Vilma Campos dos Santos Leite

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção de doutorado em História.

Área de concentração: História Social
Linha de pesquisa: História e Cultura

Orientadora:
Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos

Uberlândia
2010

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

L533e Leite, Vilma Campos dos Santos, 1964-

Estações e trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000 [manuscrito] / Vilma Campos dos Santos Leite. - Uberlândia, 2010.

284 f. : il.

Orientadora: Kátia Rodrigues Paranhos.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História social - Teses. 2. História e teatro - Brasil - Teses. 3. Teatro e sociedade - Brasil - História - Teses. 4. Atores e atrizes - Formação profissional - Teses. 5. Escola Livre de Teatro - Santo André (SP) - Teses. I. Paranhos, Kátia Rodrigues. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

CDU: 930.2:316

Vilma Campos dos Santos Leite

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção de doutorado em História.

Área de Concentração: História Social
Linha de pesquisa: História e Cultura

Uberlândia, 18 de agosto de 2011

Banca Examinadora

Profa. Dra. Kátia Rodrigues Paranhos – INHIS/UFU

Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva – ECA/USP

Profa. Dr. Alexandre de Sá Avelar – INHIS/UFU

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva – DEMAC/UFU

Profa. Dra. Vera Regina Martins Collaço – CEART/UDESC

A Ismael e Maria José,
Luiz Carlos e Lucas.

Com amor!

AGRADECIMENTOS

Tenho muitos agradecimentos. A começar pela família a quem pesou mais essa jornada acadêmica. A meus pais, que me acolheram nas visitas a pesquisa de campo e sempre. A meu filho que com uma compreensão para além da sua idade, chega a cuidar de mim, quando deveria ser o contrário. A meu esposo, que ao conciliar o companheiro afetuoso e o interlocutor rigoroso, foi amparo para todas as horas.

Obrigada aos amigos, que como os primeiros, foram anjos na minha existência, estimulando-me a cada segundo a seguir adiante nessa pesquisa-viagem. Desculpem-me, mas vou cometer a indelicadeza de não citá-los nominalmente, pelo receio da injustiça, que me seria imperdoável, de algum esquecimento.

Também serei eternamente grata aos colegas, amigos, artistas-orientadores, mestres, funcionários e coordenadores da Escola Livre de Teatro, no espaço da escola e para além dele, muitas foram as contribuições – para escanear, filmar e fotografar. Muitos foram os guardiões que abriram passagem no Museu de Santo André, na Prefeitura Municipal de Santo André e nos *Narradores de Passagem*.

Para as entrevistas, além de contar com a disponibilidade de salas e de equipamentos da ELT, foi possível um encontro na *Cia Balagans* e também nas casas dos narradores, quando necessário.

Gente distante, até já fora do país dizendo: “o que eu puder colaborar, conte comigo.” E eu contei mesmo: “quem tem uma foto de ensaio do “*Quase primeiro de Abril?”* e aquele cartaz “procura-se ator?” “Socorro, eu não tenho a última versão de Nossa Cidade! E nem a gravação de *Paranapiacaba!*” “Nossa, um período ficou descoberto nas entrevistas, preciso marcar excepcionalmente”. E o material chegando via e-mail, sedex e até via conversas on-line!

Gente que eu não via há décadas, outros que são parceiros há décadas e ainda os que eu tive o prazer de conhecer só agora e que não quero perder de vista nas próximas décadas! Vocês foram excepcionais, de verdade!

Agradecimento especial à parceria encontrada também na academia

À Dra. Kátia Rodrigues Paranhos, que com o seu aceite à orientação descortina para mim um novo campo de conhecimento, tornando plausível o diálogo, mesmo quando Departamentos e Institutos são distintos! Obrigada também à coordenação, professores, funcionários, colegas no Instituto de História e Programa de Pós-graduação em História.

Ao Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles e à Profa. Dra. Luciene Lehmkuhl pela interlocução que está bem além do exame de qualificação e da defesa. Suas especialidades em suas áreas e a sensibilidade são pupilas raras e preciosas. Assim como também, ao Prof. Dr. Antônio Carlos de Araújo Silva, Profa. Dra Vera Collaço e Prof. Dr. Alexandre de Sá Avelar que aceitaram tão pronta e generosamente ao convite de dialogar com esse trabalho. A banca foi primorosa e as considerações foram fundamentais para ajustes tanto no trabalho, quanto para minha trajetória como artista, pesquisadora e docente.

Aos professores do curso de Teatro e Música (DEMAC) da UFU que aprovaram meu afastamento em três anos para dedicação a esta pesquisa e por me estimularem sempre. Na UFU, agradeço ainda a equipe da biblioteca e da gráfica. Assim, também, a outros profissionais, que conheci via instituição, mas que para além dela colaboraram no texto (da revisão ortográfica da tese ao resumo na língua estrangeira), na diagramação e inclusão das imagens até a etapa de encadernação.

À CAPES pela bolsa de Doutorado PDEE de quatro meses em Havana/Cuba e aos técnicos dessa instituição. O plano de trabalho realizado foi fundamental. Posso dizer que em cada entrelinha existe o “olhar” e “a execução do trabalho”, antes e depois do Caribe. Por esse período em solo cubano, agradeço em especial ao Instituto Superior de Arte (ISA), especialmente nas pessoas do co-orientador Eberto Garcia Abreu e Mercy Rodrigues.

XI, DE PIRITUBA A SANTO ANDRÉ



FIGURA 1: Estação Ferroviária Prefeito Saladino, 800 ms, aproximadamente, da ELT

Xi,
O trem estava cheio
O rapa veio e
quis pegar no meu pé
A gente vive, véio nessa pauleira
Quem dá bandeira
Quem não sabe como é
Eu tô na minha, mano
Eu não dou bandeira
Eu to chegando
Oi eu aí ó!
Eu vendo faca
Vendo forro de casaca
Parafuso, pilha fraca
Vendo tudo que tiver
Pneu, catraca, fumo de Arapiraca
Pururuca, jararaca
Fechadura, fechecler
Vendo chiclete,
Capa de vídeo-cassete
Dentadura, cotonete
Chocolate, chaminé
Vendo chouriço,
Vendo vara de caniço
Dedo mindim do padim ciço
Eu vendo tudo que tiver
Eu vendo bike, tênis Nike,
Lucky strike
Drops kids, coca light
De Pirituba a Santo André.
De Pirituba a Santo André,
yeach yeach
De Pirituba a Santo André

Letra e música
de Kleber Albuquerque no CD
O Centro está em todas as partes

RESUMO

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (1990-2000) acompanha uma década na trajetória da escola de teatro, a ELT, procurando trazer à tona os modos de viver a formação e a criação teatral, bem como os diálogos realizados com seu tempo e lugar.
Três eixos compõem as fontes: documentos escritos, imagens e entrevistas, sendo possível destacar as últimas que permitiram trabalhar a partir do conceito de memória, narrativa e experiência. O trabalho utiliza a analogia de um trem para conduzir o percurso e está dividido em três estações. A *Primeira estação Paranapiacaba* (1990-1992) trata do momento político e social presente na cidade de Santo André, que por meio de uma administração municipal do Partido dos Trabalhadores (PT) institucionalizou uma escola de teatro, a ELT. Nessa estação, estão colocados os diálogos e os entraves com o movimento teatral ali posto, as estratégias para a composição da escola, a concepção, as experiências dos profissionais que foram trabalhar na ELT, destacando a criação e montagem de um espetáculo de nome homônimo à estação. A *Segunda estação Capuava* destaca a experiência vivida pelos estudantes do Núcleo de Formação do Ator, entre 1990-1992, seus processos criativos e os desdobramentos de suas práticas teatrais, no período de 1993-1996, quando a ELT foi fechada em virtude da troca de legenda no governo municipal. A *Terceira e última estação Santo André* trata dos modos como foi vivido o retorno da ELT entre 1997-2000. Destaca, também, a gestação de um instrumento pedagógico, chamado processo colaborativo, que envolve principalmente os Núcleos de Dramaturgia e de Direção e que está em consonância com o fazer teatral da última década, do século XX, na cidade de São Paulo e para além dela. Dentre as transformações, a dissolução de um projeto cultural mais amplo no âmbito da formação artística do município, sem que necessariamente isso significasse um conformar-se à realidade dada. Das continuidades, o de uma apropriação do fazer criativo dentro da própria cena num “aprender a aprender” pela experiência e que a inexistência de curriculum prévio favorece. As experiências artísticas dos profissionais reverberam sem dicotomia com a pedagogia teatral. A ELT se insere, assim, numa genealogia de escolas que pensam a formação teatral, enquanto investigação e como reformulação no próprio fazer.

Palavras-chave: Escola de teatro. Formação teatral. História e teatro.

Abstract

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) from Santo André (1990-2000) accompanies a decade in the trajectory of a theater school, the ELT, trying to bring up the ways of living the theatrical formation and creation, as well as the dialogues conducted with their time and place.
Three lines make up the sources: written documents, images and interviews, being able to emphasize the last ones that allowed working from the concepts of memory, narrative and experience. The work uses the analogy of a train to conduct the path and it is divided in three stations. The First station *Paranapiacaba* (1990-1992) deals with the political and social moment present in the city of Santo André, that through a municipal administration of the Workers' Party (PT) institutionalized a drama school, the ELT. In this station, are placed the dialogues and the barriers with the theatrical movement there stand, the strategies to the school composition, the conception, the experiences of the professionals who worked in ELT, highlighting the creation and setting of a show with a homonyms name to the station. The Second station *Capuava* points the experience lived by the students of the Actor Formation Nucleus, between 1990-1992, their creative process and the developments of their theatrical practices, in the period of 1993-1996, when the ELT was closed due to the switching of allegiances in the municipal government. The Third and last station *Santo André* treats the manner in which was lived the return of the ELT in 1997-2000. Stresses, also, the elaboration of a pedagogical tool, called collaborative process, which involves mainly the Dramaturgy and Directing Nuclei and that is in line with the theatrical making of the last decade, of the twentieth century, in the city of São Paulo and beyond it. Among the transformations, the dissolution of a broader cultural project in the artistic formation of the municipality, without meaning, necessarily, a conformation to a given reality. Regarding what continues, an appropriation of the creative making inside the own scene in a "learning to learn" through the experience and that the nonexistence of a previous curriculum favors. The artistic experiences of the professionals exist without dichotomy with the theatrical pedagogy. Therefore, the ELT fits in a genealogy of schools which think the theatrical formation while research and reformulation of the own doing.

444101

Keywords: Theater school. Theatrical training. History and theater.

LISTA DE FIGURAS

CAPA Foto de divulgação do espetáculo *Paranapiacaba de onde se avista o mar* (1992). "Estréia produção da Escola Livre de Teatro" *Folha de S. Paulo,* caderno ABCD 7-S, 30 de abril de 1992. Fotografia, papel, p& b. Atores Marcelo Gianini e Silene Pignagrandi na estação ferroviária de Paranapiacaba.

FIGURA 1 Estação Ferroviária Pref. Saladino. Evento *Asfalto sobre* Trilhos, 09 jul. 2004. Foto, digital,color. Arquivo ELT, p. VI.

FIGURA 2: Assembléia na ELT em 31 jan. 2009. Foto, digital,color. Arquivo Vilma Campos, p.33.

FIGURA 3: Mapa de transporte metropolitano de SP. Disponível em: **<http://www.cptm.sp.gov.br/e_images/geral/mapa_popup.asp>.** Acesso em: 03 nov. 2010 (detalhe), p. 35

FIGURA 4: Mapa político do ABC. Disponível em: <http://mauanews.files.wordpress.com/2008/10/gabc2009.jpg>. Acesso em: 15 jan. 2010. p.36

PRIMEIRA ESTAÇÃO: Cartaz espetáculo *Paranapiacaba de onde se avista o mar* (1992). Papel, color, 62cm x 53cm. Arquivo ELT, capa volume 2.

FIGURA 5: Cartaz *Quase primeiro de abril* (1990). Cartaz, p&b. Arquivo Solange Dias, p.57.

FIGURA 6: Ensaio *Quase primeiro de Abril* (1990). Direção: Dirceu Demarqui, Cássio Castelan, Solange dias, Vagner Cavalleiro, Marcelo Gianini, Esdras Domingues, Ezer Valim, Paulinho Krika, Manoel Moreira e Adelia Maria Nicolete. Foto p&b. Arquivo Solange Dias, p. 58.

FIGURA 7: *Quase primeiro de Abril.* Apresentada em 06 de maio de 1990 no Paço Municipal. Filipeta em papel p&b. Arquivo Solange Dias, p.60.

FIGURA 8: Programa da I Mostra Internacional de Teatro. Foto p&b. Arquivo Ivanildo Piccoli, p.63.

FIGURA 9: Cubanos apresentam espetáculo infantil em favela de Santo André. Jornal *Diário do Grande ABC*, Santo André, 04 jul.1990, p. 67.

FIGURA 10: *Screenshot* de entrevista com Celso Frateschi, em 20 maio 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 69.

FIGURA 11: *Screenshot* de entrevista com Maria Thaís, em 02 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.71.

FIGURA 12: *Screenshot* de entrevista com Altair Moreira, em 20 maio 2009. Arquivo Vilma Campos, p.75.

FIGURA 13: *Screenshot* de entrevista com Maria Lúcia Pupo, em 02 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 77.

FIGURA 14: *Screenshot* da fachada do Teatro Conchita de Moraes 1991, DVD trabalho sobre Teatros em Santo André. Arquivo Sérgio Soler, p. 79.

FIGURA 15: *Screenshot* da secretaria da escola e administração do Teatro Conchita de Moraes. Arquivo Sérgio Soler, p.80.

FIGURA 16 e FIGURA 17: *Screenshot* de aula do Núcleo de Formação de Atores. Arquivo ELT, p.80 e 81.

FIGURA 18: *Screenshot* da caixoteca, espécie de biblioteca móvel. Arquivo Sérgio Soler, p.82.

FIGURA 19: Foto de capa do *Diário do Grande ABC*, 30 out. 1991. Matéria Intitulada “Santo André festeja o Carlos Gomes”. Arquivo Vilma Campos, p.85.

FIGURA 20: *Screenshot* de entrevista com Cacá Carvalho, em 02 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 89.

FIGURA 21: *Screenshot* de entrevista com Malu Pessin, em 02 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 90.

FIGURA 22: *Screenshot* de entrevista com Camila Bolaffi, em 02 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 90.

FIGURA 23: *Screenshot* de entrevista com Luís Alberto de Abreu, em 02 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 92.

FIGURA 24: *Screenshot* de entrevista com Solange Dias, em 10 jul. 2009, à esquerda Carlos Albant ator e à dir. Sérgio Soler, iluminador. Arquivo Vilma Campos, p. 98.

FIGURA 25: *Screenshot* de entrevista com Cristiane Paoli-quito, em 10 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 100.

FIGURA 26: *Screenshot* de entrevista com Mônica Cardella, em 10 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.105.

FIGURA 27: *Screenshot* de entrevista com Carlos Albant e Solange Dias, em 10 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.106.

FIGURA 28: *Screenshot* de entrevista com Marcelo Gianini, em 10 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.107.

FIGURA 29 e FIGURA 30: *Screenshot* de ensaio de *Paranapiacaba*. Arquivo Solange Dias, p.107 e 108.

FIGURA 31: *Screenshot* do DVD *Palcos, ruas e galpões de Santo André. Direção Carlos Rizzo.* Núcleo de Vídeo da Prefeitura Municipal de Santo André,

ago. 1992. Arquivo/ELT. Kazuo Ohno Camarim do Teatro Municipal II Mostra Internacional, p. 109.

SEGUNDA ESTAÇÃO: Cartaz espetáculo *Travessias.* Papel, color, 45x66. Arquivo ELT. Arquivo Vilma Campos, capa volume 3.

FIGURA 32: *Screenshot* de entrevista com Heraldo Firmino entrevista, em 13 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 112.

FIGURA 33: *Screenshot* de entrevista com da esq. p/ dir. Ivanildo Piccoli, Rosangela Oliveira, Jardel Gley, em 13 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.113.

FIGURA 34: *Screenshot* de entrevista com da esq. p/ dir. Valdecir Nery, Antonio Correa Neto, Eliane Mendaña, em 13 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 114.

FIGURA 35: *Screenshot* de entrevista com da esq. p/ dir. Arlete Ferrera, Emerson Rossini 13 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 115.

FIGURA 36: *Screenshot* de entrevista com da esq. p/ dir. Luiz Nothlich e Sidnei Matrone Júnior, em 13 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 116.

FIGURA 37 e FIGURA 38: Espetáculo *O alienista,* direção de Cacá Carvalho, em 1991, no Teatro Carlos Gomes. Fotos de Ivon Piccoli, papel, p&b. Acervo de Ivanildo Piccoli, p. 122.

FIGURA 39: Espetáculo *O alienista,* direção de Cacá Carvalho, em 1991, no Teatro Carlos Gomes. Fotos de Ivon Piccoli, papel, p&b. Acervo de Ivanildo Piccoli, p.123.

FIGURA 40: Espetáculo *O alienista,* direção de Cacá Carvalho, em 1992, no Hospital Municipal de Santo André. Fotos de Ivon Piccoli, papel, p&b. Acervo de Ivanildo Piccoli, p.124.

FIGURA 41: Espetáculo *O brando*, direção de Tiche Vianna em 1992. Fotos de Ivon Piccoli, papel, color. Valdecir Neri à esquerda como Brighella, Antonio Correa Neto à direita como Tartaglia. Acervo de Ivanildo Piccoli, p. 128.

FIGURA 42: Espetáculo *Travessias,* direção de Cacá Carvalho em 1992. Fotos de Ivon Piccoli, papel, p&b. Acervo de Ivanildo Piccoli, p.129.

FIGURA 43: Espetáculo *Travessias,* direção de Cacá Carvalho em 1992. Fotos de Ivon Piccoli, papel, p&b. Acervo de Ivanildo Piccoli, p.130.

FIGURA 44: Espetáculo *Travessias* direção de Cacá Carvalho em 1992. Fotos de Ivon Piccoli, papel, p&b Acervo de Ivanildo Piccoli, p. 131.

FIGURA 45: Espetáculo *Meia, Sapato e chulé... tudo dá no pé.* Cia Trovadores Cênicos. Célia Borges como Marilin e Sérgio Soler como Barriga Grande. Foto Ivon Piccoli, papel, p&b. Acervo Ivanildo Piccoli, p.142.

FIGURA 46: Espetáculo *Todos por um*, direção de Tiche Vianna. Pérsio Plensack como Diabo e Vilma Campos como Ketty. Foto de Ivon Piccoli, papel p&B. Acervo Ivanildo Piccoli, p. 143.

TERCEIRA ESTAÇAO: Estudo para cenário de *Nossa Cidade* por Cida Ferreira, em 1999. In: SANTO ANDRÉ. *Os caminhos da criação.* Escola Livre de Teatro de Santo André, 10 anos. Prefeitura de Santo André, Secretaria da Cultura Esporte e Lazer: Departamento de 2000. p. 94. Está entre os trabalhos que participaram da 10ª Quadrienal de Praga, Exposição Internacional de Cenografia e Arquitetura Cênica na capital da República Tcheca de 12 a 29 de junho de 2003. (*Diário do Grande ABC,* 07 maio 2003), capa volume 4.

FIGURA 47: *Screenshot* de entrevista com da esq. p/dir. Beth Del Conti e Elisabete Barbosa de Lucas, em 05 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.149.

FIGURA 48: *Screenshot* de entrevista com Tiche Vianna, em 25 abr. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 159.

FIGURA 49: Foto Luiz Fernando Nothlich e Andréia Almeida, atores de Santo André participantes na mostra de reinauguração da ELT. *Diário do Grande* ABC, Santo André, 11 abr. 2009, p. 162.

FIGURA 50: Teatro Conchita de Moraes e ELT. Foto, color, digital. Arquivo/ELT, p. 164.

FIGURA 51: *Screenshot* de entrevista com Lucienne Guedes, em 02 fev. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 167.

FIGURA 52: *Screenshot* de entrevista com Kil Abreu, em 25 abr. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.170.

FIGURA 53: *Screenshot* de entrevista com Verônica Nobile e Tiche Vianna, em 25 abr. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 175.

FIGURA 54: *Screenshot* de entrevista Rogério Toscano e Georgette Fadel em 08 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 177.

FIGURA 55: *Screenshot* de entrevista Edgar Castro, em 09 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 178.

FIGURA 56: *Screenshot* de entrevista Vadim Niktim, entrevista em 18 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.181.

FIGURA 57: *Screenshot* de entrevista Elaine Caseli Ribeiro (F2) junto com Célia Borges Introdução ao Ator, em 13 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.183.

FIGURA 58: *Screenshot* de entrevista Nelson Viturino S. Melo F2, em jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.183.

FIGURA 59: Cartaz de *O último carro.* p & b. digital. Arquivo ELT, p. 185.

FIGURA 60: *Screenshot* de entrevista Gustavo Kurlat em 09 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.186.

FIGURA 61 e FIGURA 62: Fotos de *O último carro.* Fotógrafo Beto Garavekko, Foto, digital, color. Digital. Arquivo ELT, p. 187.

FIGURA 63: *Screenshot* de entrevista F3 e F4, em 14 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 188.

FIGURA 64: *Screenshot* de apresentação de *Jantar a dois,* Denise Guilherme. Acervo ELT, p.191.

FIGURA 65: *Screenshot* de entrevista Núcleo de circo, 15 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.192.

FIGURA 66 e FIGURA 67: *As aves de Aristófanes,* direção Rodrigo Mateus. Fotos color. Arquivo ELT, p.194-195.

FIGURA 68: *Screenshot* de entrevista da esq. p/ dir. Vilma Campos, Luiz Maria Veiga, Adélia Nicolete, Gislaine Perdão e Sérgio Pires, em 16 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 196.

FIGURA 69: *Screenshot* de entrevista Bruno Feldman, em 15 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p. 202.

FIGURA 70: *Screenshot* de entrevista com Francisco Medeiros (diretor de Nossa Cidade) e Sérgio Soler (iluminador), em 08 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.205.

FIGURA 71: *Screenshot* de entrevista do prólogo de *Nossa cidade*. Alessandra Moreira, 1999. Arquivo ELT. 21 de jul. 2009, p.206.

FIGURA 72: *Screenshot* de entrevista com Ana Paula e Rogério Cesar de *Nossa cidade*. 21 jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.208.

FIGURA 73: *Screenshot* de entrevista com Cida Ferreira que fez o cenário de *Nossa Cidade.* 13 de jul. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.210.

FIGURA 74: *Screenshot* do espetáculo *Nossa cidade,* atriz Alessandra Moreira.21 jul. 2009. Arquivo ELT, p.213.

FIGURA 75: *Screenshot. Nossa Cidade,* 1999, Arquivo ELT, p.215.

FIGURA 76: *Screenshot* de entrevista com Antônio Araújo, em 25 abr. 2009. Arquivo Vilma Campos, p.219.

FIGURA 77: *Screenshot* de entrevista com Fernando Faria, em 12 nov. 2009. Acervo Vilma Campos, p.225.

PONTO DE CHEGADA

Cartaz "*Escola Livre de Teatro eis a questão".* Mostra de trabalhos realizada de 17 de novembro a 19 de dezembro de 2002. Papel, color, 62 cmx 42cm (detalhe). Acervo ELT, capa volume V.

SUMÁRIO

1 Introdução: Ponto de partida.....1

2 Primeira Estação Paranapiacaba (1990-1992).....38
2.1.Primeira paisagem: dos antecedentes.....38
2.1.1. Janela n. 1 – Inserção em um universo mais amplo.....38
2.1.2. Janela n. 2 – O Partido dos Trabalhadores (PT).....43
2.1.3. Janela n. 3 – O movimento teatral em Santo André.....47
2.1.4. Janela n. 4 – *Quase primeiro de Abril*.....56
2.1 5. Janela n. 5 – I Mostra Internacional de Teatro.....62

2.2. Segunda paisagem: trabalhar na ELT 68
2.2.1. Janela n.6 – A concepção da ELT.....68
2.2.2. Janela n.7 – Funcionamento I.....76
2.2.3. Janela n.8 – Funcionamento II.....83
2.2.4. Janela n.9 – Os artistas-orientadores e as experiências vividas.....87
2.2.5. Janela n. 10 – *Paranapiacaba de onde se avista o mar*.....97

3 Segunda Estação Capuava (1990-1992) (1993-1996).....110
3.1. Terceira paisagem: A formação do ator (1990-1993)
3.1.1. Janela n.11 – Núcleo de Formação do Ator: estudar na ELT.....111
3.1.2. Janela n. 12 – Processos de criação na ELT.....120
3.1.3. Janela 13 – Fechar as portas.....132

3.2.Quarta paisagem: Sujeitos da ELT e práticas (1993-1996).....139
3.2.1 Janela n.14 – Movimento teatral em Santo André.....139

4. Terceira estação Santo André(1997/2000).....148
4. 1 Quinta paisagem: Da reabertura da ELT.....149
4.1.1. Janela n.15 – A ELT no panorama andreense.....149
4.1.2. Janela n. 16 – O retorno da ELT.....155
4.1.3. Janela n. 17 – Funcionamento III 161
4.1.4. Janela n. 18 – Funcionamento IV.....169

4.1.5. Janela n. 19 - Os mestres e o passado da ELT.....174

4.2. Sexta paisagem: Processos criativos A
4.2.1. Janela n. 20 – *O último carro*.....180
4.2.2. Janela 21 – Turmas de formação do ator: Formação 3 (F3) e Formação 4 (F4).....188
4.2.3. Janela 22 – *As aves*.....192

4.3. Sétima paisagem: Processos criativos B
4.3.1. Janela 23 – Núcleo de dramaturgia.....196
4.3.2. Janela 24 – Do *Nossa cidade* às sete cartas para Pierina.....201
4.3.3. Janela 25 – O Núcleo de Direção e a junção dos núcleos.....218

5. Conclusão: Ponto de Chegada.....227
5.1. As fontes.....227
5.2. O tempo-lugar.....231
5.3. De uma escola de passagem.....240
5.4. Desembarque.....243

Fontes
1. Entrevistas
1.1.Realizadas no Brasil.....246
1.2.Realizadas em Cuba.....254
2. Jornais.....255
3. Arquivos.....262
4.Fontes bibliográficas.....263
5. Sítios.....265
Referências.....268
Anexos
Anexo A.....283
Anexo B.....284

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História | Programa de Pós-Graduação em História

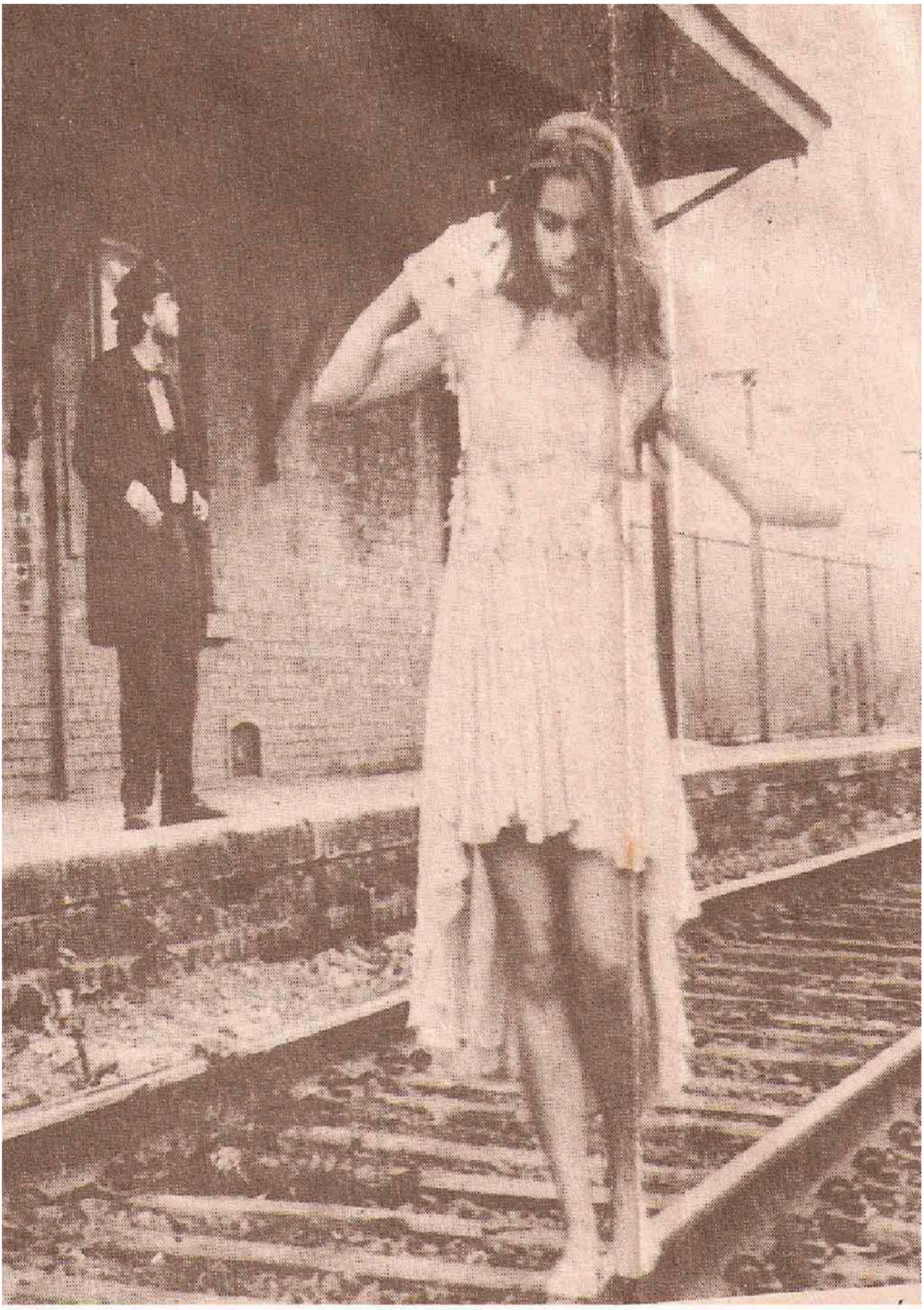
VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000

Volume 1

Uberlândia MG 2010





1. PONTO DE PARTIDA

ELT [...] Aqui não se ensina, se encena, se assanha [...]
A didática da dúvida [...] A didática. Ex-cola [...]
ELT versus DRT. É preciso exterminar as Escolas de Teatro
ELT. DDT. TNT. Antônio Araújo[1]

Em Santo André (SP) até 1990, não havia uma escola para a formação de atores. A opção existente no município era o Curso de Graduação em Educação Artística da Faculdade Teresa D'ávila,[2] voltado, porém, à formação de professores e não de artistas. Dentro da região do ABC paulista, em São Caetano, havia como possibilidade a formação teatral na Fundação das Artes, segunda escola fundada no Estado de São Paulo e nascida em pleno ano em que foi promulgado o Ato Institucional nº 5 (AI-5) no regime militar, primeiramente, como curso livre e a partir de 1986, como curso profissionalizante.[3]

Contudo, o fácil acesso de automóvel até São Paulo pela Avenida do Estado (eixo do rio Tamanduateí) ou pelo transporte público, especialmente o ferroviário, viabilizava que interessados em um conhecimento sistematizado em teatro o buscassem na capital paulista. Os atores como Antonio Petrin e Sônia Guedes[4] são exemplos de andreenses que foram estudar na Escola de Arte

---

[1] Fragmento do texto *ABC do Teatro* de Antônio Araújo. In: SANTO ANDRÉ. *O alfabeto pegou fogo: e*nsino das Artes em Santo André. Santo André: Secretaria da Cultura, Esporte e Lazer, 1992. p. 68 (mimeo). O texto foi publicado oito anos depois: SANTO ANDRÉ. *Os caminhos de criação* Escola Livre de Teatro de Santo André 10 anos. Santo André: Departamento de Cultura, 2000, p. 56.

[2] A partir da Lei de Diretrizes e Bases 5.692/1971 muitos cursos de graduação são criados para atenderem ao componente Educação Artística do currículo da escola básica. Nos anos de 1970 é o ensino polivalente que prevalece nessa formação de professores das linguagens artísticas. No decorrer das décadas seguintes, se intensifica o movimento por formações específicas em Teatro, Música, Dança e Artes Visuais para o componente da Escola Básica que passará a se chamar Arte, a partir de 1996. No início do século XXI, é possível afirmar que a formação direcionada a cada campo artístico aproxima a criação artística das atividades de ensino, mas essa não era uma realidade presente no início dos anos de 1990.

[3] O ator Milton Andrade foi o criador do projeto da Fundação das Artes. Este e outros dados sobre o histórico da instituição estão disponíveis em: <http://www.fascs.com.br/index.asp?dados=historico>. Acesso em: 02 out. 2009.

