

PÉRIPLO DE AJUNTADOS: UM ESBOÇO DA TRAJETÓRIA DO GRUPO TEATRAL FOLIAS D'ARTE

GUSTAVO ASSANO

Universidade de São Paulo

Resumo

O presente artigo tem como objetivo apresentar a trajetória do grupo teatral Foliás D'Arte a partir de três perspectivas que se complementam mutuamente: a problematização do fenômeno social reconhecido como “retomada do teatro de grupo” na segunda metade da década de 1990; a trajetória biográfica do grupo combinada com a motivação temática de alguns de seus espetáculos; a participação do grupo no movimento conhecido como Movimento de Arte Contra a Barbárie. Espera-se, então, que com esta exposição fique transparente o caráter do grupo Foliás D'Arte e sua importância histórica na evolução do teatro paulista nos últimos quinze anos.

Abstract

The present article aims to present the trajectory of the theatre group Foliás D'Arte from three perspectives which complement each other: the problematization of a social phenomenon known as the “taking up of group theatre” in the second half of the 1990s; the biographical trajectory of the group combined to the thematic motivation of some of its works; its participation in the movement known as Art Against Barbarism. It is expected that this exposition will make clear the quality of Foliás D'Arte and its historical importance in the evolution of the theatre of São Paulo in the last fifteen years.

Palavras-chave

Foliás D'Arte;
teatro de grupo;
Arte Contra a
barbárie.

Keywords

Foliás D'Arte;
group theatre;
Art Against
Barbarism.

Em muitos sentidos, o grupo Foliás D'Arte nutriu como princípio ativo de suas atividades artísticas e políticas a constante prática de questionamento sobre sua condição de “ajuntamento de artistas de teatro”.¹ Criaram como marco definidor de sua identidade enquanto coletivo uma noção ampla de autocobrança por reflexões que combinassem uma perspectiva de “micro” (um grupo de artistas formado por cidadãos paulistas de classe média organizados num galpão em Santa Cecília) a uma ideia de “macro” (habitantes de um país de formação histórica que combinou a pujança virtual de uma nação por nascer à percepção da miséria pasmosa da condição periférica no capitalismo global). Consideram 1997 o ano em que passam a se reconhecer como coletivo teatral, o que os integra como massa nuclear do período considerado por muitos como o “ressurgimento” do teatro de grupo em São Paulo. Uma tentativa de abordar sua trajetória atendo-se apenas a uma descrição biográfica de seus artistas e às motivações temáticas de seus espetáculos poderia por si só revelar muito do caráter do grupo, mas trairia a condição que tanto se esforçam em expor ao apresentarem-se para seu público. Os espetáculos do Foliás, tanto as criações originais quanto suas releituras e adaptações, partem muitas vezes de princípios desordenados, de íntima particularidade do grupo e de difícil apreensão em termos imediatos, para então integrá-los à percepção de continuidade de tais elementos ao ordenamento cênico formal. Eles mesmos nos fornecem elementos para compreendermos sua formação como coletivo por meio de um fenômeno histórico e social ao qual estão integrados, e que inevitavelmente acaba por se tornar um traço do processo criativo em suas obras.

¹ Emprego a expressão utilizada pela atriz Patrícia Barros, que integra o grupo Foliás D'Arte, para descrever os trabalhos coletivos organizados entre artistas antes de se considerarem um grupo formado: “Eram uns ajuntados... Era um ajuntado de pessoas. Você falava, ‘ah, eu quero montar sei lá o que’, e aí chamava fulano e beltrano, pensava nos próximos, mas, claro, desses trabalhos com ajuntados você vai criando afinidades e aí é que surge um grupo” (Entrevista concedida por Patrícia Barros em 24 abr. 2010).

Devido a esses aspectos constitutivos, talvez a forma mais apropriada de iniciar uma exposição sobre o que essa formação particular enquanto coletivo teatral reflete em seus espetáculos é confrontar uma das concepções que tentaram interpretar o surgimento de coletivos teatrais no período referido. Não se trata de partir de uma tipologia da categoria “teatro de grupo”, mas de confrontar o que existe de particular no folias em relação à categoria social e histórica que os identifica.

O termo predominante sobre o qual espontaneamente apoiou-se para raciocinar retrospectivamente a ascensão da organização de coletivos teatrais na década de 1990 foi “retomada”. Surge primeiro de forma sutil, quase como uma terminologia involuntária dita por quem acompanhou de perto os primeiros trabalhos realizados por novos grupos que passavam a se destacar pela ambição crítica que reivindicavam e pelos debates que fomentavam. Mas foi em balanços posteriores que o termo passou a ganhar certa predominância. Passa-se a falar muito de “retomada de politização” dos coletivos teatrais, “retomada de projetos estéticos”, “retomada de articulações coletivas” etc. Sem dúvida, ainda está por ser feita uma genealogia do termo na década de 1990 com uma análise mais concisa sobre como se deve entender a “retomada” como conceito ou periodização específica. Por ora, devemos nos contentar com a impressão que alguns padrões isolados que o uso da palavra revela.

Ao contrário da ideia de “cinema de retomada”, como se convencionou chamar as produções cinematográficas da década de 1990, o que marca o campo teatral no período é justamente a denúncia de uma completa ausência de estrutura material e unidade conceitual que permitisse a atuação de trabalhos esteticamente mais ambiciosos, que articulassem algum tipo de proposta sobre suas especificidades enquanto campo de atividade artística para a categoria. Quando se diz “retomada”, portanto, entende-se o termo a partir de uma percepção de ideias articuladas, compreendendo que um projeto estético estaria na ordem do dia servindo uma realocação de pautas e uma continuidade de um projeto interrompido.

Beth Néspoli, jornalista e crítica teatral do jornal *O Estado de S. Paulo*, caracterizou a atividade que pôde testemunhar nos anos 1990 como “renascimento” de coletivos teatrais. Teria sintomaticamente se iniciado no Rio de Janeiro com montagens da Cia. dos Atores, dirigida por Enrique Dias, e o Centro de Construção e Demolição Teatral, dirigido por Aderbal Freire-Filho. É em 1997 que a jornalista chega a São Paulo e nota que ocorre o mesmo “renascimento”, mas “de forma mais intensa e articulada”. Em sua breve reflexão, os elos da “retomada” são expostos:

A década de 1990 dá início ao renascimento do teatro de grupo, entendido aqui como um coletivo com projeto artístico, pesquisa permanente e busca de inserção social, algo que havia sido pulverizado a partir de 1968, com o acirramento da censura, a perseguição política durante o golpe militar e o conseqüente exílio de muitos criadores da área teatral. No Rio, onde eu vivia, o início da década de 1990 dava a impressão de terra arrasada. Os últimos elos de ligação com o teatro que foi vital nas décadas de 1960 e 70 pareciam rompidos.²

² Beth Néspoli, *A década do renascimento dos coletivos teatrais*, texto não datado. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/texto_beth_nespoli.pdf>. Acesso em: 7 out. 2011.

