalhar.

Só, só sai, só sai Reforma Agrária com a aliança camponesa e operária!

Nossa segunda tarefa é resistir, entrar bem organizado e lutar pra não sair.

Só, só sai, só sai Reforma Agrária com a aliança camponesa e operária!

Nossa terceira tarefa é produzir no trabalho coletivo, colher muito e repartir.

Só, só sai, só sai Reforma Agrária com a aliança camponesa e operária!

10/01/2011 - Coletivo de Quinta

Pauta: mobilizações

Ato de insubordinação civil. Intervenção relâmpago, com caráter de denúncia da privatização do espaço e controle do fazer artístico. Articulações políticas necessárias para direcionamento da pressão social.

17/02/2011 - Coletivo de Quinta com CPP da ENFF

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: Dolores, Brava, Estável, Engenho, Antropofágica, Kiwi, Buraco, Estudo de Cena, MST

Pauta: II Mostra de Teatro

Elementos para a construção da mostra a serem considerados com a perspectiva de ampliar a contribuição dos grupos de teatro como agitação e propaganda:

- Inserção dos grupos na dinâmica da Escola (horários, núcleos, trabalho coletivo)
- Inserção das temáticas de arte e política nos eixos de estudo
- Apresentações teatrais seguidas de debate

Os grupos terão ainda a tarefa de contribuir ao longo do ano com oficinas, para integração das linguagens artísticas num processo de formação sistemático.

ENCAMINHAMENTOS: levantamento de possibilidades de apresentações e oficinas, agenda.

24/02/2011 – Coletivo de Quinta com Paulo Arantes e Neide

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Presentes: representantes dos grupos

Pauta: peça da Antropofágica em construção, Terror e Miséria no Império

Foram apresentadas as cenas já construídas, submetidas à apreciação e comentários.

Paulo Arantes – tem coisas demais. Contrastes entre textos abstratos e o excesso de ilustrações; repertições demais. Dimensão paródica interessante, gera aproximação e distanciamento do objeto discutido. Discurso político evidente e bruto.

Debate

Capacidade de revisitar a história de forma surpreendente e maluca. Faltam “legendas” para orientar a leitura sobre o que de fato aconteceu e o que poderia ter acontecido (informações misturadas). Cumpre função de estimular a indignação revolucionária, com muito humor. Genial inserção de referências geracionais dos anos 1980. O que está solto não tem rendimento nenhum. Em alguns momentos o discurso panfletário destoa do tom refinado das cenas. Encerramento épico como proposta política não condiz como desfecho do que é construído ao longo do espetáculo. Antropofágica agradece entusiasticamente a contribuição dos companheiros e companheiras pela contribuição franca e fraterna.

20/ 05/2012 – Seminário Revoluções, uma política do sensível

Coordenação: SESC SP/ Secretaria

Slavoj Zizek, Marilena Chauí, Vladimir Safatle, Michael Lowy, Bernard Stiegler, Willy Correa de Oliveira, Emir sader.

A primeira batalha nos tempos de hoje é a ideológica. (Desde Marcuse). Inevitavelmente no capitalismo a obra de arte será mercadoria, e através a indústriacultural ela será planejada e concebida como tal. Na pós-modernidade, o julgamento estético torna-se medíocre, submetido à pasteurização. As imagens não substituem as narrações historiográficas, mas podem ser elementos subjetivos para compor análises, por representarem a realidade concreta – são homens e mulheres de carne e osso que fazem as revoluções – daí seu potencial subversivo. Exemplo da “Quebra do portão”, como possibilidade de enfrentamento da propriedade privada, do latifúndio, das estruturas que permitem a concentração da riqueza e a exploração de todos por alguns. O modo de produção capitalista não consegue fagocitar completamente a arte de boa qualidade, pois não são formas simplificadas – como no caso da música, que demanda de quem executa e de quem ouve uma postura ativa, repertório de referências e a vontade de compreender.

A casta dos intelectuais recebe adestramento diferenciado, ao alugar seu cérebro é bem alimentada e mantém suas mãos macias. O homem usinado pela ideologia do lucro transforma-se em monstro; a nova arte, a arte de vanguarda são bobagens, são vaidades. Vivemos um tempo embrutecedor, e a arte que pode romper com essa lógica é o anúncio de uma nova sociedade. A ideologia dominante faz com que não levemos a sério a possibilidade real e imi-

nente da mudança. Há uma habilidade radical da humanidade, de intervir e alterar a natureza e o estado das coisas. É preciso então assumir, de modo heróico, que temos uma situação em aberto, e não o fim da história. Articular uma política mundial fora do mercado e da política institucional, construir novos instrumentos da luta de classes.

17/06/2011 – Ciclo de debates sobre teatro político

Coordenação: Cia do Latão

Valério Arcary – resgate das circunstâncias em que se desenvolveu a revolução russa nos primeiros anos. Avanço lento das ideias e do programa bolchevique sobre a classe trabalhadora nos campos e cidades, embora a tomada do poder tenha tido impactos sobre o mundo. Lembra o descompasso entre um mar de atrasos e as vanguardas tecnológicas/eruditas. Na contrarrevolução política um milhão de membros do Partido Comunista foram presos ou mortos.

Iná Camargo Costa – apresenta os acontecimentos no campo das artes nesse contexto: agitação e propaganda são acionados e articulados para defesa da revolução e construção do poder soviético. Por que o teatro? Alto índice de analfabetismo e ausência de energia elétrica (leia-se: nem jornal, nem rádio e muito menos televisão chegariam ao povo). No período seguinte (pós 1927) passa a ser combatido qualquer entretenimento politizado. Por fim, em 1934 o congresso proclama o realismo socialista como pauta oficial da cultura e literatura russas.

Debate

A classe trabalhadora olha para o mundo da arte e os artistas com extrema desconfiança, com razão, em nosso momento histórico. No entanto, é impossível conceber o triunfo de um processo de transformação radical sem a aliança orgânica entre trabalhadores e intelectuais.

18/06/2011 – Ciclo de debates sobre arte e política

Coordenação: Cia Estudo de Cena

Luis Carlos Scapi – sobre o Partido dos Trabalhadores: estar no governo não significa necessariamente dirigir a nação. Para os movimentos sociais, sindicatos – e categoria dos traba-

lhadores da arte: a dependência e perda de autonomia são os maiores perigos envolvidos na disputa de recursos públicos. A ilusão da gestão democrática desmobiliza todas as categorias de trabalhadores, de 1978 para hoje fazemos um balanço de perda de direitos e flexibilização das relações de trabalho. Frente a isso, como a arte vai se posicionar?

Iná Camargo Costa – critica o “novo” como clichê das esquerdas decadentes do século XX. Os trabalhadores da arte militante são verdadeiramente desempregados da indústria cultural, e as leis de fomento são pauta social-democrata. É preciso que o teatro de grupo entenda que sua opção não é uma opção, mas uma condição imposta, para poder extrair dessa condição as forças para enfrentá-la. E se a arte militante não for capaz de atingir milhares de pessoas diariamente, precisará fazer uma autocrítica de sua relevância.

Debate

Às vezes a luta de classes se apresenta de forma ranca, às vezes de forma disfarçada. Temos que achar o “pulso” da classe trabalhadora, e quando ela voltar a se mexer, a arte poderá ser enfim sua expressão. Parte da categoria dos trabalhadores da arte e da cultura se identificar enquanto classe trabalhadora é um passo ínfimo, porém fundamental, nesse processo.

18/06/2011 – Ciclo de debates sobre teatro político

Coordenação: Cia do Latão

Heinz Dieter – sobre as circunstâncias que precederam a República de Weimar e posterior ascensão do nazismo na Alemanha: associações culturais e de bairro foram proibidas, as lideranças eram predominantemente operárias. Em 1918, declarada a República de Weimar: de leis trabalhistas ao voto feminino, a república de conselhos decide distribuir armas à população. Faltam organicidade e comunicação entre os grupos de revolucionários. Centenas de mortos, Partido Comunista na clandestinidade e milhares de militantes foragidos ou exilados. De 1918 a 1923, movimentação política e econômica e expectativas de ruptura que não se cumpriram. Em 1923, semana marxista na Alemanha funda o Instituto de Pesquisa Social, que daria origem à Escola de Frankfurt.

Sergio de Carvalho – neste recorte histórico, apresenta-se Piscator, fundamental para a existência de Brecht. Estereotipado e pouco conhecido no ambiente acadêmico, insere-se na

relação dialética entre a radicalização da negação da arte e a busca pela autonomia da arte. No contexto do teatro naturalista e expressionista, avança na orientação política do teatro, do ponto de vista formal e de conteúdo; trata obsessivamente dos temas da guerra e da revolução. Assume-se artista militante, trabalhando no Teatro do Povo sob características como a criação coletiva, precariedade material, matéria humana heterogênea (amadores), gerando dissenso no Partido sobre a pertinência disso tudo (em função da discussão sobre a função social da arte). A cena compõe-se pelo teatro amador proletário e o teatro profissional revolucionário. À construção do teatro (com projeto de Gropius, da Bauhaus) segue a criação de equipe de dramaturgos para produzir material coletivamente, e núcleos de atividades experimentais.

25/06/2011 – Ciclo de debates sobre teatro político

Coordenação: Cia do Latão

José Arbex – da ditadura civil militar à criação do PT, da CUT e do MST, ascenso dos movimentos de massa. A burguesia soube incorporar o PT e a CUT num processo que alimentou ilusões sobre a democracia. A polícia brasileira é uma das que mais tortura, e a população tem seus direitos negados sistematicamente; temos uma elite muito competente.

Tin Urbinatti – já escutava de outros fazedores de teatro na década de 1970 que o marxismo estava fora de moda. Chegou o tempo das mortes no DOPS, e o teatro passou a fazer agitação para divulgar notícias censuradas. Em 1978, a oposição sindical dos metalúrgicos monta uma peça de teatro vinculada aos fatos concretos, processo que deu origem ao grupo Forja. O teatro não era apenas o lazer para os peões, mas para aproximar os trabalhadores da reflexão política. Muitos entraram para a militância pelo teatro, que ia se desenvolvendo em três níveis: apresentações em palco (com temáticas da luta), teatro de rua (de denúncia, com utilização de imagens, bonecos etc) e seminários (prólogos cênicos aos debates formativos e deliberativos de diferentes categorias). As pesquisas necessárias para tratar dos temas muitas vezes possibilitavam às diretorias uma leitura sobre a realidade da base.

Debate

O teatro político encontra-se restrito, cumprindo um papel de resistência. Sobre as dificulda-

des de articulação com os sindicatos e centrais sindicais na atualidade: a campanha salarial tornou-se fim em si, quando não alavanca para fins maiores que não apontam para a radicalização política. A classe trabalhadora só existe quando se reconhece, e esse reconhecimento só se dá quando ela se coloca em movimento. E a necessidade de se colocar em movimento se dará no processo histórico.

07/07/ 2011 – Mostra Militância Teatral na Periferia

Local: TUSP

Coordenação: Sebastião Milaré

Abertura - Sebastião Milaré

A arte produzida na periferia de São Paulo, abrangendo diversas linguagens (artes plásticas e visuais, dança, literatura, música, teatro) impõe-se como espelho da realidade contemporânea. O fenômeno implica uma nova postura do artista em face de problemas comunitários e a tentativa de reverter o quadro massificador imposto pelos tradicionais meios de comunicação. Neste movimento, que se expande dia a dia, o teatro tem especial relevo – tanto pela sua natureza coletiva como por sua capacidade estimuladora e aglutinadora de outras áreas expressivas.

Dezenas de grupos atuam em bairros distantes, aproximando o teatro a um público que dele somente tinha vagas referências e uma impávida distância. Ao mesmo tempo, na busca de um efetivo diálogo, ao tomar as questões sociais e os modos peculiares com que esse público vê o mundo, os grupos também estabelecem paradigmas que os afastam de modelos do teatro do circuito tradicional.

Somando as ideias temáticas, nascidas do corpo a corpo entre criadores e comunidade, à necessidade de adequação de espaços, de estruturas teatrais em locais improvisados, resultam formas estéticas que observam uma nova sintaxe de cena. Em alguns grupos estas formas já se mostram amadurecidas, enquanto na maioria elas são ainda indicações, sinais de um caminho que se consroi cotidianamente.

A Mostra Militância Teatral na Periferia reúne no TUSP sete dos mais ativos coletivos desta saga. Longe de pretender-se “vitrine” deste fenômeno, a mostra tem por objetivo ativar o

ainda incipiente diálogo centro-periferia mediante o fazer teatral.

Quais as origens destes artistas? Que propostas estéticas são acionadas a partir da atuação junto às comunidades? De que técnicas e meios criativos lançam mão? Como se conciliam pesquisa estética e militância social? A mostra propõe a inclusão do centro em um dos mais corajosos movimentos teatrais paulistanos dos últimos tempos.

Mesa Dramaturgia

Buraco d'Oráculo (Adailton) – Muitos dos grupos trabalham com dramaturgias próprias, porque esta busca é parte de nossos pressupostos. Muitas manifestações populares ficaram de fora da história da arte. Dramaturgia não é necessariamente literatura. Dramaturgia na periferia significa necessariamente um diálogo com a classe trabalhadora. E mesmo a periferia, temos que pensar nesse conceito. A gente deve entender a arte como um direito, e que muito do público quer saber o que não sabe, mesmo não estando num processo pré-revolucionário. Só que trabalhador é uma posição em relação ao sistema, e estamos numa disputa simbólica, mas que não confronta diretamente o que está sendo difundido pela mídia. Nosso processo de criação passa por elaboração teórica, exercícios práticos e experimentação no diálogo com o público. E lutamos para que cada vez mais gente possa fazer teatro.

Brava Companhia (Fabio) – A nossa dramaturgia não é diferente só porque é produzida do outro lado da ponte; mas porque dialoga com cada realidade. Temos que desconstruir os critérios da peça bem feita, tomados como regra oficialmente nos Estados Unidos e no resto do mundo desde os anos de 1920. O teatro que fazemos não é bem feito, é um erro; e persistir no erro é resistência. Muitas vezes o que fazemos é interrupção, desnaturalização do estado das coisas. Essa ação demanda uma leitura crítica da realidade, que por sua vez demanda pressupostos – contra-hegemônicos, históricos, materialistas dialéticos – e também, divertimento e alegria. Não é uma questão apenas de teatro de periferia, mas de todo teatro de grupo. Até porque não dá pra dizer que todos os grupos que atuam na periferia têm uma postura e uma produção transformadoras. Estamos fazendo teatro num contexto histórico específico da luta de classes; nosso salto de qualidade depende fundamentalmente de que as pessoas (da classe trabalhadora) estejam organizadas. Ao mostrar o estado das coisas, que impossibilita as pessoas exercerem suas possibilidades de humanidade (inclusive de fazer

teatro) falamos de amor e de tantos outros assuntos ou sentimentos que interessam às pessoas.

Engenho Teatral (Moreira) – No teatro de grupo a obra é resultado da relação das pessoas que existem. A dramaturgia não deve ser um objeto com existência própria. Em cada contexto, exige critérios e conceitos que não existem “em si” e que muitas vezes não correspondem ao que se aprende na escola/universidade. Ir de encontro a esse público – trabalhadores que produzem a riqueza da sociedade – e que nos permite trabalhar através do financiamento público exige de nós uma postura diferente. A classe trabalhadora não possui hoje uma cultura própria, consome celulares, Big Brothers e bolsas anunciadas e impostos pela cultura dominante. Portanto, a dramaturgia em diálogo com a classe trabalhadora entra em confronto com isso. Escolhe conteúdos descolados das tendências em voga (teatro autorreferente, formalismos pós-dramáticos) ao abordar a luta de classes. Nosso problema parte da escolha do material, mas também passa pela forma, que ainda não está adequada a estes propósitos – mesmo o agitprop e o teatro épico não dão conta... Há preconceito por parte da classe média, de desqualificar (dizendo: isso aí não é arte), temos também esse desafio. A gente vive um momento extremamente conservador. Muitas vezes optamos por colocar em cena o personagem popular, não os donos do jogo, mas as relações não são mais pessoais. Tudo é material, inclusive o amor é assunto não privado, mas histórico. Quem privatizou o amor foi a indústria cultural com as formas hegemônicas do capital. **E com o arsenal da academia não dá pra dar conta desse desafio.** A função hegemônica do teatro é gerar valor e ao mesmo tempo, reproduzir os valores da cultura hegemônica. A gente está tentando se contrapor a isso, mas há mais de uma década nossos grupos produzem peças, filmes, livros, debates, e a cena não muda... parece ser socialmente irrelevante.

Dias 08

Insônias de Antônio, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.

O arquiteto Antonio participa do projeto de um grande empreendimento – não de sua construção, mas de sua destruição. Seu conhecimento urbanístico serve aos interesses da Corporação para remover uma favela do local onde será construído um condomínio. Isso o faz relembrar e repisar, em momentos de insônia, toda a trajetória que o levou a sua condição atual.

Em vez de expor Antonio como indivíduo, vemos os papéis sociais que ele se vê condicionado a representar, inclusive nos aspectos que pareceriam mais privados, como em sua vida amorosa e familiar.

Dia 10

Mesa Espaço Teatral

Dolores Boca Aberta (Luciano/Danilo) – o Dolores tem uma trajetória de existência teatral às margens, entendendo a periferia não apenas geograficamente, mas constituída por relações. É um fazer influenciado pela existência cotidiana naquela localidade – o Clube Desportivo Municipal de Cidade Patriarca - transformada por uma proposta de organização interna que busca radicalizar a horizontalidade e a equiparação entre trabalhos manuais e intelectuais na divisão de tarefas. Partiu de uma prática de aulas de teatro para adolescentes em escola pública e pesquisa sobre o cotidiano da escola (que resultou na peça Bonecos Chineses). A Casa de Dolores, habitação coletiva, surgiu no contexto da realização de saraus, com extrema proximidade e participação do público, que se aprofunda com os mutirões nas praças públicas (plinhérias do Macedo, festas juninas, confecção de bonecos). Participa do Levante Cultural Leste, e aproximou-se nos últimos anos de outros grupos e movimentos sociais. A relação mais contraditória segue sendo com o Estado: o grupo vive da apropriação de migalhas da riqueza produzida pela classe trabalhadora e gerida pelo Estado, que instaura a disputa entre os grupos por esses recursos, como na Lei de Fomento. A Lei, conquistada pelo movimento de teatro de grupo, significa em muitos casos a possibilidade de existência e pesquisa continuada – no caso do Dolores, possibilitou a criação da Saga do Menino Diamante, peça com 33 atores em cena e média de 300 pessoas na plateia por apresentação. Sem o fomento, a sustentação depende de uma caixa coletiva de contribuições dos integrantes para transporte e alimentação.

Grupo Pombas Urbanas (Paulo) – Cidade Tiradentes é distante e difícil de chegar; o espaço representou primeiramente, estrutura. Pombas nasce das oficinas Semear Asas, de Lino Rojas, em São Miguel Paulista. Integrantes moravam no centro, e ficavam na “viração” para garantir sua existência. Foi a iniciativa de trabalhar com adolescentes nas Cohabs que nos levou para CT. As crianças foram a primeira interlocução com a comunidade do entorno, quando reali-

závamos cursos de iniciação e aprofundamento artístico em meio aos escombros. Foram desenvolvidas então, contando com o apoio e participação de grupos parceiros, uma série de ações para envolver a comunidade que garantiram a legitimidade da permanência frente aos órgãos públicos (subprefeitura, Cohab). Jovens se inseriram nos setores da gestão compartilhada e deram origem a um novo grupo, Filhos da Dita. O grupo participa da articulação da Rede Latino Americana de Teatro Comunitário, recebendo grupos de outros países no teatro *Ventre de Lona*. A população e o bairro cresceram muito, houve a saturação de alguns aspectos e negligência de outros. Além do teatro, são trabalhadas outras linguagens artísticas, como o grafite – que também deu origem a um grupo independente – o Ponto de Cultura é da comunidade, não do grupo.

Dia 13

Mesa Depoimentos

Engenho Teatral (Moreira) – Está no Carrão, Zona Leste. O Engenho existe desde 1979, e está fora do circuito comercial desde 1993, quando realizou as primeiras experiências de apresentação na periferia – em locais distantes, para gente pobre, trabalhadora, que não tem acesso ao teatro. Assumiu o projeto de ser um teatro móvel, com controle dos meios de produção. A busca por esse público não foi para levar o “bom teatro”, mas para a transformação do fazer teatral a partir dessa interlocução. A decisão foi de afastamento dos meios, da mídia, e aproximação dos movimentos populares, e a convivência com essa realidade resulta em demandas por respostas estéticas. O público define o palco, nossa formação não termina nunca. Não somos vanguarda política, nem somos educadores; somos um grupo de teatro que lida com a luta de classes, e não é uma relação pacífica, porque estamos em confronto com a cultura dominante que hipnotiza a classe trabalhadora.

Trupe Artemanha de Investigação Urbana (Luciano Santiago) – Está no Campo Limpo, Zona Sul. O grupo surgiu em 1996, numa escola; a ideia inicial era apenas fazer teatro para dialogar com as pessoas. Na busca por meios para dialogar com a população, sempre se quebra a cara quando se acha que tem alguma coisa para ensinar... Isso, aliado à falta de políticas públicas para a arte e todo tipo de dificuldade que enfrentaram levaram como que naturalmente para um teatro político. Não há divisão estrita de trabalho, e investimos na formação dos

integrantes – música, dança, teórica e política. Atualmente, construindo com o apoio da lei de fomento e forte pressão sobre a subprefeitura, a Escola Popular de Teatro, já com aprendizes se apropriando do espaço e do projeto. A escola se torou um polo cultural; não tem limite de faltas nem certificado ou inscrição na DRT, as pessoas vão pela formação coletiva.

Depoimento da plateia (professor de escola pública) – o que vocês fazem faz toda a diferença. Vocês não estão oferecendo esmola para a periferia, vocês mexeram com uma coisa complicada, escolheram um lado. Não podem mais parar. Por favor, não abandonem a periferia, porque vocês têm um papel fundamental de dialogar com esses meninos e meninas, sem ser Ong, nem narcotráfico, nem peças literárias que não fazem nenhum sentido para eles.”

Dia 14

Pequenas histórias que à História não contam, Engenho Teatral.

A peça fala de uma sociedade que exclui pessoas, e não de pessoas excluídas. De uma sociedade que vende sonhos, embalados em mercadorias, que nunca serão entregues. De uma sociedade que rouba trabalho e concentra riquezas por meio de rapinagem, violência, guerra, cinismo e... consentimento. Uma sociedade que fabrica e morde a isca, repete jargões, aplaude e ainda pede bis. São monólogos de gente simples, que sonha sonhos aparentemente individuais. Tudo se passa numa peça ou programa de auditório em que um intelectual escreve e discute consigo mesmo e com um coro. Mas intelectual e coro também são personagens em discussão. Para seu divertimento e discernimento, não para sua distração.

Dia 20

Mesa Depoimentos

Buraco d’Oráculo – Apresenta um registro em audiovisual, produzido em parceria com a Trupe da Lona Preta, que é a base do trabalho Ser Tão Ser: a história de vida das pessoas, com o recorte da moradia. Desde 2002, com a ação cultural “Se essa rua fosse minha”, que contava com a participação de 7 grupos de teatro de rua, o universo da migração nordestina para a Zona Leste permeia a pesquisa do grupo. Desde 2005, o corpo a corpo com a comunidade vem acontecendo através dos Cafés Teatrais, onde se instaura um processo de memória coletiva, além de debater temáticas propostas pelo grupo com assessorias convidadas. Em

2009, com a circulação pelas Cohabs, teve um aumento drástico de público. O Buraco não tem sede física, mas ocupa permanentemente uma praça em Vila Mara, Zona Leste. O contato com o público realimenta o processo de criação, as pesquisas temáticas são aprimoradas com assessores/as convidados, e as trocas com os outros grupos são fundamentais.