[4] Iniciam sua trajetória teatral com a Sociedade de Cultura Artística (SCASA) na década de 1950 em Santo André. Conseguem na década de 1960 o Teatro de Alumínio e estarão entre os fundadores do Grupo de Teatro da Cidade, tendo participado também do Centro Popular de Cultura (CPC), em Santo André. Dois dos livros fundamentais para situar a trajetória do teatro andreense entre os anos de 1940 e 1960 ASSUMPÇÃO, P. *O teatro amador em Santo André*:

Dramática (EAD), escola particular fundada em 1948 por Alfredo Mesquita, tornando-se pública em 1968, quando veio a se integrar à Universidade de São Paulo (USP).[5]

Ao lado dessa possibilidade por uma formação artística fora do município, caminho recorrente da periferia que busca o centro, já havia, na segunda metade do século XX, se constituído e difundido na região do ABC paulista, um movimento teatral, que na leitura de Luiz Roberto Alves se constituiu em uma apropriação ou enraizamento em seus locais de origem:

> A virada do centro para a periferia foi o que se buscou fazer na formação da Fundação das Artes de São Caetano, do Grupo Cênico Regina Pacis, de São Bernardo do Campo, das Federações de Teatro e especialmente do movimento teatral de Santo André, cujo Teatro da Cidade segue as linhas do trabalho de Roger Planchon, com quem Heleny e Ulisses Telles haviam estagiado. De Paris para a Província. Dos centros das três cidades para suas periferias, escolas, comunidades, buscando formar novos públicos.[6]

A existência de práticas teatrais, em Santo André, localiza a afirmação "criação de escola de teatro" dentro do programa político de Celso Daniel que vence a eleição de 1988 à Prefeitura Municipal de Santo André, pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

O partido de Celso Daniel, que naquele momento buscava atuação na esteira dos movimentos sindicais do período e com o apoio dos movimentos sociais e de parte da igreja católica ligada à teoria da libertação, também saiu vitorioso nas urnas de algumas outras cidades brasileiras, das quais é possível

---

A Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio. Santo André: Alpharrabio Edições, 2000. Também SILVA, J. A. P. *O teatro em Santo André:* 1944-1978. Santo André: Public Gráfica e Fotolito, 1991. Sobre o assunto vale ainda consultar o sítio: <http://www.uscs.edu.br/memoriasdoabc> do Núcleo de Pesquisadores de Memórias do ABC que desde 2003 reúne professores e alunos da Universidade IMES (Instituto Municipal de Ensino Superior – São Caetano) que desenvolvem projetos de pesquisa a partir da memória social da região do ABC, donde se inclui o teatro aí localizado.

[5] SILVA, A. *Uma oficina de atores*: Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1989. 147 p. Neste livro, historicização dos vinte primeiros anos de funcionamento da EAD com reflexões acerca da relação da instituição com a formação do ator e com a prática teatral brasileira do período.

[6] ALVES. L. R. *Cidade – Cidadão – Cidadania*: as rotas da cultura na República de São Bernardo, 1993. 220 f. Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

destacar São Paulo, São Bernardo do Campo, Belo Horizonte, Porto Alegre e, Santos, pela segunda vez.

Como defendeu Eder Sader, os movimentos sociais dos anos 1970 e 1980 criaram um novo sujeito social e histórico oriundo de experiências coletivas. A partir das práticas cotidianas e sociais desse sujeito, há a possibilidade de formas diferenciadas de relacionamento político.[7]

Nesse contexto, no que tange à cultura, considerando o início de 1990, nas cidades de São Paulo e de Santo André, é possível perceber pilares que a entendiam como parte integrante e indissociável do social, do econômico e do político e não como um nível à parte.

A concepção de cidadania cultural em voga na Prefeitura da Cidade de São Paulo no governo de 1989 a 1992, valorizando a cultura como direito dos cidadãos;[8] assim como na cidade de Santo André, o slogan "Direito à Cidade" que acolheu um projeto ambicioso para a área de cultura, são exemplos desse paradigma.

> Na primeira semana de maio de 1990, os jornais da cidade anunciavam: "Santo André cria Escola de Teatro". A notícia havia sido dada durante a apresentação da peça *Quase primeiro de abril*, em cujo processo de criação se reuniu mais de duzentas pessoas discutindo teatro.[9]

A expressão "ilhas de desordem" de Heiner Müller, recorrentemente utilizada nos discursos de Altair Moreira e Celso Frateschi, respectivamente diretor e secretário da Cultura em Santo André, de 1990 a 1992, parece sintetizar a proposta para linguagens artísticas nesse município.

A formulação de um projeto piloto para a criação daquela que passou a ser a Escola Livre de Teatro (ELT), bem como o primeiro biênio da sua coordenação, coube à Maria Thaís Lima Santos, já com histórico de formação e prática artística, tendo atuado como professora de teatro no decorrer da

---

[7] SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena*: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

[8] No texto Cidadania Cultural: relato de uma experiência institucional, que é um dos quatro ensaios de Marilena Chauí que compõem o livro *Cidadania cultura*: o direito à cultura, há uma explanação do trabalho à frente da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo de 1989-1992 e um balanço dessa experiência (p. 88).

[9] SANTO ANDRÉ, 1992, p. 55; SANTO ANDRÉ, 2000, p. 8.

década de 1980, em escolas como Macunaíma, em São Paulo, e o Centro de Artes de Laranjeiras (CAL), no Rio de Janeiro.

Posteriormente, de 1993-1996, período chamado de "entreatro dramático",[10] a ELT é extinta, uma vez que o Prefeito Newton da Costa Brandão, do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB),[11] entendeu que esse e outros projetos iniciados na gestão anterior estavam ligados a uma legenda partidária e, portanto, a uma gestão ou governo e não a um projeto que pudesse ser encampado pelo Estado independentemente da situação partidária.

Com o retorno de Celso Daniel, em 1997, ao executivo, a ELT reabre as portas e mesmo depois da morte deste, em 2002 e da reeleição de João Avamileno (PT) em 2004, continua em plena atividade. Apesar de não haver mudança partidária até 2008, é possível que haja alterações significativas dentro da *ELT* nas sucessivas gestões municipais.

Algumas das transformações nos projetos culturais das gestões municipais petistas até 2004, em Santo André, são acompanhadas por Lenir de Fátima Viscovini[12] que as analisa, procurando compreender as políticas de culturas públicas naquele contexto. Embora o trabalho se detenha sobre os Centros Comunitários, é significativo para a compreensão dos desígnios partidários nacionais e locais, em relação à cultura e lançando luzes para uma investigação que tem como norte a trajetória da ELT.

Dezenove anos depois de sua criação, a ELT é definida em matéria do jornal *Estado de S. Paulo* como "um modelo de gestão participativa que se tornou referência nacional" e "principal incubadora do chamado processo colaborativo".[13]

---

[10] SANTO ANDRÉ, 2000, p. 25.

[11] Uma volta ao que era de praxe, já que os partidos de linha conservadora tiveram predomínio na história de Santo André e antes da administração de 1988. Mesmo em 1938, quando Armando Mazzo, do Partido Comunista Brasileiro, vencera as eleições, não houve avanço democrático, já que o mandato não pôde ser realizado, devido à intervenção de Adhemar de Barros que durou até 1948, destituindo os prefeitos e cassando os vereadores de legendas progressistas. GAIARSA, O. A. *Santo André Ontem, Hoje, Amanhã.* São Paulo: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991, p. 90-91.

[12] VISCOVINI, L. *A política cultural do Partido dos Trabalhadores em Santo* André: da inovação à tradição (1989/1992 – 1997/2000 – 2001/2004), 2003. 151 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2005

[13] NÉSPOLI, B. Protesto paralisa Escola Livre de Santo André. *O Estado de S. Paulo***,** São Paulo, 19 de set. 2009. Caderno 2, p.D-9.

Essa notícia nos principais meios de comunicação, por exemplo, no jornal *O Estado de S. Paulo*;[14] na ordem do dia é uma resposta ao perigo eminente da mudança do executivo a cada quatro anos, mas para além disso, há um reconhecimento que leva artistas e formadores de opinião a se posicionaram diante da imprensa e em sítios da internet, como, Marcelo Tas, ao afirmar que "A ELT é parte integrante e importante da riquíssima cena teatral que acontece na cidade de São Paulo em torno dos grupos de teatro independente, que criaram a Lei de fomento."[15]

Quais foram as alternativas de criação e de produção da ELT que permitem tal leitura veiculada na grande imprensa? Há aspectos na configuração da ELT, como o processo colaborativo,[16] que são interpretados como "referência" no decorrer dos anos 1990 e adentrando o século XXI. O próprio verbete "processo colaborativo" no *Dicionário do Teatro Brasileiro*[17] aponta a ELT e o grupo Galpão como referências nessa busca horizontal de relação artística. É importante compreender esse procedimento, como o próprio nome diz, como construção constituída paulatinamente e não como forma acabada que surge pronta.[18] É a esse *continuum* histórico que pretendo

---

[14] NESPOLI, B. Protesto paralisa Escola Livre de Teatro de Santo André. *O Estado de S. Paulo,* 19 de set. de 2009. p. 46. O *Dossiê ELT* de set. 2009 apresenta notícias na imprensa e em sítios da internet, além de um breve histórico anterior incluindo cartas, moções de apoio, registro fotográfico do ato público realizado na câmera dos vereadores em 11 de setembro de 2009 e do movimento intitulado *ELT em Alerta* deflagrado naquele momento.

[15] A Lei de Fomento foi desenvolvida num momento histórico a partir do movimento artístico cultural "Arte Contra a Barbárie", na cidade de São Paulo. O programa foi instituído em 2002. Disponível em: <www.blogdotas.com.br>. Acesso em: 19 set. 2009. Para maiores informações consultar COSTA, I. C. & CARVALHO, D. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura*: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

[16] Segundo Luís Alberto de Abreu, é um processo que provém de uma "linhagem direta da chamada criação coletiva dos anos 70 e que se desenvolvem nos anos 90, no Brasil, com o Grupo Teatro da Vertigem e na Escola Livre de Teatro". ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, Ano I, n. 0, março de 2003, p. 33-p.41.

[17] GUINSBURG, J. (Coord.). *Dicionário do Teatro Brasileiro temas, formas, conceitos*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2009. p. 280.

[18] O processo colaborativo é uma terminologia que passa a ser corrente no fazer de alguns coletivos teatrais das duas últimas décadas. Muitos trabalhos acadêmicos têm se dedicado ao tema. Dentre eles: destaco: 1) SILVA, A.C. *A encenação no coletivo:* desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo, 2008. 222 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. 2) TROTTA, R. *A Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral*, 2008. 317 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008**.** 3) NICOLETE, A**.** *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*, 2005. 311 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

acompanhar, pois a abordagem parece relevante para a historicização sobre a formação e a criação teatral brasileira dos últimos anos.

A presente pesquisa pretende situar a ELT enquanto espaço de formação e criação e a sua relação com o movimento teatral, procurando perceber as dissonâncias ou não, com os coletivos teatrais que se constituem, que se diluem e que se transformam, em Santo André, e região. Desse modo, procede partir das construções que os profissionais, que nela trabalharam ou estudaram, trazem do período vivido e as possíveis reverberações dessas experiências em trajetórias simultâneas e posteriores a ele.

Interesso-me por investigar essa configuração artística e pedagógica, mas esbarro com a relação teatro e Estado por uma tangente, já que se trata de uma instituição pública num governo municipal. Para Fernando Peixoto é controverso responder se o Estado deve produzir cultura ou mais especificamente teatro.[19] No caso brasileiro, houve a criação de companhias de teatro nacionais como uma das formas de financiamento público.[20] Outros países também trilharam essa via, pois entre outras, pode aliviar preocupações materiais no processo de produção artística e estimular propostas estéticas inovadoras. Tais ocorrências evidenciam, entre outros aspectos, um amadurecimento necessário ao Estado para assegurar a liberdade de criação, sem temor aos possíveis posicionamentos críticos decorrentes daí.[21]

A política cultural, quando ação organizada pelo Estado, deve visar não só a promoção ou a produção de fomento ou manutenção de companhias estatais, como nesses exemplos, mas também envolve aspectos que vão da distribuição ao uso que se faz da cultura.[22] Segundo MIcelli, esse é um percurso a se desbravar, já que não existe antes de 1990 uma tradição de políticas públicas envolvendo nosso país.[23] Contudo diferentemente do que

---

[19] MICHALSKI, Y. & TROTTA, R. *Teatro e estado as companhias oficiais de teatro no Brasil*: história e polémica. São Paulo: Ed. Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

[20] Comédia brasileira (1940-1945), Companhia Dramática Nacional (1953-1954) e o Teatro Nacional de Comédia (1956-1967). Essas experiências são focalizadas em MICHALSKI &TROTTA, 1992.

[21] MICHALSKI, Y. ; TROTTA, R. 1992. p. VII.

[22] COELHO, J. T. *Dicionário crítico de política e cultural*. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2004. p. 292.

[23] MICELI, S. *Estados e Culturas no Brasil.* São Paulo: Difel, 1984. RUBIM, A. A. & BARBALHO, A. *Políticas culturais no Brasil.* Salvador: Ed. UFBA, 2007.

supõe esse autor, lembra Rubim & Barbalho que na era Vargas, entre 1930 e 1945, é digna de nota a passagem de Mario de Andrade pelo Departamento de Cultura da Prefeitura da Cidade de São Paulo e a presença de Gustavo Capanema, no Ministério de Educação e Saúde. Já no momento democrático, entre 1945 e 1964, há um desmonte institucional e independentemente do estado, vão se destacando os movimentos e organizações estudantis com experiências artísticas relevantes como no teatro, na música e no cinema. Esse movimento é atropelado pela proposta pública de cultura que se prolonga no período de transição e de reconstrução da democracia (1985-1994). Na Lei Sarney (1986), que é substituída pela Lei Rouanet (1991), destaca-se um processo de isenção do estado brasileiro que delega sua responsabilidade, em troca de impostos, à iniciativa privada.[24]

Sérgio Miceli e Maria Alice Gouveia, no início dos anos de 1980, apontam dois países extremos em suas políticas culturais numa perspectiva comparada: A França e os Estados Unidos.[25] Como outras nações europeias do pós-guerra, a França conta com aparato público, enquanto o segundo se pauta pelos "contribuintes" privados.[26] Teixeira Coelho, ao lado da incipiente realidade nacional, também pontua soluções encontradas em Londres, Paris e Havana, detectando nas casas de cultura um *"lócus"* privilegiado das políticas nacionais em que se inserem essas cidades.[27]

Estudos nessa direção reforçam a relação estatal que atravessa a situação andreense na década de 1990 e me estimularam a eleger uma localidade para a realização de um estágio dentro do Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior (PDEE) financiado pela CAPES – MEC. Escolhi a cidade de Havana, em Cuba, e permaneci nela por quatro meses. Independentemente de se tratar de outro regime político e de um paradigma de política cultural que "aponta para uma legitimação apoiada na necessidade de obter um enquadramento ideológico",[28] foi a possibilidade de viver, ainda que

---

[24] RUBIM & BARBALHO, 2007, p.8-28.
[25] MICELI, S. & GOUVEIRA, M. A. *Política cultural comparada.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
[26] MICELI & GOUVEIRA, 1985, p.11.
[27] COELHO, T. *Usos da cultura.* Políticas de Ação Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
[28] COELHO, 2004, p. 293.

pontualmente, a experiência de um Estado que pauta a sua ação na cultura[29] e compreendê-la na prática.

Em Cuba, desde 1960 no limiar da revolução, há apoio às linguagens artísticas, visível nos equipamentos que se diversificam e se multiplicam nas ruas de Havana; os artistas recebem subvenção como quaisquer outras categorias de trabalhadores; a ação estatal não se restringe à produção espetacular, e se espraia na formação de espectadores, no planejamento e implementação de uma formação contínua. Essas e outras ações, apesar das expectativas, não decolam nem evidenciam complexidades e paradoxos que estão imbricados na relação entre Estado, cultura, artes e mais especificamente teatro.

A travessia pela realidade cubana contribui para a aterrissagem pela ELT. Para além da política cultural por ela mesma, é o que se opera a partir dela, ou mais especificamente, tratar de acompanhar os sujeitos com seus possíveis procedimentos estéticos e pedagógicos, com seus diálogos com a realidade. A vida em Cuba sensibilizou-me para partir da perspectiva humana e não de uma generalização no âmbito macro como um partido ou o estado.

* * *

Em “Estações e trilhos da Escola Livre de Teatro de Santo André (SP)”, pretendo historicizar a ELT, cujo nascedouro é apenas um ponto em uma política cultural. Não vou acompanhar as transformações no decorrer das duas décadas (1990 até 2010) de existência da escola, como pretendia inicialmente, já que as experiências criativas e formativas, no decorrer dessa trajetória ganham corpo múltiplo, diverso e extremamente significativo, sendo necessário considerar a inversão em direção a uma cultura política junto com o olhar em direção à política cultural em trâmite.

Não se trata de um mero trocadilho,[30] que aqui especificamente tem por base Teixeira Coelho,[31] o qual propõe alteração na base da pirâmide

---

[29] MISKULIN, S. C. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da Revolução 1961-1975*. São Paulo: Alameda, 2009.

[30] Há um sentido mais estrito do termo. In: CHAUÍ, M. *Cidadania cultural O direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

infraestrutural marxiana,[32] ao defender a cultura como um elemento necessário para a convivência na cidade ou na pólis contemporânea:

> A religião já foi, durante um tempo, um longo tempo, a liga social necessária. Substituiu-a nessa função de cimento social a ideologia, companheira de viagem do industrialismo que no século XIX surgiu como a saída e o motor do século XX e, em especial, nas últimas três décadas. Não estão mortas, não se trata disso: a historia não chegou ao fim, ao contrário do que se pretendeu há alguns anos, e a religião continua ativa – embora com a presença bem menos forte do que supõem [...] Com a religião e a ideologia neutralizadas, e com a evidência de que a economia não alicerça uma civilização, resta para assumir o papel de concreto da comunidade a cultura [...] Está na cultura a forma de religião laica que a modernidade vem procurando promover desde o século XVIII como o catalisador por excelência da convivência social. A economia pode proporcionar a *liberdade* (ou pelo menos algumas de suas formas); a ideologia, ou os valores políticos, podem assegurar a *igualdade.* A *fraternidade,* porém, terceiro componente do tripé com que entramos na era moderna, dos três é o mais frágil, aquele que ainda mal consegue balbuciar. Dele pôde ocupar-se, no passado, a religião. Hoje, esse bastão foi passado para a cultura. Não há ninguém nem coisa alguma para receber o bastão depois da cultura. Ou a cultura leva esse bastão até a linha de chegada, que é sempre linha de nova partida, ou o bastão cai no solo e se rompe – e com ela a sociedade inteira: a barbárie terá chegado.[33]

Esse sentido de Teixeira Coelho de "uma atuação na pólis" como inerente à cultura está também associado ao teatro mais especificamente, pelo menos em sua matriz ocidental grega. Denis Guénoun[34] vê uma afinidade entre o ato teatral e a democracia, seja pela reunião de pessoas como uma espécie de convocação (público ou plateia),[35] pela arquitetura originária nas assembleias e edifícios teatrais[36] e pelo próprio ator, enquanto representante ou convidado a assumir um lugar diante de uma coletividade.[37]

---

[31] COELHO, J. T. *Guerras culturais*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000. p. 10.
[32] COELHO, 2000, p.139.
[33] COELHO, 2000, p. 119-120.
[34] GUÉNOUN, D. *A exibição das palavras* uma idéia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
[35] GUENOUN, 2003, p. 14-15.
[36] GUÉNOUN, 2003, p. 23.
[37] GUÉNOUN, 2003, p. 36-37.

O teatro acontece em um espaço político, no sentido mais largo do termo, embora produza outros sentidos que vão além da política.[38] Ainda que a visão da ELT traga uma atitude governamental, acolho o político nessa significação advertida por Guénoun, que dialoga com as proposições sobre cultura, de Teixeira Coelho. Esse vínculo fortalece a minha opção de limitar essas "Estações e Trilhos da ELT" à primeira década de existência (1990-2000).

No campo da prática artística, relevo configurações significativas pertinentes às mudanças no modo de produção do fazer teatral nos últimos anos do século XX. Silvia Fernandes aponta os anos de 1990 como de proliferação dos coletivos de criação, quando o teatro de grupo passa a definir mudanças na concepção e realização dos trabalhos.[39] Um dos aspectos importantes de conexão da ELT com esse momento é a geração de dramaturgos que desenvolve projeto artístico com processos de criação ancorados nos coletivos teatrais.[40] Para além do Brasil, Patrice Pavis também acena para um retorno ao texto e a uma nova dramaturgia ao longo dessa mesma década.[41]

A restrição cronológica[42] não impede que as questões relativas às oscilações em função dos ventos díspares na gestão municipal compareçam, inclusive quando resultante de uma mesma legenda partidária, evidenciando a relação frágil do Estado brasileiro para com a cultura.

Assim, a operação é de mergulhar em aspectos que irrompem como relevantes na década de 1990 na ELT, dando a eles o espaço necessário para a compreensão e sem desvincular de pensá-los em suas permanências e transformações, em relação ao seu tempo e lugar ou em suas dimensões estético-pedagógicas e histórico-sociais. Dito de outra forma, pelo recorte se faz possível adentrar a cultura como campo para um entendimento de como se

---

[38] GUÉNUON, 2003, p. 41.
[39] FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. p. XI.
[40] Um balanço sobre esse aspecto pode ser encontrado em GARCIA, S. La nueva dramaturgia y El proceso colaborativo en la escena paulista. *Conjunto.* Havana, n.134, p. 24-28, oct-dic. 2004.
[41] PAVIS, P. *A encenação contemporanea.* Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 21-24.
[42] Deixa ainda como caminho, a possibilidade da década seguinte de existência da ELT (a partir de 2000) se constituir num desdobramento posterior e distinto da pesquisa, não traindo aprofundamentos igualmente legítimos que emergem na história da ELT.

materializou, em Santo André, uma instituição de formação dentro do campo teatral.

Utilizo o termo cultura como "modo de vida ou sistema distinto de significações" (sentido antropológico e sociológico), somando particularmente a "prática significativa", evidente na linguagem e na arte.[43] Raymond Williams compreende a teoria da cultura "em relação" ao que é específico das diversas construções humanas, incluindo a sociedade (em sua dimensão histórica e social) e alerta da cilada de entender a prática artística como mero reflexo do contexto, pois essa dualidade, que colocou artes de um lado e sociedade de outro, é limitante.[44]

Outros autores da mesma tendência de Williams (nova esquerda britânica) se preocuparam com o papel da cultura nos estudos históricos, como Thompson,[45] que trouxe à tona as experiências de vida e as referências culturais das classes operárias da Inglaterra[46] e Hobsbawm,[47] que pelo estudo do jazz salientou os sujeitos sociais e o papel da indústria fonográfica.

Para além desse grupo, a reflexão sobre a relação entre cultura e sociedade tem sido alvo de outros historiadores de diferenciadas tendências e gerações. Mais especificamente no campo artístico, destaco Gombrich, historiador cultural ligado às artes visuais que entende que o domínio das ferramentas sobre o fazer, conjugadas com a expressão do sujeito é tão importante quanto o contexto.

Se de um lado "qualquer criação de uma dada época está ligada por mil fios à cultura em que se insere,"[48] por outro, não se trata de um determinismo, pois a interconexão não significa "postular que todos os aspectos de uma

---

[43] WILLIAMS, R. *Cultura.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008. p. 12-13.
[44] WILLIAMS, R. Os usos da teoria da cultura. *Margem Esquerda*: ensaios Marxistas*,* n. 9. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 179-180.
[45] THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987; THOMPSON, E. P. *Costumes em comum:* estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
[46] Na obra desse historiador e também na de Raymond Williams, o sentido de cultura para uma compreensão da sociedade capitalista, inclui sem desmerecimento à cultura erudita, formas que estão além desta.
[47] HOBSBAWM, E. *História Social do jazz.* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
[48] GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural.* Lisboa: Gradiva, 1994. p. 63.

cultura podem ser reconduzidos a uma causa nodal, de que (as linguagens artísticas) são manifestações."[49]

Essa percepção é fundamental para que não se entre em um campo minado de cultura. Como lembra Maria Elisa Cevasco em um livro em que busca uma compreensão da visão de Raymond Williams:

> [...] o movimento mais comum é de se mostrar nas obras os traços de algo que foi predefinido – por exemplo, a ideologia de uma época. Por esse ângulo, trata-se de mostrar como o externo se mostra interno, no conteúdo (reflexo) ou na forma (homologia estrutural). Com isso se perde a dimensão da totalidade das práticas sociais – o quanto o externo e o interno se interconstituem.[50]

A citação da autora menciona estudos feitos sobre obras literárias que não atentam para a especificidade dessa linguagem, servindo também para a cautela necessária no entrecruzamento entre a história com outras linguagens artísticas. Com relação à linguagem teatral, é possível recorrer ao próprio Raymond Williams como um dos autores que traz à tona a complexidade dos sinais inerentes a esse sistema,[51] como em um estudo em que defende a possibilidade de classificar algumas obras ficcionais modernas como trágicas, em contraposição ao entendimento do trágico limitado aos moldes na Grécia ou no Renascimento que negam o gênero no século XX.[52]

Entre os pesquisadores brasileiros que pensam a História em diálogo com a natureza linguagem teatral, destaco Tânia Brandão. A autora traz à tona entrevistas e documentos iconográficos do mais diverso naipe para revisar o processo de advento do teatro moderno nacional, alertando que a opção da dramaturgia como elemento único para a investigação é incoerente com a realidade do campo teatral, particularmente a partir do advento da figura do encenador na virada para o século XX. A composição de diversos elementos

---

[49]GOMBRICH, 1994, p. 63.
[50] CEVASCO, M. E. *Para ler Raymond Williams.* São Paulo: Paz e Terra, 2001. p. 151.
[51] WILLIAMS, 2008, p.119-178.
[52] WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna.* São Paulo: Cosac Naif, 2002.

cênicos é igualmente relevante, como iluminação ou cenografia, entre outros e muitas vezes há um relegar deles em uma pesquisa de dimensão histórica.[53]

A polissemia do fazer teatral em suas diferentes espetacularidades, pode estar também presente nos estudos que mergulham nas dimensões sociais dessa linguagem. É o que logra a pesquisa de Fernando Mencarelli[54] acerca do gênero do teatro de revista, ao analisar *O bilontra* de Artur Azevedo[55] encontrando a medida do diálogo entre o fazer teatral e o viver social. O palco revisteiro não foi um mero reflexo determinado pela realidade. A pesquisa revela como a cena de *O bilontra* dialogou e entrou no debate de vozes dissonantes sobre um fato real no Rio de Janeiro, intervindo também nele. Os estudos de Fernando Mencarelli e de Tânia Brandão historicizam, sem deixar de trazer ao centro os sujeitos artistas, sejam estes dramaturgos, diretores ou atores.

Além das pesquisas históricas que destacam as especificidades do ofício teatral, há aquelas que trabalham no entrecruzamento, história e teatro, focalizando a prática artística realizada por outros grupos sociais, que não os profissionais da área. Como lembra Gilberto Icle, as renovações mais significativas no teatro do século XX se deram por pessoas que pelo menos no início da carreira não estavam nos círculos "institucionalizados do teatro,"[56] ou seja, pelas mãos dos amadores do teatro, "no melhor sentido que a palavra possui em francês: *ameteur,* aquele que é amante. Amante da arte total, para além daquele que apenas tira o seu sustento dela."[57]

Dentro dessa seara, destaco trabalhos que se detiveram no movimento teatral entre operários ou trabalhadores e que fizeram um percurso a contrapelo como Iná Camargo Costa que analisou a contribuição estética, social e política de coletivos teatrais estadunidenses à margem, já na primeira

---

[53] BRANDÃO, T. *Uma empresa e seus segredos:* companhia Maria Della Costa. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 30-31.
[54] MENCARELLI, F. A. *Cena aberta:* a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
[55] Artur Azevedo se apropriou de uma notícia de jornal sobre um bilontra para a criação da revista homônima. Os espaços da ficção e dos acontecimentos ficaram tênues. A vida pode influenciar a arte, mas a arte também pode influenciar a vida, ou ela mesma se materializa numa forma de vida.
[56] ICLE, G. *Pedagogia do teatro como cuidado de si.* São Paulo: Hucitec, 2010. p. 53.
[57] LEABHARD, apud ICLE, 2010, p.53.

metade do século XX;[58] Vera Collaço, que focaliza uma experiência catarinense entre os anos vinte a cinquenta no século XX [59] e Kátia Paranhos que elege o Sindicato dos Metalúrgicos, em São Bernardo, nas décadas de 1970 e 1980 com práticas culturais como o grupo de teatro *Ferramenta e Forja.*[60]

Outra via que considero "menina dos olhos" para inter-relações entre teatro e história, no século XX, é a formação teatral realizada em escolas ou instituições destinadas a esse fim em consonância com essa "situação pedagógica como promotora de rupturas e dos movimentos que somente num segundo momento reverberaram nos espetáculos"[61] e é dentro dela que insiro essa investigação sobre a ELT.

Dentre os trabalhos acadêmicos que sinalizam esse lugar da formação como uma tipologia de estudo tão fundamental quanto o se debruçar sobre obras ou artistas, inseridos ou não em grupos, destaco os realizados sobre a Escola Martins Penna, primeira no Brasil;[62] a Escola de Arte Dramática (EAD), criada por Alfredo Mesquita;[63] uma pesquisa de cunho antropológico que traça o paralelo entre a formação de uma instituição pública (Martins Penna) e outra particular (Casa de Artes de Laranjeiras – CAL)[64] e ainda, trabalhos sobre cursos de graduação em Teatro em instituições federais de ensino superior, por exemplo, o Curso de Graduação em Teatro da UNIRIO,[65] da UFBA[66] e do

---

[58] COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho:* ensaios sobre o teatro americano. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
[59] COLLAÇO, V. *O teatro da união operária:* Um palco em sintonia com a modernização brasileira, 2004. 335 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.
[60] PARANHOS, K. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC Paulista. *Artcultura*, v. 7, n. 11. Uberlândia. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.101-115. jan. /jun. 2005.
[61] ICLE, 2010, p. 47.
[62] ANDRADE, E. M. F. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro no Brasil* – 1908-1911 subsídios para uma historia da formação do ator brasileiro. 1996. 134 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.
[63] SILVA, 1989.
[64] SILVA, A. A. B. M. *Quando se segue uma borboleta:* estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator, 2003. 264 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.
[65] CASTANHEIRO, J. *Do Curso Prático ao Conservatório de Teatro:* origens da Escola de Teatro da UNIRIO, 2003. 171 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

Pará,[67] embora esta última tenha um cunho mais limitado na visão histórica enquanto resgate.

Compreendo a trajetória da ELT tanto como espaço cultural em consonância ao que é inerente à criação e formação teatral e ainda, como prática social, já que os profissionais formadores e em formação são seres humanos que estão em interação vivendo complexidades, conflitos e antagonismos. Busco os relampejos significativos na primeira década da ELT, com a voz de Benjamin de *Sobre o conceito de História* ressoando de que pode haver elementos a enfrentar que são como vestígios que se prendem às asas de um anjo de olhos esbugalhados, como no quadro de Paul Klee.[68] O desafio é o de assinalar os possíveis assentamentos ou inovações, percorrendo afinidades, concordâncias, resistências ou indiferenças estéticas, culturais e políticas.

No campo das mutações, a hipótese é de que as transformações da ELT não são só decorrentes das orientações e modificações do projeto cultural da cidade. De um lado, essas transformações interferem efetivamente na constituição, no prosseguimento da ELT, do movimento teatral, em Santo André, e região; mas por outro, parece haver certas apropriações nas práticas teatrais ali realizadas e às quais interpreto como cultura política que emerge e que permite alguma espécie de inversão na realidade dada.

É possível que tais “fazeres”, como espécie de resistência, estejam potencializados a partir de um “modo de operar” da ELT; e, é nesse sentido que me detenho no processo intitulado colaborativo, com o foco paulatino na década 1990.

Percebo o movimento teatral centenário que trouxe a formação do artista para o centro, com uma estirpe de mestres fundamentais como uma matriz na

---

[66] LEAO, R. M. *Abertura para outra cena:* uma história do teatro na Bahia a partir da criação da Escola de Teatro. Bahia: Ed. UFBA, 2006.

[67] VASCONCELOS, A. C. *O gênero dramático e a valorização do teatro paraense:* através do resgate histórico da escola de teatro e dança da Universidade Federal do Pará. 2003. 244 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Pará, Pará, 2003.

[68] BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

ELT no sentido em De Marinis de uma tradição que é “conquista ativa e dinâmica, que indaga e utiliza a experiência que produziu formas e valores.”[69]

> A lição esquecida que nos legam as grandes experiências de pedagogia teatral do início do século XX consiste, precisamente, na advertência de que, ao contrário, para atuar em cena realmente, é necessário aprender e se aprende só mediante uma aprendizagem longa e difícil.”[70]

Na virada para o século XX, Stanislavski, criador do Teatro de Arte de Moscou (TAM), trouxe uma formulação do trabalho do ator sobre si mesmo e uma construção da cena a partir de circunstâncias dadas (“como se”). Essa prática teatral em junção com outros colaboradores visava fugir da repetição de fórmulas e clichês.

Stanislavski convida Meyerhold para desenvolver um trabalho no Teatro-Estúdio da Rua Povarskaia,[71] mas a discordância para com a visão verossimilhante da cena operada pelo mestre, levou o segundo a buscar um estúdio próprio, entre 1908 e início de 1910, em seu apartamento na Rua Jikovskii, reaberto em 1913 na Rua Troiskaia. Meyerhold visava a uma teatralidade com base em inspirações diversas como o simbolismo, que vai ter desdobramentos e levá-lo futuramente à biomecânica.

> Embora eu tenha alta estima os enormes serviços que o Teatro de Arte, prestou à história do teatro contemporâneo, tanto russo quanto europeu, eu seria culpado a meus próprios olhos e perante aqueles a quem eu entrego este trabalho se não ocupasse daqueles erros, que me ajudaram a encontrar um novo método de encenação.[72]

A pretensão não é filiar a ELT a uma técnica específica de formação do ator a partir de nomes mundialmente caros ao teatro do século XX, mas ao

---

[69] DE MARINIS, M. El teatro y la acción física: una tradición del siglo XX. In: *En busca Del actor y Del espectador.* Buenos Aires: Galerna, 2005. *conquista activa y dinámica que indaga y utiliza la experiencia que ha producido formas y valores.* p. 45.

[70] DE MARINIS, M. Yo y el otro: entre El miedo al diferente y El deseo de alteridad. Perspectivas teatrales, In: Op. cit. p. 196.

[71] THAÍS, M. *Na cena do Dr. Dapertutto* poética e pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 185-263.

[72] THAÍS, 2010, p. 197

reconhecer “um modo de vida” operar o vínculo a partir dessa “reformulação radical do teatro.”[73] A rigor, há uma finalização dos estúdios russos na década de trinta enquanto movimento,[74] mas a semente, enquanto núcleo de artistas que investiga, ecoa em criadores como Copeau, Grotowski, Eugênio Barba e Peter Brook, entre outros.