Na rememoração de Beth Néspoli, percebe-se que, sem grandes impulsos de articulação teórica, a associação entre a atividade teatral interrompida pela ditadura, a organização e as concepções estéticas dos grupos da década de 1990 é quase que natural. Mencionar a busca por um projeto artístico interrompido parece a perspectiva mais lógica a ser presumida. Não seria difícil encontrar elementos para sustentar essa tese. Uma análise mecânica e pouco ponderada poderia rearticular a brevidade da vida da forma teatral épica interrompida pelos anos de chumbo, agora reavivada pelo impulso crítico de artistas dessa nova geração. Não é necessariamente essa a conclusão expressa por Néspoli no trecho citado, mas a percepção de um comportamento já visto e documentado previamente a conduz a claros fins interpretativos: a ideia de coletivos como um “projeto artístico”, de “pesquisa permanente” e uma “busca por inserção social” como uma tentativa de estruturar historiograficamente esse processo de “retomada”, renovando uma perspectiva crítica por aliar-se a aspirações abandonadas em períodos de “ascenso” de integração popular nas pesquisas estéticas.

A expressão “terra arrasada” empregada por Néspoli para descrever o início da década de 1990 muito revela sobre como é ideologicamente enquadrado o projeto estético referido. Ele é circunscrito, porém, ao redor de um *gap*, de uma fenda histórica entre a interrupção e a tal “retomada”. Daí se expressa, em termos crus, a *utilidade* do raciocínio, pois ele proporciona um recorte histórico que exprime um sentimento íntimo exteriorizado e compreendido apenas em termos associativos, misturando frieza e nostalgia a respeito de períodos de consenso sobre perspectivas críticas. Não se expressa na “retomada”, por exemplo, o balanço crítico sobre a ausência de incorporação da derrota diante da continuidade e fenecimento da ditadura nos trabalhos interrompidos. Raramente se leva em conta que constatar e, muitas vezes, celebrar a “retomada” significa assumir tanto os possíveis acertos quanto os terríveis erros do passado.

Para problematizar essa perspectiva, Sérgio de Carvalho, participante ativo das articulações conjuntas dos coletivos teatrais, diretor da Companhia do Latão, salienta que

para que se entenda a história desse movimento é preciso, em primeiro lugar, dizer que ele nasce de um corte. Tem pouquíssimas ou nenhuma ligação com o antigo projeto de arte nacional-popular e de teatro coletivo dos anos 1960 e 1970, época em que a junção entre criação coletiva e teatro politizado (aspectos agora retomados) gerou inúmeras realizações importantes por toda a América Latina.³

Há, aqui, um reconhecimento e, ao mesmo tempo, uma refutação da concepção de “retomada”. A familiaridade do processo de articulação entre coletivos teatrais também é expressa e não se esconde de onde essa impressão é tirada. Há, porém, a necessidade de expressar “um corte” diante da proximidade entre formas

³ Sérgio de Carvalho, “A politização do teatro de São Paulo”, in *Introdução ao teatro dialético – experimentos da Companhia do Latão*, São Paulo, Expressão Popular, 2009, p. 157.

organizativas, aqui compreendidas como “processo de politização” do teatro de grupo paulistano na década de 1990. Essa impressão é circunscrita em torno do balanço crítico sobre o projeto de “arte nacional-popular”, aqui determinando uma diferenciação elementar e decisiva sobre os trabalhos desencadeados no período abordado. A aproximação proporcionada pela familiaridade autoconsciente dessas realizações históricas do teatro coletivo dos anos de 1960 e 1970 aspira compreender que “o antigo desejo de aproximar o experimentalismo e ‘pesquisa de uma arte nacional-popular’ pouco sobreviveu à enxurrada liberal-conservadora dos anos de 1980”.⁴ O que se mantém do que resta da antiga criação coletiva da década de 1970 em São Paulo são alguns grupos que se situaram em espetáculos de bairro, em regiões periféricas, como União Olho Vivo e Engenho Teatral.⁵ Está presente nesta análise histórica o balanço de uma derrota pouco reconhecida no meio da pesquisa estética até então. A descrição que Sérgio de Carvalho faz para compreender a cena teatral paulistana durante o final da década de 1980 é a de um “quadro geral de grande despolitização dos artistas”.⁶ Em sua análise sobre o ressurgimento de novos grupos politizados, ele os entende como uma consequência da “insatisfação com os modelos estéticos marcados pelos excessos autorreferentes de um imaginário cultural completamente distinto da experiência social”, e especifica o campo onde esse imaginário cultural se apresenta entendendo que “isso significa também uma verificação da miséria da situação do teatro de pesquisa”. Exemplificando com a própria trajetória da Companhia do Latão, atribui como sendo um dos fatores determinantes para o início das atividades de leituras cênicas seguidas de ciclos de conferências, observando que “era o modelo universitário deslocado da instituição”.⁷

A “retomada”, portanto, de fato, toma lugar, mas como composição de um anteparo que expressa uma negação. Ao invés de se tomar para si como identidade o que Roberto Schwarz certa vez chamou de “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”,⁸ estes grupos a retomam como objeto de análise crítica e balanços políticos efetivos. A perspectiva crítica do meio universitário não foi essencialmente o campo de confronto na formação do Grupo Folias D’Arte, mas seu processo de falência inevitavelmente fez parte de suas reflexões. Comentando o processo de formação do grupo, a atriz Patrícia Barros constata a presença dessa perspectiva crítica com as especificidades do grupo:

⁴ *Idem, ibidem*, p. 158.

⁵ Há quem considere o grupo Teatro Oficina como também um grupo sobrevivente, mas deve-se lembrar de que no fim da década de 1970 o coletivo foi violentamente censurado e perseguido, sendo exígia sua atividade ao longo da década de 1980. O marco de sua reestruturação ocorre em 1992, com a encenação de *Ham-let*, tendo apenas Zé Celso como único membro pertencente ao coletivo desde a formação.

⁶ Carvalho, “A politização do teatro de São Paulo”, *op. cit.*

⁷ *Idem, ibidem*, p. 159.

⁸ Roberto Schwarz, “Cultura e política, 1964-1969”, in *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 62.

Bom, não sou uma especialista, mas todo o meu conhecimento de teatro, seja ele na cena, na produção, ou mesmo da história ou da teoria, veio da prática. Eu não sou uma estudiosa, uma teórica, então só posso falar a partir da minha experiência, o que aprendi na prática. Mas entendo que em 1960 há um determinado tipo de teatro, depois veio a ditadura... antes, em 1950 você tem um tipo, depois, em 1970, você tem outro, e depois, nos anos 1980, vem essa coisa mais voltada para pesquisa de linguagem, sem vínculo com a sociedade, e aí, depois, acho que por causa da própria história política do país, você passa a ter outro tipo de preocupação. Não sei se no nosso caso isso [o confronto crítico com o campo universitário, como ocorre com o Latão] é tão diferente assim. A nossa origem é diferente porque a gente não se formou a partir de uma universidade. Era, inclusive, um grupo heterogêneo no sentido de haver pessoas mais velhas e mais jovens... por exemplo, você tinha [Reinaldo] Maia e Marco [Antônio Rodrigues] comigo, com a Nani [de Oliveira], com o Bandeira, com uma moçada mais jovem... Mas a gente tinha já essa preocupação de influir [na sociedade].⁹

O que esse depoimento elucidava é que o confronto histórico, o que se convencionou chamar de “retomada”, portanto, não surge como um referencial balizador, determinante na reflexão sobre um projeto estético, mas como um elemento que compõe a construção de uma perspectiva crítica que ganha novos contornos com o desdobramento da vida política brasileira. No depoimento de Patrícia é notório o fato de que o confronto com a perspectiva crítica em questão se deu pela necessidade de integração entre pensamento crítico e a coordenação da atividade teatral no contexto histórico referido.

