

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CCHB – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
CAMPUS DE SOROCABA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

FLÁVIO VIEIRA DE MELO

Teatro de grupo: utopia e realidade de uma existência no tempo

SOROCABA / SP

2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CCHB – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E BIOLÓGICAS
CAMPUS DE SOROCABA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

FLÁVIO VIEIRA DE MELO

Teatro de grupo: utopia e realidade de uma existência no tempo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação para obtenção do título de Mestre em Educação. Área de Concentração Educação, Comunidade e Movimentos Sociais. Universidade Federal de São Carlos. Sorocaba, 21 de agosto de 2019. Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Carla Corrochano.

SOROCABA / SP

2019

Vieira de Melo, Flavio
Teatro de Grupo: utopia e realidade de uma existência no tempo / Flavio Vieira de Melo. -- 2019. 121 f. : 30 cm.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus Sorocaba, Sorocaba
Orientador: Maria Carla Corrochano
Banca examinadora: Dr. Joaquim César Moreira Gama, Dra. Teresa Mary Pires de Castro Melo Bibliografia
1. Teatro de Grupo. 2. Teatro de Rua. 3. Sobrevivência. I. Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bibliotecário(a) Responsável: Maria Aparecida de Lourdes Mariano – CRB/8 6979

Teatro de grupo: utopia e realidade de uma existência no tempo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação para obtenção do título de Mestre em Educação. Área de Concentração Educação, Comunidade e Movimentos Sociais. Universidade Federal de São Carlos. Sorocaba, 21 de agosto de 2019.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Carla Corrochano.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a Maria Carla Corrochano

Membro Titular externo:

Prof. Dr. Joaquim César Moreira Gama

Membro Titular interno:

Prof^a. Dr^a Teresa Mary Pires de Castro Melo

Membro Suplente:

Prof^a. Dr^a Raquel Souza

Membro Suplente:

Prof^a. Dr^a Dulcinéia de Fátima Ferreira

**Dedico este trabalho a Fellipe Moreira Melo, meu filho, na
esperança de que ele, assim como eu, encontre sentido nas escolhas que fizer,
para que a subjetividade do tempo não nos cobre pela ausência de ontem.**

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço à Professora Dr^a. Maria Carla Corrochano, minha orientadora. Busco, não apenas palavras, mas sentido para compreender seu gesto de generosidade ao me aceitar como orientando. Se não fosse pela oportunidade e pela liberdade por ela concedida, este trabalho existiria apenas em meus sonhos. Carla, obrigado!

Aos professores membros desta banca, Dr^a. Teresa Mary Pires de Castro Melo e Dr. Joaquim César Moreira Gama, minha eterna gratidão, não por este momento exclusivo, mas também pelas aulas que tive o prazer de ter com vocês, pelas conversas e trocas que inúmeras vezes me concederam, pelos afetos a mim dirigidos nos momentos mais tensos deste processo.

Agradeço a todas as professoras e professores do Programa de Mestrado em Educação da UFSCar – Sorocaba, especialmente os da “Linha Dois” (Educação, Comunidade e Movimentos Sociais). Com uma menção especial às Professoras Dulce e Viviane que em diversos momentos me acolheram com abraços e conversas, das quais jamais esquecerei. E à Dr^a. Maria Livia de Tomasi, por ter contribuído com comentários valiosos em minha qualificação, muito obrigado.

Colegas de trajetória, Nilton, Caique, Jennifer, Tom, Juliana, Flávia e Rodrigo, obrigado pelas falas e momentos de escuta, pelas trocas tão significativas em momentos que somos tomados por incertezas.

Ao Dr. Jorge Luís Cammarano Gonzalez, meu amigo. Por muitas coisas, pelo desprendimento, pelas provocações, por me fazer acreditar que seria possível, por me incentivar, pelos vinhos, cervejas, conversas, poemas, comidas maravilhosas, pinturas mais maravilhosas do que as comidas, por muitas trocas. À Dr^a. Fátima Aparecida de Souza, igualmente amiga e incentivadora, cuidadora. Obrigado a vocês dois.

Rute Kaires Mozer, grande amiga, coordenadora implacável, incentivadora, aguerrida e retilínea com sua ética. Obrigado por ler, conversar, criticar meus textos e minhas atitudes, obrigado por me ajudar a me tornar um profissional, pesquisador e pessoa melhor.

Às companheiras e companheiros do Movimento de Teatro de Rua de São Paulo e da Rede Brasileira de Teatro de Rua: Jussara Trindade, Vanéssia Gomes,

Celma Pavanelli, Simone Pavanelli, Adailton Alves, Marcos Pavanelli, Licko Turle, Luiz Carlos Checchia e Marcio Silveira, pelos inúmeros aprendizados que tive ao conhecê-los, ouvi-los, vê-los em cena, em luta, muito obrigado.

Ao Carlos Doles Júnior e Hercules Soares de Almeida, dirijo meu agradecimento ao *Coletivo CÊ* e à *Trupé de Teatro*, por existirem e persistirem no teatro de grupo, no interior, na resistência, por pavimentarem a estrada da pesquisa sobre nossas práxis teatrais, me fazendo cada vez mais acreditar e desejar que este trabalho se tornasse realidade.

Débora Bergamini e Thiago Consiglio, companheira e companheiro de jornada na UFSCAR, ainda que em tempos distintos, e encontros raros, as conversas e energias emanadas por vocês por várias vezes, me ajudaram a manter o foco. Obrigado.

Douglas Emílio, João Fabbro, Thiago de Castro Leite, amigos obrigado por me fortalecerem sempre com exemplos, com afagos.

Professoras Érica Pedro, Dalila Ribeiro, Adriana Afonso, Fernanda Mendes, professores André Camargo e Edmo Guimarães, meus amigos, obrigado pela retaguarda nos últimos meses deste processo.

Meu grande amigo e irmão Tom Barros, a quem eu devo muito e não me cobra nada. Obrigado por ter apresentado o teatro a mim e à metade dos integrantes do Nativos, permitindo que eu viva essa utopia sem estar sozinho.

Todas as pessoas que já passaram pelo *Nativos Terra Rasgada*, principalmente aquelas e aqueles que resistiram às nossas contradições por bastante tempo: Daiana Coelho, Carol Campos, Stela Maris, Lucas Cardia e, principalmente, João Pereira Mendes Júnior. Obrigado.

Evelyn Demarchi, pela garra, energia e determinação em acreditar que poderíamos fazer diferente, por estar sempre à frente durante o tempo que estive aqui, pela amizade corajosa e incontestável. Obrigado.

Ramon Ayres, meu amigo, irmão, inspiração, companheiro de arte, ainda que distante. Obrigado pelas inúmeras vezes que me forçou, em nossas conversas, a olhar para o *Nativos* e para minha vida por outros lados.

Sara e Sérgio, minha sogra e meu sogro, meus amigos sempre presentes, obrigado pelo apoio estrutural que me dão, por acreditarem sempre em mim.

Emily e Adriana, sobrinha e irmã, obrigado pelo apoio que me dão cuidando uma da outra e as duas cuidando de nossa mãe, porque sem isso não haveria tempo e cabeça que me possibilitasse realizar este feito.

Cleonice Sgrignoli, Mãe, obrigado pela vida, por acreditar em mim, por achar que eu sou maravilhoso (sei que acha!). Obrigado.

Companheiras e companheiros, amigas e amigos, irmãs e irmãos do *Nativos Terra Rasgada*: Bruna Salatini, Juliana Prestes, Stefany Cristiny Mello, Celso Stefano, Samir Jaime, Rodrigo Zanetti, Vitor Silva e Wellington Ravazoli. Agradeço ao cosmos todos os dias por estarmos juntos, por termos tido a oportunidade de acreditar em algo que nem sabemos ao certo o que é. Agradeço por podermos brigar como brigamos e, ainda assim, buscar coragem para superar, para desculpar e pedir desculpas, criticar e ser criticado, amar e odiar, querer estar perto e ao mesmo tempo longe, não querer mais fazer teatro, mas só desejar estar em cena com vocês. Obrigado por desconfiarem sempre e estarem lado a lado comigo dizendo que desconfiam, sempre permitindo que eu repense minhas atitudes e trajetórias, minhas posturas, e reconstrua tudo. Obrigado por passarem comigo, mais da metade de nossas vidas. Com a certeza de ser piegas, cito Chico, “Nós juntos somos fortes, somos flecha e somos arco, todos nós no mesmo barco, não há nada pra temer – ao meu lado há um amigo que é preciso proteger. Todos juntos somos fortes, não há nada pra temer.”

Rodrigo Zanetti e Tom Ravazoli, implacáveis amigos de todas as horas, de trocas e reconstruções, das maiores contradições e debates da minha vida, dos aprendizados todos, vocês sabem o quanto significam para mim. Obrigado.

Bruna Salatini, Juliana Prestes e Stefany Cristiny, obrigado por não desistirem de nos ensinar a sermos homens, quando éramos machos. Por nos mostrarem na prática o que é força, resistência, perseverança, inteligência, criatividade, companheirismo. Obrigado, muito obrigado, pelas inúmeras conversas francas, pela amizade e carinho.

Stefany Cristiny, obrigado por ter me cobrado a atenção menos vezes do que sentiu minha falta, por estourar comigo menos vezes do que eu merecia, por me lembrar de ser pai menos vezes do que eu precisava, por fazer por mim e pelo Fellipe mais do que deveria. Stefany, obrigado por ainda estar aqui. Eu te amo.

Fellipe Melo, filho, obrigado por não entender minha ausência, por não me deixar trocá-lo o tempo todo pelos estudos. Se você não tivesse batido à porta, chorado minha ausência e me feito chorar, talvez este trabalho estivesse melhor, e minha vida estivesse... Obrigado!

Agradeço a meu pai, Francisco Vieira de Melo, em memória.

Os passarinhos não são compositores, não são sequer intérpretes. Cantam como comem, como bebem, como copulam. Só o *ser humano* triadiza (Eu que observo, Eu em situação e o não-Eu) porque só ele é capaz de se dicotomizar (ver-se vendo). E como ele se coloca dentro e fora da situação, em ato ali e aqui, em potência, necessita simbolizar essa distância que separa o espaço e que divide o tempo, distância que vai do ser ao poder e do presente ao futuro – necessita simbolizar a potência, criar símbolos que ocupem o espaço daquilo que é, mas não existe, que é possível e poderá vir a existir.

(Augusto Boal)

RESUMO

MELO, Flávio Vieira. Teatro de grupo: utopia e realidade de uma existência no tempo. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências Humanas e Biológicas, Universidade Federal de São Carlos, Sorocaba, 2019.

O presente trabalho teve por objetivo olhar para os enfrentamentos de um grupo de teatro de rua que na cidade de Sorocaba, deslocado da capital do Estado de São Paulo e contrário às pressões mercadológicas, desenhou sua existência no tempo por mais de dezesseis anos. O momento de seu surgimento, as necessidades estruturais e contextuais de Sorocaba, as políticas públicas para a cultura por intermédio de Editais de incentivo, a militância e sua pedagogia teatral, são os interesses capitais para este estudo. A imersão realizada me proporcionou o encontro com protocolos, críticas e recortes de jornais. Por meio destes documentos, pude identificar um elemento inusitado e central para a permanência deste grupo no tempo, seu propósito de “Descentralização e Popularização do Teatro”. O debruçar do grupo em seus anos iniciais, buscando construir identidade, culminou na elaboração de uma questão que, mesmo nos momentos menos férteis e de grandes enfrentamentos, possibilitou a retomada e guinada de seus trabalhos e, por consequência, contribuíram para sua permanência. Esta pesquisa foi realizada com base em entrevistas, relatórios, observação de campo e outros documentos que trouxeram à tona os aspectos que compõem a existência deste grupo de teatro de rua. Visto a globalidade do estudo proposto, toma-se a singularidade do grupo *Nativos Terra Rasgada* como Estudo de Caso, fazendo uso de uma metodologia qualitativa.

Palavras-chave: Teatro de Rua, Teatro de Grupo, Sobrevivência, Existência, Resistência.

ABSTRACT

The aim of this work was to look at the conflicts of a street theatre ensemble based in Sorocaba. Away from São Paulo, the ensemble did not go through the marketing's pressures of the capital and persevered over the sixteen years of existence.

The cornerstones of this study are the moment which the ensemble was established, the organisational and contextual necessity of Sorocaba, the city's public politics of cultural fundings, the ensemble's militancy and theatre pedagogy.

Due to my immersion in this work, I came across protocols, reviews and clippings. Furthermore, it enables me to identify a curious core element for the survival of the theatre ensemble, in its own purpose for "theatre's Decentralisation and popularisation".

The ensemble's engagement to create an identity generated the elaboration of a examination, which even in the challenging and substandard moments, made it possible to recover and alter their work. Consequently, contributing to their permanence.

This research was done based on interviews, essays, my daily participation within the ensemble and other documents; which suddenly brought the aspects that composes the existence of the street theatre ensemble.

Looking globally at the proposed research, it becomes singular the Study Case in Nativos Terra Rasgada ensemble, using a Qualitative Methodology.

Keywords: street theatre, theatre ensemble, survival, existence, resistance

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Protocolo Stefany.....	38
Figura 2 – Prefeitura Municipal de Sorocaba (2019).....	62
Figura 3 – Prefeitura Municipal de Sorocaba (2019).....	63
Figura 4 – Reprodução do Jornal <i>Boca de cena</i>	74
Figura 5 – Fotos da peça <i>Contos de verão</i>	75
Figura 6 – <i>Público vai à feira e vê teatro</i>	80
Figura 7 – <i>Espetáculo resgata origens do teatro em espaços públicos</i>	81
Figura 8 – Crítica <i>Por um teatro popular</i>	82
Figura 9 – “Proposta” de edital para contrato com empresa terceirizada.....	85
Figura 10 – Capa do primeiro projeto do <i>Nativos</i> a pleitear edital.....	88
Figura 11 – Programa do espetáculo <i>Rua sem saída</i>	91
Figura 12 – Reprodução do projeto <i>Teatro, ataque popular</i>	93
Figura 13 – Crítica <i>Zorobe e a força do teatro de Grupo</i>	97
Figura 14 – Reprodução do projeto <i>O teatro público: vivências e identidade pelos bairros de Sorocaba</i>	99

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
<i>Nativos</i> hoje.....	22
CAPÍTULO I – didascálias	28
1.1 <i>(Com o palco vazio e pouca luz surge um pesquisador iniciante)</i>	28
1.2 <i>(Há poucos elementos em cena e a luz está baixa. O ator, aos poucos, organiza os objetos nos focos que vão subindo em resistência)</i>	31
1.3 <i>(O coro avança no proscênio falando) Teatro de Grupo</i>	39
CAPÍTULO II – AQUILES	42
2.1 O mito da salvação.....	42
2.2 O Oráculo.....	43
2.3 Hades!.....	44
2.4 A desmedida.....	46
2.5 Skene.....	48
CAPÍTULO III – CENÁRIO	51
3.1 Tropeira, industrial e teatral.....	52
3.2 Pré-produção.....	58
3.3 Barquinho de papel.....	60
CAPÍTULO IV – NAVEGAR É PRECISO	68
4.1 No mar sem bússola.....	68
4.2 Em águas Nativas.....	70
4.3 Vento leste.....	74
4.4 Uma rua à vista.....	79
4.5 <i>Nativos</i> no pleito dos editais.....	84
4.6 O sonho do primeiro edital.....	88
4.7 Conflitos de interesse.....	96
4.8 Uma experiência que não se repetiu.....	99

CAPÍTULO V – TUDO É MUTÁVEL	102
5.1 Escorregadela.....	102
5.2 Uma pedagogia para viver.....	106
CAPÍTULO VI – CONSIDERAÇÕES FINAIS	108
6.1 Teatro de Grupo e hierarquia.....	109
6.2 Identidade de grupo: teatro de rua e engajamento.....	110
6.3 Uma pedagogia para viver.....	111
6.4 Hoje.....	112
6.5 Questões para o futuro.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	115

INTRODUÇÃO

Nem sempre é fácil descobrir por onde começar a escrever um trabalho acadêmico. Nas idas e vindas que vivi nesse processo de produção, pareceu-me importante começar dizendo quem sou, de onde falo e como falo. Decidi escrever sobre um objeto muito próximo a mim, o grupo teatral do qual faço parte há quase dezessete anos, com todos os desafios implicados nessa escolha.

Sou um dos fundadores do grupo teatral *Nativos Terra Rasgada*, durante os primeiros oito anos fui diretor, coordenador e gestor. Centralizava quase que todas as questões relativas ao campo artístico e administrativo. Sou um contador de histórias, por isso, optei por escrever esta dissertação como se estivesse contando uma história, fazendo uma narrativa.

Como em um teatro épico, avanço e recuo no tempo com dois objetivos: primeiro, apresentar o grupo teatral *Nativos Terra Rasgada* como um coletivo de resistência¹, tomando como ponto de vista meu olhar de integrante e artista, alocando o grupo no contexto sorocabano; segundo, como um pesquisador, busco dar visibilidade e problematizar os diversos aspectos que compõe o coletivo e que não são aparentes a olhares preliminares.

Por conta de meu envolvimento com o grupo que estudo, realizo uma pesquisa implicada (ROLNIK, 1993), ainda assim, mantendo constantes movimentos de aproximação e de distanciamento, não para negar minha proximidade com o objeto, mas para “detectar a paisagem, seus acidentes, suas mutações e, ao mesmo tempo, criar vias de passagens através deles” (ROLNIK, 1987. p. 6 *in* HONORATO, 2017. p. 2). Deste modo, tal distanciamento não significa uma adesão aos princípios da objetividade do conhecimento científico em uma perspectiva positivista, mas de

¹ De acordo com Adalberto Silva Santos, professor da Universidade do Estado da Bahia - UNEB/DCH-IX, “As soluções apontadas pelas políticas culturais em países que recentemente saíram de regimes opressores acabam por fazer com que as tradições populares encontrassem a força necessária para empreender um processo de resistência fugindo ao isolamento local. O processo de resistência empreendido é resultante da confluência de interesses entre o Estado e a sociedade civil no que se refere à constituição de modelos sociais abertos. Os grupos que tradicionalmente estavam aliados do poder encontram as possibilidades para empreender, a partir de sua base local, um processo de resistência que visa, entre outras coisas, integrar o seu legado cultural ao projeto de construção da identidade.” (SANTOS, 2008).

considerar as orientações de um trabalho de caráter acadêmico, evidenciando, mas também problematizando questões.

A pedagogia teatral (ALMEIDA JÚNIOR E KOUDELA, 2015) utilizada pelo *Nativos*, em particular o uso de protocolos, onde os integrantes do grupo, em momentos distintos de sua história realizavam escritas sobre o que produziam, sobre sua forma de gestão, seus procedimentos teatrais, serviram de documentos de análise, e reforçaram o caráter coletivo, dialético e até contraditório, presentes no grupo.

Pode-se dizer que este trabalho de pesquisa vem sendo gestado desde 2009, quando o grupo teatral *Nativos Terra Rasgada* ingressa no Movimento de Teatro de Rua de São Paulo – MTR/SP² e Na Rede Brasileira de Teatro de Rua - RBTR³. O convite para integrar esses movimentos veio por intermédio da Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas⁴.

Os movimentos de teatro de grupo na cidade de São Paulo encontravam-se fortalecidos pela política de fomento que vigorava na cidade já desde 2002⁵. Este fomento aos trabalhos continuados, praticados pelo teatro de grupo, contribuiu para a articulação e estruturação do teatro de rua, pois, é no trabalho continuado dos grupos que reside a totalidade das práticas do teatro de rua.

As condições estruturais conquistadas pelos grupos, sobretudo pelos praticantes do teatro de rua, via Fomento, resultam na Mostra de Teatro de Rua Lino

²O MTR/SP é um coletivo de grupos de Teatro de Rua, pensadores e interessados em geral, que discute e luta por políticas públicas de cultura que contemplem o teatro de rua, a cidade e o cidadão. Consulte <http://mtrsaopaulo.blogspot.com/>

³ A Rede Brasileira de Teatro de Rua criada em março de 2007, em Salvador/BA, é um espaço físico e virtual de organização horizontal, sem hierarquia, democrático e inclusivo. Todos os artistas-trabalhadores e grupos pertencentes a ela podem e devem ser seus articuladores para, assim, ampliar e capilarizar, cada vez mais, suas ações e pensamentos. Sua missão: de lutar por políticas públicas culturais com investimento direto do Estado em todas as instâncias: municípios, Estados e União, para garantir o direito à produção e o acesso aos bens culturais a todos os cidadãos brasileiros. <http://teatroderuanobrasil.blogspot.com/>

⁴ A mostra de Teatro de Rua de São Paulo, recebeu o nome de um de seus maiores expoentes, Lino Rojas. Lino Rojas Perez (1942-2005) ator e diretor peruano, dedicou toda sua vida ao Teatro. Pioneiro na pesquisa e produção de teatro nas ruas de São Paulo, dentre inúmeras outras coisas, é fundador do grupo Pombas Urbanas. <http://grupopombasurbanas.com.br/sobre-lino-rojas/>. A primeira vez que o *Nativos* participou da Mostra Lino Rojas, foi em 2009, por intermédio de um convite feito por Celma Pavanelli.

⁵ Sobre o movimento que resultou na Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, consultar: Calló (2018), Desgranges e Lepique (2012).

Rojas, em 2006⁶. Esta ação do movimento, abriu caminho para que grupos de teatro de rua do interior se inserissem nas redes estaduais e nacionais.

Naquela edição da Mostra Lino Rojas de 2006, grupos de teatro de rua, não apenas de São Paulo, mas de diversas partes do Brasil, além de apresentarem seus trabalhos, organizavam-se em rodas de conversas e discutiam suas práticas, pensavam suas estratégias de sobrevivência, trocavam experiências.

Nas rodas que o *Nativos* participou naquela mostra e, posteriormente nos diversos encontros e festivais que esteve pelo país, uma pergunta era recorrente para o grupo – como vocês conseguem sobreviver no interior? É provável que tal curiosidade por parte dos grupos da capital se dava por relacionarem suas dificuldades de sobrevivência mesmo em uma cidade grande como São Paulo, tendo mais acesso a informações e a outros apoios e editais municipais, muito mais presentes em comparação com o interior, onde as políticas públicas para cultura são ainda mais escassas.

Em 2016, tendo ingressado como aluno especial no programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR, em Sorocaba, elaborei um projeto de pesquisa que tinha como perspectiva investigar a precarização do trabalho entre os artistas de teatro. Era uma perspectiva de transformar parte dos dilemas vividos pelo grupo em um problema de investigação.

No ano seguinte, como aluno regular, dei início às disciplinas do Mestrado em Educação, Comunidades e Movimentos Sociais. Ao longo do primeiro ano, percebi que não era essa ainda minha questão de pesquisa. Vi que existiam outras questões sobre o trabalho, sobre as perspectivas artísticas, sobre o coletivo *Nativos* que ainda não estavam formuladas e que ainda não eram sequer discutidas em grupo e, que nem eu nem o grupo tínhamos respostas prontas.

Havia algo mais que mantinha o grupo unido, existindo, se (re)inventando mediante as inúmeras adversidades que apareciam, e que faziam com que o *Nativos* continuasse existindo, mesmo em longos períodos de baixas temporadas, longos períodos sem editais e sem vendas de trabalhos. O grupo persistia em seu trabalho

⁶ Ver: Dutra, 2010.

mesmo quando os conflitos internos eram acentuados e parecia que o grupo iria acabar, mesmo quando as propostas cênicas não eram consenso.

Com este *start*, de olhar para o *Nativos* buscando compreender suas questões como grupo, compreender como persistem no tempo, compreender o terreno político e cultural de Sorocaba, onde residem, elaboro um projeto que busca olhar para a integralidade do *Nativos*.

A amplitude das questões apresentadas nesse trabalho, pareceram importantes considerando o modo como o grupo atua e se relaciona. Para os membros do *Nativos*, a vivência no coletivo implica em trabalho, ora única ou principal fonte de renda para uns, ora como lazer ou terapia para outros. Para a totalidade deles, os laços familiares são fundamentais, ou pelo menos as relações de amizade. O fazer teatral é apenas mais uma das inúmeras coisas que fazem juntos.

Com relação ao teatro como trabalho e fonte de geração de renda, são constantes as batalhas do grupo por angariar remuneração derivadas das apresentações que realizam. Essa relação instável estabelecida entre o trabalho e a renda dele oriunda faz com que todos, ou quase todos, exerçam outras atividades remuneradas para além do teatro. Neste caminho, a escassez de tempo para os ensaios e reuniões vai se tornando cada vez mais marcante.

Além das questões colocadas, o *Nativos* procura manter uma “distância segura” do mercado⁷ de artes. Busca produzir uma estética e uma dramaturgia própria (TROTТА, 2008), e se manterem produtores de todas as etapas do teatro que fazem (COSTA, 1998). É com a venda de seus trabalhos que consegue recursos para pagar o aluguel da sede e cumprir com as demais responsabilidades financeiras que envolvem o grupo.

Além de pensar as questões relativas à sobrevivência do coletivo, também procuro lançar um olhar para sua produção artística, buscando compreender se há influência da forma/estética sobre sua permanência enquanto grupo. Para responder a essas questões, a metodologia utilizada lançou mão de vários instrumentos – levantamento de dados secundários, entrevistas com os participantes do grupo, mas

⁷ Ver: Calló, 2018; Segnini, 1984.

especialmente a técnica dos protocolos, a partir do referencial de Ingrid Koudela⁸ e de Rosyane Trotta, para discussão da gênese criativa⁹.

Koudela (1991, 1996, 2001 e 2015) estudou e experienciou amplamente os protocolos em processos pedagógicos teatrais. Além disso, sua visão ampliada sobre o épico brechtiano e suas contribuições práticas vivenciadas por mim como aluno seu na graduação¹⁰ e, posteriormente, em um processo criativo com o *Nativos*¹¹, foram fundamentais. Trotta (2008) foi uma referência importante para abordar a gênese criativa como o modo de produção dramaturgica e teatro de grupo.

Considerando essas questões e referenciais, esta introdução, também é construída a partir da leitura e do diálogo com os próprios integrantes do *Nativos*. Para tanto, faço uma breve explanação sobre quem é o *Nativos* hoje, o que realiza, como se organiza. Depois, falo sobre cada um dos integrantes a partir de uma “diversidade de vetores, para além de um eixo organizador vinculado a uma instância psicológica, ou fundado na lógica da representação” (SOARES, 2016, p. 1), abordo-os levando em consideração minhas percepções e suas atribuições no grupo.

⁸ Professora, Pesquisadora e autora de diversos livros e artigos sobre jogos teatrais, protocolos e pedagogia do teatro.

⁹ Professora, pesquisadora e autora de livros e artigos sobre teatro de grupo, direção, encenação e dramaturgia.

¹⁰ Fui aluno de Ingrid na graduação em Teatro/Arte-Educação da UNISO (2006-2007), na disciplina de Jogos Teatrais I e II.

¹¹ Koudela e Maia, propuseram ao *Nativos*, em (2012) montar um espetáculo a partir dos textos de Rabelais, Gargantua e Pantagruel.

O NATIVOS HOJE

O *Nativos* é um grupo de teatro de rua. Nomeiam-se assim, apesar de realizarem trabalhos em quaisquer espaços, inclusive nos teatros convencionais. Pelo que percebo, sua denominação se faz necessária por conta de um posicionamento político, mais do que estético. No entanto, como afirma Bruna Salatini, integrante do *Nativos* desde o ano de 2004, em uma fala no documentário feito pelo SESC Sorocaba, “permanecer na rua é uma escolha”.(CONSIGLIO, 2017).

Idealizado por mim durante os últimos meses do curso Técnico Ator, constituiu-se como grupo no dia 10 de janeiro de 2003, na praça Frei Baraúna, no centro de Sorocaba. Naquele primeiro encontro estavam presentes comigo, Rodrigo Zanetti (Batata), Joelma Manfio, Valdir, Carlos, Sabrina, Camila Reis e Grazielle Muniz. Os primeiros espetáculos realizados pelo grupo, serviram de treinamento e formação para os integrantes, que na sua maioria não tinham nenhuma experiência de cena, tendo apenas participado de algumas oficinas de teatro na escola. A responsabilidade pela condução das atividades era minha, ministrando exercícios, conduzindo leituras, falando sobre linguagem e interpretação, propondo os textos, e articulando as apresentações. Para mim, o grupo era uma escola de direção teatral e gestão de pessoas.

Com as apresentações vieram alguns reconhecimentos que reverberavam em mais energia depositada por todos naquele teatro que estávamos descobrindo. Até que decidimos arriscar trabalhos que exigissem posturas e conhecimentos técnicos mais exigentes. Pode-se dizer, que mesmo com os diversos percalços que passaram, com o primeiro trabalho montado, *Cidade das Almas*, uma peça experimental, foram além do que poderíamos ter imaginado.