Respeitadas as inúmeras diferenças dos projetos estéticos de cada um destes, considerados encenadores-pedagogos,[75] igualmente buscam modos de atuação pautados nas potencialidades a serem desenvolvidas dentro do próprio processo criativo. A prática teatral realizada em laboratórios, em estúdios, em escolas e em coletivos[76] se contrapõe a uma tradição em voga no século XIX, particularmente no mundo ocidental, do ator enquanto ser talentoso que, ou não precisa de uma formação (uma espécie de monstro sagrado) ou quando carece dela, é para o domínio de uma técnica.

Em 1917, Stanislavski enviara uma carta a Jacques Copeau, manifestando o desejo de fundar um estúdio internacional para promover o intercâmbio. Copeau insatisfeito com a prática das montagens francesas, também buscava uma reforma teatral, elegendo a improvisação e a utilização da máscara como instrumentos importantes para a formação do ator. Dois anos depois, Copeau criou o seu próprio espaço, a *École Du Vieux Colombier*, que apesar dos breves cinco anos de existência, possibilitou a semeadura das ideias desse mestre a outros artistas que estudaram com ele como Louis

---

[73] Vários artistas, pensadores e pedagogos teatrais reconhecem esse momento marcante no século XX como o próprio ICLE, G. 2010. Ver especialmente o artigo de FERAL, J. A escola: um obstáculo necessário. In: *Ouvirouver.* Uberlândia: Departamento de Música e Teatro da UFU, p. 168-179. v. 6, jan./jun. 2010.

[74] SCANDOLARA, C. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX,* 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2006.

[75] A compreensão de uma não dicotomia entre ensino e arte tem tornado corrente a utilização de termos como encenador-pedagogo, artista-docente e outros. O volume de pesquisas da área é vasto e tem se intensificado nos últimos anos, sendo relevante a atuação dos programas de pós-graduação em Teatro e Artes Cênicas e também a atuação do Grupo de Trabalho: Pedagogia do Teatro & Teatro na Educação da ABRACE (Associação Brasileira de Artes Cênicas). Ver especialmente o trabalho PUPO, M. L. de S. B. Além das dicotomias. *Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação* – Educação emancipatória e processos de inclusão sócio-cultural. FUNDARTE, Montenegro, out. 2001.

[76] Para ficar em apenas três exemplos no Brasil. Destaco *Grupo Ta na Rua* (RJ), *Grupo de Atuadores Oi Nóis Aqui Travezeis* (RS) e *Grupo Galpão* (MG)

Jouvet, Charles Dullin, Gastón Batty e George Pitoeff. Um deles, Etienne Decroux, o qual dará origem ao trabalho da mímica corporal.

Grotowski, assim como fizera Stanislavski e Meyerhold também cria o seu próprio espaço de investigação teatral. Em 1965, inaugura seu *Teatro Laboratório,*[77]na Polônia. Eugênio Barba, aprendiz de Grotowski origina o *Odin Teatre* em Oslo, e no final da década de 1970 na Noruega, o ISTA (International School of Theatre Antropology).[78] Barba edita ainda de seu mestre *Em busca de um teatro pobre*, em que aparece claramente a ruptura operada e um eleger de modo distinto:

> Um instituto para pesquisa metodológica não deve ser confundido com uma escola que treina atores, e cuja finalidade é "lançá-los". Nem deve ser esta atividade confundida com teatro (no sentido normal do termo); embora a verdadeira essência da pesquisa exija a elaboração de uma montagem e seu confronto com uma platéia. Não podemos estabelecer um método se permanecermos indiferentes ao ato criativo.[79]

A partir de 1986, Grotowski se transfere para Pontedera, Itália, na fase final do seu percurso artístico, da "arte como veículo", numa radicalização no trabalho de identidade do ator. Barba traz de seu mestre a noção de "treinamento" como um "trabalho continuado e disciplinado"[80] do ator que será detonador de uma antropologia teatral.

Há pontos comuns que atravessam no tempo e no espaço a prática desses encenadores-pedagogos. Barba se interessa pela dimensão humana do artista, assim como Peter Brook, que ao criar o Centro Internacional de Pesquisa Teatral em Paris, acolhe a nacionalidade diversa dos artistas aí

---

[77] FLASZEN, L & POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório de Jerzi Grotowski* 1959-1969. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010. É importante ressaltar que a palavra laboratório tornou-se particularmente recorrente no Brasil nos anos 1970 E 1980, como "conjunto de práticas que o ator deve desencadear para afinar e aprimorar o seu equipamento de trabalho [...] aprofundar-se no conhecimento orgânico do seu papel e do texto (ou roteiro, ou tema básicos) a ser encenado." JANUZELLI, A. *A aprendizagem do ator.* São Paulo: Ed. Ática, 1996. p. 51.

[78] Pauta-se na Antropologia teatral, "estudo do comportamento do ser humano quando ele usa sua presença física e mental numa situação organizada de representação e de acordo com os princípios que são diferentes dos usados na vida cotidiana." BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator:* dicionário de antropologia teatral. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995,

[79] GROTOWSKI, Z. *Em busca de um teatro pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 104.

[80] ICLE, 2010, p. 59.

presentes como matéria prima. Propõe como seus antecessores, um modo de operar que não se restringe ao exercício de uma técnica, por mais inovadora que esta pudesse ser.

Aproximo a ELT dessa vertente, não só pelo seu momento de criação sem vinculação com o órgão que rege a educação formal brasileira, Ministério da Educação e Cultura (MEC), mas também por outros indícios a serem focalizados nessa pesquisa, entre eles a utilização do termo "artista-orientador", em substituição ao de "professor de teatro".

O fazer artístico do profissional que vai atuar na formação pode ser lido como uma espécie de súmula, transitando num "campo de uma prática real sócio-simbólicas."[81] Essa expressão de Lehmann, quando menciona uma das formas contemporâneas da arte se inserir na sociedade, colabora na leitura desses sinais presentes na ELT.

Tal legado tenciona com um sistema de conhecimento que segrega áreas em gavetas incomunicáveis. Nesse sentido, chama a atenção, os núcleos da ELT de Formação do Ator, de Dramaturgia e de Direção, entre outros. A escrita está em exercício direto com a cena, assim como a direção nessa prática dão a sensação de um trânsito ininterrupto. A formação desse artista, independentemente de ator, diretor ou dramaturgo parece contundentemente aparentada com a produção dos coletivos teatrais dos últimos dez anos para além da cidade de São Paulo.

* * *

É sem perder de vista o plasma do vivido na ELT, que a pesquisa se propõe a um mergulho no processo de criação e formação artística. A antítese entre o *continuum* e a mudança está na origem do problema histórico. Envolve não só o passado, mas os homens. É o homem no tempo como afirma Marc Bloch[82] e com a apreensão do que é vida, pois caso contrário, seria um antiquário e não um historiador.[83]

---

[81] LEHMANN, H. T. *O teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 21.
[82] BLOCH, M. *Apologia da História* ou ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 55.
[83] BLOCH, 2001, p. 65.

No seu encontro com Febvre, no movimento dos *Annalles*, Bloch inaugura não só uma revista, mas uma dentre as linhagens de historiadores do último século no enfrentamento de vestígios de diversas naturezas para a busca de uma compreensão histórica:

> Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos específicos para tal emprego. Quanto mais a pesquisa, ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em natureza.[84]

As questões interdisciplinares, apresentadas para o desenvolvimento dessa pesquisa, justificam a diversidade tipológica nas fontes. De um lado envolvem práticas e experiências que podem ser acessadas a partir das narrativas orais que trazem à tona a memória. Por outro, os diálogos realizados com a classe artística e o entorno social, prescindem de um entrelaçamento com as publicações e os registros da produção artística.

No desembaraçar do novelo, pelo menos três frentes de consulta se colocam como eixo para compor essa trama de uma história sobre os trilhos da ELT. Uma delas é a de tecer o fio a partir da enunciação oral das próprias pessoas quando entrevistadas acerca da ELT; a segunda, a partir dos registros presentes em jornais, publicações e no discurso registrado (imagem e escrito) que a ELT produziu sobre ela mesma e; por último, examinar os processos artísticos produzidos pela ELT, consultando vídeos, fotos e programas disponíveis em seu acervo.

Para compor o primeiro eixo, parti de aproximadamente trinta horas de filmagem realizadas em 2005 por um grupo chamado *Narradores de Passagem*,[85] com pessoas que trabalharam, estudaram na ELT ou artistas

---

[84] BLOCH, 2001, p. 80.

[85] "É um grupo de pesquisa e ação solidária em Santo André que através de voluntários, cria contos orais relacionados às passagens ou mudanças fundamentais da vida e narra esses contos, buscando apoiar o ouvinte em sua luta ou confortá-lo, afastando os aspectos excessivamente trágicos que a idéia dessas mudanças podem causar. Atuam em asilos, hospitais, creches, escolas, atividades de apoio e solidariedade às pessoas que estão envolvidas nas principais passagens". Disponível em: <http://www.narradoresdepassagem.org.br/oquee.html>. Acesso em: 10 set. 2009 O grupo é

integrantes de grupos atuantes, em Santo André. O objetivo da gravação era realizar um documentário para a comemoração de 15 anos da escola. A obra não se concretizou por falta de recursos materiais para a edição e tratamento do material, que se mantém arquivado na sede do grupo, em Santo André.

Ao assistir às entrevistas desse acervo, fiz anotações e transcrições que resultaram em trezentas páginas manuscritas em quatro cadernos universitários. Ao lado delas, como exercício de aprendizagem metodológico próprio, planejei e executei um cronograma de entrevistas, prioritariamente realizado em 2009,[86] a partir da consulta às listas da própria ELT e de convite realizado por carta, telefone e internet.

Foram entrevistados 3 gestores, 3 funcionários, 27 mestres e 98 aprendizes,[87] com cerca de cinquenta horas de gravação, digitadas em aproximadamente 800 laudas. No cronograma, privilegiei o encontro em grupos a partir do momento de atuação ou estudo na ELT, tanto para uma interação mais efetiva entre pessoas que conviveram artística e pedagogicamente, quanto por uma questão prática de viabilizar uma amostra significativa de vozes.

Mas nem sempre isso foi possível, alguns imprevistos acabaram resultando na reunião de pessoas que participaram de diferentes momentos na ELT. Essa tipologia de ocorrência, entre outras, foi agregada ao processo. A pesquisa esteve aberta a surpresas, inclusive a da necessidade de um recorte cronológico, que foi compondo uma diversidade temporal própria. Numa alusão a Marc Bloch, é possível dizer que foi necessário estar flexível para "agregar, no caminho, uma multiplicidade de novos tópicos."[88]

Também não foi unânime a reunião coletiva às entrevistas pré-agendadas. Alguns poucos encontros foram realizados individualmente com os entrevistados, por motivos que vão da solicitação pessoal deles à própria necessidade da pesquisa de ouvir aspectos que são mais específicos a uma determinada prática artística.

---

oriundo de um Núcleo de Pesquisa que iniciou sua trajetória em 2005 na ELT, sob a coordenação da Escola Livre de Teatro, antes de se constituir enquanto grupo autônomo.

[86] Ver ANEXO A – carta enviada para entrevista. p. 283.

[87] Na ELT, a nomenclatura mestre e aprendiz é utilizada, em substituição a "professor" e "aluno", por questões que passam pelo processo de formação e criação e que serão abordadas no decorrer do trabalho, especialmente no terceiro capítulo.

[88] BLOCH, 2001, p. 79.

As enunciações das entrevistas são chamadas de narrativas e os seus enunciadores de narradores, uma vez que a memória se materializa num percurso deflagrado a partir de um presente (o da entrevista) e em interlocução com a entrevistadora, com os entrevistados (quando há mais de um) e com as pessoas que registraram o momento em uma filmadora.

Este equipamento eletrônico embora não tenha possibilidades de captar toda a sutileza dos elementos presentes no momento dessa interação, em seus elementos performáticos, ao menos possibilita uma visão (ainda que mecânica) aproximada a partir do som e da imagem em movimento presentes no vídeo.[89] Essa tipologia de suporte com imagem possibilitou a identificação das vozes nas entrevistas coletivas e também a leitura não só das palavras, mas do próprio corpo e da própria reação dos presentes, que dizem tanto quanto a enunciação oral.

Já conhecia e tinha convivido por alguns anos com vários dos narradores, pois estudei no Curso de Formação de Ator de 1990 a 1992, no núcleo de Dramaturgia 1997 e, 1998-1999 no Núcleo de Direção, sem contar a frequência a oficinas de circo, grupos de estudos e outras atividades da ELT. É inegável que o fato de eu ter pertencido à escola, facilitou o acesso aos seus arquivos e também a disponibilidade das pessoas em aceitarem o convite para rememorarem as experiências ali vividas, particularmente dos dois primeiros anos. Entre os entrevistados, estão alguns dos profissionais que me formaram como artista, colegas que estudaram comigo e ainda membros de uma geração mais jovem que começou a fazer teatro em oficinas que ministrei na região do ABC paulista durante a década de 1990.

A minha formação artística atrelada à ELT trouxe não só benefícios para a viabilização do trabalho, mas também a necessidade de assumir os riscos inerentes a essa condição. Foi a partir do receio de que o meu pertencimento à classe artística pudesse restringir a validade ou a qualidade do material, que busquei apoio metodológico na história oral, preparando um roteiro estratégico, amplo para não perder o norte e também flexível, preservando a autonomia dos narradores. Tal roteiro foi entregue, com orientações claras da não

---

[89] As idéias de Paulo Zumthor. In: *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: EDUC, 2000, p. 17-18, são esclarecedoras para a percepção da inclusão desses meios tecnológicos na pesquisa.

necessidade de segui-lo na íntegra e nem esgotá-lo, puxando o fio a partir de um ponto à escolha do narrador.

Tenho dois acervos de entrevistas, um já mencionado com os sujeitos da ELT com aproximadamente cinquenta horas de gravação em vídeo (DVD) e fita (K-7). Este registro adicional em áudio, de modo a não coincidir com o mesmo momento de término da filmadora, teve o intuito primordial de não interromper as pessoas no fluxo da fala e se revelou em uma prevenção válida porque problemas técnicos ocorreram com os equipamentos,[90] salvaguardando a possibilidade do registro na íntegra, que se encontra digitado em cinco tomos. Um segundo acervo com dezessete horas de entrevistas com artistas cubanos, está digitado em um único volume (173 páginas) e com o registro em áudio em sua maior parte, apenas em (k-7), uma vez que não houve condições técnicas de operacionalizar gravações em DVD em todos os momentos.

As citações desse segundo acervo serão feitas por citação indireta e pontualmente quando o paralelo entre a realidade da formação e criação cubana se fizer necessário. Em compensação, o acervo dos artistas brasileiros vinculados à ELT ocupa boa parte do trabalho e os trechos que serão citados diretamente como transcriação. Esse sentido é apresentado, pelos irmãos Campos (Augusto e Haroldo) de “incorporação do indizível, do gestual, das emoções e do silêncio”.[91]

A enunciação oral, além de contar com indícios gestuais, tem uma dinâmica própria de aliteração de palavras, de vocativos, que me levam a compor com as palavras, por mais que eu não vá me utilizar da história oral como uma disciplina, como aponta José Carlos Meyhi. Mesmo em Portelli que entende a história oral como gênero, há indicações na mesma direção sobre o interferir no texto dito, pois “um traslado minuciosamente fiel os sons pode tornar ilegível um belo discurso e dificilmente pode ser descrito como exato.”[92]

---

[90] Exemplos: acabar da bateria do gravador, variação da energia que desliga o equipamento, problemas com a finalização de alguns DVDs.

[91] MEYHI, J. C. S. *Manual de história oral.* São Paulo: Edições Loyola, 1996. p. 198.

[92] PORTELLI, A. História oral como gênero. *Projeto História 22.* São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História PUC, 2001, jun. p. 27.

Assim, ao tramar o texto dos narradores, levei em conta que a utilização deles tem “como fundamento a clareza do texto e sua força expressiva,”[93] sendo necessário fazer ajustes e apropriar-me tanto omitindo quanto modificando e acrescentando palavras. O próprio ato de fragmentar já é também uma interferência. Outro pesquisador poderia tomar outros trechos desse vasto acervo. A partir de outra problemática, eu mesma, elegeria outros momentos enunciados. Nesse sentido, tive a precaução de solicitar a autorização dos entrevistados para que esse material venha a ser disponibilizado em centro de documentação pública para que outros pesquisadores possam se debruçar sobre ele, caso tenham interesse.

O meu processo, de buscar uma compreensão dessas vozes presentes nas entrevistas e em muitos momentos da escrita da tese em cada período e grupos, foi artesanal de quem não só ouve, mas também tece. Optei por retomar as enunciações que se reiteram, ainda que isso freie a cronologia. Lembro que busco nuances em oposição às generalizações, em consonância com o exercício metodológico de utilizar tais fontes.

Em nome da expressividade presente no momento da narrativa e no intuito de apresentar os narradores utilizo, em alguns momentos, fotogramas das imagens gravadas. Elas estão localizadas ou no primeiro momento de citação daquele narrador, ou quando julgo mais significativa sua participação na ELT.

Para a análise desse material, alguns conceitos foram se colocando como fundamentais. O primeiro de narrativa, o segundo o de experiência e por último o de memória.

A percepção de que o momento de encontro se configurava em narrativa foi percebida primeiramente a partir da repetição de certas imagens verbais no decorrer da enunciação. A prontidão em participar da fala; a interação entre os vários componentes em um grupo; a própria despreocupação com o horário previamente acordado para o término do encontro e ainda, o chamar a pesquisadora pelo nome em vários momentos, foram indícios de que se tratava de um momento de compartilhamento. Foi possível detectar momentos em que

[93] MEYHI, 1996, p.198.

a enunciação não estava “interessada em transmitir o puro em si da coisa narrada como uma informação ou relatório.”[94]

O momento de encontro dá o *status* de narrador ao entrevistado quando traz à tona experiências próprias e com elas o elemento artesanal da formação teatral, como paradoxalmente oposta à efemeridade da natureza artística e do próprio tempo, enquanto elemento pertencente ao momento ali presente. “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”[95]

Por um lado, a recordação do tempo vivido no passado trouxe muitas vezes uma cilada: certo tom saudosista, inclusive da pesquisadora, já que vivi naquele tempo e lugar evocados, mas por outro lado, foi possível ir além “a contrapelo”, porque trouxe comigo a possibilidade de compartilhamento, de reconstrução e de reavaliação. A imagem citada por Benjamim do homem nu, deitado, como um recém-nascido nas fraldas sujas da contemporaneidade,[96] elucida uma possibilidade de aprendizado na pesquisa, numa narrativa que se reelabora em seu próprio tempo de enunciação.

Benjamin, em seus clássicos escritos *O Narrador e Experiência e Pobreza*, constata que há uma mudança na atividade humana como decorrência de transformações nos modos de produção que são históricos, não há só pessimismo ou decreto do fim da narrativa. Há sim, uma adequação aos novos tempos, cujo atestado para Benjamin é o próprio advento do gênero romance.

Essa dialética se estabeleceu no momento da entrevista, pois o tempo real (o do encontro, na entrevista) em discrepância com o tempo rememorado, deu voz à narrativa, uma vez que foi possível trazer à tona a experiência vivida[97] como outro lado da moeda. Tanto aquela comum a várias gerações de artistas remontando à genealogia da formação teatral operada em laboratórios,

---

[94] BENJAMIN, 1994, p. 205.
[95] BENJAMIN, 1994, p. 205.
[96] BENJAMIN, 1994, p. 117.
[97] GAGNEBIN, J. M. *História e narração em W. Benjamin.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994. p.71

estúdios e escolas, e, portanto, coletiva;[98] como a de um artista individual inserido em sua própria particularidade.

A experiência em Benjamin, assim como também a conceituação de Jorge Larrosa Bondía[99] ao trazer à tona que "a experiência é o que nos acontece" e não o "que acontece" foram fundamentais:

> A palavra experiência vem do latim *experiri,* provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. O radical é *periri,* que se encontra também em *periculum,* perigo. A raiz indo-européia é *per*, com a qual se relaciona antes de tudo a idéia de travessia, o percorrido, a passagem.[100]

Assim ao narrar a experiência, os narradores trouxeram uma tipologia diferenciada valorizando a "travessia" que tem particularidades em cada um, por mais que os acontecimentos possam ser comuns. Este saber da experiência configura "uma forma humana singular de estar no mundo, que é, por sua vez, uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)."[101]

Com relação à memória evocada pelos narradores, a opção é por conceituá-la a partir de Halbwachs que se situa no momento do advento da sociologia, em que a atenção não está propriamente no individual ou do sujeito no processo de rememoração.

Para contrabalancear, pauto-me em Bérgson, pois como filósofo do sujeito, adentra a linguagem específica da memória, como um elemento pertinente à história, mas sem confundir-se com ela, concordando com Ricoeur que esta abordagem não é incompatível com a memória coletiva de Halbwachs.[102]

---

[98] HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 1994 e *Les cadres sociales de La memória*. Paris: Albin Michel, 1994, vai chamar a atenção sobre a importância da vinculação da memória com um grupo social.

[99] BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2010.

[100] BONDÍA, p. 6.

[101] BONDÍA, p. 8.

[102] RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Ed. da Unicamp, 2007. p. 105.

Para Bergson,[103] a matéria da memória é uma imagem em percurso: “intercala o passado no presente, condensa também, numa intuição única, momentos múltiplos de duração”.[104] No caminho, uma memória vai chamando outras análogas, contraindo ou expandindo. É possível que “ela se aguce cada vez mais, até apresentar apenas o fio de sua lâmina à experiência onde irá penetrar.”[105]

A fatia que emerge é ato de memória, evocada a partir de uma escolha que ata a percepção do presente com a imagem passada. A lembrança:

> [...] engendrará sensações ao se materializar, mas nesse momento preciso deixará de ser lembrança para passar ao estado de coisa presente, atualmente vivida; e só lhe restituirei seu caráter de lembrança reportando-me à operação pela qual a evoquei, virtual, do fundo do meu passado. É justamente porque a terei tornado ativa que ela irá ser tornar atual.[106]

Essa trajetória reatualizada da memória transpareceu algumas vezes na cotização entre as entrevistas de 2005 e as realizadas em 2009. Ainda quando não há uma mudança significativa no conteúdo do que é dito, há mudança na forma de alguns narradores, por exemplo, aspectos da emotividade que parecem vir mais à superfície no relato mais próximo ao tempo acontecido e cuja passagem de um quatriênio, colabora numa compreensão mais distanciada de um momento vivido.

Por outro lado, foi surpreendente que em muitas vezes, a narrativa acontecesse de maneira muito similar, principalmente quando o lembrado vinha evocado com imagens verbais. Desse modo, houve a percepção de que as metáforas, as analogias, as alegorias e outras construções simbólicas são possibilidades privilegiadas da memória aproximando-a do universo onírico.

Os meandros diversos e sutis da memória, algumas vezes foram explicitados pelos próprios narradores da ELT em 2009: “A memória é sempre

---

[103] Os enunciados a seguir são feitos a partir de BERGSON, H. *Matéria e memória.* Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, 2006. São Paulo: Martins Fontes, 2006 e também a partir de reflexões e anotações que realizei ao cursar a disciplina *Memória e história* ministrada pela Prof. Dra. Jacy Alves de Seixas, no Programa de Pós-Graduação em História, UFU, 1º semestre de 2009.
[104] BERGSON, 2006, p. 77
[105] BERGSON, 2006, p. 121
[106] BERGSON, 2006, p.163

um espaço meio difuso, mas que eu me lembre, eu tinha acabado de chegar",[107] ou ainda, "porque a memória da gente vai indo embora, talvez por isso a gente tenha inventado a escrita."[108] São enunciações que não só indicam o receio ou justificativa do narrador por não lembrar, mas que também atentam para um aspecto móvel presente na acepção de Bérgson sobre a memória:

> [...] aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, essas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples 'signos' destinados a nos trazerem à memória antigas imagens.[109]

É interessante que se anuncie frases como: "não sei por que eu estou falando isso,"[110] revelando talvez aspectos do presente que não tem mais conexão com o passado. A verdade é que a memória não consiste em absoluto, numa regressão do presente ao passado. "Nosso passado, ao contrário não age mais"[111] a menos que possa "inserir-se numa sensação presente da qual tomará emprestada a vitalidade." [112]

Outra abordagem, que se enunciou quando os narradores estiveram em grupo, foi a possibilidade de complementação ou de correção que a presença do outro provoca: "o discurso sobre o passado e a fantasia caminham muito lado a lado. Quando você faz coletivamente, o discurso sobre o passado pode ser menos fantasioso."[113]

Marc Bloch, em *Apologia da história,* refletiu longamente sobre a não inocência de um documento e a utilização da memória não está imune a essa construção. Os narradores se dão conta de que interpretam:

> – Até onde isso me toca é uma interpretação. Claro que há um distanciamento que é maravilhoso, você olha, mas é um tempo que faz inventar também. Inventar, você está hoje olhando pra um lugar ao qual você pertenceu. Quando a gente se encontra,

---

[107] Maria Thaís Lima Santos, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 2.
[108] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 06 fev. 2009, tomo 1, p. 76.
[109] BERGSON, 2006*,* p. 30
[110] Emerson Rossini, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p21.
[111] BERGSON, 2006, p. 280
[112] BERGSON, 2006*,* p. 280.
[113] Cacá Carvalho, em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 51.

> eu lembro que a Thaís falava isso, não sabe o que é verdade, real, e o que é a minha imaginação construindo a partir do que eu estou vendo olhando pra trás.[114]

Leituras distintas ou consonantes desses narradores são pertinentes numa pesquisa que quer entender a ELT também, a partir das práticas e da experiência, faceta muitas vezes ausente nos documentos escritos.

Notícias de jornais, publicações e comunicados oficiais da escola, como um segundo eixo são o ponto de partida para uma reflexão que prescinde de um amparo cronológico, frente que não parece ter na memória o suporte mais adequado.

Eventuais ideologias presentes no material impresso, por exemplo, o elogio ou a crítica a um órgão municipal e ainda funções linguísticas pertinentes do gênero jornalístico, não eximem do exame desses, estão tão sujeitos à parcialidade como quaisquer outros documentos.

Além desse acervo, principalmente encontrado no prédio da ELT[115] e no Museu de Santo André, tem sido possível recorrer a arquivos pessoais tais como agendas, cadernos, anotações de ensaios e apresentações de aprendizes da ELT, como os de Monica Cardella, Ivanildo Piccoli e os meus próprios.

Tais registros individuais, por mais que tenham as marcas visivelmente subjetivas, interessam em seu olhar processual, assim como parte dos documentos do terceiro eixo: os vídeos e fotos acerca das aulas, ensaios e apresentações da ELT. “Não se trata apenas de fazer falar estes imensos setores adormecidos da documentação,”[116] pois não foram produzidos voluntariamente para uma historiografia. Como diz Michel de Certeau: “significa transformar alguma coisa, que tinha sua posição e seu papel, em alguma *outra coisa* que funciona diferentemente”.[117]

---

[114] Tiche Vianna, entrevista em 26 abr. 2009, tomo 1, p.128.
[115] Nas cópias de jornal encontradas na ELT nem sempre há possibilidade de localizar o dia ou o caderno em que foi publicado determinado material. Essas informações feitas por funcionários, ou por estudantes voluntários que se dispuseram a organizar o acervo no (ano de 2009) nem sempre contam com as informações técnicas de como deve ser realizado este trabalho.
[116] Roland Barthes apud CERTEAU, M. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010, p. 83.
[117] CERTEAU, 2010, p. 83.

As imagens visuais (em vídeo ou foto) e gráficas (em um programa de espetáculo, evento ou as anotações de um artista) não são o fenômeno teatral em si, mas uma espécie de fotograma de um “aqui e agora” materializado a partir de um momento de criação na sala de ensaio, ou ainda de um acontecimento teatral durante a apresentação de uma cena, ou de um espetáculo.

Esse chamar de atenção a uma das especificidades da linguagem teatral não diminui a possibilidade de tomá-la como objeto de estudo junto a outras áreas de conhecimento, o que seria de forma insana atirar em vala comum a tipologia da pesquisa qualitativa, especialmente concentrada nas Ciências Humanas. Muito pelo contrário, quer evidenciar entre os campos interdisciplinares, o da História, como privilegiado para reflexões desse naipe, pois mesmo quando não se detém sobre uma linguagem artística, vive tal disciplina um paradoxo similar, visto que a operação historiográfica, em todas as fases da escrita da história é a reflexão sobre algo que está lá no passado e que é uma evocação, impossibilitado de se tornar real no presente.

A inclusão do terceiro eixo passa também por um lugar, aquele de onde falo. Sou docente em um curso de graduação em Teatro e trabalho na formação de atores e de professores de teatro. Como ensinou Certeau, por mais que se queira camuflar, o lugar é indelével. O lugar permite e também proíbe. Particulariza. “Meu patoá”[118] não pretende corroborar com a noção do artista enquanto ser talentoso. Há uma intenção explícita de afastar a arte de um lugar de *glamour* ou de limbo, reconhecendo-a e concebendo-a como área de conhecimento passível de se adquirir.

Nem sempre a formação teatral para exercer o ofício de artista como ator, diretor, cenógrafo, dramaturgo ou tantas outras funções ligadas ao fazer teatral se operacionalizou em escolas. Essas instituições destinadas ao processo de formação teatral podem ser tão relevantes quanto os grupos teatrais. Construídas histórica e socialmente são cada vez mais recorrentes, e, por um lado, podem estar atreladas a um estágio de especialização e profissionalização voltado para o mercado e por outro evidenciam que:

---

[118] CERTEAU, 2010, p. 65.

> Ante as deficiências do ensino, todos os homens de teatro tiveram a mesma reação: criar um grupo de trabalho para experimentar em seu âmbito métodos de reeducação teatral. A escola Vieux-Colombier de Jacques Copeau, o Estúdio de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou e, mais tarde, o Laboratório de Grotowski surgiram do mesmo desgosto em relação aos modos de formação existentes, do mesmo desejo de retirar-se momentaneamente para dedicar-se a pesquisa, da mesma necessidade de refugiar-se em um falanstério para evitar as más ambições.[119]

A "escola" como "lócus" de aquisição da linguagem teatral[120] remonta à passagem do século XX[121] e ainda que eu não tenha uma pretensão de realizar uma arqueologia, é importante mencionar que o elegê-la envolve o manuseio com outros tempos e lugares para além do foco cronológico. Esses "outros" são heterotopias e heterocronias,[122] evocados para além da superfície dos processos e exercícios em cenas de natureza ficcional. Falo especificamente de um modo de viver na formação do artista que em seu movimento ou em seus dilemas em ebulição, pode ter conexão com uma ou mais tradições teatrais em encenadores, atores, dramaturgos e outros artistas da cena. Esses vivos ou mortos se cruzam e interferem em possibilidades várias para negar, afirmar, corroborar ou rechaçar, fazendo ir e vir, num pêndulo em movimento.

Os espaços de formação cênica são relevantes para a reflexão sobre as rupturas da criação artística. O verbete "Aprendizagem" de Fabrício Cruciane no *Dicionário de Antropologia Teatral* inicia com a afirmação de que a história de teatro não se restringe à história de seus espetáculos, menciona os artistas como mestres pedagogos no limiar do século XX e ainda os espaços por eles criados:

---

[119] ASLAN, Odette. *O ator no século XX.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1994. p. 45.

[120] Os verbetes "estudos teatrais" e "universidade e teatro" no dicionário de teatro revelam a dificuldade epistemológica dos estudos teatrais, enquanto "totalidade" e a necessidade de "escolhas" para a formação. Ao mencionar o caso da Europa Continental, ainda refém de estudos que tem como centro a dramaturgia e a dificuldade do Estado que se exime cada vez mais de seu papel nessa formação, aponta para a ordem do dia nesse tema. PAVIS, P. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 150; 425.

[121] No Brasil, a primeira escola oficial de teatro, Escola Dramática Municipal (atual Martins Pena) foi fundada no Rio de Janeiro em 1908. ANDRADE, E. M. F. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro do Brasil 1908-1911*: subsídios para a formação do ator brasileiro. 1996. 134 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

[122] Ver FOUCAULT, M. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.). Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

> Se, por um lado, uma escola (como o teatro) é um compromisso com o que já existe, por outro é um lugar onde as utopias se tornam realidades, onde as tensões que sustentam o ato teatral assumem formas e são colocadas em teste. Numa época em que o teatro do presente vive como uma iminência do possível teatro do futuro, mudanças e transformações se tornaram *institucionalizadas* nas micro-sociedades teatrais. As escolas se iniciam para renovar o teatro, para colocar os alicerces do teatro do futuro e para ampliar as perspectivas do futuro do teatro.[123]

Os vestígios produzidos pelo discurso que a própria ELT enuncia em suas publicações, na produção artística, nas memórias e esquecimentos de seus sujeitos, assim como as enunciações outras – classe artística e imprensa são fios de uma trama que se sobrepõem para o entendimento de uma escola de teatro. Como lembra Ricoeur, a operação histórica, ou historiográfica não se dá apenas na terceira fase de escrita em um discurso, ela já começa desde a primeira fase, ou seja, na escolha e estabelecimento documental, percorrendo ainda a fase explicativa ou compreensiva, na qual se responde "ao por que."[124]

Nesse sentido, a operação é de contar "uma história da ELT", ou de tecer uma interpretação, sendo muitas outras ainda possíveis de serem tramadas. A proposta é partir dos "relampejos", como ensinou Benjamim, que se materializam nesse momento, mas que não somem instantaneamente no horizonte. São raios que se estampam como numa pausa para compreender quais os diálogos, os entraves sociais, estéticos e políticos, assim como suas discordâncias ou concordâncias com a criação e formação teatrais presente nos coletivos em seu lugar e tempo. Neste caso, Santo André, década de 1990.