A comparação ensejada entre a autoavaliação histórica de um membro da Cia. do Latão com um membro do Folias não deve ser feita sem levar em conta as diferentes concepções estéticas que permeiam os trabalhos dos diversos grupos formados no período. A “retomada”, porém, que descreve o movimento ao qual parte dos grupos admitidamente se coloca como participante ativo apresenta-se como absolutamente inconciliável aos trabalhos aos quais se tentou compará-los, da década de 1960 e 1970. A especificidade das pautas reivindicadas e as formas de se compreender o momento histórico que viviam atestam isso. Combinado a esse balanço histórico que compôs o argumento crítico de diversos grupos para pensar a própria formação, também poderiam ser abordados alguns dos debates que infelizmente o espaço não permite que sejam tratados com a devida profundidade.¹⁰ Para melhor elucidar a composição do grupo Folias D'Arte em sua particularidade que não necessariamente o integra a um padrão social organizativo, uma parte de sua trajetória deve ser narrada para que se esclareçam as particularidades que substanciaram sua unidade enquanto coletivo.

⁹ Entrevista concedida por Patrícia Barros em 21 abr. 2010.

¹⁰ Como o conceito de “processo colaborativo”, que toma conta de diversos campos de discussão sobre criação teatral no período, ou a particularidade regional da organização de teatro de grupo paulista, que em muitos sentidos foi o tema que trouxe à tona alguns dos principais obstáculos para se pautar uma unidade nacional de grupos teatrais politicamente organizados, como objetivava ser o extinto Redemoinho – conhecido como um Arte Contra a Barbárie em proporções nacionais.

A trajetória do grupo Folias D'Arte

Não é nada simples traçar um ponto de origem definitivo de qualquer coletivo teatral. Há sempre um momento específico de consolidação, seja no “batismo” do grupo, seja com o marco de um trabalho específico, seja pela atribuição de uma proposta estética longamente estudada e elaborada. Esses momentos específicos, porém, nunca seriam chamados de “momento de fundação” de uma formação coletiva. Com o Folias não foi diferente. Consideram 1997 o ano de consolidação. O encontro entre os integrantes deu-se aos poucos, em momentos diferentes, com elementos que misturam trajetórias pessoais e projetos estéticos que ganham forma com o passar dos anos. Não é possível, por exemplo, estabelecer como ponto pacífico uma localidade única como lugar de formação. Talvez uma das características que exprimem a dinâmica do Folias é o número de integrantes identificáveis.

A cada espetáculo, novos rostos aparecem, outros saem, mas sem nenhum tipo de rompimento de compromisso sobre a relação com o coletivo. Alguns dos que permaneceram desde o momento de consolidação até tempo recente são Reinaldo Maia (falecido em março de 2009), Marco Antonio Rodrigues, Renata Zhaneta, Dagoberto Feliz, Carlos Francisco, Nani de Oliveira e Patrícia Barros. Entre eles, há trajetórias de formação adversas e acabaram por integrarem o coletivo pelas mais diferentes relações. Maia, por exemplo, começa envolver-se com teatro nos anos 1970, com o grupo Núcleo Independente, coletivo historicamente reconhecido, onde também integraram, por exemplo, Celso Frateschi e Dinis de Albuquerque, vindos do Teatro de Arena.¹¹ Maia conheceu Marco Antonio Rodrigues, diretor do grupo, em 1987, quando se tornaram colegas de trabalho como planejadores culturais na extinta Fundação Nacional de Artes Cênicas (Fundacen). Sem terem travado maiores contatos, passaram a interagir juntos como artistas após um convite de Marco a Maia, para realizarem uma adaptação de *Capitão Fracasso*, de Théophile Gautier, montagem essa que se chamaria *Verás que é tudo mentira*, estreada em 1995, considerado o espetáculo embrionário do grupo, com a dramaturgia de Maia e direção de Marco.

Marco Antônio Rodrigues, Renata Zhaneta e Dagoberto Feliz são de Santos, e é lá que se dá o início de suas carreiras. A aproximação acontece aos poucos, pelos encontros mais fortuitos entre oportunidades de trabalhos. O mesmo se pode falar sobre Patrícia Barros, que era professora de história num colégio primário em Ribeirão Preto (SP) quando conheceu Marco numa apresentação na escola em que trabalhava. Esses encontros e aproximações paulatinas e prosaicas se desdobrariam nas relações embrionárias que formariam o Folias. Trata-se da organização de artistas ajuntados sem maiores compromissos, mas com profundas afinidades ideológicas, estéticas e pessoais que notam em sua unidade a possibilidade de realizar projetos que satisfaçam suas expectativas profissionais e artísticas.¹²

¹¹ Jorge Loureiro, *Verás que é tudo verdade – Uma década de Folias (1997-2007)*, São Paulo, Porto, Galpão do Folias, 2008, p. 51.

¹² Entre os integrantes também se faz a leitura de que a formação de um grupo era uma forma de enfrentar a precarização do trabalho de artistas de teatro e a impossibilidade de pautar processos

Após diversos trabalhos de trânsito diversificado entre os integrantes,¹³ alguns artistas que passam a nutrir certa afinidade estética e organizativa passam a se reunir em suas casas, ainda sem o compromisso de um grupo consolidado, para discutir e estudar o que poderia compor uma próxima montagem. Passam a organizar encontros periódicos para discutir livros, filmes, entre outros objetos de amparo cujo conteúdo poderia suscitar ideias para novos trabalhos. Num desses encontros, propõe-se uma discussão sobre o filme *A viagem do Capitão Tornado* (1990), de Ettore Scola. Baseado na novela de Théophile Gautier, *Le Capitaine Fracasse* (1863), o longa trata da trajetória de uma trupe de artistas mambembes que esconde a própria condição de miséria com o virtuosismo da forma teatral. Numa noite chuvosa e fria, procuram abrigo no castelo de um barão provinciano durante processo de decadência da aristocracia francesa.

O tom farsesco e cômico da narrativa expunha a instrumentalização da chamada “arte erudita” para a preservação da imagem de um *status*, que, paradoxalmente, preserva as noções de imaginação e fantasia ao mesmo tempo que se cobra o enaltecimento e repúdio ao existente. É esse o enredo que dará origem à primeira montagem que alguns dos integrantes caracterizam como o processo de maturação da “cara” do que viria a ser o grupo Folias D'Arte. Aqui estão presentes muitas das discussões sobre as quais o futuro coletivo se debruçaria, como a relação do trabalho do artista com o meio social em que está inserido, a precarização e a penúria presentes na realização de processos criativos, a representação estética relacionada com figuras de poder político, dentre muitas outras questões éticas e conceituais da atividade do artista teatral.

Aqui se encontra pela primeira vez, num mesmo trabalho, grande parte dos atuais integrantes. Dagoberto, Renata, Marco, Patrícia, Nani e Reinaldo estão reunidos na realização do espetáculo. Na dramaturgia, são destacadas as tentativas fracassadas dos artistas de usar da erudição para embelezar um estrato social que se tornava anacrônico e passava a ser atropelado pela decadência econômica e a inadequação de convenções culturais. O barão atribui aos artistas o caráter de “comediantes de província que se desviaram do caminho”, e esses tomam o estigma como correto e pertinente, passando a interagir com membros de estratos sociais a partir dessa relação estabelecida. A mútua manutenção de ilusões entre artistas e financiadores se torna evidente no seguinte trecho da peça, no qual Escapino, um dos integrantes da trupe, empresta ao barão um traje real que conscientemente serve a uma aparência de elevado *status* social. Essa ficção teatral passa a ser sustentada pelo próprio membro da corte:

criativos sem depender da interferência de questões administrativas que limitassem a possibilidade de discussão. Relata Patrícia Barros que “o grupo dá uma facilidade para dizer o que você quer, de trabalhar da forma que você quer” (entrevista concedida por Patrícia Barros em 24 abr. 2010).