Brava Companhia – Desde o início dos trabalhos em 1998, o grupo realizou apresentações em mais ou menos 300 bairros, e essa experiência em muitos casos despertou a vontade do fazer teatral nos locais. Há sete anos encamparam a luta pela ocupação do Sacolão das Artes, no Parque Santo Antonio, Zona Sul. A Brava coordena atividades, mas a gestão é coletiva e compartilhada com outros grupos, o que não está livre de contradições. Internamente, tem uma organização horizontal com divisão de tarefas em acordo coletivo. A carga de trabalho é quase integral, compreendendo eixos como ação, jogos, improviso, música; procedimentos de treinamento já sistematizados. A técnica está a serviço do conteúdo, sem ele nada tem sentido. A autodenominação como um teatro de oposição vem da constatação de que na disputa simbólica é preciso fazer teatro onde estamos, com as pessoas que lá estão. Estamos num tempo em que a cultura é privilégio de classe, e esses espaços periféricos são furos no bloqueio ao acesso e produção artística pelos mais pobres. Além das peças e oficinas, realiza mostras de resistência, com a participação de grupos parceiros. A comunidade tem um histórico de lutas de resistência: Clubes de mães, CEBs, etc. Hoje há peculiaridades na disputa de poder local, entre Ongs, Conselho de Segurança, vereadores.

Dia 22

Ser TÃO Ser – narrativas da outra margem, Grupo Buraco d'Oráculo. Espetáculo construído a partir das histórias e dos relatos de vida de moradores da região do extremo leste de São Paulo. São levados para o palco – a rua – histórias sobre o homem des-territorializado, fora de seu ambiente, jogado à margem de uma cidade grande. Percorre três estágios distintos dessa jornada: a partida, a luta por um pedaço de chão e a construção de conjuntos habitacionais.

Dia 23

A Brava, Brava Companhia. Espetáculo inspirado na história de Joana D'Arc – e na nossa história – propõe uma reflexão

sobre objetivos, rumos e escolhas, e nossa postura frente às consequências desses atos. A saga da heroína francesa é mostrada de forma épica, valendo-se de recursos como música, interação com a plateia e referências à cultura popular e à cultura pop, agregadas a situações cênicas que exploram o drama e o humor anárquico para estabelecer paralelos com os dias atuais. As “vozes” ouvidas por Joana tornam-se símbolos que podem ser interpretados como a crença em certos objetivos ou como a ousadia de escolher trilhar caminhos contrários aos pré-estabelecidos pela sociedade.

25/07/2011- Ocupação da Funarte (Matéria publicada na Agência Brasil de Fato)

Ocupa Funarte em São Paulo

Entre as reivindicações dos cerca de 700 trabalhadores da cultura estão as aprovações das Pec's 150 e 236

Da redação

Cerca de 700 trabalhadores da cultura de diferentes linguagens artísticas ocuparam na tarde desta segunda-feira (dia 25) a sede da Funarte - Instituição de apoio e fomento à arte vinculada ao Ministério da Cultura. O protesto em frente ao órgão do governo teve início às duas da tarde e contou com dezenas de coletivos e movimentos organizados no sob a palavra de ordem “É hora de perder a paciência!”. Os manifestantes se encontram em assembleia permanente, entremeada por intensa programação cultural que conta com apresentações de músicas, poesias, intervenções e filmes.

Entre as reivindicações dos manifestantes estão o imediato descontingenciamento de 2/3 da verba para cultura (corte do orçamento anunciado pelo governo federal); e as aprovações das PEC'S 150, que garante que o mínimo de 2% (hoje, 40 bilhões de reais) do orçamento geral da União seja destinado à Cultura, e 236, que prevê a cultura como direito social.

01/08/2011 – Ocupação da Funarte (Matéria nossa publicada no jornal Brasil de Fato - edição 441)

“Vejam vocês, a escória nos cercou...temos nossa decisão! Nosso peito rasgado, nosso coro está formado – indo em sua direção!” cantavam em protesto, rumo ao Itaú Cultural na Ave-

nida Paulista. Encerrava-se assim a semana de mobilizações do Movimento de Trabalhadores da Cultura, marcada pela ocupação político-estética do edifício da Funarte/SP. Durante sete dias e sete noites, centenas de pessoas passaram pelo acampamento, participando das assembléias, apresentações artísticas e outras atividades de formação política.

‘De tanto tomar café’ os trabalhadores perderam a paciência – ou, como nasce uma ocupação

Desde o início do ano de 2010 vinham sendo realizadas reuniões, debates e outras atividades de caráter formativo – estética e política – por diversos coletivos teatrais e grupos de outras linguagens artísticas. A notícia do corte no orçamento em março deste ano, que atingiu como um raio a pasta da cultura, foi a gota d’água. Não demorou para que começassem a surgir iniciativas em diversas capitais para a articulação de uma mobilização nacional por políticas públicas para a cultura brasileira. Já no mês de junho, circulava por correio eletrônico e nas redes sociais virtuais uma curiosa mensagem, convocando “cada grupo, artista, estudante ou simpatizante do Movimento a mandar uma mensagem ao governo e à população brasileira sobre o descompromisso do poder público com a Cultura do país”. Sob o título proposto “Trabalhadores da Cultura: é Hora de Perder a Paciência” foram realizadas mais de 40 postagens no *site* de compartilhamento de vídeos YouTube, apresentando os principais pontos de pauta das mais variadas formas.

O mês seguinte foi de intensa mobilização: plenárias lotadas de pessoas e grupos de várias partes da capital e interior de São Paulo, além de representantes de outros estados, propiciaram o aprofundamento das críticas às políticas culturais, especialmente do governo federal. O Manifesto dos Trabalhadores da Cultura, amplamente divulgado, declarava que “Arte pública é aquela financiada por dinheiro público, oferecida gratuitamente, acessível a amplas camadas da população – arte feita para o povo. Arte pública é aquela que oferece condições para que qualquer trabalhador possa escolhê-la como seu ofício e, escolhendo-a, possa viver dela – arte feita pelo povo.” Por uma arte pública, em nome dos trabalhadores da cultura e de toda a população em seu direito ao acesso irrestrito aos bens culturais, exigiam programas estabelecidos em leis, com orçamentos próprios, o imediato descontingenciamento da verba para a cultura; e as aprovações das PECs 150, que garante que o mínimo de 2% (hoje,

40 bilhões de reais) do Orçamento Geral da União seja destinado à cultura, e 236, que prevê a cultura como direito social.

25 de julho – “o dia da bomba explodir”

A manifestação realizada no bairro de Santa Cecília, diante do portão da Funarte, reuniu cerca de 700 pessoas, entre artistas, estudantes e apoiadores. No palco montado na rua, apresentações artísticas eram intercaladas com falas de integrantes dos grupos e de outros movimentos sociais, apresentando e apoiando as reivindicações. Uma verdadeira linha de produção foi montada para *silkar* camisetas com os dizeres da palavra de ordem. O coro “trabalhador, tenho a minha consciência, agora chegou a hora de perder a paciência” foi puxado através do megafone, após a leitura do poema que inspirou a palavra de ordem. Era a deixa. Com uma Kombi, palhaços, pernas de pau, malabares, batucada e fogo pelas ventas, o cortejo entrou para ficar.

Uma vez trancados os portões, declarada a ocupação, na assembléia da primeira noite constituiu-se a organização em grupos de tarefas: segurança, alimentação, limpeza, referência, comunicação, programação, agitação e propaganda – entre outros. Murais foram dependurados nas paredes para facilitar o preenchimento e visualização das escalas de trabalho, além de possibilitar a livre expressão da poética de cada um e cada uma.

O passo seguinte seria convidar mais artistas para se juntarem à mobilização. A convocatória enviada para os coletivos artísticos sugeria que transferissem seus ensaios e trabalhos para o prédio ocupado. Outros grupos de teatro, dança, circo, música e vídeo vieram somar-se ao acampamento, enriquecendo as trocas e dando origem a novas intervenções.

Na luta de classes ninguém descansa

Com o intuito de estabelecer um diálogo direto com a sociedade, para além da atividade permanente de divulgação através da imprensa e do portal virtual do MTC, a Comissão de Agitação e Propaganda saiu em cortejos pelas ruas do entorno, com músicas e encenações. Na sexta-feira (dia 29), porém, a atividade cumpriria outra função: o apoio às cerca de 60 famílias, há nove meses ocupantes de um prédio abandonado da região, que acabavam de receber uma ordem de despejo. O grupo de aproximadamente 30 pessoas chegou ao local pela manhã, com batuques e palavras de ordem. Parte das famílias já havia deixado o prédio,

mas muitas outras estavam decididas a resistir. Uma parte do grupo de apoio entrou no prédio e outra manteve as atividades do lado de fora. Houve tumulto quando moradores e apoiadores tentaram passar alimentos para os ocupantes que estavam dentro do prédio. O advogado dos sem-teto foi ferido pelos policiais, os integrantes do grupo de apoio da ocupação da Funarte presentes ao ato tiveram seus documentos registrados; parte das famílias foi encaminhada para abrigos temporários pela prefeitura. Naquela noite, a reflexão sobre as formas de poder e de organização presentes em nossa sociedade se estenderam bastante.

Um outro jeito de fazer política

A experiência do fazer e do pensar coletivos numa escala mais ampla do que o grupo em que se atua foi sem dúvida um processo formativo, segundo relatos de muitos dos integrantes da ocupação ao longo dos dias. Desde a contribuição cotidiana para a manutenção do espaço e das atividades à possibilidade de uma relação direta entre teoria e prática – uma vez que a participação de todos e todas era fundamental, tanto na execução como nos processos de tomada de decisão – se há consenso na avaliação entre os diversos participantes, é de que o movimento sai desta jornada muito fortalecido. Uma assembléia para avaliação da semana de mobilização e planejamento das próximas ações será realizada ainda nesta semana.

Como funciona o financiamento público da cultura

“Que fique claro mais uma vez: não estamos ‘pedindo’ dinheiro. Estamos cobrando um orçamento público para programas públicos e não para essa ou aquela ação mercantil do governo. Estamos cobrando uma política de Estado. E já apresentamos propostas nesse sentido.” (trecho da 2ª carta pública do MTC)

No primeiro semestre de 2011, com o anúncio do corte de cerca de 50 bilhões de reais no Orçamento Geral da União, a cultura sofreu uma redução de 2/3 de sua verba anual. De 0,2% (2,2 bilhões de reais), foi para 0,06% (800 milhões de reais). Tal regressão implicou na suspensão dos editais federais de incentivo à Cultura no país, embora a renúncia fiscal através da Lei Rouanet não tenha sofrido qualquer alteração.

Segundo a Comissão de Comunicação do MTC, trata-se da disputa de uma política de cultura para o país – programas estruturais e estruturantes para a cultura. “Hoje o que o ministério da cultura tem é um programa único, de renúncia fiscal. A empresa deixa de pagar o imposto,

solicita a renúncia, e o gerente de marketing [da empresa] decide para onde vai este dinheiro; ou seja, ele opera numa lógica de mercado. É como se dá a privatização da cultura: em vez do recurso público arrecadado ser direcionado por meio de editais por exemplo, ele passa a ser gerido de acordo com os interesses das empresas.” O argumento principal da crítica do Movimento à política de renúncia fiscal consiste em que o dinheiro dos impostos, portanto arrecadado sobre o trabalho da classe trabalhadora, deveria ser utilizado para os interesses de toda a população.

Vozes dissonantes

Não faltaram críticas à ação de ocupação realizada pelo MTC. A começar por Antonio Grassi, presidente da Funarte, que em carta publicada no portal do Ministério da Cultura reitera “a ampla disposição para o diálogo com os movimentos populares”, embora faça ressalvas ao método utilizado pelo movimento por considerar que o trancamento dos portões “relembra momentos terríveis de nosso passado não muito distante”, referindo-se ao período da ditadura civil-militar. Em resposta, os trabalhadores da cultura afirmam que “É necessário compreender a história para compreender a luta”. (trecho da 1ª carta pública do MTC). No documento, elaborado e discutido coletivamente, retomam os processos de diálogo nas diferentes instâncias em que estiveram presentes durante os últimos 9 anos, alegando que as pautas vêm sendo apresentadas e discutidas reiteradas vezes pelas diversas organizações que compõem o Movimento, sempre com o tema central da garantia de recursos públicos para a arte pública, e que, no entanto, os programas apresentados pelo governo desconsideram tais reivindicações – daí, a impaciência histórica.

ENCONTROS DE FORMAÇÃO

“Entendendo que não está posto um horizonte revolucionário, seria preciso entender qual o nosso papel, enquanto trabalhadores e artistas, neste processo que pode vir a culminar num horizonte revolucionário e que evidentemente não depende apenas de nós.” Iná Camargo Costa (Ocamorama/FFLCH-USP) 26.07.11

“A função da cultura numa sociedade de mercado é primordialmente, gerar lucro. E também, reproduzir e perpetuar valores hegemônicos. Mas eles não precisam da gente, a indústria cultural já ocupou este espaço. Ou seja: a gente não tem mais função. Mas, por mais contra-

ditório que seja, a gente existe. E continua fazendo nosso trabalho.” Luiz Carlos Moreira (Engenho Teatral/Arte Contra a Barbárie) 27.07.11

“Quando um coletivo de trabalhadores e trabalhadoras toma uma decisão como esta, de ocupar um prédio público, isso significa que algo na consciência começou a mudar. Aqueles que querem fazer uma luta séria, de enfrentamento do capital, preparem-se para uma travessia no deserto – difícil, dura, que talvez não dê certo, mas que vale a pena ser feita.” Paulinho (MST) 28.07.11

“Temos que trazer para o presente aquilo que a gente quer para o futuro. Não idealisticamente, mas semeando os valores e as práticas da nova sociedade que queremos construir. A agricultura nos ensina: se quiser colher abacate, tem que plantar um abacateiro. Então ou a gente planta hoje os valores da nova sociedade - uma sociedade igualitária, mais justa, em que todos possam ter acesso à poesia, à música, ao teatro - ou ela não virá por milagre.” Gilmar Mauro (MST) 29.07.11

“Se vocês fizerem a conta, as pessoas que receberam saúde, educação, assistência social e cultura nos anos 1950 foram aquelas que fizeram as grandes manifestações dos anos 1970. Então os governos perceberam que as pessoas que tivessem acesso a um mínimo de formação saberiam lutar por seus direitos.” Daniel Puglia (FFLCH-USP) 30.07.11

“Vocês se tratam por companheiros, o que tem enorme importância, porque esta palavra vale muito mais do que camarada ou irmão. É importante que no sábado a noite tenha 200, 300 pessoas discutindo a transformação social e o papel do teatro, e não se vai fazer novela ou não. É desse movimento que vai nascer a verdade e o caminho.” Cesar Vieira (Teatro Popular União e Olho Vivo) 30.07.11

“Há um sentimento de uma relativa cooptação de alguns; toleramos coisas que não devíamos e isso baixou nossa capacidade crítica. Estudamos ocupações, uma ocupação põe em cheque o direito à propriedade. Não há nada tão estético como o capital, os shoppings; suas belezas – é uma batalha difícil. Mas estamos num momento de reconstrução; de planejar ações estratégicas alimentadas por uma capacidade crítica, cuidar da sistematização e de atos estéticos políticos. A consciência crítica precisa de organização política. É preciso con-

verter sonhos em planos.” Sergio de Carvalho (Cia do Latão/ECA-USP)

15/08/2012 – Comissão de seleção da Lei Municipal de Fomento ao Teatro

Pauta: Metodologia

São 69 projetos inscritos, dos quais 11 serão contemplados. Os critérios do edital são claros. Insisto que devemos fazer o julgamento de mérito, sem levar em conta se já foi contemplado outras vezes ou o montante total de recursos solicitados (até porque, uma vez selecionado, pode-se exigir adequações orçamentárias). Longa discussão sobre o conceito de contrapartida social – grupo artístico não é ONG. É preciso verificar a natureza das atividades propostas: de pesquisa continuada (que visem o desenvolvimento da linguagem do teatro e o acesso ao público), de direcionamento dos equipamentos para circulação (sedes de outros grupos, centros comunitários, escolas, teatros públicos), da formação e direcionamento do público; da representatividade no cumprimento da função social.

É claro o quadro alterado na cena teatral paulistana nos últimos dez anos, a desproporcionalidade entre grupos concorrentes (com notória qualidade dos projetos) e o número possível de contemplados torna-se insustentável. Os recursos precisam ser ampliados. Há força política para conquistar uma revisão? Mais uma vez, defendo o método classificatório, que contribui para evidenciar a contradição. É preciso pensar novas formas de política cultural.

18/08/2011 – Seminário Cultura e Educação Popular

Coordenação – CEPAEP FEUSP

Iná Camargo Costa – é precisamente no ambiente do capitalismo em declínio que faz sentido falar em revolução. Empréstimo a Trotsky e Brecht os argumentos: nas mãos da burguesia, a imprensa e a arte se transformam em armas obscuras a serviço da manutenção da ordem política. Mas a arte é expressão da necessidade humana, e o capitalismo dominante é incapaz de propiciar a produção da arte popular. A arte deste tempo irá desmoronar junto com o sistema. Há uma desconfiança legítima da classe trabalhadora em relação aos intelectuais. Espera-se que desintegrem a ideologia burguesa, compreendam os elementos da realidade da luta de classes e produzam teoria revolucionária. Arte, cultura e política precisam de uma perspectiva nova. A criação artística tem suas próprias leis, mesmo quando profundamente

comprometida com os movimentos revolucionários.

Célio Romoaldo (MST) – são grandes os desafios de fazer poesia e luta num momento de descenso das mobilizações de massas e alto grau de apaziguamento social. Uma das funções da arte como dimensão humana na luta de classes é a identificação dos inimigos. Até que ponto as produções da classe trabalhadora consegue ir além do que está dado pela lógica do capitalismo? A lógica produtivista atropela os processos os processos de intervenção cultural política, enquanto a dominação capitalista opera pela coletivização de consensos e desejos... No lixo produzido pela indústria cultural e consumido pelos trabalhadores e trabalhadoras, o esvaziamento teórico reflete o esvaziamento do ser humano. Temos que priorizar o cuidado e o zelo com o acervo cultural que é patrimônio da classe trabalhadora, mas fazer com que a base dos movimentos sociais voltem a perceber o sentido de sua luta é o grande desafio.

Luciano Carvalho e Alexandre Gonçalves (Dolores Boca Aberta MecaTrônica de Artes) – estamos numa dupla tarefa, de construção de um novo imaginário junto à classe trabalhadora em oposição ao pensamento hegemônico. Nascemos, respiramos e bebemos essa lógica, daí o desafio e a dificuldade de desvelar e desconstruir os mecanismos de dominação. A mudança interna aos grupos se dá pela subversão do modo de produção, da não mercantilização do produto artístico, da tensão indivíduo/coletivo presente nas encenações. O primeiro passo é a desalienação. A arte é direito de todos, e da imensa maioria isso foi roubado. Temos que plantar conflitos para contribuir com a classe trabalhadora, e isso implica muitas vezes em atritar com ela, numa experiência que é ao mesmo tempo estética, política e pedagógica. O trabalhador que faz arte gera possibilidades de emancipação; o corpo é suporte da experiência da tomada de consciência.

01/09/2011 – Seminário Atualidade da Educação Popular como emancipação humana

Coordenação: ENFF e Fundação Rosa Luxemburgo

Oficina Temática – Novas linguagens na educação Popular

Jade Percassi (CEPAEP FEUSP) – apresenta breve histórico da presença da arte organicamente nos processos revolucionários, e de resistência no caso brasileiro. A separação entre arte, educação e política serve a uma estratégia clara de cooptação e dominação.

Moreira (Engenho Teatral) – há que se fazer uma arte como educação, que se contraponha ao projeto dominante, com uma perspectiva de transformação. Mas os valores capitalistas também estão dentro da gente... A divisão social do trabalho também atinge a arte; o trabalho artístico profissional é muito diferente da arte realizada no tempo livre. Como exigir compromisso revolucionário de trabalhadores que não controlam os meios de produção? A experiência do Engenho nesse sentido demonstra que o modo de produção coletivo se reflete no objeto artístico. É preciso pensar como fazer e para quem fazer, antes de decidir o que fazer. Nesse caso, não basta retratar o massacre – é preciso apresentar possibilidades de superação. Mas temos ainda a questão da indústria cultural – novelas e filmes americanos formatam esteticamente a recepção, condicionada a conflitos de indivíduos.

Ana Chã (Cultura MST) – a arte e a cultura sempre estiveram presentes na vida da organização, mesmo antes de haver reflexão e intencionalidade sobre isso. Houve um momento de separação em nosso imaginário entre arte e política também internamente – por conta desta contaminação, diferenciando artistas e militantes. Por outro lado, identificamos o avanço da indústria cultural sobre nossos territórios (acampamentos e assentamentos). Constatamos que era preciso superar a condição de consumidores, passando a produtores de cultura. Se estamos lutando por uma produção agroecológica contra o modelo do agronegócio, precisamos também elaborar nossa proposta de arte contra-hegemônica – a arte é arma de reprodução de valores da classe dominante! Para tanto, será preciso avançar também artisticamente, ou seja, não encarar a arte de forma instrumental apenas (como ilustração de determinados temas), mas encarar o desafio de produzir artisticamente.

Venezuela – a frente artística enfrenta preconceitos desde a própria esquerda, que não nos reconhece como trabalhadores. Mas chegamos ao ponto de concordar sobre a utilização das linguagens artísticas como educação popular para interagir com os setores populares mais distantes, o que é um grande avanço.

Cuba – em que pesem as experiências importantíssimas de teatro, dança e música que são apoiadas em nosso país, há pessoas destacadas para essas funções e que vivem disso, além das experiências comunitárias; temos que admitir que somos grandes consumidores de telenovelas brasileiras...

Nicaragua – nossa poética tem como base as temáticas sociais pertinentes: cooptação dos jovens, questões de gênero, questão ambiental, cooperação. As apresentações são sempre precedidas por debates e dinâmicas de integração. Mas a busca maior é por espaços e transporte, e sofremos também com a censura.

Chile – os editais públicos separam os artistas do mundo e sustentam essa aura, mas há companhias independentes, que abordam temas complexos com teatro fórum e teatro invisível, técnicas herdadas por Augusto Boal.

Honduras – realizamos mingas, mutirões artísticos como festivais populares.

07/09/2011 – Abertura das oficinas artísticas do curso de Teoria Política Latino Americana

Coordenação - ENFF

Iná Camargo Costa – a separação entre arte e política no ocidente data do século XIX. Na Grécia a política era discutida através do teatro, e havia comissões e verbas destinadas ao teatro nas assembleias. Na idade média a vida cultural ficou restrita a igrejas, mosteiros e universidades. O teatro não morreu porque foi mantido para as narrativas históricas e reprodução de valores. Com o desvirtuamento através da comédia, o teatro foi expulso e chegou às ruas, passando a ser uma atividade do povo. Com a especialização, coletivos se transformam em empresas que transformam em atividade mercantil, privatizando a experiência e criando a figura do autor. Na revolução francesa, a arte ressurgiu como importante ferramenta de disputa ideológica, para consolidação das bandeiras e da concepção de vida privada. Em 1848, quando o proletariado é massacrado pelo poder, Luís Napoleão Bonaparte promulga a lei da censura: a política é banida das artes. A arte pela arte é a concepção inimiga dos trabalhadores. Na Rússia de 1917 havia milhares de artistas militantes do partido bolchevique, acionados pela revolução para desenvolver diversas linguagens: jornal falado, peças de agitação, peças dialéticas, montagens literárias, cenificações, peças alegóricas, melodramas revolucionários, vaudevilles, operetas, cabarés vermelhos, marionetes vermelhos.

A disputa ideológica através da arte continua sendo o desafio dos artistas populares. É preciso usar a liberdade de que dispomos para incomodar, gerar ruídos frente à indústria cultural. O sistema transforma em mercadoria, mas a obra carrega a dialética em si.

08/09/2011 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: avaliação e planejamento

19ª Edição do Fomento – grupos contemplados devem contribuir com caixa comum de ajuda mútua para o coletivo.

MTC – superar as disputas internas, proximidade é maior que divergências.

MST Regional – convocatória para mutirão na Comuna da Terra Irmã Alberta

ENFF – agendas para oficinas artísticas, reunião do núcleo pedagógico.