Enxergo essa experiência reverberando em outras iniciativas de política cultural presentes em municípios como São Bernardo do Campo;[125]

---

[123] BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator.* Dicionário de Antropologia Teatral Campinas: Unicamp, 1995. p. 27.
[124] RICOEUR, p. 2007, p. 146-147.
[125] Prefeito Maurício Soares, 1989-1992; 1997-2000; 2001-2003. Análise sobre a primeira gestão In: BOLOGNESI, M. F. *Política Cultural:* uma experiência em questão (São Bernardo do Campo 1989-1992), 1996. 276 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

Diadema[126] e São Paulo[127] entre os anos de 1990 e os primeiros anos do século XXI. No meu entendimento, os cursos de graduação em Teatro das universidades não passam ao largo da experiência andreense, uma vez que alguns dos sujeitos que trabalharam e estudaram nela, se embrenharam como pesquisadores ou profissionais em instituições como a USP e a UNICAMP.

Há ainda algumas experiências com espaços de formação e prática teatral como do Cine Horto do Grupo Galpão em Belo Horizonte[128] e a recém criada Escola Livre de Teatro de Florianópolis (2009), com inspiração na ELT.

Leio *O ABCD do Teatro*[129] de Antônio Araújo, com dois fragmentos nesse *Ponto de Partida*, um como epígrafe e outro como legenda (FIG. 2) como uma espécie de um manifesto no início dos anos 1990. Em janeiro de 2009, o texto é reenunciado, em uma assembleia de mestres e aprendizes, por uma atriz em formação. As palavras tocam os presentes, mesmo depois de duas décadas separando o momento da inauguração da ELT.



[126] Diadema. Prefeito José de Filippi Júnior (1993-1996), diretor de cultura Elmir de Almeida, direção do projeto de formação artística (Ana Angélica Albano). DIADEMA CENTRO CULTURAL. Catálogo, 154 p.

[127] São Paulo Prefeita Marta Suplicy (2001-2004) Secretário de Cultura – Celso Frateschi. Coord. Teatro Vocacional – Maria Tendlau. TENDLAU, M. *Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épico dialética.* São Paulo: Hucitec, 2010.

[128] RAMOS, Luciene Borges. *Centros de cultura espaços de informação*: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008. p. 129.

[129] Texto completo no ANEXO B. p. 284.

FIGURA 2: Alba Brito lê *ABCD do Teatro*: “ELT. Escola. Escolho. É possível ensinar teatro?”. Assembleia da ELT, Janeiro 2009.

Parafraseio a letra da música “Por enquanto” de Renato Russo, cantada por Cássia Eller e questiono mudaram as estações, mas nada mudou? As estações enquanto “tempos da natureza” ou de vivência de um ciclo em seu significado cronológico é a minha opção para organizar o trabalho no tempo, inserindo seus sujeitos e suas práticas e experiências dentro do período que lhes dizem mais respeito. Cada capítulo é um volume separado em seu próprio tempo por mais que faça parte de uma linha cronológica.

Esses tempos distintos estão não só na escrita, incluo o tempo de embasamento teórico, do cursar das disciplinas, da coleta dos dados em pesquisa de campo, de lidar com cada eixo de fonte. De todos estes tempos, um dos mais instigantes talvez tenha sido o de lidar com as narrativas e memórias dos narradores, que vai ocupar uma boa parte das laudas seguintes e que me leva à tentativa de ousar também falar por analogias nesse espaço da tese e ao segundo sentido de “estações”.

* * *

Cada estação enquanto espaço, mais especificamente a um lugar urbano de espera de um transporte coletivo recorrente no imaginário de quem vive, estuda ou trabalha em Santo André: a estação de trem. Ela se potencializa em analogia sendo cada uma, um capítulo. Opero possibilidades de interpretações que dizem respeito a cada momento. A própria forma ou percurso tem conexão com as hipóteses de permanência e alterações na ELT. Assim, antes de dar a partida, são necessárias, a título de breve esclarecimento, informações concretas sobre as estações de trem para que o leitor possa bem usufruir da viagem.



FIGURA 3: O transporte metropolitano na Grande São Paulo é uma malha num cruzamento de várias linhas de metrô com a linha ferroviária.

A cidade de Santo André é cortada pela linha ferroviária (linha 10 turquesa) – da Companhia Paulista de Transportes Metropolitanos (CPTM), que se espraia como uma malha pela Grande São Paulo. Seu ponto inicial é na Estação da Luz (integração com linha 1 azul do metrô – de onde também saem várias outras linhas de trem), seguindo para o Brás (integração linha 3 vermelha do metrô), passando pela Mooca, Ipiranga e Tamanduateí (nome também do rio que determina o traçado da ferrovia que o margeia). Essa parte da linha está localizada na cidade de São Paulo.

A próxima estação é a de São Caetano, uma das cidades do ABC paulista. Na sequência, temos as estações pertencentes à cidade de Santo André e que interessam mais de perto para o trabalho. São elas: Utinga, Prefeito Saladino, Santo André, Prefeito Celso Daniel (integração com corredor metropolitano de ônibus) e Capuava. Logo após, estão as estações de Mauá e Guapituba, pertencentes ao município de Mauá e ainda, mais dois municípios homônimos às estações, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra. Por último,

tem-se a Estação de Paranapiacaba, novamente no Município de Santo André, que desaparece no mapa de transporte de trem metropolitano porque deixou de ser atendida em 2002. No mapa político (FIG. 4), é possível perceber que o território de Santo André permite que uma pequena vila esteja distante de seu centro, após a ferrovia ter cortado três outros municípios (Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra).

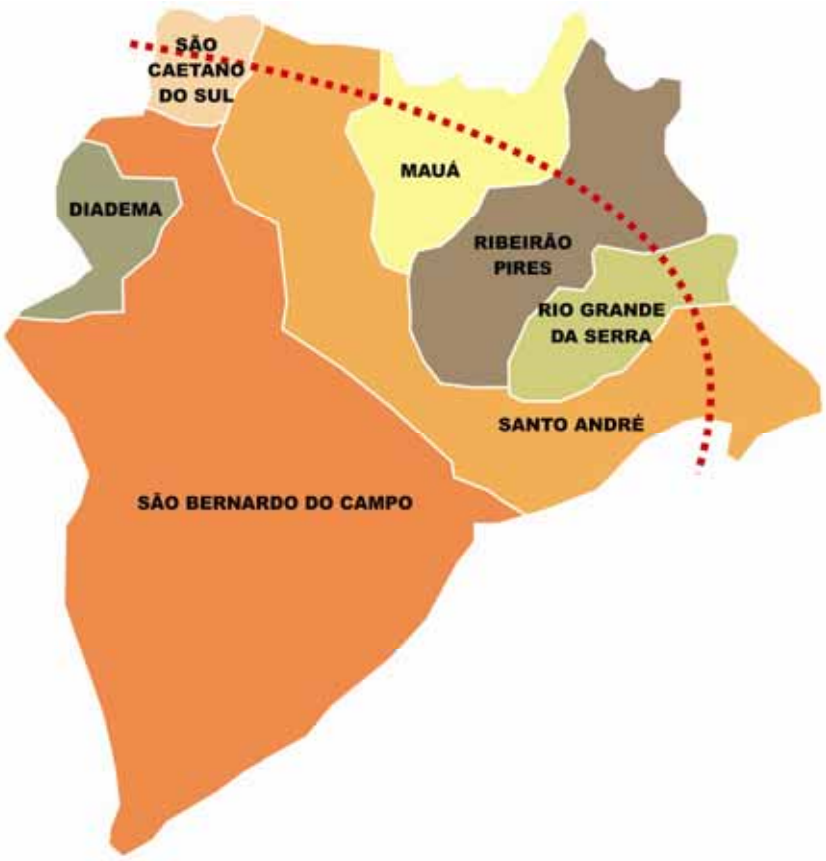


FIGURA 4: O traçado da ferrovia ao norte do mapa corta o município de Santo André por duas vezes.

É justamente por essa vila de Paranapiacaba, distante geograficamente que se inicia o trabalho, no ponto mais longínquo da cidade e também na breve história da ELT no seu início, em 1990-1991. O segundo capítulo, numa estação que fica numa fronteira de cidades, a Estação Capuava, aborda os anos de 1992, como término da primeira administração da ELT e também os anos de 1993 a 1996 quando foi extinta. E por fim, a estação principal do Município de Santo André para o período de 1997 a 2000.

Uma primeira investida no material acerca a ELT revela, no início dos anos de 1990, certa desconfiança da classe artística andreense com relação aos profissionais “vindos de fora”, sendo preciso ir além da superfície para compreender o significado das tensões à flor da pele durante o advento da ELT. Para tal processo, é necessária uma localização do movimento teatral, em Santo André, em relação ao seu tempo, adentrando-se na experiência da gestão, da coordenação e dos artistas que vieram para o subúrbio e cujo nome “Paranapiacaba” à primeira estação faz questão de destacar. Além disso, essa nomeação ao primeiro capítulo é menção explícita a um dos espetáculos da ELT, permitindo discutir sobre um processo distinto de criação artística nos primeiros anos.

Já o segundo capítulo, chamado, estação de “Capuava” vai destacar as experiências vividas e o cotidiano dos sujeitos estudantes, localizados no tempo e no lugar, com a realização de três espetáculos *Alienista*, *O Brando* e *Travessias* até 1992 e a mudança da gestão municipal que se estende até 1996. Pelas janelas dessa estação se situa a perda política do Partido dos Trabalhadores e a substituição da ELT por oficinas pontuais. Como uma paisagem que se descortina, há a percepção de que embora não exista a ELT “institucionalmente” há práticas que já estavam postas e que são incorporadas ao cotidiano, com a criação de espaços teatrais como o Núcleo de Estudos Teatrais (NET) de uma escola de ensino privado e a atuação de artistas da região em outras companhias.

Na terceira estação, a de Santo André, é abordada a retomada do projeto da ELT, a necessidade de lidar com o prédio lugar e também com o passado da ELT. Ao final desse período, a percepção de que há dois caminhos que se bifurcam na linha como sexta e sétima paisagens. Enraizamento em Santo André e ao mesmo tempo a conquista de outros territórios em direção ao movimento paulista. Nesse momento encerro a linha e levo a composição a estacionar no ano 2000, com a indicação de que outras viagens podem vir desse percurso inicial.

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História | Programa de Pós-Graduação em História

VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000

Volume 2

Uberlândia MG 2010



PARANAPIACABA

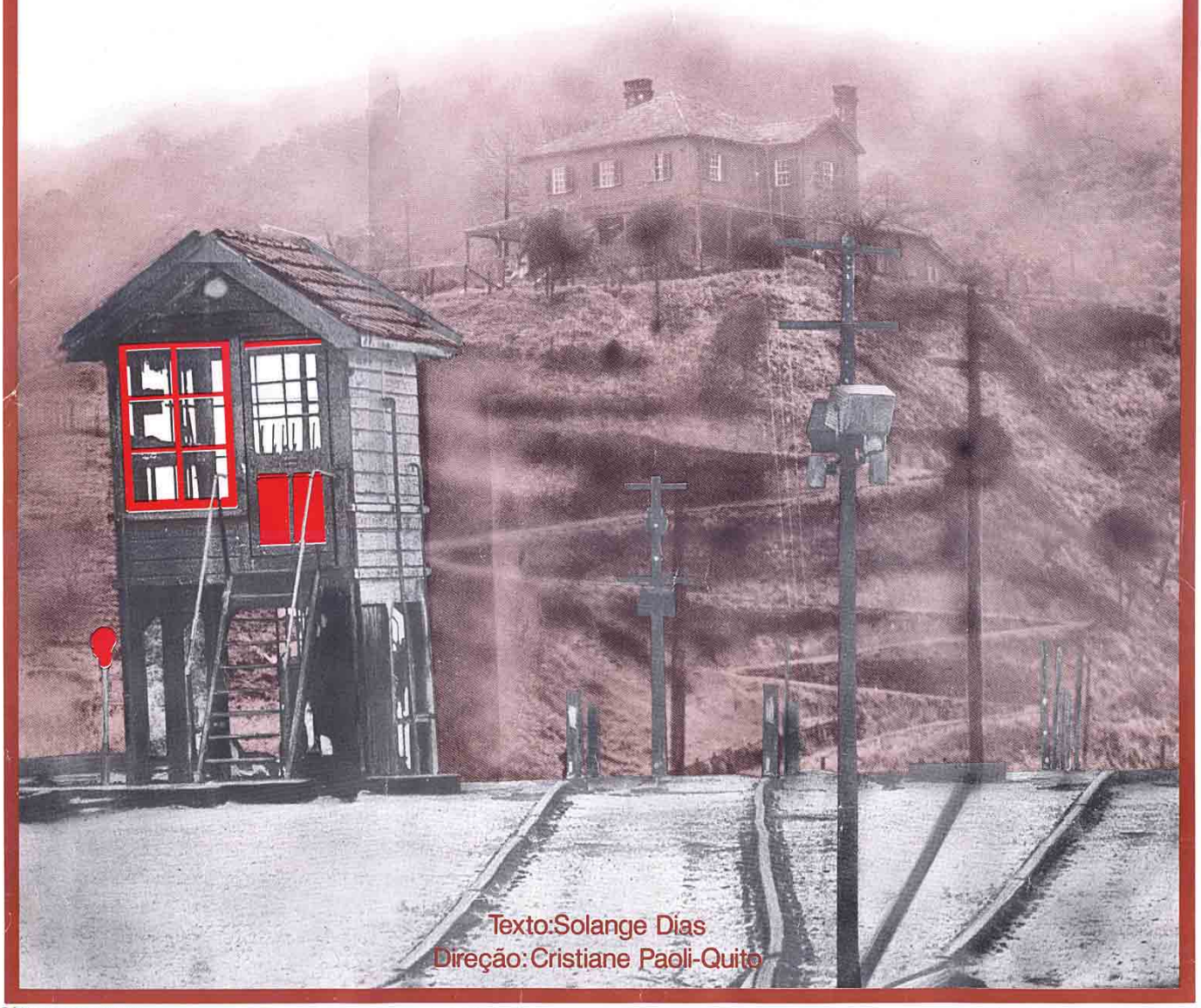
DE ONDE SE AVISTA O MAR

30/Abril a 28/Junho

Quinta a Sábado às 21hs

Domingo às 20hs

Cine Teatro Carlos Gomes



Texto:Solange Dias

Direção: Cristiane Paoli-Quito

SANDUICHERIA Convites:

Meio Natural

DISC 412-7407

R. Senador Fláquer c/ R.Cesário Mota

Centro - Santo André Fone 440.3242

Apoio Cultural

ALGODOEIRA SÃO JOSÉ LTDA.

PANOS ESTOPAS RESÍDUOS DE ALGODÃO

RHODIA GRUPO RHÔNE-POULENC

Realização

SANTO ANDRÉ Direito à Cidade

Prefeitura Municipal de Santo André

SECE-Secretaria de Educação, Cultura e Esportes

2. PRIMEIRA ESTAÇÃO PARANAPIACABA

E assim era todos os dias...
Ela esperava o trem e o alguém não chegava.
E eu via ao longe aquela mulher sumindo na neblina.[1]

Como enunciado no primeiro volume, o título do capítulo é referência ao nome de uma estação ferroviária em um dos extremos do município de Santo André.[2] Está em analogia tanto ao período que antecede à ELT (primeira paisagem) quanto ao trabalho em seus dois primeiros anos (segunda paisagem).

O título é, ainda, referência a um dos espetáculos criados na ELT durante o primeiro biênio de sua existência. A imagem do cartaz, na capa deste volume 2, faz alusão à neblina que povoa a vila de mesmo nome. Quando a fumaça se dissipa no ar, por sobre a Serra do mar, é possível avistar a baixada santista. Assim também o descortinar das dez janelas a seguir, que têm o intuito de desvelar aspectos que permitam a visualização de um modo de viver e ser da ELT.

2. 1. PRIMEIRA PAISAGEM: DOS ANTECEDENTES

2.1.1. Janela n. 1 – A inserção em um universo mais amplo

O surgimento da Escola Livre de Teatro (ELT) está localizado em uma realidade de fomento não só para as artes cênicas, mas também para as outras linguagens artísticas como a música, as artes visuais, a literatura e outras que fazem parte do projeto cultural da primeira gestão de Celso Daniel (1989-1992) pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

---

[1] DIAS, S. *Textos Teatrais:* Acalanto e Paranapiacaba de onde se avista o mar. São Paulo: HS Produções, 1993.
[2] Até 1930, o antigo município de São Bernardo atingia toda a região do grande ABC composta hoje pelos municípios: Diadema, Mauá, Ribeirão Pires, Rio Grande da Serra, Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano.

Celso Frateschi, que assume a Secretaria de Cultura, durante essa administração recorda que, naquele momento,[3] havia possibilidades de conceber a política cultural de maneira diferenciada:

> – A gente tinha na época um grande paradigma pra discussão na área cultural que era a Marilena Chauí. Sem dúvida, ela colocou algumas questões pra se pensar política cultural invertendo a equação pra cultura política. Era uma referência estimulante. Talvez tenha sido o único momento do partido onde você discutia pra valer com grandes intelectuais como Marilena, Antonio Candido, não só voltados pra questão política, mas debruçados na questão cultural.[4]

As metas amplas da legenda eram alimentadas por essa massa crítica dos intelectuais ligados ao partido. Dentre elas, é possível citar o enfrentamento da "privatização imposta pelo mercado, que coloca a cultura como interesse e não como direito dos cidadãos."[5] Para além da função do gestor, aqui representada na narrativa de Frateschi, como estas metas se operacionalizam na prática de pessoas que viveram outros papéis?

Bete Del Conti, servidora pública na Prefeitura Municipal de Santo André, lembra: "A ELT veio num peso de processo grande da cidade, ela não veio isoladamente."[6] Menciona, ainda, a preocupação que se teve em preparar os funcionários para lidar com o projeto, através de ações como a palestra de Teixeira Coelho, já referência na área de política cultural,[7] naquele momento.

O conjunto de ações mencionado, ou seja, haver uma política voltada à cultura e a nostalgia presente na narrativa dos funcionários, faz-me recordar das experiências que me foram compartilhadas em Havana por Flora Lauten,[8]

---

[3] Em 1982, um grupo de intelectuais discutiu questões relativas à cultura, elaborando um documento que apontava questões para uma política cultural. Este documento é assinado por Marilena Chauí, Antonio Cândido, Lélia Abramo e Edélcio Mostaço. Essa política e prática encontrada em 1989, em São Bernardo, são analisadas por BOLOGNESI, 1996.

[4] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 145

[5] BITTAR, J. (Org.). *O modo petista de governar.* São Paulo: Teoria & Debate Partido dos Trabalhadores, 1992. p. 198.

[6] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 57.

[7] Teixeira Coelho, nos anos de 1980, escreve *O que é indústria Cultural; O que é ação cultural,* publicados pela coleção Primeiros Passos da Ed. Brasiliense; *Usos da Cultura:* políticas de Ação cultural, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986 e ainda *Moderno e Pós Moderno.* Porto Alegre: L & PM, 1983.

[8] Flora Lauten, entrevista em 23 jun. 2010, p. 91. *Entrevistas com artistas cubanos.*

diretora do grupo *Buendia,* e por Hermínia Sanches[9], diretora do *Teatro de Participação Popular*. Por mais que eu tente relativizar o aparato ideológico implícito ao regime, não deixo de ficar impactada com a narrativa das artistas cubanas sobre a participação delas nas brigadas em direção ao interior da ilha com o *Teatro Escambray*, no início dos anos de 1960. Há algo a mais do que mero discurso em expressões reiteradas como: “A revolução não estava em Fidel”, “Eu era a revolução”.

Claro que não é um posicionamento generalizado e que outros artistas cubanos podem ter vivido a revolução de muitas outras formas. Mas, por mais que o projeto cultural em Santo André esteja a anos-luz de distância da realidade cubana, leio para além uma mitificação do passado em narrativas dessa tipologia, que ouvi tanto em Cuba quanto em Santo André.

Como disse, no *Ponto de Partida*, a memória está em busca de temporalidades outras que apoiem o ato de lembrar, incluindo a situação e momento de enunciação da narrativa. Aquele que recorda sabe que está diante não só de um ouvido, pois o meu papel ali também é de pesquisadora e que a memória pode ser tomada como história.[10]

Nesse ir e vir da memória, o narrador pode detectar ausência de elementos que foram caros ao passado como um tempo em alta da militância e a disponibilidade da juventude. O funcionamento da memória, como a manifestação da saudade, vai me dando pistas que me permitem reconhecer formas de viver. No caso específico dos narradores da ELT, há possibilidades de me acercar de uma experiência vivida sobre o que foi cunhado como modo petista de governar.

Beth Del Conti e também Sidnei Márcio de Oliveira narraram-me em vários momentos sobre um sentir-se inclusos na dinâmica institucional. Elas podem corresponder à formulação objetiva de um projeto que criou quadros

---

[9] Hermínia Sanches, entrevista em 11 jun. 2010, p. 131. *Entrevistas com artistas cubanos.*

[10] Esse não é propriamente o meu ponto de partida, já que lido com história e memória como conceitos distintos. A história pensada como uma interpretação, apesar da escrita se iniciar na primeira fase da pesquisa (RICOEUR, 2007) e a memória em seu âmbito flexível (BÉRGSON, 2006) como já visto no volume1 deste trabalho. Essa associação, contudo, pode vir a ser feita pelo colaborador que se torna narrador. Sobre a discussão dos lugares de memória ou memória tomada como história ver NORA, P. Entre memória e história. *Projeto História,* São Paulo, dez.1993, p. 7-29.

públicos para a cultura, investindo na formação e no aperfeiçoamento de pessoal, com novas carreiras e cargos, via concurso público.[11]

Quando Bete Del Conti narra que a ELT veio “num peso” percebo no tom e corpo dela que a situação narrada é diferente de tudo que já viveu. O fato de ser recém-concursada como assistente cultural e de interagir com outros agentes da cultura, emerge demonstrando que o governo chegou a resultados satisfatórios nas ações viabilizadas para enfrentar as dificuldades no dia a dia, como o funcionário que “desconhece a especificidade do serviço que realiza, não tem interesse nem entusiasmo por ele, apega-se à rotina e teme toda mudança, opondo-se tanto por inércia quanto por sabotagem”.[12]

É a partir desse vivido que se pode compreender uma postura dinâmica e ativa diante do trabalho que a memória dos narradores traz: “Tem que ir de manhã? Vamos. Tem que ir de noite? Vamos. Tem que ir durante o final de semana? Vamos. A gente estava envolvido, eu me sentia parte de um coletivo, é importante ter um coletivo.”[13]

Esses profissionais foram trabalhar em Centros Comunitários[14] e em equipamentos culturais que surgiam naquele momento, como a Casa do Olhar,[15] Casa da Palavra,[16] o Museu da Cidade,[17] Escola Municipal de

---

[11] BITTAR, 1992, p. 208.
[12] BITTAR, 1992, p. 203.
[13] Bethe Del Conti, entrevista em 06 fev. 2009, tomo 1, p. 71.
[14] O projeto dos Centros Comunitários foi uma ampliação de equipamentos existentes em vários bairros de Santo André que atendiam a educação e esporte, sob o nome de CEARs (Centros Educacionais, Assistenciais e Recreativos). Em 1989, passam a incluir atividades artísticas e culturais. A trajetória desses Centros pode ser encontrada em VISCOVINI, 2005.
[15] Inaugurada em 13 de novembro de 1992, a Casa do Olhar Luiz Sacilotto é um centro de convivência com foco na divulgação e na pesquisa de arte contemporânea. Entre suas realizações destaca-se o Salão de Arte Contemporânea de Santo André e a Bienal da Gravura. Disponível em: <http://casadoolhar.wordpress.com/a-casa-do-olhar>. Acesso em: 25 nov. 2009.
[16] A Casa da Palavra está tombada e protegida pelo Conselho Municipal de Defesa do Patrimônio Histórico, Artístico, Arquitetônico-Urbanístico e Paisagístico de Santo André desde 11 de novembro de 1992. Espaço de debate de ideias e de difusão cultural, tendo recebido nomes importantes da literatura, das artes e do pensamento contemporâneo. Disponível em: <http://casadapalavrasa.blogspot.com/2008/03/breve-perfil-histrico.html>. Acesso em: 25 nov. 2009.
[17] Museu de Santo André, Dr. Octaviano Armando Gaiarsa dedica-se à pesquisa, coleta, conservação e exposição de objetos, imagens fotográficas e documentos relacionados às transformações históricas, urbanas e sociais, econômicas e culturais da cidade com desenvolvimento de atividades educativas e culturais voltadas aos munícipes. A transferência para o prédio do antigo Grupo Escolar ocorreu em agosto de 1990, com o I Congresso de História do Grande ABC em suas dependências. Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/bn_conteudo.asp?cod=526>. Acesso: em 25 nov. 2009.

Iniciação Artística (EMIA)[18] e também na área de difusão artística das mais variadas linguagens que propunham um incentivo à produção e à circulação de bens artísticos de maneira descentralizada.

Dentro dessa proposta, envolvendo diferentes linguagens artísticas, estava um projeto teatral que abrigava não só a ELT, mas a revitalização da programação do Teatro Municipal e também a circulação de espetáculos cênicos nos bairros por meio dos Centros Comunitários.

Como nas outras áreas, se buscava um incentivo às produções endógenas e também às de natureza oposta. É possível acompanhar essas ações nos registros da época (*Alfabeto pegou fogo*,[19] programas de festivais, agenda cultural, imprensa) e também são constantes na memória dos narradores da ELT. Maria Thaís, que foi chamada para dar início ao projeto da ELT narra:

> – A escola tinha como função de pensar não só o cotidiano, mas a programação de teatro das EMIAS, dos Centros Comunitários. Apresentava, por exemplo, a Walderez de Barros. Era um espetáculo difícil dentro de um Centro Comunitário. Imagina a Denise Stoklos, uma comunidade que era criança, idoso e todas as idades. A escola tinha essa dimensão que era uma educação estética muito mais ampla.[20]

Na programação havia nomes de artistas muito significativos que circularam por Santo André. Duas ações específicas vêm à tona na memória dos narradores prenunciando a ELT. Antes que possam ser focalizadas nas janelas de n. 4 e n. 5, recuo no tempo nas duas próximas vidraças.

É um ir em direção ao entendimento não do que aconteceu, mas do por quê. Uma iniciativa exemplar nesse sentido pode ser encontrada no historiador Marc Bloch que, ao tratar dos estudos cristãos, menciona seu foco no por que

---

[18] Tombada em 11 nov.1992. A Antiga sede da Chácara Assumpção é um dos últimos remanescentes das antigas chácaras existentes na cidade, até meados da década de 1930. Na década de 1970, a área foi adquirida pela Prefeitura de Santo André, tendo sido criado o Parque Regional da Criança e a partir de 1990 passou a abrigar a Escola Municipal de Iniciação Artística Aron Feldman que oferece oficinas livres de iniciação artística nas áreas de Teatro, Dança, Música e Artes Visuais. Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/portaldenegocioS/bn_conteudo.asp?cod=7120>. Acesso em: 25 nov. 2009.

[19] Santo André, 1992.

[20] Maria Thaís Lima Santos, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 20.

de tantas pessoas acreditaram em Cristo e não propriamente na existência ou não dele.[21] Assim também, com relação ao que está envolto no momento de criação da ELT, não é o feito em si que me provoca, mas compreender o significado para depois seguir adiante nas permanências ou modificações no modo de ser enquanto espaço de formação.

2.1.2. Janela n. 2 – O PARTIDO DOS TRABALHADORES (PT)

O trabalho de Lenir de Fátima Viscovini,[22] que analisou a trajetória da política cultural em Santo André, em três gestões consecutivas (1989 até 2004), é referência para localizações acerca das ações e orientações da política cultural andreense.

Ao evidenciar elementos que impulsionaram a proposta de política cultural da primeira gestão de 1989-1992, Viscovini retoma o período anterior ao surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT), em 1980. Relembra oportunamente, a partir de Sader[23] que os sujeitos desse partido eram provenientes dos mais legítimos movimentos sociais que foram se fortalecendo. As matrizes eram muito diferenciadas, mas havia objetivos comuns que permitiram dar origem a um único partido.[24]

O PT rompera com uma esquerda com vínculo na tradição marxista/leninista, apesar de alguns grupos internos se aproximarem desses fundamentos. Em geral, havia mais aproximação do pensador marxista Antonio Gramsci.[25]

Na eleição de 1982, o PT vence em Fortaleza (CE) e em Diadema (SP). Já em 1988, em 36 cidades, dentre elas Santo André. Dos pontos comuns nas administrações, é possível destacar o entendimento de que era preciso conhecer as disputas locais e empreender uma resistência à burguesia e ao

---

[21] BLOCH, 2005, p. 58.
[22] VISCOVINI, 2005.
[23] SADER, 1988.
[24] São três grupos principais. A Teologia da libertação, uma ala renovada e crítica da Igreja Católica proveniente das Comunidades Eclesiais de Base. Novo Sindicalismo, que traz um corpo teórico organizado do marxismo a respeito da exploração e da luta contra o capitalismo, sem contar os grupos de esquerda que estavam desarticulados pela derrota política que remonta à ditadura. SADER, 1988, p.143-144.
[25] VISCOVINI, 2005, p. 10.

capitalismo. Era ainda necessário governar para e com a maioria explorada, porquanto as administrações eram cobradas nesse sentido.[26]

Contudo, o campo da cultura era um dos mais vulneráveis às divergências:

> O partido sempre se dividiu em diversas tendências ou grupos que, a partir de suas experiências e necessidades, traziam também diversas e diferentes reivindicações; não se sabia ao certo qual era o projeto de sociedade defendido. Assim, para estruturar uma política cultural, dois elementos dificultavam: a falta de um programa ou projeto comum dentre os diferentes grupos e o fato de o partido ser formado majoritariamente por sindicalistas, o que direcionava sua política para valores ainda muito corporativos e de fundo economicista.[27]

Em Santo André, havia a presença forte dos movimentos sociais, com destaque para o movimento operário que contribuiu nas urnas de 1988. E, além disso, o nome do candidato Celso Daniel, o qual antes de vir do movimento de transporte e dos movimentos de bairro, era proveniente de uma família tradicional e sua candidatura agradava mesmo àqueles que não davam crédito ao PT.

Vencida a eleição em 1988, havia não só o interesse de prestar contas ao partido na realização de uma boa administração, como também a possibilidade de convencer os eleitores de que o voto de crédito valera a pena.

Dentre as propostas para a área cultural estava no plano de governo, o "sistema de co-gestão entre prefeitura e comissão formada por representantes do movimento de teatro amador, para a administração do Teatro Conchita de Moraes (a fim de transformá-lo numa escola de teatro)."[28]

Os sujeitos provenientes dos movimentos sociais participaram ativamente na construção dos planos de governo e se tinha a frase "criar escola de teatro" é porque havia grupos na base interessados nessa proposição.

---

[26] VISCOVINI, 2005, p.12.
[27] VISCOVINI, 2005, p. 27.
[28] Programa de governo para a área de cultura, comissão de cultura do Partido dos Trabalhadores de Santo André, 1988. p.1-2. VISCOVINI, 2005, p. 39.

Uma modificação na composição da Secretaria de Educação, Cultura e Esporte é resultante de diferentes posições do partido:

> Fora escolhida para administrar a Secretaria de Educação, Cultura e Esporte a professora da Fundação Santo André e militante do partido, Marilena Nakano, que ficou na secretaria até setembro de 1989, junto com o diretor de Cultura Sérgio Magalhães,[29] que também sai nesse momento. Após discordâncias quanto ao orçamento e prioridades para a área da educação, cultura e esporte. Nakano deixa a administração e indica para a função Sônia Portella Kruppa, também professora da Fundação Santo André, que permaneceu no cargo por cerca de dez meses e, devido a divergências políticas com a administração, é demitida da secretaria,[30] sendo substituída por Celso Frateschi[31] (então diretor de cultura) que ficou à frente da secretaria até o final da gestão.[32]

Era um tempo em que os diferentes grupos/tendências do partido participavam ativamente, influenciando nas decisões das administrações, em que havia não só os debates, mas também as cobranças concretas com relação aos eleitos de comprovarem a que vieram e de fazerem jus à proposta de mudança do PT.[33]

> – Pouco tempo eu fiquei como diretor e virei secretário. Foi final de 1989, chamado pelo prefeito Celso Daniel. A primeira coisa foi fazer um diagnóstico da situação cultural da região e da cidade de Santo André tentar entender como funcionava a questão cultural, o processo da própria eleição. Enfim eram muitas ligações. Então, a gente teve a frustração lá no

---

[29] Diretor teatral, Chefe da Divisão de Cultura da cidade de Diadema na gestão do Partido dos Trabalhadores – 1982/1988.

[30] Segundo documento e entrevistas com gestores, a proposta da secretária para a construção de um estatuto para os Centros Comunitários chocou-se com o projeto defendido pela administração. A equipe dirigente da secretaria pretendia com a discussão estabelecer as bases para a autogestão dos Centros, o que se afastava da proposta de cogestão defendida pelo conjunto da administração. A administração considerava primeiramente essencial mobilizar a população a partir de atividades concretas, trazê-las de volta aos Centros Comunitários, antes de colocar a questão da elaboração do estatuto e da gestão democrática dos espaços. PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO, *Santo André: Participação Popular,* 1992. Caderno, p. 71.

[31] Ator e professor de teatro da Escola de Arte Dramática da ECA-USP e militante desde sua fundação. Frateschi participou na década de 1960 do Grupo Núcleo Independente, que surgiu no teatro de Arena, passou anos fazendo Teatro Jornal sob a liderança de Augusto Boal. Participou também do Teatro São Pedro, entre 1971 e 1974 e fez parte do grupo do Penha - São Miguel, até 1980.

[32] VISCOVINI, 2005, p. 15-16.

[33] VISCOVINI, 200, p. 16.