¹³ Entre os trabalhos que precedem a montagem de *Vérás que é tudo mentira* estão o premiado *Enq, o Gnomo*, dramaturgia de Marcos de Abreu, e *O assassinato do anão do caralho grande*, de Plínio Marcos, ambos estreados em 1991; *Um uísque para o Rei Saúl*, de Cezar Vieira, estreado em 1992; e *Ressuscita-me*, de Rodolfo Santana, estreado em 1993. Nesse período de pré-formação, atendiam pelo emblemático nome de Cia. Instável, refletindo o caráter de ajuntamento de artistas descompromissados com a ideia de um grupo teatral consolidado.

Escapino: [...] Nós, comediantes, somos obrigados a manter um guarda-roupa que nos transforme rapidamente em príncipes, barões, nobres orgulhosos e valentes. Portanto, deixe de lado esses trajes que não fazem jus à sua categoria. Tenho para o senhor Barão um conjunto em veludo negro, com fitas vermelhas, que não faria má figura na corte mais requintada. Não lhe falta nada, nem mesmo espada.

Barão de Sigognac: Pelo menos não preciso da espada. Tenho a de meu pai.

O Barão se troca sob o olhar de Escapino.

Escapino: E agora, o senhor Barão não se sente melhor?

Barão de Sigognac: Como há muito não me sentia.¹⁴

Ao longo da peça, os artistas são submetidos ao jugo aleatório da “Fortuna”, que enriquece alguns e destrói outros. Uma das atrizes desperta a atenção de um marquês, com quem se casa e passa a viver de forma próspera; outro ator se perde do grupo e morre de frio numa noite qualquer. Essa indeterminação sobre o destino da vida dos artistas se reflete no diálogo anacrônico presente no texto entre um dos atores da trupe e um ator reconhecido e enriquecido, onde as relações alegóricas ganham atribuições literais sobre a atividade teatral brasileira:

Bellombre: Amigo Tirano, tenho conhecimento das dificuldades do teatro. A Fortuna não o tem favorecido. Sua roda gira tão rápida que só com muito esforço se consegue manter-se em cima dela. Mas se ela derruba sempre, também nos levanta com especial rapidez e ajuda a reencontrar o equilíbrio. Aceite esse dinheiro como presente ou tome-o como empréstimo. Nesta vida de camponês, não tenho onde gastar, e a mãe terra fornece tudo de que necessito. Este dinheiro não me fará falta.

Tirano: Sem subsídios, abandonado pelo Estado, a nossa situação não me permite que o orgulho se manifeste, mas não impede que reconheça a solidariedade do colega. As musas da arte saberão recompensá-lo.¹⁵

Favor e compreensão solidária do mais forte, assim, estabelecem a solidariedade de classe.

Nesse trabalho, também foram exploradas noções estéticas que seriam retomadas em futuras montagens, como a estrutura de uma peça itinerante combinada com uma forma de cabaré, a simultaneidade de diferentes planos narrativos e a consciente elaboração de formas de explorar as interconexões entre o “popular” e o “erudito”.

O espetáculo que dá a luz ao grupo, e de onde tiram o nome do coletivo, é *Folias fellinianas*, de 1997. A iniciativa de estruturarem-se de fato como um grupo tomou tempo. Segundo a atriz Nani de Oliveira, não se tratava de hesitação, mas de estarem perfeitamente claras todas as questões que envolviam ter um grupo formado naquele momento histórico e naquele contexto da atividade teatral.

¹⁴ Reinaldo Maia, “Verás que é tudo mentira”, in *Teatro reunido – Reinaldo Maia*, São Paulo, Folias, 2010, p. 41.

¹⁵ *Idem, ibidem.*

Não se tratava de hesitar, mas de pensar. Não se tratava de hesitar no sentido de “não devemos...”, era a consciência de que se trava de fato de um compromisso entre aquelas pessoas, entre um pensamento que estava engatinhando, e dentro do que se queria do teatro, qual seria nossa premissa de trabalho quanto ao pensamento. Então todos nós sabíamos o que isso significava de verdade. Não estou dizendo que isso é um processo que todos os grupos deveriam viver, apesar que sim (risos), porque é um projeto de muita responsabilidade mesmo. Você com o teatro, você com você, com a pessoa com quem você está trabalhando, enfim... acho que foi tudo muito correto, porque foi num momento em que já estávamos necessitando disso, de nos juntarmos efetivamente.¹⁶

Marco Antônio Rodrigues, apesar de não ter sido o único a permanecer reticente sobre essa formação, sustentou os argumentos que o mantiveram em dúvidas sobre a estruturação do grupo. Sempre lhe foi desinteressante a relação familiar e a intimidade que acaba por se consolidar entre os integrantes, fator que muitas vezes poderia afetar negativamente a elaboração de trabalhos de pesquisa mais aprofundados. Em seu depoimento a Jorge Loureiro, explicita:

Tem uma perversidade nesse tipo de organização: ela acaba por se tornar uma grande família burguesa, com todos seus acomodatamentos, cobrança e neuroses. [...] O grupo nasceu da contingência e da necessidade, pois era impossível produzir de outra forma, especialmente o repertório que pretendíamos: obras complexas que refletissem angústias nossas sobre o mundo e o país, uma estética popular que não abdicasse da nossa origem erudita da nossa cultura de classe, elencos numerosos se necessário, tempo de pesquisa e reflexão.¹⁷

Patrícia Barros, que trabalhava ativamente na equipe de produção do grupo, lembra que é possível identificar como um dos marcos de consolidação do coletivo a aplicação do projeto *Folias fellinianas* para um edital de montagem que saiu pelo Estado, o Flávio Rangel. A partir desse edital começam a se estruturar materialmente.

Esse espetáculo, para a maioria dos integrantes, é considerado o “marco zero”, o ponto de onde não havia mais volta para não ser mais considerado um coletivo formado. É uma montagem onde o caráter, a “cara” do grupo, aparece de forma inteiriça. Todas as questões éticas, morais, históricas e institucionais que marcam o debate do Folias estão presentes de forma explícita e didática.

Concebido a partir de estudos do grupo sobre a obra de Federico Fellini – no qual também se basearam parcialmente para o processo de *Verás que é tudo mentira* –, constroem uma fábula sobre um personagem chamado Ninguém, um carteiro dos baixos extratos da sociedade que não apresenta elementos que possibilitem tirar maiores conclusões sobre sua origem, e que deseja entregar uma carta cujo destinatário não consegue encontrar. Busca-o a partir do amparo de anjos que lhe dizem para confiar em sua espontaneidade e entender sua personalidade ingênua como qualidade. É encontrado, então, por um diretor de cinema, que passa a

¹⁶ Entrevista concedida por Nani de Oliveira em 6 jul. 2010.