14/09/2011 – Oficinas artísticas na ENFF

TALLER DE MUSICA - Encontro inicial

Coordenação Oficina: Jade (MST-SP) e Lucas (Cia. Antropofágica)

Coordenação Educandos: Felipe (Chile) e Erik (Chile)

Temos inscritos em nossa turma 23 pessoas, que são:

2 da Argentina, 5 do Brasil, 2 do Chile, 1 da Colômbia, 5 do Equador, 4 de Honduras, 3 do Paraguay,

1 do Peru

No primeiro momento, foi feita a apresentação de cada um, pedimos para que contassem suas experiências ou não com música e suas expectativas com a oficina. Como características mais gerais da turma, pudemos perceber:

- Alguns com experiência de canto e instrumento;
- Outros com experiência artística no auxílio de suas respectivas organizações políticas;
- Outros sem experiência alguma, gostariam desenvolver a habilidade de cantar ou tocar um instrumento.

Metodologia – Proposta Inicial

Partimos de um pressuposto inicial, para não criar expectativas irrealizáveis, de que o tempo de que dispomos não seria suficiente para capacitação técnica em instrumento, também por um dado material concreto, de que não haveria instrumentos suficientes (por exemplo, vio-

lão, um dos mais citados nas falas). Comprometemo-nos desde já a subsidiar minimamente, com noções básicas e material didático aqueles que apresentam esta demanda.

A oficina poderá contribuir para a desmistificação da especialização da linguagem artística, a partir de exercícios práticos em que vivenciaremos os conceitos de som, silêncio, ritmo, melodia, harmonia – para, a partir dessa desconstrução, restabelecer as condições de criação musical coletiva. A materialidade de nosso trabalho será constituída com a contribuição de conhecimentos específicos dos educadores aliados as diferentes tradições musicais dos educandos presentes.

Discutimos que para melhor nos apropriamos da música enquanto instrumento de luta, precisamos compreender o inimigo, como e porque ele vem ganhando espaço de hegemonia. Assim, combinamos para o primeiro encontro uma tarefa de identificação e apresentação dos gêneros musicais que tem sido impostos ao imaginário da classe trabalhadora pela indústria cultural nos 8 países. Esta apresentação trará elementos para o exercício de escuta coletiva e debate sobre os mecanismos ideológicos e sensíveis que operam sobre a subjetividade dos trabalhadores e trabalhadoras.

TALLER DE TEATRO - Encontro inicial

Coordenação Oficina: Renan (Companhia do Latão) e Flavia (Cia. Antropofágica)

Coordenação Educandos: Darling (Nicaragua), Abril (Venezuela) e Marcela (Chile)

Temos inscritos em nossa turma 24 pessoas, que são:

4 do Brasil, 3 do Chile, 3 da Venezuela, 3 da Colômbia, 3 do Paraguai, 2 do Uruguai, 1 do Panamá, 1 da Guatemala, 1 da Argentina, 1 de Moçambique, 1 do Peru, 1 da Nicarágua.

No primeiro momento, foi feita a apresentação de cada um, pedimos para que falassem de suas experiências ou não com teatro e suas expectativas com a oficina, e como viam o teatro em relação à militância. Quase todos estão ali por entenderem a utilidade do teatro na luta.

Como características mais gerais da turma, pudemos perceber:

- Alguns com experiência em coletivos artísticos;
- Outros com experiência artística no auxílio de suas respectivas organizações políticas;
- Outros sem experiência alguma, entendem a dimensão propagadora do teatro e;
- E outros estão ali para desenvolver a capacidade de expressão em público.

Metodologia – Proposta Inicial

"O ARTISTA DEVE ESTUDAR MARX." (Iná Camargo Costa, na aula inaugural)

Somos vários grupos de teatro reunidos, e para socializarmos nossa experiência particular de criação e sermos sinceros nessa troca respeitando nossa diversidade estética, cada grupo conduzirá os exercícios da cada um dos encontros, partindo do objeto temático comum, a saber, o texto teórico O MANIFESTO DO PARTIDO COMUNISTA, de Karl Marx.

Assim, mantendo o debate e acompanhamento coletivo da oficina, cada grupo conduzirá um encontro com os militantes educandos, partilhando nossos diferentes métodos de trabalho para que todos experienciem, buscando colaborar com a ampliação do repertório, a qualificação da apreciação e a sensibilização para produção e a reflexão sobre a arte como forma de luta.

15/09/2011 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: avaliação do curso do Método, circuito cultural Comuna Urbana Dom Helder Câmara, livro sobre o Fomento

Método. Ministrado por Scapi (NEP 13 de maio), por conta de heterogeneidade de formação prévia de parte dos integrantes alguns conteúdos podem ter sido subaproveitados. O Método é uma elaboração para educação popular de trabalhadores em luta, as pessoas indicadas estavam de alguma maneira prontas para entrar em contato com o materialismo dialético, o que não significa ter a pretensão de que iriam compreender tudo.

Circuito da Comuna Urbana. Momento de retomada do trabalho de base, com ativação da ciranda infantil, telecentro e obras do mutirão. Fechamento da agenda.

Livro sobre o fomento. Há textos sendo produzidos por intelectuais convidados, podemos elaborar um texto coletivo, evidenciando o impacto político do fomento para além do cumprimento dos planos de trabalho. Comissão para proposta inicial.

29/09/2011 – Coletivo de Quinta

Local: Espaço Cultural Pyndorama

Pauta: texto coletivo

O contexto é o descenso das organizações comunitárias e mobilizações de massa dos anos 1990/2000. Dentro dos limites reformistas/reivindicatórios da categoria, conquista da Lei de Fomento ao Teatro. Processo de politização dos grupos ampliado, aprimoramento estético, deslocamento geográfico e criação coletiva. Se não é inédito enquanto experiência, é inédito enquanto possibilidade de articulação. Apresentar o coletivo de Quinta como aglutinação de grupos que se identificam, pela fonte primeira de subsistência, mas principalmente pelo alinhamento político de sua pesquisa teórico-prática.

25/10/2011 – Semana de Arte e Política da ECA/USP

Coordenação: Centro Acadêmico Lupe Cotrim

Stela Barbieri (Artes Plásticas/Bienal) – o lugar da arte é na relação, no campo complexo. Às vezes o artista tem consciência do processo criativo, da intencionalidade da construção, mas às vezes não. Daí que a arte não é linear, depende das possibilidades de encontros e desencontros e diálogos; todas as visões são fundamentais.

Joana Zatz (Coletivo Contrafilé) – coletivo formado por egressos de diferentes cursos constrói intervenções urbanas como fazer político – a cidade não é só física, é também simbólica. Decisão reflete que a disputa do Estado e a militância partidária não fazem mais sentido.

Fernanda Azevedo (Cooperativa Paulista de Teatro/Cia KIWI) – a arte deve responder ao perigo de uma época. Nos anos de 1990, o movimento Arte contra a Barbárie clamava “Arte não é mercadoria”. Leis de incentivo fiscal deram margem à gestão concreta e simbólica da arte pela iniciativa privada. Em São Paulo, a resistência conquistou um projeto de lei de fomento, com critérios de seleção e dotação orçamentária próprios, reivindicando a arte como direito. Em 2009, o movimento 27 de Março dá sequência à movimentação da categoria, terminando por ocupar a sede da Funarte no estado. Em 2011, o Movimento dos Trabalhadores da Cultura gera mobilizações e nova ocupação. Com incremento da formação política, o movimento passa a pensar a mudança não apenas em função da arte/cultura, mas questionando como funciona a sociedade, contando com o envolvimento de grupos de outras linguagens artísticas e movimentos sociais.

Gislaine (Unicamp) – o conceito de arte merece reflexão. A avaliação estética não passa apenas pela fruição, outras variáveis, na sociedade de mercado, determinam os cânones, o que pode e deve ser considerado legítimo em termos de arte. As comunidades interpretativas autorizadas definem essa legitimidade em seu determinado tempo histórico. Assim que os elementos da vida pública, política, comum, com distanciamento crítico, não correspondem às expectativas de relações intersubjetivas da burguesia; daí os questionamentos feitos repetidamente ao teatro que se pretende épico. Há um tabu sobre o aspecto didático, sobre seu estigma político, sobre a questão da autoria.

03/11/2011 – Seminário Ensinamentos das experiências Socialistas para a atualidade da América Latina

Coordenação: Brasil de Fato/ENFF

Luiz Bernardo (FFLCH/USP) – a esquerda tem feito debates constantemente nos últimos vinte anos sobre o socialismo real. Nosso socialismo para a América Latina deveria debater a partir das ideias de Mariategui. Florestan Fernandes resgata desde a década de 1920 a necessidade de compreender as especificidades de nossos países para criar formas alternativas de sociedades igualitárias. Nesses vinte anos, tivemos fenômenos como o zapatismo, o Fórum social Mundial, governos progressistas, guerras de independência e por democratização, redes sociais. Após os trágicos regimes ditatoriais, vivemos um momento riquíssimo de possibilidades para os movimentos sociais, mas aparentemente não temos a crença em modelos de alternativas civilizatórias pelos quais lutar. O fato é que o internacionalismo e a troca de experiências entre sindicatos e outras organizações foram garantidos durante muito tempo pela URSS, e após a queda caíram também as apostas no prognóstico de um futuro mais justo e mais humano, sem escassez material. No último período, a intercooperação se dá sobretudo através do recurso humano, através do intercâmbio de militantes em missões. A unidade possível se dá pelo caráter anti-imperialista das organizações nos diferentes países.

Carlos Barrientos (Guatemala) – cabeça clara, coração solidário e punho combativo. As lutas contra oligarquias na América Latina nos trazem algumas lições. 1. a necessidade de aplicar o marxismo às condições concretas de cada país. Os povos indígenas e camponeses provaram

sua consciência e combatividade quando considerados sujeitos revolucionários pelo trabalho de base das organizações da classe trabalhadora. 2. a necessidade de construir um instrumento de luta coerente e consequente de seu povo e seu tempo histórico. Instrumento que deve ser capaz de realizar o trabalho educativo que consiste em transformar lutas reivindicatórias em lutas para mudar o sistema. 3. necessidade de compreender e aplicar os princípios leninistas de centralismo democrático e crítica/autocrítica, pois debates coletivos é que podem realizar a conversão sensata de análises em decisões e decisões em ações. 4. **a educação popular é a condição para a construção do poder popular.** 5. Há que se priorizar as condições de vida da população pobre. 6. É preciso preparar a população para a possibilidade de uma guerra prolongada. 7. Não podemos esperar o trem da história passar na esquina de casa (*risos na plateia*) 8. Considerar em algumas condições a necessidade da luta armada. 9. Desenvolver um trabalho organizativo amplo, articulando os diferentes setores em diferentes frentes de luta. 10. Envolver toda a população numa frente única, mesmo com níveis diferentes de consciência e atuação.

11/11/2011 – Semana de Arte e Política da ENFF

Primeiro dia

Abertura: A presença da arte nos processos revolucionários

Iná Camargo Costa – um belo dia o riso, o humor, a sátira foram transformados pela igreja em pecado. Depois, com as companhias, o teatro foi privatizado e transformado em mercadoria. A partir de Hegel, passa-se a considerar forma e conteúdo na análise de obras artísticas. Ora, o teatro é uma arena da luta de classes como outra qualquer, já dizia Bakuhnin. Do massacre da Comuna de Paris vem o processo ideológico de separação entre a arte e a política. Os primeiros partidos socialistas na Europa logo trataram de destacar militantes para a frente cultural e de comunicação. O maior expoente de sistematização das experiências de agitação e propaganda é a Revolução Russa, onde através do teatro inclusive se capacitavam as pessoas para a participação nos soviets. O contexto histórico da luta socialista nos séculos XIX e XX foram de pouquíssimo tempo livre para a militância e a fruição artística e cultural, e no entanto proliferaram experiências. Hoje, apesar do avanço das forças produtivas e seu

resultado econômico global permitirem significativa redução de jornada, foram décadas de privação sistemática do acesso à produção cultural de qualidade pela classe trabalhadora. Assim, que somos consumidores da indústria cultural; da televisão e do rádio principalmente. A pauta do direito à cultura está no programa dos movimentos populares, temos que refletir sobre nossa produção – livros, músicas, CDs, peças, vídeos etc. A própria mística do MST é uma modalidade de agitprop!

Os trabalhadores da arte que atuam contra-hegemonicamente são excluídos e autoexcluídos, e têm o desafio de enfrentar os meios de comunicação. Já há experiências de guerrilha cultural e de comunicação através de rádios, e a internet está se saindo um tiro pela culatra; de instrumento desenvolvido para dominar, vem sendo apropriado pelas classes trabalhadoras internacionais. São essas duas frentes: cavar espaço nos meios de comunicação não exclui a necessidade de continuar a aprofundar a pesquisa estética, de linguagem, para disputar o campo simbólico com os produtos consumidos pelas próprias bases das organizações populares.

CORINTHIANS, MEU AMOR – Brava Companhia

Originalmente escrita por Idibal Piveta (César Vieira) em 1966, tem como enredo a vida na capital paulista que gira, toda ela, e em todos os setores, ao redor do Sport Club Corinthians Paulista e dos trabalhadores e trabalhadoras torcedores do, então, “time do povo”. Nesta montagem, a Brava Companhia criou outras cenas e músicas, tocadas e cantadas ao vivo, para compor o espetáculo e ressaltar a crítica, já contida no texto original, em relação ao futebol utilizado como manobra ideológica para reforçar o individualismo e a mercantilização da vida, em detrimento ao “puro prazer do corpo que se lança na proibida aventura da liberdade”. A história se passa no Boteco do Olho Vivo – *inspirado nos mutirões festas para “encher laje” nos bairros* - e é mostrada de forma episódica. De um mesmo lado estão o público e os artistas, nove atores numa atuação despojada, tocam, cantam, operam a técnica do espetáculo, servem comida e bebida ao público e representam.

Segundo dia

Oficina 1 – Dolores Boca Aberta

Exercícios de prontidão e de improvisação.

KABARÉ – Cia Antropofágica

Banquete cênico-musical que reúne música, poesia e cenas do repertório da Antropofágica realizadas ao longo dos 10 anos de pesquisa e criação, organizado em eixos que degustam episódios da história do Brasil desde a Colônia até acontecimentos contemporâneos.

Debate: Formas de operação da indústria cultural no sistema capitalista

Luiz Renato Martins (ECA USP/DESFORMAS) – há uma relação orgânica entre a universidade e o poder econômico/financeiro. Muitos professores têm resistência à utilização dos métodos da luta da classe trabalhadora; o apoio se dá por atividades como aulas públicas. Mas a circunstância da luta faz renascer a vida, e a disposição para lutar e mudar a forma de produzir a reflexão. Por mérito dos fazedores de teatro, essa linguagem alcançou um elevado nível de radicalidade de forma e conteúdo, principalmente pela relação construída junto aos movimentos sociais e populares. Assim também as artes plásticas tiveram um papel fundamental no período de resistência à ditadura civil-militar. Desde 1974, porém, acentuou-se um processo de construção de um mercado de investimentos na área. As artes plásticas vem servindo, desde então, aos interesses do sistema em nível internacional. Sua “autonomia” nasce sem lutas, em berço de ouro, por determinação de investimentos estatais e incentivos fiscais ao empresariado. Salvo casos excepcionais de arte crítica, pode-se dizer que há uma verdadeira rede de aniquilação da cultura da classe trabalhadora desde os museus até os centros culturais das periferias. Por isso, trata-se de construir novos conceitos para a expressão da classe trabalhadora.

SOCIEDADE MORTUÁRIA – Cia do Latão

A peça se inspira na história das Ligas Camponesas surgidas no interior pernambucano em fins dos anos 1950 a partir das chamadas “sociedades mortuárias”, associações de camponeses que se cotizavam para comprar caixões e realizar enterros dignos. O tema foi tratado no passado por autores como Antonio Callado e gerou peças ligadas ao CPC (Centros Populares de Cultura), um dos principais movimentos de renovação da arte teatral no país, como se vê no filme *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho. Esta versão desenvolve o assunto no contexto mundial da Guerra Fria e aproxima, com a liberdade da parábola histórica, o trabalho das Ligas Camponesas das jornadas de alfabetização de Paulo Freire. O simbolismo

da luta de classes no campo surge aqui, também, como reflexão sobre a beleza e dificuldade de politização da arte. É dedicada à memória do trabalho teatral de Oduvaldo Vianna Filho.

Terceiro dia

Debate: Atuação política e produção estética: linguagens artísticas no trabalho de base

Xandi (Dolores Boca Aberta) – quando os trabalhadores fazem arte, boram o mundo às avessas. A arte é a dimensão da cultura que nos confere humanidade. Viemos de um histórico de agregação de grupos de teatro com a perspectiva de desenvolver uma estética de combate. Antes de tudo, o artista tem que ser um militante; além disso, seu fazer artístico é determinado por suas relações de trabalho. O processo de luta e de estudo alimenta e qualifica essa criação. Temos atuado sobretudo na busca pela ampliação do acesso à arte não comercial, uma arte que contribui para a luta precisa ter qualidade e amplitude, estar preparada para atuar nas situações mais diversas e adversas, contribuindo para a formação e para o diálogo com a sociedade.

Maria Raimunda (MST) – temos que ter a compreensão de que o trabalho de base é sempre interno e externo, e cada uma dessas frentes tem suas especificidades. O que é comum é que parte do ser humano é oprimida pela sociedade capitalista, e isso se reflete na subjetividade, na afetividade, na sua relação com o corpo. Entre os maiores desafios do trabalho de base está o de lutar contra o embrutecimento, ao mesmo tempo buscando o diálogo com aquilo que falta para as pessoas saírem de um estado de conformidade para o estado de indignação. A demanda imediata pela sobrevivência é o que move as pessoas, mas o processo de formação da consciência se dá de maneira coletiva, através da luta e da reflexão. A ampliação e consolidação desse processo, educativo e formativo, é que construirão a classe trabalhadora do campo. A música, a poesia, a mística sempre estiveram presentes no processo de lutas. A arte está presente na luta, e a luta está presente na arte; todo militante também tem que ser artista.

A EXCEÇÃO E A REGRA – Cia Estável

Um pequeno grupo participa de uma disputa em direção à cidade de Urga. A expedição que chegar primeiro ganha como prêmio uma concessão para explorar petróleo. Durante a viagem são expostos de modo radical a relação entre explorador e explorado, assim como os

mecanismos que legitimam o abuso de um e a submissão do outro. O texto *A Exceção e a Regra* de Bertolt Brecht serviu de base para alguns estudos, jogos e intervenções. Por ser um texto didático, a obra em questão transita com a temática das relações opressivas de trabalho revelando e evidenciando, de forma muito clara, a estrutura social que naturaliza e legitima a forma capitalista de produção. Partindo desse texto a Cia. monta o espetáculo e aprofunda seus estudos estéticos sobre esse eixo temático.

Oficina – Cia Antropofágica

Ensaio de movimentação e coro de trechos escolhidos de Arena Conta Zumbi.

ESPAÇO DE CONFLITO – Cia Estudo de Cena

Exercício cênico audiovisual. A narrativa se passa dentro da imaginação de trabalhadores e burgueses

que vivenciam uma situação na mansão do Sr. Wilson, dono da indústria “Salame Artesanal”, localizada no condomínio Flower Town, na América do Sul.

Quarto dia

Debates sobre a cultura e a arte na luta

MORRO COMO UM PAÍS – Cia Kiwi

Exercício cênico proposto pela Kiwi Companhia de Teatro. O trabalho, que discute o conceito de "estado de exceção" e a violação de direitos humanos. O texto, formalmente próximo do oratório (em que não faltam ecos dos textos clássicos gregos), permite a reflexão sobre diferentes formas de opressão e exploração, em diferentes latitudes e épocas. A outra face deste debate inclui, de forma muito concreta, o questionamento sobre o necessário processo de redemocratização, restauração da memória e da verdade, com a consequente aplicação de compensações e reparações às vítimas, e de punições aos violadores de direitos, sejam eles mandantes ou executores.

OPERETA DE BOTEQUIM – Engenho Teatral

É mais um show musical do que uma peça de teatro. São músicas compostas pelo Engenho, interpretadas pelos atores e cercadas por comentários, piadas, narrações, poesia, cenas. O umbigo nosso de cada dia ou “cada um, cada um”, aquilo que define nossos desejos, sonhos, identidade, personalidade, não é gestado apenas dentro de nós, vem de fora, do trabalho, do

emprego ou da falta dele, vem de uma história de mais de 500 anos. Opereta de Botequim, como o próprio nome indica, não tem o menor pudor em tratar tudo sem a menor cerimônia, num esculacho total, descontraído, divertido e... extremamente sério. Afinal, como o Engenho costuma dizer, divertir não é distrair.

ENTREATOS – TRANCAMENTO DE 03/12/2011 A 03/06/2012

(9 consultas ortopédicas, 3 neurológicas, mais 36 sessões de fisioterapia depois...)

27/03/2012 - ATO REÚNE TRABALHADORES E TRABALHADORAS DO TEATRO EM SP

(Matéria nossa, publicada no Jornal Brasil de Fato)

Neste 27 de março de 2012, Dia internacional do Teatro e Dia Nacional do Circo, cerca de 50 coletivos artísticos componentes do movimento de teatro de grupos de São Paulo realizaram um ato em frente ao Teatro Municipal de São Paulo. A manifestação, de caráter festivo, buscou denunciar o descaso das políticas públicas para a cultura, especialmente em âmbito nacional.

A Secretaria Municipal de Cultura havia organizado uma celebração ao Dia Nacional do Circo no Teatro Municipal, com apresentações circenses e homenagem a Abelardo Pinto, o Piolin. Após a “Palhasseata” pelo arredores, palhaços e companhias circenses convidadas foram para o Café do Municipal, onde estava presente o secretário municipal da cultura, Carlos Augusto Machado Calil. Nesse momento, o “Coro de Nus” formado por uma banda e atores e atrizes (com figurino de placas com reivindicações) tentaram em vão entrar para ler seu manifesto e entregá-lo ao secretário.

A carta denúncia, lida nas escadarias do teatro, reunia questões referentes às políticas públicas voltadas para a cultura nas três esferas de governo (municipal, estadual e federal), cobrando a continuidade de políticas e programas estruturantes para uma arte pública que permitam à categoria efetivamente se organizar, e lembrando os mortos dessa luta. *(leia a carta na íntegra)*

Três enormes alegorias, representando a ministra Ana de Hollanda, o secretário estadual de cultura Andrea Matarazzo e o secretário municipal de cultura, Carlos Calil, foram então sub-

metidos ao ritual popular de malhação de Judas, acompanhado por batucada com entusiasmo pelos transeuntes. Um “Coro de Fúrias” finalizou o rito ateando fogo aos bonecos, sob uma chuva de aplausos e gritos de apoio do público. Os manifestantes seguiram por fim em cortejo até o Studio 184, na praça Roosevelt, onde se reuniram para avaliar a importância da mobilização. Muitas das cerca de 300 pessoas que participaram do ato estiveram presentes durante a ocupação da Funarte, em julho de 2011 (*dar links da página e edição do impresso*). “Todos os anos, nos mobilizamos e nos desmobilizamos muitas vezes enquanto movimento, mas chegamos finalmente à conclusão de que esta nossa articulação só se consolida com a luta; nossas pautas continuam atuais e vamos continuar lutando” afirma Osvaldo Pinheiro, da Cia Estável.

08/04/2012 – Intervenção no Theatro Municipal de São Paulo

Coordenação: Antropofágica

17 lições de 22 – que temos nós com isso? – Antropofágica

Concerto de Villa Lobos e Astor Piazzolla – Thiago Abdalla e Ligia Campos

Qual a forma de diversão que mais nos agrada? - Estável

Desencontros Propositais e Yucalli – Cia do Feijão

1917 e 1922, os anos que não acabaram – Kiwi

Este lado para cima – Brava

Morte e vida hiereofante – Estudo de Cena

Máquinas de intervenção urbana (Karroça) – Antropofágica

Bandeiras de movimentos sociais do campo e da cidade foram dependuradas nas dependências do Theatr no contexto das encenações. Após explosão nas escadarias do teatro, todos os presentes foram convidados a integrar um cortejo pelas ruas do centro histórico. (Em nota, a secretaria municipal de cultura repudiou a utilização bárbara do Theatro e declara que estes grupos estão impedidos de solicitar suas instalações.)