> Conchita de Moraes de não ter dado certo uma experiência de autogestão dos grupos. A primeira coisa foi fazer esse diagnóstico: “quem são esses grupos?” “Como entender melhor essa dinâmica?” Tinha certo romantismo: “vamos tomar o palácio do inverno.” Era a primeira administração petista em Santo André, e a autogestão era um exemplo disso: de grupos do PT que acreditavam numa forma mais direta de democracia. Estava nesse contra fluxo quando o Celso Daniel me chama.[34]

Frateschi deixa claro que tinha uma posição que o diferencia, quando menciona que estava num “contra fluxo”. Por mais que a situação revele uma tensão daquele momento, não é ela que irrompe na memória dele. Há um sorriso quando diz que o clima era de “tomar o palácio do inverno”. É o narrador comentando sua opinião de que era pueril e ingênua aquela visão dos grupos locais. Relampeja, para usar um termo benjaminiano, tanto na memória dele quanto na de Altair Moreira, diretor de cultura, a relação bem dinâmica em consonância com o projeto cultural e a trajetória profissional e artística de cada um:

> – Eu não conhecia pessoalmente o Celso Daniel, eu conhecia o Granado que era um auxiliar direto dele e era secretário também do planejamento. Ele tinha acompanhado o trabalho que a gente fazia na zona leste na década de 1970. A gente chegou várias vezes a visitar Santo André com esse trabalho na época das greves também. A gente também tinha apresentado em Santo André, com o *Hamlet* no Teatro Municipal. Tinha trabalhado com o *GTC* (Grupo Teatro da Cidade) na década anterior e com a Heleny Guariba que foi minha professora no Teatro de Arena.[35]

> – O núcleo na verdade tinha uma linha mestra que era o Celso Frateschi e a Denise Del Vecchio. Eu tinha uma amiga que conhecia o Celso e ela me levou. O *GRUPARTE* era de pesquisa. A gente ia dez horas da manhã no CEASA ver como trabalhavam. Via como era o equilíbrio, como que carregava a caixa, como é que era a forma de comunicação oral, corporal. Foi essa leitura que eu trouxe do GRUPARTE com a Joana Lopes. Nós criamos um jornal que complementava que chamava *Espalha Fato*. Quando eu fui para Santo André, eu já tinha vindo de uma experiência de ação cultural em Ouro Preto como assessor na Universidade Federal de Ouro Preto e eu voltei pra cá e o Frateschi me disse: Oh, Altair, a gente precisa

[34] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 136.
[35] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 136.

> descarrilar o trem, mostrar pra cidade de fato quais são as nossas propostas de trabalho.[36]

Chama a atenção quando a narrativa de Altair evoca o trem. Com efeito, havia necessidade de Frateschi e Altair darem visibilidade às suas ações, pois as lideranças dos grupos sociais locais, que deram apoio à campanha do PT, alimentavam expectativas próprias de participação ativa no governo.

Era necessário mostrar "a que vieram" visando à aprovação de seus atos, já que havia grupos divergentes. A imagem de Altair de "descarrilamento" é reiterada várias vezes com a expressão "a gente precisava" na narrativa, sinalizando a urgência que havia em convencer.[37]

É curioso que a memória de Altair traga a passagem dele por Ouro Preto e também a vivência em um processo artístico. Assim também Frateschi que destaca que a diretora teatral Heleny Guariba fora sua professora e que conhecera o *GTC* (Grupo de Teatro da Cidade). Sublinho aqui o movimento flutuante da memória, como um pêndulo. O narrador elege, ajusta e colhe dela o relevante para a transmissão de sua experiência.

2.1.3. Janela n.3 – O movimento teatral em Santo André

Para além da fortuna crítica acumulada sobre o *GTC* (Grupo de Teatro da Cidade) e dos trabalhos acadêmicos que já se debruçaram sobre ele,[38] o grupo é mencionado várias vezes em depoimentos orais quando o assunto é Teatro em Santo André, mesmo pela geração mais nova da ELT que está localizada em momentos posteriores e que não teve nenhum contato direto com a produção desse grupo.

Enxergo essa recorrência como a manifestação de uma memória coletiva, no sentido que lhe deu o sociólogo Halbwachs, de lembranças que

---

[36] Altair Moreira, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p.153-155.

[37] Como atentei no *Ponto de Partida,* as narrativas são transcriadas em prol de uma expressividade que se dilui quando há a reprodução *ipsis literes* das enunciações orais para o código escrito. É nesse sentido que elas são omitidas na citação, mas quando necessárias à compreensão, são comentadas no corpo do texto.

[38] Entre outros: SILVA, J. A. P. *O Grupo Teatro da Cidade, de Santo André:* experiências ambíguas num tempo de medo (1968-1978). 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. ASSUMPÇÃO, 2000; SILVA, 1991.

sobrevoam uma coletividade, ou seja, de reconstruções que se operam a partir de pontos comuns que se comunicam dentro de um grupo.[39]

Terminei a janela anterior sublinhando uma das vezes em que o *GTC* aparece na narrativa de Frateschi. Talvez uma inserção nessa memória coletiva de um grupo.[40] Frateschi era ator e professor, antes de atuar como gestor na Prefeitura de Santo André; e isso, a ocupação desses lugares vários, permite-lhe pinçar da memória um ponto de vista sobre o teatro andreense:

> – O *GTC* foram duas cabeças que eram a Sônia e o Petrim que fizeram EAD e foram meio que formadores, mas o teatro produzido aqui era um teatro vamos dizer mais vocacional, depois foi um termo que eu usei para o projeto lá em São Paulo quando fui Secretário da Marta Suplicy.[41]

A nomenclatura "teatro vocacional", como avisa Frateschi, é cunhada em um período histórico posterior (2001-2004) e na administração de outra cidade,[42] mas parece comparecer por que, apesar das distinções, há pontos de contato (ou de apoio, para utilizar uma expressão mais condizente com o funcionamento da memória). Apesar de um aparente anacronismo,[43] interpreto a expressão utilizada como cruzamento de temporalidades, numa evocação

---

[39] HALBWACHS, 1994, p. 34.

[40] Outra forma de dizer seria "o pertencimento à classe artística" de acordo com o jargão profissional.

[41] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p.138.

[42] Prefeita Marta Suplicy também pelo Partido dos Trabalhadores (PT).

[43] A ação do Teatro Vocacional também é um exemplo de ação que está dentro de um projeto maior. "O então diretor do Departamento de Teatro, Sr. Celso Frateschi, elaborou o projeto dentro de uma perspectiva de atender aos três eixos da política cultural propostos pelo Secretário de Cultura, Sr. Marcos Aurélio Garcia: sociabilização dos bens culturais, veiculação e difusão de uma produção oculta e elaboração de um pensamento estético critico que refletisse as questões relevantes do século XX. A partir destes primados, o Programa de Teatro Vocacional foi elaborado para possibilitar um intercâmbio entre a produção teatral não-profissional nos bairros da cidade e os outros dois eixos demandados pelo gabinete desta pasta e [...] pelos demais núcleos deste Departamento: pelo Núcleo de Projetos Especiais, responsável pelo Programa de Formação de Público, as Mostras Teatrais e a conferência "O Teatro e a Cidade", pelos Núcleo dos Teatros Distritais, responsável pela administração da ocupação dos teatros de bairro e pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro." TENDLAU, M. *Teatro Vocacional e a Apropriação da Atitude Épica/Dialética.* São Paulo: Hucitec, 2010. p. 20-21.

foulcaultiana.[44] É preciso observar que o "teatro vocacional" teve entre as principais referências ou inspirações, a experiência da ELT.[45]

"Teatro vocacional" ainda figura como algo mais que uma atualização de "teatro amador". Apesar deste último, ter prestado uma contribuição impar para o teatro nacional,[46] se desgastou como termo, já que também houve uma grande quantidade de grupos que produziu espetáculos desqualificados, do ponto de vista da estética teatral.

Independentemente do termo que se utilize, é neste solo dos não profissionais do teatro que germina a semente do *GTC*, no limiar dos anos de 1940, em um clube dos operários da Empresa Química Rhodia. Em 1953, este grupo de teatro[47] adquire autonomia, se desvincula da empresa e cria a *SCASA* (Sociedade de Cultura Artística), ensaiando em vários espaços da cidade, até 1963, quando adquire a sede própria: o Teatro de Alumínio.[48]

Sônia Guedes, uma das atrizes do grupo, ganha ainda, em 1963, uma bolsa de estudos para a EAD como prêmio no I Festival de Teatro Amador (FETASA) promovido pelo FEANTA (Federação Andreense de Teatro) "Fui para a EAD depois de tudo isso. Depois de 14 anos de teatro amador, depois de passar pelo *CPC*."[49]

O grupo vai se configurando até adquirir o *status* de "profissional" com a alcunha de *GTC*. Ganha um reconhecimento para além da cidade de Santo André, diferentemente da prática anterior amadora localizada dos festivais daquela época.

As lembranças de Antonio Petrin, também ator do *GTC*, são elucidativas do processo que movia o fazer teatral dos anos 1960 e 1970 e das fronteiras entre o fazer amador e o fazer profissional:

---

[44] Inspiro-me no conceito de heterocronia de Foucault a evocação trazida pela memória a outro tempo para além do tempo-real em foco. FOUCAULT, 2006, p.411-422.
[45] CECATTO, M. Entrevista com Celso Frateschi. In: *Teatro Vocacional* registros e reflexões 2001/2004. Secretaria Municipal de Cultura, 2001. p. 5-14.
[46] TENDLAU, 2010, p. 51.
[47] Apesar do termo "coletivo teatral" estar ligado a uma forma mais cooperativada de produção, como tendência das últimas décadas, será utilizado em alguns momentos do texto como sinônimo de "grupo de teatro", mas não "teatro de grupo" que é um movimento específico com sentido muito mais localizado. GUINSBURG, 2009, p.162-164.
[48] ASSUMPÇÃO, 2000. Também, SILVA, 1991.
[49] NICOLETE, A. *Sônia Guedes chá das cinco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 66.

> – Tinha uma divisão que era a estrada de ferro. Lado de lá os bacanas, lado de cá a pobreza. Bairros novos, sem luz elétrica. Santo André começa no Rhodia, Ipiranguinha no máximo. Fora isso, mata virgem com bichos macaco. Vem uma igreja de padres Italianos em torno dessa igreja com esporte, religião, lazer e o teatro contando a vida de um Santo. Depois sai da vida do Santo, vira teatro de costume. Achamos um livro cheio de peças desses caras que escreviam pós Martins Pena e antes do TBC. Nada mais que histórias de costume. *Cala a boca Etelvina,* por exemplo, fizemos lá no Parque das Nações. Era experiência esporádica. Parava e ia jogar bola, era uma diversão. O bairro gostava disso. Quer coisa mais legal do que uma pessoa que você encontra todo dia e depois você vê no palco? Saboroso? O barbeiro que fazia a peça e era o ator e a gente bater palmas para ele! Quando eu fui pro espetáculo do Ademar Guerra, eu jamais imaginei que ia fazer teatro para além da linha do trem. Sair do Parque das Nações pra fazer teatro seria como um jovem hoje fazer a novela da Rede Globo, era uma grande euforia. A peça foi um grande sucesso, fila na Av. Perimetral de dobrar esquina em cartaz durantes meses. Ficamos tão famosos que a gente começou a fazer programa na rádio. Rádio Teatro. Aí fui pra Escola, primeiro que eu achava que eu não ia entrar: duzentos candidatos pra trinta vagas? E eu e os meus colegas entramos! Depois dos testes passava por uma sabatina pelo Dr. Alfredo – Pra que EAD? Você vai ser ator profissional ou apenas um diletante? Eu disse a ele que só queria aprender para o teatro amador. Eu não tinha pretensão profissional, mas ninguém passa impune por uma escola de arte dramática.[50]

A enunciação de Antonio Petrin seria utilizada em um vídeo comemorativo aos quinze anos da escola que não chegou a se realizar, como apontado no *Ponto de Partida.* As condições da enunciação localizam a valorização pessoal que ele faz da escola como lugar de aprendizagem. Como memória coletiva é *lócus* associado a várias renovações teatrais no decorrer do século XX, conforme exposição já feita no primeiro volume deste trabalho.

Há uma evocação de Petrin a uma Santo André mítica, silvestre e comunitária, onde o barbeiro podia ser ator nos anos 1960. Procuro ir além do tom poético com o clima de *Aurora da minha vida*, em Casimiro de Abreu, e me concentrar na imagem da linha do trem, como uma manifestação da memória coletiva. A linha do trem é um elemento determinante que divide a cidade em dois subdistritos. Ao ultrapassar esta fronteira o narrador muda também o seu *status* como ator.

---

[50] Antonio Petrin, entrevista em 2005, caderno 2, p. 62.

Em outros trechos tanto Petrin, quanto outros narradores valorizam a inauguração da ELT.[51] A voz de Paulo Marquesan, militante do PT em Santo André dos anos 1980 e funcionário da prefeitura no momento da chegada de Celso Frateschi, é dissonante e relevante:

> – Tem-se uma visão dominante de que a ELT é um marco em Santo André que antes só havia alguns mitos como Sônia Guedes e Petrin. A verdade não é bem assim, a Escola Livre vem e transforma, mas antes havia coisa, inclusive imediatamente antes. O Zé Armando vai até 1978. De 1978 até 1990 tem uma história com mais de trinta grupos. Havia o FEANTA e a AMANDRE, em uma única década, ou seja, havia uma efervescência de massa do ABC, nas lutas contra a ditadura, pela ação do PT, por tudo aquilo que redundou nas diretas já, havia o teatro atuante e havia também o teatro herdeiro do *SCASA*, do Alumínio. Por exemplo, o *Teco,* vinte anos ininterruptos de produções com muito público no ABC*: O Forja, o Garoto, o Galo de Briga, o Caroço, o Debate, o Rodamba*. Inúmeros que juntos com o PT ganham em 88. Eu no Departamento de Cultura, eu na área do Teatro, não o teatro espetáculo que esse ficou na mão do companheiro Brito no Municipal, mas na área de ação cultural. Fiquei com o Conchita para Gerenciar e no Plano de Governo. Deveria haver uma cogestão que já estava nesse movimento dos grupos da federação. Pegar aquilo que existia da sociedade civil e que o estado entrasse ali criando sinergia pra que aquilo crescesse. A forma era abrir o meio de produção, que no teatro é a ribalta. Isso seria a cogestão.[52]

Marchesan realça conflitos que não se sobressaíram nas narrativas em 2005 e 2009 do secretário Celso Frateschi e em 2009, do diretor de cultura Altair Moreira. Há um desconforto que se manifesta nos gestos dele, com um punho que se fecha várias vezes e com um olhar firme.

A narrativa interessa também pelo "como se diz" e para que não se tenha uma visão hegemônica. Há vencedores e há vencidos, como ensinou Benjamin em *Sobre o conceito de História,*[53] sendo necessária a visão a encontrar o plural do passado. Como lembra a crítica literária e cultural Beatriz Sarlo:

---

[51] Destaco a narrativa de Sônia Guedes. Essa atriz doou todo o acervo que tinha de figurinos teatrais em 1991 para a ELT.
[52] Paulo Marquesan, entrevista em 2005, caderno 2, p. 32-33.
[53] BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

> Lembra-se, narra-se ou se remete ao passado por um tipo de relato, de personagens, de relações entre suas ações voluntárias e involuntárias, abertas e secretas, definidas por objetivos ou inconscientes; os personagens articulam grupos que podem se apresentar como mais ou menos favoráveis à independência de fatores externos a seu domínio. Essas modalidades do discurso implicam uma concepção do social e, eventualmente, também da natureza. Introduzem um tom dominante nas visões de passado.[54]

Nessa operação a contrapelo, consultei os programas do 9º e 10º Festival de Teatro Amador de Santo André (FETASA), respectivamente em 1989 e 1990, para uma compreensão dessa dinâmica dos grupos existentes em Santo André, e encontrei a presença de grupos *Golfos a postos, Quem mandou chamar? e Preâmbulos*, em uma das duas edições. Já consecutivamente aparecem *A turma lá de Casa, Abaporu, Gente Jovem, KB + 1, Teco e Um certo quadro negro*.[55]

Muitos dos grupos do período se formam e se desfazem com a mesma facilidade, salvo algumas exceções como *Preambulos, Teco e* principalmente *Abaporu*. Deste último coletivo, destaco Solange Dias, dramaturga, atriz e diretora e Marcelo Gianini, ator e diretor, pelos desdobramentos da participação desses artistas na montagem de *Quase primeiro de Abril* e *Parapapiacaba*, ainda nessa estação.

Há pouquíssima informação, particularmente dos grupos provenientes dos movimentos sociais dos anos 1980 – alguns deles mencionados por Paulo Marquesan, como o grupo *Forja*, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo.[56]

Os registros de tais grupos podem estar apagados da historiografia por vários motivos, por exemplo, pela ausência de uma prática teatral continuada, pela carência de registros escritos, já que a atuação paralela, seja em sindicatos, em escolas e em outros espaços alternativos, raramente conta com

---

[54] SARLO, B. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 12.

[55] Eu mesma não me lembrava de ter atuado, pontualmente como atriz desse grupo e não tenho registros sobre essa participação. Apagamentos e esquecimentos que reforçam a minha necessidade, talvez obsessão, de compreender a dinâmica aqui em “xeque”.

[56] Sobre esse coletivo ver PARANHOS, 2005.

possibilidade de uma divulgação mais formalizada ou com veículos de maior projeção, principalmente quando se releva que se trata dos primeiros anos da década de 1980, sob o reinado ainda do longo período de ditadura militar.

Como observa Marchesan, os estudos teatrais de José Armando Pereira da Silva chegam até o final dos anos 1970,[57] e embora haja outras monografias também se limitam aos grupos dos anos 1960 e 1970.[58] É um filão que merece a atenção de historiadores dispostos a uma garimpagem.

Encontrei algumas informações esparsas, além do *SCASA* (futuro *GTC*), grupos vinculados aos clubes recreativos andreenses como *GTAP* – Grupo Teatral Amador Panelinha – e o *TAPRIM* – Teatro Amador do Primeiro de Maio.[59] Ampliando a busca para a região do ABC, é possível encontrar o *Grupo Doces e Salgados (*em Mauá) e o grupo *Regina Pacis* (em São Bernardo do Campo).

É possível perceber, no entanto, nos últimos anos da década de 1980, a emergência de grupos nascentes nas escolas básicas, como o da Escola Estadual Américo Brasiliense, situada no centro da cidade, que realizava um festival interno. Colégios da rede pública e até particular também assistiram à atuação de estudantes ou de professores dispostos a experimentar a prática artística. O *Abaporu* também passa por essa localização:

> – Fazia-se teatro nos fins de semana. Tinha os grupos que vinham da década anterior e tinha a gente que estava começando. E tinha outra preocupação que a gente do *Abaporu* foi a geração que foi procurar uma profissionalização a ir pro Macunaíma, pra Fundação.[60]

---

[57] Ver ASSUMPÇÃO, 2000 e ainda, SILVA, 1991 e SILVA, 2000.

[58] Ver especialmente MAGNANI, T. T. *O Grupo Teatro da Cidade*: experiência profissional no ABC (1968-1978). 2005. Monografia. (Especialização em Jornalismo) – Faculdade de Jornalismo, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2005. Disponível em: <http://www.uscs.edu.br/memoriasdoabc>. Acesso em: 04 mar. 2010.

[59] O *Primeiro de Maio* e o *Panelinha* são dois clubes de classe média de Santo André. As atividades teatrais tinham como fim o entretenimento e atrair os sócios. Ver SILVA, D. M. *Risos e lágrimas*: o teatro amador em Santo André na década de 1960. USCS, São Caetano do Sul. 2005 e CHAVES, Eduardo Veríssimo. *A Alma feminina nos palcos do ABC*: o papel das atrizes (1965 a 1985). USCS, São Caetano. 2006. Disponível em: <http://www.uscs.edu.br/memoriasdoabc>. Acesso em: 04 mar. 2010.

[60] Marcelo Gianini, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 84.

Mas além dessa geração emergente, do fim dos anos 1980, outra anterior, de aproximadamente vinte anos antes, já tinha feito esse caminho da linha do trem do subúrbio ao centro: Antonio Petrin, Sônia e Aníbal Guedes, Alexandre Dressler, Analy Alvarez, Luzia Carmelo, Osley Delame que foram para a Escola de Arte Dramática (EAD). A imagem recorrente do trem também atinge a voz dessa geração dos anos de 1960. Dilma de Melo e Gabriela Rabelo narram:

> Nós éramos dez ou doze alunos que estavam no primeiro, no segundo, ou no terceiro ano da EAD, e éramos aficionados por Adoniran Barbosa, que era o Trem das Onze, a gente não podia perder o trem das onze, porque era o último trem para o subúrbio. E ali dentro, nas aulas dela (Heleny Guariba), é que foi amadurecimento a idéia de se fazer esse grupo profissional aqui no ABC.
>
> E tinha a história do trem, que era pontualíssimo, e a aula terminava, ao lado da Estação da Luz, e o trem era inglês na hora de passar. Eles falavam: vai passar o trem. E saia o pessoal do ABC.[61]

O grupo *Abaporu* também tinha escolhido o Teatro como profissão. Não era opção para os finais de semana, como para boa parte dos grupos diluídos, entre os anos de 1980:

> – Tinha pesquisa, mas a gente não tinha a noção da palavra dos anos 2000. Lembro que a gente ficava horas discutindo uma linha de texto, ficava meses naquilo. E cada grupo achava que o seu teatro era o melhor, era coisa de molecada mesmo. Quando eu terminei a FATEA todo mundo tinha decidido ir pra Três Rios que eram as oficinas que tinham começado a surgir em São Paulo. Fui fazer dramaturgia com o Abreu e fiz direção com o Celso Frateschi.[62]

O advento das oficinas, na cidade de São Paulo, promovidas pelo governo estadual, é mencionado em alguns momentos da narrativa de Maria Thaís Lima Santos e dos primeiros profissionais que vieram trabalhar na equipe da ELT, como “febre” daquele momento e da qual se quer diferenciar.

---

[61] MAGNANI, 2005, p. 20
[62] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 84.

O Grupo *Abaporu*, que estava começando a "sair" para estudar teatro, naquele momento, passa a ter condições de estudar em Santo André – o trajeto do trem passa a ser distinto ao do *GTC*. O apoio governamental da Secretaria de Cultura, no período do *GTC*, acontecera nas produções espetaculares, pois no Brasil as iniciativas ficam nesse nível mais elementar,[63] como visto no *Ponto de Partida*, ou restrita aos governos autoritários.[64]

A inversão proposta pelo governo municipal, de 1989 a 1992, atingiu o modo de produção do *Apaporu* como se verá na última janela dessa estação. As políticas públicas se fazem presentes, pelo menos em administrações municipais, como São Paulo, São Bernardo do Campo e Diadema, para ficar apenas nos exemplos das cidades do entorno andreense.[65]

Marcelo Gianini, que fora buscar a ECA no final dos anos 1980, recorda: "O Paulo Marchesan era o coordenador da cogestão no Conchita e aí a gente propôs de trazer oficinas." Concorda Solange Dias: "Exatamente, pensamos de trazer as pessoas de fora".[66]

As pessoas foram trazidas, porque, como aponta a narrativa de Frateschi, houve uma percepção de que para Santo André "era reservado dentro do sistema cultural implantado no país um papel de consumidor ou de reprodutor daquilo que se consumia. Raramente era reservado um papel produtivo, criativo." [67]

> – Na região se produzia muito pouco. O *GTC* era ainda uma grande referência pro bem e pro mal. Mais pro bem porque era uma grande referência. Mas que parou aí fundamentalmente. A gente queria reverter um pouco essa história. Então se era pra ter referências então vamos ter referencias pra valer, a análise o diagnóstico que a gente fez que culminou com pouco antes, no processo já do *Quase primeiro de abril*. A gente percebeu que precisaria dar uma injeção muito grande de informação e

---

[63] COELHO, T, 2004, p. 293
[64] RUBIM & BARBALHO, 2007, p.37-58
[65] Ver especialmente BITTAR, 1992; FARIA, H.; SOUZA, V. *Experiências de gestão Cultural Democrática.* São Paulo: Pólis, 1993. Neste último a explicitação da política cultural do Partido dos Trabalhadores em São Paulo, Belo Horizonte, Santo André, Curitiba e São Bernardo. Sobre o governo nesse período na cidade de São Paulo ver FERREIRA, L. A. *Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo.* A Secretaria Municipal de Cultura. Teoria e Arte. 2006. 144 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
[66] Solange e Marcelo Gianini, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 86.
[67] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 138.

> isso paralelamente a um projeto de formação mais sólido. Mas esse processo de formação deveria vir junto com uma qualidade de informação também diferenciada. Portanto, a área de difusão e formação, a gente achava, deveria trabalhar junto. Na área de difusão a gente resolveu partir pra uma ampliação de universo mesmo, daí a idéia de constituir a parceria com Londrina pro Festival Internacional de tentar mudar a qualidade da programação do Municipal trazendo o que existisse de melhor pro país. Foi uma ação conjunta que primeiro arejamos. Ouvia falar o Antunes se referenciando ao Kazuo Ohno, então a gente trazia o próprio Kazuo Ohno. Foi um choque de formação que preparou um pouco o terreno pra escola livre.[68]

Ao colocar as estratégias em ação, particularmente a visibilidade e as maiores referências possíveis, dois acontecimentos em especial servem à gestação da ELT, como uma espécie de "descarrilamento do trem", para usar uma expressão da narrativa de Altair. São elas que estão a seguir nas próximas janelas.

2.1.4. Janela n. 4 - *Quase primeiro de abril*

Paulo Marchesan, trabalhando na Prefeitura Municipal de Santo André, vinha do movimento que tinha proposto aos grupos de teatro amadores a autogestão do Teatro Conchita de Moraes. Celso Frateschi, Secretário de Cultura, veio para uma proposição diferenciada, apesar da discordância, parecia ser possível alguma ação conjunta, como o processo da montagem da peça *Quase primeiro de abril:* [69]

> – Era uma brincadeira que passa até pelo próprio Paulo – Vamos fazer o aniversário da cidade? Tinha uma grande discussão entre os historiadores, tinha o pessoal mais que achava que a cidade tinha surgido no século XIX e outros que entendiam a cidade que dormiu três séculos. Resolvemos fazer um movimento juntando todos os grupos da região e construir coletivamente um espetáculo. Era muita gente 200 ou 300 pessoas atuando em vários grupos lá por um espetáculo que era feito entre os três poderes, foi uma coisa interessante e a

[68] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 138; 189.
[69] Peça de Paulo Marchesan. Direção Dirceu Demarqui, Solange Dias, Vagner Cavalleiro, Marcelo Gianini, Esdras Domingues, Ezer Valim, Paulinho Krika, Manoel Moreira e Adélia Maria *Nicolete*. Estreia em 06 maio 1990, no Paço Municipal.

> gente começou a ter um pouco mais noção do que era a produção cultural aqui e principalmente em Santo André.[70]



FIGURA 5: O chamamento para a montagem, *Quase primeiro de Abril,* evidencia que não era necessária experiência anterior. Os cartazes foram espalhados por toda a cidade: ônibus, comércios, escolas, repartições etc.

Alguns narradores se lembram dessa divulgação maciça e eu mesma que morava em Santo André à época, recordo-me de ter visto o cartaz em vários lugares de passagem. Também é vivo na minha memória o impacto que foi assistir àquela apresentação.

---

[70] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 136.



FIGURA 6: Ensaio em frente ao Paço Municipal de Santo André (1990). Muitos vieram para que uma versão da história da cidade fosse contada, sob o título *Quase primeiro de Abril.*

– Cada grupo pegava um momento da história de Santo André. O aniversário de Santo André foi no dia 08 de abril, poderia ter sido no dia primeiro, por isso a brincadeira, é quase uma mentira. Eram mais ou menos duzentas pessoas em vários núcleos. Ensaiávamos no Paço Municipal, no parque e havia os ensaios que juntavam todos os grupos. Era bonita uma roda em torno do Paço 200 pessoas. Éramos 8 diretores mais o Dirceu. Cada diretor, claro, tinha uma linguagem diferente. Não ganhávamos pelo trabalho. Para a prefeitura nós estávamos como aprendizes. A gente tinha vivido um processo de participação parecido lá no Tendal. No dia da apresentação,

> tinha umas 5 mil pessoas. Não tínhamos feito o final da peça até aquele dia, a fogueira que encerrava uma cena nunca tinha sido acendida. E as pessoas sentiram que nunca fora feito daquela maneira na cidade. No final, deu um acesso de choro no Dirceu que era o diretor geral. Acho que foi por tudo pelo cansaço, ele não comia mais, não dormia mais. Era a responsabilidade de dar certo, o lançamento do projeto da escola, o lançamento de um projeto do PT.[71]

A memória de Solange Dias elenca traços que vão da participação à exaustão do diretor, da falta de preparo técnico dos atores a uma escuta verdadeira no momento da apresentação. Em sua autoavaliação revisita os conflitos entre as visões teatrais diversas entre os vários diretores e a inviabilidade de um melhor rendimento do tempo de ensaios.

Leio a vivacidade com que foi trazida a narrativa como colada à atuação imediata da artista logo depois, em bairros e centros comunitários à frente de encenações estendendo-se, até o presente, com o *Teatro da Transpiração*, trabalho teatral com a comunidade em um parque andreense desde 2007, como desdobramento do *Grupo Teatro da Conspiração*, este surgido no ano 2000.

A recordação sobre o ano de 1990 ressalta ainda um momento vivido de transição. Por um lado, não se via como amadora e também não era vista como profissional, dada a estranheza causada por trabalhar sem um ganho material em *Quase primeiro de Abril.* Por outro, parecia natural, pois sua prática, em Santo André, sempre fora como “amante do teatro” e sem ganho econômico, dentre as acepções possíveis de teatro amador.[72]

A peça teve repercussão na imprensa local que destacou que o evento era uma espécie de inauguração do início da escola de teatro. Exaltou ainda, o espetáculo pelo número de atores e por ter superado as expectativas. Informações sobre o teor do texto também foram contempladas:

> Começa com a reinauguração da estátua de João Ramalho, o fundador da cidade que cria vida e volta no tempo. A partir daí, a montagem questiona o caráter de Ramalho, o papel dos

---

[71] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 97-98.
[72] GUINSBURG, 2009, p. 22-28.

> jesuítas e a marginalização dos índios Guaianazes aqui encontrados. O final desemboca nos tempos atuais.[73]

Na FIG. 7, filipeta de divulgação do espetáculo, a imagem da tesoura cortando as palavras é bem significativa, demonstrando o possível cunho crítico no espetáculo. Talvez cortar com uma história oficial. As informações mais importantes para que as pessoas possam ir ao espetáculo estão postas: local, horário, direção, autoria e ainda o logo da administração "Santo André Direito à Cidade" enunciando que é uma iniciativa financiada pelo poder público (inclusive a menção à entrada franca).



FIGURA 7: Filipeta de divulgação do espetáculo.

Após a estreia de *Quase primeiro de abril*, foi feita uma programação para os grupos existentes com palestras e oficinas com Augusto Boal, Silvana Garcia, Teixeira Coelho e o Grupo *Teatro Pequeno*.[74] A ideia era que a programação funcionasse como uma espécie de capacitação para selecionar, entre os participantes, aqueles que exerceriam o papel de oficineiros para atuarem nos Centros Comunitários. A proposta era que cada grupo contemplado dispusesse de espaço para realizar o seu trabalho artístico

---

[73] GOES, Francisco. Peça discute História de Santo André. *Diário do Grande ABC*, 06 maio 1990.
[74] À época, grupo de teatro de Celso Frateschi e Monica Guimarães.

criando espetáculos, ensaiando, e também ministrando oficinas de iniciação ao teatro à comunidade.

O grupo que estabeleceu um vínculo mais efetivo com a comunidade e teve uma produção significativa, participando de Festivais e estabelecendo posteriormente um vínculo maior com a ELT, conforme se verá na janela n. 10, foi o Grupo *Abaporu* (como foi visto na janela de n. 3, estava emergindo no finalzinho dos anos 1980).

> – Entrar no Centro Comunitário não foi fácil. A gente era tão novo e o Centro Comunitário era meio privatizado, sublocado por algumas pessoas da comunidade que alugavam. E a gente chegou pra quebrar com isso. No primeiro dia da oficina foi uma pessoa. A gente tinha muita dificuldade com as professoras. Elas sabiam que a gente recebia como grupo e era um salário legal e elas questionaram porque quatro pessoas trabalham com um grupo de dez e, uma professora trabalhava com trinta. O Altair teve que ir até lá. A dificuldade era tanta de conseguir gente que a gente usou uma estratégia pra trazer a comunidade. Nós chamamos os amigos: Mônica, Júnior, Andreinha, Paulinho Ondei. Outra estratégia é que iria ter uma montagem pra mostrar pra comunidade e aí trazer mais gente. Fizemos *Horácios e Curiácios* e depois *O dia em que a forca parou pra ver o Teatro passar*. A imagem que eu tenho dessa oficina é a de um menino de 7 anos que fazia teatro com a mãe dele que era costureira. Ele pegava a mãe pela mão e ia com ela porque as nossas marcações eram muito malucas. Fizemos duas mostras de Teatro. O Celso Frateschi apresentou o *Horácio* lá. Começamos a fazer grupos de Teatro, dramaturgia, o Rui começou a escrever e também a Bartira e outros que vieram fazer escola livre. [75]

Um dos aspectos relevantes dessa narrativa é a visualização de um desmantelo reinante nos equipamentos culturais, revelando a resistência das pessoas com relação às ações culturais recém-iniciadas, que conflitavam com o já existente e ainda não incorporado socialmente, como uma espécie de *hábitus,* para utilizar um termo usual na antropologia de Pierre Bourdieu.[76]

Recordo que esta pequena vidraça, *Quase primeiro de Abril,* foi aberta para que se possa ter uma noção da dinâmica vivida pelo movimento teatral anterior, mas agora se fecha dando lugar à outra que germina a ELT.

---

[75] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 105-108.
[76] BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: EDUSP, 1998.