¹⁷ Loureiro, *Verás que é tudo verdade*, op. cit., p. 82.

caracterizá-lo esteticamente enquanto tenta filmar uma obra com um ator chamado Brasil, que aspira à condição de *popstar* e, para atingir seus objetivos, passa a conspirar para a estetização de Ninguém. É muito esclarecedora a primeira fala do diretor, onde o etnocentrismo nacionalista de Euclides da Cunha, as utopias da fantasia enaltecida do fazer teatral e o ideal anárquico e modernizador da criação colaborativa mesclam-se sob a coordenação autoritária, realista e resignada ante o *establishment*, mas sem perder o verniz contestatário, ou seja, o retorno à velha obsessão de colocar as ideias no lugar:

Diretor: Corta! Corta essa merda! Onde está a responsável da produção? Cadê o ator que eu pedi? Porra, mas é isso que vocês querem apresentar como produto a ser vendido no próximo milênio? Eta povinho chinfrim! O que estão olhando, seus preguiçosos de merda? Onde está o trabalho coletivo, cooperativo de vocês? Essa cena não tem a menor coesão, a menor unidade. É assim que pretendem chegar a algum lugar? Aventureiros preguiçosos... Vocês não conseguem pensar em trabalho, porra! Trabalho! Trabalho! Produtora, onde está o ator que eu pedi? O umbigo de vocês não é o umbigo do mundo, não! O mundo é mais amplo... onde está o sonho de transformar essa realidade de merda em que vivem? Vocês mais parecem uns indigentes da modernidade! O século XX acabou e estão presos à idéia colonial de que o ócio é que é bacana. Cinema é organização, cooperação, imagem, modernidade, seus porras! Querem um pai-zão, é isso? Um diretor ditador? Chicote, é disso que estão precisando? Produtora, onde está o ator que chamei da América? Não conseguem fazer anda que não seja mandado? Só sabem obedecer, seus merdas... Tão sentindo saudades dos Jesuítas, da Inquisição, da ditadura, do quê? Se não for isso, é a anarquia? Querem produzir cinema, mas não sabem sequer representar! Vocês são despreparados, carentes de recursos, vítimas de suas ansiedades, dos seus músculos que os amordaçam... Produtora... produtora! Onde está o meu ator internacional? Essa produção não tem planejamento, racionalidade, método. Mas sonham com prêmios... ah! Isso eles sonham, ursos, oscar's, palmas... Corta essa merda! Vamos criar um produto vendável, uma fantasia que supere a realidade. Em publicidade e política, se a fantasia supera a realidade, que se venda a fantasia! Que diferença dos anglo-saxões! Me dêem um povo saxão e eu farei uma obra prima! Me dêem um ator de primeiro mundo, que eu ganho o Oscar!

[...]

Diretor: [ao avistar Ninguém] Ei, o que é isso? O que está acontecendo? Produtora, quem é esse tipo abstrato, sem energia física dos ascendentes primevos, sem a altitude intelectual dos ancestrais superiores, irrequieto, inconstante, deslumbrado com a vida, impotente para superar suas inferioridades étnicas? Responda-me, produtora! Acaso é esse Hércules-Quasímodo que pretende se apresentar para substituir o meu ator de nível internacional?¹⁸

Para Reinaldo Maia, autor da dramaturgia, *Folias fellinianas* deveria ser compreendida como uma fábula que retratava o processo de uma “traição de classe”.¹⁹ Esse processo, porém, não podia ser facilmente apreendido por uma associação direta de um agente social categoricamente apresentado sobre relações imediatas, pois precisava levar em conta muitas ponderações e elementos que diziam

¹⁸ Reinaldo Maia, “Folias fellinianas”, in *Teatro reunido – Reinaldo Maia*, São Paulo, Folias, 2010, p. 434-5.

¹⁹ Ver Louraço, *Verás que é tudo verdade*, op. cit., p. 74.

respeito ao conteúdo suscitado. A dramaturgia trabalha estruturas simbólicas de forte volubilidade, que aparentam representar determinado pensamento ou argumentação de determinada linha política, mas num momento subsequente sua lógica é desdobrada como motivação do oposto em relação ao que aparentava apontar no início. Conceituações clássicas sobre o discurso dominante acerca do agente dominado passam a se confundir e a ganhar novos parâmetros na forma em funcionamento.

Esses elementos temáticos surgem no grupo não apenas como projeções assimiladas sobre determinadas compreensões da história do teatro brasileiro. Trata-se de uma percepção de questões inscritas na apropriação das relações de produção por parte dos artistas integrantes do grupo, que são imbuídos de uma visão estética em comum, e que não necessariamente se estrutura por consensos, mas entre os conflitos de concepções. Não é possível, porém, adequar essa apreciação crítica de *Folias fellinianas* a demarcações rígidas de atividade criativa. No momento de formação do Folias, não houve uma carta programa ou documento de princípios criativos. Deve-se insistir que se tratava de algo que a atividade teatral e as afinidades estéticas entre os integrantes haviam criado. Esse espetáculo, assim como trabalhos que seriam realizados ao longo dos anos seguintes, expôs essa visão visceralmente crítica sobre a atividade do artista no meio teatral, e esse passou a ser um dos principais campos temáticos abordados pelo grupo.

Folias fellinianas foi um espetáculo que, num primeiro momento, trouxe diversas dificuldades para o coletivo. Foi demorado o processo de produção, atingindo muitos meses de ensaio, chegando a depender do apoio de grupos amigos para a estruturação do projeto, tamanha a rejeição do espetáculo no próprio meio teatral. Reinaldo Maia salienta, no depoimento a Jorge Louração, que

Essa peça foi censurada a ponto de, se não fosse o Grupo Tapa, para oferecer na época o Aliança Francesa pra gente, a gente não teria estreado a peça, depois de ter ensaiado mais de sete meses. Nenhum espaço público nos dava agenda, nos negava, ora alegando uma coisa, ora alegando... Nunca dizia que era censura implícita. Essa peça, inclusive, foi muito criticada pela classe, porque ela se sentia ofendida. [...] As pessoas diziam: "Que é que vocês estão querendo? Vocês se acham melhores?" Não, a gente estava falando da gente.²⁰

É seguro afirmar que foi uma realização de fôlego para o período em questão, quando empreendimentos artísticos ambiciosos e conceitualmente inovadores simplesmente não tinham estrutura por onde compor trabalhos com segurança de êxito.²¹ Há, porém, um segundo evento fundamental para a história da formação do grupo. Trata-se da aquisição do famoso Galpão do Folias.

²⁰ Louração, *Verás que é tudo verdade*, op. cit., p. 74.

²¹ Também vale ressaltar que, nesse momento, o coletivo já estava simultaneamente com outra peça em cartaz, o *Cantos peregrinos*, de José Antônio de Souza. Marco Antônio Rodrigues tinha nesse período quatro peças em cartaz (essas duas com o recém-formado coletivo, *O assassinato do anão do caralho grande*, montada a partir da residência no Oswald de Andrade, e *A senhora dos afogados*, de Nelson Rodrigues, em cartaz como trabalho de formação da turma daquele ano da Escola Teatro Célia Helena). Sem dúvida, também se trata de um feito extraordinário para o período em questão.