01/06/2012 – Seminário Marxismo e Cultura

Coordenação: Cia do Latão

Daniel Puglia (FFLCH/USP) – “Quanto mais os pequenos burgueses se proletarizam, mais se

preocupam em se afastar da consciência e da classe proletária, e mais almejam tornar-se burgueses”. Toda arte é política. Para Hegel, o pensamento humano só avança se forem estabelecidas correlações; a dialética representa a ruptura com a lógica formal, resumida na troca do OU pelo E na contradição. A dialética é fundamentada no movimento. Fazer um teatro que representa a classe trabalhadora pode parecer uma contradição em relação à expansão do capitalismo e a inclusão de consumidores, mas não é. A contradição é a relação entre o capital e o trabalho. A crítica a uma suposta idealização dos trabalhadores pelas obras é de autoria de filósofos de gabinete. Está claro que não basta representar/interpretar a realidade; se esta interpretação não for motivada pela intenção de transformar a realidade, não tem sentido. A questão que ronda o papel da arte na disputa ideológica é o risco de cooptação ou mesmo de incorporação pelo capital.

02/06/2012 – Mostra de Grupos

Coordenação: Cia do Latão **Debate:** Cia Estável

A partir de sua trajetória (da ocupação artística do teatro Flávio Império ao albergue Arsenal da Esperança) e de suas obras (Auto do Circo, Homem Cavalo, A exceção e a regra, Voyzek), o grupo discute temas como o direito à cidade, a ausência de políticas públicas destinadas à população em situação de vulnerabilidade extrema, a pobreza e a sociedade de classes. Afirmam serem determinantes de seu trabalho a forma de organização (coletiva, diferente de uma empresa onde há patrões e empregados), do ambiente (a realidade do espaço e das pessoas se impõem à vontade do grupo), do estudo (da realidade, de como funciona a sociedade, das formas de organização do trabalho) e da troca de experiências com outros grupos. “Há um potencial político-pedagógico naquilo que fazemos, desde oficinas, apresentações e debates, que consiste no diálogo com as pessoas – albergadas e o público externo – sobre os temas que consideramos relevantes.”

02/06/2012 – Mostra de Grupos

Coordenação: Cia do Latão **Debate:** Brava Companhia

A partir de sua trajetória (ruptura com o grupo de origem, por princípios, ocupação do Saco-lão das Artes, no Parque Santo Antonio) e de suas obras (A Brava, O Errante, Este lado para

cima, Corinthians meu amor) a companhia discute temas como as forças em disputa na periferia, os poderes da imagem na sociedade do espetáculo, o controle do estado, a circulação da mercadoria, as remoções de comunidades para expansão do capital imobiliário. Afirmam serem determinantes sobre seu trabalho a horizontalidade na organização, a convivência cotidiana nos espaços de contradição e a perspectiva de transformação social. “Consciência de classe é obrigação para quem diz que está do lado do povo. Na batalha do campo simbólico contra o capital, no meio do povo a Brava agita a bandeira.”

09/06/2012 – Seminário teórico-prático de Agitprop

Coordenação: Cia de Teatro Ocamorana

Sarau Literário Libertário – ANTROPOFÁGICA

“Liberdade, porque é preciso cantar e alegrar a cidade.” O homem cavalo, Cajuína e os impactos da fome sobre a população. Bêbado e equilibrista, Arena conta Zumbi, dados sobre os mortos e desaparecidos durante a ditadura civil-militar. Discurso de Tancredo Neves, afasta de mim esse Cálice. Constituinte, imagens do plenário e repercussão na imprensa. Retomando Marx, viva a revolução. Vai passar (Chico Buarque).

Peça de Agitação – DOLORES BOCA ABERTA

Forças sociais em disputa caracterizadas por figurino: burguesia internacional, burguesia nacional, CIA, forças armadas, TFP, pequena burguesia, mídia e os trabalhadores. São encenados as operações que antecedem a democratização, o subtexto argumenta que a democracia é a forma de evitar a verdadeira revolução. Patrão Gilberto, MC Empregado e o funk da democracia.

Melodrama Revolucionário – ESTÁVEL

Classe média e movimento estudantil, filho de militante desaparecido criado por família de militares encontra irmão gêmeo durante manifestação na campanha pelas Diretas Já.

Alegoria – ANTROPOFÁGICA

Atendimento em hospital, em cuja sala de espera encontram-se a enfermeira, a burocracia, a imprensa, os palhaços e os pacientes de direita e de esquerda. Encenado o nascimento da “esperança”, ou o Acordo.

Marionete Vermelho – ESTÁVEL

Democracia e privilégios: tratamento diferenciado dado pela polícia a ricos e pobres, Petruska e a bailarina moradores de rua são detidos enquanto o corrupto ladrão do colarinho branco sai ileso.

Cenificação, Peça Dialética, Processo de Agitação – BRAVA

Militante auxilia policial ferido durante repressão a manifestação. Julgamento do trabalhador – traidor, inimigo da revolução? Treinamento para participação dos tribunais populares.

Opereta – DOLORES

1970, ditadura. 1980, greves, PT, Diretas Já. 1990, Real, FHC. 2000, crédito e consumo, Lula. 2010, Copa, Dilma. Numa dinâmica de coro/corifeu, a cada década uma música conta a história, e fala o personagem que se tornaria o Lula, variando as interlocuções. “Não é batendo no trabalhador que se faz ele trabalhar, é deixando ele endividado.”

Vaudeville – ESTÁVEL

Coristas chacretes, o monstro vermelho e a ditadura militar cantam e contam a história da transição democrática. Atrações internacionais: a gueixa da classe dominante, o mágico que faz “desaparecerem” pessoas e Maria, a dona de casa do futuro. “Anunciaram e garantiram que a ditadura ia se acabar.”

Cabaré – ANTROPOFÁGICA

Clima vermelho e preto, bebida, cigarros e charutos. De “Pra frente Brasil, salve seu patrão” a Yucalli em francês, de Zé Carioca a Sergio Malandro, com intervenções de poemas e do revolucionário latino-americano, uma grande festa traduz os pensamentos de uma época.

DEBATE

Não se trata de anacronismos, mas de história. A possibilidade de ligar fatos de outros períodos históricos com as contradições do tempo presente está dada em cena, e potencializa a provocação ao público de refletir e criar encaminhamentos para a luta decorrente do conteúdo apresentado. É evidente que não estamos num período pré-revolucionário, mas as contradições são evidentes e as coisas estão explodindo, ou para explodir. Estamos criticando o capitalismo, vivendo no tempo do capital. Temos que investigar os sujeitos históricos do presente. E evidenciar as referências, com humor, que a comicidade já é uma ferramenta de

distanciamento. O exercício proposto levou às últimas consequências a pesquisa formal; a questão é que nos falta um exército vermelho... Ainda sobre a forma: agitprop não é espetáculo, não se pode esperar o mesmo rigor técnico – há rigor, mas é muito diferente. Tem que ser bom e simples, um convite aos trabalhadores e trabalhadoras, que sintam vontade e capacidade de fazer. Além do discurso, tratarmos das questões subjetivas e ideológicas que permeiam esse limiar entre a passividade e a militância, pois apesar da consciência de que a luta de classes ainda existe, há uma nítida ausência de programa revolucionário. Neste sentido, as massas de trabalhadores só topam interagir com problemas para os quais consegue vislumbrar soluções. Os experimentos e experiências de fazer artístico com outras relações de produção e a tomada dos meios de produção nos faz trazer mais vivo no processo de criação artística a contribuição para este despertar.

15/07/2012 – Seminário a exceção e a regra

Coordenação: Kiwi Cia

Estado de exceção, justiça de transição

José Arbex, Edson Teles, Paulo Arantes

Tende a regulamentar as práticas sociais mais recorrentes. Mas sempre há algo singular, para o que busca medidas – suspensão ou alteração da norma. A Comissão da Verdade poderá operar uma transmutação de mentalidades. Mas a ditadura terá acabado quando o último algo for condenado? Em que estágio histórico entraremos quando a memória for recuperada? Hoje vivemos não um estado de direitos, mas de extermínio seletivo. A ressurreição do país depende fundamentalmente da superação da indiferença frente a instituições em frangalhos e uma hipnose ideológico-midiática.

Violações de direitos humanos e criminalização de movimentos sociais

Amelinha Teles, Angela Almeida

Contra a barbárie da violência de Estado justificada, coloca-se o desafio da disputa e fortalecimento da opinião pública. Há uma alternância entre criminalização e invisibilidade no tratamento das exceções para a manutenção da dominação de classe, de gênero, de etnia. Absurdos continuam acontecendo todos os dias, mas estão naturalizados. A impunidade dos

crimes de ontem reflete na impunidade dos crimes de hoje. Para os seres à margem da sociedade, as leis não se aplicam; reina a ideia de limpeza social. É um equívoco querer calar o povo em nome da governabilidade; um governo democrático tem é que governar com o povo nas ruas!

Teatro em tempos de ditadura

Cesar Vieira, Dulce Muniz, Thiago Vasconcelos

A censura por parte dos grupos dominantes sempre existiu contra as linguagens artísticas. No caso da ditadura brasileira, a ofensiva contra o teatro possibilitou a união de artistas trabalhadores. 734 peças foram proibidas, e muitos artistas presos e torturados. O grupo de sobreviventes passou a encenar clandestinamente sessões de teatro jornal, rodando igrejas, bairros, comunidades etc. Hoje a censura econômica é talvez a pior para quem vive de arte. Os grupos jovens devem fazer um estudo metódico do teatro feito nos tempos de resistência, para dar continuidade a um teatro alinhado politicamente à liberdade, à igualdade, aos interesses da classe trabalhadora. Se não há censura evidente, há mecanismos perversos que embotam e confundem a visão. O “não pense, obedeça” foi substituído por “pode pensar, desde que obedeça”, o que nas artes equivale a transformar muitos grupos financiados por recursos públicos em UPPs culturais. O teatro que incomoda é aquele que se organiza politicamente, é o Arte contra a barbárie, o 27 de Março, o MTC. Do outro lado temos uma indústria cultural poderosa, que através das leis de incentivo fiscal determinam qual será a arte legítima e a que será consumida no país. Do lado de cá, já temos um circuito periférico se configurando, com circulação de grupos de diferentes linguagens por espaços à margem do capital; é necessário junto à classe trabalhadora, construir um programa.

Capítulo 3

Bastidores: análise sobre os limites e perspectivas da contribuição do teatro para a formação da consciência de classe

Sobre teoria e prática, à luz de Gramsci, Brecht e Paulo Freire

(análise de entrevistas com os grupos do Coletivo de Quinta, abordando o modo de produção, o direcionamento político da produção forma-conteúdo e o alinhamento com os interesses da classe trabalhadora)

ENTREVISTAS COLETIVAS (junho e julho de 2012)

Roteiro:

1. Dado que o grupo se insere no campo do teatro de grupo que busca contribuir para a formação política e consciência da classe trabalhadora, como vocês trabalham para isso?
2. Como aconteceu o salto de consciência política do próprio grupo, de uma atuação local ou comunitária para a busca de uma identidade de classe?
3. De que formas a participação política e a militância junto a movimentos sociais, coletivos organizados e internamente à categoria influencia na criação artística do grupo?

ANTROPOFÁGICA

(Thiago, Lucas, Ruth, Martha, Flavia, Alessandra, Cleiton, Renata, Mito, Rafa)

Nós dialogamos com outras pesquisas, relacionadas, de outros grupos alinhados com uma ideia de fazer arte para contribuir com a transformação social, e dialogar com a classe trabalhadora, não apenas com o público... Mas a cena teatral está muito confusa. Por incrível que pareça, não há melhor forma de se inserir no mercado atualmente do que ter uma cara meio de esquerda. Estamos preocupados com a transformação social, mas isso é algo que qualquer pessoa que faz arte com um mínimo de bom senso ousaria falar. Nossa preocupação é com a transformação social numa perspectiva revolucionária, num campo de esquerda, mesmo com a diversidade de linhas - marxistas e anarquistas. É preciso dizer isso porque diante de outras propostas, como a economia criativa, o Fora do Eixo, e outras frentes que propagam um discurso quase que empresarial, de uma missão voltada à transformação social. É comum quando a gente vai realizar uma intervenção numa comunidade ou mesmo junto a um movimento, saber que ONGs ou outros tipos de iniciativas fazendo uso das linguagens artísticas já passaram por ali. É o que a gente tem chamado de UPP de pacificação cultural. Então uma preocupação nossa é de não cumprir essa função. E isso não depende exclusivamente de opção estética, depende de toda a construção, das mediações e da totalidade daquilo; é muito difícil realizar uma intervenção com a perspectiva da educação popular se não houver essa construção anterior. E isso pode parecer óbvio mas é uma das coisas que dá mais trabalho, para pensarmos agitprop hoje.

1. Como a gente trabalha... bom, a gente está bem nesse momento passando por uma reestruturação, toda reunião e toda assembleia discutimos isso, só ainda não está completamente sistematizado. Mas dá pra dizer que a forma que a gente se organiza já é em si um reflexo da participação na luta, pois é depois do primeiro fomento e da primeira ocupação da Funarte que se consolida o grupo que está aqui hoje. A primeira cena que criamos para a trilogia Terror e Miséria já vem carregada disso; a improvisação partiu da experiência com a polícia chegando lá, foi um pontapé inicial. O Fomento mudou tudo: o tempo que a gente tem hoje para o aprofundamento na forma estética que a gente vem buscando, sem perder a pesquisa que vinha acumulando, e a possibilidade da militância e da troca com outros grupos... Esta-

mos nesse caminho. Pode ser pretensão, mas o Oswald tinha uma fala de que “um dia a massa ainda há de comer biscoito fino”. É disso que se trata, de buscar aprender e fazer o melhor, o mais próximo possível dos trabalhadores. Há atores e atrizes que são trabalhadores, que conheceram o teatro – e a política – através da oficina da Antropofágica. Ao tomar parte da oficina, iam se aproximando também das movimentações: Palestina Livre, Movimento Passe Livre, greve da USP. Dentro do processo de formação para entrada no grupo esses debates aconteciam, reverberavam em cena; as contradições, as críticas e possibilidades, tudo aparecia como forma de se comunicar. Mesmo as pessoas que se aproximam através da apresentação do espetáculo, nas discussões surgem dúvidas, e a gente contextualiza, avança no debate sobre as questões e os acontecimentos. Quando temos um público de trabalhadores que não são militantes, temos exemplos de pessoas que vieram mais de uma vez (ver a mesma peça) porque queriam entender o que a gente queria dizer com aquilo. Então, a gente não responde, não dá soluções para a classe trabalhadora, a gente instiga as pessoas a se mexerem – para entender e para mudar as coisas. O desafio maior talvez seja descobrir como trazer as pessoas, trabalhadoras, para o teatro frente à massificação pela mídia; quebrar isso talvez seja o mais difícil. Sobre a vida interna do grupo, existe uma compreensão, uma complacência que permite que pessoas com níveis diferentes de formação política e de militância convivam aqui, e se adaptem a essa linha nossa de direcionamento político do trabalho. Então, com o convívio diário, mês a mês, ano a ano, vão se estabelecendo linhas comuns. Não é uma rigidez de antemão, de selecionar pessoas que seguem unicamente determinada linha. A gente tem dois níveis de diálogo, o histórico e o presente. No presente, as ações de agitprop que temos feito são sempre em conjunto com outros grupos que também têm esse compromisso com a transformação social revolucionária.

O contato com experiências históricas de arte preocupada com a transformação social sob um ponto de vista revolucionário nos leva a duas linhas, no Brasil. Uma delas passa por Mario Pedrosa, com influência adorniana, da arte como vanguarda, um último espaço de resistência mas que pode se distanciar do convívio com a classe trabalhadora; por outro lado a gente tem uma linha extremamente popular, que pensa diretamente numa comunicação que seria mais eficaz. Usando a metáfora da comida, em referência ao CPC, temos duas propostas que

ao nosso ver não são excludentes – o biscoito fino e a pastelaria. Hoje a gente trabalha nos dois sentidos. E por isso temos uma ligação muito forte com as vanguardas históricas e com a segunda linha, onde entram Arena, CPC. E por isso, também, a gente trabalha dobrado. Pesquisamos, ensaiamos e executamos um projeto como a Karroça, que é um processo de rua, que dialoga diretamente com a classe trabalhadora – por mais que não se identifique enquanto classe – é do tipo pastelaria, popular. E não por uma pesquisa teórica, mas por comprovação empírica de que as poéticas populares comunicam muito mais na rua do que cenas abstratas, ou um exercício a la Buñuel, coisas que talvez não funcionem. A outra frente que a gente tem é uma pesquisa de linguagem, que é ligada aos surrealistas, que tem todos os pressupostos de transformação social revolucionária mas que atuam nessa direção do biscoito fino. O que a gente tem debatido é que a classe trabalhadora, antes, durante e pós revolução pode e deve continuar acessando tanto os pastéis quanto os biscoitos finos. E há ações que contribuem para ambas as frentes, que trazem em si as possibilidades e contradições – de um lado o biscoito fino pode resultar em uma postura “se não tem pão, que comam brioche”, em que o público é colocado numa condição de ser responsável pela compreensão, e de outro, a pastelaria pode se perder e passar a fazer “pastéis de vento”.

O que a gente chama de pastelaria é o agitprop, e a gente tem estudado do ponto de vista formal para saber o que é eficiente, e do ponto de vista político a gente estuda a conjuntura para saber com quem, por que e para que fazer.

Então a Karroça já saiu com a Brava, Dolores, Pavanelli, Artemanha, Buraco, Documentário, Clariô, e chegou na Estável, no Engenho. Então todos estes grupos fazem oposição, juntos. E então as políticas e as poéticas vão sendo incorporadas, entendendo e respeitando o princípio de soberania, ou seja, que cada grupo tem suas escolhas poéticas, estéticas. E isso por uma questão histórica, de pavor de enquadramento modelar, como aconteceu com o realismo socialista. Não é tão simples como muita gente acredita, a questão de forma e conteúdo; senão não teríamos essa diversidade tão grande de formas com pressupostos políticos comuns.

Voltando ao dia a dia, a cada processo de criação tivemos processos muito diferentes. Agora, com a greve da USP, para dar um exemplo concreto: o pessoal do comando de greve nos

chamou, a gente pegou o texto do Auto dos 99% do CPC UNE e discutiu junto com eles. Então fizemos uma leitura dramática com a participação deles, pensando em como alinhar questões que estavam presentes lá no CPC com o que está acontecendo hoje. A gente foi lendo e discutindo, “aqui dá para adaptar tal situação, mudar tal figura”, colocamos elementos da luta deles dentro do texto. O fato de uma das atrizes do grupo viver a situação – morar no Crusp, estar sofrendo um processo administrativo, ser militante do movimento estudantil – traz também a possibilidade de estabelecer uma ligação verdadeira entre a encenação e a ação política de fato.

Temos dois fóruns de discussões – o Pyndorama em revista, que há quatro anos debate história e conjuntura, formado em sua maioria por professores e estudantes, acompanham e contribuem com os processos de criação; e as oficinas do ator antropofágico, que é baseada na nossa experiência. É um microcosmos, uma vez por semana; fazemos um lanche coletivo, o que parece pouco, mas já é uma metomínia da sociedade que a gente imagina e busca, em oposição ao individualismo de uma marmita ou lancheira... a divisão de trabalho já é ensaiada, com a indicação de quem faz o registro.

Tudo o que acontece no Pyndorama é registrado, e nós temos a intenção de preparar uma cartilha, porque o grupo é muito grande, para que a gente leia a sistematização. Para que a gente entenda como foi que na trajetória, até 2012, nós construímos esta forma de produzir, porque a gente entende que tem que ter eficiência das nossas forças produtivas. Não precarizar o trabalho e ter a consciência de que não temos acesso a uma série de coisas, então pensar em como utilizar da melhor forma possível inclusive coisas que foram produzidas pelo avanço da classe trabalhadora dentro do período de vigência do domínio da classe burguesa – desde a divisão do trabalho até a tomada dos nossos meios de produção. A gente tem uniforme, que é o melhor tipo de roupa para trabalhar! Do ponto de vista prático mas também simbólico, de identidade de classe. Temos uma máquina de lavar e uma de secar de uso coletivo, e máquinas de costura como instrumento de trabalho. A biblioteca também é um avanço que vem de organizações da classe trabalhadora, o recurso comum é utilizado para que todos tenham acesso ao conhecimento.

No mais, nos dividimos em núcleos: tem o núcleo de música, o núcleo PY, de formação (que

em certo sentido, assume o papel do Estado, que não proporciona esse tipo de formação à classe trabalhadora, de preparar quem vai por ofício da arte contribuir para a transformação social) , o núcleo ATP que são as figuras históricas, que estão desde a formação do grupo. Temos oficinas, que acontecem em quatro lugares atualmente: duas em escolas públicas, uma no Tendal da Lapa e uma aqui no Pyndorama. No dia a dia do espaço, existem os coordenadores do dia; cada dia tem espaços de estudo, responsáveis pela manutenção e limpeza (cozinha, banheiros, sala de ensaio etc.), alimentação, recepção (à porta e ao telefone), compras. Da parte da estrutura, algumas necessidades foram criando demandas, como é o caso dos armários: 30 pessoas entrando e saindo todo o tempo, horários de ensaios diferentes, imagina como ficava a entrada só de mochilas, cadernos, roupas. Cada ator e atriz tem seu armário e seu fichário; o fichário tem as letras das músicas, os roteiros das apresentações, textos de estudo. Mensalmente fazemos assembleias gerais, onde se decide tudo por consenso – desde a compra de um microfone até a participação para fazer uma intervenção em determinado lugar. Temos uma comissão de administração também, com três pessoas, que apresentam o balanço e todas as pessoas têm acesso a tudo o que entra e o que é gasto. Esse espaço não nos pertence, então tem um aluguel, que quando temos projeto aprovado é garantido pelo projeto, quando não, é bancado por contribuições mensais dos integrantes, proporcionalmente a quanto cada pessoa ganha. Quando há remuneração, o critério são as horas trabalhadas. Uma das coisas que sempre se discute em assembleia é a questão da hierarquia, porque uma das raízes das relações de trabalho sob o regime do capital é o poder de coerção. Como tudo é discutido em assembleia, a gente não tem medo de discutir funções, porque isso é muito claro. Uma pessoa só entra no grupo a partir do consenso da assembleia, se uma pessoa se opuser, não adianta a pessoa que é o diretor querer que uma pessoa entre. A saída de uma pessoa, a mesma coisa. Então nós temos diretor, coordenadores de núcleo, coordenadores do dia, mas isso não se torna um poder coercitivo, porque quem aprova ou não alguma coisa é assembleia. A pessoa que está na função de coordenação pode cobrar determinadas coisas porque foi tirado em assembleia, tem essa legitimidade. O outro poder além do coercitivo é o da exploração para acumulação de mais-valia. E isso também não existe. A gente planeja as ações e verifica as demandas concretas para ter

êxito na nossa atuação estética e política, eventualmente isso significa horas a mais de trabalho para determinadas pessoas, que precisam ser remuneradas por isso. É assim que a gente chega na equação de quanto ganha cada um, a ponto de rever isso por pessoa, por trabalho; é a isonomia total. Isso faz parte do princípio de estabelecer internamente as relações de trabalho como seriam numa nova sociedade. E a gente só tem dinheiro quando tem projeto, então quando a gente faz um projeto ele é lido e debatido por todos os integrantes, em cada núcleo e depois em assembleia geral: é projetado na parede, lido e aprovado ponto por ponto. Para a elaboração são formadas equipes, financeira, pedagógica etc.

Não tendo poder coercitivo e nem o poder de quem controla o dinheiro, o resto é perfumaria; a gente entende que são coisas que têm uma variação muito grande. Porque no processo de criação cada cena não é decidida em assembleia, mas de consensos e recusas de quem está trabalhando diretamente com ela, muito próximo do processo colaborativo. Mas a gente não abre mão de ter ensaiador, direção de arte, e há pessoas destacadas para coordenar e sistematizar o processo.