2.1.5. Janela n. 5 – I Mostra Internacional de Teatro

A I Mostra Internacional de Teatro aconteceu de 28 de junho a 08 de julho de 1990 com vasta programação envolvendo espetáculos,[77] *workshops*,[78] oficinas[79] e palestras,[80] nas cidades de Santo André e São Bernardo do Campo.

No acervo da ELT, estão presentes os registros da época como a fortuna crítica enviada por cada grupo, os detalhes da produção e da proposta via Cooperativa Paulista de Teatro.[81] A preservação dos documentos dá indícios da importância dada ao evento. Como já apontado, faz parte de uma estratégia e há inserção em uma política cultural.

A visibilidade almejada perpassa o discurso presente do programa entregue ao público, de que "Santo André e São Bernardo vão se transformar em centros difusores de uma parcela do trabalho que é levado hoje nos palcos dos três continentes" e, mais adiante: de que são "espetáculos que, certamente, contribuirão para aprimorar o debate e desenvolver a própria arte de representar no país."[82]

---

[77] *Artaud* do Teatro Ipanema com Rubens Correa, direção Ivan de Albuquerque; *Las Perlas de Su Boca* e *Lila la Mariposa*, com o grupo Buendía (Cuba); *Le d'Eclic Du Deslin* com o Laboratoire Gestuel (Canadá), dirigido e interpretado por Larry Trembley, do Departamento de Teatro da Universidade de Quebec; *Paralelos 92*, com o UROC Teatro (Espanha), direção Juan Margallo; *Primor Amor*, com El Teatro Fronterizo (Espanha); *Tale of Gaya* e *Panchavali* com Yasharanga Group (Índia); *The Great American*, com Rainbow Gypsy Theratre (Estados Unidos) e *The Song Igor´s Campaig* com o Grupo Teatro Laboratório (União Soviética).

[78] Com grupos do Canadá, Cuba, Espanha e União Soviética.

[79] Com Maria Helena Lopes, diretora do Grupo Tear (RS)

[80] Com Elena Vassina (União Soviética), estudiosa do Teatro Brasileiro na União dos Artistas da Rússia.

[81] A Cooperativa Paulista de Teatro em 1979 surge como uma forma de criar condições para o exercício profissional de artistas e técnicos, a partir da Lei 6.533/78 que regulamentara a profissão viabilizando a produção e distribuição da obra artística, por meio de contratos e convênios, entre outras ações.
Disponível em: <http://www.jornaldeteatro.com.br/materias/sindicais/407-cooperativa-teatro-artistas.html>. Acesso em: 15 jan. 2010.

[82] Programa da 1ª Mostra Internacional de Teatro. Arquivo Vilma Campos.

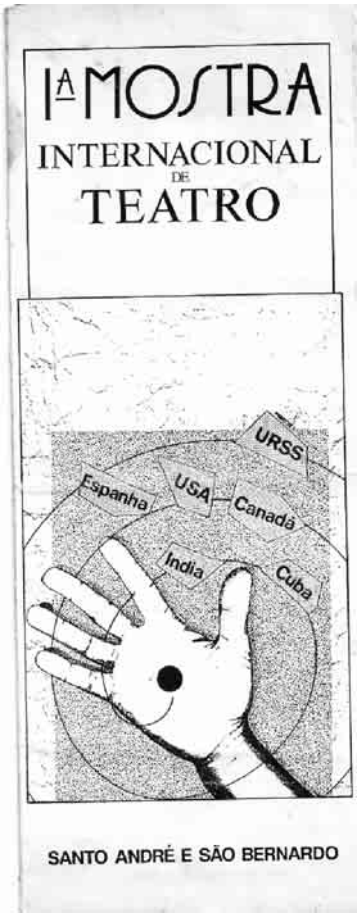


FIGURA 8: A capa do programa, entregue aos espectadores, coloca Santo André no centro da mão e em conexão com o teatro feito no mundo.

A narração de Maria Thaís aponta para uma ideia que surge como uma resposta ao conceito que vislumbra para a ELT. A memória traz a sensação de que a proposta foi aceita imediatamente pelos responsáveis da Secretaria de Cultura:

> – É a escola como centro gerador, fomentador. Então tive a idéia de lançar a escola com a Mostra Internacional de Teatro. E foi bem assim. "Pega um avião amanhã de manhã e vai pra Londrina." Eu lembro que fazia anos que não acontecia nada de internacional em São Paulo, com grupos internacionais. Colocaram-me no avião e fechamos o programa. Chamamos São Bernardo. A idéia era lançar a escola não de um modo previsível.[83]

[83] Maria Thais, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 3.

O *Diário do Grande ABC*,[84] jornal local expressivo da região, de tendência tradicional e que tem por praxe uma crítica às práticas mais progressistas, vai acompanhar a programação cotidianamente, em seu *Caderno Cultura e Lazer*. Muitas vezes, essa cobertura é realizada por meio de várias matérias no mesmo dia; e que, ocuparam uma página dupla e a capa desse caderno. São dadas informações sobre a sinopse do espetáculo, trajetória sobre o grupo, críticas, além de entrevistas com o público e o elenco.

Algumas dessas matérias, aparentemente, parecem contraditórias aos comentários ácidos de outras sessões do jornal. Entre as suposições, certa simpatia dos jornalistas às artes, à qualidade estética dos espetáculos e à presença de outros periódicos paulistas, que também noticiavam a programação.

Os primeiros informes vêm pelo *Diário do Grande ABC* com mais de um mês de antecedência da realização. Trata-se da divulgação dos prováveis participantes, assim como a fala de Maria Thaís anunciando a diversidade das propostas que devem levar ao debate e à expectativa de conseguir o apoio para cobrir a estada dos grupos.[85] A notícia de confirmação menciona que a extensão do Festival Internacional de Teatro de Londrina vai deslanchar a Escola Livre de Teatro e que os custos chegam a 2,3 milhões.[86]

Até esse momento, a preocupação é com o quanto o poder público está investindo em uma programação cultural; porém, a partir da estreia, o foco muda, anunciando que os critérios de escolha foram estéticos. A programação se estampa em periódicos paulistas, como *O Estado de São Paulo*,[87] *Diário Popular*[88] *e* a *Folha de S. Paulo,*[89] neste último, comentários do crítico Nelson

---

[84] Empresa iniciada por quatro jovens que fundam fundar o semanário News Seller em 1958. O crescimento econômico e populacional do Grande ABC possibilitou sua transformação em bi-semanário, e depois, para Diário do Grande ABC que acompanhando as tendências da grande imprensa brasileira. Cf. PETROLLI, V. *Diário do Grande ABC:* a construção de um grande jornal regional. 2000. 345 f. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2000.

[85] ALVES, V. Santo André terá mostra internacional. *Diário do Grande ABC* Santo André, 23 maio 1990.

[86] BURGOS, M. Confirmados grupos e datas da primeira Mostra Internacional de Teatro. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 06 jun.1990.

[87] Mostra internacional chega a São Paulo. *O Estado de S. Paulo,* São Paulo, 28 jun. 1990.

[88] Mostra Internacional agita teatros do ABC. *Diário Popular,* São Paulo, 28 jun. 1990.

[89] SÁ, N. de. Ciganos misturam Caribe, flamenco, jazz e rock. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 29 jun. 1990.

de Sá. Já o Jornal Oficial da Prefeitura Municipal valoriza que a apresentação de abertura seja na praça central da cidade.[90]

O *Diário do Grande ABC* junto às informações de praxe sobre os espetáculos e artistas, não se exima de voltar às condições materiais esquentando os ânimos:

> A iniciativa privada perdeu uma boa chance de investir em cultura na região. Pelo menos essa é a opinião dos diretores de Cultura das Prefeituras de São Bernardo do Campo e Santo André, Mario Bolognesi e Celso Frateschi. Organizadores da Mostra Internacional de Teatro; os departamentos procuraram diversas empresas do Grande ABC para dividir os dois milhões e 200 mil cruzeiros da hospedagem e alimentação, já que os grupos, que se consideram em missão cultural, receberam somente uma ajuda de custo simbólica. Mas a única ajuda que veio de fora foi da VASP que deu uma pequena verba em passagens. "Eles acham que aqui é o lugar do desenvolvimento do capitalismo industrial, mas não do capitalismo cultural" – desabafa Bolognesi. Frateschi lembra as três horas de espaço nas rádios e televisões que tiveram, antes mesmo da mostra começar.[91]

Mas no dia seguinte, a mesma jornalista passa a elogiar as técnicas usadas pelos atores, a sinopse da peça, a percepção estética, agregando ainda alguns comentários sobre a recepção,[92] enquanto isso, em outra matéria na mesma página e por outro jornalista aparece a resposta à falta de apoio mencionada no dia anterior.

Os responsáveis pelas empresas da região[93] anunciam que não foram procurados pela organização do evento e que apoiam, por exemplo, a Festa do Peão Boiadeiro, justificando que, em virtude do plano Collor, resolveram "investir no que dá retorno satisfatório."[94]

As questões econômicas parecem incomodar, talvez pela própria inversão de investimento cultural já mencionado, ou pelas circunstâncias,

---

[90] SANTO ANDRÉ EM NOTÍCIAS. Cidade é palco para teatro, *Santo André em Notícias*, Santo André. Ano II, n. 30, 23 jun. 1990.
[91] ALVES, V. Começa a Mostra internacional. Índia e EUA abrem o evento e Iniciativa privada não apóia. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 28 jun.1990.
[92] ALVES, V. Festa Hippie abre festival de Teatro. *Diário do Grande ABC.* Santo André, 29 jun.1990.
[93] General Motors (GM), Vollkswagen e Glassurit.
[94] MOGADOURO, F. Empresas negam a consulta. *Diário do Grande ABC.* Santo André, 29 jun. 1990.

conforme visto no *Ponto de Partida*, em que a partir da Lei Sarney (1986) já se desenhava a tendência de substituir o apoio estatal pela iniciativa privada, ainda que a mediação (o que talvez possa vir num processo ainda mais perverso) seja feito a partir do dinheiro público, via isenção fiscal.

Como um contra fluxo, as pessoas iam de São Paulo a Santo André para acompanharem a mostra que leva ingressos a sumirem em meia hora.[95] Os narradores que ouvi não se cansam de mencionar as filas quilométricas e o tempo de espera para terem acesso aos espetáculos.

A avaliação da mostra dos jornalistas do *Diário do Grande ABC* aponta para a desigualdade na qualidade dos espetáculos e falhas logísticas, em função de grande público;[96] enquanto o olhar do veículo oficial da prefeitura, na edição de 07 a 14 de julho faz o seguinte balanço:

> Mais de sete mil pessoas assistiram aos espetáculos da 1ª Mostra internacional de Teatro, que invadiu a Praça do Carmo, Teatro Municipal e favelas da cidade, no período de 28 a 08 de julho. Promoção da Prefeitura de Santo André, em conjunto com São Bernardo, a Mostra atraiu pessoas de várias cidades da região que não hesitaram em afirmar que Santo André nunca tinha visto nada igual. Para muitos, os espetáculos resgataram os tempos de glória do teatro em Santo André. O saldo final é a expectativa de outros eventos como este.[97]

Nessa mesma edição do *Santo André em notícias*, na matéria de que a "Cidade Ganha Escola de Teatro",[98] são dadas as informações sobre as inscrições, seleção e sobre o processo de trabalho, uma das metas alcançadas com a realização da I Mostra Internacional.

---

[95] SOUZA, P. Fila no teatro municipal. *Diário do Grande ABC.* Santo André, 04 jul.1990.
[96] MAGADOURO, F. Em cinco dias de espetáculo desiguais, o evento de iniciativa inédita na região deixa um rastro positivo, mas peca pela organização. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 04 jul.1990.
[97] SANTO ANDRÉ EM NOTÍCIAS. *Mostra de teatro.* 14 jul. 1990.
[98] SANTO ANDRÉ EM NOTÍCIAS. *Cidade ganha escola de teatro.* 14 jul. 1990.



FIGURA 9: *Buendía,* grupo cubano em favela andreense. Na esquerda percebe-se espetactores de todas as idades. À frente da direita para esquerda Antonia Fernández, Carlos Celdran e Nelda Castilho.

Em Cuba, ouvi as narrativas de Flora Lauten, Raquel Carrió, Antonia Fernández, Carlos Celdran e Nelda Castilho[99] sobre as apresentações deles, em Santo André, em 1990, por meio do grupo *Buendía*.[100]

Alguns deles fazem uma menção mais explícita à experiência de terem ido para as favelas andreenses, que não está longe do público ao qual estavam acostumados. Durante a década de 1980, estavam transformando uma antiga igreja que estava em ruínas em espaço teatral do grupo, numa proposta de ocupação que buscou vínculos com a comunidade que morava no entorno do bairro.

Essa percepção do *Buendía* com "o seu lugar de origem," sem perder o "contato com o mundo" como pertinente à natureza do teatro e que os narradores cubanos puderam compartilhar, especialmente evocando a trajetória até os anos 1990 e a relação dela com êxodo de artistas na ilha, como já disse, alterou o meu olhar para a ELT. Por mais que essa experiência não apareça explicitada nas estações, paisagens e janelas que se seguem, é bagagem que trago em cada entrelinha a partir de então.

---

[99] LEITE, V. C. S. *Estação Cuba*: Entrevistas com artistas em Cuba de maio a julho 2010. (mimeo)

[100] ALVES, V. Cubanos apresentam espetáculo infantil em favela de Santo André. *Diário do Grande ABC,* 04 jul. 1990

2.2. SEGUNDA PAISAGEM: TRABALHAR NA ELT

Por mais que algumas narrativas[101] já tenham se apresentado na paisagem anterior, é a partir de agora que a utilização delas se torna mais intensa, com direito, quando possível, a uma figura de cada narrador.[102] Carregam, evidentemente, construções como quaisquer outras fontes que se utilize para a operação historiográfica. Dessa bagagem, que tais narrativas trazem, interesso-me particularmente pela experiência vivida como um dos instrumentos possíveis para compor uma compreensão sobre a formação e criação teatral realizada na ELT.

Preciso que a imagem do rosto e a expressão do narrador sejam vistas, ainda que por um único momento, compondo o texto. Assim, como também, eventualmente, uma imagem dos processos criativos que destaco se faz necessária, como pertencente à analogia desse percurso. Sigamos a viagem!

2.2.1. Janela n.6 – A concepção da ELT

Desde a sua criação, em 1990, a ELT não seguiu as exigências curriculares do Ministério da Educação e Cultura (MEC) e da lei que regulamenta a profissão do ator 6.533/78,[103] desobrigando-se da emissão do registro profissional da categoria.

As circunstâncias histórico-sociais, mais gerais, talvez não sejam suficientes para compreender sobre essa opção. Havia certo clima de euforia e de esperança remanescentes do movimento *Diretas Já*, depois de tão longa ditadura e com ressonância maior, em cidades, que tão recentemente haviam conquistado os governos de tendência esquerda. Sinto necessidade, porém, de ir além e localizar mais especificamente essa escolha. Uma das possibilidades viáveis é considerar a formação teatral usual nas escolas de teatro naquele

---

[101] Não são reproduções *ipsis litteres*, mas transcriações a partir das entrevistas, conforme já explicado no *Ponto de partida.*

[102] São fotogramas extraídos dos momentos de entrevista, exceto de uma delas por problemas técnicos que tive com a câmera de vídeo. São utilizados a partir daqui junto à primeira enunciação de cada narrador do secretário de cultura e de seu diretor; da coordenadora da ELT e dos artistas-orientadores que vieram trabalhar com ela e de outros narradores que compõem a partir de 1997 a equipe, sob nova coordenação. Recurso possível no programa de computador *Nero.*

[103] Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L6533.htm>. Acesso em: 01 nov. 2010.

momento e, de como, os artistas que propuseram e trabalharam na ELT se relacionavam com elas.

Ao compreender o homem no tempo,[104] tenho um entendimento de que as pessoas não apenas sofrem uma ação da temporalidade, mas que também interferem modificando seu tempo. Celso Frateschi à frente da Secretaria de Cultura (1989-1992) e Maria Thaís chamada para elaborar o projeto da ELT, eram pessoas que vinham de uma formação e de uma prática teatral. As referências delas, o que pensavam sobre formação em teatro e sobre criação artística se materializam na proposição que fazem:

> – Eu era professor na EAD há mais de dez anos. E sabia que a ideia do DRT era uma ideia limitadora do ponto de vista cultural que a gente queria desenvolver em Santo André. A gente queria desenvolver um teatro que falasse, antes de qualquer coisa, da região, que se são características parecidas com São Paulo, tem suas diferenças também.
> Há uma frase em Brecht, do Sr. Keuner, que diz: "sabia no sábio é a atitude". A gente aprende não a partir de um conteúdo, mas a partir de uma ação. Você aprende a partir da formulação de questões e não pela resolução delas. A gente não sabia de fato por onde ia caminhar na construção do conhecimento das turmas. A ELT foi construída fundamentalmente com essa visão processual, e não conteudística.[105]



FIGURA 10: Celso Frateschi em 20 maio 2009.

[104] BLOCH, 2001, p.55
[105] Celso Frateschi, 20 maio 2009, tomo 1, p. 139-140.

O narrador evoca dois papéis vividos por ele: o de professor e o de gestor. O primeiro dá suporte para compreender que as opções curriculares em voga seriam insuficientes, pois não se tratava só da criação de uma escola e sim, de uma proposição maior, acompanhada durante as janelas n. 1 e n. 2, da paisagem anterior.

Como criar uma escola, sem desmerecer o conhecimento aprendido na prática da docência (de que o conhecimento teatral se faz na prática investigativa) e também, em consonância com segundo papel assumido por Frateschi, já que havia como dificuldade, resistências de parte do movimento teatral, conforme visto na janela n.3?

Para rememorar a concepção da escola, o narrador evoca um homem de teatro comprometido com seu tempo na primeira metade do século XX. É a partir do lugar que Frateschi também ocupa no teatro que lhe vem pistas para problemáticas vinculadas ao seu segundo papel como gestor.

Para viver aquele "aqui e agora", eram necessárias atitudes conforme a lembrança no personagem brechtiano. Uma das primeiras atitudes foi chamar Maria Thaís[106] para coordenar a ELT.[107]

Frateschi percebe também uma possibilidade de "interagir" com o movimento teatral e conhecê-lo um pouco mais, processo que resultou no *Quase primeiro de Abril* (visualizado pela janela n. 4). E depois, ainda, parece necessária uma "ampliação no círculo da ação". Uma ideia surgida, propondo a realização de um festival internacional, pareceu o encaixe que faltava (conforme janela n.5).

Para lembrar-se da concepção da ELT, não diferentemente de Frateschi, Maria Thaís parte de sua experiência própria. Seu papel, como coordenadora, era mais restrito se comparado a de um secretário de cultura.

Talvez tal margem tenha favorecido o trânsito da memória dela para o momento anterior à sua atuação como artista e professora. A narradora recua aos tempos de estudante de teatro:

---

[106] Ao que parece até aquele momento não tinham efetivamente trabalhado juntos. Thaís se lembra, ao narrar sobre esse momento, encontros casuais em intervalos, já que ensaiavam em salas próximas de um mesmo edifício. O narrador também não localizou se tinham, por exemplo, já participado de alguma criação conjunta.

[107] Maria Thaís guarda em sua memória que a primeira vez que foi para Santo André, no momento que estava concebendo o projeto da ELT, foi para assistir a um ensaio do espetáculo *Quase primeiro de abril.*

> – Sou de uma geração que começou a fazer teatro dentro da escola e ao mesmo tempo, a geração que não passa necessariamente pela escola de teatro. Eu fiz uma escola, entre aspas livre (ela faz gestos com as mãos para indicá-las) coordenada pelo Klauss Viana, foram três anos de efervescência naquele lugar. A escola livre pra mim tem um pouco essa memória da Escola Martins Pena naquele momento do final da década de 1970, início da década de 1980 em que vem a lei de regulamentação que coloca uma série de normas como a de que as pessoas para fazerem teatro têm que passar por uma escola.[108]



FIGURA 11: Maria Thaís, em 02 fev. 2009.

O retorno a essa origem,[109] lança luz no por que da sua recusa na concepção do projeto a uma lei que regulamenta a profissão de artista. O posicionamento me lembra uma afirmação de Lassale, em *Conversas sobre a formação do ator*: "Quando vejo uma escola de teatro surgir com um programa, diretrizes, empenho nos resultados e, na fachada, uma frase bem elaborada, fujo."[110]

---

[108] Maria Thaís Lima Santos, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 39.

[109] O início da trajetória profissional também apareceu na narrativa de Celso Frateschi, assim como na de muitos outros narradores, num fluxo da memória. Aqui destaco não a lembrança em si, mas a aparição dela num momento em que está em foco a concepção da ELT. É a trajetória da escola que está em mira, pois, por mais que apareçam momentos da biografia de cada um, não se trata da trajetória particular ou profissional de um ou mais artistas, dentro das classificações propostas pela área da história oral como presente em MEIHY, 2005 ou em PORTELLI, A. In: *Usos & Abusos da história oral.* Rio de Janeiro: FGV, 2006. p. 103-130.

[110] LASSALLE, J. & RIVIÈRE, J. L. *Conversas sobre a formação do ator.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010. p. 8.

Maria Thaís escreveu o projeto piloto para a ELT, em 1990,[111] e entre as afirmações presentes estão: a de que "há escolas que visam apenas dar um número para que o ator possa exercer a profissão"[112] e também (as acadêmicas daquele momento), que trabalham no plano informativo "sem, contudo, colocar o aluno-ator em confronto com o próprio ofício."[113]

Anos depois, é possível perceber nuances outras na silhueta da formação do ator que essa afirmação mais categórica não contempla. O espaço da formação acadêmica e técnica, nos últimos anos da década do século XX e na primeira década do terceiro milênio, convergem para uma formação mais flexível, em virtude também dessas experiências vividas pelos artistas de gerações anteriores.[114]

Assim, não é uma escola que visa a "profissionalização." E embora a narradora use como epígrafe duas frases, que destacam mais a função material e social do teatro, em consonância a todas as circunstâncias colocadas nas três primeiras janelas desta estação, é no autor delas que vejo a matriz para que Maria Thaís eleja o ofício como meta: trata-se de Meyerhold[115] e Eugênio Barba.[116]

Não se trata da eleição de uma técnica ou de uma linguagem específica em um desses artistas como "trilho" para conduzir o trabalho da ELT, mas de uma concepção comum na forma de pensar o trabalho do ator:

> Desde o começo do século XX, se impõe para o ator a necessidade inevitável de aprender sua profissão sobre outras

---

[111] A primeira imagem, na gravação da entrevista, mostra Maria Thaís consultando a cópia desse projeto de 1990, pois ele estava entre outros materiais que eu havia levado para o encontro. Ela reconhece uma ingenuidade presente no decorrer de todo o texto, mas também não deixa de demonstrar certa admiração pela clareza com que as ideias estavam escritas.

[112] SANTO ANDRÉ, 1990, p. 5.

[113] SANTO ANDRÉ, 1990, p. 4.

[114] O assunto está na ordem do dia no campo da pedagogia teatral. Destaco um balanço realizado por Josette Feral a partir de diversas questões que foram levantadas, durante um Colóquio Internacional e organizado pelo Departamento de Teatro da Universidade de Québec a Montreal entre 27 a 30 de abril de 2001, onde estiverem 500 pessoas representantes da Austrália, Rússia, África do Sul, Estados Unidos, Alemanha, Itália, Reino Unido, Espanha, França, etc. FERAL, J. 2010, p.168-179.

[115] "deves fazer com que as pessoas paguem pelo teatro que querem, porém deves pagar do teu próprio bolso para fazer o teatro que queres" *V. Meyerhold.* SANTO ANDRÉ, 1990, op. cit. p. 1.

[116] "... sejam quais forem as motivações pessoais que te trouxeram ao teatro, agora que exerces a profissão, deves encontrar um sentido que vá além da tua pessoa, que te situe socialmente frente aos demais.... Eugênio Barba." SANTO ANDRÉ, 1990, op. cit. p.1.

> bases pedagógicas. De Stanislavski a Grotowski, passando por Jacques Delcroze, Meyerhold, Vakhtangov, Tairov, Appia, Graig, Reinhardt, Copeau, Dullin, Jouvet, Decroux, Lecoq, se estabelece uma nova pedagogia que aponta não somente a uma preparação física dos atores – que se revela necessária a partir do momento em que o corpo foi elevado ao centro da cena – sim, mas ainda uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente seu corpo, seu espírito e seu caráter de homens.[117]

A ELT é concebida como um centro de pesquisa tendo como foco o processo de experimentação do ator, à semelhança de um laboratório ou de um estúdio. Lembra Maria Thaís: "O termo artista-orientador parece ter sido cunhado naquele momento."[118] Naquele momento, parecia fundamental demarcar a distinção já apontada de uma formação não acadêmica ou técnica. Para chamar aqueles que seriam os primeiros artistas-orientadores, Maria Thaís narra:

> – Eu me lembro do Celso Frateschi falando "Quem você imagina?" E eu; "não conheço ninguém pessoalmente. Ah, Cacá!" Foi uma das coisas que eu falei. "É um artista que pode ser um possível formador, tem experiência, tem o que compartir, orientar". E o Celso: "Liga pra ele, agora". E o Celso liga. "Cacá, aqui é Celso. A Thaís quer falar com você." Eu fui à casa dele com a maior cara de pau. Com a Malu também foi assim e com os outros. Eu tinha ligado pra Maria Helena Lopes que eu conhecia de dar oficina. Ela morava no Rio Grande do Sul e me disse: "tem a Clarissa que foi atriz da Cia e que fez formação no Lecoq[119] está em São Paulo e pode ser uma pessoa." Eu marquei para nos encontrarmos num bar e disse pra ela me reconhecer: "vou usar bermuda de bolinha azul. Sou uma morena com cara de baiana." Com a Lígia da mesma maneira, eu mal a conhecia, mas interessava essa ideia de trazer o corpo com a música, com o circo, não como aula de corpo como se fazia tradicionalmente. Os primeiros professores foram assim. Uma intuição de que eles poderiam ter um material a compartir, uma afinidade artística, um interesse pelo espaço pedagógico não formalizado. Outros professores, eu

---

[117] FERAL, J. A escola de atuação In: *Teatro. Teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires: Galerna, 2004. p. 170.

[118] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 3.

[119] Jacques Lecoq (1921-1999) influenciado por Jacques Copeau (1879-1949) e sua escola *Vieux Colombier*, cria a *École Internacionale de Théatrê* em Paris. O curso tem dois anos com três eixos de trabalho: a improvisação, análise do movimento e a criação pessoal. Ver Claudia Müller Sachs que estudou com o mestre e fez mestrado sobre o conceitual da metodologia de Lecoq Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=849>. Acesso em: 03 fev. 2010.

> imaginava, poderiam ser de passagem como na *Ecole Du Passage* da França. Os alunos ficavam lá anos e passariam por diferentes experiências. A solidez que era do grupo que se formava junto. O mestre, orientador poderia ser temporário. Podia passar e fazer uma experiência de uma semana concentrada e ir embora, como foi o caso da Beth Lopes.[120]

As questões que margeavam o lugar de criação da ELT, já postas no primeiro trio de janelas, se chocavam diretamente com a proposta de Maria Thaís, a qual via que a resistência da utilização do Conchita para a ELT passava pelo desejo presente em Santo André de tal palco servir para formaturas, apresentações de escolas de *Ballet* e outras atividades que se configuravam na privatização do espaço público[121] e não de um fomento às Artes Cênicas para o acesso da população em geral.

> – Nitis Jacon fazia um festival de teatro e a gente falava disso de uma escola antenada com o mundo. Eu tinha uma defesa, naquele momento de que a escola não podia se limitar aos grupos da cidade, essa é uma discussão da área cultural como um todo. Fazer espaços públicos e não espaços públicos privados. Era essa mesmo a pretensão, de uma certa radicalidade no modo de pensar a formação.[122]

O modo com que era realizada a formação teatral, nas escolas técnicas, acadêmicas e oficinas da cidade de São Paulo, alimenta essa concepção mais radical de uma escola de teatro em Santo André e também as condições materiais viabilizadas pelo Estado (via poder local – Prefeitura Municipal de Santo André):

> – A escola foi uma dos primeiros trabalhos que teve a lotação orçamentária específica. Está no orçamento da secretaria. Coisa que oficina não tem. Você tem uma rubrica ELT.[123]

---

[120] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 3. Beth Lopes formada pela Universidade Federal de Santa Maria, vai para França para continuar estudos em *clowns*, bufões e antropologia teatral. Na volta para São Paulo trabalha com o grupo Boi Voador. Desde 1997 é, também, professora de interpretação do Curso de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP.
[121] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.37.
[122] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p.145.
[123] Altair Moreira, entrevista em 05 maio 2009, tomo 2, p. 154.



FIGURA 12: Altair Moreira 20 maio 2009.

> – Pela primeira vez, tinha condições daquilo que a gente tentava fazer sem estrutura governamental com o núcleo em São Miguel, com a invasão do Tendal. Isso prosseguiu no teatro vocacional e agora quando a gente está tentando formar os centros livres de arte aqui em São Bernardo. Porque o que é que você tem como paradigma? Infelizmente ainda na formação desenvolvida por governos, são oficinas que você percebe que o coitado do cidadão faz e depois já não aguenta mais, aqueles mesmo exercícios porque você só tem oficina de criação. A gente tem que criar espaços para uma ação mais continuada. A escola livre foi o primeiro momento em que a gente podia estar utilizando as oficinas nos centros comunitários pra estimular a demanda e depois, essa demanda podia estar sendo absorvida pelos centros mais livres de formação como a escola livre, a casa da palavra, a casa do olhar.[124]

Com esse breve panorama, sobre o momento da concepção, fecho essa janela, pois, assim como as anteriores que serviram para margear o lugar dessa concepção, seriam possíveis muitos desdobramentos para discussões do campo da pedagogia, da estética teatral e da ação cultural. Antes de passar ao sabor de quem viveu a experiência, passo, contudo, a um par de janelas sobre o funcionamento. A primeira menciona o chamado aos profissionais e o cotidiano da formação e a segunda, destaca o momento itinerante na

[124] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 145.

apreciação teatral para a cidade e nos encontros do núcleo de formação do ator.

2.2.2. Janela n. 7 – Funcionamento I

O projeto piloto[125] apresenta os nomes dos artistas-orientadores que devem iniciar um trabalho, em agosto de 1990, que compõe um primeiro eixo com uma turma do Curso de Formação de Ator em três anos, com carga de 25h/ semanais.

Cacá Carvalho trabalhando os processos de investigação do ator; Maria Lúcia Pupo, à frente do “Pensar o fazer teatral”, estabelecendo vínculo entre essas duas ações e ressaltando a função social do teatro; Lígia Veiga para experimentações do comportamento cênico, como a energia; Clarissa Malheiros, com o intuito de despertar o estado de disponibilidade para o jogo, a busca da neutralidade para a análise do movimento, introduzindo a máscara e, finalmente, Maria Thaís Lima Santos à frente de “Retirando a quarta parede”, espaço para a convivência com grupos e interessados em discutir o fenômeno teatral com a turma de formação, com vídeos, depoimento de atores e diretores convidados, assim como demonstração dos processos de pesquisa. O projeto ainda menciona a interferência dos professores de passagem em cursos de pequena duração, um deles sobre o surgimento do ofício do ator, na *Commedia Dell Arte*, com Beti Rabetti.

O segundo eixo tem como alvo o movimento teatral já existente, por meio de oferta de oficinas, palestras, entre outros. Experimentalmente, ainda em 1990, o funcionamento com dois grupos de estudo, “Fazer teatral com não-atores: procedimentos e implicações” com Maria Lúcia Barros Pupo e o segundo com Maria Thaís L. Santos com as teorias produzidas sobre o ator.

Em função de tentar articular um diálogo com a cidade, em vários momentos, o projeto-piloto menciona a necessidade de abertura do Teatro Conchita de Moraes para a comunidade, evocando a importância da inserção social, como prerrogativa inerente ao artista, e também como reação da

---

[125] Não consta a data, deve ter sido escrito entre os meses de maio a julho de 1990, tendo em vista o período entre *Quase primeiro de Abril,* I Mostra Internacional e o início das aulas.

realidade local, pois parte do movimento teatral não concordou com a forma de surgimento da escola de teatro, conforme já visto nas vidraças anteriores.

Dentre as pessoas que se aproximaram estavam as que atuavam nos centros comunitários, por exemplo, os integrantes do grupo *Abaporu*, como uma ação de desdobramento a partir do espetáculo *Quase primeiro de Abril.* Sobre a experiência, Maria Lúcia Pupo recorda:

> – Existiam grupos paralelos à formação. As pessoas faziam experiências na periferia de Santo André, traziam pros nossos encontros as dificuldades, os pepinos, os impasses na prática de coordenar, e a gente conversava sobre os lugares, sobre essas situações, e por onde a coisa guinava, quais os desafios, como encarar.[126]



FIGURA 13 – Maria Lucia Pupo em 02 fev. 2009.

Essa tentativa de diálogo também contribui para ações como demonstrações de trabalho, com Antonio Nóbrega, entre outros; e, a organização do X FETASA (Festival de Teatro Amador de Santo André), com programação paralela com vídeos, oficinas e palestras, por exemplo, a da atriz Maria Alice Vergueiro.[127]

A narrativa de Altair Moreira trouxe uma recordação de um pulso firme no primeiro momento, principalmente para com vereadores e outras pessoas ligadas à administração que queriam ir até a ELT para saber como era o

---

[126] Maria Lúcia Pupo, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 36.
[127] Segundo levantamento encontrado nos arquivos da ELT (mimeo), certificados emitidos pela ELT e narrativas orais.

trabalho. Como uma forma de preservar a própria autonomia das aulas, especialmente as concentradas no primeiro eixo, havia o que ele chamou “de política do segredo”.