O objetivo de conseguir uma sede já estava presente desde o início do projeto de *Folias fellinianas*. O começo da procura se deu pela necessidade de conseguirem um “QG”, um lugar fixo onde poderiam fazer suas discussões e ensaiar sem se preocupar com horários e estrutura do espaço. Antes, faziam seus trabalhos em teatros alugados, espaços de grupos amigos, ou encontravam-se na casa de algum integrante, tendo as tarefas administrativas centralizadas num escritório localizado na Avenida Bento Freitas. Para a montagem do espetáculo, o grupo precisava de um espaço grande para que pudessem ensaiar com o cenário montado. Carlos Francisco, o Carlão, começou a procurar um local por volta de 1996, quando o projeto ainda estava engatinhando. No meio da busca, já de posse do edital Flávio Rangel (que financiou a peça), deparou com um espaço enorme, um galpão onde antes funcionava uma igreja evangélica. Como atesta Carlão, “ele estava bem envelhecido, sem tablado ou estrutura qualquer que pudesse se assemelhar a um teatro, mas o grupo já via ali um espaço que poderia ser utilizado”.²²

No dia 23 de maio de 1998, o galpão foi pré-inaugurado com uma encenação de *Folias fellinianas*, sendo oficialmente inaugurado apenas em abril de 2000, com a encenação de *Happy end*, de Elizabeth Hauptmann. A partir de então, entra num ciclo de intensa atividade, com muitas pesquisas e discussões simultâneas a muitas montagens que estreiam enquanto outros trabalhos estão em cartaz. Isso sem mencionar as diversas entidades e coletivos a que emprestam o espaço. Para melhor compreender o período que segue e o caráter das obras seguintes, torna-se imperativo tratar mais especificamente o que foi o Movimento Arte Contra a Barbárie e o envolvimento do grupo.

Como já foi previamente mencionado, Marco Antônio Rodrigues e Reinaldo Maia trabalhavam juntos na Fundacen, instituição de apoio e fomento ao teatro vinculado ao Ministério da Cultura. Puderam, portanto, acompanhar de perto e entender de forma precisa e detalhada no que consistiu o chamado “processo de enxugamento administrativo”, considerado de forma consensual como um aprimoramento de “estruturas inúteis e ossificadas do aparelho estatal”, como a era Collor popularizou em seu linguajar “modernizante”. Oriundos de um cenário de ampla precariedade e estagnação promovida por modelos privatistas de financiamento da cultura, grupos como o Folias foram algumas das primeiras vozes ativas que reagiram à ofensiva neoliberal nas políticas públicas culturais. O Estado sai de cena, deixando atrás de si um cenário de ruínas, como Paulo Arantes define em sua afamada entrevista.²³ O Estado passa a intervir para que haja mais mercado. Trata-se de um momento de plenas incertezas políticas e estagnação do pensamento crítico em relação ao cenário construído pela realidade social da época.

²² Entrevista concedida por Carlos Francisco em 16 maio 2010.

²³ Ver Beth Néspoli, “Paulo Arantes: um pensador na cena paulista”, *O Estado de S. Paulo*, 16.7.2007. Disponível em: <<http://www.galpaodofolias.com.br/site/paulo-arantes-um-pensador-na-cena-paulistana-por-beth-nespoli>>. Acesso em: 7 out. 2011.

A movimentação que passa a acontecer entre os coletivos teatrais só poderia ser caracterizada como um verdadeiro “terremoto” (termo utilizado por Iná Camargo Costa) no marasmo suscitado pelas sucessivas derrotas pela esquerda da época. O primeiro encontro, que não se pretendia ainda uma articulação política com as proporções tomadas, consistia numa conversa entre integrantes de grupos com afinidades estéticas e políticas sobre os próprios trabalhos realizados. Os debates eram longos e muitas vezes pouco amistosos. O grande esforço era compreender por que se atingiu um consenso de completa desimportância no senso comum sobre as obras por eles produzidas.²⁴ Eram discussões que fundamentalmente debatiam os projetos estéticos e os motivos pelos quais aparentavam não atingir ninguém. As reuniões começam a acontecer entre fins de 1997 e início de 1998, com encontros no Teatro de Arena, na Rua Teodoro Baima, e por vezes no próprio Galpão do Folias. Foram consideradas personalidades fundamentais para o debate Umberto Magnani e Fernando Peixoto, que já tinham larga experiência nesse tipo de discussão, e Gianni Ratto, a quem atribuem o desafio proposto ao grupo de debatedores para que se perguntassem sobre o valor do trabalho que faziam.²⁵ Tal proposição, sem demora, levou-os a debater os rumos das políticas culturais no país, e logo perceberam a necessidade de se pensar criticamente os mecanismos políticos e ideológicos que levaram à drástica redução dos orçamentos do ministério e das secretarias da cultura. Passam a ser pautadas o que consideraram formas eficazes de intervenção.

Esses encontros tornaram-se um raro espaço de reflexão e formação política, onde visões opostas passaram a travar um debate honesto, sem falsas conciliações ou amenizações de pontos de vista. As iniciativas tomadas por parte desses grupos foram alguns dos primeiros esforços efetivos que tornaram públicas, por exemplo, as distorções da forma de funcionamento da Lei Rouanet, que já era debatida e criticada, mas em círculos específicos e de setores artísticos não organizados, como o cinema. A consciência produzida por um cenário que impossibilita artistas de produzirem a própria obra fermentou uma noção de vida pública e suscitou um debate sobre cultura como um bem público.

No ano 1999, paralela à formação do Arte Contra a Barbárie, o Folias estreia *Surabaya, Johnny!*, um espetáculo que consistia numa compilação de canções de Brecht e de textos contidos no espetáculo *Happy end*, de Elizabeth Hauptmann. É irresistível fazer nota de que o grupo aprofunda seus estudos sobre a dramaturgia de Brecht e as formas de manifestação do teatro épico justamente no momento de ascensão do movimento Arte Contra a Barbárie. Uma coisa não levou a outra,

²⁴ Marco Antônio Rodrigues coloca que “a primeira discussão da gente, que foi aqui [no Teatro de Arena], ficamos um ano discutindo o que acontece com o teatro da gente. Resposta: é uma merda. É uma merda. Enquanto o nosso teatro for uma merda, estamos perdidos. Lógico! Você não vai para o teatro para ver um discurso bem feito, você vai lá pra ver algo que te instigue, que mexa com você de um outro jeito” (entrevista concedida por Marco Antônio Rodrigues em 1º jun. 2010).

²⁵ Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho, *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*, São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2008, p. 21.

nada foi causal entre as propostas estéticas e o engajamento político. Simplesmente percebem que na forma épica desenvolvida por Brecht encontram todos os elementos que procuraram elaborar desde o começo de suas carreiras. Um teatro que trabalhe a fusão de gêneros, como a ópera, o circo e o cinema, que historicamente se interconectam, mas se manifestam como uma unidade articulada. Sempre tiveram Brecht como referência de todos os processos criativos ao longo da trajetória dos integrantes, mas é nesse período que o autor alemão se firma como objeto de estudo e projeto estético do grupo. As especificidades da manifestação da forma épica no contexto histórico brasileiro sempre foram uma prioridade, ainda mais com um integrante como Reinaldo Maia cujo processo de formação no teatro é oriundo da formação do Teatro de Arena.

Com as discussões produzidas no contexto da militância e da pesquisa estética, passam a estruturar meios cada vez mais criteriosos no processo de escolha de novos projetos. Formam, em 2000, um conselho artístico, composto por Paulo Arantes, Emília Viotti, Fernando Peixoto e Maria Silvia Betti, com quem organizam encontros de discussões e debates sobre quais seriam as questões mais relevantes a serem tratadas. No mesmo ano é publicada a primeira edição do periódico semestral *Caderno do Foliás*, o qual hoje se encontra em sua 13ª edição.