2. Nunca tivemos um nível de consciência comunitário. Das ações, foram junto ao Movimento Passe Livre, em defesa de equipamentos públicos como no caso do Tenda da Lapa, com organizações internacionalistas pela libertação da Palestina, as lutas do movimento estudantil, as lutas com o Movimento Sem Terra, as movimentações internas à categoria como nas ocupações da Funarte, e a colaboração na elaboração estética e teórica junto aos partidos. Porque a categoria dos trabalhadores do teatro já bateu no teto. Então a única maneira de avançar na construção política é fazer articulações com outras organizações da classe, de preferência organizações de massa – movimentos sociais, centrais sindicais, sindicatos e partidos.

3. É diferente quando você sai do literário e vai pro prático. As coisas ganham outra qualidade. Quando a gente vai pensar uma cena, e não só a cena, tudo se altera em função daquilo que se vivenciou. Existe um processo de transformação que é pessoal, mas também coletivo, dos atores, que é muito importante para o próprio entendimento da luta de classes. Até para poder dialogar, atingir a pessoa que está sentada ali; se você não tem ideia de como é sua vida como que pretende falar sobre ela? Não vai chegar.

Muitas das coisas que a gente vivencia nas ações políticas ficam em cada um, motivam a criação de cenas na sala de ensaio, mesmo que não apareçam exatamente no trabalho final. Pode parecer meio subjetivo até, mas ao mesmo tempo dá vida ao jogo, são elementos verdadeiros, que vieram de uma vivência. A militância continua nessa alimentação. E nem sempre é uma representação harmoniosa do que aconteceu, muitas vezes experimentar em cena nos leva a atritar, a questionar, nos leva a cenas polêmicas. Porque não está tão certa lá fora toda essa luta... e isso interfere diretamente na criação. Das experiências junto aos movimentos tem uma transformação da consciência, primeiro da constatação de que a luta da classe trabalhadora não está morta; se a gente deixa de participar a gente não vê, não fica nem sabendo muitas vezes. A coisa mais fundamental, mesmo quando a gente não consegue participar diretamente quando é chamado, é perceber que lutas estão acontecendo todos os dias. Isso faz com que nossas cenas estejam extremamente críticas à ideologia, mas também aos esquerdismos. Isso passa por repertório musical que nós incorporamos dos movimentos e os movimentos incorporam de nós, e até por aproveitamentos estéticos, como as cabeças que utilizamos nas últimas Karroças, que foram confeccionadas pelo Movimento Sem Terra para o ato de 17 de abril no trancamento das rodovias. A gente tem incorporado faixas e bandeiras, tanto e tão bem, que hoje podemos contribuir na produção para atividades dos movimentos. A questão da alimentação, que no dia a dia é parecida com uma dinâmica da “casa da vó”, mas quando temos que cozinhar para 30 pessoas, a Escola Nacional Florestan Fernandes nos ensinou muito! Enquanto uma equipe fica com seus instrumentos de trabalho na cozinha preparando a comida, outros estão envolvidos com a limpeza, a preparação das mesas, um vai buscar o sal que faltou, até quem comanda a cozinha avisar que está pronto. Após a refeição, outra equipe vai retirar as coisas, vai lavar e assim por diante... Fora a quantidade de cenas que só foram possíveis serem pensadas, elaboradas, roteirizadas a partir da participação em ações, além dos debates teóricos, que é inegável a contribuição e as conexões que se estabelece.

BRAVA

(Fabio, Lu, Max, Ademir, Sergio, Joel)

Nós estamos vivendo um tempo onde, por exemplo, um grupo como o nosso que está localizado dentro da periferia da cidade, por mais que a maioria de nós nasceu aqui, tem suas raízes aqui e continua fazendo trabalhos aqui, a cada semana pessoas entram em contato com a gente querendo fazer um trabalho acadêmico sobre o que a gente faz. Isso é bom por um lado e muito perigoso por outro. Na medida em que, também são poucas pessoas, que entendem organicamente o que a gente faz e por isso busca isso dentro de uma relação. E acho que no seu caso, acho que talvez seja a primeira pessoa que vem aqui fazer um trabalho que está buscando fazer uma análise do que a gente está fazendo hoje, e que tem uma relação orgânica.

Acho que é um pouco como a gente encara também o nosso trabalho. Analisar o que a gente faz, pegando uma peça teatral, que se expõe em modo de apresentação de teatro, e através dessa peça falar o que nós somos, é furada. Isso é metafísica em último grau. Mora uma confusão aí. É assim que nós vemos as análises históricas sobre os grupos que fazem teatro.

E quando você diz assim: “como nós buscamos trabalhar”, é uma frase boa. Pois significa buscar, ou até, eu poderia ter falado: “é uma tentativa de se organizar dentro de uma estrutura capitalista, de outra forma, que se contrapõe a esse modelo”. Por exemplo, se organizando em um grupo, que hoje somos 12 pessoas, e que se não tem patrão então não tem pagamento de salário. E aí se diz: “nossa, o que então segura as pessoas aqui?”. É uma boa pergunta, para começar. Então, quando se fala ‘busca’, eu poderia citar nomes aqui que são bonitos, mas que precisam ser colocados como uma busca, uma tentativa.

1. A busca de tentar realizar um trabalho horizontal, que esta forma de produção influencia. Então a forma de produção do grupo, pode falar, pode rasgar, pode morder a mão, mas, na ultima década, pelo menos, talvez, de quinze anos para cá, ela influenciou sim o modo de fazer, de produzir, das pessoas, que se politizaram para poder fazer, e que estão alterados a um determinado partido do pensamento que é a luta contra-hegemônica. Pode falar o que for. Pode espremer, pode falar que não é mas basta você analisar.

Basta pegar os grupos de teatro de São Paulo, pegar as produções que foram feitas, e de que

lado que elas se apresentaram. Tem uma busca de fazer isso de maneira horizontal, contra-hegemônica, que é uma busca de politização das pessoas que fazem esse trabalho, que é muito complexo, é muito difícil de responder essa pergunta hoje. Pois teve um momento do grupo que a gente, ao mesmo tempo em que descobria (dentro da teoria crítica, o que a gente de alguma maneira já pensava e vivia), a gente queria elaborar e demonstrar cenicamente. E nisso tem vários ruídos que acontecem.

Hoje a gente está nesse momento: “Caramba, a gente já teve esse momento de empolgação”. Já fizemos coisas ‘na louca’, e agora estamos em outro momento, que é muito complicado. Que é como se tivéssemos que ter um programa muito bem estruturado, que a gente pudesse se apoiar nele, e fazer do nosso teatro, um instrumento de um programa de transformação social. E não temos esse programa.

E aí, quando se diz: “o que a gente busca?” De fato, outro dia, conversando com Moreira⁶, no engenho, falei com ele: Puxa, talvez nosso pensamento tenha de começar a montar peças futurísticas, que se passam em 3033. Que seja, qualquer coisa, e com bastante diversão, sempre, usando o humor como uma ferramenta para a crítica a todo custo. E isso dá um trabalho danado. Por exemplo: se o sinônimo de técnica dentro do Capitalismo é mercadoria, para a gente é instrumento de clarificar conteúdo. Agora, também não estamos buscando fazer um teatro formalista. Então, usamos a técnica para que?

Usamos para vários lugares, sabendo que as grandes técnicas elaboradíssimas nós não temos. Há cinco anos, falávamos quando entramos aqui: “Não, Agora nós vamos...”. Não, há sete anos, desde quando começou a idéia de ocuparmos o sacolão das artes (depois alguém pode falar, para que conheça um pouco mais nosso trabalho), e falamos: “Agora é isso! Agora vamos ter autonomia sobre nosso meio e modo de produção!” E nos demos mal. Realmente não dá. Dentro dessa estrutura não dá.

Tentando começar a responder agora mais objetivamente a primeira questão, sobre o teatro político, de como que fazemos para chegar nesse nosso teatro político.

Para começar, para se tentar fazer um teatro político que seja pertinente, a primeira coisa é

procurar manter o olhar aberto para o mundo. Olhar o mundo a nossa volta. Olhar desde o bairro onde nos localizamos, nosso microcontexto aqui e tentar ampliar esse olhar cada vez mais e perceber como as relações que se dão aqui em nosso microuniverso dialogam com as relações maiores, que vão desde o nosso país, e pelo mundo.

A primeira coisa é essa. Manter esse olhar aberto e crítico tentando a todo custo entender essas relações. Entender essa nossa posição dentro desse mundo e se reconhecer dentro dele. E por aí passa, nesse reconhecer, se reconhecer inclusive enquanto classe. Saber qual é a nossa classe social. A qual classe nós pertencemos, e como essa classe está dentro desse mundo se relacionando com as outras coisas. E aí, continuando nessa coisa do olhar, de tentar entender, olhar as experiências do passado que vão nesse sentido, de um teatro político, isso é nossa pauta hoje: estudar essas experiências, para reconhecer nelas o que ainda faz sentido reproduzirmos hoje. E o que não faz mais sentido, e precisamos aperfeiçoar, precisa mudar, precisa arriscar, nesses nossos tempos que são tão difíceis.

Com esse olhar tentar organizar o pensamento. Organizar, olhar e entender, para daí tentar organizar nossa produção estética nesse sentido. E com tudo isso, a gente ainda tem também que buscar sempre arriscar mais, para transformar todas essas coisas, para elas fazerem sentido nos tempos que a gente está hoje. O teatro político hoje precisa ser diferente do teatro político que foi feito em outros contextos históricos, porque as demandas hoje são outras. Os desafios hoje, apesar de o sistema ser basicamente o mesmo, é o capitalismo ainda comendo a gente por dentro, as estratégias do capitalismo se aperfeiçoam. Para um teatro que se diz anticapitalista, político, precisa estar antenado com essas coisas.

Então, no começo éramos cinco. Com o Max e a Lu, viramos sete. Mas com o processo de ocupação do Sacolão, precisávamos ampliar. Buscamos pessoas que tinham passado por alguma oficina com a gente, e que estavam fazendo coisas importantes, inseridas em movimentos, militância. Então foram convites, e hoje somos doze, e estamos novamente discutindo como a gente se organiza daqui pra frente. Não é que agora a gente vai reinventar nada, mas como aliar uma experiência que já existia, com as outras experiências de fora das pessoas que estão chegando? As pessoas que no ano passado não estavam tão inseridas no contexto, esse ano assumiram tarefas. A gente muitas vezes se divide em funções, algumas

peessoas estão mais à frente de determinada função, a ideia é que isso seja o mais coletivizado possível, mas na prática hoje é inviável. Tem então as políticas culturais, o entorno e diálogo com poder público na região, com a categoria na região, com a categoria mais geral. A gente tem os cadernos de erros. O primeiro é de certa maneira mais formal, o segundo é uma tentativa de elaborar uma coisa que diz: o teatro feito no Parque Santo Antônio está inserido num contexto da realidade. E aí nem precisa traduzir, né; na periferia, no capitalismo, em 2012 – está tudo aqui, não tem recuo; as cartas que a gente assina na organização interna da categoria, as contradições enfrentadas no espaço do Sacolão. A gente descreve de certa maneira os processos políticos e estéticos, a formação das pessoas que estão no grupo, ao mesmo tempo com as intervenções que acontecem no espaço, e também contribuem para esse processo. Com todo esse quadro, nós ainda fazemos teatro. É o nosso material, está materializado nas peças que a gente faz, esse diálogo que nem sempre é amistoso mas de atrito com o entorno e nas relações que se estabelecem – o núcleo da Brava, o núcleo gestor, a nossa representação política no entorno e internamente à categoria dos grupos de teatro.

A gente chegou a pensar que se fosse ouvir a comunidade do jeito que estavam dizendo que ela precisava ser ouvida, estaríamos mortos. Isso ia virar uma igreja. Era o culto ecumênico, a ONG que queria vir através do partido político desenvolver um núcleo socioeducativo, coisas que a gente já tinha abandonado havia muito tempo. Então estamos num espaço entre aspas público, com uma gestão que tem a tentativa de ser coletivo. Isso dá ruídos no grupo porque parte das pessoas que compõem o grupo participaram ativamente da construção desse espaço. Ano passado nós lemos e fichamos todos os escritos desse espaço dos últimos quatro anos, para poder escrever o documento de princípios do Sacolão das Artes. Quem ler vai achar que estamos num soviet. Mas é importante frisar que teve um processo, que o próprio coletivo gestor foi construído no caminho, depois de várias experiências que tivemos com outros grupos.

Pertinência política e qualidade estética, é o que a gente persegue. Para nós, a qualidade se define no contexto da luta. Porque é diferente quando a gente apresenta aqui, ou faz um agitprop na Favela do Canão. Preparando a intervenção coletiva dos grupos no Tribunal Po-

pular, trabalhando de madrugada, a gente se depara com outras condições do que cada grupo sozinho, de realizar. É pensar, nesse caso, que estrutura do capitalismo proporciona o assassinato de militantes. respondendo rapidamente, é a propriedade privada da terra pelo agronegócio. Então como no mesmo lugar o Estado que coloca suas armas a serviço da proteção de uma empresa transnacional que vai matar o cara, o mesmo Estado permite que o MST conquiste algumas Comunas, assentamentos? Que tipo de coisa a gente precisa apresentar que vai além daquilo que os militantes estão carecas de saber, que dê um salto de entendimento e que a gente consiga elaborar com o teatro? Temos um discurso hegemônico e um contradiscurso. Só que o discurso hegemônico é ao mesmo tempo base para um monte de ações repressivas, mas não age sempre da mesma maneira, não existe uma arquitetura única de ação. Para cada ação há uma análise, e daí uma contra-ação. E chegamos num limite. Não sabemos. Só que nós vamos fazer a cena. Talvez isso crie uma anomalia, que é ser vanguarda política, quando deveríamos ser amparados por uma vanguarda política. Mas é parte de um ato de junção de movimentos, num tema que toca a pessoas e familiares que estão ali.

2. Essa segunda pergunta ‘do salto’: de quando a gente deu o salto de compreensão da função desse nosso teatro enquanto comunitário, depois para algo um pouco mais abrangente que seria o teatro político. Esse foi o motivo do racha que teve no grupo. Começou ali, pode ser que tenha começado ali, mas eu acho que a gente ganhou consciência disso depois. E aí talvez isso aqui gere até um debate. (risos) Porque no início a gente achava que devia preencher uma lacuna do Estado, e por isso dava milhares de oficinas etc., que são uma parte importante também, mas muito mais numa linha de proporcionar uma formação teatral numa certa linha, de grupo de pesquisa, não de aula.

Mas desconfiamos que a gente ganhou essa compreensão com mais propriedade mesmo, foi quando a estava no processo do ‘Errante’. A gente leu um livro que se chama: “Sociedade do espetáculo”. E que aquilo bateu como um tiro, e muitas coisas aconteceram, foi engraçado, foi um momento em que muitas coisas aconteceram meio junto.

Antes disso, a opção nossa, que é muito anterior ao “Errante”, a opção nossa, por exemplo,

de ter como referência estética o Brecht, ela já dizia muita coisa para nós. E, pode ser que nessa ocasião, uns mais, outros menos, é que a gente vem de formações diversas.

O Maia, por exemplo, foi uma pessoa que teve muita influência no grupo, seja indireta ou diretamente, quando ele esteve aqui como orientador. Por exemplo, história do teatro com o Maia, é diferente. Quando ele passa pelo Brecht, e as referências, o marxismo. E aí vem essa tese que ele está falando, de que para todos nós foi um choque mesmo.

Um choque porque daí depois desse livro, pelo menos, foi que a gente começou a debater alguns termos, como classe, marxismo, começaram a ficar mais frequentes em nossas conversas, por que antes não tinha. Podia até ter essas influências, de estudos pessoais, mas a coisa rachou aqui mesmo a nossa cabeça a partir da pesquisa que fizemos para “O Errante”, com “A sociedade do espetáculo”. Daí falamos: Nossa, olha o que esta pessoa está falando sobre o que é indústria cultural, o que é arte dentro desse mundo capitalista, e olha o que nós somos, na real. Para mim, pelo menos, esse foi o ponto de virada do grupo. E daí, aconteceu meio que simultaneamente, pois estava acontecendo na cidade uma coisa assim.

E um dia, alguém do “Dolores” entrou em contato com a gente. (Antes, a primeira pessoa que falou com a gente foi o Moreira, e isso foi em 2005.) Alguém ligou aqui e falou assim: “Puxa, muito legal...”, e falou da Brava se referindo a um grupo que fazia um teatro ‘materialista dialético’. E falamos: “Gente, que coisa é essa? Precisamos entender melhor o que significa isso”. Sendo bem sinceros, inclusive para sabermos de nossas limitações também, inclusive teóricas. Na época quando falaram isso a gente nem sabia o que era.

Sobre esse processo do “O Errante”, de 2006. Tinha uma coisa muito interessante, para ver como são as coisas. Tivemos um momento de um sentimento muito coletivo, que dizia: “Tudo isso eu já pensava e já fazia...”. Para se ter uma idéia, nós desenvolvemos quatro temas, para a gente trabalhar entre a gente, e isso é depois de montarmos “A Brava”, que para nós significou a continuidade do grupo. Pois montar “A Brava”, dentro da estrutura que a gente montou, sem ter nem um real, inclusive, para ir ensaiar e a gente fazendo. Tínhamos de nos deslocar da nossa região de origem, pois ninguém cedia espaço para a gente fazer teatro. E não dava, para você ver, isso era 2006. E no processo do “O Errante” a gente tinha quatro subtemas. Um deles era: “arte muda ou a arte é muda?”, outro: “A fábula do Capitalismo”,

“Ser estrangeiro na própria pátria” e “o mundo as imagens e suas aparências”. Isso foi antes de ler o Guy Debord, e isso foi antes de fazer o estudo coletivo, por exemplo, do método marxista.

Então, quando escolhemos esse tipo de conteúdo que vai delinear o que vai ser, por exemplo, uma peça de teatro, nós consequentemente precisamos estudar, individualmente, nesse caso era individualmente, cada um ia lá e corria, e tentávamos elaborar aqui um teatro que estávamos descobrindo. Mas esses quatro subtemas eram a base do que depois dar no “O Errante” e mais para frente “Este lado para cima”.

Então a história de como nós chegamos no Guy Debord, tem a ver com essa coisa do contexto maior e as coisas acontecendo. Era um momento em que estava se organizando aqui na região, por iniciativa do pessoal da Cooperifa, a Semana de Arte Moderna da Periferia. E aí existiam reuniões de organização dessa semana, que iam os artistas da região: os poetas, artistas plásticos, pichadores, a galera que faz teatro. Estávamos indo nessas reuniões, frequentando essas reuniões, e tinha um debate que começou a acontecer lá, em certo momento de organização da semana, que era a respeito da estética do que seria apresentado durante a semana. Então, tinha uma corrente que defendia que não deveria haver nenhum tipo de censura estética, então, qualquer artista poderia participar, com a sua obra seja ela qual for. E tinha outra corrente que defendia que deveria haver uma curadoria estética para selecionar os trabalhos que possam ser mais relevantes para a semana. E quando acontecia esse debate, aconteciam muitos atritos. Tinha um artista plástico amigo nosso, Jair Guilherme, que começava a ficar enfezado com o debate, e ele meio que defendia a curadoria, por que ele achava que tinha que ter pertinência, e ele dizia que precisávamos ler Guy Debord: “Leiam Guy Debord para saberem o que estamos debatendo aqui”. E ele ficava insistindo nisso. E começamos a nos perguntar: “Que Guy Debord é esse?”, não sabíamos o que era. E dividiram em comissões, que eram responsáveis pelas linguagens artísticas apresentadas, e ficamos cuidando da do teatro, íamos chamar os grupos e organizar os dias de cada um na semana. E ele ficava: “Guy Debord, Guy Debord, Guy Debord...” E fomos atrás, ler, descobrir quem era, conhecer, e vimos lá: “Sociedade do espetáculo”, batia com o tema que estávamos tentando desdobrar aqui, que eram as questões das imagens e tudo, nas sistemáticas

que o Fábio falou. “Precisamos ler isso aqui por inteiro, estudar isso!”.

E chegamos nos grupos de quinta da seguinte forma: primeiro, que o Moreira sempre dizia: “Olha, tem grupos que pensam como vocês e estamos separados e precisamos marcar para se encontrar...” Mas teve um ano, que foi em 2008, que fizemos aqui na Brava, um encontro, que fazemos uma vez por ano, e chamamos de “Encontro de grupos”. Dessa vez tinha como metodologia do encontro propor um tema de discussão, e um ano anterior a esse encontro, o tema da discussão era assim: “Onde é que nos encontramos, os grupos de teatro? Nesse encontro as respostas eram todas muito vagas. Depois, nos perguntamos: “Que tema vamos buscar?”, e já estávamos aqui, e isso prova mais uma vez que o modo que nos organizamos interfere na nossa estética.

Entramos no Sacolão das Artes, é um centro nervoso isso aqui, de contradições, e entrando a gente viu que o que precisava debater era a geografia do entorno, e dos grupos que a gente estava chamando pra cá, como isso influenciava diretamente na estética; a geografia estética. Partindo do pressuposto de que a estética que a gente produzia revelava o que a gente estava pensando nesse lugar, naquele momento. Mas essa foi uma discussão que não se encerrou, a gente discute até hoje. Estamos num espaço que é histórica e geograficamente de luta. Tem figuras vivas aqui neste bairro que lutaram historicamente, e participaram da tomada desse espaço, e voltaram a participar de discussões políticas aqui dentro. E a gente convidou a Estável, o Dolores, o Engenho, um grupo lá do sul, a Paideia; a gente sentou aqui e fez um bate-papo sobre esse tema.

Começamos a encontrar esses grupo de uma outra maneira. A proposta do Moreira ganha força porque os grupos estavam organizados, cada um num canto da cidade, mantinham suas sedes na periferia, e discutimos como a gente podia se organizar para duas coisas: ajudar uns aos outros para continuar nesses espaços, porque nada era certo, e a outra coisa era achar um público organizado para aquilo que a gente estava falando, que aparentemente parecia anacrônico. Essa experiência como formação pra gente, principalmente nesse início, tinha uma objetividade muito grande. Eram coisas como “o que você faz quando o assessor do subprefeito te ameaça de morte?”, “como fazer com as ONGs?” ou ainda, “como fazer quando se fala de comunidade e a gente sabe que isso não existe?”. Então de grupo em gru-

po, a gente conversava e ouvia essas respostas. E fomos percebendo que era muito parecido, e que o que a gente estava fazendo precisava de um público pra gente apresentar que tivesse eco. Aí, vêm as dificuldades do nosso tempo, em conseguirmos fazer isso. O que a gente tentou, não conseguiu, quer dizer, encontrar um público organizado, se inserir mais organicamente em algum espaço. E ao mesmo tempo quando a gente se dá conta disso é também o tempo que passa a empolgação das descobertas.

E tem duas questões em aberto: como a gente vai fazer para continuar buscando isso, e que tipo de proposta de discurso cênico a gente vai elaborar daqui para frente. São perguntas que inclusive têm o risco de paralisar um trabalho como esse, se pensarmos em coisas que a gente já avançou com os grupos. Por exemplo, somos grupos socialistas. O que estamos fazendo nas peças: desmascarando como funciona o capitalismo, colocando as condições contraditórias da realidade que atravessa a gente. Toda vez que a gente tentou elaborar algo maior... A última cena do Errante não é imaginação, é uma coisa da qual a gente fazia parte, da nossa categoria e dos locais onde estava inserido, na zona sul, fóruns a gente ia em todos, parecia um bando de doidos; termina com a constatação de que (quem vai fazer a ação) são só três... mas chega ao outro extremo, de no Este Lado quando termina com os coquetéis *molotov* a gente precisa justificar, explicar que aquilo é teatro, uma elaboração quase futurista, como se houvesse uma classe realmente organizada que resolvesse fazer alguma coisa. a gente sabe que aquilo já aconteceu e em certa medida acontece em outros lugares, mas da maneira como a gente coloca, não é agora. Se for pegar pelo que a gente fala, a gente está bem sozinho. Mas pelo que a gente mostra, o teatro que a gente faz, a gente não está nada sozinho, então é muito importante cuidar do que nos aproxima, principalmente dos movimentos sociais. Nosso trabalho encontra eco primeiro entre os próprios grupos, é um lugar onde a gente sabe que pode ousar, em um salto, retorna, reelabora. Mas há coisas sobre as quais a gente não conversa mais, como se já tivesse superado, e não está. Ensaio por exemplo tem que ser instrumento pedagógico, de formação...