Segundo essa narrativa, os vereadores chegaram a enviar cartas porque queriam que pessoas de grupos de teatro da cidade trabalhassem na escola e materializavam essa insatisfação questionando, por exemplo, o salário dos professores. Como já visto, o descontentamento local não era estético. Havia fricções e qualquer deslize poderia resultar em denúncias no jornal local, o *Diário do Grande ABC.*[128]

No projeto, se verifica um esforço por equilibrar esta balança: a ELT é vista como “um espaço de investigação teatral, onde a população possa buscar um Teatro mais voltado à pesquisa teatral” e atendendo “uma programação que promova o Teatro na cidade em toda a sua amplitude.”[129]

Cabe destacar uma das edições das oficinas de circo em janeiro e que marcam a passagem para o ano de 1991:

> – Ah! A lona foi uma luta desde a compra! O Edsão tinha acabado de passar no concurso. Apresentaram-me a ele: “Esse é o seu funcionário, é o seu técnico do teatro”. À noite seria o início da oficina circo. Tínhamos comprado tatames e eu não ia colocá-los no chão, na lama. Os servidores operacionais da prefeitura deveriam encher de pedra o chão da lona de circo, mas no dia de pagamento eles não voltavam para trabalhar no período da tarde. E eu disse ao Edsão: “Está vendo aquele cascalho? Vamos encher a lona com eles”. Ele falou: “nós quem?” Eu respondi, “eu e você”. Ele enchia o carrinho e eu levava até a lona. Botamos os tatames e às 6 horas chegaram os professores e os alunos.[130]

A narrativa de Maria Thaís traz elementos importantes sobre a relação entre teatro e estado. A inserção em um projeto cultural possibilitava a garantia de certas condições materiais, como ter a prioridade de pagar aos profissionais um valor justo e digno,[131] mas a expressão “foi uma história” denota urgências diferenciadas do tempo do fazer artístico, desproporcionais ao da instituição pública, aqui, no caso, a prefeitura. A imagem que a narradora traz “continuo

---

[128] Altair Moreira, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p.164,165.
[129] SANTO ANDRÉ, 1990. Idem, p. 7 e 13.
[130] Maria Thaís Lima Santos, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 6.
[131] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 26

carregando cascalho" pode ser lida como uma experiência vivida e constantemente reatualizada, em função do lugar ocupado pelo teatro no Brasil.

O edifício Teatro Conchita de Moraes[132] era também uma dificuldade. Uma reforma se fazia urgente porque havia muitas goteiras que tornavam inviável a utilização do espaço no período de chuvas e alagamentos, já que o prédio está situado numa região baixa bem próxima ao Rio Tamanduateí. O problema se agrava com a entrada de uma nova turma para o Curso de Formação de Atores em 1991, pois não havia salas para as atividades simultâneas. Uma alternativa foi a instalação de um galpão de zinco para um revezamento com a utilização do palco.[133]



FIGURA 14: É possível perceber a entrada do Teatro Conchita de Moraes. À esquerda, um painel pintado na parede, a figura é um leão ilustrando a peça *O Leão Verde Oliva*, direção Augusto Maciel, de um dos grupos amadores, o Grupo TECO. Acima um pedreiro trabalha na reforma do telhado.

---

[132] Inaugurado em 1969 e conhecido como a casa oficial dos amadores. SILVA, 1991. p. 116.

[133] É impressionante o número de vezes que essa construção aparece nas narrativas dos profissionais e dos estudantes em formação. Apontado como "casa de lata", "galpão" e outros nomes mencionam muito o calor dele em coerência com a memória que se manifesta pelas percepções e muitas vezes pelos sentidos como tato, audição, etc...



FIGURA 15: O Teatro passou a dividir o espaço com a secretaria da escola. Nas duas escrivaninhas, uma ocupada por Sr. Mauro Alves Aparecido, iluminador do Teatro; outra por Márcia Belo Soares, Aux. Administrativo da Escola Livre de Teatro.



FIGURA 16: Um momento de um trabalho corporal com Tiche Viana (ao fundo de amarelo). Turma Entrada 1990.



FIGURA 17: Um momento de um trabalho de reflexão com Antônio Araújo (à direita, em pé). Turma entrada 1991.

Tais dificuldades não intimidaram as atividades da escola. Entre as razões, as próprias condições materiais já apontadas, porque por mais que houvesse aspectos que não eram ideais, eram muito melhores que as condições possíveis em outros espaços de formação daquele momento, como as descontínuas e pontuais oficinas oferecidas pelo Governo do Estado de São Paulo.

Ao olhar para o funcionamento dessa experiência, Maria Thaís faz uma reflexão sobre as qualidades nômades do pensamento artístico e do quanto as raízes estão para além do material.[134]

É importante destacar, contudo, que, por um lado, essa peregrinação vem de uma necessidade concreta – a reforma do teatro Conchita de Moraes. Por outro, não se constitui a apologia da falta de recursos, pois se não houvesse a concepção de um projeto que fazia parte de um todo maior que envolvia a cidade, talvez os estudantes e os artistas-orientadores não tivessem chegado aos diversos espaços dela:

> – A gente ligava 4 horas da tarde, onde vai ser a aula hoje?
> Se a gente definia que ia pra tal lugar, avisa pra outra turma que vai pra não sei aonde. Vocês lembram da caixoteca? Um caixão com rodinha embaixo que a gente ficava arrastando. A

[134] Maria Thais, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 6.

> gente chamava uma combi pra levar a caixoteca pra não sei aonde. Era assim que se dava aula. D. Bete era que fazia a estratégia de comunicação.[135]



FIGURA 18: A caixoteca, num canto, abrigava os livros, outras duas caixas semelhantes comportavam os adereços de cena.

Após um ano (agosto de 1991), o funcionamento da ELT abrange três núcleos principais. Um deles era o Núcleo de Dramaturgia,[136]o outro o Núcleo de Estudos paralelos, com cursos como o de Técnicas Circenses[137] e, finalmente, o Centro de Pesquisa e Formação de Atores, com a Formação de Ator e o Curso de Introdução da Arte do Ator, pois se havia percebido a "necessidade de criar um denominador comum de vocabulário artístico antes de o grupo incursionar pelos caminhos da criação [e que] surgia como uma espécie de ritual de passagem ao curso de formação".[138]

Nesse momento, a equipe de artistas-orientadores já tinha se ampliado bastante: Alexandre Roitburd, Antônio Araújo, Camila Bolaffi, Ciça Carvalho,

---

[135] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 5-6.
[136] Cuja trajetória será parcialmente explicitada na janela de n.10 e depois na terceira estação na janela n. 23.
[137] Aspectos que saltam nos trilhos desse núcleo serão retomados na terceira estação na janela n. 22
[138] SANTO ANDRÉ, 1992, p. 58.

Cristiane Paoli-Quito, Ednaldo Freire, Felipe Matsumoto, Hugo Possolo, Jean Pierre Kaletrianos, Lúcia Serpa, Luís Alberto de Abreu, Luís Fernando Ramos, Marcelo Milan, Maria Luísa Pessin, Sérgio Ricardo Carvalho e Tiche Vianna.[139]

A avaliação apontava que a "a ação e o jogo" eram os princípios básicos no trabalho do ator[140] e previa alguns procedimentos como o coro, a máscara e a criação de uma obra como instrumento de formação:

> É imprescindível uma relação individual e pessoal entre orientadores e alunos. A Escola entende que, nesta relação, apesar do vetor do conhecimento ter um eixo claro, de quem ensina para quem aprende, ambos, orientador e aluno, são pesquisadores com uma característica que os une: estão à procura da Arte, ou, numa palavra, são artistas.
> A consciência artística emana da percepção da potencialidade criativa de cada um. O aluno, enquanto criador, não pode se alienar do todo da obra. No caso da encenação, deve buscar participar de todas as etapas do processo, aprendendo a reconhecer cada elo da articulação do espetáculo e o seu quinhão enquanto ator e realizador.[141]

Assim, não há ausência de currículo, mas uma resistência ao currículo prévio que não considera as particularidades de cada profissional e de cada grupo em formação. A ênfase, a partir do desenvolvimento de cada turma, foi pensar a continuidade do projeto com base nas experiências em andamento.[142]

A ELT vai delineando seus trilhos nos aspectos metodológicos e os seus desdobramentos ficarão mais claros em janelas próximas, nas narrativas daqueles que estudaram e trabalharam na ELT.

2.2.3 – Janela n. 8 – Funcionamento II

Um dos aspectos que se constitui, já como uma forma de funcionamento no primeiro período de funcionamento da ELT (1990-1992), é a realização de apresentações públicas de criação própria, como recorrente nas escolas de

---

[139] SANTO ANDRÉ, 1992, p. 101.
[140] A ELT e seu perfil, relatório (mimeo) de 27 jun. 1991, assinado por Maria Thaís (Coord. da ELT) e Nilsa Franchin Cavinato (Chefe de Serviços – Oficinas – EMIAS) e SANTO ANDRÉ, 1992, op. cit. p. 62.
[141] SANTO ANDRÉ, 1992, p.63.
[142] A ELT e seu perfil, relatório de 27 jun. 91, assinado por Maria Thaís (Coord. da ELT). (mimeo)

formação teatral, tanto para encerrar um ciclo, quanto para exercitar a prática cênica, já que é no encontro entre espectador e artista que se efetiva o ato teatral.

O que chama a atenção, no caso da ELT, é a utilização também de outros espaços, que não o Teatro Conchita de Moraes, para tais programações. Como já visto anteriormente, é possível localizar essa ocorrência como um desdobramento da janela anterior. Afinal, havia um segundo eixo de trabalho que buscava um diálogo com a cidade e também uma precariedade de salas no prédio, antes mesmo deste teatro ser fechado para reforma.[143]

Produções da ELT como *O alienista* e *Paranapiacaba*[144] estreiam nas instalações do Teatro Carlos Gomes, como parte de um processo de retomada do prédio como patrimônio público em agosto de 1991.[145] O Teatro Carlos Gomes foi a primeira casa de espetáculos de Santo André (1912), mas havia sido desativado na década de 1970 , passando a funcionar como comércio de tecidos e estacionamento.[146]

A imprensa acompanha esse movimento. Em uma das notícias sobre a apresentação da oficina de circo realizada em uma praça no centro da cidade, a repórter descreve o trabalho, ouve os espectadores e arrisca um posicionamento crítico: “Nem sempre o humor dos palhaços ou a execução foram brilhantes” [...] “O chatíssimo número de malabarismo ganhou cores inusitadas ao se integrar a uma hilária versão de *Romeu e Julieta*” [...][147]

A FIG. 19, a seguir, é ilustra a participação dos artistas em prol do retomada do Carlos Gomes.[148]

---

[143] O teatro Conchita de Moraes fecha para reforma em 1992. ALVES, V. Novo Conchita terá espaço adaptável. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 07 nov. 1991.

[144] Aspectos mais específicos como elencos e alguns aspectos de utilização desse espaço serão avistados nas memórias dos narradores que virão à tona.

[145] Festa de Retomada simbólica do Cine-Teatro Carlos Gomes. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 20 out. 1991 e PRIMI, Lilian. Santo André reduz reforma do Carlos Gomes. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 18 jun. 1992.

[146] A reabertura oficial foi em 28 de setembro de 1992 com a produção da montagem *Nosso Cinema* de Luís Alberto de Abreu, direção Antonio Petrin. Com Sônia Guedes, Sérgio Mamberti, Antonio Natal. Programa. Acervo Vilma Campos.

[147] ALVES, V. Apresentação de alunos do curso de teatro anima a praça do Carmo. *Diário do Grande ABC*, 07 jul.1991.

[148] Este evento também foi noticiado na Folha de S. Paulo em 20 out.1991. “Foi dado ontem o primeiro passo para a reforma do Cine-teatro Carlos Gomes – primeira casa de espetáculos da cidade, quinta do país [...] A administração de Santo André encara a retomada do teatro como uma espécie de ‘Cinema Paradiso’ ao contrário – de cinema desativado, transformado em estacionamento e área de comércio volta a ser um centro cultural.”



FIGURA 19: Para além da configuração de praxe em trabalhos de acrobacia com a utilização da segunda altura (artista sobre o ombro) destaco à direita ao fundo, a Orquestra Sinfônica de Santo André, para evidenciar que foi uma programação conjunta com outros grupos da cidade.

É preciso observar que a produção recém-chegada não substitui os outros eventos, mas compõe com eles. Em 1991, destaco a abertura de vagas para estagiários para o espetáculo *História do Soldado*, sob a direção de Ulisses Cruz, com Antônio Fagundes, Antonio Petrin e Cacá Carvalho[149] e o XI FETASA – Festival de Teatro Amador de Santo André. Sobre este, lembra Maria Thaís, "A gente começou a intervir na cidade e no festival, foi uma luta, transformá-lo em não competitivo, transformar a verba em espetáculos para se apresentar nos bairros."[150]

Em 1992, destaco a realização de *Paranapiacaba de onde se avista o mar*,[151] que integra a programação da II Mostra Internacional de Teatro em Santo André, igualmente ao ano anterior, como extensão do evento em

[149] Não eram vagas destinadas a estudantes da ELT, mas ainda assim, resolvi participar da seleção, advertida de que poderia haver consequências em função da concomitância dos horários de ensaio com os meus horários de aula.
[150] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.37.
[151] Cuja ficha técnica se dará na janela homônima.

Londrina. Além dessa montagem, participaram outros grupos do Brasil e também da Rússia, Japão, Espanha, País de Gales e Ilhas Canárias.

O texto de abertura no programa da II Mostra Internacional de Teatro é assinado pelo prefeito Celso Daniel e pelos secretários e diretores de cultura, respectivamente Celso Frateschi e Altair José Moreira, fazendo referência a uma formação artística pensada estrategicamente:

> Se a I Mostra Internacional de Teatro foi um marco que colocou a cidade de Santo André como um pólo importante no circuito cultural brasileiro, esta edição significa a consolidação da política da cidade para a área teatral.
> A Mostra Internacional de Teatro de Santo André, novamente em extensão ao Festival Internacional de Londrina, não é para nós um evento isolado, ao contrário, acontece organicamente com uma série de programas e atividades [...]. O principal motor disso tudo é a Escola Livre de Teatro que [...] vem desenvolvendo um trabalho de formação teatral.
> Hoje, a II MITSA acontece não só no Teatro Municipal de Santo André, mas estará ocupando Centros Comunitários, Parque, Rua, a Casa de Cultura H2A, o que demonstra claramente a ampliação da demanda da cidade para a atividade teatral.[152]

Destaco a descentralização do evento que passa a considerar outras referências para além do Teatro Municipal e do Teatro Conchita de Moraes, conforme se verá pela narrativa dos artistas em formação. Uma experiência ligada a uma escola que viveu a itinerância.

> – No segundo Festival a gente foi pra Casa da Palavra. A Escola ficava entre o museu, Carlos Gomes com a produção e depois temporada, EMIA. Sei que cada uma ficava em um lugar. D. Bete ficava na EMIA, Kátia ficava mais no Museu e eu no Carlos Gomes. Não é isso Dona Bete?[153]
>
> – Eu ficava no Carlos Gomes de dia na produção do Paranapiacaba, depois ia pro Jaçatuba às 4 horas. Depois foi pra Casa da Palavra. Teve aquela montagem de Travessias do Cacá apresentada na CUT.[154]

---

[152] Programa da II Mostra Internacional de Teatro. A H2A é um espaço de cultura que foi o quarto projeto beneficiado pelo Fundo de Assistência à Cultura (FAC) na junção de vários grupos: *Cia Hostrupício, Teatro Dois, Teatro do Abaporu e A vez do avesso*. (Ver *Diário do Grande ABC,* 14 mar. 1992).
[153] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 55
[154] Elizabete Barbosa de Lucas, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p.55.

> – É mesmo. *O brando* estreou nos centros comunitários, eu lembro muito bem que aqueles panos e as crianças olhando.[155]

No final de 1992, estão em andamento o projeto *Travessias*, um estudo sobre a obra *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa (formação II); o realismo em Tchecov (Formação I); Exercícios (com a Introdução à Arte do Ator); Comédia Popular Brasileira e o ciclo de leituras dramáticas.

Esses trabalhos ficaram comprometidos e não terminaram o ciclo de três anos para a formação do ator, prevista no projeto piloto. Essa problemática será abordada na segunda estação de *Capuava*. Cabe adiantar que, no segundo semestre de 1992, já estão postas diferenças sensíveis nas condições materiais, estremecendo a relação que se estabelecera nesse governo entre teatro e estado:

> – Nós não tínhamos espaço pra apresentar *Travessias*. O departamento de cultura passou a ver aquilo como uma coisa que não era prioridade. Porque perdeu as eleições, então o último ano já era uma coisa de entrega de governo e eu invadi o gabinete do prefeito, invadi para cobrar. E chorava de raiva, não conseguia que ninguém me ouvisse. E a gente tinha uma turma que estava com trabalho pronto e precisava apresentar[156]

2.2.4. Janela n. 9 – Os artistas-orientadores e as experiências vividas

Por essa vidraça, apresento os artistas-orientadores que trabalharam na ELT de 1990 a 1992. Suas memórias e as que se apresentam nas janelas seguintes, em sua maior parte, se dão em encontros coletivos.[157]

---

[155] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 55-56.
[156] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 43.
[157] Apesar da antecedência de dois meses (salvo exceções) é inevitável, nem todos puderam comparecer. Para alguns, foi possível marcar um encontro individualmente, como Sérgio Carvalho ou com outro grupo em que aquele artista-orientador também tivesse atuado, como foi o caso com Antônio Araújo. Para outros, por mais que tenham eles manifestado o desejo de um encontro, não foi possível me organizar para ouvir as suas narrativas por internet ou em outra data, foi o caso de Lígia Veiga, Lúcia Serpa, Clarissa Malheiros e Jean Pierre Kaletrianos, as primeiras por estarem vivendo respectivamente no Rio de Janeiro, na Paraíba e no México e o último, por se encontrar em estado de convalescência na data marcada.

Respeitadas as diferenças entre as trajetórias, estou partindo do princípio de que há elementos comuns nelas, conforme o conceito de memória coletiva de Maurice Halbwachs.[158] O narrador pode estimular, alimentar, provocar ou reavivar aspectos em outro.

Assim, o roteiro que mediou as narrativas foi dividido em dois momentos, o vivido e o olhar sobre a experiência:

> Dentro do contexto teatral, cultural, político daquele momento, trazer à tona o primeiro impacto, as expectativas, as impressões. Significado de trabalhar na ELT, condições materiais (como infraestrutura, remuneração), material humano, projeto artístico e/ou pedagógico, relações distintas com a formação teatral da época.
> No cotidiano vivido, as surpresas, as descobertas, as problemáticas que lhe vêm à memória com relação ao fazer teatral (formação do ator e processos criativos), à cidade de Santo André; à administração municipal e funcionários; à coordenação da ELT; aos colegas de trabalho; às turmas e outros.
> Hoje, como você olha para essa experiência vivida. As contribuições ou reverberações posteriores no campo profissional pessoal e, para além dele. Tem conhecimentos de projetos estatais, ou não, no Brasil ou no mundo, com o qual possa ser feito um "diálogo"?
> Se fosse possível voltar no tempo vivido na ELT, o que mudaria?[159]

Um dos aspectos pinçados pelos narradores nesse universo foi a referência ao trajeto para chegar e voltar de Santo André, especialmente, a viagem no trem, como uma percepção a se dispor sobre o espaço.[160]

Vários sentidos se despertaram de acordo com o fluxo de passageiros, nesse transporte coletivo, já que boa parcela dos moradores do grande *ABC* se desloca para estudo e trabalho em direção ao centro paulista. O contrafluxo dessa viagem é assim narrado por Cacá:

> – Ficou mais perto com o passar do tempo. Porque no início era muito longe, depois pareceu que ficou mais perto. Ir era um

---

[158] HALBWACHS, 1994, p. 98.
[159] *Escola Livre de Teatro* Memória e narrativa. Roteiro de entrevista com colaboradores, 2009. 3 p. (mimeo). Acervo Vilma Campos.
[160] BERGSON, 2006, p. 29.

> inferno, mas a volta era pior. O vagão vazio! Várias vezes, eu inventava de descer numa estação pra pular de vagão.[161]



FIGURA 20: Cacá Carvalho em 02 fev. 2009

A ida e vinda se espraia para além do trem, apresentando outros elementos já localizados do funcionamento da ELT (janelas 7 e 8), como as condições do Teatro Conchita de Moraes com as enchentes comuns nessa região de baixo vale e, ainda, as contingências materiais que levaram a escola a circular pela cidade:

> – Chovia pra dedéu, estava de sandália, meti o pé na lama, eu tava uma meleca, eu lembro que bati numa portinha e tinha uma moçadinha lá dentro, eu disse: é aqui a escola de teatro? Era um sofrimento no trem, até chegar lá, fazer baldiação na estação da luz. Aí você entrava e quando você olhava, acabou a aula! Estar lá era muito bom![162]

[161] Cacá Carvalho, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 30.
[162] Malu Pessin, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.30. Ela trabalhou um semestre substituindo Cacá que estava em temporada fora do país.



FIGURA 21: Malu Pessin em 02 fev. 2009.

> – Você ia dar aula num lugar não sei onde. Eu saí de São Paulo e pensei, onde é Santo André? E a gente foi descobrindo, conhecendo os meandros, os cantos. Você não ia pra sua sala e ia embora. Conheci muito Santo André, a gente circulou pra caramba.[163]



FIGURA 22: Camilla Bolaffi, 02 fev. 2009

Para além de uma percepção do cotidiano, como a distância que se abrevia quando se conhece melhor o trajeto, ou a chuva, ou o labirinto da cidade para encontrar o lugar onde vai ocorrer a aula, vejo a narração de uma experiência nessas memórias. Leio nelas, a iniciação dos próprios artistas-orientadores e de como se formam como formadores:[164]

---

[163] Camila Bolaffi, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 23.

[164] A formação do formador é um trocadilho que faço a partir do nome de um livro de Ana Angélica Albano Moreira. MOREIRA, A. *O espaço do desenho:* a educação do educador. São Paulo: Loyola, 1984. No período abordado por essa estação, Ana Angélica é coordenadora do projeto das EMIAS (Escola Municipal de Iniciação Artística), em Santo André e também na cidade de São Paulo. Ela discute sobre a necessidade do formador em arte ser alguém que tenha a experiência artística. Essa reflexão se espraia em outro livro dela: MOREIRA, A. *Tuneu, Tarsila e outros mestres:* o aprendizado da arte como um rito de iniciação. São Paulo:

> – Vocês eram jovens um pouco mais velhos que eu (risos) tinham mais experiência, eu era muito menina e fui muito bem acolhida.[165]
>
> – Então essa inexperiência também era minha, todos vocês como professores, eu como coordenadora e os alunos como pessoas de teatro e também a cidade na sua relação com a cultura nessa dimensão.[166]
>
> – A turma era tão inexperiente quanto eu para dar aula, no sentido professoral. Se eu tinha alguma experiência era prática, não era teórica. De se jogar na prática. Quando começa pouco a pouco a encher o caldo é quando entra o Sérgio Carvalho, o Tó, não era o Tó de hoje, era o Tó que fazia *Dias Felizes* no exame dele, lá na ECA, era aquele Tó. Ninguém era de uma experiência de escola ou de teatro, era todo mundo igual.[167]

Os artistas revisitam o frescor e o viço da experiência como um grupo que estava ávido por aprender. Antônio Araújo ao ler a narração de Cacá menciona que não fez o espetáculo mencionado, quando estudante da Escola de Comunicações e Artes. Essa ocorrência não anula a importância de se trabalhar com a memória, pois o que está em foco é o modo de vida que esses narradores trazem. No caso, Cacá Carvalho destaca a transformação na trajetória de Antônio Araújo, independentemente do exercício ou montagem que viu desse artista, quando em formação em uma escola de teatro.

A vinda de pesquisadores, artistas como um segundo eixo na ELT, conforme visto na janela n. 6, também se evidenciou nas memórias:

> – Eu lembro, por exemplo, de uma semana que a Thaís chamou a Bete Rabetti pra falar sobre *Commedia dell Arte.* Pra mim foi fundamental para a minha formação como dramaturgo. Foi uma semana só, mas foi muito importante para o trabalho de *O brando* e para o trabalho que eu fiz depois com a *Fraternal.* A ideia da comédia brasileira eu comecei a gestar com a Beth Rabetti. [168]

Plexus, 1998. Outros autores também levam adiante esse debate, porém privilegiei mencionar o nome dessa artista para que se visualize a ELT e a EMIA como projetos irmãos. Após o ano 2000, haverá uma proliferação de escolas livres em Santo André (dança, literatura, música). Não é a esse momento que estou me referindo, muito pelo contrário, há problemáticas, mas que não cabe um desdobramento porque foge da cronologia proposta.

[165] Camila Bolaffi, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.16.

[166] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.20.

[167] Cacá Carvalho, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.15; 25.

[168] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 20.



FIGURA 23: Luís Alberto de Abreu, 02 fev. 2009

Quero chamar a atenção para essa perspectiva dialógica,[169] de quem aprende com outro seja ele um artista, profissional ou em formação. É o estar presente diante desses outros, artistas-orientadores, convidados e estudantes:

> – A gente fervia cada segundo, entre nós, com relação aos alunos, quem eram eles. Quando a gente falava da cidade, da demanda que havia dentro dela de uma produtividade mega e que não havia nenhuma perspectiva de formação artística. Eu acho que o grande barato era esse, a gente ir pensando descobrindo e fazendo, revendo e avançando, isso é que nos importava mais. Foi um prazer pertencer a um grupo que começou uma experiência a partir do nada, de um monte de desejos que se concatenaram e de uma experimentação onde a gente tentava se tatear, perceber o trabalho do outro, onde a gente via aula um do outro e a partir daí, eu me lembro perfeitamente de ver você trabalhar (referindo-se ao Cacá) e de eu pensar: o que eu posso puxar de fio a partir daí? Puxar um texto pra leitura e assim por diante.[170]

Aspectos referentes à metodologia e ao conteúdo trabalhado também saltam da memória desses narradores, como um modo de operar a formação do ator. Àquilo que Lassalle chama de “pedagogia artística e que difere da pedagogia cognitiva:”[171]

---

[169] BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 88.
[170] Maria Lúcia de Barros Pupo, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 28; 39.
[171] LASSALLE & RIVIÈRE, 2010, p. 39.

> Consiste pouco na transmissão de um saber constituído. O percurso não está demarcado, os alunos são frequentemente imprevisíveis em sua expectativa, os objetivos variam de um para outro. Na singularidade de sua história, de sua sensibilidade, de seu imaginário, os alunos têm sempre uma escuta dupla. A menos determinante é a escuta racional.[172]

Tal perspectiva está norteando o curso mesmo no componente que geralmente é chamado “teoria teatral” e, que na ELT, deu-se o nome “Pensar o fazer teatral”:

> – Eu me lembro, acho que foi a Thaís quem me lançou essa tarefa que era de pensar o que poderia fazer com que as pessoas refletissem e lessem e ao mesmo tempo experimentassem a partir da leitura. Pra mim foi o máximo porque eu tive que inventar modalidades de experimentação. Eu lembro que a gente selecionou alguns grandes nomes do século XX pra fazer leituras e experiências. O grande desafio era trabalhar a teoria de outra maneira. A gente não sabia bem ainda a capacidade de leitura das pessoas, o grau de reflexão. Era incrível trabalhar com leitura e de alguma maneira experimentar alguma prática que pudesse contribuir pro entendimento dela. Lembro que trabalhamos com Stanislavski, Brecht, algo de Barba eu acho e Grotowski. E ali a gente tentava fazer todas as ligações.[173]

Detenho-me um pouco mais nesse momento em que a narradora lembra-se de nomes importantes na história do teatro do último século, porque independentemente da estética presente, em cada artista citado, reconheço uma mesma estirpe de artistas como referência e que perseguiu igualmente um posicionamento investigativo diante do teatro.

Como fui estudante da ELT nesse período, tive a possibilidade de consultar as minhas anotações da época e as de outro colega. Encontrei a seguinte lista, com eixos que Maria Lúcia Pupo apresentou para estudo:[174]

1. O fenômeno teatral: historicidade e inserção social
2. A teatralidade
2.1. O signo teatral
2.2. Articulação de diferentes sintomas de signos

---

[172] LASSALLE & RIVIÈRE, 2010, p.39
[173] Maria Lúcia Pupo, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, idem, p.29.
[174] Dia 16 ago.1990, nas anotações em caderno de Ivanildo Piccoli e nos meus próprios.

3. Algumas poéticas de encenação do século XX.
4. Das experiências vividas à reflexão sobre o processo de criação em teatro.

Seguindo adiante, na consulta, encontrei anotações de leituras e discussões. Os fundamentos estavam colados às práticas cênicas. Não existia de um lado a teoria e de outro, a prática. Chamo a atenção para um texto produzido por Maria Lúcia Pupo posteriormente, cujo título é justamente *Além das dicotomias.*[175] Refletir, sobre um espetáculo do grupo *Ornitorrinco*, ou outro dirigido por Antunes Filho*,* era um ponto de partida, para entre outras possibilidades, compreender a tendência não ilusionista da cena.[176]

A concepção da ELT está também presente na equipe como âncora e porto e não apenas como escrita em um projeto. É relevante ainda, que os dilemas surjam dos impasses na prática artística de cada um fora da ELT e que puderam ser integrados dentro dela:

> – Eu aprendi muito com eles. Um deles (referindo-se a um dos estudantes da primeira turma que entrou em 1990) tem uma qualidade de jogo, de leveza de cena, eu ficava horas olhando. Aprendi muito com ele. Já na segunda turma, eu me lembro de ter feito um treino junto. Um deles me levou na casa dele, e eu pude conhecer a mãe dele e as partituras das músicas que ele levava para tocar e cantar na igreja no violino. Eu o vi cantar, ele cantava naquela igreja. Era interessante, tanto é que depois trabalhou comigo. O trabalho não foi em cima de um programa, o trabalho foi em cima das pessoas que faziam a turma.[177]

As narrativas evidenciam que os profissionais não tinham preestabelecido o ponto de chegada do percurso formativo, como a pedagogia artística que citei há pouco. Estavam vivendo as dificuldades e descobertas na própria caminhada. Era nela, como narrou Cacá, que se fazia o programa, ou em desafios como o proposto por Thaís a Malu Pupo, de um trabalho articulado entre teoria e prática.

---

[175] PUPO, M. L. de S. B. Além das dicotomias. *Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação* – Educação emancipatória e processos de inclusão sócio-cultural. FUNDARTE, Montenegro, out. 2001.

[176] Ilusionismo teatral x não ilusionismo. O realismo e o naturalismo são modalidades do fazer teatral que buscam o ilusionismo. Outras modalidades contemporâneas não têm essa pretensão.

[177] Cacá Carvalho, entrevista em 02 fev. 2009, tomo, 1, p.18.

> – Eu me lembrei agora, Lucienne e eu estávamos no Vertigem. Veio de pesquisa, eu lembro que a Escola deu espaço pra gente dar um *workshop*, onde a gente divide com os alunos sobre a física clássica, ou seja, dialogando com coisas que ainda estavam muito quentes e que não estavam muito desenvolvidas, sedimentadas. É um grau de arrojo e que se quer muitas vezes dentro da universidade hoje: pôr a pesquisa do professor na roda. A gente já fazia isso lá faz tempo.[178]

Eram profissionais que estavam em formação tanto quanto os estudantes buscando se inserir em processos artísticos dentro e fora da ELT, antes da existência dela, durante a sua permanência nela e também posteriormente, levando essa experiência para sua atuação inclusive no espaço acadêmico. Encontrando brechas e contradições para uma prática artística ou pedagogia artística, que possa se inserir mesmo em uma estrutura mais rígida.

Alguns estavam se encaminhando para experiências internacionais, por exemplo, Tiche que havia estudado *Commedia Dell Arte* na Itália nos anos de 1988 e 1989. A formação dela com mestres, nessa linguagem e em ateliê de confecção de máscaras, trouxe perguntas com relação a possibilidades de trabalho da *Commedia Dell Arte* que impulsionava o seu trabalho. Tiche propõe, em 1992, junto com Luís Alberto de Abreu e Marcelo Milan, um curso na ELT intitulado “Comédia Popular Brasileira, em busca de subsídios” como lugar propício para lidar com questões próprias.

Um dos outros casos, é Cacá Carvalho que estava a pleno vapor com o trabalho com o *Centro per La Sperimentazione* e *La Ricerca Teatrale,* em Pontedera Itália com Grotowski:

> – Eu tinha uma liberdade muito grande de fazer tudo o que me desse na telha. Na época, eu tinha muita influência misturada. Eu tinha acabado de fazer um trabalho com aquele rapaz chamado Ivaldo Bertazzo. Havia uma coisa, um dia eu experimentava coisas com eles que absolutamente eu não sabia. E aí se fazia o programa, o programa nascia. Eu fiquei um período fora da escola em Pontedera e aconteceu que foram dias de trabalho que ecoaram. Eu voltei muito

[178] Antônio Araújo, entrevista em 25 abr. 2009, tomo,1 p. 109.