No dia 26 de junho de 2000, no teatro Oficina, é lido o terceiro manifesto de Arte Contra a Barbárie. Aqui o movimento expõe maior fôlego de intervenção política e institucional. Os grupos de estudo e o conhecimento acumulado sobre as políticas públicas no campo da cultura apontavam para a necessidade de uma mais efetiva denúncia sobre o desmonte dos poucos programas governamentais que existiam, solicitando informações orçamentárias e exigindo transparência na aplicação de recursos. Os números suscitados produziam profundo desgosto e insatisfação, como Iná Camargo Costa esclarece:

Os dados que obtivemos confirmam aquilo que empiricamente percebíamos. São alarmantes: basta dizer que em geral, a fatia orçamentária destinada à cultura fica resumida a 0,2% dos recursos públicos. Ou seja, em geral o pensamento no país não chega a valer 1%. O resultado, o cidadão sente na carne: violência, e selvageria.²⁶

Medidas concretas passam a ser reivindicadas pelo movimento. A principal pauta articulada agora é “a criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos”.²⁷ Os encontros periódicos de discussão passam a ser divulgados na grande mídia, que começa a cobrir o movimento com certo entusiasmo.

A luta pela Lei de Fomento foi mobilizada a partir de três objetivos fundamentais que não podem ser hierarquizados instrumental ou conceitualmente. São eles: assegurar a simples sobrevivência física e organizada de grupos teatrais que se jun-

²⁶ *Idem, ibidem*, p. 28.

²⁷ *Idem, ibidem*, p. 30.

taram em um movimento por não haver alternativa outra que a organização política; combater o consenso crítico e institucional da política neoliberal sobre o papel do Estado em relação à cultura; e instaurar e aprofundar o debate sobre a função e as formas da arte no momento histórico e no contexto social onde estavam inseridos.

Em nenhum momento os integrantes do movimento se organizaram acreditando na efetividade de uma pauta puramente legalista. Nos constantes balanços políticos, o que colocavam não era o nacionalismo tardio retrabalhado numa moralização das estruturas de poder; os debates tinham como pressuposto a ausência de possibilidades organizativas de uma pauta de esquerda. Não tinham ilusões sobre representatividade do ordenamento dos três poderes. O entusiasmo e otimismo que circunscreviam a conquista da Lei de Fomento ao Teatro diziam respeito à abertura de um espaço de discussão política que até então era inexistente em qualquer campo. O esforço e as expectativas dos integrantes do movimento eram pela possibilidade de estarem diante de um acontecimento, partindo da organização política de uma categoria social específica, que produziria o estopim para discussões sobre cultura e arte de forma mais radical, fundamentalmente associada à necessidade de compreensão do tecido social onde estão inscritas. Pautando especificamente o Folias D'Arte, esses temas, que já faziam parte de seus projetos estéticos muito antes de sua consolidação como grupo, passam a balizar de forma ainda mais rigorosa seus projetos artísticos nos espetáculos seguintes.

As atividades do grupo no espaço do Galpão passam a contemplar a organização de oficinas gratuitas e trabalhos com moradores do entorno do espaço. Considerado um fracasso de crítica e bilheteria, *Happy end* de certo poderia lembrar *Ressuscita-me*, que por alguns foi igualmente considerado um espetáculo malsucedido. A comparação, em verdade, é infeliz. Ela desmerece o trabalho de pesquisa e o marco que a montagem, os estudos de Brecht e o teatro épico representaram para o grupo. Todos os trabalhos do grupo precisam ser compreendidos como um processo acumulativo de pesquisa e organização de concepção estética. No período em questão, os trabalhos envolveram a compreensão da exclusão e da estrutura do espaço urbano que habitavam.

A região de Santa Cecília, na época, era marcada por seu caráter de marginalização e expressão de miséria urbana, sendo um dos percursos de extensão da zona conhecida como Cracolândia. Esse contato com o espaço e os trabalhos com o entorno do teatro passam a integrar as pesquisas do grupo. Em 2001 realizam *Pavilhão 5*, que é pautado também por trabalhos de Reinaldo Maia na Zona Sul de São Paulo, na comunidade de Monte Azul. O conceito de exclusão passa a ocupar as pesquisas do grupo. No trabalho seguinte, mais especificamente os habitantes do entorno do teatro são tomados como conteúdo temático, dando origem ao processo de criação de *Babilônia* (2001). Considerada uma das melhores dramaturgias originais de Reinaldo Maia, a peça discute as ideias de exclusão e marginalidade a partir de um olhar de classe pautado por uma entronização científica, problematizando principalmente como uma intervenção contra essa exclusão não reproduziria a ideologia dominante que produziu essa condição. Para a realização de *Babilônia*, o processo se amplia. Formam oficinas de circo e teatro trabalhando

com habitantes do entorno. Nesse período entra para o grupo, por exemplo, Val Pires, ator que integra o coletivo até hoje.

O Foliás D'Arte é contemplado com a Lei de Fomento ao Teatro a partir de sua primeira edição, de 2002, com a qual realiza aquele que o próprio grupo considera o espetáculo que os colocou “no mapa”: *Otelo*. Essa é uma peça que combina todo o clima de esperanças e incertezas da vida política brasileira da época. O texto de Shakespeare caía como uma luva para pensar a situação que se abria: um mouro tornado líder militar “civilizado” passa a servir seus dominadores, a elite veneziana, colonizando a região de Chipre. Qual será seu fim diante desse dilema político? Todas essas questões foram intensamente debatidas e pensadas, desde a tradução do texto até os últimos momentos de ensaio. Muito do cartaz do grupo na grande mídia e em pequenos círculos de apreciadores de teatro se deve a essa montagem. Calcula-se que mais de dez mil espectadores passaram pelo galpão da Santa Cecília para ver a tragédia canônica na concepção dessa trupe que até então ninguém sabia bem quem era. Sem mencionar os diversos prêmios e as viagens que puderam fazer com a repercussão do espetáculo.

O período que segue é de atividades cuja intensidade é sem precedentes para o grupo. Mantinham em cartaz trabalhos do repertório, alguns estreados no próprio ano de 2002, como *Single singers bar*, *Frankenstein* e *Las muchachas*. O sucesso de *Otelo* e a motivação temática de sua montagem os impelem para um aprofundamento nas discussões sobre o momento histórico que se abria na América Latina. Colocava-se a hipótese da possibilidade de se pensar uma ponte com o que se passava no Brasil. Deve-se lembrar de que esse era o período de confirmação de todas as incertezas quanto ao caráter da primeira gestão do Partido dos Trabalhadores (PT) na presidência da República, que ocorria em paralelo com o entusiasmo esquerdizante da radicalização bolivariana do presidente venezuelano Hugo Chávez em sua reação ao golpe de 2002 e os processos de politização na base indianista boliviana, os quais culminariam na posse de Evo Morales em 2006. Nesse entusiasmo latino-americano são montados os espetáculos *O banho* (2004), da dramaturgia original de Reinaldo Maia, e *El dia que me quieras* (2005), texto do venezuelano José Ignacio Cabrujas, sendo este o último espetáculo em que Maia trabalhou como ator. Esse é um período em que o Foliás ganha os holofotes da cena paulistana. Suas peças ficavam longos períodos em cartaz e a crítica passa a dedicar-lhe maior atenção e admiração. São elementos que o grupo soube instrumentalizar em seu favor, dando projeção a seus debates e ao acúmulo propiciado pela intensa atividade que é a característica do coletivo desde a formação.