Depois da montagem experimental o grupo dedicou-se a outros trabalhos cênicos com a peça *Conto de Verão* (2004), *Os cachorros que não gostavam de aparecer em comerciais de Televisão* (2004), *Como o Brasil não foi descoberto* (2005), e *As Relações Naturais* (2005). Neste ano, os integrantes do *Nativos* eram, Flavio, Batata, Stefany Cristiny, Juliana Prestes, Daiana Coelho, Ramon Ayres, Stela Maris e

Bruno Adamantino, com exceção de Bruno, todos ingressaram na graduação em Teatro pela Universidade de Sorocaba – UNISO.

Dentre as influências da graduação, uma das mais marcantes para a história do *Nativos* foi a elaboração de uma questão de pesquisa para servir de “guia” dos trabalhos do grupo a médio e longo prazo. Como já estávamos empenhados na produção de um teatro popular, tínhamos alguns conhecimentos empíricos e elaboramos uma questão. Decidimos nos debruçar sobre “os processos de invasão, geográficos e culturais, ocorridos no Brasil”. O que ocorre entre os anos de 2006 e 2007.

Nasce, concomitante a isso, o primeiro espetáculo de teatro de rua do grupo, *A Romaria: Milagre na Manchester Paulista* em 2007. Ainda na construção de sua identidade, experimenta o teatro para crianças com o espetáculo de rua *Zorobe – ouviu-se um lamento: era a história de um jumento*, em 2008, o teatro comunitário com a peça *Vila à Vista*, realizado junto com a comunidade da Vila Helena em 2009, além de outros modos de gestão artística, o que resulta na diluição da imagem do grupo que tem um diretor exclusivo. As responsabilidades de condução, pesquisa, criação eram divididas entre os integrantes.

Diversas foram as dificuldades e os enfrentamentos vividos por todos, mas transformar o grupo teatral *Nativos Terra Rasgada* em uma produtora artística, marca fortemente os caminhos do grupo. Por um lado, o grupo teria uma representação de personalidade jurídica, um CNPJ, que possibilitaria que vendêssemos nossos trabalhos para outras empresas e emitíssemos nota fiscal e foi este um grande passo no sentido da autonomia e da profissionalização de seu teatro. Por outro lado, essa decisão de tornar o grupo uma empresa, e como isso seria feito, foi de maneira arbitrária, uma decisão tomada por quatro integrantes, Evelyn Demarchi, Flavio Melo, Ramon Ayres e Stefany Cristiny, o que causou muitas críticas pelos demais integrantes do grupo que reivindicaram saber da decisão e até participar do quadro societário da empresa.

A divisão entre o grupo e a empresa ficou cada vez mais clara para todos. Hoje a empresa funciona como uma espécie de mantenedora financeira do trabalho artístico do grupo que, dentre outras coisas, tem uma sede locada, equipamentos de som, cenários, instrumentos musicais etc.

A empresa *Nativos*, não é apenas representação de personalidade jurídica do grupo, ela vende trabalhos teatrais e educacionais que são realizados exclusivamente pelos integrantes do *Nativos*. No entanto, a gestão administrativa fica centrada em dois integrantes, Flavio e Stefany, já que Ramon e Evelyn saíram do *Nativos* em 2009, quando foram para Londres estudar mímica.

Para projetos inscritos em editais, o *Nativos* entra com representação jurídica feita pela empresa, mas a gestão não é empresarial e fica a cargo da direção do espetáculo ou de quem estiver realizando a produção.

Desde o ano de 2014, o *Nativos* tem um contrato permanente de prestação de serviços de arte-educadores para desenvolver e executar todas as ações do departamento de educação para o trânsito de Sorocaba, a URBES. Este contrato tem sido a garantia de cumprimento financeiro de todas as obrigações do grupo e da empresa. Com ele pagam, além do aluguel e demais contas fixas, a manutenção de suas produções e equipamento. Em alguns momentos, cobre viagens para participação em festivais, ou para atuação militante.

Além deste contrato permanente de trabalho com a prefeitura de Sorocaba por intermédio com o Departamento de educação para ao trânsito, o *Nativos* acumulou alguns “clientes” para quem, esporadicamente, realiza serviços na Semana Interna de Proteção de Acidente no Trabalho – SIPAT, datas comemorativas, etc.

Atualmente o *Nativos* é composto por Bruna Salatini, Juliana Prestes, Stefany Cristiny, Flavio Melo, Rodrigo Zanetti, Tom Ravazoli, Samir Jaime, Vitor Silva e Celso Stefano.

Bruna Salatini, 33 anos, vive profissionalmente de seu trabalho como professora de arte na rede pública do Estado de São Paulo. É integrante do *Nativos* desde 2005, onde sempre desenvolveu a função de atriz e produtora. No novo processo de trabalho que o grupo está desenvolvendo, iniciado em fevereiro de 2019, Bruna acumula novas funções, de diretora geral e coordenadora de trabalho artístico. Seu companheiro há quatorze anos também é integrante do grupo, juntos eles têm uma filha de três anos, a Rafaela. Bruna também divide com outros dois membros a função de representar o grupo na Rede Brasileira de Teatro de Rua. É uma das produtoras da Feira de Teatro de Rua realizada pelo *Nativos*.

Juliana Prestes, 35 anos, é assalariada do *Nativos* trabalhando como arte-educadora no projeto da Urbes. Participa do *Nativos* desde o mês de abril de 2003. Se retirou do grupo por um período de quase dois anos entre 2012 e meados de 2013 por motivos pessoais. Com seu retorno, começou a exercer as funções de atriz e produtora dos trabalhos vendidos para empresas. Se diz “atriz desde que se conhece por gente, e agora mãe do Lorenzo que tem três anos” (PRESTES, Entrevista, 2018). Também faz trabalhos de fotógrafa e editora de vídeos e fotos como *freelancer*. Juliana também tem como companheiro de vida um integrante do grupo, com quem está a onze anos. No processo de trabalho que o grupo está desenvolvendo, além de atriz, desenvolve função de preparadora vocal.

Stefany “uma mulher de 31 anos, casada, mãe de 1 filho, de um menino. Mulher, vivendo um período histórico no Brasil e no mundo complicado. E tentando me encaixar nesse mundo. Sou atriz de formação, já fui professora e hoje trabalho como coordenação de projetos (CRISTINY, Entrevista, 2018). Também é assalariada do *Nativos* no trabalho realizando trabalho administrativo para o Departamento de Educação para o Trânsito da URBES. É integrante desde o segundo dia de reunião do grupo. Atualmente acumula função administrativa cuidando dos documentos, memória fotográfica, arquivo, e é uma espécie de gestora de almoxarife. Tem por companheiro um integrante do grupo a quinze anos com quem é mãe do Fellipe. No novo trabalho além de atriz, é preparadora corporal.

Eu, Flávio Melo, 37 anos, vivo do meu salário como professor de teatro e de arte, sou um dos fundadores e exerço as funções de ator e produtor. Sou responsável por vender os trabalhos do grupo e por fazer a gestão financeira da empresa. Divido com outros integrantes do grupo a escrita de projetos para editais. Também sou uma espécie de faz tudo: corto, prego, soldo, amarro, colo, conserto o carro, faço os bonecos, o cenário, etc. Sou companheiro de uma integrante do grupo com quem sou pai do Fellipe.

Rodrigo, o Batata, é “um cara de 31 anos, pai, professor, educador e artista” (ZANETTI, Entrevista, 2018). Ganha a vida como professor de artes do Estado de São Paulo. É um dos fundadores e já foi assalariado como Arte-Educador e Coordenador das Atividades de Educação para o Trânsito da Urbes entre 2012 e 2014. No grupo, além de ator, também dirige espetáculos, canta e toca vários instrumentos de corda.

Divide com outros integrantes a função de escrever projetos para editais. É companheiro de uma integrante com quem é pai da Rafaela. É um dos produtores da Feira de Teatro de Rua e um dos articuladores da Rede Brasileira de Teatro de Rua – RBTR.

Tom Ravazoli, 34 anos, desde 2014 ganha a vida como coordenador do projeto de Educação para o Trânsito da Urbes e, desde 2018, ministra aulas de violão. Integrante do grupo desde 2005, além de ator, diretor e músico, também divide a função de escrita dos projetos para editais. É companheiro de uma das integrantes com quem é pai do Lorenzo.

Samir Jaime, “tenho 38 anos e faço teatro já há 20 anos desde que comecei com oficinas até participar de um grupo. Eu me identifico como artista” (JAIME, Entrevista, 2018).. Ganha a vida ministrando oficinas de teatro e realizando apresentações solo. Vindo de Porto Alegre para Sorocaba com objetivo de viver de sua arte, ingressa no *Nativos* em 2012 onde é ator e coordenador do processo de investigação de palhaços. Também divide a função de escrita de projetos para editais e trabalhos de edição de vídeos, bem como a função de produtor da Feira de Teatro de rua.

Vitor Silva, 21 anos faz teatro há nove. Ganha a vida como produtor do SESC e como *freelancer* no projeto de Educação para o Trânsito da Urbes. Está no *Nativos* desde 2013. No grupo, atua, canta e toca sanfona; fora de cena, não acumula funções. Participa das atividades coletivas, mas não realiza individualmente nenhuma tarefa.

Celso Stefano, 27 anos, é assalariado no *Nativos* prestando serviço de Arte-Educador para o departamento de Educação para o Trânsito. É o integrante mais novo do grupo, ingressou em fevereiro de 2019 e por este motivo não foi entrevistado por mim como os outros foram. Tem habilidades com escritas dramáticas.

A partir dessa introdução e da apresentação mais geral do *Nativos* e de seus integrantes, interlocutores da pesquisa, essa dissertação está estruturada em quatro capítulos: no capítulo 1, falo sobre as questões metodológicas, a pesquisa qualitativa e a técnica de coleta e análise de dados Estudo de Caso. Apresento o

grupo teatral *Nativos Terra Rasgada* como objeto de investigação e falo de alguns aspectos do campo de pesquisa.

No capítulo 2, conceituo o teatro de grupo e faço um panorama sobre as políticas públicas para a cultura no Estado de São Paulo e em Sorocaba, e para falar de maneira mais detalhada sobre a tradição teatral em Sorocaba, nomeio alguns fazedores que mantiveram o teatro vivo na cidade. Entrando nos anos 2000, falo sobre as mudanças que aconteceram com as instituições e cursos de formação em teatro. Dou ênfase à Associação Teatral de Sorocaba – ATS e às perspectivas formativas encontradas pelos artistas da cidade até aquele momento; adentro às políticas culturais tomando Sorocaba como mote principal. Falo sobre o recente caso de corrupção envolvendo o Secretário da Cultura e empresas do ramo. Abordo a política do empreendedorismo e da terceirização como estratégias de desarticulação das estruturas culturais da cidade. Trago a escolha profissional e a família como parte do processo na vida artística, e o teatro como utopia. Apresento o teatro como um mundo desconhecido e falo sobre a necessidade de desbravá-lo alterando as condições presentes. Continuo falando sobre os impactos dos movimentos ocorridos na cidade envolvendo o teatro, principalmente a ATS, e que reverberaram na criação de uma secretaria para Cultura em 2005.

No capítulo 3, falo sobre as primeiras montagens teatrais do *Nativos*, os primeiros projetos inscritos em editais e as primeiras contemplações. Falo sobre a primeira peça de teatro de rua e os caminhos encontrados pelo grupo no seu processo de profissionalização. Falo como as alterações da LINC – Lei de Incentivo à Cultura, e o aumento de recursos disponibilizados entre 2002 e 2014, interferiram na trajetória do grupo. Depois, aponto os três elementos mais significativos criados pelo grupo: o projeto de descentralização e popularização; a contribuição dos editais e a construção de uma pedagogia autônoma e flexível. Por último, apresento um pequeno resumo a respeito das leis de incentivo à cultura e as considerações finais.

CAPÍTULO 1

*(didascálias)*¹²

1.1 (Com o palco vazio e pouca luz surge um pesquisador iniciante)

A metodologia é a ferramenta fundamental para a realização de um procedimento investigativo e saber realizar sua escolha é uma das primeiras tarefas importantes pela qual o pesquisador vai passar ao longo de seu trabalho. Para fazê-la, é preciso levar em consideração as contribuições que ela pode fornecer.

Com o início da pesquisa de campo e os documentos encontrados, pude perceber diversas possibilidades de abordagens sobre o mesmo tema, como, por exemplo: procurar saber quantos e quais são os grupos teatrais sorocabanos que se reconhecem na lógica da criação coletiva; quantos destes grupos conseguem reverberar trabalho suficiente para que seus integrantes se mantenham com dedicação exclusiva; quais outras atividades os integrantes do grupo desenvolvem para compor sua renda; quantos artistas estão formalmente contratados nestes grupos; e outras várias.

Pesquisas desta natureza investigativa apresentam um conjunto de normativas e encaminhamentos que sustentam estudos com levantamentos quantitativos de dados sobre porcentagens, índices, construção de estatísticas matemáticas e geográficas.

Nesta perspectiva, acredita-se por exemplo, que os cruzamentos de dados entre variáveis sejam determinantes para responder a hipóteses e construir experimentos (GRESWELL, 2010, p.177) que podem trazer à tona olhares analíticos e críticos sobre a produção teatral, contribuindo para tomadas de decisões e direcionamentos, tanto dos fazedores quanto dos departamentos de políticas públicas.

¹² Indicam ações ou dão instruções para o ator que faz a cena teatral. Geralmente, na obra dramaturgica aparece entre parênteses e em itálico distinguindo-se das falas das personagens.

Análises de ordem quantitativas podem traçar gráficos que ilustram panoramas acerca do que se produz em diversos aspectos da arte, servindo inclusive como uma espécie de bússola, na construção de planos de fomento e leis de incentivo à cultura, trabalho de grande valia para as classes artísticas. Ainda assim, minha motivação como pesquisador apontou para outro caminho, saber como, por quê, quem e em qual contexto um grupo de teatro de rua constitui sua permanência no tempo.

Meu problema de pesquisa foi sendo reconstruído e reajustado com o transcorrer dos mais de dois anos de pesquisa, foi sendo realinhado de modo a estabelecer certa proximidade com um olhar qualitativo que emergia na pesquisa apresentando sempre novas questões, entendimentos e reflexões.

A perspectiva metodológica que tomo como orientadora de minha abordagem é mais usual em linhas onde a exploração e a compreensão de fenômenos se tornam mais relevantes que a busca por verdades absolutas (GOLDENBERG, 1997). A escolha do objeto – o grupo de teatro *Nativos Terra Rasgada* –, revelou a necessidade de uma abordagem metodológica de caráter qualitativo, considerando a necessidade de conseguir reunir um mosaico de informações e fontes que me permitisse olhar, além da história do grupo, para seus integrantes e as relações estabelecidas entre eles, suas questões e desafios.

Os métodos qualitativos mostram uma abordagem diferente da investigação acadêmica do que aquela dos métodos da pesquisa quantitativa. A investigação qualitativa emprega diferentes concepções filosóficas; estratégias de investigação; e métodos de coleta, análise e interpretação dos dados. Embora os processos sejam similares, os procedimentos qualitativos baseiam-se em dados de texto e imagem, têm passos singulares na análise dos dados e se valem de diferentes estratégias de investigação (GRESWELL, 2010, p. 206).

A escolha por este caminho permitiu então o investimento de tempo no levantamento de informações contidas em críticas produzidas por revistas especializadas em teatro de rua, pesquisadores universitários e artistas da região sobre os trabalhos do *Nativos*.

Com os pontos de vista de críticos sobre o trabalho do *Nativos*, pude explicitar diferentes momentos da produção do grupo e revelar questões enfrentadas a cada espetáculo produzido, a cada etapa de seus projetos, como os seus métodos para a montagem teatral, que era de uma forma até 2006 e, depois disso, quando define sua perspectiva estética com a imersão no teatro de rua, é alterada.

Relações com movimentos políticos de artistas em prol de construção de políticas públicas para a cultura, integrar o Movimento de Teatro de Rua do Estado de São Paulo, A Rede Brasileira de Teatro de Rua, a formação dos integrantes do grupo, as escolhas estéticas, poéticas e políticas interferiram e forjaram quem o grupo é hoje. Ou seja, os entendimentos das questões qualitativas permitiram uma abordagem mais ampla para compreender sua prática coletiva do teatro de rua em uma cidade no interior do Estado de São Paulo.

A metodologia qualitativa tende a conduzir o olhar do pesquisador para as contradições, os conflitos e as variantes que compõem os mesmos fenômenos, mas que podem não estar explícitas. Deste modo, provoca uma substituição de intencionalidade onde a busca por uma verdade única oriunda de alguns modos de pesquisa dá lugar à busca de entendimento de todas as etapas de produção de um processo (LUNA, 1999).

Caracterizar a pesquisa qualitativa não é fácil. A dificuldade começa com a enorme variedade de denominações que compõe essa vertente: naturalista, pós-positivista, antropológica, etnográfica, estudo de caso, humanista, fenomenológica, hermenêutica, ideográfica, ecológica, construtivista, entre outras. Além disso, essas diferentes denominações refletem origens e ênfases diversas, o que resulta em uma grande variedade de definições, características consideradas essenciais a estratégias de pesquisa (ALVES, 1991, p.54).

Entende-se que o paradigma qualitativo é um nome adotado como uma espécie de conceito guarda-chuva que tem sob sua cobertura diversas técnicas de coleta e análise de dados, a exemplo do Estudo de Caso, da Etnografia e da Fenomenologia.

A permissividade da abordagem em questão reverberou em um conglomerado de fontes de estudos nesta pesquisa, como por exemplo: textos escritos pelos integrantes do grupo, entrevistas, jornais, fotografias e algumas críticas sobre os espetáculos do *Nativos* que foram escritas por Lisa Camargo, Joaquim Gama e Ingrid Koudela. Fontes que foram de fundamental importância para revelar questões sobre o grupo.

1.2 (Há poucos elementos em cena e a luz está baixa. O ator, aos poucos, organiza os objetos nos focos que vão subindo em resistência)

Dentre os grupos observados por mim na cidade de Sorocaba e Votorantim, optei pelo *Nativos Terra Rasgada* por considerar determinante seu tempo de vivência enquanto coletivo, quase sempre composto pelos mesmos integrantes e pela tomada da rua como escolha estética e política, engajando o grupo em movimentos nacionais e lutas por construção de políticas públicas para a cultura e organização de ações perenes, tais como os festivais¹³.

Assim, optou-se pela realização de um estudo de caso, uma das várias maneiras de realizar uma pesquisa nas ciências sociais (YIN, 2015). Nessa técnica, o objeto caracteriza-se como um caso único no contexto e cenário que compõe o campo investigado. Foi preciso assim levar em consideração as especificidades desse tipo de escolha, quais sejam: a organização do tempo do coletivo e dos indivíduos para a execução das agendas do grupo, e ao mesmo tempo dos trabalhos dos integrantes fora dele; a centralidade dos editais para a produção dos espetáculos; a venda de trabalhos para pagar custos de produção e manutenção de uma sede locada; o

¹³Durante o processo de escolha de minha questão de pesquisa havia cogitado investigar a dinâmica de dois outros grupos além do *Nativos*; a *Trupé de Teatro*, grupo sorocabano fundado em 2012 e que preza pela manutenção de seus integrantes, tem uma sede alugada no centro da cidade, Rua Dr. Nogueira Martins 457, que foi transformada em um teatro de bolso e também realiza apresentações em ruas; e o *Coletivo CÊ*, da cidade de Votorantim, grupo fundado em 2009, com sede no centro da cidade, Rua Newton Vieira Soares 325. Também atua em teatros convencionais, espaços alternativos e ruas, além de prezar pela manutenção de seus integrantes no grupo. Outros grupos da cidade foram aventados, como *A Camarim* e *Cia. Clássica de Repertório*, mas as características de composição e gestão dos grupos se distanciavam daquilo a que minha questão de pesquisa se aproximava: a existência do grupo enquanto coletivo no tempo.

engajamento dos integrantes com o teatro de rua e de caráter político que praticamos; a disposição para sustentar o grupo artística e economicamente enquanto buscamos nosso próprio sustento.

Como a pesquisa busca olhar para um fenômeno coletivo, contemporâneo, vivo e que é único em meio a uma gama de outros grupos que aparentemente apresentam semelhanças estruturais, o 'estudo de caso' auxilia no processo de observação e da busca por especificidades relevantes, que podem indicar sua natureza particular e nela, questões que constituem a pesquisa (CARVALHO, ZAGO e VILELA [org.] 2003).

O mergulho no objeto investigado e nos documentos é que permite compor um mosaico de materiais que torna possível o estudo amplo do caso. Neste sentido, tomou-se conhecimento de uma prática do *Nativos*, o registro de suas atividades por intermédio de protocolos (KOUDELA, 2015), principal fonte documental e material de análise.

O protocolo é um “campo propício a análise do processo” (GAMA, 2010, p. 204), ele “[...] institui os momentos do processo e muitas vezes propulsiona a investigação coletiva.” (KOUDELA, 1996). É um sistema de registro e avaliação com uma infinidade de variáveis que podem ser notadas durante suas leituras, que são parte do próprio protocolo e ao mesmo tempo do processo de construção, e que vão emergindo de questões aparentemente naturais, mas com potencialidades capazes de promover grandes discussões e realinhar caminhos estéticos, poéticos e políticos daquele fazer teatral.

No processo de investigação vivenciado pelo *Nativos* os ensaios eram todos protocolados, colocados no papel, desde a ordem de realização das atividades até as construções cênicas. Tudo era registrado por intermédio dos protocolos que eram redigidos em casa e lidos no encontro seguinte.

As escritas individuais traziam parte por parte de cada uma das etapas dos ensaios, bem como reflexões e discussões que foram sustentando as escolhas coletivas até serem transformadas em cenas.

Como o tempo de ensaio do grupo era restrito a dois encontros semanais de três horas cada, algumas cenas criadas e apresentadas nos ensaios não eram

discutidas no dia e os comentários sobre elas passaram a aparecer nos protocolos que eram lidos no ensaio seguinte, uma espécie de “síntese da aprendizagem materializada na escrita” (BOY, 2013, p. 61). No protocolo abaixo fica explícita a liberdade de estilo de escrita, mesclando relatos, comentários, e organização de cenas já como dramaturgia.

Foi um ensaio muito gostoso, com poucas pessoas, mas muitas atividades. Até eu fiquei feliz por ter participado da primeira carreira de exercícios envolvendo os bastões. Logo após, fomos para as atividades cênicas. O Flávio havia sugerido que os grupos montassem cenas em que se tentaria desvendar uma palavra. Cada sílaba estaria em destaque nas cenas de modo que no conjunto delas pudesse se descobrir que palavra havia sido formada.

O primeiro grupo de atores havia se posicionado de costas. Tom bate discretamente no ombro do Rodrigo com quatro dedos da mão. Ele havia dobrado o dedo mindinho.

1º ATOR: Você viu a LU-a hoje?

2º ATOR: É... LU-minosa.

Eles se levantam rapidamente, posicionam-se de frente para o público e faz gesto de arrumar suas gravatas.

3º ATOR: LÁ, onde se LA-va a roupa suja!

1º ATOR: LA-mentável!

✓ A idéia foi dizer o nome do Lula!

Na primeira cena da segunda montagem vem um e toma a frente do outro em silêncio. Os três atores sentam e parecem assistir televisão. Juliana sai. Eles saem. Ju entra, começam a correr atrás dele.

Juliana começa com BUM. Estão de frente e toca um tambor. Os dois sentam e de costas. Juliana e Ramon dirigem: Dá, dá dá dá dá!

Três gaúchos remam e tampam o nariz: Bá! Mas que rio fedido! Uma cena de barco é muito marcante.

- ✓ A idéia foi dizer o nome Tietê!

Logo após, o Flávio permitiu que a equipe de dramaturgia desenvolvesse um exercício juntamente com os atores. Propusemos que eles, em dupla, realizassem a cena do encontro entre o ET e o Sonhador.

1ª cena

TOM: Algum problema, companheiro? Se abra comigo!

RODRIGO: Um coisa que eu to procurando, não consigo achar. Você, não vai me chamar de louco, vai?

TOM: Não! Pode falar!

RODRIGO: Tô atrás do ET.

TOM: Por que você está atrás do ET?

RODRIGO: Tecnologia. Nordeste tem seca. Transporta água para Nordeste. Quero as armas do bicho. Eles entrega. Tanta coisa que esse bicho podia ajudar. Despoluidor. Acabava com o problema do rio. Mas não dá. Esse bicho mora não sei onde. Tem um monte de raça.

TOM: Não desista não!

RODRIGO: Bicho é grande, cabeçudo.

TOM: De onde eu venho tem alguém que fala para nunca desistir.

RODRIGO: Obrigado pela prosa. (vai saindo, mas volta) Ei, você é o ET. Achei você. Você matou aquela mulher ali! *(Essa mulher foi uma referência que o Rodrigo havia feito à Evelyn, que chegou*

supercansada no ensaio e dormiu onde mais tarde seria apresentada esta cena).

TOM: *(sai detrás do ventilador.)* Eu estou consertando o ventilador!

2ª cena

Cláudio entra, espera e deita. Ramon brinca com uma nave. Senta perto de Cláudio.

CLÁUDIO: Por quê? Nada achei. Desde aquele dia. Minha vida é um fracasso.

RAMON: EXTRA! EXTRA! ET de Varginha deixa rastro novamente. *(imitando o que seria a voz de um ET)* ET! ET!

CLÁUDIO: *(pegando a nave que Ramon trouxe e a analisa.):*Esse aqui é a solução dos meus problemas! Posso ganhar muito dinheiro com isso! Tudo errado! *(Claudio admira o boneco.)*.Onde posso encontrar isso? Eu tenho a solução para minha vida!

Discussões:

Tom e Rodrigo não gostam de colocar o ET em cena. Placas no homem: “Cadê o ET?” No ET, “procura-se o homem!”

Passa um homem com uma placa de “Quer empréstimo?” Eram os deuses astronautas dos outros planetas que vieram para cá?

Poderia haver alguma cena do ET sequestrando o ser humano. (PROTOCOLO, 23 de fevereiro de 2007).

Este protocolo, sem autoria declarada, mas que pelo conteúdo exposto e pelos comentários apresentados, me parece ter sido escrito por alguém da equipe de dramaturgia, mostra a transcendência do protocolo com relação a uma ferramenta de registro ou um diário de bordo. Ele desvela uma gama de possibilidades para além da escrita da memória do que foi presenciado.

No primeiro parágrafo observa-se uma espécie de introdução ao ensaio e às impressões preliminares do autor comentando seu gosto pessoal por um exercício que foi usado, provavelmente, como aquecimento: o jogo do bastão¹⁴. Em seguida, revela parte do procedimento usado para os exercícios cênicos, faz referência a uma instrução direcionada aos atores, revelando como deveriam proceder para a elaboração da cena que viriam a preparar. No momento seguinte, descreve a cena e o texto, dividindo as falas por personagens e descrevendo as indicações de cenas com rubricas, já em uma estrutura dramática.

Neste protocolo, mesclou-se o registro do que aconteceu em cena, as intervenções externas, as condutas dos atores e da equipe de dramaturgia em um único fluxo. Procedimento repetido a cada cena trabalhada até que, no final do protocolo, outros comentários pessoais sobre as cenas e sobre a recepção dos atores, voltassem a aparecer. As leituras dos protocolos acabam provocando uma reavaliação da ação desenvolvida, naquele exercício cênico que foi apresentado. Ao ouvir e participar de discussões a respeito da cena que realizou, os atores têm a oportunidade de refazer a cena, características que desvelam um caráter crítico, coletivo, dialético. (KOUDELA, Protocolo, 2015). Tal conduta que considera:

[...] o experimento teatral através da prática de versões discutidas em grupo. Ou seja, o protocolo pode impulsionar a experimentação, devolvendo ao jogo possibilidades de **variantes políticas e estéticas**. Eficiente instrumento na **gestão das questões intragrupais**, o protocolo revelou-se um instrumento radicalmente **democrático**, ao permitir a articulação de um **método que busca a prática da teoria e a teoria da prática** (KOUDELA, Protocolo, 2015, p. 148) (grifos meus).

Foi com o uso constante dos protocolos na rotina de trabalhos do *Nativos* que se tornou perceptível o potencial do protocolo como esse sistema de registro e investigação do teatro e do próprio ser em ações coletivas. (KOUDELA, 1991).

¹⁴ Uma atividade muito recorrente no *Nativos*. consiste em um exercício realizado em roda, em que um bastão é lançado de uma pessoa para a outra cruzando a roda. Sem aviso verbal prévio, os jogadores têm de manter a atenção absoluta no exercício, sob a penalidade de levar um golpe do bastão caso não esteja atento. Este exercício pressupõe uma série de evoluções, aumentando significativamente as dificuldades do jogo.

A própria estética de apresentação do protocolo era questionada pelos integrantes do *Nativos* que buscavam outras maneiras de apresentá-los. A seguir, em um protocolo escrito por CRISTINY, temos algumas informações que rememoram, além do momento histórico, alguns conflitos na organização da festa de aniversário de quatro anos do grupo, sem deixar de expor, com a forma escrita, seu cansaço e aparente insatisfação com a proposta e com a postura de alguns integrantes.