3. A gente não passa fome, a gente não está na mesma miséria que a grande maioria da população. Ao mesmo tempo, a gente não tem outra escolha possível. Pelos pressupostos que a

gente tem, a gente só pode estar ao lado dos movimentos sociais. Por mais que hajam extremas contradições internas, são o único grito no país contra a barbárie que se instala sob a farsa de democracia. Essa aproximação dos movimentos pela Brava e os outros grupos também é importante porque faz a gente se enxergar. Porque a dificuldade para juntar pessoas para uma manifestação seja ela qual for é a mesma que a gente tem para juntar a gente mesmo para fazer um ensaio. As contradições do pequeno universo do grupo e do enorme universo do movimento são muito parecidas. E isso é material estático pra gente em vários momentos, porque a luta é a mesma. Nosso desafio é entender isso, saber o lugar e o momento de exaltar a luta e os momentos de fazer a crítica. A gente coloca no cenário da peça, e não é à toa, um boné do MST num boteco. Pra gente isso tem um significado, da luta atrás, depois das mercadorias, pelo olhar do público. É por exemplo colocar uma cena de palhaços a favor da luta de classes. E queremos fazer isso sabendo que é uma forma que nos aproxima do povo, com o conteúdo da bagagem do movimento, das discussões que a gente tem, das peças que a gente assistiu.

Um exemplo prático: a gente participou da Marcha de 2009, apresentando A Brava. Era uma peça que fala de uma guerra, e de invasores, e um público que vivenciam a luta política, que muitas vezes são criminalizadas e tachadas de invasores. Então já percebemos adaptações necessárias no fazer. Depois que apresentamos, a gente também repensou; captamos reações e retornos sobre aquilo, e o trabalho foi transformado por aquele contato. Também quando vem público de movimentos aqui no Sacolão isso contribui muito, mesmo quando gera problemas de comunicação, a gente aprende em primeiro lugar no campo da linguagem.

Esse contato também alimenta nossa discussão política, sobre a relevância do que a gente faz em termos da disputa simbólica e as formas de representar aquilo que a gente quer comunicar e discutir (sem cair na crise da representação de que fala o pós-dramático). Existe toda uma produção teórica sistematizada, existem grupos como o Latão que são referência pra nós. Mas tem também o que a gente está elaborando a partir da experiência. A opção pela rua, como espaço que se diz público mas não é mais, é espaço de circulação da mercadoria, e desenvolver a forma de fazer teatro ali sabendo do enfrentamento que está dado. E

aprender as referências de cada espaço, como dos guerrilheiros do Este Lado na favela. É uma peça com discurso contra-hegemônico direto, feita para ser apresentada em espaços de luta, e que contraditoriamente possibilitou a manutenção econômica do grupo ao ser transformada em mercadoria. Nosso avanço estético é importante ao mesmo tempo em que pode por isso mesmo ser cooptado, e achamos isso de ser uma vanguarda estética uma furada. É também o aprendizado de termos olhar crítico, o pé no chão em relação a essas coisas, que a manutenção não nos desvie da nossa função de perturbar o sistema.

Com os espaços de formação de teatro, concebidos na lógica da reprodução do sistema, temos sido chamados a debater e apresentar. É onde estão os filhos dos trabalhadores, quanta gente entre na USP? Então a gente vai, entrar lá e fazer uma formação sobre teatro político é um gol.

BURACO D'ORÁCULO

(Adailton, Edson, Selma, Lucélia, Humberto, Weber)

1. Nossa organização não se enquadra muito em um padrão, porque há muitas relações familiares (casais, irmãos). Mas essa coisa da família já nos intrigou bastante, porque a família é uma das células principais do capitalismo, então a gente diz familiar não no sentido que sustenta isso, mas talvez num sentido mais coletivo, mais Guarani, precisamos estudar isso também. O único elemento “estranho”, na verdade vem de uma história e de uma região parecida com a da gente, e vem da oficina do grupo. O fato é que nós temos um convívio diário, há três anos dividimos o terreno de moradia, e temos o costume de ensaiar, ou fazer a apresentação e ir depois para a mesa, fazer um café da tarde e discutir. Então a gente discute muito sobre o nosso fazer e sobre as questões técnicas e políticas. É uma relação sem hierarquias, cada um acabou se dirigindo para as áreas que desenvolve melhor sem ser obrigado a fazer aquilo. Então fomos assumindo as tarefas que foram sendo necessárias para o grupo, sem ninguém determinando quem precisava fazer aquilo. Um tem mais facilidade com a administração, outra com a preparação do corpo, outra com as técnicas circenses, outro com a direção – embora o grupo não tenha formalmente um diretor (quando estamos criando todo mundo monta e desmonta as propostas, uma pessoa tem a função de amarrar), todos se complementam. Essas relações foram se construindo na prática, porque quando escrevemos o primeiro projeto para conseguir recursos havia a figura do diretor, do dramaturgo... mas a prática foi nos levando ao teatro de grupo. Com imperfeições, pois ninguém teve formação superior em artes cênicas, canto, etc, então temos essa necessidade de formação e estudamos com a contribuição de assessores, educadores, para nos prepararmos para o que pretendemos fazer.

Nós temos recursos quando temos projeto aprovado pelo fomento, sem isso é inviável o teatro de grupo se manter. Estamos hoje aqui numa apresentação paga, mas faz parte da contradição, o importante é não se iludir com esses espaços, usar da tática Robin Hood, como diz o TUOV, de tirar recursos de onde eles estão, com os ricos, para direcionar nosso trabalho junto à classe, continuar fazendo onde a gente sempre fez. Desde o início de 1998 a gente nunca negou nosso caminho passado. Apesar de ser muito importante buscar trabalhar

com os trabalhadores organizados, a gente não deixa de buscar o diálogo com os trabalhadores em geral, daí a opção pela rua, que é onde eles estão. Na rua a gente dialoga sem distinção, do morador de rua ao gerente, que têm uma distinção pela sociedade mas que estão na classe.

Fizemos espetáculo para a comunidade, fizemos a partir da comunidade, e para fechar este ciclo pretendemos fazer com a comunidade. Como resultado da pesquisa em andamento, vamos montar a Ópera do trabalho: vamos juntar pessoas da região em que a gente atua, atores e não atores, para formar um grande coro de mais de vinte pessoas. A gente vai ter que fazer uma oficina que dê conta ao mesmo tempo das questões técnicas, de voz e tudo, e de formação política, da tomada de consciência. Porque a gente não quer marionetes, ou papagaios, temos que nos desafiar nessa questão pedagógica. Vai ser um abacaxi gostoso de descascar. É uma possibilidade real de aumentar os parceiros nessa disputa estética. Não basta apresentar, é preciso multiplicar. E cada grupo de certa forma é uma escola, com sua experiência única, sua estética, sua maneira de se organizar, mas com um objetivo político comum.

Já tivemos experiências com as oficinas: um dos integrantes veio daí, foram formados 3 núcleos, dos quais um continua como grupo (Arruacirco), outro os integrantes se integraram ao projeto do Pombas Urbanas, e outro deu origem a artistas de diferentes linguagens. É uma forma de compartilhar os conhecimentos e a consciência política, em oposição à academia. Ver o trabalho da Brava, de outros grupos parceiros, é muito mais escola pra nós.

2. O projeto Ser Tão Ser, foi o que nos possibilitou ser o que é hoje. Passamos por 18 Cohabs pelas Zona Leste, e o contato com essas comunidades deu um grande impacto. Nós sempre tivemos a preocupação de não levar apenas a nossa linguagem, e nisso a articulação com outros grupos foi fundamental. Isso gerou muitos tipos de público, e também uma série de questionamentos sobre o porquê de estarmos fazendo isso. Em muitos momentos, era uma disputa com horário de jogo de futebol, da novela, e criava-se um hábito, uma busca pelas apresentações de teatro. Sabendo que muitas vezes a gente não voltaria. Isso nos levou a querer contar as histórias dessas pessoas. E para isso nós fomos ouvir, tomar café na casa das pessoas, buscar lideranças comunitárias para conhecer as questões políticas. E também,

buscar nossas próprias histórias, e perceber que fazíamos parte de uma mesma história, de uma mesma classe, somos trabalhadores e moramos ali.

A consciência para alguns veio tarde, com o acúmulo de conhecimento e contribuição de assessores, educadores. Alguns integrantes fizeram o curso do Nep 13 de Maio, com o Scapi, mas nem todo mundo acompanhou tudo, a partir dali ficou clara a dificuldade e a necessidade de pensar dialeticamente, porque a ideologia está presente em nós também, é fácil cair. O grupo é como um chão de fábrica, é a base do fazer teatral, portanto traz contradições, e à medida que a gente vai lidando com essas contradições, os integrantes foram dando saltos qualitativos de nos entendermos enquanto sujeitos históricos, o que estamos fazendo no mundo.

Então nós começamos a fazer o teatro na comunidade numa perspectiva de acesso, que continuamos achando muito importante, porque é um direito, mas era nessa perspectiva porque vivíamos naquela comunidade e assim como nós, as pessoas que ali vivem não tinham esse direito. À arte, não apenas assistir, mas também se expressar, por isso volta e meia fazemos oficinas. Porque a pessoa só vai poder ter a vontade de experimentar se ela conhecer! Também, levando em conta o desafio estético, pois em muitos lugares onde a gente vai as pessoas nunca viram teatro, então a qualidade predominante é numa referência estética burguesa, que vem através da TV. Tem esse choque, no sentido de chacoalhar e questionar esse modelo que está disseminado, estandardizado, com uma coisa que traz algo do universo daquelas pessoas... É mostrar a possibilidade de se expressar de outras maneiras.

Mas à medida que fomos avançando foram surgindo elementos que nos levaram às crises... Por exemplo, estudando a precarização do trabalho, como trabalhar com isso sem ficar chato, sem parecer uma aula no sentido mais tradicional, de discurso apenas, e que ao mesmo tempo as pessoas compreendam, se percebam nesse processo? Porque assim como nós ele já sabe que é um trabalhador, que é explorado, como contribuir para sua consciência – que ele chegue a ponto de se perguntar como tomar a história para si e lutar por isso. Esse talvez seja o maior desafio para nós e para os outros grupos. Não se trata de substituir a expressão do outro, mas dialogar com esses outros através do ofício da arte, até o dia em que todos poderão estar se expressando e não sejamos mais necessários.

3. A articulação com outros grupos, inclusive de outros países da América Latina, traz a convicção de querer produzir e apresentar para a classe um trabalho com a melhor qualidade possível. Essa diversidade, no contato com outras lutas, nos leva a multiplicar a quantidade de apresentações, de circulação. Entender que o mundo não é só São Paulo. O grupo é um dos fundadores do Movimento de Teatro de Rua, participou da criação da Rede Brasileira juntando com grupos de outros estados, participa sempre de lutas localizadas contra remoções e despejos, e mais recentemente articulado com os outros grupos do coletivo de quinta, do MST. É o trabalho artístico que nos aproxima das lutas, e a participação militante nas lutas – da categoria e de outros movimentos sociais – é o que dá continuidade ao trabalho artístico. É uma troca! Que também traz suas contradições, porque não podemos nos fechar na sala de ensaio somente, mas também temos que garantir a continuidade do processo de criação, de formação e de aprimoramento técnico... A luta é uma só, por isso é importante estarmos nos dois lugares, porque o meu trabalho vai na mesma direção da luta de classes. A aproximação com os outros grupos é muito importante porque nos fortalece. Se a gente se afasta...não dá.

A mais recente experiência foi com o movimento de educação popular em saúde, que se juntou com os grupos do Escambo, do nordeste, para uma imersão no hospital psiquiátrico Nise da Silveira no Rio de Janeiro (parte do projeto da Universidade Popular de Artes e Ciências). Vivenciar o recorte da exclusão dos internos por estados psíquicos fora da ordem e dependência de drogas permitiu perceber que muitas das neuroses eram reações ao capitalismo... de situações de superexploração e precarização do trabalho. Aquele lugar em si representa a própria estrutura. Saímos muito tocados, com a convicção de que a manifestação daquelas pessoas por meio da arte dizia muito mais do que a resposta a camisas de força e tratamento químico. É uma guerra contra indústria farmacêutica.

DOLORES

(Luciano Carvalho, Luciano Costa, Danilo, Ananza, Jack, Quinho, Karina, Mine, Fernando, Érica, Maria)

1. A gente passou por fases, inclusive a fase de deslumbramento de estarmos estudando Marx. Isso é um material que nos ampara muito, e de certa forma responde às nossas inquietações, como leitura de mundo em grande medida para fazer as nossas intervenções. Então a gente passa por uma fase meio “evangelizadora”, também de autocrítica sobre isso, e chegamos a uma fase em que estejamos compartilhando com quem chega para assistir uma visão de mundo, um estudo concretizado de forma artística. Lógico que muita gente que se aproxima é porque de alguma forma já compartilha de alguma forma desta visão, mas a gente percebe que existe uma novidade no modo como está sistematizada. Somos trabalhadores, e nos organizamos para ter acesso a uma série de conteúdos que foram produzidos historicamente, para daí nos organizarmos para produzir esse conhecimento de forma artística. Então não somos um grupo da pequena burguesia que vai levar o conhecimento para a classe trabalhadora, somos um setor da própria classe em processo de se rever historicamente. Muitos não fizeram o percurso “natural” de deslocamento para o centro, embora alguns tenham experimentado trabalhos no mercado; nossa materialidade histórica nos levou a nos organizar com esse sentimento contraditório de não caber em outro lugar. Então esteticamente vai ser diferente, com nossas deficiências e peculiaridades. Muitas vezes não temos a técnica porque não passamos por escolas etc., mas passa a desenvolver suas próprias qualidades. Vivenciando a troca, tendo contato com outros conteúdos sistematizados que não são hegemônicos, passamos a ter também uma outra expressividade. Mas o que marca profundamente é nosso modo de organização e a forma de luta. As pessoas atuam na luta em diferentes frentes, que trazem a informação e a contradição que nos fazem debater, crescer e melhorar o processo. Quando a gente apresenta o teatro, apresenta uma organização, uma gestão coletiva, isso gera movimento, de adesão e de repulsa; mas movimento.

A gente se organiza como pode. É um grupo grande, de vinte e tantas pessoas, que se reúne com todos duas vezes por semana. Tem uma divisão interna de tarefas, por comissões, e também uma divisão em três núcleos artísticos que se reúnem outros dois dias por semana,

para estudo e desenvolvimento técnico. Há também mutirões para realização de tarefas administrativas, tanto do grupo quanto junto aos outros coletivos que compartilham o espaço do CDM. Além disso, as pessoas se dividem para participar de ações junto a outros grupos e movimentos; conforme as demandas e os chamados as pessoas se indicam. As decisões em qualquer instância se dão por consenso. Há um peso grande na formação teórica, a gente estuda muito e por vezes convida o Scapi e outros provocadores para o debate, e isso é bem importante para a gente se apropriar daquilo que vai falar, não ficar apenas numa proposta estética ousada mas com conteúdo embasando. Tudo isso a gente traz para a roda, e discute – se é hora de pesar mais na teoria, se está faltando exercício prático. Ao mesmo tempo que a gente não pode esquecer que tem o mundo lá fora, estamos sempre verificando como está a comunicação com os outros grupos, com os movimentos. Nós fazemos oficinas, para nos formar e para as pessoas que quiserem chegar, contando com outros parceiros. A divulgação é feita pelo blog, e as pessoas da região vêm. Oficinas de teatro, de instrumento, de percussão. E também as festas, que agregam muita gente e possibilitam diálogos e discussões, e o festejar coletivamente – que também é algo que faz falta. Daí se formos contar com as pessoas que participam de todas as atividades propostas pelo Dolores, a construção coletiva do que somos é um coletivo muito ampliado, ele se multiplica.

Com o passar do tempo foi se tornando muito constante a solicitação de diversos movimentos, e a gente procura sempre estar presente. Desde participar no debate sobre a educação popular na Faculdade de Educação, da manifestação do Movimento Passe Livre, reunião com a Incubadora Tecnológica de Cooperativas Populares, fórum de teatro jovem... levando intervenções poéticas, musicais, teatrais, ou participando dos debates diretamente, parece que esses espaços enxergam uma possibilidade de diálogo interessante. Quase todo mundo já representou o Dolores em alguma dessas ocasiões. Sozinho, em dupla, em grupos menores. A gente se reveza nas funções por princípio, mas também por necessidade – porque trabalhamos em outros lugares nos períodos que não estamos aqui.

2. Ao surgir, a gente já fazia oposição a ser identificado como um grupo “da quebrada”. Nosso sentido de comunidade não é meramente geográfico, ou como tratam as cartilhas das

ONGs, mas de pessoas que foram se aproximando da gente. Porque nós somos também a comunidade. Isso foi se conformando pela prática, ao longo do tempo. Temos clareza de que somos trabalhadores, e temos em nossa organização a possibilidade de discutir a produzir arte, o que não é uma possibilidade para grande parte da classe trabalhadora. E não porque ela é desprovida intelectualmente, mas porque é desprovida materialmente desta possibilidade. Então esse olhar, de sermos um grupo artístico organizado com uma intencionalidade política já vem desde o início, mas houve o contato com outros grupos e com figuras politizadoras do movimento de teatro como o Moreira, do Engenho, mas anda de forma incipiente. O salto de politização veio com o curso do MST de formação de juventude da classe trabalhadora na Escola Nacional Florestan Fernandes, e mais verticalmente, com o curso do Scapi e os textos do Mauro Iasi do Nep 13 de maio. Isso virou a gente do avesso. A gente já tinha uma atuação radicalizada, era visto dessa maneira, mas era muito empírico. Tínhamos lido alguns textos, mas sem orientação, aquela miscelânea. Então passamos a ter um pouco mais de método para estudar.

Dá para contar esse salto de compreensão a partir da nossa trajetória pontuando os espetáculos. O Bonecos Chineses foi feito aqui, numa sala da escola municipal José Bonifácio, com uma ideia de que não tinha teatro aqui, então decidimos fazer, na cara e na coragem. Casa de Dolores era feito na casa onde vários Dolores moravam, com um público imediato de vizinhos, conhecidos e amigos da região. Aí o Casa de Dolores começou a circular a convite de organizações, sindicatos, turmas de EJA, CEUs; foi para Osasco, São Bernardo, diversos espaços, e várias pessoas começaram a acompanhar o trabalho do grupo. Nos saraus que a gente passou a fazer, metade era gente daqui mas metade era de outros cantos da cidade, não só da Zona Leste. E junto com nosso estudo teórico (ainda informal nessa época), a gente começou a perceber que estava dialogando com pessoas de outros lugares, que tinham algo em comum. O Sombras dançam nesse incêndio teve um longo período de gestação, e marca a nossa ocupação do CDM, com a construção da Arena Arbórea e a apresentação em outros lugares (mostra do Engenho, Alma, Pombas Urbanas, favela do Real Parque e Comuna da Terra Dom Tomás), e com o primeiro projeto de fomento. Sair daqui e levar nossa experiência organizativa, já apontava para a ampliação dessa atuação para além da comunidade, e

peessoas de outros lugares vieram também. daí para a Saga do menino diamante passamos a um estudo mais metódico e sisemático, chamando pessoas para contribuir com as formações, como o Scapi, a Ermínia Maricato, etc (cf. Projeto). O tipo de prática de cada processo nos levou a adquirir consciência política.

3. Partimos da nossa identificação enquanto trabalhadores, então em primeiro lugar, nosso fazer vem de assumir uma opção, de discutir como nós, classe trabalhadora, lidamos com as contradições que estão colocadas, o que nem sempre conseguimos deixar tão claro esteticamente. Mas a luta estética no teatro não se dá somente no teatro, é equivocado dizer que só a golpe de ideias a gente vai convencer alguém. A tarefa de mudar o mundo junto com a classe exige algo mais do que fazer teatro. Pra que a gente possa se impregnar de vida e contradição, é preciso estar lá, é preciso fazer ocupação de terra, participar da organização da categoria dos trabalhadores de teatro, utilizar outros métodos de pressão ao governo, ou de antigoverno, ocupar espaços e equipamentos públicos, auto-gerir estes espaços, participar de mutirão de construção de casa em região semi-rural e semi-urbana, morar coletivamente, fazer o plantio de árvores, e também fazendo teatro, poesia, música com outras relações de trabalho.

Desde o Sombras a gente passa por um tema que é a disputa pelo espaço urbano no capital, que empurra e remove os trabalhadores para longe. A Saga narra o processo histórico de êxodo rural para formar a mão de obra barata e o exército de reserva no processo de industrialização. O reverso disso é o Insônias de Antonio, que mostra o lado pequeno burguês gerenciando a cidade. O uso de formas populares vem de antes, no Casa de Dolores já havia o personagem que pressionava a prefeitura para receber um cachê por um trabalho realizado e a cada ligação ia apertando mais o cinto...

No Sombras tinha um carro de som, e um militante discursando. E tinha gente de nós que já tinha feito isso na vida, de verdade. Então, a gente podia não ter um bom ator dramático, esse instrumental, mas para o que a gente precisava essa prática vinha com muita força. A gente fazia e ainda faz mutirões, para plantar, para arrumar, é bom que a gente não perca o manejo com a terra, com os instrumentos de trabalho, e isso foi incorporado no Sombras. O

carrinho de som foi feito com restos, a precariedade e a coragem, isso reverbera na estética. A própria construção da cenografia da Saga, em boa parte veio de técnicas de ocupação. Muitos de nós estavam enfiados em lutas políticas locais, orçamento participativo, em defesa do Hospital da Vila Nhocuné, Sociedade de Amigos de Cidade Patriarca, e na relação com o MST. Não tínhamos o primor da técnica, mas tínhamos o corpo de pessoas que estavam em luta. E tudo o que a gente vive traz no corpo, a memória disso e mais a disposição pras coisas. Dificilmente nossa representação das situações da luta de classes será romântica, idealizada, porque o coletivo tem essa memória presente, de como as coisas são. Assim como fazer um teatro com essa radicalidade nos leva a questionar nossa postura militante na vida. Então temos a característica do trabalhador, ator e militante. Essa junção é capaz de agregar qualidades que treinamento nenhum é capaz. Porque parte do processo de formação de ator tem que negar sua origem de classe, estabelecer sua função bem delimitada na divisão social do trabalho. Esse discurso está chegando num limite, e será soterrado pela história. Porque não adianta ter a virtude da técnica e não comunicar, e o nosso fazer comunica. A gente vive num retrocesso histórico das artes nesse sentido, e às vezes interioriza um pouco a visão do ator profissional ou do especialista formado pela USP ou pela Unicamp... nós utilizamos conscientemente e politicamente o espaço, numa ocupação como numa apresentação. Não quer dizer que com isso inventamos o fogo, nós estamos tateando essa possibilidade de ter um trabalhador que é artista e militante, talvez isso não esteja dado em nosso tempo histórico. Quanto mais radicalizarmos a nossa prática, nosso estudo teórico, nossa luta política, que garante estarmos no movimento da classe, daí podem sair estéticas revolucionárias.

ENGENHO

(Moreira, Iraci, Juh, Betto, Dinho, Debora, Willys)

Atuar numa perspectiva voltada aos interesses dos trabalhadores está na essência do nosso projeto. Foi por isso que construímos esse teatro, foi por isso que viemos para as periferias. Aliás, o nome original do teatro era Teatro de Trabalhadores. Isso é um pressuposto primeiro. Agora como a gente se organiza...

A pesquisa é algo muito importante e sempre presente, a gente chama pessoas para dar aulas sobre determinados temas, lê alguns textos, e tenta também sentir e interpretar o que está acontecendo no mundo e nos lugares onde a gente está. Trabalhamos 5 dias por semana, de dois a três períodos no dia conforme a época, de forma permanente. A gente cuida de praticamente tudo, pondo a mão na massa desde o cenário e a confecção de objetos, com ajuda ou contratação de outras pessoas. Figurino em geral não, mas neste último espetáculo até o figurino a gente fez.