Essa intensa atividade é combinada à igualmente trabalhosa militância no Movimento de Arte Contra a Barbárie, que começa a apresentar seus primeiros sintomas de exaustão diante dos constantes ataques sofridos contra a Lei de Fomento ao Teatro. Hoje, mais de doze anos após a formação do Movimento, ninguém nega sua importância e força. Ele carregava o poder simbólico que criava uma expectativa contra a ofensiva neoliberal, alimentando a ideia de que essa podia ser combatida criticamente com objetivos claros, respeitando a especificidade de categorias e preservando o rigor conceitual, ou seja, o projeto de excelência artística dos grupos. Quando o rigor estético e conceitual deixa de ser tratado de forma equâ-

nime na articulação política, inicia-se o fenecimento do potencial radical das conquistas. Ao tornar-se clara a impossibilidade de ampliação do debate sobre o fomento, as pautas da categoria passam a ser meramente reativas. Em consequência, passa a ser feita uma maior problematização sobre a noção de “teatro de grupo”.

Enquanto *El dia que me quieras* estava em cartaz numa longa temporada muito bem-sucedida, ocorreu o processo de criação de *Oresteia – O canto do bode*, que viria a ser estreada em 2007. Considerado por muitos dos integrantes do grupo o espetáculo mais marcante da trajetória do Folias, é difícil precisar quando sua montagem foi primeiro idealizada. Foram mais de três anos de ensaios, pesquisas e discussões, as quais só puderam existir devido ao amparo da Lei de Fomento, que permite aos trabalhadores de cultura agir como artistas por mais tempo do que como administradores de serviços. Ao longo desse período, revela-se a configuração conjuntural do que viria a ser a gestão do PT na presidência, que também foi objeto de debate entre coletivos. A organização por parte do grupo para entender a montagem consistia na compreensão de como uma percepção sobre os desdobramentos políticos do país poderia ser organizada e repassada em revista, mas relacionando essa percepção e essa reavaliação histórica com experiências imediatas, que diriam respeito a uma perspectiva “micro”, uma aparentemente existindo sem influenciar a outra.²⁸ Essa ambição crítica de pensar a própria condição particular, enquadrando-a nos debates sobre a “grande política”, balizou os improvisos e as formulações do texto, sempre pontuados e discutidos sobre a dramaturgia elaborada por Reinaldo Maia.

Oresteia é também a peça que comemora os dez anos de existência do grupo. Nela o grupo utiliza a trilogia concebida por Ésquilo, em 458 a.C., que narra a trajetória da casa dos Atridas e a consolidação do ordenamento político-social democrático a partir da legitimidade de uma ordem soberana muito próxima do que hoje reconhecemos como “Estado”, para expor um balanço histórico sobre as formas de se conceber a emancipação político-nacional no Brasil. As três partes do texto, *Agamêmnon*, *Coéforas* e *Eumênides*, são tratadas como episódios dramáticos que transformam momentos históricos, convencionalmente racionalizados como eventos decisivos na formação da vida nacional brasileira, em alegorias sobre o presente. Trata-se de um balanço de negativas no qual aparentes conquistas se revelam como mera inocuidade do existente, e referências de contestação se mostram parte composicional das forças que se diziam combater, cujos agentes que endossam seus desdobramentos caminham para a resignação não por refutação de

²⁸ O relato de Marco Antonio Rodrigues revela alguns desses elementos que organizaram a forma como o espetáculo foi pautado entre o grupo: “Primeiro que a *Orestéia* é, digamos, o fundamento do teatro. A pedra fundadora do teatro é a *Orestéia*. Da dramaturgia ocidental. Quando estávamos no embricalho da questão do Lula, chegando à conclusão de que as coisas não iriam mudar, tentamos entender de onde a gente veio e por que a gente chegou aqui, nesse lugar. Você pode ter mil opiniões, agora, qual é a raiz destas questões, qual é o fundamento? E tinha o ponto de vista micro. A grande pergunta da *Orestéia* era: você está aqui porque você quer ou porque você não tem para onde ir? Era a pergunta que a gente fazia para cada um de nós. A peça é estruturada em cima disso” (entrevista concedida por Marco Antônio Rodrigues em 1º jun. 2010).

princípios previamente estabelecidos, mas, como as Fúrias colocam em certo momento do espetáculo, por “displícência em vigiar os homens”.

A encenação de *Oresteia – O canto do bode* leva o Foliás para outros caminhos de pesquisa, onde o trabalho do ator é pautado pela luz da possibilidade de sua autonomia criativa, conceituada por Reinaldo Maia em seus escritos sobre teatro e em seus trabalhos como encenador. Fruto de um processo tão longo e exaustivo quanto *Oresteia*, estreia em 2010 *Êxodos – o eclipse da Terra*, espetáculo de dramaturgia coletiva organizada por Jorge Loureiro e livremente inspirado em contos de Gabriel Garcia Marquez e na obra de Sebastião Salgado. Diante da constatação de impossibilidade de traçar objetivamente caminhos a serem percorridos, voltam-se para o esforço de retratar subjetividades mutiladas. *Êxodos* expõe a trajetória, narrada pelo arcanjo Gabriel, de seis personagens que desejam fugir para o primeiro mundo. São personagens que, pelas forças das circunstâncias, são eventualmente ajuntados em espaços comuns, nas mais diversas situações, muitas das quais tornam transparentes angústias e anseios partilhados, mas que mesmo assim não lhes é familiar a vontade de abandonarem a condição de indivíduos isolados imersos nos abismos construídos pelos próprios sonhos.

Trata-se de um espetáculo que abriu um ciclo de pesquisas que culmina ao atual estágio de atividades do Foliás, que é o projeto *Êxodo – O homem cordial*. Retomam o conceito sociológico de Sérgio Buarque de Holanda para articular o reconhecimento de uma ideia de indivíduo que emerge da condição paradoxal relegada pelo que chamaram de “exaustão das estruturas sociais”, apropriando-se da individualidade cidadã como “notadamente a organização política do Estado”.²⁹ O indivíduo se apresenta como potência do atual estado de coisas, mas, paradoxalmente, é o indivíduo formado historicamente pela “sociabilidade cordial”, composto pela unidade dialética de contrários que combina a ordem e a desordem, o público e o privado, a civilização e a barbárie, numa forma de simultaneidade circunstancialmente ordenada. Desse projeto são encenados os espetáculos *Núnzio* (2009), dirigido por Danilo Grangheia; *Algo de negro* (2009), dirigido por Carlos Francisco; *Medida por medida* (2010), dirigido por Val Pires; e *A dócil* (2011), dirigido por Dagoberto Feliz.

O grupo Foliás D’Arte integra a história do teatro paulista como uma das forças que provaram ser atual e efetiva a união entre militância política e excelência artística. Surgiram como um dos braços fortes da forma organizativa “teatro de grupo” do final da década de 1990 e, em sua trajetória singular – que se constituiu da modéstia de um périplo de ajuntados –, souberam expor a extensão das potencialidades dessa forma, esbarrando inclusive em limites estruturais, mas jamais abrindo mão do engajamento que cobra superações. Independentemente dos caminhos que ainda estão por percorrer, a importância de seu lugar na história da vida teatral brasileira é inegável.

²⁹ Projeto *Êxodo – O homem cordial*. Disponível em: <<http://www.galpaodofolias.com.br/site/algo-de-negro-2010>>. Acesso em: 7 out. 2010.