Atraso, preocupações, responsabilidades, tarefa, não, ser, cumprida, comunicação, falta, de, objetos, 15 objetos, falta, objetos, tensão, compromisso, radicalismo, opressão, situação, que, fazer, conversa, imputecimento, sempre, mesmos, falam, mesmos, sempre, não, falam, não, tem, problema, interrogação, solução, constrangimento, culpa, grupo, que, é, razões, falta, espera, apontamentos, coloca, ações, saco, que saco, chegou, 15, objetos, acontece, distribuição, abraço, sorriso, objeto, paço, passo, pego, um, dois, três, quatro, cinco, seis, sete, oito, nove, dez, onze, doze, treze, quatorze, quinze, pronto, *Nativos*, aniversário, chácara, exercício, festa, não, sim, chapar, comer, cardápio, essência, grupo, condução, melhor, grupo, andamento, chega, marcado, 04, janeiro, dinheiro, cardápio, chácara, 07, tempo, . , andando, espaço, olhar, sem, olhar, jogo, evolução, sem, orientação, proposição, evolução, acontece, feliz, percebeu, corda, bate, música, animação, harmonia, emoção, lembrança, competição, talvez, porque, talvez, porque, uns, saudável, coletivo, superação, individual, coletivo, Circulo, respiração, prontidão, bastão, vencer, Ibiúna, 5, bastão, superação, 10, bastão, chácara, até, começo, um, dois, três, quatro, como, quatro, acontece, magia, prontidão, vontade, disposição, pulsação, energia, ação, jogo, 100, por, cento, ligado, vazio, espaço, respiração, todos, eu, transcendência, bastão, avaliação, positivo, acontece, não, tem, preocupação, milagre, ator, ação, corpo, absorção, tomara, pena, faltou, parceiro, música, também, acontece, momento, teatro, no, bastão, acontece, sim, teatro, teatro, teatro... (CRISTINY, protocolo. 15-12-2007).

O envolvimento dos integrantes com o processo artístico criativo que estão submetidos no grupo é outro aspecto que pode ser observado no protocolo. Neste caso acima, Stefany Cristiny (Protocolo, 2007) propõe uma forma “estonteante” de escrita de afogadilho para expressar, de modo global e crítico, os enfrentamentos que,

a seu ver, o grupo vivia naquele momento. Uma busca estética para um posicionamento político.

A produção dos protocolos demandava um tempo dos ensaios, principalmente no início, quando eram realizadas as leituras e, posteriormente, as discussões sobre os apontamentos e interpretações oriundas deles. Sempre um momento de confronto de olhares e desejos, de entendimentos.

Este lugar de “crise” que o protocolo possibilita contribui para que os integrantes se insiram contextualmente ao grupo, e da mesma maneira, ao trabalho. No *Nativos*, fazia com que deixassem de assumir um papel pormenorizado e funcionalista de atores e passassem a compor um lugar de tomada de decisões, de pertencimento, de agentes criadores e gestores de seu próprio trabalho.

No protocolo seguinte, que é, no tempo histórico, anterior ao supracitado, Stefany materializa a proposta de cenário e a disposição cênica criada no espetáculo *As Relações Naturais*, encenado entre 2005 e 2007. A cena central, no momento de sua criação, havia sido motivo de discussão no grupo.

Deste modo, o protocolo passa a viabilizar no grupo uma conduta que antes era um *status*, um discurso que não se materializava em suas práticas, “uma identidade-imagem interna diferente da imagem-identidade edificada externamente” (FERRACINI, 2010, p. 13). Com isso, quero dizer que, por intermédio da prática dos protocolos, comecei efetivamente a exercer autorreflexão, crítica e troca de experiências, passos iniciais para alcançar a horizontalidade que buscava.

Pode-se entender também que a prática da produção de protocolos permitiu ao grupo construir um modo de produção e uma pedagogia próprios. Um sistema de trabalho que torna possível um aprofundamento no olhar do participante para o processo, colocando todos os envolvidos em movimentos de imersão e distanciamento, contribuindo para uma elaboração estética, poética e ética do grupo tornando-o produtor e detentor consciente de todo o seu processo de criação e produção artística (KOUDELA, 2015).

1.3 (O coro avança no proscênio falando) Teatro de Grupo

Não é de hoje que o fazer teatral se organiza em coletivos. Não quero dizer com isso que o teatro sempre foi praticado por grupos (conceitualmente falando), mas por um conjunto de pessoas que exercem funções de grande relevância em cena ou fora dela: dramaturgo, diretor, figurinista, cenógrafo, cenotécnico, maquiador, produtor, visagista, costureira, contra-regra, etc. Um conjunto de funções reunidas em torno de uma obra.



Figura 1 Protocolo em forma de figura As relações naturais (CRISTINY, 2007)

Apesar do enunciado acima, em uma perspectiva mais tradicionalista e longa da história do teatro mundial, podemos observar que, o chamado 'teatro', até o final do século XIX, designava a obra literária escrita por um indivíduo, o texto teatral,

ou seja, a dramaturgia, tendo como seu criador um autor individual, o dramaturgo (TROTТА, 2008).

No teatro grego clássico não se sabe, de modo geral, quem foram os atores¹⁵ que interpretaram Medéia, Jocasta, Édipo, Creonte e tantos outros personagens de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes. Isso porque o texto teatral era a obra em si e o autor era o grande homem deste teatro. Outras funções e participações foram suprimidas ou pormenorizadas da história do teatro.

Apesar de haver outros modos de produção teatral na Itália, Espanha, Índia, África, Japão e outros países mundo a fora, onde os fazeres teatrais transcendem as práticas atuais (BERTHOLD, 2006), neste trabalho não foi possível investigação mais ampla.

A ideia do autor como criador só começou a ser questionada já próximo à virada do século XIX para XX, na Rússia, com a inauguração de uma nova função na produção teatral, o encenador, iniciada por Antoine e posteriormente aprofundada e popularizada por Stanislavski. (ROUBINE, 1998).

Rosyane Trotta (2008) aprofunda esta relação do surgimento da figura do encenador e problematiza historicamente suas atribuições durante o século XX. Pensa seus reflexos no processo de autoria, autonomia criativa e coletividade, geradas a partir desta nova função do encenador, principalmente desvinculado do texto teatral e apresentando outros processos de escrita coletiva e não literária.

Como consequência do processo iniciado no século XIX, a expressão “escrita cênica”, que surge nos anos 70, reconhece por fim a arte autoral do encenador e o espetáculo como obra autônoma. No verbete de Pavis, a escrita cênica decorre de uma encenação “assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral”. (PAVIS, 1999, p. 132). O conceito se torna necessário para definir trabalhos como os de Robert Wilson e Tadeusz Kantor, compostos com os elementos cênicos, sem uso de texto. Podemos considerar que, nestes termos, o teatro ultrapassou a transposição cênica de uma obra literária anterior à cena; por outro lado, foi também historicamente

¹⁵ Até onde se sabe, mulheres não podiam atuar. Todos os personagens eram representados por homens.

superada a ideia de que a encenação prescinde de dramaturgia. (TROTТА, 2008, p. 35).

Este modo de tratar o texto teatral, realoca a ideia de criador, rompendo com a perspectiva cristã monoteísta e abrindo caminho para uma criação coletiva como metodologia de trabalho. Uma prática presente nos grupos brasileiros principalmente a partir da década de 1970 (TROTТА, 2008).

No final da década de 1960, até início dos anos 1980, a produção cultural do país enfrenta o cerceamento às práticas artísticas, imposições de uma ditadura militar violenta e perseguidora. Neste contexto, todos os modos de produção artística enfrentam dificuldades de se organizar e produzir.

De todo modo, também neste contexto de repressão social e cultural é que o teatro se reinventa enquanto modo de se produzir artística e coletivamente.

Depois da promulgação e imposição de vários atos institucionais, com vistas a destruir a frágil democracia brasileira e impor mecanismos “legais” de desestabilização e de perseguição brutalizada a todos, o chamado vazio cultural, preenchido por significativas ações, sobretudo pós-1968, proveu novas táticas e estratégias de luta. Dentre elas, surgem os chamados coletivos teatrais, designados teatro de grupo. (MATE, 2008, p. 17).

Tal perspectiva criativa e coletiva fortalece a produção teatral no Brasil. Na cidade de São Paulo, por exemplo, o teatro de grupo organiza um movimento coletivo que ficou conhecido como *Teatro contra a barbárie*, uma luta de “coletivos teatrais que atuam de maneira profissional ou amadora, se posicionam contra a barbárie do mercado e assumem nova forma de produção.” (CALLÓ, 2018, p. 34).

Neste caminho de reconhecer a importância do movimento de teatro de grupo, Calló parece convocar estas forças ao descrever uma nova e talvez mais violenta barbárie que vem ocorrendo no país desde o ano de 2016, o que deixa evidente a necessária retomada e enfática atuação do teatro de grupo.

CAPÍTULO 2

Aquiles

O Brasil vislumbra ter uma LEI de Incentivo à Cultura desde a primeira metade do século XX. Apesar de não ter encontrado fonte que localize e date tal informação, é possível afirmar com veemência que no ano de 1972 um parlamentar do Senado Nacional, José Sarney, apresentou um projeto de lei que não foi promulgado. A afirmativa de que se vislumbra ter uma Lei antes da década de 1970, justifica-se pelo conhecido movimento de construção de políticas públicas no Brasil, que só é adotada por um político depois de muito ser falado e cobrado pela sociedade civil. Apenas em 2 de julho de 1986, na condição de presidente da República, Sarney sanciona a primeira lei para o incentivo cultural¹⁶.

2.1 o mito da salvação...

A Lei Sarney, foi revogada pelo então presidente Fernando Collor de Mello que em 1991 sanciona a lei Rouanet, fazendo algumas atualizações à anterior que era alvo de críticas. A Rouanet está em vigor até hoje, mas sempre criticada, seja por parte da sociedade civil que não tem acesso aos projetos por ela apoiados; seja pela classe artística que enfrenta grandes dificuldades de captar recursos com as empresas que abatem dos seus impostos fiscais os valores destinados à cultura.

Neste modelo de incentivo cultural no qual a Rouanet se enquadra, isenção fiscal, os grandes favorecidos sempre foram os grandes produtores e artistas com acesso e repercussão midiáticos, pois, apesar dos projetos culturais serem aprovados por comissões mistas dentro do Ministério da Cultura, os recursos não são liberados pelo governo. Ocorre que os contemplados recebem uma carta de isenção e com ela

¹⁶ <http://memorialdademocracia.com.br/card/e-criada-a-1a-lei-de-incentivo-a-cultura>

em mãos, buscam empresas que aceitem seu projeto e topem vincular sua marca ao produto cultural que está sendo ofertado.

A deliberação dos recursos, passa pelo departamento de marketing que escolhe onde vincular sua marca e, neste caminho, pequenas produções de maior relevância cultural regional, política, tradicional, experimental, amadora, não encontram espaço para concorrer com os artistas consagrados pelos grandes veículos de comunicação.

2.2 o Oráculo

Desde o início da primeira década de 2000, artistas de diversos seguimentos propuseram uma alteração na Rouanet, equiparando os valores destinados via isenção fiscal com o repasse direto, onde os projetos contemplados pela comissão mista formada pelo MINC, receberiam diretamente os recursos do governo que, por sua vez, recolheria os impostos devidos e faria os repasses. Proposta que riscou o chão na luta de grupos, coletivos, e artistas contra grandes produtores.

Durante os anos 2002 e 2014, os investimentos para a cultura foram sendo ampliados até constituírem uma proposta percentual do orçamento federativo não podendo ser inferior a 1%. Com estes aumentos de recursos, fomentaram a popularização e descentralização dos editais fazendo-os chegar até grupos artísticos não elitizados. (CHAUI, 2000).

No mesmo caminho de aumento de recursos e descentralização dos editais, inclusive com a efetiva equiparação dos recursos entre a capital *versus* o interior, está o PROAC do governo Estadual de São Paulo.

Os editais cumprem função muito importante para os grupos de trabalho continuados, não apenas pelos recursos que são investidos em si, compondo os cachês para os artistas, mas pelo que proporcionam enquanto estrutura e planejamento.

A produção de um espetáculo, em todos os seus aspectos: confecção de materiais de divulgação; projeção na mídia; circulação, e uma série de outros

elementos, podem contribuir para que o grupo consiga se vender e, assim, se manter, pois:

[...] só aprovações de projetos é tão vago, não é seguro. Tipo, conseguimos o do PROAC agora, e aí já nos inscrevemos de novo, e recebemos respostas de alguns, que não rolou. Projetos nos ajudam para caramba financeiramente, como artistas crescemos bastante, mas acho que precisava de alguma empresa, infelizmente dinheiro move o mundo, move a gente também. (Juliana, 34 anos. Entrevista).

O movimento ao qual se refere Juliana Prestes é com relação ao giro que promove os recursos empregados no mercado, convencional ou não. No caso do capital empregado ao teatro de grupo via editais, por exemplo, entra em circulação quase que imediatamente, uma vez que 70% do valor do projeto é destinado aos recursos humanos, pagamento de cachês e serviços.

Como não compõe acúmulo de capital via composição de lucro, o dinheiro empregado pelo estado aquece imediatamente o mercado onde estão inseridos os grupos e os indivíduos que o compõe.

Além deste fator financeiro mercadológico, a aprovação de um espetáculo em um edital de incentivo, além de injetar o recurso para a realização do projeto em questão, serve como uma espécie de certificado de garantia, da crítica especializada que avaliou os projetos, sobre o trabalho do grupo, sobre os artistas e suas propostas cênicas. É como se fosse a chave para adentrar portas outrora não possíveis.

Os espetáculos que foram produzidos ou realizaram circulação via edital, ainda que não seja garantia, tem melhor aceitação quando ofertado aos SESCOs, SESIs, Prefeituras, Festivais.

As vendas dos espetáculos produzidos ou “certificados” pelos editais podem compor recursos para manutenção do grupo, assim contribui para que continue existindo, até que outros editais venham a contemplar seu trabalho.

Por outro lado, os editais revelam uma incapacidade de garantir a existência e sobrevivência dos grupos com trabalhos continuados no Brasil, pois não são suficientes para cumprirem com as perspectivas todas que são postas pela realidade dos coletivos, principalmente econômica.

2.3 Hades!

Os grupos são continuados, os editais, além de serem por concorrência, ou são esporádicos enquanto edição, ou são esporádicas as contemplações dos grupos.

Funcionam, os editais, como uma espécie de tronco caído sobre um lodaçal movediço da produção cultural. Cada vez que você avista um, ainda que esteja com a lama pelo pescoço, recarrega suas energias e se desloca até ele. Se consegue agarrá-lo (ser contemplado), retirara-se da lama e, sobre ele consegue lançar seu olhar para o horizonte e traçar o melhor caminho para se jogar nela novamente. Se não consegue alcançar o objetivo, corre o risco de morrer sufocado.

Apesar dos editais possibilitarem a captação de recursos em empresas privadas ou acesso direto ao capital por intermédio de repasse do Estado, “a manutenção dos grupos demanda enorme malabarismo, e muito está por ser feito” (DOURADO, 2011, p. 31).

O que significa dizer que o modelo de concorrência e premiação dos editais públicos para a cultura nas três instâncias federativas do país, ao mesmo tempo que significam um certo “refresco” econômico, ainda que temporário para os grupos contemplados, por outro lado também explicita o desespero e até a morte de outros que, no processo de elaboração e escrita literária dos projetos, não conseguem êxito com a contemplação.

Uma revisão no modo de alocar os recursos destinados para a cultura, em particular para trabalhos teatrais continuados, como é o caso do teatro de grupo, poderia provocar favorável mudança no panorama destes fazedores.

A efetiva popularização e descentralização dos editais feitos principalmente pelas políticas públicas propostas entre os anos 2002 e 2014, que inclusive criaram o Sistema Nacional de Cultura, tornaram possível a ampliação dos projetos e objetivos do *Nativos*, pois com as contemplações dos editais da FUNARTE e PROAC, participamos de festivais, produzimos espetáculos e realizamos intercâmbio.

Para o *Nativos*, os editais, possibilitaram construir sonhos mais distantes, maiores, sem ter de abdicar da coletividade e da continuidade de suas pesquisas e perspectivas políticas, e de resistência dos trabalhos de forte cunho regional. Seu engajamento em ações coletivas no campo da cultura, em especial do teatro de rua, e por consequência sua existência no tempo, está intimamente ligado à ampliação das políticas culturais propositivas criadas entre 2002 e 2014, bem como da

equiparação dos valores destinados à cultura do Estado de São Paulo via Proac Editais.

2.4 a desmedida!

Depois de concretizadas algumas das ações pleiteadas pelos movimentos culturais no Brasil, de criações, atualizações e equiparações de alguns editais no Estado de São Paulo, alguns espectros da política liberal/neoliberal/ultraliberal reaparecem, precarizando ainda mais as condições de trabalho e luta por sobrevivência dos agentes culturais.

O dia 12 de maio de 2016 (dois meses depois do começo desse trabalho) entrou para a história brasileira como a data de mais um golpe parlamentar, com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff (PT) e o início do governo ilegítimo de seu vice Michel Temer (PMDB). [...]. Desde então, o Brasil é palco de um desfile de retrocessos.

No que diz respeito à cultura, logo no primeiro dia de golpe, como uma espécie de recado aos artistas, Temer decreta o fechamento do Ministério da Cultura (MinC). A pasta seria transformada em uma secretaria subordinada ao Ministério da Educação, o que significa a restrição orçamentária para projetos culturais. Como resposta, artistas e militantes da cultura ocuparam sedes do órgão em diferentes lugares pelo Brasil; [...]. Após pressão da categoria, Temer revoga sua ação e reabre o MinC, no dia 23 de maio. Em outubro do mesmo ano, a Polícia Militar interrompeu uma peça de teatro de rua em Santos, cidade litorânea do estado de São Paulo. A peça *Blitz – o império que nunca dorme*, da *Trupe Olho da Rua*, trata justamente sobre a truculenta violência policial. Apesar de o projeto da peça ter sido aprovado pelo Governo do Estado de São Paulo, o argumento para a interrupção foi o desrespeito com os símbolos nacionais, sobretudo em relação à cena em que era cantado o hino brasileiro. O ator e diretor Caio Martinez Pacheco foi algemado por policiais e levado até o Palácio da Polícia, centro da cidade; foi liberado depois de quatro horas.

Em maio de 2017, a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo demitiu 19 músicos da Orquestra do Theatro São Pedro (Orthesp), a única brasileira

especializada em ópera. No mesmo ano, o mês de setembro foi marcado por mais censuras. A exibição da peça de teatro *O evangelho segundo Jesus, rainha do céu* foi proibida pela 1ª Vara Cível da Comarca de Jundiaí, São Paulo. A obra se trata de um monólogo de uma atriz transexual, motivo que impulsionou a proibição judicial das apresentações da peça no Sesc da cidade, sob alegação de atentado à fé cristã. Também em setembro, em Porto Alegre, a mostra *Queermuseu* foi cancelada pelo seu próprio realizador, o Santander Cultural, cedendo a pressões contra a exibição de obras que abordam a sexualidade sob diversos prismas. A mostra foi acusada de promover a pedofilia, a zoofilia, além do desrespeito contra símbolos religiosos. [...]. As denúncias se deram após manifestações de repúdio dos setores conservadores, como o deputado Jair Bolsonaro (PSC) e o Movimento Brasil Livre (MBL).

Além disso, a vitória do candidato à Prefeitura João Dória Júnior (PSDB) no primeiro turno das eleições de 2016 foi um baque para a esquerda paulistana. Nos seus primeiros meses de gestão em 2017, como parte do programa Cidade Linda, Dória pintou de cinza diversos murais grafitados da cidade de São Paulo, realizados por artistas de rua. [...]. Neste ano, a Cultura sofreu um congelamento de 43,5%. [...]. João Dória abandonou o cargo na Prefeitura dia 06 de abril de 2018 para concorrer ao de governador do Estado de São Paulo, deixando em seu lugar o vice Bruno Covas (PSDB). (CALLÓ, 2018, pp. 10-12).

Eleito Governador do Estado de São Paulo nas eleições de 2018, Dória começa a anunciar cortes da ordem de 30% para a cultura, o que cria novo e maior estado de medo e insegurança nos artistas, professores e funcionários de instituições que fazem a gestão de programas e projetos como da Escola de Música do Estado de São Paulo, Conservatório Dramático e Musical de Tatuí e diversos outros órgãos e movimentos.

Depois do caos e das inúmeras manifestações da sociedade civil e dos afetados diretamente pelos cortes, o Governador revoga tal decisão e mantém os recursos previstos para o ano. O que certamente não põe fim aos ataques.

Será preciso reconhecer que existe uma força superior de organização social que poderá modificar o conceito em uso de “ordem pública”. As artes públicas têm esta função desde a mais remota ancestralidade do ser humano. Arte, medicina, religião, tudo junto, ajudou nossos antepassados a avançarem. Nas

sociedades modernas, este papel e esta função foram modificando e desaparecendo por completo, ficando as artes restritas aos espaços fechados e aos que a eles têm acesso. Até chegarmos ao impasse em que se encontra a produção cultural diante da regulamentação do mercado. E a arte que poderia organizar o mundo, como as festas, e celebrações, religiosas ou não, passa a ser substituída pela polícia. (HADDAD, 2016, p. 5)

É neste panorama político, social e cultural que o grupo *Nativos Terra Rasgada* está inserido. Com este contexto alinhavando todas as fibras musculares é que o *Nativos* forja sua história e constrói seu modo de ser coletivo com suas premissas de pesquisas estéticas, poéticas e políticas.

2.5 skene¹⁷.

Os artistas sorocabanos, em 15 de novembro de 2003, fundaram a ATS, uma entidade de classe que tinha como finalidade agrupar os fazedores teatrais e concentrar energias para que as lutas do campo político pudessem ser travadas com maior objetividade. Visavam a construção de políticas públicas que atendessem os seus anseios. O Jornalista Gai Sang registra no caderno *Mais Cultura* do *Jornal Cruzeiro do Sul* a inauguração da ATS.

Cinco meses depois da primeira reunião, a cidade ganha no próximo sábado, dia 15, a Associação Teatral de Sorocaba (ATS), entidade que pretende congrega a classe teatral como um segmento forte, unido e com ação concreta na prática artística local. O encontro desse final de semana irá constituir a ATS e também apresentará uma série de atividades para chamar a atenção dos artistas e do público para essa iniciativa. De acordo com o ator e diretor Tom Barros, um dos idealizadores da associação, a nova entidade não tem vínculo com o Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo – Sated, que cuida dos interesses da classe teatral na esfera profissional e estadual. “Mas (a entidade) está aberta a dialogar e/ou estabelecer parcerias que contribuam com o teatro local”,

¹⁷ No teatro grego, um palco largo e estreito onde além de se realizar a cena, eram guardados os objetos, figurinos e adereços usados no espetáculo.

esclarece ele. Entre seus principais projetos estão a reativação dos festivais “Ícaro” e “Trapeiro”, participação no Conselho Municipal de Cultura e na Comissão da Linc, um fórum para discutir a criação da Secretaria de Cultura, desvinculando a área, assim, da Educação, além de providenciar uma sede própria (Cruzeiro do Sul, 2003)¹⁸.

Com uma sede locada em um espaço central¹⁹, a ATS mantinha reuniões constantes entre a diretoria e seus associados, organizava ações culturais como Mostra de Dramaturgia, um festival nacional – Festival Livre de Teatro de Sorocaba, cursos, rodas de conversa e, como centralidade de proposta realizou o Primeiro e Segundo Fórum de Cultura de Sorocaba que resultaram na criação da Secretaria da Cultura em 2005. A classe teatral sorocabana estava engajada nesta ação, consolidação da ATS. Hamilton Sbrana, em entrevista concedida ao jornalista Gai Sang, diz que “Com a criação da A.T.S. os artistas da cidade estarão representados e unidos para concretizar e estabelecer metas, atingindo assim o lugar que a nossa cultura – e o fazer teatral – merece dentro da cidade (Cruzeiro do Sul, 2004)²⁰.

A fala acima revela o momento que a cidade vivia, já que a entrevista era para falar de um trabalho que o diretor estava prestes a estrear e, em meio ao assunto principal o próprio jornalista – ligado às questões políticas e culturais da cidade, provocou a fala do artista que não titubeou em dar centralidade e depositar esperanças na instituição que pretendia unir e fortalecer a classe teatral.

Se a ATS não deu conta de construir ou pressionar para construírem um plano municipal de cultura, atuou em diversas outras direções que acabaram por modificar o cenário teatral em Sorocaba e na região. Com a criação do Sistema

¹⁸ Disponível em Caderno *Cidades* – Acesso em 03/04/2018 <http://paginasmemoria.cruzeirodosul.inf.br/paginas/2003/11/13/20031113029580mcrb0400cruz.pdf>.

¹⁹ Inicialmente a ATS tinha sede na casa de seu primeiro presidente e um dos idealizadores Tom Barros. Essa sede ficava na rua Dr. Oliveira Coutinho 149 no Jardim Leandro Dromani. Uma casa comum composta por dois quartos uma sala, cozinha e banheiro. Ao fundo, onde era um terreno baldio, os integrantes do grupo teatral Abadha, criado por Tom Barros, construíram uma cobertura e transformaram aquele espaço em uma sala de ensaio que também servia de sala de reuniões da ATS. Quando a Associação começou a ganhar corpo de associados e força política na cidade, locou uma sala ampla na rua Gonçalves Magalhães em um bairro muito próximo do centro da cidade, o Trujjilo. Neste espaço a ATS construiu um teatro de bolso para aproximadamente 80 pessoas, um bar e uma recepção que por vezes também serviu de espaço de ensaios e até apresentações.

²⁰ <http://paginasmemoria.cruzeirodosul.inf.br/paginas/2004/02/01/20040201029660mcrb0100cruz.pdf>

Nacional de Cultura por meio da Emenda Constitucional Nº 71²¹, prevendo uma gestão pública colaborativa e interligada entre os três níveis federativos, Sorocaba passa a integrar em 2016 o Sistema Nacional de Cultura, constituindo todas as etapas exigíveis para tal ingresso, o que significa dizer, a efetivação de mecanismos de descentralização e popularização das ações a serem promovidas na cidade.

²¹O Sistema Nacional de Cultura é um processo de gestão e promoção das políticas públicas de cultura, em regime de colaboração de forma democrática e participativa entre os três entes federados (União, estados e municípios) e a sociedade civil, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

CAPÍTULO 3

cenário

Sorocaba é uma cidade interiorana do Estado de São Paulo, próxima 90 quilômetros da capital. Com sua cultura tradicional sustentada no ‘tropeirismo’, mantem fortes traços caipiras e conservadores. Tais evidências podem ser constatadas, por exemplo, pelos mais de quarenta anos que é governada por partidos como o PMDB e o PSDB e pelos 73% dos votos válidos para o então presidente da república que é do PSL.

Com relação à cultura, Sorocaba historicamente registrou atividades artísticas diversificadas: escultura, poesia, literatura, cinema, música, dança e teatro. Este último, com alguns expoentes de destaque no cenário estadual e nacional, como Pedro Salomão José, Ademar Guerra, José Henrique de Paula, Fernanda Maia, Ângela Barros, Paulo Betti e Eliane Giardini.

A cidade conta com alguns aparelhos culturais públicos, como cinco anfiteatros em escolas municipais, quatro teatros de arena, diversas praças e parques que podem receber atividades artísticas, mas que são subutilizados por falta de políticas para a cultura. Outros aparelhos como SESI e SESC, têm maior oferta de atrações culturais e promovem de maneira mais incisiva a atividade artística cidadina.

Segundo Geraldo Bonadio, *in: Teatros e Cinemas de Sorocaba – uma visão histórica*, de autoria de Otto Wey Netto, o teatro sorocabano e, por isso entenda-se os atores e atrizes, durante todo o século XX contribuíram para o avanço do teatro brasileiro²².

²² Escreveu na orelha do livro (Teatros e Cinemas de Sorocaba), falando sobre as páginas do livro em questão, “Elas documentam o desenvolvimento alcançado por companhias dramáticas que tornaram o teatro, ao longo de todo o século 20, uma das grandes paixões do sorocabano, suscitando o surgimento de autores, atores, diretores e grupos cujo prestígio, em mais de uma ocasião, rompeu os limites da cidade, fazendo com que fossem chamados a contribuir, com seu talento e garra, para o avanço do teatro brasileiro.”

Em entrevista a um jornal local, o diretor Hamilton Sbrana²³ concorda com Otto e aponta como perspectiva a retomada daquela época: “Acredito que daqui três, quatro anos, retomaremos a força do teatro que tínhamos antigamente com a fama de ser o celeiro artístico de São Paulo” (SBRANA, 2004). Ele ressalta a importância que o teatro sorocabano tem no cenário estadual, proferindo falas que elucidam e dão sustentação ao que de fato ocorreu inúmeras vezes em termos de público e premiações por todo o território paulista.

Sorocaba é uma cidade com histórico teatral extremamente significativo, sobretudo nas décadas de 1960, 1970 e 1980, tempos de Federação de Teatro Amador da Baixada Sorocabana – FETABAS, Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo – COTAESP e uma coleção de prêmios Governador do Estado.²⁴ (PAREDES, 2012).