Mas nossa forma de organização está, ela não é. Porque a gente já trabalhou de muitas formas. Já houve um tempo em que a gente fazia tantas apresentações que a gente já não participava da produção, ficava muito limitado. Teve um ano que em dez meses, fizemos 301 apresentações. Então foi uma forma de organização que era muito rica por um lado, mas tinha vários prejuízos por outro. Hoje nós apresentamos apenas duas vezes por semana, mas isso não quer dizer que não estamos trabalhando nos outros dias, pelo contrário. A gente tem se apropriado muito mais das outras frentes que o grupo demanda, então temos nos dividido em comissões para as tarefas, com rodízio das funções: projetos, zeladoria, administração e contabilidade. Cada dois ficam em cada uma dessas frentes entre seis meses, um ano, depois troca uma das pessoas para acompanhar outra função e assim por diante, até que todos tenham pleno entendimento do processo de gestão. Então a gente tem uma vivência bastante intensa, e é importante para o processo de criação e para o resultado do trabalho, porque descentraliza as responsabilidades e faz com que todos possam em alguma medida responder pelo Engenho. No final, para poder fazer teatro nós temos que fazer um milhão de coisas que não são teatro... Agora tem contradições também, a gente tem trabalhadores contratados para fazer a vigilância, por exemplo.

No processo de criação é todo mundo junto, mas também com divisão de tarefas em razão dos conhecimentos específicos. Então hoje temos dois músicos, todo mundo discute a proposta que eles trazem, mas eles têm a responsabilidade maior. Assim como o texto, a redação maior acaba sendo do Moreira, mas a gente tem total possibilidade de alterar, hoje na Opereta temos cenas inteiras que foram escritas de forma compartilhada, o Moreira chega mais para o final como dramaturgo, mais para dar uma unidade àquilo que vinha sendo construído. Na hora de fazer bonecos, o Betto tem mais conhecimento do que todos nós. As discussões são muito horizontais, mas não dá para negar que algumas pessoas têm mais experiência em determinadas áreas, seria até burrice.

A gente não fecha a cara e vai fazendo, improvisando direto. Nosso processo atualmente passa necessariamente por muita leitura e discussão, todo mundo dando ideia, o que às vezes é muito prazeroso e às vezes não – descamba para um papo chato, teórico, que a gente se pergunta “ok, entendemos mais ou menos, agora como transformar isso em teatro?”. Então às vezes o processo é desgastante, chega uma hora em que se quer ir pro palco, mas não tem ainda certo o que fazer, voltamos para a discussão. A gente parte normalmente de uma reflexão, que vira a elaboração de uma dramaturgia e depois colocar a cena em pé. Mas também já tivemos peça que nasceu do processo contrário, partindo de uma improvisação às cegas que deu origem a um texto no final, e ainda, processos em que o texto foi montado a partir de improvisações mas que já tinham um roteiro, personagens definidos. Como nos últimos tempos a gente de certa forma explodiu a noção de fábula e explodiu a noção de personagem, o próprio processo de improvisação foi pro espaço junto. A gente ficou um pouco perdido, pois essa linguagem que tomou conta da gente de uns oito anos pra cá a gente ainda não domina, e não sabe bem como construir. A chave mais dramática permitia com mais facilidade a criação da historinha, dos conflitos, isso se perdeu. E os temas são muito áridos, a gente tem trabalhado com temas muito objetivos, muito concretos. Na última safra a gente começou a se debruçar sobre o tema do indivíduo, foi e ainda é muito difícil a gente entender essa questão que está muito entranhada como o ser das pessoas, como eu ou você. Para desconstruir e ver historicamente, e daí para transformar isso em linguagem... De mais de um ano pra cá patinamos muito com isso, porque a gente tentou trabalhar e percebeu

que o indivíduo nos levava para a chave dramática, e não é isso que a gente quer. A tradição histórica que a gente recebeu e que faz parte da nossa carga cultural – e que acaba sendo disseminada fundamentalmente não mais pelo teatro, mas pela televisão e pelo cinema – é a noção de personagens individuais, com características particulares (uma certa personalidade, caráter, não apenas no sentido moral) e esse personagem entra em conflito com outro personagem, construído nessa mesma modalidade. A linguagem apresenta como se aquilo fosse de verdade, o personagem fosse uma pessoa de verdade, o lugar onde eles estão caracterizado (se é uma cozinha, com fogão, geladeira; se na rua, o carro passando), enfim, tudo como se fosse a própria realidade. E como é uma figuração, uma cópia quase que literal da realidade, todo mundo se reconhece e se identifica naquilo: “é lógico, é verdade, é assim mesmo”. Esse tipo de personagem e de teatro normalmente levam para a dramaturgia e para o palco os conflitos pessoais deles. Eles lidam com o mundo, com sua vida, com o outro, a partir de suas particularidades, limitações e possibilidades. Quase sempre o que você vai ter em cena é um conflito privado, de indivíduo para indivíduo. Só que a gente quer discutir uma história que vai além do indivíduo. Aí vem a velha conversa do particular representando o geral, do regional representando o nacional, o universal... Mas o que a gente vem percebendo, a partir da nossa trajetória, é que hoje é muito difícil esse personagem dar conta do mundo contemporâneo. Se a gente pega um mendigo, com crack na cabeça e o próprio cérebro desestruturado, não dá para colocar esse cara em cena discutindo política financeira ou a crise do capital. Mesmo se colocarmos o peão que está trabalhando abrindo valetas para uma construtora qualquer, que levanta às 5 da manhã e chega em casa às 11 da noite. Esse cara muitas vezes nunca leu nada, mal sabe assinar seu nome, não desenvolveu a capacidade de pensar o mundo para além da sua realidade imediata a não ser pela telinha - quando ele vê, porque chega em casa exausto e vai dormir. Esse cara não tem condições de discutir desemprego estrutural, ele não sabe o que é isso. Ele não sabe por que ele está empregado sem carteira de trabalho, ou por que algum dia ele teve garantias e não tem mais. Então a gente começou a se deparar com isso, esse personagem não dá conta da realidade atual, porque a subjetividade dele não dá conta da realidade objetiva. Fica inverossímil, falso, de pé quebrado. Quando a gente fez o Outros Quinhentos, que trata de quinhentos anos de

história do Brasil: ninguém vive quinhentos anos. A gente ia fazer uma dinastia de família, que o personagem passa de geração em geração, em duas horas de espetáculo? Complicado. E mais, a gente não queria colocar em cena a burguesia, a elite, dê o nome que quiser; a classe dominante. E tínhamos claro pelos nossos estudos que a história do Brasil não é como dizem ideologicamente, a história do povo brasileiro. É a história do capital. E o engenho não trabalha com a categoria de povo. A ação dramática é por definição o conflito dos personagens que estão conduzindo a ação. Tudo bem que os trabalhadores não foram um objeto passivo, mas a história não é deles. Na tradição do teatro se chegou a uma síntese, o personagem popular, que no Brasil é representado pelo Malazarte, João Teité, João Grilo, enfim, o Arlequim. Esse personagem, tirando talvez o Chaplin e o Mazaroppi da indústria cinematográfica, está no mundo rural e está no nível das relações pessoais. No Auto da Compadecida o cangaceiro está ali, o delegado está ali, o coronel, o prefeito, o deputado. As instituições estão personalizadas, a relação do personagem com o poder é pessoal, mesmo que traduza relações sociais históricas. Hoje, quem é o dono da Volkswagen? Que personagem popular vai se relacionar com esse “coronel”? Quem é o poder? Mesmo na greve de 1917 em São Paulo, maior movimento grevista, os patrões moravam na Paulista. Onde está o dono da Philips? Ou o dono do Pão de Açúcar, que não é mais o Abílio Diniz... As relações pessoais não dão conta disso. Como levar para o palco a relação patrão empregado quando o patrão está ausente, e o capital mais internacionalizado do que nunca? É um imbróglio, que o cinema Argentino até tem conseguido avanços interessantes, mas nós não estamos conseguindo. Nesses dez anos que abandonamos a fábula e o personagem, continuamos tentando. Há experiências históricas nesse sentido, mas temos pouco acesso a como isso se dava no palco. Stanislawski nos dá um método de trabalho com o ator, mas Brecht nos dá uma poética, não um método. Ele nos propõe uma interpretação distanciada. Muito bonito, mas o que mesmo é isso? Como trabalhamos os atores no palco para fazer isso?

A gente acha que isso não se resolve no palco, porque se muda a plateia, muda a cena. A obra não se define em si, mas numa relação, o que pressupõe coisas que estão fora do palco. Então nos últimos quase vinte anos nosso projeto compreende ter o controle dos meios de produção, trocando em miúdos, o próprio teatro (basicamente, não depender de Sesc, Sesi

ou teatros distritais). É um enorme problema, mas é a nossa opção. Além disso, a gente busca colocar na plateia não uma somatória de indivíduos em busca de um programa de entretenimento, queremos algo que se pareça com a palavra público. Da mesma forma que estamos organizados no palco, gostaríamos que o público estivesse organizado; damos prioridade para organizações da população; se o movimento popular está estraçalhado a gente fica sem chão. Acabamos prisioneiros de uma relação com a rede escolar pública, com a qual a gente dialogou durante muito tempo, de tudo quanto é jeito, embora ultimamente tenha abandonado. Recuando mais no tempo, trabalhamos com a igreja católica, quando ainda tinha algum resquício da teologia da libertação. Mais recentemente, começamos a apostar fichas naquilo que há de mais estruturado, movimentos dos sem teto e MST. Mas com a ressalva de que no nosso entendimento, do ponto de vista da cultura, estavam bastante fechados em função de uma outra pauta mais prioritária. A gente pretendia colocar isso em pauta, mas não tem conseguido, e obviamente isso não é papel de um grupo só.

A gente não cobra ingresso. Não por filantropia, mas para não reproduzir a catraca do centro. E o teatro era móvel porque a gente quis por um bom período conhecer essa cidade. Então a gente sabe por experiência que a zona norte não é igual a zona sul, que não é igual a zona leste. E estar no bairro é um jeito de estar próximo de onde o trabalhador mora.

Estar no bairro, ter o controle do teatro, não cobrar ingresso, priorizar os movimentos populares e portanto, não depender da mídia (que não é quem vai estabelecer essa ponte) nem de nada além de nós e dessas organizações, nos faz buscar outras formas de comunicação e divulgação. Temos nosso próprio jornal, com tiragem de 50 mil por mês mais ou menos.

Mas se a gente pensar o nosso teatro, sua relevância em termos de disputa ideológica, é bem pequena, pois em segundos de transmissão da televisão a gente é derrotado. Então a gente tem um briga, uma busca de forma e de conteúdo, porque o público está formatado para um tipo de recepção. Quando a gente começou a circular com o teatro, no Campo Limpo por exemplo a gente percebeu que tinha moleque que entrava na peça apenas para ver o que interessava. Então ficava com um recorte, não com a ideia completa. E talvez a capacidade de concentração dele permitisse ficar ali não mais do que dez minutos. Isso nos levou a esse formato de teatro de bolso, em que a ideia se fecha num período mais curto, pensando em

comunicar com aquelas pessoas que não têm a disposição de sentar por duas horas para assistir uma peça. Porque em termos de conteúdo a gente poderia fazer uma peça de 24 horas, mas uma cena bem feita de 10 minutos pode ter um efeito melhor, diante desse público com quem a gente quer se relacionar, de quem a gente está disputando o pensamento. E tem a vantagem de focar o trabalho dos atores, com menos cenário, luz, etc. Continua na chave de buscar falar de coisas extremamente complicadas, de forma que as pessoas entendam, sem cair para as fórmulas televisivas.

Aqui no Tatuapé não é exatamente periferia, mas é um local de passagem: terminal de ônibus, de metrô. Então é um público que muda muito. Mas além das pessoas “de passagem”, muitas vezes temos um público de pessoas “de teatro”.

2. A gente nunca usou a categoria povo, desde o início estava colocada para nós uma perspectiva de diálogo com a classe trabalhadora. A gente veio depois do projeto nacional popular, então já tinha uma crítica acumulada em cima disso. Então também nunca estivemos politicamente junto com uma construção nacional, como o projeto democrático popular – o que não é uma solução, é um problema. E a ideia de comunidade, como algo romantizado é algo que o engenho enquanto programa nunca teve. O nome original do projeto era Teatro de Trabalhadores, a gente tinha um recorte de classe, e as pessoas que foram se integrando ao projeto no caminho já tinham esse pressuposto. A clareza sobre o que isso significa e como pode se dar na prática vai se dando no processo, e com a contribuição de assessores: Iná Camargo, Daniel Puglia, Maria Elisa... e as pessoas vão se agregando, até participar mais internamente do núcleo. A gente vai conversando, discutindo. Até na convivência com outras pessoas isso se reflete. É a “pílula vermelha”... Muito da nossa formação política se dá através do próprio trabalho, quando a gente percebe essa insatisfação nas pessoas e vai para o palco “chutar o balde”, causando mais contradições para nós e para o público. O que às vezes causa no público uma expectativa de que nós enquanto grupo de teatro tenhamos a solução...

A falta de unidade dos movimentos e a pressão da academia e da mídia para convencer a todos de que não há mais luta de classes é uma forma de tentar dispersar os trabalhadores.

Se teve um salto, foi a estada no Campo Limpo, 2002 a 2003, a gente teve mais de 20 mil

peessoas passando por esse teatro. Foi onde a gente esteve mais próximo de organizações populares locais, como o pessoal do Hip Hop, e o trabalho muito intenso com as escolas, com duas apresentações por semana, e a vivência das relações internas. Isso nos levou a um entendimento do todo e do público, que nos provocou a buscar uma linguagem que dialogasse de fato com a periferia.

Quando o Engenho começou a circular, a nossa ideia era de alguma maneira conseguir articular os grupos artísticos da região onde a gente estivesse. A gente pensava “deve ter um bando de gente fazendo coisas legais, mas que não se conhece, ou não se junta, ou mesmo, não tem onde fazer”. Então tínhamos a ideia de chamar todo mundo e fazer uma mostra de quem faz arte naquela região. A gente colocava cartazes chamando para a reunião, conversava: “olha, o espaço é de vocês, organizem-se e façam o que quiserem”. A gente fornecia a infra do espaço durante um ou mais finais de semana, com a ideia de contribuir para essa articulação local, pensando que quando o Engenho fosse embora, a partir de um trabalho concreto e coletivo continuaria uma efervescência cultural naquele lugar. Vale dizer que quando isso começou, início dos anos 1990, as iniciativas desse tipo na periferia tendiam a zero. É claro que sempre tinha alguém fazendo alguma coisa legal, mas eram muito poucos. E o Engenho ficava pouco tempo, seis meses a um ano, depois é que passou para dois anos, em cada lugar. Então, o resultado era um desastre. Era difícil reunir as pessoas, quando se reuniam não tinham ideia do que fazer, era muito difícil fazer a coisa acontecer. Porque nosso papel não era organizar as pessoas; exceção talvez à zona sul, que a Brava (que ainda não se chamava Brava nessa época) tomou para si. Mas fizemos: uma mostra no Tatuapé, depois em Pirituba, duas no Campo Limpo, uma no Jardim São Paulo, duas na USP, e aqui logo que chegamos, em 2004. Embora dessa última tenham participado grupos como o Dolores e o Pombas Urbanas, nós avaliamos que não dava mais. A gente não estava conseguindo cumprir com a função original. E ao mesmo tempo, muitas pessoas que vinham assistir o Engenho perguntavam: “o que mais a gente pode ver, de graça? A gente quer ver outras coisas assim.”

Aí já começava um florescimento de grupos de teatro interessantes, a gente pensou em trazê-los pensando em diversificar as possibilidades para o público poder conhecer outras coi-

sas, na linha do que a gente faz. Desde então, 2005, passamos a fazer o Engenho Mostra um pouco do que gosta, e passamos a receber outros grupos, trocar com eles, e do lado do público as pessoas amaram. E outros grupos também passaram a fazer isso, convidarem os grupos parceiros para se apresentar em seus locais. A gente tomou a iniciativa de chamar grupos e pessoas que trabalhavam na periferia para conversar, vieram muitos grupos; Teatro X, Farândola Trupe, Dolores, Coletivo, etc. Mas isso se dissolveu. Tem uma fala do Fauzi Arap, mais ou menos assim: “a porta é muito estreita, mas a gente só passa se levar os outros com a gente”. Essa primavera de grupos permitiu que em 2006 a gente articulasse uma mostra com 12 grupos. Foi quando a gente firmou então com a Brava, a Estável e o Dolores e passou a se encontrar uma vez por mês, por mais de um ano, para discutir tudo, desde a cozinha, a forma de funcionamento interno dos grupos etc. E com uma ideia de além da convivência, de estabelecer um circuito de teatro de grupo. Uma vez por ano, além da mostra do Engenho, ter uma mostra em cada um desses espaços. Aí o espetáculo que está aqui vai para lá, o de lá vem para cá, enfim. E isso informalmente já acontece, a gente vai na Brava, a Estável vem aqui, a gente vai no Feijão... São tentativas de não ficar isolado, ou num arquipélago sem ligação a gente tentou por vários caminhos, estabelecer uma coisa mais articulada.

3. A nossa participação com o teatro é muito importante principalmente para por à prova o que a gente faz. Apresentar na escola pública, ou num espaço do MST, nos dá um retorno para continuar a pesquisa do que e como dialogar com os trabalhadores. Mais do que a apresentação em si, a construção que antecede; isso influencia diretamente na nossa criação. Porque o que a gente faz tem uma fragilidade grande, muitas vezes as pessoas se incomodam, mas demoram para compreender o que. E a experiência de estar em outros espaços traz pra gente a busca por um teatro que possa ser apresentado a qualquer momento, em qualquer lugar, com mínimas condições técnicas, para ser o mais acessível ao público possível. Ao mesmo tempo, quando a gente chega assim sem nada, ou quase nada, as pessoas estranham muito (risos).

As pessoas estão tendo experiências, e isso as leva a se colocar de uma certa maneira: quem está fazendo filme publicitário, ou participando de alguma coisa na televisão, se colocando

no mercado. Quem vai para uma ocupação, que vai para uma série de reuniões para discutir como fazer teatro para dialogar com a classe trabalhadora, que tipo de questão abordar com o MST... São experiências diferentes, que vão transformar essas pessoas em pessoas diferentes, com um sentimento, um olhar e um estar no mundo muito diferentes do de outras pessoas. E isso vai para o palco!

Da militância, e da convivência mais intensa com os outros grupos, tem uma interferência no trabalho uns dos outros, pensando que o engenho é mais antigo, e sempre teve dificuldades de encontrar interlocução. Em meados dos anos 1990 quando surgiu a Companhia do Latão foi um alívio. Ali já estava surgindo alguma coisa. É a partir do fomento, principalmente, que cresceu o número de grupos com trabalhos muito interessantes, tanto para o público quanto para nós, parceiros com quem discutir, dialogar e trocar experiências. Isso porque a lei de certa forma cumpriu seu papel, de dar condições mínimas para a continuidade da existência de grupos que já estavam em movimento. É fortalecedor, mas contraditoriamente, as experiências ainda foram poucas perto do tamanho do bicho que temos para enfrentar. Mesmo o processo da Marcha do MST que foi muito forte, ainda é pequeno... No metrô também, intervenções pequenas, experiências muito pontuais. Somos poucos, então a gente avança mas o que a gente consegue fazer juntos ainda é muito frágil. É tanta coisa para encarar, que a militância também vai se ramificando; a categoria teatral toda dividida e milhares de demandas, a gente não consegue nem bem militar, nem bem fazer teatro direito.

ESTÁVEL

(Andrezza, Daniela, Osvaldinho, Calvo, Maurício)

1. A gente em primeiro lugar tenta trazer essas transformações para dentro do grupo, tentando ser o mais horizontal possível na nossa organização. É um grupo que não tem um diretor, não tem chefe, nem porta voz; e quem entrou há menos tempo tem tanta voz quanto quem entrou há mais tempo. Algumas pessoas mais experientes, claro, mas todo mundo é desafiado a fazer tudo. Assim a gente vai experimentando relações de trabalho melhores, mais próximas do que a gente defende, diferentes das que estão do lado de fora. E isso também traz contradições, dificuldades, porque a gente está atravessada pelas formas do presente, então temos que criar todo o tempo novas práticas para dentro do grupo, para que funcione. Na construção dos nossos espetáculos há divisão de tarefas, claro, mas não é de forma centralizadora.

Nós não pensamos que somos artistas, e vamos levar alguma coisa para o público simplesmente; nosso trabalho é sempre permeado pela interferência do entorno, do ambiente e das pessoas, na dramaturgia. Na formação do grupo, tem esse contato e esse diálogo com os trabalhadores.

2. O grupo viveu uma crise quando saiu de Cangaíba, do teatro Flavio Império, onde desenvolvia um trabalho bastante focado naquela comunidade, para se instalar no Arsenal da Esperança, um albergue com 1200 homens. A princípio, pensávamos em utilizar do nosso acúmulo na forma de fazer teatro no novo espaço, e isso logo se mostrou inviável. É um espaço que abriga uma face complexa da classe, em que as pessoas estão de passagem, em situação de extrema vulnerabilidade, sem vínculos. Isso levou o grupo a se questionar a respeito de uma série de outras coisas, a começar por entender o que leva as pessoas àquela situação. O grupo afinal também chegou a esse lugar por força de um despejo. Nesse esforço de estudo veio o curso do método com o Scapi, do Nep 13 de maio, para clarear. Isso refletiu na forma como o grupo se organiza.

Teve um momento muito importante que foi quando a gente começou a se aliar e se encontrar com os outros grupos, que deu origem aos grupos de quinta, e o contato com os movimentos sociais também nos fez nos enxergar enquanto classe trabalhadora, e para quem nós

criamos, para quê. Mesmo que não houvesse uma identificação imediata, mas que nos levava a entender a sociedade com um olhar mais amplo, então o MST, os movimentos de moradia dos quais nos aproximamos; a ocupação da Moóca... nos fizeram entender que somos parte disso e que essas pessoas é que são nosso público, por isso a partir das suas lutas, que são também nossas, é que vamos estudar, crescer intelectualmente e politicamente.

3. A gente não faz teatro épico porque escolheu, mas porque é o que dá conta, o que abre espaço para falar das coisas que nos incomodam. Então estar junto com o MST, estar junto com os grupos de quinta abre uma necessidade de lidar com isso. A partir do momento em que estamos em contato com a luta, e com os estudos, isso vai caminhando junto. No Homem Cavalo teve muito disso: observar, dialogar, entender o processo das pessoas no albergue; estudar com o Scapi, ler Marx, passar a enxergar coisas que nos levam à temática da animalização do homem, improvisar ali e os caras participarem, interferirem nas cenas... é muito diferente de se trancar numa sala e criar, sozinhos. As experiências vividas na luta são parte da nossa tomada de consciência, e é só colocando o corpo para passar por aquilo, uma ocupação, o estudo na ENFF, um enfrentamento, que se sedimenta. Quando a gente participa de uma ação isso é relatado e discutido. No processo da Exceção e a Regra fizemos uma improvisação a partir do Massacre de Eldorado dos Carajás, isso entra no final da peça com muita força. Participar dos escrachos pela criação da Comissão da Verdade, enquanto a gente está estudando esse período das Diretas, da redemocratização... de repente a gente está de frente com a Amelinha Teles e a ouve falar da lembrança dos cheiros do DOI Codi quando estava sendo torturada. É difícil. Mas da mesma maneira é diferente hoje a gente falar de quando estava numa ocupação, e às seis da manhã, e a movimentação no momento mais tenso é de todo mundo procurando um pedaço de alguma coisa indo fazer volume no portão porque a polícia vai chegar. Depois que você vê isso, sente o medo e compreende o porquê daquelas pessoas estarem ali, é outra história. Se eu dissesse em cena que a gente passou a madrugada de guarda cantando, fumando cigarro de palha, tomando um gole de cachaça ficaria parecendo uma coisa folclórica. Mas estando lá, entendendo o outro, isso tem uma verdade. Participar fisicamente da luta muda o modo de entender as coisas. Faz entender o que aquilo tem a ver com a sua luta também. Quando os movimentos sociais vão para a luta

quando não há mais saída individual, só coletiva. E isso acaba refletindo esteticamente, ainda que haja níveis diferentes de participação no coletivo. E isso é um grande desafio, dar conta de militar, trabalhar para sobreviver, ensaiar... fazer a prática estar coerente com o discurso é o desafio para todos os grupos.