3.1 tropeira, industrial e teatral

Depois dos anos 2000 em Sorocaba houve uma acentuada movimentação em torno da vida cultural da cidade, principalmente teatral. O que pode ser observado a partir de algumas ações: a instalação efetiva do Serviço Social do Comércio SESC²⁵, que trouxe um escritório administrativo para a cidade e inaugurou uma tenda provisória para realização de atividades artísticas, culturais e esportivas até que o prédio definitivo fosse inaugurado o que veio acontecer em 2012; a realização

²³ Hamilton Sbrana tem mais de 40 anos de atividades no teatro sorocabano. Atualmente é ator, diretor, maquiador e figurinista da Camarim Companhia de Teatro. Formado no Curso de Graduação em Teatro/Arte-educação da Universidade de Sorocaba, é também coordenador/professor do curso técnico de teatro do SENAC Sorocaba.

²⁴ A respeito da estrutura do teatro amador do Estado de São Paulo, recomendo a tese de doutorado de Mauriney Eduardo Vilela intitulada “Teatro Amador Paulista (1963-1975): Organização Federativa, fazer teatral e resistência à Ditadura” do programa de Doutorado em História Social da Pontifícia Universidade Católica.

²⁵ Até o ano de 2003 o SESC Sorocaba era apenas um escritório administrativo que recebia projetos de unidades externas de Campinas e São Paulo, projetos pequenos e esporádicos que dependiam ainda de apoio estrutural da prefeitura da cidade, dificultando alguns projetos. Naquele ano o SESC conquistou, via prefeitura, o terreno onde hoje é sua Unidade Oficial e construiu seu espaço de atividades colocando uma grande tenda para receber shows e apresentações artísticas. Em 2007 iniciou a construção da sede definitiva que foi inaugurada em 01/09/2012.

constante do projeto Viagem Teatral do Serviço Social da Indústria – SESI²⁶, tendo Sorocaba como um importante polo da atividade no interior, trazendo com frequência espetáculos teatrais que lotavam as salas do auditório; A abertura do Curso de Graduação em Teatro pela Universidade de Sorocaba – UNISO²⁷; a criação do primeiro curso Técnico Ator ofertado pelo SENAC em Parceria com o Governo do Estado de São Paulo.

Além daquelas ações, havia grande número de interessados e participantes nas oficinas realizadas pela *Grande Otelo* que foi, no meu ponto de vista como artista e pesquisador, sem sombra de dúvidas, o maior e mais importante ponto cultural da cidade no que diz respeito à formação e promoção de encontros até o ano de 2003.

Antes deste período, o teatro que era produzido na cidade tinha uma base empírica, experimental²⁸, no que diz respeito à linguagem e à técnica.

Parte da produção teatral da cidade era voltada ao mercado do conhecido teatro escola²⁹ onde os grupos investigavam as listas de leituras indicadas para vestibulares, ou lista de livros que seriam utilizados no decorrer do ano e produziam peças adaptando a obra literária para o teatro e ofertando suas encenações às escolas.

As companhias mais tradicionais na realização deste trabalho no final da década de 1990 e início de 2000 eram a *Cia. De Artes Sem Limites* dirigida por Márcio Gouveia, *Cia. Clássica de Repertórios* de Mario Pérsico, *Cia. de Lendas* e *Cia. Quatro*

²⁶ Até o ano de 2007 o projeto Viagem Teatral do SESI reunia grandes multidões de pessoas nas filas para assistir aos espetáculos que circulavam pelo Brasil. O teatro do SESI era endereço certo para todas as pessoas envolvidas com atividades artísticas da cidade, o ponto de encontro mais certo e movimentado por muitos anos.

²⁷ A efervescência da vida teatral na cidade, aliada ao sucesso que o grupo de teatro da UNISO, o Katharsis, fazia no cenário nacional com suas pesquisas de linguagens dirigidas e coordenadas pelo professor Roberto Gill Camargo, bem como a articulação propositiva do professor José Simões de Almeida Júnior (primeiro coordenador do Curso), impulsionaram a criação da primeira Graduação em Teatro/Arte-Educação de Sorocaba.

²⁸ A aplicação do termo *experimental* não conota nenhuma diminuição de valores. Expressa, sim, seguindo o que foi construído em texto anterior, uma imediata relação com conhecimento técnico formativo, ou seja: um teatro produzido de maneira prática ou com base em estudos próprios dos seus fazedores e postos em cena compondo um modo único para cada espetáculo ou cada grupo sem, necessariamente estarem pautados por modos operantes de um sistema de montagem, atuação etc.

²⁹ Muito usual que produtores teatrais montem elencos para transcriar obras da literatura que – geralmente são cobradas em vestibular, ou obras de grande impacto midiático do universo infantil, sobretudo da Disney para o teatro a fim de vender estas produções para escolas. A opção se dá pela possibilidade de fechar uma apresentação ou mais para uma única escola com bilheteria garantida.

Asas, ambas dirigidas por Fernando Lomardo e *Cia. Dramática Independente* de Valdevino Martins.

Certamente essa vertente teatral significou uma tentativa de se viver do fazer teatral em um momento em que nem a bilheteria avulsa nem o apoio estatal permitiam a sobrevivência dos artistas que, inclusive, trilhavam caminhos que visavam sua profissionalização. Estas peças eram, muitas vezes, apresentadas nas próprias escolas ou no conhecido Teatro América³⁰. Claro que essa condição de produção não era exclusiva, havia também expoentes muito significativos de diretores teatrais com larga experiência em um teatro experimental que estariam inclusive na vanguarda do teatro Sorocabano. Por vezes mantidos ou apoiados por instituições, a exemplo de Roberto Gill Camargo com seu grupo de teatro universitário *Katharsis*³¹ e Carlos Roberto Mantovani com trabalhos realizados inicialmente no Sindicato dos Metalúrgicos de Sorocaba e posteriormente na *Oficina Cultural Grande Otelo*.

Havia também militantes do teatro amador mais ou menos experimentais e engajados como o caso de Benão, Hamilton Sbrana, Dimas Vieira, Necir Xavier, Nanaia de Simas, Búfalo, Dr. Fontana, Pedro Salomão José, Marcelo Marra, Paulo Betti, José Henrique de Paula, Mario Pérsico, , Nanaia de Simas, Elizete Martins, Ademir Feliziani, Gil de Mello, Valdevino Martins, Ivaldo Carvalho, Ademar Guerra, João Caraméz, Matilde Santos, Odair Momesso, e diversos outros nomes que, da maneira com que estão aqui expostos, não representam o todo do fazer teatral na cidade, mas que expressam uma grande diversidade de grupos e fazeres teatrais de um período que vai da década de 1950, com grupos como Grêmio Teatral Sorocabano, até os dias atuais.

Neste cenário, onde a prática teatral é um privilégio de poucos, aqueles que podem contar com a ajuda da família para garantir seu sustento, ou uma abdicação total da vida material, onde quem escolhe fazer teatro tem de manter um

³⁰ Onde hoje fica a “Lojas Americanas” no centro ao lado da Catedral Metropolitana de Sorocaba, ficava o Teatro América. Inaugurado em 1996 por Odair Momesso, Pedro Salomão e João Caraméz, ficou em funcionamento até o final de 2006, quando foi fechado para uma “reforma” para reabrir suas portas por intermédio de uma parceria público/privada que nunca veio a se concretizar, o que levou ao seu fechamento definitivo em março de 2007. Disponível em: <<http://paginasmemoria.cruzeirosul.inf.br/paginas/2006/10/20/20061020030652mcrb0500cruz.pdf>> e em <<http://paginasmemoria.cruzeirosul.inf.br/paginas/2007/04/22/20070422030836mcrb0100cruz.pdf>> Acesso em: 13/10/2018.

³¹ Ver Nhur e Camargo 2015.

comportamento de missionário (FALABELLA, 2004) para realizar apresentações cobrando ingressos a preços muito módicos, tudo isso já era motivo de orgulho e aumentava ainda mais a esperança daqueles fazedores.

Por alguns anos, em Sorocaba, a política de apoio do poder público para a realização do teatro (que a Secretaria da Educação tinha para com a Cultura produzida na cidade – já que não havia secretaria da Cultura) era de ofertar um lanche, pão com uma fatia de muçarela e uma de presunto com um refrigerante, em troca de uma apresentação. Se o grupo fosse muito bom (aos olhos dos funcionários) recebiam o transporte do cenário também.

Com o curso Técnico Ator do SENAC em 2003 criou-se nova perspectiva formativa e profissional para os artistas teatrais da cidade. No entanto, a aceitação e, sobretudo, a divulgação do referido curso não atingiu os interessados. Divulgou o Jornal Cruzeiro do Sul em seu caderno *Cidades*:

Os estudantes que concluíram o ensino médio em 2001 e estiverem interessados em um dos cursos oferecidos pela Secretaria de Estado da Educação, em parceria com o Senac, podem inscrever-se pois ainda há vagas para “Técnico em Ator”, aulas das 14h às 18h, “Assistente de Gestão Empresarial”, das 8h às 12h, “Técnico em Contabilidade”, das 8h às 12h ou das 19h às 22h, e “Criação e Produção Publicitária”, das 8h às 12h. As aulas começam no dia 4 de março. Os interessados devem confirmar a participação nos cursos até amanhã, das 8h às 22h, na unidade do Senac de Sorocaba, localizado na avenida Coronel Nogueira Padilha, 2.392 (Cruzeiro do Sul, 2002)³².

A abertura do curso Técnico Ator começou a despertar outras possibilidades sobre estas práticas de “apoio” usadas pela prefeitura da cidade para artistas. Passa a fazer mais sentido para todos – setor público, sociedade civil, instituições e até para os artistas – pensar o ator como um trabalhador, pensar a prática teatral na esfera da produção de valores (SEGNINI, 2007), contexto que

³²Cruzeiro do Sul. Caderno Cidades de 27/02/2002 disponível em <<http://paginasmemoria.cruzeirodosul.inf.br/paginas/2002/02/27/20020227028956loca0600cruz.pdf>> Acesso em 03/04/2018.

possibilita que alguns grupos e artistas mais engajados com o fazer teatral começassem a articular um determinado pensamento sobre uma carreira de formação profissional.

Foi neste cenário que o Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial SENAC convidou Nanaia de Simas para coordenar a primeira turma Técnico Ator de Sorocaba. O Curso era uma parceria do SENAC com o Governo do Estado, e o alvo eram os alunos que estivessem concluindo o ensino médio no ano de 2001, o que acabou por resultar na pouca procura e a reabertura da campanha de matrículas, mas desta vez mais flexibilizada, aceitando alunos com o ensino médio concluído em qualquer ano. A primeira turma de Técnicos/Atores de Sorocaba se iniciou em março de 2002.

A dificuldade de atingir o número mínimo de inscritos não representava interesse diminuto pelo fazer teatral na cidade, já que naquele momento, em Sorocaba, havia o curso livre de teatro ofertado pela Fundação de Desenvolvimento Cultural – FUNDEC, *Oficina Cultural Grande Otelo*³³ e Curso de teatro do SESI, além da existência de alguns grupos de teatro amador que vinham surgindo e se constituindo no cenário, como *Grupo Abadha*, formado por alunos e ex-alunos da E.E. Francisco Camargo Cesar da Vila Helena, zona Norte da cidade e dirigido pelo professor de física Tom Barros; *Família Matula de Teatro* também oriundo de uma ação inicial na E. E. Lauro Sanches (com forte incentivo do professor de história Rubens do Espírito Santo); e uma diversidade de outros grupos e ações descentralizadas que certamente aconteciam na cidade e que não foram registradas ou atingiram a “grande mídia”.

O curso de formação técnica para atores ofertado pelo SENAC era, naquele momento, a única possibilidade de profissionalização na função de ator na cidade e na região. Ocorre que, o modo como foi feita a oferta deste curso – centrado nos secundaristas de escolas públicas, como se faz com cursos técnicos da área industrial – causou certa desconfiança da classe artística com relação à formação destes profissionais, pois para alguns fazedores e iniciantes do teatro amador da cidade este

³³ Havia naquele momento grande procura pelas oficinas de teatro, sobretudo na *Oficina Cultural Grande Otelo*, me lembro que havia sempre 20 vagas para cada curso ofertado, mas a lista de inscritos, muitas vezes, ultrapassava 300 pessoas, o que tornava necessário um processo seletivo para cada curso aberto.

curso habilitaria pessoas que não tinham talento ou engajamento com a arte. E isso soava como certo “demérito”, uma vez que, com apenas um curso de um ano uma pessoa que nunca havia feito teatro se tornaria profissional, enquanto os “verdadeiros” atores da cidade, pessoas com trajetórias de anos atuando e movimentando a cena local não tinham estudo formativo e nem documento de habilitação.

Até aquele momento parecia um caminho natural que atores e atrizes com destaque na cena teatral sorocabana fossem para a Universidade de São Paulo (USP) tentar ingressar na Escola de Arte Dramática (EAD), onde se constituiriam profissionais formados. A distinção de *profissional* e *profissional formado* também se faz necessária, pois atores que se entendiam como profissionais e conseguiam comprovar atuação em um conjunto de peças poderiam dar entrada na documentação via SATED³⁴ para requerer o direito de registro na Delegacia Regional do Trabalho, o que também o habilitaria a atuar como profissional. No meio teatral costumamos dizer que é um ator com DRT.

Assim, antes do curso de formação Técnico/Ator do Senac Sorocaba, o que existia na cidade era um grande número de artistas amadores do teatro, uns poucos profissionais com DRT e um número ainda menor de artistas atores com alguma formação.

³⁴ Sindicato dos Atores, Técnicos de Entretenimento e Diversão. Sobre a questão da profissionalização, segue o que determina a Lei Nº 6.533, de 24 de maio de 1978 – regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões.

Art. 7º – Para registro do Artista ou do Técnico em Espetáculos de Diversões, é necessário a apresentação de:

I – diploma de curso superior de Diretor de Teatro, Coreógrafo, Professor de Arte Dramática, ou outros cursos semelhantes, reconhecidos na forma da Lei; ou
 II – diploma ou certificado correspondente às habilitações profissionais de 2º Grau de Ator, Contra-regra, Cenotécnico, Sonoplasta, ou outras semelhantes reconhecidas na forma da Lei; ou
 III – atestado de capacitação profissional fornecido pelo Sindicato representativo das categorias profissionais, e subsidiariamente, pela Federação respectiva.

§ 1º – A entidade sindical deverá conceder ou negar o atestado mencionado no item III deste artigo, no prazo de 3(três) dias úteis, podendo ser concedido o registro, ainda que provisório, se faltar manifestação da entidade sindical neste prazo.

§ 2º – Da decisão da entidade sindical que negar a concessão do atestado mencionado no item III deste artigo, caberá o recurso para o Ministério do Trabalho, até 30(trinta) dias a contar da ciência.

Art. 8º – O registro de que trata o artigo anterior poderá ser concedido a título provisório pelo prazo máximo de 1(um) ano, com dispensa do atestado a que se refere o item III do mesmo artigo, mediante indicação conjunta dos Sindicatos de empregadores e de empregados.

É evidente que a prática de qualquer atividade laboral passa pelo processo formativo, ou é intimamente transformada quando seus fazedores contam com instrução técnica e investigativa.

3.2 pré-produção

Até o início dos anos 2000 em Sorocaba, o caminho mais comum trilhado por atrizes e atores que gostariam de fazendo do teatro sua profissão, era a candidatura por uma vaga na Escola de Arte Dramática – EAD, localizada na USP, na capital do Estado. Alguns atores da cidade conseguiram sucesso na carreira trilhando este caminho³⁵. Acredito que este era um dos motivos que levava vários intérpretes sorocabanos a estudar e concorrer a uma vaga na escola.

Além da dificuldade de encontrar grupos e cursos para atuação em Sorocaba para melhorar a prática teatral a ponto de torná-los aptos a adentrar o curso de teatro da EAD, havia ainda dois aspectos que separavam os atores da realização de seus objetivos: conseguir prestar e passar na rigorosa avaliação para entrar na Escola de Arte Dramática e, se conseguissem entrar, viabilizar condições estruturais para se manterem em São Paulo tendo que estudar e, muitas vezes, trabalhar para se sustentarem.

Apesar do cenário difícil, Sorocaba sempre “emplacou” alguns atores na EAD, mas nem todos conseguiram concluir o curso e, dos que conseguiram, nenhum (até 2018) repetiu a trajetória de Giardini e Betti. O que não significa dizer também que não obtiveram sucesso.

Apesar de este ser um caminho muito desejado entre os praticantes da arte teatral da cidade, algumas dificuldades como a falta de condições estruturais, receios de abandonar a família, empregos fixos, relações afetivas e a possibilidade de continuar atuando na cidade em grupos amadores ou de finais de semana aliados a

³⁵ A exemplo de Eliane Giardini e Paulo Betti.

um emprego fixo e proximidade da família fez com que muitos desistissem da carreira ou optassem por não trilhar este caminho.

A formação do ator sorocabano se dava, em grande parte, em cursos e oficinas ofertadas pela G.O., como era conhecida a *Oficina Cultural Grande Otelo*. Mantida pelo governo do estado, foi grande responsável por atividades artísticas de Sorocaba durante vários anos, uma vez que a cidade não tinha ainda uma secretaria da Cultura, portanto carecia de um programa de políticas para a área. A G.O dividia com o SESI, Oficina das Artes, Sindicato dos Metalúrgicos e grupos amadores a promoção da iniciação artística teatral da cidade.

Quando um grupo buscava se constituir e construir sua independência, esbarrava nas limitações estruturais da cidade como por exemplo, as poucas datas disponíveis na agenda dos teatros, ou a impossibilidade de se ficar em cartaz por um período ainda que curto por conta a utilização dos espaços para outras funções que não a arte ou, o alto custo da locação destes espaços. A ATS, por mais de 11 anos, organizou movimentos políticos em torno da criação da Secretaria da Cultura de Sorocaba que teve início em fevereiro de 2005. A Associação construiu um legado de politização e arte na cidade que perdura até os dias atuais. Sorocaba está inserida no Plano Nacional de Cultura (o que demanda uma série de organizações e articulações entre o poder público, agentes culturais e sociedade civil), tem um conselho de políticas culturais paritário e presidente membro da sociedade.

Durante todo este tempo de fundação, constituição, enfrentamentos, organização interna e agenda de atividades externas da ATS, o *Nativos* participou ativamente enquanto grupo realizando atividades em prol da associação, mas, também enquanto indivíduos que integravam a diretoria ou seus conselhos e comissões.

Para os *Nativos*, a organização social, a construção de um projeto de políticas públicas para a cultura, e o fortalecimento do teatro enquanto manifestação social/política/cultural/artística são os caminhos que poderão levar o grupo e todos os atores e trabalhadores da arte à sobrevivência sem ter de abandonar a cidade (RAVAZOLI, Entrevista, 2018).

3.3 barquinho de papel

A Secretaria de Comunicação e Cultura – SECULTUR, foi investigada em uma operação iniciada em 08 de abril de 2019, conhecida como Casa de Papel. A acusação é de envolvimento do secretário com algumas empresas prestadoras de serviços para a pasta.

Chama a atenção, neste caso, o modus operandi de um sistema de gestão público em seu trato com a vida cultural da cidade. Dizendo a mesma coisa de outra maneira, as escalas intermediárias que são criadas sob o julgo da legalidade do trato público a fim de viabilizar ações de cunho culturais.

As empresas contratadas e investigadas no caso, terceirizam o serviço da esfera pública a outras empresas do setor privado que são realizados por outrem que não elas mesmas. Grupos musicais, teatrais, de danças performáticas e populares além artistas visuais, todos são solicitados pela SECULTUR e contratados pelas empresas.

Essa prática de contratação nada mais é que a conhecida terceirização. Um modo de realização de serviços que coloca uma distância entre a Secretaria da Cultura e os artistas e produtores culturais da cidade, preservando ao menos duas perspectivas de políticas que se colocam em uma vertente de distanciamento entre o poder público e a realidade social: primeiro, impedir que os fazedores (artistas) tenham acesso às políticas públicas, pois elas passam a ser pensadas e criadas em gabinetes fechados entre eles, os agentes públicos, pois toda a negociação e contratação passa a ser realizada diretamente entre a Secretaria e a Empresa que realizará as contratações dos artistas; segundo, reforçar um plano de gestão do indivíduo sobre o coletivo em uma lógica meritocrática que tem sido muito enfatizada em Sorocaba a mais de dez anos, o empreendedorismo.

Ambas as perspectivas deste modelo de contratação terceirizada abrem outras janelas interpretativas que permitem dizer que, na lógica de distanciar o artista das políticas públicas, a atividade artística processual passa a ser considerada apenas como um produto fim para a prefeitura, pois o que ela (prefeitura) tem de relação com a cultura deixa de ser a gestão e passa a ser a fiscalização, uma vez que sua atividade

fica diluída entre promover recursos e gerir os contratos com a terceirizada, que será a intermediadora entre prefeitura e artistas na contratação dos produtos culturais. Nesta relação, a arte é vista apenas como fim, mercadoria (SEGNINI, 1984).

A empresa contratante que lida com a prefeitura e com o artista, preza pela descrição contratual e fornece produtos culturais de acordo com a solicitação da SECULTUR e o estabelecido no contrato. Nesta lógica, não há espaço para discussões de cunho estético, que dirá ético.

A vida cultural da cidade é muito maior do que os produtos de suas práticas, mas com a ausência de gestão, fica submetida a um processo de alienação, pois a lógica do mercado exige dinâmicas e desenvolvimento de estratégias mercadológicas que são incompatíveis com proposições coletivas que visam a construção das políticas públicas para cultura (TROTТА, 2008).

Por outro lado, a segunda perspectiva colocada, (fortalece a política do empreendedorismo). Uma campanha lançada e disseminada entre os anos de 2004 e 2012, com o então prefeito Vitor Lippi (PSDB)³⁶ que, dentre outras coisas recebeu prêmio pela iniciativa em 2012 na Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo.

A palavra empreendedorismo, soa como uma opção democrática e promotora de ascensão profissional. Parece que naturaliza uma figura que tem tomado para si a função de intermediar comercialmente relações que não se restringem à venda de produtos, mas que no contexto forjado nos últimos anos, têm sido enaltecidas por este modelo político porque cria um sujeito ambicioso e individualista.

A figura deste intermediário empreendedor cultural, que se constituiu na cidade como uma personagem central das produções locais, foi sendo alimentada pelos modelos de gestão pública que a cidade, e o país, experienciam nos últimos anos. Os prefeitos posteriores a Vitor Lippi, Antônio Carlos Pannunzio, PSDB (2012-2016), e agora José Crespo (DEM), mantiveram o alinhamento tendencioso a esta proposta neoliberal.

³⁶Em 27 de janeiro de 2008, logo após ser reeleito o prefeito de Sorocaba dá uma entrevista ao site Estratégia Empresarial, cuja matéria é Vitor Lippi, o prefeito empreendedor. No dia 30 de março de 2012 o site da Assembleia Legislativa do Estado de São Paulo publica matéria Deputados prestigiam entrega do prêmio Prefeito Empreendedor.

Em alguns casos, o empreendedor pode ser uma figura produtora ou articuladora de um trabalho fim, ou desvele outras relações igualmente necessárias em uma cadeia de produção. Mas, me parece que na cultura em Sorocaba, o modo como agentes, artistas, gestores e empreendedores têm sido submetidos às relações contratuais com estes empreendedores, contribui ainda mais para tornar precária a relação de trabalho dos artistas do que o contrário.

O empreendedor cultural se transformou em uma empresa, e tem por finalidade contratar outra empresa (Microempreendedor Individual – MEI), para representar juridicamente artistas sem vínculo trabalhista para realizar o serviço fim. Ou seja, a grande função do empreendedor ao tratar com o setor público é contratar outra empresa que tenha contratados e que possa realizar os serviços por ela acordado.

No documento abaixo, página de ‘Proposta’ que integra o contrato firmado entre a empresa Gávea Empreendimentos Culturais LTDA-ME e a Prefeitura Municipal de Sorocaba, via Secretaria de Cultura, sendo firmado acordo de prestação de serviços artísticos de acordo com a CPL 1166/2015³⁷.

No referido contrato, observa-se o caráter do que venho expondo com relação à objetiva proposição de promover o apartamento da Secretaria da Cultura de seu significado de existir, ou seja, por meio do objeto do contrato firmado entre as partes, a SECULT, oficializa um intermediário para realizar a gestão daquilo que seria sua função primordial, a gestão cultural no município.

O que digo pode ser observado na página três do referido contrato que encontra-se anexado a este trabalho. Ou, abaixo, sintetizado pelo recorte objetivo que fiz a fim de estabelecer a proximidade das informações contidas nele com a análise que venho aqui expor.

Em sua cláusula sexta, o contrato reza sobre o objeto do serviço a ser prestado, e lá expõe de maneira clara e responsável as atribuições da contratada com relação a seus “funcionários”. Se não, vejamos:

³⁷ Este documento é público e encontra-se disponível no portal da transparência da prefeitura de Sorocaba. Foi consultado no dia 21 de jun. de 2019. Disponível em: <https://api.sorocaba.sp.gov.br/pub-consulta/#/publicacoes?filtro=apresenta%C3%A7%C3%B5es%20>

CLÁUSULA 06. OBRIGAÇÕES DA DETENTORA.

6.1 – São obrigações da DETENTORA, além das previstas nesta Ata de Registro de Preços e na proposta apresentada no certame, as seguintes:

6.1.1 – Escolher e contratar pessoal a ser fornecido em seu nome e sob sua responsabilidade, observando as leis trabalhistas, previdenciárias, assistenciais e sindicais, sendo considerada nesse particular, como única empregadora.

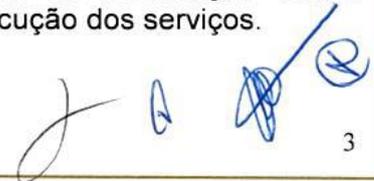
6.1.2 – Arcar com os ônus decorrentes da incidência de todos os tributos federais, estaduais e municipais que possam advir dos serviços contratados, responsabilizando-se pelo cumprimento de todas as exigências das repartições competentes, com total isenção da Prefeitura.

6.1.3 – Comunicar à Prefeitura, de forma escrita, imediatamente qualquer ocorrência ou anormalidade que venha interferir na execução dos serviços.

6.1.4 – Responder por quaisquer acidentes, danos ou prejuízos materiais e/ou pessoais causados à Prefeitura, seus funcionários e/ou terceiros, por dolo e culpa de seus empregados.

6.1.5 – Substituir qualquer funcionário que a critério da fiscalização venha mostrar conduta incompatível ou nociva na execução dos serviços.

6.2 – Observar e fazer cumprir:



Handwritten signatures and a circled number 3.

Figura 2 Prefeitura Municipal de Sorocaba (2019).

No item ‘6.1.1’, nos dizeres “Escolher e contratar pessoal” a SECULT atribui diretamente à contratada função de gestão dos serviços, cabendo a ela fiscalizar os serviços que serão realizados. O que vai se tornando cada vez mais evidente se observado a continuidade do descrito onde tratam das responsabilidades legais no cumprimento das exigências fiscais e trabalhistas que devem ficar sob “sua responsabilidade, observando as leis trabalhistas, previdenciárias, assistenciais e sindicais, sendo considerada neste particular como única empregadora.”

No tocante ao repasse de atribuições fundantes do órgão público ao setor privado, nota-se uma distorção no objetivo do contrato. Digo, de acordo com todos os itens da cláusula seis, as obrigações da contratante estabelecem uma relação direta entre ela e os realizadores dos serviços, os artistas.

Nos dizeres do item '6', ao discorrer sobre os tipos de impostos e responsabilidades da empresa com os seus contratados, está claro que os artistas deverão ser funcionários e responderem diretamente pela empresa, que por sua vez, responde à Secretaria da Cultura. No entanto, não é o que de fato se pretende a Prefeitura.

**PREGÃO PRESENCIAL Nº. 234/2015 - CPL Nº. 1166/2015
"PROPOSTA"**

1. **Objeto** – Contratar empresa para contratar, gerenciar e executar as atividades artísticas, para 2016 dentro dos projetos e programas culturais desta secretaria, seguindo todas as orientações e autorizações da SECULT.
2. **Quantidade e especificação do(s) objeto(s)**: Total de 500 atividades artísticas, sendo pelo menos 80% das apresentações, de contratações da cidade de Sorocaba.

Item 2: 100 (cem) apresentações de teatro de rua ou não para apresentações em espaços públicos abertos, subdivididas em:

- 40: grupos em início de carreira com show de 40 minutos à 1h no valor do cachê artístico de R\$ 600,00
- 35: grupos consolidados em Sorocaba no valor do cachê artístico R\$ 1.200,00;
- 25: de grupos consolidados e com turnês estaduais e nacionais no valor do cachê artístico de R\$ 2.500,00.

OBS: Para os cachês maiores, (R\$ 1.200,00 e R\$ 2.500,00) os artistas deverão comprovar que cobram este valor no mercado, por meio de contratos ou notas fiscais.

Figura 3 Prefeitura Municipal de Sorocaba (2019).

Nesta parte do contrato, a 'Proposta' é objetiva com relação ao que se pretende de fato, "Contratar empresa para contratar [...]". Ocorre que a pretensão de contratar não é o serviço final, mas a contratação de outras empresas que, elas sim, são realizadoras de atividades artísticas que atendem aos interesses da Secretaria da Cultural, a obra de arte em si.

As indicações marcadas pela cor verde no quadro acima, demonstram as quantidades de empresas que a empresa vencedora da licitação deverá contratar para atender as demandas de serviços da Secretaria municipal da Cultura. A seta vermelha indica a porcentagem de atividades que precisam ser produzidas por artistas da cidade, abrindo com isso, outro abismo, se considerarmos que 20% dos contratados, além de não necessitarem ter vínculo com a empresa, estão dispensados de ter qualquer ligação com a própria cidade.

A contratada, posteriormente, contrata as empresas que de fato realizam os serviços, como por exemplo, o *Nativos*, que é uma personalidade jurídica que realiza apresentações artísticas teatrais e estabelece todas as relações trabalhistas com os artistas que atuam nos espetáculos. Não há intermediação entre o contratante e os artistas, apenas representação jurídica.

Este mecanismo pode ser ainda mais extenso e complexo se pensarmos que poucos são os grupos que possuem representação jurídica em Sorocaba, comumente utilizando a prática de pedir nota fiscal ‘emprestada’ aos que a possuem, ou emitir Recibos profissionais Autônomos – RPAs, ou ainda nota fiscal de Microempreendedor Individual, maneiras de “resolver” o problema da legalidade das empresas contratadas com a prefeitura, mas que não solucionam a questão para os artistas.

O que objetivo com isso, é expor os modos de gestar e atuar do poder público municipal na cidade de Sorocaba, com relação às suas políticas para a cultura que contribuem cada vez mais para a degradação cultural, a barbárie e o sucateamento na cidade.

De maneira que se estabelece maior distância entre o artista e a gestão pública; ofertam a esporadicidade na contratação de serviços, incidindo no desmonte dos coletivos artísticos. Neste caminho, o artista tem o valor de seu serviço diminuído em cada uma das etapas de contratação, ficando cada vez mais sucateado, vítima de uma política na contramão do que tem sido buscado em coletivos e movimentos culturais.

Ao passo que se conhece como notória a participação de coletivos culturais em processos de mudanças sociais, principalmente quando há um posicionamento

por parte do poder público em contrariedade ao que a sociedade civil anseia como política de Estado.

Na década de 1990, pouco depois do fim da ditadura militar no Brasil, as atividades artísticas ainda não eram inseridas nos planos de governos que estavam no poder. Na luta por mudanças, os coletivos teatrais formaram um grupo de resistência que ficou conhecido como “Arte contra a Barbárie”. Foi este grupo que deu início a ações de enfrentamento e proposições, que resultaram na criação da Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo. (TROTТА, 2008).

Esta experiência ocorrida na cidade de São Paulo não foi isolada, de modo geral, artistas de todas as expressões se organizavam em criação de movimentos de resistência, construção de fóruns, redes que vislumbravam a construção de um plano nacional de cultura.

Com a ampla participação da sociedade civil, as mobilizações em torno da criação de planos de cultura tiveram seu auge em 2012, com implantação do Sistema Nacional de Cultura por meio da Emenda Constitucional Nº 71³⁸, prevendo uma gestão pública colaborativa e interligada entre os três níveis federativos.

Se por um lado a sociedade civil organizada em movimentos culturais foi capaz de pressionar o poder público a ponto de construir conjuntamente um Sistema Nacional de Cultura visando ao fortalecimento destas práticas, por outro lado fica evidente a contraposição dos governos que tendem a fortalecer o indivíduo por meio da política de empreendedorismo, apartando a sociedade civil dos órgãos públicos e centralizando em suas mãos os rumos da cultura.

Neste cenário, fragilizam-se os trabalhos artísticos continuados, evidencia-se o antagonismo entre o aparelho público e os artistas, corroborando com a dicotomia entre o individualismo da proposição do poder público com seu plano de terceirização e reforço do empreendedorismo *versus* a coletivização e democratização das políticas e dos recursos para cultura.

³⁸O Sistema Nacional de Cultura é um processo de gestão e promoção das políticas públicas de cultura, em regime de colaboração de forma democrática e participativa entre os três entes federados (União, estados e municípios) e a sociedade civil, tendo por objetivo promover o desenvolvimento humano, social e econômico com pleno exercício dos direitos culturais.

No mais, com políticas de Estado voltada ao empreendedorismo, ao individualismo e seus braços, os interesses pessoais sobressaem aos coletivos, sejam públicos ou privados. Quando a ênfase sobre o indivíduo é tão valorizada sobre o coletivo, até o senso de justiça é colocado em xeque.

Com a ênfase no indivíduo e a concorrência cada vez mais acirrada e desleal, o próprio sistema cria armadilhas que provocam a reconstrução do mesmo ciclo. Ou seja, na hipótese de uma ação realizada por um indivíduo que descumpra os interesses do Estado, ele mesmo (o Estado) criminaliza estes atos e personaliza a responsabilidade sobre eles. Uma maneira clara de personalizar a ação “criminosa” e descolar o sistema que foi implantado e impetrado como sendo o combustível da para a realização do ocorrido. Digo, mesmo com evidências de crimes facilitados e engendrados por esta lógica de gestão, as proposições de manutenção das próprias políticas ficam resguardadas e continuam a ser desenvolvidas pois (nesta lógica) a “parte podre” é sempre o indivíduo e nunca o sistema no qual ele está inserido.

Tornam réu e criminoso um dos diversos indivíduos envolvidos no amplo esquema montado, mas o sistema em si permanece agindo, pois na roleta do individualismo empreendedor sempre há uma fila de espera, uma espécie de exército de reserva aguardando sua chance de protagonizar o espetáculo do capitalismo.

Portanto, o que se observa é que a política do empreendedorismo, do individualismo *per si* prezam pela continuidade de planos de manutenção de um sistema cujo objetivo é promover o apartamento e a alienação social, dizimar as possibilidades de produções artísticas coletivas e construir uma homogeneidade pacífica onde os explorados (neste caso, artistas) são conformados e os exploradores são heróis.

O protagonismo fica com os políticos gestores e os empreendedores que se constroem e se sustentam mutuamente e os coadjuvantes são os fazedores da arte, os sonhadores, poetas, artesãos, filósofos, os que não produzem concreto e nem são empreendedores do trabalho alheio.

CAPÍTULO 4

Navegar é preciso

Em uma das cidades mais industrializadas do interior do Brasil, Sorocaba, alguns ditos populares são frequentemente usados para expressar uma rotina de ações ou comportamentos: “primeiro a obrigação e depois a diversão”, “Deus ajuda quem cedo madruga”, “isso não põe comida na mesa”, e por aí segue.

É certo que expressões como essas são usadas para contrapor uma experiência de vida onde o “narrador” teve uma trajetória que ele próprio avalia vencedora. Ao olhar para sua vida de realizações, em contraposição ao que pretendem alguns jovens de hoje ao realizar atividades profissionais não tradicionais ou não conhecidas, o habilita a proferir as frases de efeito.

Neste contexto, o que ocorre é uma confusão de significados, onde uma atividade “inovadora” ou pouco tradicional é tida como mero lazer, perda de tempo, ou vagabundagem.

O que é a prática teatral em um contexto cuja leituras de sociedade perpassam estes lugares de pensamento? Quem ousaria dedicar sua vida a estudar uma atividade inútil, feita por vagabundos que dormem o dia todo e passam a noite acordados e não produzem nada de concreto? Teatro é trabalho? Ser artista é possível?

4.1 no mar sem bússola

Fischer (1973) diz que “a arte ‘cativa’ de modo diferente da realidade” e argumenta na contraposição de pensamentos que tendem a rechaçar o lazer e práticas artísticas não alinhadas à produção mercadológica e industrial. Continua

expressando a necessária relação entre arte e vida em uma inferência dialética, e cita Bertolt Brecht:

Nosso teatro precisa estimular a avidez da inteligência e instruir o povo no prazer de mudar a realidade. Nossas plateias precisam não apenas saber que Prometeu foi libertado, mas também precisam familiarizar-se com o prazer de libertá-lo. Nosso público precisa aprender a sentir no teatro toda a satisfação e a alegria experimentadas pelo inventor e pelo descobridor, todo o triunfo vivido pelo libertador. (BRECHT *in* FISCHER, 1973, p. 14).

Ocorre que este sentimento de sonhar algo que não existe ou que não é conhecido ainda, nunca foi permitido a sujeitos comuns. O *ser* criador é um só, uma divindade capaz de criar o mundo e os homens. Já os homens seguem o criador, repetem alguns de seus feitos.

Pensar em realizar uma atividade laboral que não é a mesma de seus pais, de seus familiares ou, pelo menos, reconhecida e admirada por todos, é impossível. Mas, nos olhos da sociedade tradicionalista, você pode ser um visionário, um empreendedor que almeja o sucesso comercial na exploração do trabalho do outro, fragilizando toda a cadeia da prestação de serviços e contribuindo com a coisificação do humano (FISCHER, 1973). O que precisa fazer para obter sucesso na vida é intermediar atividades de outrem que produzam mercadoria, bens de consumo. Precisa trabalhar e deixar de sonhar.

Em 1515, um diplomata inglês que defendia juridicamente o parlamento e a corte de Henrique VIII contra crimes comerciais derivados de vantagens econômicas, se vê motivado a buscar alguma saída, ainda que ilusória para aqueles problemas que vivenciava. Escreve uma obra literária que se contrapunha a todas injustiças daquela Londres, Utopia.

Thomas Morus viveu em um período em que a corte autorizava violência de intolerância religiosa, protegia mercadores que cometiam crimes sexuais ou exploração de serviços desumanos que levavam à morte diversos trabalhadores do campo. Um período sombrio onde a vida humana e os valores morais pareciam não existir.

Neste cenário, ele encontra motivação para opor-se a todos estes aspectos fatídicos criando uma ilha isolada onde as pessoas pudessem viver em igualdade de condições, reivindicar ou abdicar de qualquer coisa ou valores que não lhes fossem de interesse, mas também tinham o dever de aceitar e respeitar as escolhas do outro.

A palavra “Utopia”, pressupõe um não lugar, um lugar inexistente onde tudo é exatamente como deveria, perfeito. No Grego, língua da qual se origina, a letra “u” é um advérbio de negação e “tópos” significa lugar, u-tópos = Utopia, um “não lugar”, um lugar que não existe.

Na ficção de Morus, o personagem principal narra sua viagem a Utopia, um lugar onde a vida humana tem valor maior que os seus bens de consumo, o respeito mútuo e a gentileza são atributos de todas as pessoas. Na ilha Utopia, o parlamento é eleito e tem a responsabilidade primeira de lutar para garantir o equilíbrio social e a igualdade entre os seus cidadãos, a corte não pune práticas religiosas diversas com a pena de morte, não explora a vida humana em troca de riquezas em guerras, opressões, fanatismo e intolerância, que tornam-se motivo de punição.

Morus cria um mundo incompatível com as normas e condutas daquela realidade londrina. A obra fictícia proporcionou um alargamento no imaginário coletivo que foi sendo transformado em realidade

Aquela realidade Londrina do século XVI não se compara com a realidade brasileira ou sorocabana deste 2019, mas a sensação de desigualdade social e injustiça causadas principalmente pela impunidade daqueles que legislam e executam as leis, daqueles que intermediam e exploram as relações de trabalho, igualmente provocam hoje o desejo de habitarmos naquela ilha.

Na utopia iniciada em janeiro de 2003 na cidade de Sorocaba por um grupo de jovens, o teatro é a ilha, um lugar onde as relações que envolvem o viver não são estanques. A arte, o trabalho, o lazer e a amizade compõem este ser que produz concreto e sonho.

4.2 em águas nativas

A navegação em águas desconhecidas coloca quase que eminentemente, os navegantes em estado de deriva, de profunda busca por um sinal de terra (DOLLES JR, 2017). Navegantes que não têm ainda o conhecimento dos aparatos disponibilizados pelo navio, arriscam-se procurando alguma estrutura que possa auxiliá-los na condução da embarcação, uma vela, remos, um manche. Saber ao menos onde é a proa e o convés. Eles têm de se encontrar, aprender a olhar para a bússola e para *si*, e ainda, concomitantemente, navegar no desconhecido.

Mesmo o “comandante” do navio *Nativos* sendo o mais velho e com maior formação dentre os tripulantes, era inexperiente na função de conduzir. Ainda assim, a tripulação partia crente – nem todos na verdade, alguns desconfiados, mas embarcados e rumando em direção ao horizonte aonde tudo parecia possível, mesmo sem conseguir avistar nada que não fosse água ou céu aberto.

A metáfora da deriva e do navio para fazer referência ao grupo de teatro não é minha. Carlos Doles (2017), referia-se à *Trupé de teatro*, um grupo sorocabano como sendo um navio, e ele próprio era o capitão; os demais artistas eram os tripulantes da embarcação que está à deriva no mar.

Apesar da situação aparentemente incômoda da tripulação toda que não sabe aonde vai parar, Doles tem outra perspectiva para os “perdidos”: a busca pelo encontro e o encontro daquilo que não era esperado. Estão em busca de algo novo, não conhecido, por isso colocam-se à deriva.

Do mesmo modo que Doles (2017), Roseany Trotta assinala que o teatro caminha na direção do novo. Abordando práticas teatrais coletivas na década de 1970, em plena ditadura militar, afirma que ações como “falar em modo de produção aplicado ao teatro era em si, tomar partido”, um risco assumido por alguns que tinham na criação coletiva e na produção cooperativada um caminho. (TROTТА, 2008, p. 56).

Trotta, ao abordar a questão do cooperativismo e do modo de produção coletiva, adentra caminhos que são caros a esta pesquisa, nos deixa claro que, o que havia de novo para o teatro, não era exatamente a perspectiva coletiva do agrupamento, mas o seu modo de produção que, na ausência de uma dramaturgia pronta e de um grande encenador, mobilizava todo o grupo em um processo horizontal de criação, resultando em estéticas e conteúdos inovadores (TROTТА, 2008, p. 56).

Uma das primeiras questões enfrentadas pelo grupo recém-nascido, *Nativos Terra Rasgada*, foi a escolha de uma peça para montar. Não conheciam nenhum parâmetro de seleção, tinham apenas o desejo pelo fazer, o que foi suficiente para proporcionar a escolha de uma peça realista de um autor brasileiro, *A Receita*, de Jorge Andrade, experimento malgrado dois meses depois.

Se os *Nativos*, naquele momento de nascimento, não souberam exatamente qual caminho seguir com relação a escolha de sua primeira montagem, acertaram em arriscar juntos pois “se o grupo é um sujeito plural, o teatro de grupo é uma prática facultativa deste sujeito” (TROTТА, 2008, p. 10), do mesmo modo, a participação de todos no processo de decisões reforça a sensação de pertencimento e fortalece os vínculos entre todos.

A realidade que se apresentava em Sorocaba em 2003, sobretudo na perspectiva teatral, não proporcionava um direcionamento com relação a um caminho, um norte por onde um grupo de teatro pudesse se guiar. Ainda assim, colocar-se à deriva, já era um posicionamento, uma tomada de atitude.

O lançar-se para o desconhecido foi uma escolha cuja única bússola era a utopia. A utopia não era o Norte, mas o instrumento que apontava para o teatro de grupo e suas práticas coletivas e horizontalizadas como direção.

A falta de conhecimento de uma metodologia de trabalho específica, e a própria natureza da proposta de criação de um coletivo, fez com que já no primeiro dia de encontro, decisões fossem tomadas de maneira grupal, horizontal.

Um exemplo disso ocorreu com a maneira como o grupo seria chamado: “o nome do grupo foi sugerido pelo Carlos” (ZANETTI, Entrevista, 2018) “Terra Rasgada”, e ajustado depois de muitos comentários, ficando para o dia seguinte a escolha entre ‘Nativus’ Terra Rasgada ou *Nativos Terra Rasgada*.

Ainda nesse começo, os encontros ocorriam duas vezes por semana e os integrantes apareciam a cada ensaio com um convidado novo, sugerindo sua entrada. Todo dia havia um número diferente de integrantes. Existia um grupo, mas não era ainda um grupo de teatro.

Era patente entre os integrantes pensavam que o grupo só existiria depois que fizessem a primeira montagem, mas qual seria a peça que fariam? Segundo os integrantes Rodrigo Zanetti e Tom Ravazoli, o grupo concordava que deveriam

trabalhar com teatro brasileiro, teatro popular. Então foram em busca de peças de autores nacionais.

Como anunciado acima, *A Receita*, escrita por Jorge Andrade, foi a escolhida, mas de acordo com Rodrigo Zanetti, em um protocolo do dia 19 de novembro de 2018, “não, não funcionou, a receita não era o remédio que precisávamos naquele momento. Não precisávamos de remédios, precisávamos de desafios, queríamos não sei o quê, queríamos recordes”.(ZANETTI, 19 nov. 2018, protocolo).

Discutimos e decidimos abandonar a empreitada. Iniciamos outro caminho, partimos para um texto menos clássico, menos dependente de recursos técnicos e realistas.

Manteve-se a escolha por uma dramaturgia nacional, mas abortou-se o conhecido autor realista, adotando desta vez uma peça onírica, uma obra escrita por um autor não conhecido, sem o peso do título ou do enquadramento estético, uma peça do professor Tom, *Livro dos Recordes*.

A obra tinha contornos sombrios, personagens não definidos, trilha sonora densa e distorcida. As atuações eram praticamente exercícios de respiração e controle físico, caminhadas pelo espaço, jogos de olhares com exploração dos níveis. Um processo de treinamento “atoral” colocado em cena.

No acontecimento teatral existe uma consciência coletiva, talvez até mesmo uma cumplicidade que, nos “instantes seguintes poderão até atenuar, fazer esquecer, talvez acentuar [...]” (PEIXOTO, 1995, p. 9) na vida, aquilo que se vai construindo em cena por intermédio da atuação de um ator, de sua personagem.

Aqueles jovens do *Nativos* passaram a existir na cena teatral sorocabana a partir da apresentação daquele experimento cênico que, tal como me parece hoje, foi conduzido por uma tempestade que guiou o navio em todo seu processo de deriva.

O empenho nos ensaios, a determinação e a vontade daquele grupo de iniciantes resultaram nos primeiros contornos estéticos do *Nativos*. A natureza do teatro é a ação do ator, independente das intempéries.

Como um grupo de teatro, o *Nativos* passa a existir quando torna presente o fruto de seu trabalho. Portanto, o nascimento do teatro que o *Nativos* produz acontece no dia 31 de outubro de 2003, no anfiteatro do Sesi em Sorocaba, um belo dia das bruxas.

4.3 vento leste

A segunda montagem surgiu deste projeto, da Mostra de Dramaturgia³⁹, onde o *Nativos* montou o texto de Júlio Carrara⁴⁰. *Conto de Verão*⁴¹ que passou a ser o carro chefe do grupo. Além de se inscrever em mostras teatrais⁴², começou a investir em algumas apresentações independentes em espaços alternativos da cidade como salões de festas de condomínios e teatros de bolso, já buscando cobrança de ingressos. O que contribuiu muito para o *Nativos* começar a pensar em modelos de organização e a se constituir como um grupo com trabalhos continuados.

Em 2004 foi estabelecida parceria com a *Cia. de Lendas e Quatro Asas*, duas companhias teatrais que exploravam o teatro escola. Pelos trabalhos e apresentações realizadas ao longo do ano o grupo foi indicado ao Prêmio da ATS nas categorias “Iniciativa – Pela parceria de trabalhos (Cruzeiro do Sul, 2005)⁴³ e Melhor direção⁴⁴ por *Conto de Verão*.

Conto de Verão marca também um momento de reafirmar as escolhas pelo teatro que estávamos buscando. Esse processo de montagem inaugura o primeiro conflito interno do *Nativos* cuja solução não passou pelo coletivo, mas veio como uma imposição por parte do coordenador do grupo: a criação de uma conduta responsável de todos com os horários de ensaio.

³⁹Realizada pela ATS, viabilizava que textos de Dramaturgos locais pudessem ser levados à cena pelos grupos associados. Posteriormente, alguns destes trabalhos permaneciam no repertório do grupo e movimentava a cena local.

⁴⁰Júlio Carrara é um homem do teatro, faz de tudo que esteja diretamente ligada às artes cênicas, desde atuação, direção até dramaturgia e roteiros para novelas, comerciais, cinema, séries... tudo. Possui graduação pela Faculdade Mozarteum de São Paulo (2002). Tem experiência na área de Artes, mas sua ênfase é mesmo no Teatro.

⁴¹Esse processo de montagem inaugura o primeiro conflito interno do *Nativos*, a criação de uma conduta responsável de todos com relação aos horários de ensaio, e prioridade do teatro na vida de todos. A atriz Stefany Cristiny, que havia chegado atrasada em um ensaio de definição de personagens acabou ficando fora de cena nesta montagem, por isso foi trabalhar na criação e execução da sonoplastia e iluminação, dando apoio à parte técnica da peça que tinha no elenco: Bruno Adamantino, Daiana Coelho, Juliana Prestes, Ramon Ayres e Rodrigo Zanetti.

⁴²Realizou apresentação na mostra Sorocaba em Cena do SESI Sorocaba. Disponível em <http://paginasmemoria.cruzeirodosul.inf.br/paginas/2004/04/20/20040420029739mcrb0400cruz.pdf> Acesso em: 14/10/2018.

⁴³Disponível em:

<http://paginasmemoria.cruzeirodosul.inf.br/paginas/2005/01/28/20050128030022mcrb0400cruz.pdf>

⁴⁴Prêmio concedido pela Associação Teatral de Sorocaba. Disponível em: <http://paginasmemoria.cruzeirodosul.inf.br/paginas/2005/01/28/20050128030022mcrb0400cruz.pdf> Acesso em: 14/10/2018.



Jornal Boca de Cena

Sorocaba, Maio/Junho de 2004
Nº 04 Ano I

Prólogo

Como puderam perceber essa edição demorou a sair. Peço desculpas em nome da equipe. Ocorreram alguns problemas de comunicação, mas fizemos o possível para compensar esse atraso com essa edição praticamente bimestral.

O inverno chegou e esse clima é propício para uma boa peça de teatro. Que tal vocês prestigiarem a 3ª Mostra de Teatro Infantil e os trabalhos do Sorocaba em Cena no Teatro do Sesi? Está muito legal. E agora temos também o Sexta para Sorocaba. As informações para se inscrever estão todas aqui. É uma grande oportunidade para vocês poderem mostrar seus trabalhos. Não dá pra reclamar que agora não tem espaço! E o melhor de tudo é que não paga nada. E falando em pagar, o Boca está abrindo uma discussão sobre entrada gratuita ou cobrada das montagens teatrais locais. O que vocês acham? O que eu acho, é que vocês têm esse veículo para se expressar e ele está sendo pouco aproveitado, que tal escreverem? A idéia é uma comunicação teatral entre os grupos, o Boca e o nosso público. Então, até a próxima.

Júlio Sam
Editor
jjuliosam@yahoo.com.br

Um ano sem Manto

No dia 08 de maio foi completado um ano da morte de Carlos Roberto Mantovani. Para lembrar esse grande artista sorocabano, o Boca traz uma matéria especial. Pág. 05

União de grupos leva mais de mil estudantes ao teatro



Nativus Terra Rasgada e Cia. de Lendas se unem em projeto escola - pág 06

Carta Aberta é resultado do Fórum - pág 04

A Cara pra Bater é terceiro lugar em Itu - pág. 06



DIREÇÃO
Hamilton Sbrana abre esta nova coluna e fala um pouco sobre teatro e a arte de dirigir em "Grávido de Idéias" pág. 07

Figura 4 Reprodução do Jornal Boca de cena (maio/junho de 2004, nº4, ano I).

Um exemplo disso ocorreu com a atriz Stefany Cristiny, que havia chegado atrasada em um ensaio de definição de personagens e acabou ficando fora de cena

nesta montagem. Por essa razão, foi trabalhar na criação e execução da sonoplastia e iluminação, dando apoio à parte técnica da peça, o que também foi oportuno para pensarmos nos demais aspectos do teatro que são extra cena e em maneiras de solucionar tais questões com a participação de todos, mesmo que isso pudesse significar que alguém tivesse de ficar fora de cena em uma determinada peça.



Figura 5 - Fotos da peça "Conto de Verão" no ano de 2004. Em cena estão Bruno Adamantino, Rodrigo Zanetti (Batata), Ramon Ayres e Stela Maris.

Ainda na escola, tínhamos um grande amigo, Rafael Spuzilo Mendes, o Cabeça, um músico com uma habilidade que vi em poucos até hoje. Em um dos ensaios do 'Conto de Verão' ele sugeriu que tivéssemos músicas tocadas ao vivo durante o espetáculo, sem entender ao certo o que aquilo significaria mais para frente, achamos a ideia sensacional. Pois é, quem diria que uma sugestão do Cabeça seria algo que adotariamos até hoje em nossos espetáculos. Graças a essa sugestão, a música virou forma indispensável em nossos trabalhos, não há teatro sem música no *Nativos*. (ZANETTI, 2015, p.70, 71).

Foi com *Conto de Verão* também que um dos aspectos que em geral está presente no teatro de grupo ocorreu com *Nativos*: o acontecimento cênico refletir a vida do grupo, ou o inverso (TROTТА, 2008). Segundo o integrante Rodrigo Zanetti, 32 anos, “queríamos falar de nós, queríamos ser jovens, queríamos explorar, nos explorar, corpos, curvas, caminhos, sexo, sexualidade, teatro”.

Questões que emergiam na vida daqueles jovens e refletiam nas escolhas que faziam em cena. As diversas atividades relacionadas ao teatro ocupavam tempo significativo na vida de todos os integrantes do *Nativos*, já que ensaiavam quatro dias da semana, participavam de assembleias e reuniões da ATS, realizavam apresentações para escolas e em outros espaços da cidade.

Este modo de encarar o fazer teatral era aparente para outras pessoas que não faziam parte do *Nativos*.

Quando entrei na universidade a maioria dos integrantes do *Nativos* entraram na mesma turma que eu – sou da segunda turma de teatro na UNISO. Sem nenhuma pretensão acabei me aproximando deles, acho que por questão de afinidade me aproximei mais dos integrantes do *Nativos* [...] eu tinha idade parecida, objetivos, então conheci melhor o *Nativos*, que nessa época estava no final de um processo com *As Relações Naturais*. Eu via eles falando desse processo e achei incrível. O que era basicamente, pegar um texto e “fazer teatro”, a universidade e o *Nativos* me fizeram enxergar a importância e responsabilidade de se fazer esse teatro. (RAVAZOLI, Entrevista, 2018).

Motivados pelos rumos que o teatro estava proporcionando, havíamos nos aventurado na montagem de uma peça de Qorpo Santo, um polêmico dramaturgo brasileiro. Mergulhamos nos estudos sobre o autor investigando suas 17 peças até escolhermos montar *As Relações Naturais*.

Tom Ravazoli entra no *Nativos* a partir de um convite coletivo, um consenso entre todos, pois ele era muito próximo a todos do grupo na universidade. Sua atuação ocorreu como músico nesta peça em uma perspectiva de integrar de fato a atividade musical ao grupo, considerando que outros três músicos passaram pelo *Nativos* e não permaneceram. Como a música em cena já era uma escolha, a presença de um ator músico teria muito a contribuir.

Depois de contar com um ator musicista, faltava o instrumento musical. Os músicos que tocaram para o *Nativos* até a entrada de Tom usavam seus próprios instrumentos ou instrumentos emprestados. Mas isto mudou assim que Tom entrou para o grupo. Sueli, mãe da Stela Maris, que era uma das integrantes, nos confiou

seu nome e comprou uma bateria em dez prestações, para que o grupo pudesse pagá-la de acordo com as apresentações que fizesse.

A bateria foi paga com dinheiro do teatro, assim como os cenários das peças *Conto de Verão*, *Portuga* e *As Relações Naturais*, mesmo assim, essa questão causou transtorno ao grupo por algum tempo.

As dificuldades do grupo se acumulavam, dentre outros problemas, pela falta de espaço: ensaios do grupo aconteciam na Associação Teatral de Sorocaba, o escritório de vendas e sala de reuniões ficava na casa da mãe do Batata, a Mirtes, e os cenários ficavam na casa dos meus pais, dona Nice e seu Chico.

Mesmo com todos os percalços, o grupo escolhe se aventurar em uma montagem que exigiria muito, talvez mais do que seus integrantes poderiam suportar. Certamente estas posturas justificam um pouco da frase clássica do integrante Samir “O *Nativos* tem mais sorte do que juízo”

As relações Naturais exigiu dos *Nativos* mergulhos constantes e profundos, principalmente nas linhas teóricas que sustentavam as perspectivas estéticas do texto. Do mesmo modo, a dedicação dos integrantes aumentava na medida que colocávamos o texto em cena.