Assim como no Arsenal, quando escutamos a história do sujeito tomamos contato efetivo com a pessoa que está ali. No período da ocupação da Funarte nós nos envolvemos com a resistência de uma ocupação de um prédio ameaçada de despejo. Nós chegamos antes para conhecer as pessoas e o espaço, e era muito triste a situação; muito precária. E saber que aquelas pessoas estavam lutando para não perder aquilo, mesmo com toda a precariedade, era um direito... E no fim, participamos mas não teve jeito, foram despejados, muitas famílias com crianças na rua, foi muito difícil mas também um aprendizado do quanto é falso esse diálogo com o poder público. Que há outros interesses e acordos que determinam. Assim como enfrentamos na cultura, as políticas nos são apresentadas num evento que convida a iniciativa privada, e depois de tanto lutarmos, nos reunirmos, elaboramos propostas, o que volta não é nada do que havíamos discutido coletivamente. Estamos num momento de causar constrangimento. Lemos manifesto, apresentamos cenas, discursamos... Nós fomos então convidados pelos organizadores do evento a escolher dois representantes para entrar no Teatro Municipal. Claro que não aceitamos, só entraríamos se fosse com todo mundo! Havíamos discutido em assembleia com dezenas de grupos, para que todos tivessem consciência do que estava acontecendo e por que. Então participar dessas ações incide, colabora para nosso entendimento e para as nossas elaborações. Isso esteve inclusive em pauta nas nossas últimas avaliações.

ESTUDO DE CENA

(Diogo, Juliana, Tiago Mine, Renato Gama)

1. A gente vem do vídeo, e o tipo de vídeo que a gente faz é que nos fez chegar a esses companheiros, grupos de teatro. O primeiro vídeo que a gente fez, surgindo da ideia de fazer algo fora dos padrões comerciais, com uma infraestrutura técnica que predomina sobre as relações de trabalho, etc., com um tema crítico – como pensar o Brecht. Então era a adaptação de uma cena da Santa Joana dos Matadouros, e começou muito despretensiosamente, lendo a cena em casa e tal. Foram dois anos de processo, no qual foram se agregando outras pessoas, algumas que passaram e outras que estão no grupo até hoje. A gente tentou trabalhar de maneira teatral, vindo da forma de trabalhar dos grupos de teatro dos quais viemos. Quando ficou pronto, a gente decidiu que não ia para festival, para a televisão, esses espaços. Mas a gente não queria ser alternativo, mas “alterativo”. Fomos buscar exhibir em espaços de discussão crítica, espaços à margem do capital. A gente fez uma estreia na sala Cinemateca, mas num contexto político específico, numa semana do Brecht, com palestra da Iná antes. E de lá já tínhamos claro o circuito de exhibições, que seria em universidades, cineclubes periféricos, sedes de companhias de teatro politizadas, espaços autônomos. A gente já tinha o contato com uma ocupação do MST no Paraná e dos Sem Teto no centro de São Paulo. E quando a gente foi para os espaços exhibir, tivemos certeza de que este é o sentido de nossa arte. A gente costuma acompanhar as projeções e participar dos debates. E são discussões muito diversas, mais sempre muito boas. Porque o que a gente faz tem muitas camadas de entendimentos possíveis, no campo do despertar para a luta de classes. Nosso estudo e nossa atuação não se separam, o trabalho é extremamente prático, e todo mundo traz ideias e a gente experimenta, o Diogo dá uma amarração na dramaturgia. O ideal de trabalho é chegar à exaustão as tentativas, mas isso depende muito das condições objetivas. Por ser um grupo digamos híbrido, nós nunca acessamos recursos específicos de uma linguagem (teatro, por exemplo) mas apenas leis também híbridas, que foram o VAI (municipal) e o Interações Estéticas (federal).

Internamente, a gente não tem hierarquias, não reproduz as relações de trabalho capitalistas. Mas também não somos um grupo que tenha algum vínculo local, nem temos uma con-

vivência intensa como outros grupos; a gente busca potencializar o resultado – claro, que só vai ter uma potência crítica se o processo for verdadeiro. A gente não parte de uma ideia puramente estética, mas de teses, da teoria. A gente não reproduz modelos de processos, temos pressupostos, que são: não ter trabalho alienado, não ter hierarquia (o que não se confunde com dividir responsabilidades e as especificidades da música, da captação de imagem, e nem que não haja conflitos), e não ter diferenças econômicas, de remuneração – quando tem dinheiro. Garantir a possibilidade de participação de todos, mesmo que por outras razões alguns participem mais ou menos em termos de tempo. Na parte de edição, duas pessoas se internam e vão apresentando, discutindo com o coletivo e reeditando até chegar no resultado final.

A gente fazia quando era possível, porque não tinha dinheiro, então há períodos longos, e participação pessoas de outros grupos – Dolores, Latão, Trupe de Choque. O Narrativas da Sé foi um pouco mais atropelado, mas com um roteiro coletivo, e ganhamos um edital através do Ponto de Cultura do MST para fazer a adaptação do 18 Brumário. E fizemos também espelhado no modo de trabalho dos grupos de teatro, com uma parceria mais próxima com o MST, que nos permitiu além de perceber o sentido político do que estávamos exibindo, um encontro no fazer junto. O República foi feito num diálogo mais próximo com o setor de comunicação, e é menos para ser exibido em espaços abertos, é mais um instrumento de formação política organizados. E por fim, fizemos o Fulero Circo, que é a formação que está hoje.

Em todos os nossos vídeos tem cenas na rua, não apenas como pressuposto estético, mas com a intenção de intervir, mas o Fulero explode isso. A reação das pessoas faz parte. O Fulero Circo de fato é uma criação de agitação e propaganda, teatral, com presença muito forte da música, e já com essa bagagem, a ideia já bem consolidada de que teatro político se dá quando é feito em espaço político. Por mais que o tema da peça seja politizado, se for apresentar no Teatro Alfa por exemplo, não faz sentido, não é teatro político; a classe que vai fazer a revolução não está lá. Talvez você provoque reações, consiga deixar as pessoas horrorizadas, mas não é isso que a gente quer. Então nós viajamos pelo país apresentando e gravando, em parceria com muitos grupos: em Brasília, com a Brigada Semeadores, e no assen-

tamento em Sobradinho; Porto Alegre, na ocupação Utopia e Luta, que tem um coletivo de grupos mais ou menos como o nosso coletivo de quinta, ligados ao MST, Levante da Favela e Levante da Juventude; em Salvador com o setor de cultura do MST, e em São Paulo fomos recebidos pela Estável. Enfim, foram várias apresentações que nos trouxeram a certeza da necessidade e da importância de estar fazendo um trabalho político no campo da arte e da cultura, e as exhibições foram se multiplicando.

Um DVD que postamos pelo correio foi exibido para 800 pessoas, pelo MST. A gente conseguir fazer kits com nossos trabalhos e enviar, assim como as músicas, que viram um CD, a relação com a TVT pela internet, tudo isso tem um outro alcance. A apresentação de teatro, ou de uma banda, é muito importante, mas nós acabamos sendo um coletivo de artes. E nesses dez anos que viemos tendo acesso às tecnologias isso tem possibilitado levar nossas artes para outras pessoas, está além disso. Se fossemos somente teatro ou somente música, talvez não nos comunicássemos tanto.

2. Nosso batismo, por assim dizer, o que representou um salto de entendimento e da proporção do que estávamos fazendo foi a fala da Iná – ela nos avisou de que se era isso o que íamos fazer, tínhamos que saber que seríamos fracassados do ponto de vista do mercado, “você têm tudo para dar certo, e nada para dar lucro”. Uma pessoa da plateia provocou: nesses espaços que vocês pretendem ir, ninguém vai entender nada. Mas quando nós apresentamos na ocupação Prestes Maia, as pessoas se apegaram a uma fala, sobre a garantia da permanência num lugar. E mesmo as relações que se constroem para viabilizar a exibição, subir no telhado, puxar fio, com as pessoas de cada lugar; em Cidade Tiradentes um senhor chegou e disse que o filme tinha feito lembrar de quando ele era do PT. Ele disse que antigamente lia muito Brecht, e ia voltar a ler. Por outro lado, já fomos provocados por pessoas da plateia que, contaminadas pelo senso comum, fizeram elogios ambíguos do tipo – parem de fazer política e vão fazer música, arte. (risos)

E teve o momento em que a gente teve a formação com o camarada Scapi, que foi um salto; quando a gente percebeu a importância de fazer bem feito o que estava fazendo. Depois lemos o Ornitorrinco do Chico de Oliveira. E outros estudos coletivos, em todos os processos, com convidados – Iná, Sergio de Carvalho, Roberto Schwarz, Armando Boito, Zé Cesar, Maria

Thais, Roberta Causa, Alexandre Mate, Cesar Vieira, Veloso...

A gente tem muita vontade de transcrever e publicar essas conversas.

3. A relação com movimentos sociais, com os grupos de teatro e com o coletivo de vídeo popular (diversos grupos que trabalham no sentido de dialogar com a classe trabalhadora) nos trazem cada vez mais reverberam diretamente nos nossos fazeres. Muitas vezes as pessoas – de grupos e movimentos organizados - nos reconhecem, e não vêm dialogar como quem fala com artistas no senso comum, mas como companheiros e companheiras, é outra relação. Ao mesmo tempo, o que possibilitou a nossa circulação por esses espaços foi um histórico de luta. Tem um acúmulo histórico que permite a gente circular, dialogar, interferir. Dentro da categoria a nossa aproximação dos outros grupos foi muito importante para ampliar nossa atuação, de fazermos muitas coisas juntos, desde peças, estudos, grupo de mulheres, são tentáculos de atuação coletiva na perspectiva contra-hegemônica. Todo dia tem uma manifestação, e a gente não vai fazer tudo, senão a gente se afunda. Estar junto nos faz compreender que nosso trabalho, da forma como a gente trabalha, já é militância. Porque o fato de sermos trabalhadores faz com que naturalmente o que a gente vai produzir seja reflexo disso, das condições, da precariedade. Nós somos militantes porque precisamos ser, é isso ou é isso. Sem ganhar, sem dinheiro para figurino, para o transporte para se encontrar... Nós temos a experiência de quem está vivendo as condições sobre as quais se vai falar, é isso. Mas também nossa atuação em ações políticas faz com que a gente afine nossos objetivos, na seleção do que fica, do que é importante na cena. Nos dá um corpo de coerência, porque não estamos imaginando, sabemos como é. E também a convicção, de que do jeito que a coisa está não está bom, de que o que buscamos tem nome, falar o nome, socialismo.

KIWI

(Fernanda, Fernando)

1. O grupo existe há muito tempo, como idéia de coletivo, mas nem sempre conseguiu se viabilizar por conta de uma série de circunstâncias objetivas e materiais que a gente estava vivendo. Eram os anos de 1996, 1997, e estávamos em Curitiba, onde havia dificuldades para a organização dos trabalhadores. E dificuldades na relação desses trabalhadores com o setor da cultura, não havendo uma organização dos trabalhadores de teatro como vinha acontecendo em São Paulo. Mas existia o projeto, com duas pessoas no início, com uma trajetória de militância de esquerda no partido dos trabalhadores, de intervenção, de debate crítico, de discussão com as forças progressistas à esquerda. Mais recentemente, com a transição para São Paulo, as pessoas foram se juntando aos poucos, mas o grupo ainda não existia como a gente achava que deveria existir. A gente está conseguindo se configurar agora, com as condições objetivas que o local permite, desde a lei de fomento até a politização que as pessoas da companhia foram adquirindo. Então desde o projeto Teatro/Mercadoria (2005/2006) a gente definiu um tripé que pode servir como caracterização do que a gente está tentando fazer. Em partes a gente consegue, em partes não, às vezes um dos pés está manco... Não é nada conceitualmente inédito nem sofisticado, mas uma tentativa de organização do pensamento para a ação: definir uma pesquisa de conteúdos que têm importância social, pesquisa estética de linguagem sem subordinar ao primeiro pé, e a relação com movimentos sociais ou com coletivos organizados.

A gente define em geral um tema ou conjunto de temas que pareçam relevantes socialmente para a discussão pública, através das formas artísticas, em especial, do teatro. O que é socialmente relevante não somente para o debate, mas eventualmente para a crítica e a transformação do estado de coisas. Temos uma rede mais ou menos comum com os outros coletivos de teatro de grupo e de outros setores organizados que são apoios, que vêm da história, da ciência política, da sociologia, da filosofia, da literatura. Tem sido importante um tipo de reflexão que serve para a gente entender a formação histórica do país, desde Caio Prado Jr., Florestan Fernandes, Sergio Buarque de Hollanda, que ajudam na estruturação desse pensamento. Agora por exemplo que a gente vai estudar e debater o período da ditadura e a viola-

ção dos direitos humanos, temos que entender a escravidão... Na pesquisa estética não é novidade, mas talvez seja um pouco diferente de outros caminhos quando a gente busca referências de linguagens capazes de produzir este fazer artístico, tem uma referência comum aos coletivos amigos, que é o brechtismo, mas tem uma contribuição histórica do Meyerhold dos anos 20, com a biomecânica, e de certa forma uma continuação contemporânea de uma investigação estética e política que não se restringe ao que a gente pode chamar de um teatro épico dialético nessa matriz Piscator/Brecht. Esse campo alargado permite uma investigação com novos elementos, o que significa concretamente problematizar no nosso trabalho interno algumas das formas conhecidas do teatro crítico. É algo que tem tido cada vez mais importância pra gente, inclusive pela dimensão política de encontrar novas formas de fazer o teatro crítico. As relações com coletivos e movimentos são diversas: o projeto Carne, Patriarcado e Capitalismo, exigia de nós parcerias específicas com movimentos de mulheres e feministas de esquerda; no Teatro Mercadoria era mais pulverizado, com a participação de coletivos artísticos. Agora no Morro como um país, teremos que reforçar contatos com movimentos que discutem a criminalização da pobreza, a violação dos direitos humanos, justiça de transição, etc. e garantir que eles tenham presença desde o processo, antes da apresentação – eles influenciam diretamente no processo de criação.

Internamente a gente tenta fazer com que o trabalho concreto corresponda coletivamente a essas expectativas, com os problemas enfrentados no cotidiano teatral, desde a oscilação do grupo até as diferenças de participação e de formação entre as pessoas. E a possibilidade econômica de subsistência do grupo, através de algum edital que nos dê algum fôlego para consolidação do projeto. Isso está em movimento. Há o trabalho minimante necessário: encontro todos os dias, atividades de pesquisa, intervenções, acompanhamento político dos espaços como os encontros dos grupos. Mesmo que não estejamos apresentando algo pronto, mantemos o trabalho profissional. Mas politicamente a idéia é horizontalizar as tomadas de decisão e as responsabilidades. Agora isso é muito difícil, é diferente de um grupo por exemplo que surge da universidade, de pessoas da mesma idade, com um mesmo percurso e perfil de classe, enfim. A gente não vem desse perfil, a gente tem gente mais velha e mais nova, a gente vem de estados diferentes, e de acúmulos diferentes. A gente tem um núcleo

de trabalho de quatro pessoas, mas um grupo maior de pessoas que contribuem diretamente constantemente com o grupo, que são dez, doze pessoas. Uma das pessoas viver na periferia por exemplo, traz elementos valiosos para a experiência coletiva, mas precisamos saber equalizar as diferentes contribuições para uma vivência democrática e horizontal do grupo. Mas é o nosso limite da alteração do modo de produção, que de modo geral a gente não altera em um só grupo ou coletivo de grupos. Na medida em que precisamos de um lugar para apresentar, o modo de produção segue sendo definido pelo modo capitalista.

Do ponto de vista da criação, há uma relação prioritária com os movimentos sociais. Agora a relação deveria ser dialética entre os movimentos e a criação artística. Por mais radicalidade política que os movimentos sociais tenham acumulado, eles vivem sob o massacre da indústria cultural, de um certo tipo de formatação da experiência artística com caráter de classe. Isso significa objetivamente não ficar refém de um certo padrão que pode fazer com que a gente repita certos aspectos dessa formatação. Porque isso pode cristalizar e inviabilizar a comunicação, e muitas vezes é necessário criar atritos, incomodar, para ter resultados positivos críticos. Ainda, os pares podem achar que esse tipo nosso de proposta estética e política não é conveniente ou mesmo eficiente para os objetivos. Então temos esse limite da inércia das tradições inclusive da própria esquerda, que cristaliza determinadas parcerias ou linguagens e não permite esse avanço que não é livre de contradições.

2. Desde o início foi decidido politicamente por nós que o diálogo seria com a classe trabalhadora.

3. O Carne foi feito em processo, então foram quatro anos de pesquisa de ação, a gente apresentava para os movimentos e setores de gênero as cenas que ia criando, e a conversa fazia com que a gente retrabalhasse aquelas ou mesmo trouxesse outros conteúdos. Foi construído um rap, que depois foi apropriado por muitos dos movimentos com os quais a gente se apresentou, mais da metade das vezes fora do contexto de apresentação em sala de teatro. Salas de EJA, sindicatos, espaços de organizações, Centros de Cidadania da Mulher, assentamentos. Lá onde acaba a estrada, se abrem as discussões sobre a reconfiguração do

capitalismo. E o tipo de trabalho que a gente faz exige muito da nossa experiência como militante, de todas as ações que a gente vem fazendo; isso influencia completamente no trabalho da cena. Não basta saber teoricamente, se eu não souber a partir da experiência de luta do que eu estou falando, fica muito capenga. Isso aparece bastante: o trabalho é ensaiado mas tem uma abertura muito grande para a verdade da vivência, não estamos simplesmente falando um texto que alguém botou na nossa boca, isso é de uma importância enorme. Estar concretamente numa escola de um assentamento antigo (Palmares II, no Pará) nos traz experiências e expectativas muito interessantes por parte da juventude, das quais tiramos lições que vão alterar nossa visão e nossa atuação – em duração, suportes, recursos, contornos e outras adequações das nossas apresentações e intervenções. Contribui desde o debate teórico até este “como é possível fazer este teatro que a gente acha que é útil, provocativo, mobilizador, atravessado por uma sede de mudança, hoje em dia?”.

Considerações Finais - Quando os trabalhadores perderem a paciência

As pessoas comerão três vezes ao dia
E passearão de mãos dadas ao entardecer
A vida será livre e não a concorrência
Quando os trabalhadores perderem a paciência
Certas pessoas perderão seus cargos e empregos
O trabalho deixará de ser um meio de vida
As pessoas poderão fazer coisas de maior pertinência
Quando os trabalhadores perderem a paciência
O mundo não terá fronteiras
Nem estados, nem militares para proteger estados
Nem estados para proteger militares prepotências
Quando os trabalhadores perderem a paciência
A pele será carícia e o corpo delícia
E os namorados farão amor não mercantil
Enquanto é a fome que vai virar indecência
Quando os trabalhadores perderem a paciência
Quando os trabalhadores perderem a paciência
Não terá governo nem direito sem justiça
Nem juizes, nem doutores em sapiência
Nem padres, nem excelências
Uma fruta será fruta, sem valor e sem troca
Sem que o humano se oculte na aparência
A necessidade e o desejo serão o termo de equivalência
Quando os trabalhadores perderem a paciência
Quando os trabalhadores perderem a paciência
Depois de dez anos sem uso, por pura obsolescência
A filósofa-faxineira passando pelo palácio dirá:
“declaro vaga a presidência”!

Mauro Iasi

Referências

ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ALAMBERT, Francisco . *Arte como mercadoria*. In: Williams, Raymond ; ALAMBERT, Francisco ; CEVASCO, M. E. . Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2007.

BEISIEGEL, Celso de Rui. *Cultura do povo e educação popular*. In: VALLE, Edênio; QUEIROZ, José J. (orgs). *A Cultura do Povo*. São Paulo: Cortez, 1988.

_____. *Política e Educação Popular*. São Paulo, Ática, 1992.

Betto, Frei. *Desafios da Educação Popular*. São Paulo: CEPIS, 2000.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

_____. *O teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

BOAL, Julián. *As Imagens de um Teatro Popular*. São Paulo, Hucitec, 2000.

BOGO, Ademar. *O MST e a cultura*. São Paulo: MST, 2009.

BOSI, Eclea. *Cultura de Massa e Cultura Popular*. Petrópolis, Vozes, 1986.

BOURDIEU, P. e PASSERON, J.C. *A Reprodução*, R.J., Francisco Alves, 1975.

_____. *A Economia das Trocas Simbólicas* (Introd., Org. e Seleção por Sergio Miceli). SP. Perspectiva, 1974.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues e ASSUMPÇÃO, Raiane. *Cultura Rebelde: escritos sobre educação popular ontem e agora*. São Paulo: Editora e Livraria Instituto Paulo Freire, 2009.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues (org.) *A questão política da educação popular*. São Paulo, Brasiliense, 1980.

_____. (org.) *Pesquisa Participante*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. (org.) *Repensando a Pesquisa Participante*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BRECHT, Bertold. *Escritos Sobre Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARVALHO, Sérgio de (org.). *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Expressão popular; Companhia do Latão, 2009.

CHAIA, Miguel. *Arte e Política: situações*. In: CHAIA, Miguel (org.) *Arte e Política*. Rio de Janeiro: Azou-

gue Editorial, 2007.

CHAUI, Marilena Souza. *Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas*. São Paulo: Cortez, 2000.

_____. *O que é ideologia*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

COSTA, Iná Camargo. *Teatro na Luta de Classes*. REBENTO Revista de artes do Espetáculo n.1. São Paulo: UNESP, 2010.

_____. *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DAWSEY, John C. *De que riem os boias-frias? Diários de antropologia e teatro*. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DURHAM, Eunice R. *A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas*. In: *A Aventura Antropológica*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. São Paulo: Editora Unesp e Boitempo, 1997.

FAVERO, Osmar. *Cultura popular e educação popular: memória dos anos 60*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

FERNANDES, Florestan. *Mudanças Sociais no Brasil*. São Paulo: Global, 2008.

FREIRE, Paulo. *Ação cultural para a liberdade*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

GAIGER, Luiz Inácio. *A práxis coletiva dos Sem-Terra: rumo à unidade ou à heterogeneidade cultural?* In: *Cadernos de Sociologia: produção familiar, processos e conflitos agrários*. Porto Alegre: PPGS/UFRGS, Vol. 6, 1994.

GARCIA, Silvana. *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

_____. *Cadernos do Cárcere*, vols. 1 e 4. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C. & TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.) *Na Metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996

MARX, Karl. *Contribuição à Crítica da Economia Política*. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980: rabiscando com faca o chão da história*. Tese de Doutorado. São Paulo: FFLCH – USP, 2008.

_____. *A linguagem teatral como uma alternativa concreta de mudança ao óbvio educacional*. São Paulo: Publicação autônoma, 1998.

MAURO, Gilmar. *Construir o poder popular – o grande desafio do novo século*. Mimeo, 2006.

MÉSZAROS, István. *O poder da ideologia*. São Paulo: Boitempo, 2004.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA (MST). *Textos para estudo e debate: 5º Congresso Nacional do MST*. São Paulo: Secretaria Nacional, 2007.

NEVES, Claudia E. Abbês Baeta. *Modos de interferir no contemporâneo: um olhar micropolítico*. In: Arquivos Brasileiros de Psicologia, Vol. 56, No 1. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004

PERCASSI, Jade. *Educação Popular e Movimentos Populares: emancipação e mudança de cultura política através de participação e autogestão*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FEUSP, 2008.

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

SCHERER-WARREN, Ilse. *Das mobilizações às redes de movimentos sociais*. Revista Sociedade e Estado, v.21. Brasília-DF: UnB, 2006.

SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SEMERARO, Giovanni. *Gramsci e os novos embates da filosofia da práxis*. Aparecida: Idéias e Letras, 2006.

VILLAS BÔAS, Rafael Litvin. Teatro político e questão agrária, 1955-1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo. 2009. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura)-Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

WHYTE, William Foote. *Sociedade de esquina: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Tradução de Maria Lucia de Oliveira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2005.

ZALUAR, Alba. Teoria e prática do trabalho de campo: alguns problemas. In: *A Aventura Antropológica*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

Anexos