Como as relações que o autor sugeria no título da peça eram as relações humanas, todas elas, inclusive as religiosas e sexuais, não escapamos do enfrentamento desta discussão. Pela primeira vez defrontamo-nos com o conteúdo como elemento teatral e nos vimos em meio de duas questões antagônicas que reverberavam cena.

Tínhamos alguns pontos de apoio que já haviam sido decididos e internalizados como escolhas para a produção do *Nativos*: texto de autores nacionais; a busca pela qualidade estética na atuação e encenação e ser um teatro popular. No entanto, tratar de conteúdos como sexo e religião de maneira tão “despojada” e “naturalizada” como o Qorpo Santo propunha em seu texto, não era exatamente o plano.

O enfrentamento deste dilema fez com que fôssemos buscar referências. Como o grupo todo estava cursando graduação no curso de licenciatura em teatro, procuramos ajuda com os professores que nos auxiliaram apresentando diversos autores que tratavam de forma e conteúdo no teatro, o que nos auxiliou na realização da empreitada.

4.4 uma rua à vista

[...] o teatro de rua, ao entrelaçar-se com o território, cria fissuras nos espaços públicos abertos ao transformar um local de passagem em um espaço de trocas simbólicas, e o passante em um assistente da obra teatral, criando a territorialização. Assim, é uma arte que pode fortalecer os laços identitários dos cidadãos com sua cidade e com seus diversos pedaços e territórios, pois, a partir desse encontro, transeuntes podem lançar novos olhares sobre a paisagem, vendo-se nela, desvendando-a e sendo desvendados por ela. O teatro de rua, portanto, apropria-se dos lugares, cria espaços de encontro, alimenta a imaginação do espectador e disputa seu imaginário em relação às formas hegemônicas de arte, além de propiciar o lazer e a reflexão, em geral, numa relação horizontal. Em tempos de medo, de isolamento, de falta de afetividade e de mercantilização da arte e da vida, ocupar o espaço público aberto com arte é demonstrar que é possível criar novas relações com os territórios da cidade e entre os cidadãos [...]. (TEIXEIRA, 2015, p. 43).

Olhar para o teatro é buscar compreender suas reverberações e reflexões como uma atividade coletiva inserida em uma sociedade, é considerar que seu trabalho é fruto de pensamentos sobre seu tempo e podem elucidar questões importantes sobre perspectivas históricas, éticas, estéticas e políticas.

Depois de sagrar-se vencedor da fase municipal do Mapa Cultural Paulista, Festival organizado pela Secretaria de Estado da Cultura, realizar algumas apresentações na cidade e fazer sua primeira apresentação fora de Sorocaba, na cidade de Apiaí da Ribeira, o *Nativos* percebeu que algo não estava acontecendo como deveria:

A forma com que o texto abordava a questão da sexualidade, o escatológico universo que o autor retrata, o texto rebuscado, foram algumas questões que causaram a antipatia do público. Isso veio como um balde de água fria em cima dos anseios do grupo com relação popularizar o teatro na cidade. Mas o que poderia ser algo que desmotivasse o grupo se mostrou, na realidade, uma oportunidade de rever e repensar posturas e conceitos, e a principal ideia que surgiu durante a avaliação desse processo foi a de que quem diz o que é popular é o povo, quem sabe o por que não se vai ao teatro são eles, e então o *Nativos Terra Rasgada* fez o que mudaria sua história de grupo, e que seria o objeto principal de sua pesquisa pelos anos seguintes até os dias de hoje.

O Grupo elaborou um questionário com perguntas como:
 O que você gostaria de ver em uma peça de teatro? Por que não vai ao teatro? Se o teatro fosse apresentado no seu bairro você iria? Etc.

O grupo se dividiu, e com questionários em mãos saiu pelas feiras livres de Sorocaba abordando as pessoas durante um mês. (RAVAZOLI, Entrevista, 2018).

Ravazoli (2015), entende que a simplicidade do pensamento do grupo ao se atirar nas feiras livres nas manhãs de domingo, por um mês, abordando as pessoas sem o menor conhecimento metodológico para realização das entrevistas, não apaga seu altruísmo. Segundo ele, uma postura que não aparta o artista do povo, pelo contrário, na busca por popularizar seu teatro, segue na direção de aproximar-se, de identificar o caminho apontado por aqueles que seriam os recebedores do teatro que o *Nativos* buscava construir.

Com as informações em mãos, organizam e categorizam tudo e dão início a um processo de escrita do texto de seu novo espetáculo. Neste momento, abortam com a ideia de montagens de peças de autores nacionais e mergulham em uma nova teoria de que não havia texto escrito por nenhum autor que pudesse dar conta das questões que o grupo gostaria de tratar, portanto, deveriam, eles mesmos criar suas dramaturgias.

A peça *A Romaria: Milagre na Manchester Paulista* foi escrita em um processo colaborativo de autoria dupla de Daiana Coelho e Teo Vicente, com a pesquisa histórica e coordenação de Flávio Melo.

Com relação ao local de realização das apresentações, seria uma contradição muito grande se não fosse nos bairros, nas feiras, nas ruas.



Espectáculo conta a história de uma família sorocabana

Público vai à feira e vê teatro

Marcelo Andrade

No lugar de confortáveis poltronas, as calçadas. No lugar de um palco amplo e moderno, apenas um cenário e, ao invés de um teatro climatizado, um pequeno trecho de rua do Parque São Bento, na

zona Norte de Sorocaba. Sob o sol das 9h, foi nesse ambiente que dezenas de pessoas, entre crianças, adultos e idosos, assistiram e se emocionaram na manhã de ontem com o espetáculo teatral "A Romaria: Milagre na Manchester Paulista", encenado

pelo grupo Nativos da Terra.

O propósito do espetáculo é justamente resgatar as origens do teatro, que surgiu no espaço público, indo em busca das pessoas. "A Romaria: Milagre na Manchester Paulista" passará ao todo por 11 bairros diferentes, sendo en-

cenada sempre aos sábados e domingos, às 9h. O cenário montado sempre em um ponto estratégico do bairro, geralmente próximo ao local onde ficam as feiras livres. Hoje, mais uma vez, o espetáculo será encenado no Parque São Bento. Já no próximo sábado e domingo a apresentação será no bairro Nova Sorocaba.

A peça é uma comédia dramática que possui um texto narrativo com características épicas. Ela, que conta como Sorocaba tornou-se a Manchester Paulista, retrata uma família sorocabana cujo patriarca vai para São Paulo em busca de oportunidades melhores de trabalho, mas a distância da família vai ajudá-lo a perceber muitas coisas em sua vida, até o momento que resolve voltar a Sorocaba e, junto com ele, vem o desenvolvimento da cidade.

Com o cenário cheio de bandeirinhas para delimitar o espaço, a encenação é feita de maneira dinâmica, de modo a atrair a atenção do público.

Conforme o desenrolar da peça, o público chega a interagir com os atores. Dezenas de pessoas acompanharam a apresentação de ontem, entre as quais algumas vindas de bairros distantes do local do

Figura 6 Público vai à feira e vê teatro (Cruzeiro do sul, 11 de fev. 2007).

mais cruzeiro

Sorocaba, **B6**
sábado, 10 de fevereiro de 2007

Espetáculo resgata origens do teatro em espaços públicos

Daniela Jacinto

Com o objetivo de resgatar as origens do teatro, que surgiu no espaço público, indo em busca das pessoas, e aos poucos foi se estabelecendo em locais fixos, com endereços e cadeiras numeradas, à espera de que o público vá até ele, é que há alguns anos era muito comum ver em Sorocaba - principalmente no Centro da cidade - atores fazendo performances teatrais, o chamado teatro de rua. Arte que teve seu auge e aos poucos foi sendo extinta, é resgatada agora novamente pelo grupo Nativos Terra Rasgada, mas de uma forma diferente, não apenas apresentando algumas performances (pequenas encenações), mas sim uma peça inteira, com uma hora de duração e inclusive cenário. Sob direção de Flávio Melo, o espetáculo **"A Romaria: Milagre na Manchester Paulista"**, passará ao todo por 11 bairros, sendo encenado sempre aos sábados e domingos, às 9h (veja ao lado a tabela com as datas e locais de apresentação). Esse trabalho contou com o apoio da Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba (Linc), e deve permanecer na cidade durante três meses. Apenas haverá alguma alteração em caso de transferência de datas, devido a chuvas.

Flávio Melo explica que a apresentação é feita de maneira dinâmica, de modo que consiga atrair a atenção do público. "Montamos o cenário em um ponto estratégico do bairro, geralmente próximo ao local onde ficam as feiras-livres. E esse trabalho é feito em seis minutos, tempo em que outros atores percorrem o bairro anunciando a peça, para chamar o público para o espetáculo. É como se a peça começasse em oito pontos diferentes do bairro antes de levar as pessoas até o local principal", explica.

Ainda conforme o diretor, o cenário é bem colorido, cheio de bandeirinhas para delimitar o espaço, e conforme o desenrolar da peça, o público tem a possibilidade de interagir com os atores. "Nossa primeira encenação foi na semana passada, na Praça Frei Baraúna, no Cen-



Cenas do espetáculo "A Romaria": teatro de rua com espetáculo completo

tro, e pudemos perceber como a peça está sendo recebida pelas pessoas. Tem gente que torce, dá opinião, se emociona", afirma.

O grupo Nativos Terra Rasgada optou pelo teatro de rua com o objetivo de resgatar a característica popular do teatro. "Há três anos, nosso grupo pesquisa o teatro popular, que consiste em apresentar às pessoas coisas de seu próprio conhecimento, por isso resolvemos falar então da história da cidade. Mas é claro que o tema também foi pensado para conseguir apoio da Linc".

Com a liberação da verba, veio a oportunidade de fazer algo para descentralizar o teatro de Sorocaba, já que o grupo o considera muito restrito às salas de espetáculos. "Queríamos levar o teatro a quem não tem o costume de frequentá-lo, e isso não tem nada a ver com as pessoas que não podem pagar e sim com gente das mais variadas

condições sociais, que na maioria das vezes nunca assistiu a uma apresentação".

Flávio explica que a linguagem utilizada na peça permite uma ruptura da personagem para a narrativa. "Em um dado momento a personagem deixa de atuar para narrar um acontecimento. Esse tipo de linguagem ajuda a desvincular o sentimento das pessoas. A gente rompe a ação dramática para que elas entendam a mensagem principal, mas é claro que depois deixamos a magia teatral tomar conta do espetáculo e aí é inevitável que o público se envolva emocionalmente com a peça. No teatro épico a gente tem a possibilidade de fazer com que a emoção aconteça quando a gente quer".

"A Romaria: Milagre na Manchester Paulista" é uma comédia dramática que possui um texto narrativo com características épicas. A peça, que conta como Sorocaba

tornou-se a Manchester Paulista, retrata uma família sorocabana cujo patriarca vai para São Paulo em busca de oportunidades melhores de trabalho, mas a distância da família vai ajudá-lo a perceber muitas coisas em sua vida, até o momento que resolve voltar a Sorocaba e, junto com ele, vem o desenvolvimento da cidade.

Locais de apresentação

10 e 11/02 - Parque São Bento
24 e 25/02 - Nova Sorocaba
03 e 04/03 - Vila Helena
10 e 11/03 - Mineirão
17 e 18/03 - Maria do Carmo
24 e 25/03 - Jardim Simus
31/03 e 01/04 - Trujillo
07 e 08/04 - Campolim
14 e 15/04 - Vila Hortênsia
21 e 22/04 - Éden
28 e 29/04 - Centro

POR UM TEATRO POPULAR

O sorocabano se reconhecendo no seu teatro

É uma experiência maravilhosa assistir *A Romaria - Milagre na Manchester Paulista*, dramaturgia de Daiana Coelho e Theo Vicente pelas ruas de Sorocaba. Investidos do espírito da tradição da arte popular brasileira no que tem de religiosa, trágica, cômica, de milagre, a direção de Flavio Melo e elenco nos mostra do que o teatro de rua pode ser capaz.

Quando se fala ou se busca fazer um teatro popular, a temeridade é que se confunda popular com fácil, gratuito, frívolo, estéril e a grande qualidade deste espetáculo está justamente no comunicar-se com o próximo; de seu tema ter sido tirado daquilo que o povo compreende e é capaz de discutir.

O teatro é de Sorocaba; a começar pelo nome do grupo: *Nativos Terra Rasgada*, mas isso não significa que queiram manter um exclusivismo regional e sim que, mantendo-se fiéis à sua comunidade é que serão fiéis ao Brasil, unindo-se a todos aqueles que procuram a mesma coisa em suas diversas regiões...

Uma coisa é evidente: esse grupo jovem de Sorocaba está preocupado com as raízes de sua história e está oferecendo um espetáculo para todas as camadas da população, fazendo ver que teatro não pode ser privilégio de uma determinada classe.

Preciso observar que a apresentação à qual assisti foi na Rua Antonio Comitre; rua esta que dá acesso a um condomínio luxuoso, sendo por isso necessário um cordão de isolamento da cena, para dar acesso aos carros que saem desse condomínio.

Pois bem: durante a encenação, meu olhar também observou o comportamento de uma classe que abusa de seus privilégios e ao passarem com seus carros de vidros “insulfilmados”, não tinham sequer a curiosidade de dar uma “espiadinha”, como diria um novo tipo de bufão contemporâneo, o apresentador do Big Brother Brasil.

Num espetáculo onde todos representam, até mesmo o público, derrubando a clássica quarta parede da cena à italiana, é lamentável que alguns não queiram participar, nem sequer com um olhar.

Alguém já disse que a utopia demora a chegar, mas para aqueles que como eu, acreditam que o teatro é feito de sangue e pensamento, *A Romaria* é um bom exemplo de que fazer um teatro vigoroso, usando do que ele tem de celebração, ritual, de jogo, de jograis, é um divino ato de justiça e amor à humanidade e assim a utopia demora menos a chegar.

Um viva aos 80 anos de Ariano Suassuna e ao que ele tem nos ensinado sobre literatura, teatro e poesia popular nordestina; aplausos ao *Terra Rasgada* que na minha opinião o tem como fonte de inspiração e nos dá essa festa popular com sotaque bem sorocabano.

Mas chega de elogios...E as críticas?Ah! Elas existem: uma coisa que eu modificaria aqui e ali na cena...No entanto, seria um espetáculo com a minha direção e não com a de Flavio Melo.

Lisa Camargo
Sorocabana, Licenciada em História, Diretora e
Professora de Teatro na Escola Municipal de Artes em Mairinque

4.5 **Nativos no pleito dos editais**

Em Sorocaba existe Lei de Incentivo à Cultura – LINC, desde o ano de 1998. Até hoje é normal encontrar projetos contemplados, cujos espetáculos produzidos com os recursos públicos, morrem com a prestação de contas. Ou seja, o proponente realiza aquilo que se propunha no papel, e o trabalho finda, muitas vezes, o próprio grupo deixa de existir depois do projeto.

Essa característica era ainda mais evidente nos primeiros dez anos de LINC, pois a ideia de grupo com trabalhos continuados, não era exatamente a mesma praticada na cidade. O que se tinha, eram agrupamentos de artistas em torno da realização de um projeto. Como geralmente havia um diretor liderando o processo, ele trazia, atrelado ao seu nome, o nome de um grupo criado por ele.

Trabalhos com tais características eram focados na captação de recursos, projetos de agrupamentos de pessoas, que se juntavam com um propósito e depois, mais nada, uma espécie de ‘evento’ teatral que se contrapõe às atividades continuadas que integram planos de ‘ações culturais’ pretendidas pelos movimentos teatrais (COELHO, 2004). Esse panorama de trabalhos artísticos realizados por agrupamentos temporários, ajudaram a consolidar a ideia de que, o incentivo proporcionado pelo poder público por meio da LINC, deveria ser único, ou seja, para alguns funcionários e gestores públicos, uma vez contemplados, aqueles artistas ou grupos, não poderiam mais pleitear os recursos nos anos seguintes (MELO, 2009).

A própria classe artística, era dividida com relação ao entendimento sobre a função da (LINC). A discrepância aparecia principalmente, entre produtores que trabalhavam com o teatro comercial (SEGNINI, 1984), versus iniciativas de alguns grupos que buscavam se estabelecer na cidade a partir de pesquisas continuadas e não se alinhavam ao mercado (CALLÓ, 2018). Ambos reivindicavam a intervenção do Estado por meio do incentivo financeiro/cultural.

Produtores do conhecido teatro escola, faziam uso de seu prestígio perante a sociedade, principalmente professores, diretores e dirigentes da educação, para conseguirem viabilizar a aprovação de seus projetos na Lei de Incentivo municipal, lembrando que em Sorocaba, até 2005, a Cultura era um departamento da secretaria

da Educação, e que metade da CDC que selecionava os projetos que deveriam receber incentivo, eram indicados pela Prefeitura.

Com projetos grandiosos montados com o financiamento da LINC, estes produtores capitalizavam *marketing* com capas de jornais, entrevistas em rádios, realizando jantares de estreia, coquetéis para os convidados (geralmente figuras públicas ligadas à educação e a políticos), fortalecendo sua imagem como grandes produtores teatrais da cidade. Um acúmulo de currículo que facilitaria posteriormente sua negociação com a secretaria da educação e com as escolas para vendas de espetáculos.

Distinguir a atribuição do poder público em relação às atividades comerciais e culturais não é tarefa fácil, ainda mais quando as questões se imbricam objetivamente para causar uma espécie de ‘anuviamiento’ nos olhos dos agentes públicos que, quase sempre, não tem formação em gestão pública ou cultural, ou não se propõe a enfrentar questões como essa.

Na medida em que as questões não se resolviam por proposição do poder público e as atividades artísticas continuadas emergiam com coletivos que começavam a ganhar espaço no cenário local, como o *Grupo Manto*, o *Nativos Terra Rasgada*, a *Trupe Koskowisck*, e posteriormente a *Trupé de Teatro*, as sobre a LEI começaram a se ampliar e a se fortalecer. Neste caminho, alterações singulares contribuíram para uma transformação da LINC.

Sem adentrar nos pormenores em relação a tudo que foi modificado na Lei de Incentivo Municipal desde sua criação em 1998 até os dias atuais – até porque a meu ver, sobre isso cabe amplo estudo, quem sabe uma dissertação ou tese particular, cabe dizer que três questões deram maior objetividade ao edital e alinharam sua contribuição acenando para trabalhos continuados e de pesquisa, que não são exclusivamente o produto artístico ou a obra tornada mercadoria.

As mudanças a que me refiro, são: primeiro, tirar da Comissão de desenvolvimento cultural – CDC, a função de avaliar os projetos; segundo, no edital constatar a distinção entre avaliação documental e avaliação técnica.

Sobre o primeiro aspecto, recai o peso da política de balcão. Os projetos eram avaliados pela CDC, uma comissão composta por produtores/agentes culturais, e ou pessoas da sociedade civil indicadas pelos artistas. Outra metade, indicações do poder público.

2. Da Seleção de projetos e Avaliação documental

2. Os projetos serão selecionados e avaliados em 07 (sete) fases, na seguinte ordem:

- I – Inscrição;
- II – Avaliação documental ;
 - Publicação do resultado da avaliação documental;
- III – Interposição de recurso documental;
 - Publicação do resultado da interposição de recurso documental;
- IV – Avaliação Técnica;
 - Publicação das notas da avaliação técnica;
- V – Interposição de recurso técnico;
 - Publicação do resultado dos recursos e dos projetos pré-habilitados;
- VI – Habilitação documental;



Secretaria da Cultura

- VII – Homologação; e
 - Publicação Final dos Projetos contemplados.

Figura 9 Reprodução de trecho do edital de contrato terceirizado (PREFEITURA MUNICIPAL DE SOROCABA, 2018)

Com estas mudanças, os projetos passaram a ser avaliados por especialistas, técnicos, pesquisadores de arte e cultura de todas as regiões do Brasil, que são selecionados por intermédio de um edital público, priorizando os melhores currículos. Depois de selecionados, os membros da comissão avaliadora recebem os projetos *online* e avaliam as propostas, levando em consideração primeiro o caráter cultural do projeto. Cada um dos itens é avaliado de acordo com os critérios previamente conhecidos por todos e recebem uma nota que comporá a soma final de cada um dos proponentes e ao final das avaliações, os projetos são contemplados

levando em consideração as notas mais altas para a mais baixa até que se esgotem os recursos orçamentários.

4. Avaliação Técnica

Quesito a ser avaliado	Nota Máxima
I. Relevância cultural e ou artística para o campo/área no qual se enquadra;	2,5
II. Plano de democratização aos bens ou serviços culturais produzidos;	1,0
III. Plano de distribuição;	1,0
IV. Adequação de objetivos à previsão orçamentária;	1,0
V. Exequibilidade dos prazos propostos no cronograma;	1,0
VI. Qualificação dos proponentes e dos profissionais mencionados na ficha técnica;	2,0
VII. Plano de divulgação e mobilização de público;	1,5
NOTA DE AVALIAÇÃO FINAL	10

(Prefeitura de Sorocaba, 2019, pp. 10-12)

Segundo, até 2014 os projetos eram inscritos e, constatada alguma falta documental, o candidato estava automaticamente desclassificado. A partir de 16 de março de 2015, cada uma das etapas de avaliação passou a contemplar a interposição de recurso, conforme segue no edital Nº 23/2019 – LINC (Prefeitura de Sorocaba, 2019).

Com a inclusão da possibilidade de interpor recurso, principalmente na fase documental, o que também implica no adiamento da entrega da maioria dos documentos requeridos para a fase final da Homologação, o peso burocrático não é mais punitivo, ou seja, não é mais critério de avaliação pois, apenas o projeto já “contemplado” tem de apresentar a totalidade de documentos solicitados.

Com as alterações deste item do edital, a relevância cultural do projeto passa a ser priorizada (Prefeitura de Sorocaba, 2019) em detrimento às burocracias que assombravam (ainda assombram) os artistas. Embora, caso um deslize documental seja cometido, dependendo de sua gravidade, o projeto continua no trâmite normal do edital e o proponente tem a chance de corrigir o erro de percurso.

Tomando como ponto de análise estas duas alterações do edital, o cenário da produção teatral sorocabana é modificado. Projetos de produtores mais alinhados com o mercado (teatro escola) e que eram contemplados rotineiramente, passaram a ter notas baixas enquanto os trabalhos de proposição continuada foram contemplados com notas máximas ou muito perto disso. É evidente que um dos fatores determinantes para essa mudança é, principalmente, o critério “relevância cultural” que vale sozinho $\frac{1}{4}$ da nota total do projeto.

A LINC sorocabana tem dotação orçamentária estipulada anualmente, o que tem, a mais de 6 anos girado na casa dos R\$ 800.000,00 (oitocentos mil reais) para todas as áreas. O que acentua a problemática vivida pelos artistas de trabalhos continuados, que não aderem à lógica do mercado cultural, e dependem da intervenção do poder público para manterem suas pesquisas de linguagem e conteúdo.

Estes não são os únicos problemas da Lei de Incentivo à Cultura municipal, existem vários outros, e precisam ser enfrentados. O estudo sobre ela, pode ser uma maneira de contribuir até que essa reelaboração, ou criação de outros mecanismos de incentivo e fomento possam ser criados.

4.6 o sonho do primeiro edital

O *Nativos*, desde novembro de 2003 se manteve diretamente ligado às discussões, ainda que escassas, das políticas públicas para a cultura em Sorocaba. Como membros da Associação Teatral da cidade, participaram dos fóruns de discussões, proposição da criação da Secretaria da Cultura e reuniões de eleição da Comissão de Desenvolvimento Cultural, que tinha como principal atribuição discutir e elaborar o edital da LINC.

Mediante sua atuação no campo das políticas públicas para a cultura, o *Nativos* também discutia e forjava sua atuação, enquanto grupo e agente político na cidade.

Entre 2003 (ano de fundação do grupo) e 2006, o *Nativos* se constituía como grupo de teatro montando e apresentando quatro espetáculos, *Livro dos Recordes*, *Conto de Verão*, *Cidade dos Urubus* e *As Relações Naturais*. Este último, foi o primeiro trabalho transformado em projeto e que concorreu a um edital.

Nativos Terra Rasgada
Apresenta
Teatro
Ataque Popular
As Relações Naturais - Corpo Santo

COMÉDIA TEATRAL
GRATUITA
AQUI NO SEU BAIRRO

QUANDO	ONDE
04 e 05	JARDIM SIMUS - ASSOC. SUBTENETES E SARGENTOS
13 e 14	JULIO DE MESQUITA - ASSOC DE MORADORES
20 e 21	BRIGADEIRO TOBIAS - ASSOC. DE MORADORES
27 e 28	VILA HELENA - ASSOC. DE MORADORES
03 e 04	MÁRIA EUGÊNIA - CENTRO ESPORTIVO
10 e 11	VITÓRIA RÉGIA - SALÃO DA ENTIDADE AÇÃO E PAZ
17 e 18	ÉDEN - ASSOC. DE MORADORES
24 e 25	
01 e 02	VILA FIORE - ASSOC. DE MORADORES
08 e 09	
15 e 16	JARDIM PLANALTO - CONDOMINIO PLANALTO
22 e 23	

Agosto
Setembro
Outubro

Figura 10 Capa do primeiro projeto do Nativos pleiteando recurso de edital público.

Durante o ano de 2005, depois da temporada de apresentações com a peça *As Relações Naturais*, sem o apoio institucional da Lei de Incentivo, que segundo o integrante Batata: era óbvio que o “projeto não seria aprovado”, pois “[...] era vanguardista demais pros conceitos culturais estabelecidos pela arte elitizada que vinha da capital e embebedava nossos gestores e produtores culturais” (ZANETTI, 2015, p. 61). O *Nativos* mergulhou na elaboração de um projeto de pesquisa continuado.

Como sua busca era por um teatro popular, havia apresentado no projeto da LINC (2005) a proposta de realizar suas apresentações em Associações de Moradores de bairros e outros espaços periféricos da cidade.

A proposição dos bairros como parte do objetivo de descentralizar e popularizar o teatro foi reforçada com uma ação simples, realizar entrevistas com civis em feiras livres para saber por que não iam ao teatro (RAVAZOLI, 2015), mas se olhada com mais atenção pode revelar a intenção de construir um projeto que não se esgotasse com a realização do espetáculo e, sim, que o tivesse como uma das etapas a serem realizadas.

Durante um mês, os integrantes do grupo estiveram em feiras livres da cidade entrevistando moradores e fazendo anotações que pudessem ajudá-los a compor um plano de ações para somar na sua elaboração, objetivando descentralizar o teatro.

Com os resultados desta houve um acúmulo de informações importantes, as quais serviram de suportes para a construção de uma estrutura inicial que resultou no projeto *Teatro, ataque popular*, transformado na peça *A Romaria: Milagre na Manchester Paulista*.

A começar pela escolha da rua como campo de atuação, livrando o *Nativos* das frequentes disputas por agendamento de teatros e espaços alternativos da cidade, o *Nativos* passa a se aprofundar em elementos que viriam a compor o pensamento do grupo.

Outras coisas foram sendo incorporadas durante o processo, a partir da observação dos atores, a necessidade de ser um texto e uma encenação que tivesse os preceitos do teatro épico, o improviso como parte indissociável da atuação, dado o caráter de imprevisibilidade da rua, um jogo cênico ágil com movimentação e gestos baseados no circo, devido as inúmeras situações que acontecem na rua para além do espaço de encenação e o quanto isso poderia roubar a atenção do público. (RAVAZOLI, 2015, p.53, 54)

Como é possível observar, os elementos cênicos ligados à dramaturgia, encenação e caminhos de construção processual já iam sendo desvendados por todos os integrantes do grupo durante a realização das entrevistas nas feiras e a posterior análise deste material.

As informações colhidas compuseram a dramaturgia da primeira peça de teatro de rua escrita, montada e apresentada pelo *Nativos*, o que também veio a ser a primeira peça do grupo a receber recursos financeiros oriundos de uma Lei de Incentivo à Cultura.

Com a aprovação do projeto “Teatro: Ataque Popular” na LINC, surge no *Nativos* um sentimento de aprovação, de ‘acerto’ sobre a criação de um método de trabalho totalmente autoral, desenvolvido e colocado em prática e que viria a se materializar em um espetáculo.

A peça *Romaria Milagre na Manchester Paulista* “foi o primeiro passo da construção do *Nativos* que se tem hoje, que é a pesquisa, de ter nosso próprio texto, das músicas próprias, de pesquisar histórias” (RAVAZOLI, Entrevista, 2018, p. 10)

	Bruna Alessandra Cena: Dorobáia		Luis Zanella Cena: Arauto
	Bruna Salatini Cena: N. Sra. da Piedade Arauto		Pedro Ferreira Cena: Mestre de Obras
	Cláudio Nascimento Cena: Sr. Severino e Pai da Dorobáia		Ramon Duarte Aguiar Cena: Damião
	Daiana Coelho Cena: Arauto		Rodrigo Zanetti Cena: Arauto
	Evelyn Demarchi Cena: Arauto		Sandra Costa Cena: Arauto
	Flávio Melo Cena: Carroceiro e Doutor Simão		Stefany Cristiny Cena: Arauto
	Flávio Queiroz Cena: Arauto		Stela Maria Cena: Arauto
	Jefferson Paes Cena: Filadelfo		Tatiana Sanchez Cena: Ana Verônica
	Juliana Prestes Cena: Glorinha		Tom Ravazzoli Cena: Dilermando
	Lucas Cândia Cena: Chico Traga e Entrevistador		Vanessa Borges Cena: Vela e Secretária

Patrocínio:

LINC

Lei de Incentivo à Cultura de Sorocaba

Parceiros:





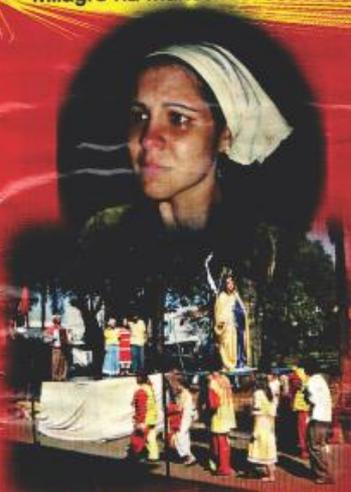
Apoio:






A Romaria:

Milagre na Manchester Paulista



Realização:

Grupo Teatral Nativos Terra Rasgada

www.nativosterrarasgada.com.br

Dia	Hora	Bairro
03/02	9:00h	Praça Frei Baraúna
10 e 11/02	9:00h	Parque São Bento
24 e 25/02	9:00h	Nova Sorocaba
03 e 04/03	9:00h	Vila Helena
10 e 11/03	9:00h	Mineirão
17 e 18/03	9:00h	Maria do Carmo
24 e 25/03	9:00h	Jardim Simus
31/03 e 01/04	9:00h	Trujillo
07 e 08/04	9:00h	Campolim
14 e 15/04	9:00h	Vila Hortência
21 e 22/04	9:00h	Éden
28 e 29/04	9:00h	Centro

Equipe Técnica

Cenografia: Stefany Cristiny
 Figurino: Adriana Sgrignoli
 Produção: Luis Zanella
 Transporte: B.A
 Adereços: Cleonice Sgrignoli
 Músicas: Jefferson Paes
 Costureira: Maria Filomena César
 Cenotécnica: Édison Oliveira Santos
 Texto: André da Silva Barros e
 Daiana de Moura Bernardes Coelho
 Projeto, Maquiagem e Direção: Flávio Melo

A Romaria:

Milagre na Manchester Paulista

A Romaria conta, a partir da história de um jovem pai sorocabano, como a CIANE colaborou para Sorocaba se tornar a Manchester Paulista. Damião, movido por seus sonhos deixa sua família em Sorocaba e segue para São Paulo. Durante a jornada, pediu carona e solicitou ajuda, até encontrar Dilermando; um carroceiro que não dispensa um bom trago de cachaça. Dilermando acaba se tornando o melhor amigo do viajante nessa jornada. Depois de se deparar com a dura realidade que cerca a capital paulista, ficou desiludido com a cidade. Damião e seu embriagado amigo Dilermando trilham o caminho de volta para Sorocaba para encontrar com a costureira e esposa Glorinha e sua doente filha Ana Verônica que vive seus últimos suspiros até o momento do grande milagre.






Figura 11 Programa do espetáculo Rua sem Saída. Segundo projeto a apresentado em editais e primeiro a ser contemplado (2006).

Como sugere o texto da figura acima, o enredo trata de questões relacionadas à cidade e a uma parcela da sociedade sorocabana. Uma dramaturgia autoral construída em um processo colaborativo. Rosyane Trotta (1995) configura um paralelo entre este modo de produção e a de criação coletiva enfatizando o aspecto organizacional, onde os integrantes contribuem com funções específicas para o trabalho, contrapondo o modelo onde todos contribuem com tudo.

Em processos de criação coletiva, todos os integrantes participam de todas as etapas do processo criativo, não há nada feito por grupos específicos, nada separado em função. No processo colaborativo, o coletivo é reorganizado em grupos de trabalho, geralmente dividido pelas habilidades que cada um apresenta, de modo que os indivíduos contribuam com aquilo que desenvolvem de melhor. No *Nativos*, este processo permite maior agilidade nos trabalhos e reforça a confiança entre todos, uma vez que cada assume funções específicas.

Em 3 de abril de 2006, o *Nativos* entrega para concorrer à LINC o projeto intitulado “Teatro: Ataque Popular”, submetendo-o a análise e vislumbrando receber R\$ 42.325,84 para produzir pesquisa, texto, cenário, figurinos, maquiagens, pagar transporte de cenário, remunerar atores e todas as outras funções técnicas.

3 - DESCRIÇÃO DO PROJETO

3.1 O PROJETO

O Projeto “**Teatro, Ataque Popular**” tem por objetivo iniciar um caminho de popularização e criação do público artístico-cultural em Sorocaba, despolarizando as atividades teatrais do centro da cidade utilizando um texto teatral que possibilite a identificação do público. O projeto começou a ser idealizado em outubro de 2004 quando o Grupo Teatral Nativos Terra Rasgada, percebendo a carência de projetos artísticos que abrangessem algumas regiões da cidade, iniciou suas pesquisas em busca de um teatro que conseguisse comunicar a todos, sem discriminação. Mergulhamos assim em pesquisas que se referissem ao teatro popular brasileiro. Fomos atrás do nosso público alvo, visando identificar uma linguagem comum a todos. Depois de alguns meses de pesquisa, reestruturamos nosso trabalho deixando-o voltado diretamente para Sorocaba. Por este viés, enfatizamos as problemáticas, as questões sociais e políticas que transformaram a pacata Sorocaba do início do século XX na cidade mais industrializada do interior do Brasil na última década. No mês de janeiro, fevereiro e início de março deste ano, entrevistamos milhares de pessoas e oferecemos oficinas gratuitas para moradores de diversificados bairros da cidade com objetivo de encontrar uma linha-guia para a realização do projeto que visa popularizar o teatro sorocabano, utilizando de argumentos da população para a população. Com esta estratégia de pesquisa, acreditamos ter encontrado um ponto culminante para que o projeto alcançasse seu principal objetivo: democratizar a arte fazendo-a deixar de ser *erudita* e se tornando popular. *A Romaria...* é o mecanismo que encontramos para criar os primeiros passos de acesso à arte.

O texto foi escrito a partir de informações recolhidas em diferentes bairros da cidade e visa ressaltar o sonho e a fantasia como instrumento-guia da realização de planos fantásticos.

Figura 12 Reprodução do projeto “Teatro, ataque popular” (ACERVO NATIVOS)

Tratava-se então da criação, produção e circulação de um espetáculo teatral que tinha, além dos objetivos cênicos e estéticos, a função de projetar o *Nativos* como um grupo profissional realizador de um teatro popular.

Essa popularização da linguagem que estavam abordando foi construída a partir do que colheram nas entrevistas dos bairros. Como exemplo, dois personagens da peça, Dilermando e Damião: o Dilermando, um bêbado carroceiro que tem um grande coração, mesmo limitado pela condição de vida que tem (paupérrimo), faz de tudo pelos amigos; Damião, o anti-herói que sonha com uma vida melhor, mas só encontra desgraça no caminho. A dupla cênica materializa dois aspectos que foram levantados nas entrevistas, a comicidade e o sofrimento.

Outro importante aspecto apontado pelos entrevistados nas feiras livres, foi a marcante presença da religiosidade, a esperança depositada na fé. Na peça, materializada na saga de Damião, que vai para São Paulo e deixa em Sorocaba a filha doente. Quando retorna à cidade, depara-se com a filha moribunda, e é a Santa que intervém no desfecho da história.

Como o espetáculo acontecia na rua havia uma preocupação com a permanência do público até o final da peça. Para tentar solucionar essa questão, foram criadas personagens do imaginário popular e função cômica ou dramática acentuadas. A entrada destas personagens na cena tinha a função de regular a intensidade cômica ou dramática da peça, enquanto a história era desenvolvida.

Na Romaria narra-se a saga de Glorinha e Damião, um casal sonhador separado pelo sonho de conquistar uma vida melhor. Damião vai para a capital e deixa Glorinha e a filha (doente) no interior. Arrependido e preocupado com a família, depois de muito sofrer e nada conseguir, retorna para sua cidade e encontra sua filha no leito da morte. Clamando por misericórdia, é surpreendido pela santa que lhe concede o milagre.

A Romaria foi apresentada em bairros periféricos da cidade de Sorocaba. Para ir até os locais onde aconteceriam as apresentações, um caminhão era alugado. Pegávamos todo o cenário do espetáculo em um bairro da Zona Norte, na casa do seu Chico e dona Nice (meus pais), partíamos para o lugar da apresentação onde o caminhão era descarregado e o cenário montado. Depois da apresentação, desmontávamos o cenário, carregávamos o caminhão e descarregávamos novamente. No dia seguinte, a rotina era repetida.

Para realizar este projeto, precisávamos de mais atores. Foi quando recorremos a um projeto de formação que havíamos iniciado, chamávamos de 'Nativinhos', composto por jovens iniciantes. Assim, o *Nativos* tinha o intuito de ampliar

o alcance do grupo e criar mais uma ação democratizante do teatro. Os integrantes mais velhos do grupo ministravam as oficinas. Os integrantes do Nativinhos atuaram na Romaria.

O modo como as personagens foram distribuídas entre as atrizes e os atores, o envolvimento dos integrantes no processo de investigação que estava estabelecido sobre a linguagem da rua, os interesses particulares dissonantes naquele momento da vida de cada um resultaram em “fragilidades” coletivas que reverberaram em um novo modo de pensar os projetos e o próprio grupo.

4.7 conflito de interesses

Conforme exposto anteriormente, a peça, *A Romaria* (2007), que foi o primeiro espetáculo de teatro de rua do *Nativos*, contava com vinte pessoas em cena e mais o apoio das famílias e amigos que atuaram na construção do cenário, do desenvolvimento da arte gráfica dos figurinos e adereços, divulgando, carregando o equipamento de cena, construindo e emprestando equipamento musical, etc.

Momento que marca: por um lado, o envolvimento integral da maioria das atrizes e atores do grupo com o projeto; de outro lado, uma frustração de integrantes com a personagem que faziam. Além disso, alguns demonstravam insatisfação em realizar o serviço extra cena e com os horários de ensaio, que em geral eram muito cedo e longos.

Vivendo este cenário, mas com um posicionamento divergente do descrito, dois integrantes do grupo, Daiana Coelho e Ramon Ayres, desenvolviam um projeto paralelo ao *Nativos*: a escrita e encenação de um espetáculo infantil em espaços alternativos. Apesar de paralelo, todo o elenco estava ou esteve no *Nativos*.

Com o término da *Romaria*, Daiana ingressou em um projeto pessoal por um ano e Ramon, que havia escrito o texto com ela, fica e reestrutura a proposta de trabalho com o Zorobe trazendo o projeto definitivamente para o *Nativos*. Já que a ideia inicial de Daiana e Ramon era de um projeto paralelo ao grupo.

Na proposta, as características que vinham sendo trabalhadas pelo *Nativos* passariam a compor o espetáculo que sofreu várias mudanças, inclusive de elenco.

No projeto inicial da peça *Zorobe* estavam em cena Daiana Coelho, Ramon Ayres, Flavio Queiroz, Stela Maris e Mika Rodrigues. Na versão produzida pelo *Nativos*, Evelyn Demarchi, Stefany Cristiny, Ramon Ayres e Daniele Silva.

Tendo um projeto deste tamanho com cinco artistas em cena como carro chefe de um grupo que acabava de sair de um espetáculo com vinte pessoas, era esperado que os conflitos viessem à tona, ainda mais com a aprovação deste projeto na LINC, deixando metade do grupo fora do trabalho.

Com a proposta de deixar de fora do projeto praticamente a metade do grupo, uma vez que apenas cinco artistas estariam em cena, o *Nativos* passa por um momento marcante: a ruptura imediata e permanente de uma integrante, Stela Maris, e o abandono posterior de outros dois, Vanessa Soares e Flávio Queiroz.

Dentre os que permaneceram, mas que não estavam confortáveis com a situação, Bruna Salatini e Rodrigo Zanetti. Mesmo não saindo do *Nativos*, criaram um novo grupo “Devaneios”, onde começaram a desenvolver suas produções.

Os conflitos internos vividos por conta da escolha de montar um espetáculo com apenas cinco atores, só foram amenizadas com a aceitação do espetáculo *Zorobe* pelo público e por parte da crítica, que recebia muito bem o espetáculo, e com isso, proporcionava que o infantil circulasse pelo Estado, participando de mostras, circuitos e festivais. *Zorobe* é, até os dias de hoje o segundo espetáculo mais apresentado pelo *Nativos* Terra Rasgada.

Zorobe, assim como *A Romaria*, foi inteiramente produzida com os recursos oriundos da LINC, ou seja, o cenário, os adereços, figurinos e bonecos, foram efetivamente construídos e, a exemplo do projeto anterior, para ser apresentado, era necessário um meio de transporte locado. Desta vez, uma caminhonete.

O acúmulo de material cênico de dois espetáculos estava causando transtorno para os pais dos integrantes que emprestavam suas casas e garagens, onde eram guardados estes materiais. Emergia então a necessidade de uma sede, que, pelas dimensões dos cenários em questão, precisaria ser grande o suficiente para guardar o equipamento e ainda sobrar espaço para ensaios.

Em meio às dificuldades estruturais que se apresentavam a cada espetáculo surgiam também afagos em formas de críticas e materiais em revistas e jornais que motivava-nos a continuar o trabalho.

O ESPETÁCULO ZOROBE E A FORÇA DO TRABALHO DO TEATRO DE GRUPO

Ao assistir Zorobe, em plena praça pública, ouve-se um lamento. Não apenas o lamento de um jumento, como sublinha o programa do espetáculo, quando se refere ao personagem que dá título à encenação. Ouve-se o lamento pela ausência da rua, dos espaços públicos, que outrora fizeram parte da vida das crianças.

Com o processo de urbanização, as ruas, nas grandes cidades, deixaram de ser um importante espaço de socialização, de brincadeira, de inventividade e prazer lúdico para as crianças.

Felizmente, temos grupos como Nativos Terra Rasgada, que a partir de suas pesquisas e suas competências teatrais, conseguem trazer de volta à rua a diversão e o riso.

O espetáculo Zorobe, de forma instigante, utiliza como cenografia baús coloridos, de onde saem personagens, adereços e outras soluções cênicas. Assim, transforma a rua ou a praça ora em um sótão, ora num parque de diversões. É uma verdadeira festa! A platéia é surpreendida por bonecos, de diversos tamanhos e formas, que auxiliam transformar o espaço público em um espaço de brincadeira. Diante dos olhos atentos e vibrantes das crianças, os atores desvelam soluções teatrais, que configuram um jeito simples e criativo de fazer teatro para criança. Em cena, por exemplo, um objeto se transforma em inúmeros outros objetos, incitando a capacidade de imaginação e criação das crianças. É possível perceber nos rostos das delas uma expressão de surpresa e de deslumbramento com essas transformações em cenas. É como se elas nos dissessem:

-Olhem, eles também brincam de faz-de-conta!

O trabalho de atuação também está pautado nesse jogo de faz-de-conta. Durante a encenação, é possível ver o ator sentado em cima de um baú, esperando o momento para se transformar num tropeiro, num instante seguinte num índio... O figurino, assim como os objetos de cena, com suas cores e formas, contribuem muito para a plasticidade do espetáculo.

A direção de Ramon Duarte Ayres nos remete as tradições do teatro mambembe, no qual diversas formas populares, como canto, dança e recitações eram utilizadas na apresentação teatral. A atuação dos atores é movida por uma capacidade enérgica envolvente. Integrados e coesos, eles apresentam habilidades corporais, vocais e interpretativas que fazem jus ao sentido do trabalho do teatro de grupo.

Se nossas crianças já não têm mais a rua como espaço de brincadeira, nem tudo está perdido! Elas ainda têm, a qualquer momento, a possibilidade de serem surpreendidas pela força contagiante do trabalho de grupo na encenação de ZOROBE.

JOAQUIM GAMA*
Fevereiro/2008.

*Professor, diretor e pesquisador na área da pedagogia do teatro. Atualmente é doutorando da ECA/USP, diretor do grupo GET do Teatro Humboldt e professor da Universidade de Sorocaba – UNISO.

4.8 uma experiência que não se repetiu

Entre 2007 e 2008 a atuação do *Nativos* tornava-se cada vez maior, tanto em relação às apresentações do *Zorobe* que, além de circular por Sorocaba, começava a abrir caminhos para festivais em outras cidades, quanto em relação a sua participação política com a ATS, que tinha como diretoria quase todo o *Nativos*.

Sem deixar de lado os conflitos provocados pelas mudanças que peça *Zorobe* promoveu, os integrantes do grupo continuaram a investir energia em seu propósito, desta vez com a elaboração de um projeto de contemplava, além de apresentações teatrais, oficinas com a comunidade da Vila Helena. Como resultado deste processo, foi possível a construção e apresentação de um espetáculo com sessenta pessoas em cena, integrantes do *Nativos* e moradores do bairro.

O Teatro Público: vivência e identidade pelos bairros de Sorocaba foi apresentado à CDC no dia 18 de julho de 2008, requerendo a importância de R\$ 50.066,56 (cinquenta mil sessenta e seis reais e cinquenta e seis centavos).

Contemplado, este projeto foi novamente realizado por todos os integrantes do *Nativos*, rompendo com a proposta trazida anteriormente de trabalhar com apenas alguns artistas em cena.

Sem grandes aspirações formais, grandes proposições com relação a cenários, circulação por bairros ou coisas do tipo, este projeto focou na intervenção entre o *Nativos* e a comunidade local daquele bairro na perspectiva de capturar alguns anseios e transformá-los em teatro.

3 - DESCRIÇÃO DO PROJETO

3.1 O PROJETO

O projeto **“O Teatro Público: vivência e identidade pelos bairros de Sorocaba”** enquadra-se nas categorias de artes cênicas e formação cultural, levando em consideração aspectos da vivência e experimentação artística como formas de construção do ser humano.

Trata-se de um projeto de compartilhamento das experiências vividas pelo grupo teatral Nativos Terra Rasgada durante os últimos três anos. O grupo, agraciado pela Lei de Incentivo à Cultura nos anos de 2006 e 2007 com os projetos **“Teatro: ataque popular”** e **“Sorocaba: nossa terra”** vem focando a sua pesquisa em espaços públicos, história e teatro de grupo.

Nos dois espetáculos anteriores (*A Romaria: milagre na Manchester paulista* e *Zorobe – Ouviu-se um lamento: era a história de um jumento*) o grupo utilizou de espaços públicos como ruas e praças da cidade para as apresentações. Como também, para a construção de uma dramaturgia foi tomada como referência a história da cidade de Sorocaba. Durante a temporada dos dois espetáculos, que passou por 37 bairros da cidade em 49 apresentações, contando com a presença de aproximadamente 7.000 pessoas, percebeu-se a necessidade da população mais afastada do centro de Sorocaba, de participar de um processo de criação de um espetáculo teatral. O público era muito interessado no espetáculo resultante, mas sempre depois das apresentações vinha a questão: como vocês fizeram tudo isso? O grupo chegava antes das apresentações e saía muito depois, relatando a experiência vivida aos moradores, muito curiosos com a magia do teatro. Os moradores concentravam-se no processo teatral, revelando assim, um interesse pela área da construção do espetáculo e da participação como agente, como atuante do projeto espetacular.

Os dois projetos anteriores contaram com entrevistas feitas pelo grupo em feiras livres e centros de aglomeração popular de diversos bairros periféricos da cidade. Foi constatado durante essa “pesquisa de campo”, as reais dificuldades vividas por esses grupos comunitários e o que os impediam de assistir ou participar de algum evento teatral. Dentre as principais

dificuldades, foi relatada a distância em que ocorrem tais eventos, bem como a escassez de informação que circula até a periferia de Sorocaba. Com a divulgação de tais eventos sendo feita em sua maioria por meio de cartazes fixados e programas distribuídos pela região central da cidade, a informação, que até esses locais chegam especialmente por meio de rádio ou TV aberta, não era eficaz.

Por conta do desfavorecimento geográfico e da falta de ações artístico-culturais ocorridas no próprio bairro, optou-se pelo compartilhamento das experiências vividas pelo grupo em centros comunitários que atingissem um elevado número de participantes e que resultasse efetivamente em um espetáculo teatral, a ser encenado por meio de uma parceria entre o grupo teatral Nativos Terra Rasgada e os grupos comunitários daquela região.

Alguns projetos de iniciativa da Prefeitura Municipal de Sorocaba como a Oficina do Saber, o Bairro mais feliz e o Clube da escola levam oficinas de teatro gratuitas para a população da cidade, oferecendo com sucesso um primeiro contato com a arte teatral e com a pedagogia do teatro. Têm como objetivo o ensino do teatro, inserindo nas comunidades e nas escolas municipais, profissionais capacitados para o desenvolvimento da arte como forma de expressão.

O projeto do grupo teatral Nativos Terra Rasgada, porém, não trata-se de oficinas de teatro. Não é objetivo do grupo, tomar metodologias para o ensino da arte e sim, proporcionar aos moradores dessas comunidades a oportunidade de protagonizar um espetáculo teatral, inserindo-se coletivamente em todas as etapas da criação de um espetáculo. O grupo pretende sistematizar as percepções de cidadania e realidade desses grupos, inserindo tais temas em um produto cultural genuíno, identitário e transformador.

O grupo vem com uma proposta de ação cultural por meio de ensaios abertos e vivências na Vila Helena, um dos bairros de maior concentração populacional da região da Zona Norte da cidade. Além desse fator, o bairro é de fácil acesso para os moradores de outros bairros da Zona Norte, expandindo o alcance do projeto.

Figura 14 Reprodução do projeto "O teatro público: vivências e identidade pelos bairros de Sorocaba" (fonte)

CAPÍTULO 5

Tudo é mutável

A amizade e o aspecto familiar presentes no grupo, me parece, são geradores de vitalidade, agem em múltiplos sentidos de acordo com a situação; hora fortalecendo a decisão conjunta, hora provocando caos em situações aparentemente homogêneas.

5.1 escorregadela...

Se por um lado o encontro constante contribui com o jogo de cena e a agilidade na produção do trabalho por outro cria instabilidades.

Por um bom tempo no grupo a gente se via quase todos os dias, finais de semana, feriado, então somos uma família, e não como tios e tias, como irmãos e irmãs mesmo. Por isso acaba surgindo muitos conflitos, muitas brigas, que algumas pessoas não conseguem desfazer, então virou pessoal e isso afeta também o nosso trabalho. (Juliana, 34 anos. Entrevista).

Os reflexos dessa vivência constante, familiar, geraram momentos de tensões que permanecem emanando energias no grupo. Lembranças de situações que promoveram cortes profundos, mesmo que com práticas nunca repetidas, como o dia em que

[...] convidamos alguém a sair do grupo, até hoje não consigo digerir muito bem isso. A questão é que era um menino, aluno nosso, que foi convidado a entrar no grupo. Além das dificuldades financeiras, havia a dificuldade de comunicação, e nós do grupo já estávamos bem envolvidos fazia uns 7 anos, se não me engano, já dividíamos espaço com a ETAC, escola de teatro, e tinha ganho alguns editais, com participação na cidade. E essas dificuldades

na época com ele... era um menino, um promissor... dedicado, mas esses problemas que, na época não foi compreendido pela gente, e ao invés de ajudá-lo, acabamos tirando ele do grupo. [...] foi uma experiência traumática para todos com a saída dele. [...] para mim foi uma experiência traumática. (RAVAZOLI, Entrevista, 2018)

Casos de permanência e ruptura de integrantes foram, de certo modo, constantes no *Nativos*. Alguns, efetivados, outros, a tempo revisitados. Às vezes, acertos e erros de condução e conduta marcavam presença no mesmo ensaio.

[...] um dia que tivemos uma discussão em roda, não lembro o motivo da discussão, mas falei que precisava me desligar do grupo e faria uma última apresentação na Mostra que a gente ia. Foi incrível, a energia, a sensação, e depois disso, eu não sabia mais se queria sair, e me lembro do João falando “Mas não é bem assim né, você já saiu”; e eu fiquei pensando que tantos anos trabalhando ali, juntos, para ouvir aquilo, e ia ter uma reunião para falarem comigo. [...] E quando fui para essa reunião, não era sobre mim, era sobre a Bruna [...] eu achei aquilo muito medíocre [...] a gente tem essa relação familiar de ir na casa do outro, e naquele momento foi estranho, de alguma forma parecia que tudo isso que eu tenho falado, que eu acreditava, caía um pouco por terra. [...] fiquei triste pela forma que foi feita aquela sabatina. (Batata, 32 anos. Entrevista).

No primeiro caso Gladson Fleberty foi mesmo afastado. No segundo, nem o Batata nem a Bruna saíram. Ambos permaneceram construindo com o *Nativos*.

Em meio a conflitos de entradas e saídas, o modo como o grupo se organiza também gera discordâncias entre os integrantes.

A gente tem essa vontade de ser um grupo horizontal, que todo mundo participa, não só da parte burocrática, também da artista, onde todo mundo faz tudo, mas acho que, na prática, isso não funciona. Porque desde o começo do grupo, Flavio dirigia o grupo, ai, por ser mais velho, cuidava das coisas, dirigia as peças, cuidava dos papeis, do dinheiro, então tudo fica centralizado e ninguém consegue fazer isso, e não é por falta de espaço, acho que já teve várias tentativas de resolver isso, mas a gente não consegue desconstruir dessa prática de alguém coordenando. Eu mudaria isso, porque acho que isso traz a responsabilidade de ser do grupo, então se hoje não tem responsabilidade, só vai para o ensaio domingo. Quando na verdade não é só isso, tem outras coisas para fazer, e quando se é responsável, ativo e presente, se faz mais presente. Quanto mais você participa, mais você faz parte. (Bruna, 33 anos. Entrevista).

Este olhar de Bruna sobre a condução das atividades no *Nativos*, pode revelar um protecionismo patriarcal que precisa ser investigado e combatido coletivamente. Sabe-se que comportamentos desta natureza são hospedeiros de outras condutas culturais não condizentes com o alinhamento pretendido pelo grupo. Residem na mesma casa o patriarcado, o sexismo, o machismo, o racismo e a homofobia. (HOOKS, 2018).

Fica aparente a condução masculina no grupo, do mesmo modo que não se evidencia nenhuma ação que contribua com a discussão de gênero ou raça, mesmo tendo no grupo (até março de 2019)⁴⁵, um integrante negro e gay.

Talvez a ação que mais se aproxime da discussão e entendimento deste contexto do debate de gênero tenha sido no espetáculo *Rua sem Saída*, onde o plano ficcional é conduzido por uma mulher, moradora em situação de rua que depois que morre se alia a um negro e à educação para derrubada do governo.

Atualmente, a questão de gênero tem sido amplamente discutida pelo grupo, o que resulta na criação de um projeto para o novo espetáculo que deve se chamar *A menina que engoliu as palavras*. A direção e coordenação do trabalho está sendo feito por Bruna Salatini. A personagem principal é uma menina interpretada por uma atriz.

Como seres culturais que somos, temos em nós vários elementos dessa sociedade machista e opressora, e que muitas vezes demoramos para reconhecer, mas tomando consciência delas, posicionamo-nos. Portanto, este projeto objetiva discutir injustiças sociais, o lugar de fala de sujeitos que compõem periferias, mas também é objetivo do *Nativos Terra Rasgada*, repensar nossas ações com relação ao modo como agimos internamente, que lugar de fala adotamos ao ir até estas periferias, ao tratar de questões que, muitas vezes não são exatamente as nossas. (*Nativos Terra Rasgada*, 2019, p. 4).

Na sequência do texto supracitado, que integra o projeto do novo espetáculo do grupo *A menina que engoliu as palavras*, seguem com a argumentação que compõe a justificativa.

⁴⁵ João Mendes deixa o *Nativos* em março de 2019, após retornar de uma viagem para apresentar o espetáculo *Rua sem Saída* em Salvador/BA. Alegou precisar “cuidar de projetos pessoais, repensar algumas questões em sua vida”.

Atualmente, nos deparamos com uma questão que tem pautado nossas discussões, em meio às tensões binárias e reducionistas causadas pelo panorama político. Como nós, artistas e educadores do *Nativos*, temos articulado nosso “lugar de fala?” (Spivak). Como articular nosso teatro, que se propõe assumidamente do lado de uma classe explorada, sem agenciar seus ideais? Como tomar partido sem ter de falar por, sem restringir o debate, sem empobrecer a troca?

A doutora em Ciências da Comunicação Rosane Borges diz que “lugar de fala é a posição de onde olho para o mundo para então intervir nele”, partindo dessa premissa, entendemos o produto deste projeto como contrapeso na balança sociocultural em que estamos inseridos. Pois, a fala que estamos habituados a “ouvir” historicamente ecoa de palanques políticos, livros de histórias falseadas e supostos heróis da república das bananas (The Guardian).

Neste contexto, buscamos, através do nosso teatro e das rodas de conversa, apresentar resistência à ordem imposta que, mais uma vez, emerge como autoritária e oficial, e que tem como tendência calar as dissonâncias das falas que denunciam os contrastes sociais. Ou seja, pretendemos ser uma voz, neste coro que luta para transformar a realidade posta, contra quem detém o palanque e acha que este é o único lugar de falar. (*Nativos Terra Rasgada*, 2019, pp. 5,6).

O pano de fundo do espetáculo é um reino onde quem governa é um homem branco, ditador. Seu algoz é uma menina que engole as palavras do reino e por isso é torturada para devolvê-las. Diante desta situação, ela cria uma estratégia: devolve ao reino apenas as palavras boas, alterando a vida de todos.

A íntima relação entre o real/ficcional presente no *Nativos* desde o seu segundo espetáculo *Conto de Verão*, onde as questões de sexualidade que estavam sendo vivenciadas pelos integrantes eram discutidas também em cena, até os espetáculos atuais, forjam este modo de ser teatro de grupo (CARREIRA, 2010) que o *Nativos* vem construindo por quase dezessete anos.

Segundo Ferracini (2010), a identidade de um grupo pode evidenciar duas imagens: interna, como o próprio grupo se vê; e externa, como os outros o veem. De todo modo, suas ações é que compõem a identidade almejada.

Manter um grupo em atividade intensa e ininterrupta [...] é uma tarefa difícil, principalmente num campo tão incerto como o teatro. Para uma companhia se impõe o desafio da sobrevivência e da construção de uma identidade própria [...]. (FALABELLA, 2004, p. 17).

Na busca pela construção de sua identidade, o *Nativos* se constituía como um grupo de amigos que gostava de teatro, depois, reagrupamo-nos em formações clássicas familiares com três casais. Vieram os filhos, que estão ocupando lugar nos ensaios e nas peças. A amizade e o aspecto familiar evidenciam-se misturando as histórias dos sujeitos e compondo sua existência.

5.3 uma pedagogia para viver

Inúmeras vezes ouvi dizer, e até já disse também, que tenho sorte por trabalhar com o que gosto. Não deixa de ser verdadeira minha perspectiva sobre esta fala. No entanto, talvez ela esteja acobertada por uma intencionalidade cruel. A palavra sorte, agregada ao que realizo com o teatro, implica dizer que sua prática é menos trabalho que outras.

Por que uma pessoa poderia ter sorte ao realizar um trabalho ao invés de outro? Não há aí, nenhuma sorte, e sim trabalho, exatamente como outro qualquer. Quero dizer, não é como nenhum outro, é mais trabalhoso, é constante, diuturno, integral.

Aplicada ao *Nativos*, a frase em questão, por exemplo, o fato de trabalharem com teatro, (não estou considerando nenhuma categoria específica de análise das condições de trabalho), seria não uma sorte, mas um azar. Senão vejamos:

Todos os integrantes do grupo realizam jornadas de trabalho como professores, arte-educadores, administradores, mães e pais, estudantes, durante todo ou grande parte do horário comercial. Nas noites de folga, ensaio, nos finais de semana, ou ensaios ou apresentação. Onde está a sorte?

Se deixar os trabalhos fora do *Nativos* para trabalharem exclusivamente no grupo não compõem renda suficiente para garantir sua sobrevivência, deixar de fazer teatro, do mesmo modo é abdicar de viver.

Ocorre que, neste acúmulo de afazeres entre as atividades laborais, principais fontes de renda dos integrantes do *Nativos*, e as práticas teatrais do grupo, residem, a meu ver, o principal motivo de sua existência por mais de dezesseis anos:

uma pedagogia própria que permite elencar os dias e horários de encontros a partir da agenda dos indivíduos, bem como os encontros para ensaios em separado.

Por si, não seria isso uma pedagogia teatral, mas o caminho que trilho na busca por democratizar e popularizar, na sua militância em prol de construção de políticas públicas para a cultura, e as dificuldades que enfrentaram com os horários para ensaios, tudo o que possibilitou o surgimento de uma efetiva pedagogia.

Os trabalhos desenvolvidos pelo *Nativos* contaram até hoje, com uma dramaturgia própria, criada em cena ou a partir dela, muitas vezes por improviso ou jogos teatrais. Quando a cena não é solucionada neste processo, arquitetam uma música com função narrativa que resolve a narrativa. Os atores tocam e cantam sempre. Não há cenários mirabolantes, quase sempre apenas alguns objetos. As investigações e as discussões são constantes e compartilhadas por aplicativo. As temáticas pesquisadas invariavelmente são trabalhadas com os alunos de onde ministram suas aulas e discutidas nos demais ambientes que frequentam em comum.

O encontro presencial nunca parte de onde pararam no último ensaio, sempre tem novidades. Neste caso, o tempo de práticas teatral entre os integrantes ajuda, dá confiança, acelera a leitura da cena entre eles, torna dinâmico o jogo, “previsível” o improviso, o tempo de cena, o arremate.

Para realizar as apresentações nunca houve nenhum impedimento, uma vez que o *Nativos* se torna prioridade. Assumem falta, negociam apresentações em troca de um dia de trabalho de um dos integrantes, trocam o dia da aula com outros professores, mudam a agenda, adaptam o trabalho, mas realizam a apresentação, qualquer dia, qualquer horário, em qualquer lugar.

Com este processo, o teatro que produzem, com o tempo que têm, vai ganhando corpo com as apresentações, e os ensaios, servem, quase que exclusivamente para criarem e definirem algumas marcas necessárias.

Neste sentido, pode-se afirmar que o modo de organizar seu tempo e de produzir seus trabalhos é mais um dos elementos que permite que o *Nativos* continue existindo no tempo por quase dezessete anos.

CAPÍTULO 6

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do processo de pesquisa e escrita deste trabalho, deparei-me com questões pungentes em relação ao caminho que construí e fui construído dentro do grupo de teatro *Nativos Terra Rasgada*. Foi a partir dele e através dele que falei. Mas também fui atravessado pela experiência da pós-graduação em um momento crucial para o ensino superior do país que minhas perspectivas foram materializadas.

De tudo que utilizei como material de análises, os protocolos se destacam, talvez pela importância que tiveram no próprio *Nativos*, já que foram utilizados ao longo de 12 anos como parte de sua metodologia de trabalho. Fui ao encontro dos protocolos depois que, na banca de qualificação deste mestrado, fui questionado sobre a unilateralidade constituída em minha narrativa sobre o grupo. Na busca por dar um tom mais plural (grupal) ao texto, busquei e encontrei os protocolos do *Nativos* arquivados em e-mails, impressos e manuscritos que agora (por conta desta pesquisa) encontra-se reunidos e organizados em pastas e arquivos do acervo do grupo.

No mais, durante o mês de julho de 2018, realizei entrevistas semi-estruturadas com os integrantes do *Nativos* que naquele período eram Bruna, Stefany, Juliana, Batata, Tom, Samir, João e Vitor. O questionário utilizado estava previamente estruturado em quatro blocos: apresentação de si e das atividades que realiza relação ao teatro; qual era o seu olhar a respeito do *Nativos*; aspirações, sonhos e projetos.

Destas entrevistas, pude extrair passagens de muita relevância da história do *Nativos*, coisas que confrontaram minha perspectiva e contribuíram sobremaneira para compor as considerações que apresento abaixo.

Retomando as questões inicialmente apresentadas: como o *Nativos* continua existindo, mesmo em longos períodos de baixas temporadas, longos períodos sem editais e sem vendas de trabalhos, conflitos internos e dificuldades para efetivar uma proposta cênica, coloco minhas considerações finais.

6.1 teatro de grupo e hierarquia

A começar pelo modelo de gestão e organização que o grupo *Nativos* assume, Teatro de Grupo, dois aspectos se destacam: a relação de aproximação e distanciamento da chamada indústria cultural; e a hierarquia nos processos de trabalho.

Sobre o primeiro ponto, a indústria cultural, considero que a própria existência do *Nativos* é mediada pelo movimento de aproximar e distanciar do que ela cria como modo operante de ser arte no Brasil. Quero dizer, conforme visto anteriormente, a indústria cultural evoca toda a produção cultural a portar-se como mercadoria, um subproduto vendável que não necessita das atribuições que são empregadas pelo modo de trabalho que o *Nativos* adota.

Sem retomar essa discussão, mas tomando-a como ponto referencial para este trabalho, considero que durante sua existência, o *Nativos* se apropria de diversas técnicas de organização e marketing típicas da indústria cultural, buscando “confundir” os trabalhos oriundos de suas pesquisas e dos anseios de seus integrantes com produtos do mercado teatral. Desejam, de certo modo, a inserção de seu teatro na “linha de produtos requisitados do mercado”. Ao mesmo tempo, não cumprem e até refutam a produção de arte como mercadoria, esvaziada dos sentidos críticos, estéticos e políticos que prezam.

No segundo ponto, a hierarquia, apesar da centralidade assumida por um integrante em seus anos iniciais, no decorrer da história do *Nativos*, há um rompimento com unilateralidade das decisões artísticas, o que, ao longo do tempo, promoveu sentimento de pertencimento dos integrantes ao grupo. Tal constatação foi enfaticamente exposta (nos protocolos e entrevistas). Sobretudo nas falas trazidas pelas integrantes Bruna Salatini, Juliana Prestes e Tom Ravazoli, quando expõe a busca do grupo para a busca para que todos pudessem se inserir nos processos de criação, tornando-se autores e criadores do teatro que produziam.

Como também visto nos protocolos apresentados, o *Nativos* necessita que os sujeitos transcendam com o funcionalismo específico da atuação atoral, exigindo de seus praticantes disponibilidade para a construção de dramaturgias, a produção, a elaboração de projetos e a administração (além de eventuais outras funções de acordo com as necessidades apresentadas). Tudo isto condizente com a prática de Teatro de Grupo.

O modo de trabalho realizado no grupo pressupõe debates constantes para tomadas de decisões, afasta qualquer chance de unanimidade e enfatiza o processo dialético e contraditório como orgânicos para a criação cênica. O que também me permite dizer que no *Nativos* a falta de consenso não é impeditiva.

Considero, portanto, que no *Nativos*, ocorreram decisões precipitadas ou inadequadas, mas tanto uma quanto a outra foram tomadas pelo coletivo e envolviam o coletivo, afastando qualquer simplismo ou culpabilidade de um ou outro integrante, e colocando o grupo alinhado ao que dizem defender. Me parece correto afirmar que nos anos iniciais, houve uma atuação mais diretiva de minha parte como integrante mais velho e com maior formação teatral, no entanto, ocorreram mudanças com o passar dos anos.

Não encontrei documento ou relato que comprovasse uma proibição, uma unilateralidade nas decisões ou obrigatoriedade em nenhum aspecto. Por outro lado, constato que todos os trabalhos realizados pelo *Nativos* sempre tiveram uma liderança. Ainda assim, o aspecto da criação coletiva sempre foi presente.

6.2 identidade de grupo: teatro de rua e engajamento

A construção da identidade coletiva só é possível com o passar do tempo, com o acúmulo de experiências e com enfrentamentos. Depois de ter vivenciado tudo que vivenciou e que foi parcialmente elencado nesta pesquisa, podemos afirmar que o *Nativos* é um grupo de Teatro de Rua, pois foi na rua que forjou suas opções estéticas, éticas, políticas e poéticas.

Como visto, o anseio do grupo por realizar um teatro popular levou seus integrantes a colher informações com pesquisas em feiras livres, para que orientassem seu modo de produzir seu teatro. Ação que apenas abre caminho para o engajamento que o *Nativos* assumiu desde então. Portanto, identidade e engajamento tornam-se elementos centrais.

Dentre suas experiências, destaca-se o engajamento, a exemplo das atribuições que o grupo assume na Associação Teatral de Sorocaba; a Lei de Incentivo à Cultura – LINC e seu projeto de popularização e descentralização do teatro; o ingresso do grupo no Movimento de Teatro de Rua de São Paulo e Rede Brasileira de Teatro de Rua. Tais ações comprovam o engajamento do grupo com as questões políticas e reafirma suas opções estéticas.

6.3 políticas para a cultura

Foi com o impulsionar das políticas culturais construídas e aumentadas entre os anos 2002 e 2014, que o *Nativos* viu a possibilidade de investir tempo e pensamento para realizar suas atividades que não tinham, e ainda não têm, o mercado como objetivo principal. Conforme já visto, para o *Nativos*, os editais públicos apareceram como uma possibilidade de subsidiar a pesquisa e produção de trabalhos para serem apresentados a pessoas que não poderiam pagar ingressos ou não se sentiam “dignos” de usufruir desta produção.

Neste caminho, a diversidade de editais tornou pujante no grupo, a busca pelo recurso e ao mesmo tempo a elaboração e efetivação de seus projetos, uma vez que foi a prática alinhada à pesquisa que materializou a existência deste grupo de teatro e, quanto mais presente se tornou o grupo em Sorocaba, mais conquistou outros editais, pois a prática significa acúmulo de experiências e, como os editais são pautados pela concorrência, o currículo do grupo e a maturidades de suas propostas são determinantes. Assim, a existência do edita da LINC municipal e consequentemente as contemplações que o *Nativos* obteve, conforme já discorrido

no capítulo 1 e 3, fortaleceram o grupo para o pleito dos editais Estaduais, Federais e da Caixa Cultural.

Deste modo, podemos afirmar que os editais como parte de políticas públicas nas três instancias federativas contribuem sobremaneira para a pesquisa, produção e fruição dos trabalhos do *Nativos*, no entanto, a existência destes editais não significaram a existência de um plano de políticas culturais pois, conforme visto no capítulo 1 desta pesquisa, a esporadicidade e até os modos de tratamento entre o setor público e os artistas têm sido insuficientes para garantir a continuidade dos trabalhos do grupo. Portanto, mesmo Sorocaba sendo integrada ao Sistema Nacional de Cultura, nos últimos anos a política cultural municipal, mais têm atrapalhado do que contribuído para existência do *Nativos*.

Na ausência de políticas públicas adequadas à pesquisa e produção continuada, o *Nativos* se aproxima da indústria cultural, do mercado teatral, realizando mais trabalhos sob encomenda, para empresas e de educação para trânsito conforme já explanado na introdução e capítulo 2 e 3 desta pesquisa.

6.4 hoje

Depois de ter realizado este estudo, muitas coisas que povoavam meu pensamento sobre o grupo foram consolidadas, mas também houveram questões que se provaram contrárias ao que eu mesmo pensava enquanto pesquisador e enquanto integrante do *Nativos Terra Rasgada*.

Estudar teatro, além da pesquisa realizada na sala de ensaio do *Nativos*, por tempos foi motivo de sátira e ridicularização. Por diversos momentos, em rodas de conversa, debates, trocas de ideias, pós apresentação, festivais, encontros ou até mesmo dentro da Van ou avião (em viagens do grupo), quando havia discordância de pensamentos e o argumento tomado era com base em um estudo acadêmico, os narizes todos torciam e, se houvesse qualquer insistência neste sentido, frases que

visavam diminuir a importância do argumento apresentado ou marcar uma separação entre teoria e prática eram pronunciadas – Isso é cabeção. Só existe na teoria.

O mergulhar nas questões do *Nativos* construindo um estudo transcendente das relações cênicas me colocou, por diversas vezes, em situações de conflito com meus objetivos coletivos e individual. Tive minhas certezas abaladas, percebi minhas qualidades se transformarem em defeitos, minha presença sendo repelida, minha opinião transformada em palpite. Me tornei um estrangeiro dentro do grupo.

Este estranhamento, tenho certeza, não é só do grupo para comigo, mas também partia de mim que olhava o *Nativos* como pesquisador que olhava de modo mais atento para questões que o grupo poderia não querer expor, mas por conta de minha condição como integrante, não quiseram se recusar.

A pesquisa sobre a existência do *Nativos* portanto, transformou meu olhar sobre o grupo, me permitindo ver e compreender melhor alguns limites entre os sujeitos e o coletivo, as vontades de decisões do grupo e a dos indivíduos, bem como compreender melhor as dinâmicas do grupo dentro de seus processos criativos e processos não criativos, mas de manutenção dos trabalhos ou apenas de sua existência.

6.5 questões para o futuro

Durante esta pesquisa, me deparei com algumas questões que ficarão ecoando em mim até que eu possa me debruçar novamente sobre este objeto, por exemplo: a formação dos integrantes do *Nativos* como arte-educadores e os impactos dessa formação na produção de seu trabalho; o fato de todos terem uma profissão além do teatro interfere como no *Nativos*; quais os impactos causados pela entrada e saída de pessoas no grupo; como o grupo faz o enfrentamento das questões de gênero e raça; e, os impactos do trabalho autoral para a projeção do grupo em cenário nacional.

Além destas questões, outras surgirão, a depender da relação que for sendo construída entre o grupo e as demais condições sociais do trabalho, da educação, da produção cultural, enfim, das políticas de governo que forem implantadas, dos editais que o *Nativos* conquistar, das apresentações e ações que realizar, dos integrantes que permanecerem, dos objetivos que forem sendo traçados.

Como uma palavra final, trago à conversa derradeiramente, Ernest Fischer. Como visto em capítulos anteriores, ele fala sobre uma arte que é necessária para uma humanidade que cria e re(cria) valores simbólicos para sustentar seus medos, seus anseios, suas crenças e suas ideologias. Para ele, assim como para o *Nativos*, não é a arte um produto da natureza e sim do trabalho que, como na perspectiva Marxista, é toda a transformação promovida pelo homem e, portanto, a arte é um atributo da cultura humana, não sendo possível a existência da humanidade sem a arte. É essa a necessidade da arte, ela é a existência da vida e da não vida, além de todas as outras possibilidades entre o ser e o não ser. Por isso o *Nativos* existe no tempo, porque é necessário ser humano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2015.
- ALVES, Alda Judith. **O planejamento de pesquisas qualitativas em educação**. São Paulo, Cad. Pesq., São Paulo (77): 53-61 maio de 1991.
- ARISTÓTELES. **Arte e Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BOAL, A. **O Arco-íris do Desejo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOY, T. C. **Protocolo**: um gênero discursivo na pedagogia de leitura e escrita do teatro. São Paulo: Tese Doutorado USP, 2013.
- BRANDÃO, C. A. **Grupo Galpão, 15 anos de risco e rito**. Belo Horizonte: O Grupo, 1999.
- BRECHT, B. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CALLÓ, B. G. O arsenal político-estético-pedagógico do teatro épico-dialético na práxis da Brava Companhia. Dissertação (Mestrado). O arsenal político-estético-pedagógico do teatro épico-dialético na práxis da Brava Companhia. São Paulo: UNESP/IA, 2018.
- CAMARGO, R. G. Experiência do teatro de rua em Sorocaba. Em F. V. {org.}, **Caderno de registros e processos de trabalho do grupo teatral Nativos Terra Rasgada** (p. 145). Sorocaba: *Nativos Terra Rasgada*, 2015.
- CANCLINI, N. G. **Culturas Híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- CARREIRA, A. L. Um olhar sobre os vínculos: uma pesquisa a respeito do grupo de teatro. Em COHEN, S. A. **Teatro de grupo**: trajetórias e relações (p. 146). Joinville: UNIVILLE, 2010.
- CHAUÍ, M. **O que é Ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1997.

- COELHO, T. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- COHEN, S. A. **Teatro de grupo: trajetórias e relações - impressões de uma visitante**. Joinville: Univille, 2010.
- CONSIGLIO, T. **Coletivações**. Documentário Coletivações *Nativos Terra Rasgada*. Sorocaba: Sesc Sorocaba, 23 de abril de 2017.
- COSTA, I. C. **Sinta o Drama**. São Paulo: Vozes, 1998.
- COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- COURTNEY, R. **Jogo e Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- CRESWEL, J. W. **Projeto de pesquisa: método qualitativo, quantitativo e misto**. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- DESCONHECIDO. (01 de 12 de 2007). Protocolo 01/12/2007. Protocolo 1 . Sorocaba.
- DOLLES JR, C. A. **O ator e seu trabalho de criação no espaço vivo da rua ou o espaço como potência criadora para o ator**. 2017. Dissertação (mestrado em artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2017.
- DOURADO, R. **(Des)centramentos e (re)apresentações: identidade e política no teatro de grupo nordestino**. Em I. Cultural, **Próximo Ato: Teatro de Grupo** (p. 253). São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- DUTRA, S. d. **1ª. mostra de teatro de rua Lino Rojas: entrevistas e imagens**. Assis: Edição do autor, 2010.
- FALABELLA, M. C. **Grupo Divulgação: o teatro como devoção**. Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.
- FARIA, João Roberto (dir); J GUINSBURG. **História do Teatro Brasileiro**, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- FARIA, João Roberto (dir); J GUINSBURG. **História do Teatro Brasileiro**, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FERRACINI, R. Teatro de Grupo: Tensão e Beleza. Em COHEN, S. A. **Teatro de Grupo: Trajetórias e Relações** (p. 146). Joinville: UNIVILLE, 2010.

FISCHER, E. **A Necessidade da Arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

FISCHER, S. R. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. Dissertação (mestrado em artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

FRAGA, E. **Teatro completo** - Qorpo Santo. São Paulo: Iluminuras, 2001.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. 5ª reimpr. da 2. ed. de 1999 ed.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

GAMA, J. C. **A abordagem estética e pedagógica do teatro de figuras: chamas na penugem**. 2010. Tese (doutorado em pedagogia do teatro). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GOLDENBERG, M. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GOMES, E.; COELHO, L.; SOUZA, E. P. **Buraco na história** - revisitar os caminhos, fortalecer as fontes. São Paulo: Mao Santana, 2016.

GRESWELL, Nome. Título da obra. Cidade:, Editora, 2010.

GUIA DO TEATRO. guiadeteatro.com.br/espetaculos. Fonte: Guia do Teatro: www.guiadeteatro.com.br/espetaculos/bom-retiro-meu-amor-opera-samba/. 03 de março de 2018

HADDAD, A. A arte e a ordem. Em LICKO, J. T. **Turle, Teatro de Rua** - Discursos, Pensamentos e Memórias em Rede (p. 168). Fortaleza: Aldeia Casa Viva, 2016.

HOOKS, B. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

ITAÚ CULTURAL. Franco Zampari. Fonte: Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349649/franco-zampari>, 07 de 11 de 2014

JAIME, S. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 18 de Julho de 2018.

JAIME, S. *Nativos*. (F. V. Melo, Entrevistador), 18 de 07 de 2018.

JAPIASSU, R. A linguagem Teatral na Escola. Campinas: Papyrus Editora, 2007.

- KOUDELA, I. D. **Brecht**: um jogo de aprendizagem. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- KOUDELA, I. D. **Texto e Jogo**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- KOUDELA, I. D. **Brecht na Pós-Modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- KOUDELA, I. D. Protocolo. Em ALMEIDA, J. S. JR.; KOUDELA, I. D. **Léxico de pedagogia do teatro** (p. 208). São Paulo: Perspectiva, 2015.
- LAKATOS, E. M. **Metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 1991.
- LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. Itapevi: Nebli, 2016.
- LUNA, S. V. **Planejamento de pesquisa**: uma introdução. São Paulo: EDUC, 1999.
- MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2004.
- MATE, A. L. **A produção teatral paulistana dos anos 1980** - r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andanças. 2008. Tese (doutorado em história) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- MENDES, J. P. Jr. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 22 de julho de 2018.
- _____. *Nativos*. (F. V. Melo, Entrevistador), 10 de 07 de 2018.
- _____. **Cartografia política dos lugares teatrais da cidade de São Paulo** - 1999 a 2004. 2007. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- CRISTINY, S. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 02 de Julho de 2018.
- _____. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 15 de 07 de 2018
- _____. Protocolo Stefany de 2003 a 2007. Protocolo *Nativos* 2003 a 2007. Sorocaba, 11 de novembro de 2018b.
- MELO, F. V. Protocolo 06/09/2008. Protocolo 06/09/2008. Sorocaba: NTR, 06 de setembro de 2008.
- MELO, F. V. **Política pública de cultura**: incentivo ou financiamento. 2009. TCC (graduação em 2009) Faculdade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba, Sorocaba, 2009.

MISOCZKY, M. C. Uma homenagem aos atadores, uma aprendizagem sobre a práxis libertadora. Em VECCHIO, R. **A Utopia em Ação** (pp. 15-17). Porto Alegre: Literatura Gaúcha, 2007.

ZAGO, N.; CARVALHO, M. P.; VILELA, R. A. T. **Itinerários de pesquisa: perspectivas qualitativas em sociologia da educação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

NATIVOS TERRA RASGADA. **A menina que engoliu as palavras**. Projeto (LINC, 2019) A menina que engoliu as palavras. Sorocaba, São Paulo, Brasil: NTR, 2019.

NETTO, O. W. Teatros e Cinemas de Sorocaba – uma visão histórica. Sorocaba: Fundação Ubaldino do Amaral, 2003.

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIS. Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveis. Fonte: Ói Nóis Aqui Traveis: https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/a-tribo_1.html, 03 de 03 de 2019.

PAVANELLI, S. B. O converseio entre os Coletivos de Teatro de Rua. Em PAVANELLI, N. **Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua** (pp. 26-43). São Paulo: LEI de Fomento ao Teatro, 2011.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, F. **Teatro em Pedacos**. São Paulo: Hucitec, 1989.

PEIXOTO, F. **O que é Teatro**. 14ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

PREFEITURA DE SOROCABA. Edital nº 23/2019 Lei de Incentivo à Cultura - LINC. Sorocaba: SECULT, junho de 2019.

PRESTES, J. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 09 de julho de 2018.

PRESTES, J. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 11 de julho de 2018.

RAVAZOLI, W. W. A rua como opção. Em F. V. MELO {org.}, **Caderno de Registros e Processos de trabalho do grupo teatral Nativos Terra Rasgada** (p. 145). Sorocaba: *Nativos Terra Rasgada*, 2015.

_____. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 18 de julho de 2018b.

_____. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 16 de julho de 2018.

- RIBEIRO, J. L. Devocionário: um ato de amor. Em FALABELLA, M. C. **Grupo Divulgação: o teatro como devoção** (p. 188). Juiz de Fora: FUNALFA, 2004.
- ROLNIK, S. Pensamento, Corpo e Devir. **Caderno de Subjetividade**, 241-251, 1993.
- ROUBINE, J.-J. **A linguagem da encenação teatral, 1880-1980**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- SALATINI, B. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 30 de julho de 2018.
- SALATINI, B. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 07 de agosto de 2018.
- SANTOS, A.S. Resistências culturais como estratégias de defesa da identidade. (Artigo), Salvador. IV Inecult, 2008.
- SBRANA, H. Entrevista. Jornal Cruzeiro do Sul, 02/01/2004, p.B1.
- SEGNINI, L. R. **O que é mercadoria**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SILVA, V. H. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 10 de julho de 2018.
- SILVA, V. H. Entrevista Vitor. Sorocaba: NTR, agosto de 2018.
- SILVESTRE, N. **Esumbaú, Pombas Urbanas! 20 anos de uma prática de teatro e vida**. São Paulo: Instituto Pombas Urbanas, 2009.
- SLADE, P. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- SOARES, F. M. **A produção de subjetividade no contexto do capitalismo contemporâneo: Guattari e Negri**. Fractal: **Revista de Psicologia**, 118-126, 2016.
- SPOLIN, V. **Improvisação para o Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- TEIXEIRA, A. A. Teatro de rua e território: entrelaçamentos. Em MELO, F. V. **Caderno de registros e processos de trabalho do espetáculo teatral Rua sem Saída** (p. 138). Sorocaba: NTR, 2015.
- TORAL, A. P. **Deu Búfalo no Teatro Sorocabano**. Sorocaba: TCM Comunicações, 2012.
- TROTTA, R. **A autoria coletiva no processo de criação teatral**. 2008. Tese (doutorado em teatro) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TUOV. **TUOV Teatro Popular em Resistência desde 1966.** Fonte: tuov2010.blogspot: <http://tuov2010.blogspot.com/>, 04 de 03 de 2019.

VECCHIO, R. **A utopia em ação.** Porto Alegre: Literatura Gaúcha, 2007.

VIEIRA, C. **Em busca de um teatro popular.** São Paulo: Ministério da Cultura, 2007.

VIEIRA, C. **TVT #bom para todos.** Fonte: Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=5w44W-y6q_A, 14 de 12 de 2018.

WILLIAMS, R. **Cultura e Materialismo.** São Paulo: Unesp, 2011.

YIN, R. K. **Estudo de Caso: planejamento e métodos.** Porto Alegre: Bookman, 2015.

ZANETTI, R. R. No princípio era o nada. Em F. V. {org.}, **Caderno de Registros e Processos de trabalho do grupo teatral Nativos Terra Rasgada** (p. 145). Sorocaba: *Nativos Terra Rasgada*, 2015.

_____. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 22 de julho de 2018.

_____. Protocolo 'Tempo Perdido'. Protocolo *Nativos* 2003 a 2007 . Sorocaba, 19 de novembro de 2018b.

_____. Entrevista. (F. V. Melo, Entrevistador), 17 de julho de 2018c.