> impressionado com aquilo que eu tinha experimentado lá, e queria aplicar, mas não tinha como aplicar porque era muito fresco e muito pessoal. Era muito complicado de fazer, mas eu tinha uma coisa muito clara: eu queria fazer um trabalho sobre alguma coisa brasileira, foi quando surgiu a história de fazer o Grande Sertão. Eu sabia que eu queria trabalhar com os objetos que eu tinha trabalhado em Pontedera. Eram os paus e os panos. Eu trabalhava com as pessoas a partir de elementos que eu precisava trabalhar.[179]

As anotações de um dia de trabalho, feitas por um estudante da primeira turma, são elucidativas para enxergar possibilidades da "influência misturada" que Cacá narra, pois ao mesmo tempo em que tem Grotowski como referência, na sequência, propõe exercícios a partir de músicas indianas num momento profissional em que estava atuando em *Raga* sob a direção de Ivaldo Bertazzo:

> 14 dez. 1990. Sexta-feira
> Hoje o Cacá leu uma palestra de Grotowski. Nela, ele diz da profissão do ator. Muitas vezes, ela é deixada totalmente à mercê do comércio e se esquece da real pesquisa teatral. Cita exemplos nas montagens americanas (EUA) onde existe uma indústria cultural com muitos cargos específicos, quase que um teatro em série.
> Fez exercícios, aquecimento do corpo, trabalhou alongamento com joelho, coluna e também todos deitados. Depois, colocou uma fita indiana e todos iam reagindo à musica, começando pelos pés e aos poucos procurando materializar o pulso pelo corpo todo. Partindo do chão e levantando até ficar em pé. Deitando e recomeçando. Colocou três músicas. Depois, todos de pé, andando e reagindo aos estímulos – uma palma vira direção, duas palmas o sentido. Todos encostados na parede pediu para montarmos situações como jogo de basquete, velório, letras U, V, A, X, agência bancária e praça. Foi feito um intervalo. Na volta apresentação das cenas individuais de quem tinha faltado apresentar no encontro anterior e depois retomou a palestra de Grotowski. Na segunda parte da palestra, se refere muito ao trabalho dele com Stanislavski e sobre, principalmente, a ação física stanislavskiana. Trabalha um pouco com o sentido dos termos ação – movimento – gesto.
> E vai através de exemplos explicando o uso da ação física como apoio [...]
> Cacá então começou a debater conosco e alguns perguntaram. Ele falou um pouco no seu modo de trabalho, usando para isso exemplos de espetáculos que dirigiu.
> Ainda referindo-se ao texto de Grotowski, aludiu ao uso da fotografia interna do ator, no uso de imagens para lembrar, ou

[179] Cacá Carvalho, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 16-18.

> expressar, não memória emotiva, mas imagem, trabalhar com um arquivo de imagens através de observações constantes.[180]

Tais enunciações vão ser retomadas adiante sob a ótica de quem estudou na ELT, especialmente a partir da *Segunda estação Capuava,* sobre o Núcleo de Formação do Ator. Aspectos de outros Núcleos como Circo e Direção, mesmo que já presentes neste período, virão à tona na memória dos narradores na *Terceira estação Santo André*, mas antes passo a última janela dessa paisagem.

2.2.5. Janela n. 10 - *Paranapiacaba de onde se avista o mar*[181]

> – Eu já tinha feito dramaturgia com o Luís Alberto de Abreu em São Paulo, quando abriu um curso de dramaturgia na ELT. Para a seleção, eu tinha apresentado como tema na cena escrita falar sobre a Ana Cristina César, poetisa carioca suicida. No dia da entrevista com Abreu, lá no Museu de Santo André, tinha muita gente e como a chamada era por ordem alfabética, eu fiquei pro final. Enquanto eu estava esperando, eu fiquei olhando uma exposição sobre Paranapiacaba, sobre os moradores, o mobiliário, coisas lindas. E enquanto eu fiquei esperando, eu mudei de tema. Imagina?! Na hora da entrevista, eu falei que iria escrever sobre Paranapiacaba que era até então completamente abandonada. Como aquelas casas pareciam ter uma mística, parecia ser um prato cheio aquilo, estava muito quente na minha cabeça. O Abreu olhou pra mim e falou assim – por que é que você não escreveu ainda?[182]

A seleção para o curso de dramaturgia[183] ocorreu em um museu em função da reforma do Teatro Conchita de Moraes[184] e também por uma

---

[180] Caderno de Ivanildo Piccoli.

[181] Elenco: Alessandra Brantes, Carlos Albant, Cássio Castelan, Esdras Domingos, Marcelo Gianini, Silene Pignagrandi, Solange Dias, Quinzinho. Figurinos: Fábio Namatame, estagiários: Lucas Jun Tanaka, Monica Cardella, Sirley Silveira. Iluminação: Davi de Brito Alves; assistentes: Beato Tem Prenasceta, Roselena Roque, Waldomiro Luiz Rizzo; estagiários: Fabio Martins, Sergio Soler; cenografia – Attilio Cezar Prado; estagiários: Cícero Paulo Gomes, Patrícia Amaral Takacs; cenotécnicos – Edson Magalhães, Cícero Paulo Gomes. Direção Musical – Claudio Faria; orientação de dramaturgia e assistente de direção – Luís Alberto de Abreu; estagiário em direção – Luis Fernando N. de Andrade; produção executiva – Elisabeth Del Conti, Vagner Seraglia; direção geral – Cristiane Paoli-Quito. O espetáculo cumpre temporada de 30 de abril a 28 de junho de 1992.

[182] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 111.

[183] Início em março a agosto de 1991 (10 selecionados); agosto a setembro de 1991 (14 selecionado). Levantamento ELT agosto 1990 a dezembro 1991 (mimeo). Já havia outras ações pontuais nessa área, como lembra Sérgio Pires em narrativa (ver janela n. 22).

necessidade de diálogo com a cidade, estampada em toda a primeira paisagem. Para além do inusitado, evidencia o não estabelecido previamente, já sinalizado como um norte da ELT. Leva-me a pensar ainda sobre a relevância de uma itinerância, porém independentemente de condições fortuitas, mas como opção pedagógica e estética consciente no processo de formação de ator, uma vez que o teatro já traz em sua própria etimologia "o lugar de onde se vê" e "uma atuação na polis."[185]



FIGURA 24: Solange Dias ao centro, à sua esquerda Carlos Branti e à sua direita Sérgio Soler em 10 jul. 2009.

Havia uma produção artística anterior de Solange Dias, especialmente a sua participação no *Quase primeiro de Abril* e depois dentro do grupo *Abaporu*, incluída aí a prática pedagógica nas oficinas no centro comunitário da Vila Linda e que talvez possa ter sensibilizado o seu olhar para a exposição de outra recôndita vila: Paranapiacaba. Talvez também continuasse a estudar com Abreu, independentemente da vinda dele para a ELT.

Tais suposições escapam do meu campo de visão, porém, em compensação, vejo "Paranapiacaba" como momento de 1990-1992 pela janela grudando no meu nariz, como inversão de trajetórias:

> – Nesse momento em que a escola foi fundada eu estava voltando aqui pro ABC. Eu já estava morando aqui, mas voltando, quer dizer "interesse de me fixar mais no ABC".

---

[184] Problemas de infiltração de água e para melhor atender o crescimento de turmas na ELT. ALVES, V. Novo Conchita terá espaço adaptável. *Diário do Grande ABC,* 07 nov. 1991.
[185] GUÉNOUN, 2003, p.14-15.

> Porque num primeiro momento, eu fiz teatro amador aqui por um bom tempo, depois eu fiquei muito ligado em São Paulo, morei em São Paulo até 1986 ou 1987, antes de voltar pro ABC, ou seja, quando a escola foi fundada, eu já estava morando na região e eu achei muito interessante. Quando a Thaís entrou contato comigo para um curso de dramaturgia na escola, eu falei "eu já estou cansado das oficinas, do tipo de encaminhamento da dramaturgia que tem em São Paulo". Eu já tinha trabalhado três anos na Oficina Estadual Três Rios e tinha trabalhado no CPT (Centro de Pesquisa Teatral) no SESC com o Antunes Filho. Era uma sucessão de oficinas. Eu falei que estava mais a fim de um trabalho que eu pudesse dar continuidade mesmo. Que o meu trabalho como dramaturgo estivesse mais perto da cena, fosse encenado. Minhas peças eram montadas em São Paulo, porque aqui no ABC não tinha grupos que pudessem fazer isso. Na época, tinha alguns grupos que eram de amadores, o grupo profissional que tinha aqui que era o Grupo Teatro da Cidade (GTC), mas a produtora deles que era a proa, já estava mais em SP. Aqui estava vácuo. Não é que não tinha nada. Não estava um território virgem. É diferente. Tinha as pessoas que estavam querendo fazer e foi aí que eu comecei na Escola Livre.[186]

Quando ouço as narrativas que Abreu traz pela memória desse tempo vivido, é como se eu pudesse desenhar um traçado no sereno do vidro. A dramaturgia se constituindo, não como prévia ou dada, mas em oposição à cultura "textocêntrica" herdada até o século XIX,[187] quando as montagens eram submetidas ao reinado da autoria do texto dramático.[188]

Embora Abreu já trouxesse na bagagem, em 1990, experiências mais coletivizadas como com o *Grupo de Teatro Mambembe*, narra um estranhamento, da sua parte, quando recebeu o convite para participar da primeira reunião em conjunto com outros artistas-orientadores: "a dramaturgia sempre foi num quartinho ao lado." Abreu não só deixou o quartinho no canto participando com uma equipe,[189] mas também veio e contribuiu para uma composição efetiva entre "texto" e "cena".[190]

---

[186] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.75.
[187] Ver ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação Teatral.* Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
[188] Trata-se de uma generalização como uma tendência, mas obviamente ainda hoje, há artistas que se pautam sobre o primado do texto.
[189] ABREU, Luís Alberto de. Fecha a porta do gabinete, dramaturgo e vá à cena. In: *Alfabeto pegou fogo.* Santo André, 1992 p. 71- 72. (mimeo)
[190] ALVES, Vania. Santo André prepara autores teatrais. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 02 maio 1991.

> – Não estava definido que ia montar, mas estava no horizonte. Olha não tem sentido, o que adianta pra um dramaturgo engavetar o texto? Mesmo lá, na Três Rios, tinha muita gente que chegava a terminar o texto e daí o que ele fazia? E aqui era uma escola. Quando a Solange terminou o texto, O Celso Frateschi leu e resolveu montar.[191]

A leitura dramática do texto de *Paranapiacaba*, dirigida por Edson Magalhães, foi não só finalização do processo do curso de Dramaturgia em 1991, como também a sinalização da montagem posterior:

> – Eu entrei pra dar aula para a turma de iniciação, mas eu brigava com esse espaço pedagógico. Eu dizia, eu não sei fazer isso, dar aulas. Talvez fosse melhor eu deixar a escola e a Maria Thaís disse: "talvez o seu processo pedagógico seja pelo caminho da direção." Foi no momento em que foi feita a leitura dramática de *Paranapiacaba* e ela me convidou para dirigir.[192]



FIGURA 25: Cristiane Paoli-Quito em 10 jul. 2009.

A prefeitura contratou os profissionais e também os próprios atores. Bete Del Conti narra: "O elenco tinha uma bolsa-auxílio durante o período de ensaios e de temporada. Era pequenininho sim, ajuda de custo, mas a gente conseguiu criar isso."[193]

---

[191] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 06 maio 2009, tomo 1, p.77
[192] Cristiane Paoli-Quito, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 3, p. 11
[193] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo, 1, p. 57,

A fala “a gente”, em Bete, é bastante significativa, já que há a realização de uma produção de um espetáculo aprendida numa prática coletiva, apesar das funções demarcadas. Assim como a memória de Thaís guardou o “carregando cascalho”[194] como uma das imagem, Bete recorda sua iniciação como produtora também carregando peso:

> – Eu lembro que a minha primeira tarefa foi ir à Rhodia Têxtil, o Celso tinha essa ideia do Apoio Cultural. Só que eles falaram: dinheiro a gente não dá não, mas a gente dá uma ala inteira da produção de ferro. Na porta da Rhodia Têxtil, veio um carro nos pegar. Lembro daquelas ruas lá dentro, eu fui com o Edsão pra avaliar. Pensamos em vender aquilo como sucata e passar o dinheiro pro espetáculo. O Atílio César Prado, cenógrafo falou: “não quero dinheiro, eu quero as estruturas.” Tinha que desmontar aquele trem todo com maçarico. Era fogo e bombeiro pra todo lado. Colocamos tudo aquilo abaixo. O Engenheiro ficou impressionado. O caminhão da prefeitura pegou esse material e levou pro Carlos Gomes, foram três ou quatro viagens e cada vez que saía, passava na balança da empresa e tinha que parar pra ver se tinha nota fiscal do transporte. Eu lembro que por alto deu umas cinco toneladas de ferro. Eu comecei na produção carregando 5 toneladas de ferro.[195]

Sua memória traz uma imagem não só de como viveu a experiência, mas também sinaliza aspectos que estão em jogo naquele momento, como o intensificar no decorrer da década de 1990, da isenção do estado[196] e que já se manifesta numa busca de apoio de Frateschi com a iniciativa privada (também vista na janela n. 5).[197]

Havia um investimento público e que obrigava a um lugar diante de uma coletividade, ou daquilo que Teixeira chamou de “cultura política.”[198] De um lado permitiria uma “aprendizagem” do grupo, com outros artistas e com modos de operar sobre a criação, mas por outro vinha de uma necessidade externa e não de uma identidade criada em um coletivo.

---

[194] Ver janela 7, a narrativa 02 fev. 2009, tomo, 1, p. 6
[195] Beth Del Conti, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 1, p. 58.
[196] RUBIM & BARBALHO, 2007, p. 25.
[197] Quando Vania Alves escreve: “Iniciativa privada não apoia”. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 28 de jun.1990.
[198] COELHO, 2004, p.293.

> – Era também tudo novo pro *Abaporu,* a gente estava acostumado a ter autonomia. Uma coisa é você fazer um trabalho de grupo e outra coisa era estar nessa parceria que a gente admirava muito, mas a gente não sabia como seria também. As coisas também eram muito estranhas. O teste era uma coisa que era estranha pra gente.[199]

A perspectiva da seleção, para que outros artistas da cidade pudessem participar*,* está localizada num clima de tensão com outros grupos. Paralelamente, a prefeitura estava produzindo outro espetáculo, *História do Soldado*. Ao trazer artistas renomados na época, como o ator global Antônio Fagundes e encenador Ulisses Cruz, revelação dos anos 1980, houve uma reação de desconforto por parte de pessoas que se opunham à forma com que era realizado o projeto da ELT,[200] por mais que na *História do Soldado* estivessem envolvidos o ator andreense Antonio Petrin, o maestro Flávio Forense junto com sua orquestra municipal e outros artistas locais que estavam na função de estagiários.[201]

Assim produzir *Paranapiacaba* era mais do que a realização de um espetáculo. O próprio local escolhido o Cine-Teatro Carlos Gomes, em fase de implementação de patrimônio histórico, não era fortuito: [202]

> – O que aconteceu ali, eu acho, eu não sei, minha lembrança do convite que a Maria Thaís fez, é que era pra trazer o diálogo com a cidade. Porque até então, mesmo o *Alienista* tinha sido uma produção da ELT que por mais que tivesse sido muito interessante, ficava um pouco dentro desse reduto da escola, então a oportunidade de trazer um grupo da cidade, abrir os

---

[199] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 115.

[200] "O secretário é cuidadoso, entretanto quando se comparam essas futuras encenações com *História do Soldado,* a superprodução que está comemorando os 20 anos do Teatro Municipal de Santo André." ALVES, V. Santo André prepara autores teatrais. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 02 maio 1991.

[201] 2 vagas para cada um dos setores: direção, coreografia, cenografia, iluminação e produção, além de vagas para atores e bailarinos. ALVES, V. Cultura abre estágios para peça Teatral. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 23 jan. 1991.

[202] ALVES, V. Artistas ocupam Carlos Gomes antes das obras. *Diário do Grande ABC,* Santo André*,* 07 nov. 1991. Tal reportagem anunciara "Enquanto os pedreiros não chegam, os artistas e produtores da cidades vão se apossando do que há somente a estrutura do Prédio. Entre os dias 21 e 24 deste mês os alunos da Escola Livre de Teatro apresentam sua versão do conto *O alienista* de Machado de Assis [...] Depois no dia 01 a 06 de dezembro o espaço será ocupado por quatro dias de oficinas integradas da EMIA. Na revista Escrita da Cooperhodia – publicação bimestral de consumo dos empregados do grupo Rhodia (Fev. 1992) também se pode ler "O Carlos Gomes já deu lugar para duas peças artisticamente impecáveis: *O alienista* e *25 homens,* ambas co participação muito especial de Cacá Carvalho".

> testes, abria a questão dos estágios, era uma alimentação que a ELT podia trazer pra cidade de Sto. André. Então, as dimensões eram um pouco mais amplificadas, inclusive de fazer no próprio Carlos Gomes, que tinha sido estacionamento. Tinha também que Santo André estava no momento muito quente, houve uma polarização cultural modificada e se queria estrear em Sto. André. A cidade virou um lugar de um olhar diferenciado, pra um teatro que talvez estivesse já com um engajamento diferente na relação com a cena alternativa, mesmo porque pra ter um olhar diferente. A Thaís me pediu então que ocupasse esse espaço e eu resolvi ocupar (risos), literalmente. Só um pouquinho assim pro público, uma arquibancada, o resto era tudo cenográfico, que era trazido à imagem e semelhança de Paranapiacaba mesmo. Chegamos a trazer a iluminação do Davi de Brito. Também chegou uma hora que trouxeram os postes de Paranapiacaba, os postes, as luminárias de Paranapiacaba, trilho, pedra, era real. Era muito forte.[203]

Como na narrativa que trouxe Cacá Carvalho na janela n. 9, em Quito, as referências artísticas eram também muito diversas, sendo campo fértil para o seu trabalho criativo:

> – Naquele tempo era a técnica das máscaras, era o trabalho da antropologia do ator, era mais nesse sentido. Eu trabalhava também com a orientação de algo oriental, eu não chamava disso, mas era o universo que eu tocava pra gente poder dilatar a presença do ator. E depois, eu fui em direção a essas pesquisas.[204]

Uma das primeiras dificuldades foi o desejo da dramaturga participar como atriz, já que era dessa maneira que o grupo vinha trabalhando.[205] Havia uma compreensão de Solange de que o texto que tinha escrito não era necessariamente o texto que teria que ser encenado. Diz ela “a minha quebração de cabeça naquele momento foi fazer o personagem naquela peça.”

---

[203] Cristiani Paoli-Quito, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 116.
[204] Cristiani Paoli-Quito, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2 , p.117-119.
[205] Como as participações que faziam nas mostras curtas com sequências como *O dia em que*... que já vinham fazendo há anos, mudando as personalidades. *O Dia que Gerald Thomas encontrou Samuel Beckett; O dia em que Kafka encontrou Esperando Godot, O dia em que Simone de Beauvoir encontrou Sartre* e ainda outra série chamada *Ainda não, não, ainda não*, em que encenavam o intervalo entre o segundo e o terceiro sinal de um espetáculo teatral antes do abrir das cortinas.

E elas combinaram “O autor morreu!”. Quito diz: “Eu vou trabalhar com o autor morto”.[206]

Na prática não se deu assim. O coletivo do grupo emerge, assim como o conceito que vai se constituir na cena contemporânea dos últimos anos e que, segundo os narradores, já se esboça em práticas grupais:

> – Essa questão do dramaturgo na sala de ensaio, acho que era uma coisa que deu início ao processo colaborativo. Você fazia com os seus grupos e aí não tinha essa divisão. No *Abaporu,* eu escrevia pro grupo e não tinha essa figura do dramaturgo. Entre eu escrever e atuar era tão natural entre nós, mas quando entrou na questão de produzir *Paranapiacaba* me perguntaram: Não é legal você ter um olhar de fora? Eu disse “Não.” Porque pra mim era natural. Eu pensava, “mas será que eu vou ter essa liberdade, como é que é?” Eu me lembro da gente cortando o texto e a Quito falando “eu não acredito que eu estou cortando o texto com você aqui”. [207]

Quito recorda da apreensão inicial concretizada[208] e de como a consonância com um processo mais coletivizado fez parte da produção: “Sim, nós não ficamos impunes ao processo colaborativo, muito pelo contrário, e foi forte, uma vivência bastante intensa.”[209]

Não leio aqui propriamente um anacronismo,[210] a aparição do “processo colaborativo”, mas como atualização da memória no tempo para a expressividade da narrativa. Na memória diferentes temporalidades coabitam. Assim por mais que esse processo tenha se configurado de maneira mais sistematizada na ELT[211], a partir da *Terceira Estação* a ser vista mais adiante, é importante perceber que Quito e Solange se colocam diante do processo teatral que era constituído por uma equipe, com a vinda de profissionais *“*não

---

[206] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 120-121.
[207] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 120.
[208] Cristiane Paoli-Quito, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 121.
[209] Cristiane Paoli-Quito, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 123.
[210] Assim como na janela n. 3, quando Frateschi menciona o “teatro vocacional.” A memória como vimos em Bergson atualiza como expressão mais apropriada naquele momento para teatro amador.
[211] Antônio Araújo em sua tese de doutorado localiza o início da terminologia “processo colaborativo” no final dos anos 1990 com o movimento de teatro de grupo na cidade de São Paulo e nacionalmente, com a oposição ao reinado do diretor dos anos 1980. Ver SILVA, 2008 especialmente páginas 56- 67.

pra resolver, mas pra construir no diálogo com as pessoas que estavam nesse estágio e que eram da cidade."[212]

> – Eu consegui entender o que é que é um cenário com o Fábio Namatame. A gente foi construindo junto, levava e trazia pra Quito. Aí os problemas, ele queria uma coisa preta e que isso aparecesse aos poucos durante o espetáculo e que era uma coisa assim de que o filho ia virar pai em termos mitológicos e como fazer essa passagem através do figurino? Então eram grandes discussões nossas ali. Ir ao Brechó da Vila Linda e costurar. Eu trabalhei tardes e tardes costurando paletós, três ou quatro paletós. Que era a ideia de juntar as personalidades dos *clowns* e palhaço. Ele falava de *clowns* fantasmas e o personagem da Cilene deu trabalho porque o Fábio queria que ela estivesse nua e ele falou. Eu me lembro dele acendendo o cigarro – será que tem problema ela ficar nua? Ele queria alguma coisa completamente transparente, ele queria isso algo avesso que era a sombra do espetáculo.[213]



FIGURA 26: Mônica Cardella, 10 jul. 2009.

> – Uma figura cênica que era mais um personagem em cena foi o Claudio Faria que está até hoje comigo nessa parceria direta e ele era um cara de Santo André, nascido aqui mesmo e trouxe o Quinzinho. (Solange cantarola a música)
> Enchia o teatro, era muito forte. A influência musical era deles, o que eu sabia é que queria um sopro no espaço, um fantasma, desse etéreo que era de acompanhar a cena. Eu já trabalhava com o Fábio e com o Atílio também. O Davi eu conheci ali e continuei a trabalhar, foi uma oportunidade a partir

[212] Cristiane Paoli-Quito, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 119.
[213] Mônica Cardella, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 119.

do fato financeiro. Depois eu trabalhei com outro texto da Solange, *O Circotrilho.*[214]

– *Paranapiacaba* foi um privilégio dos atores. No teatro amador você carrega cenário. E lá a nossa preocupação era com o trabalho do ator, entender esse processo do ser humano enquanto ator criador.[215]



FIGURA 27: Carlos Albant e Solange Dias, 10 jul.2009.

– Lembro de pegar fogo na cortina, lembro do futebol e tenho as sensações do ator criando. Questões. Questões.[216]

– Esse foi o processo porque viveram corporalmente com o energético. Teve um que durou 8 horas e a gente viveu intelectualmente aquilo de estar ali e de discutir a cena.[217]

– Até o último dia da temporada a gente fazia, repensava, mudava, era assim, como é hoje. Acho que foi por conta da pedagogia, de eu ter vindo aqui pra dar aula, ficou muito claro que era um exercício de vida e que eu estava começando.[218]

– Depois do *Paranapiacaba* o *Abaporu* terminou. O processo colocou uma série de questões... que a gente não tinha clareza antes. Essa questão – quer continuar daqui pra frente? É desse jeito! E a gente não segurou.[219]

– Foi o momento da profissionalização. *Paranapiacaba* mostrou pra gente que até então a gente era teatro amador. Por mais que a gente estivesse formado. Ali a gente se formou.[220]

---

[214] Cristiane Paoli-Quito, entrevista em 10 set. 2009, tomo 2, p.121 e 122.
[215] Carlos Albant, entrevista em 10 set. 2009, tomo 2, p. 129.
[216] Marcelo Gianini, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p.128.
[217] Mônica Cardella, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p. 136.
[218] Cristiane Paoli-Quito, entrevista em 10 jul. 2009.,tomo 2, p. 135.
[219] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p.127
[220] Marcelo Gianini, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p.127



FIGURA 28: Marcelo Gianini 10 jul. 2009.

– A gente surtou... o que é que eu faço com isso agora? Por que, o que é que você faz depois de *Paranapiacaba* ?[221]

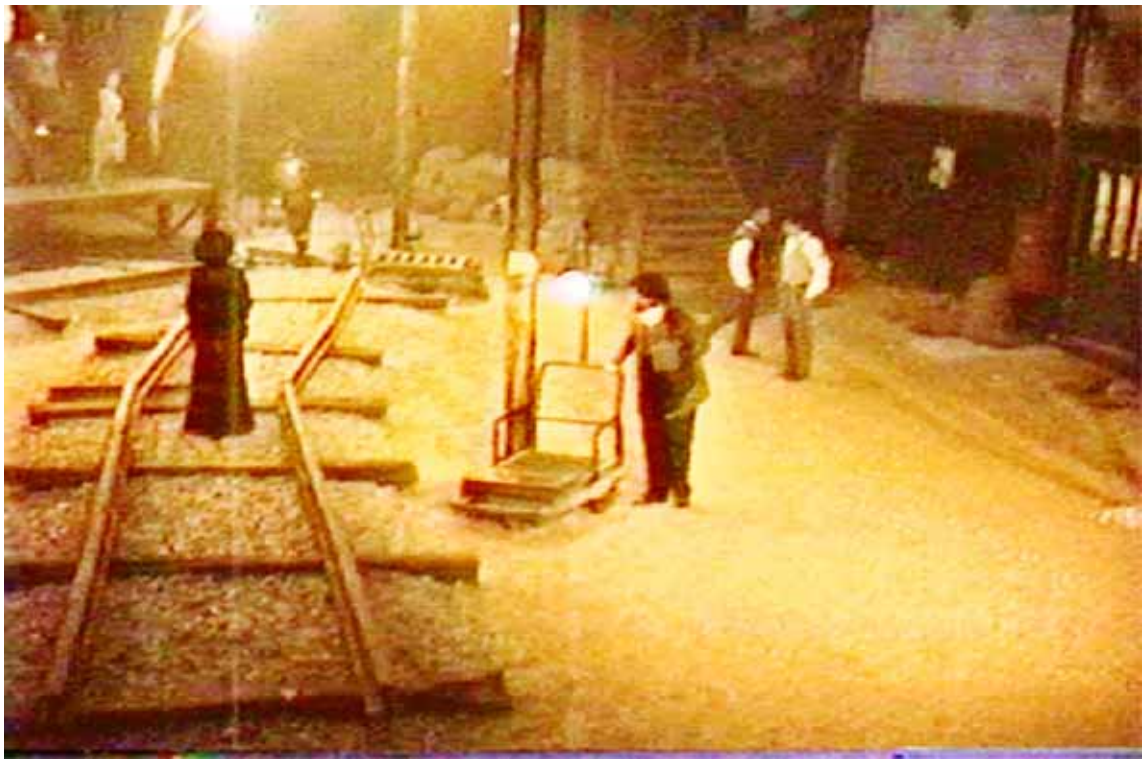


FIGURA 29: Ensaio de *Paranapiacaba de onde se avista o mar* (1992). Destaco o cenário que tantas vezes povoou a narrativa da equipe que criou o espetáculo.

[221] Solange Dias, entrevista em 10 jul. 2009, tomo 2, p.128

A imprensa também deu cobertura ao evento. Logo após a estréia uma crítica do espetáculo com foto, a partir de vários signos da cena iluminação, cenário, interpretação dos atores, dramaturgia e encenação trazendo também uma foto do espetáculo.[222]

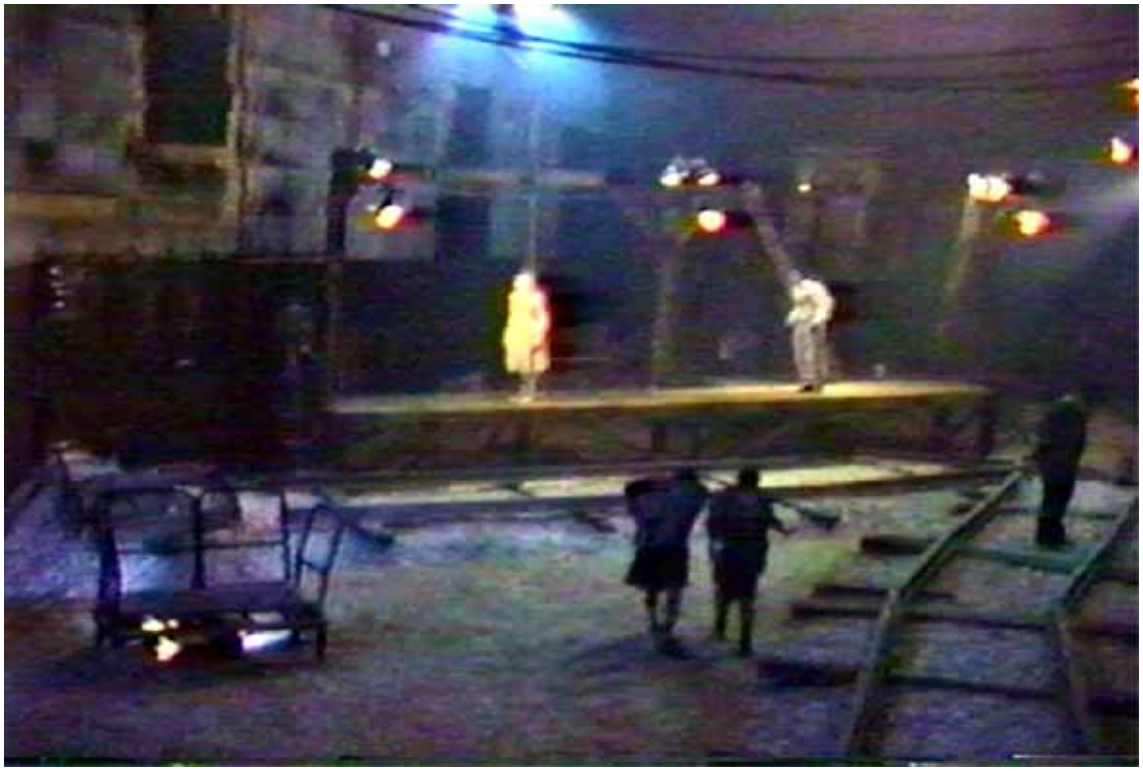


FIGURA 30: Cenário de *Paranapiacaba de onde se avista o mar* (1992) visto por outro ângulo. Observe que as alterações de iluminação também modificam a cena. A memória dos narradores trouxe várias vezes menção a um volume cenográfico que impediu viajar com o espetáculo.

Neste trabalho, é importante atentar que havia um olhar sobre essa escola de teatro, apontando para a importância de seu papel dentro da política pública ali presente. Contudo, é interessante observar que os vestígios

[222] Na véspera da estréia Lilian Primi, na primeira página anuncia "*Primeira grande montagem do grupo andreense estréia amanhã com uso da precariedade do cine-teatro Carlos Gomes".*29; abr.1991. Na matéria, a jornalista destaca uma foto do ensaio, os nomes dos profissionais envolvidos, a presença dos estagiários e também os custos da produção. Os custos da produção da peça foram baixos, segundo Thaís "usamos material de sucata e doações. O único gasto foi com o aluguel do equipamento de luz, num total de 3 milhões". Toda a estrutura da estação de trem, casa e a colina, exigida no texto, foi feita com sucata da Rhodia. Os quatro profisisonais envolvidos receberam, em média 1,5 milhão cada um, para realizar o trabalho.

deixados pela imprensa são bem distintos em relação à memória de seus sujeitos. Estes destacam o processo e o aprendizado artístico. Uma imagem bem marcante para a equipe de *Paranapiacaba* acontece no encerramento da temporada, junto à II Mostra Internacional de Teatro.

Narram como momento muito especial, o ter sido agraciados com a presença de Kazuo Ohno na plateia de *Paranapiacaba*. A mesura que os presentes lembram e que aconteceu no camarim logo após a apresentação, imageticamente sintetiza o “antenado com o mundo” proposto no projeto da ELT.



FIGURA 32: Kazuo Ohno no Camarim, participante da II Mostra Internacional

A trajetória dos membros do *Abaporu*, a partir de 1993, é feita de maneira diferenciada e não mais dentro de um mesmo coletivo. O conhecer outros profissionais e outras referências levam também a ter outros interesses, passando o grupo a conceber outros objetivos distintos em cada um e que se tornam mais importantes que a afinidade de trabalho anterior na trajetória do grupo.

Como já foi dito, tal percurso será acompanhado na segunda *estação de Capuava, a ela então.*

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História | Programa de Pós-Graduação em História

VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000

Volume 3

Uberlândia MG 2010



ESCOLA LIVRE DE TEATRO

APRESENTA

TRAVESSIAS

Um Estudo Sobre a Obra "GRANDE SERTÃO:VEREDAS" de João Guimarães Rosa

COORDENAÇÃO GERAL
CACA CARVALHO

TEXTO
LUIS ALBERTO DE ABREU



5ª a sábado 21h domingo 20h

3 - 6ª e sábado 21h domingo 20h

ONAL ABC Rua Senador Flaquer 813 Santo André

a Praça do Carmo, 171 Centro ENTRADA FRANCA

REALIZAÇÃO

SANTO ANDRÉ
Direto a Cidade

PREFEITURA MUNICIPAL DE SANTO ANDRÉ
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO, CULTURA E ESPORTE

Agradecimento

CUT-Regional ABC
Grupo Lavin
Olavo Rosenbaum
8º Grupamento de Incêndio de Santo André

3. SEGUNDA ESTAÇÃO CAPUAVA (1990-1992) (1993-1996)

> Sertão não é só onde berra boi perdido, nem deserto onde por dias não se encontra alma viva, onde criminoso vive seu cristo-jesus arredado da lei. Sertão é onde você, menino, começa a entrar e, velho, ainda não chegou ao termo. No sertão só se entra. Sertão não tem fim. Sertão é o mundo.[1]

Ao sair da estação ferroviária de Paranapiacaba, em direção à estação da Luz, o trem metropolitano passa pelas estações de Ribeirão Pires e Mauá, respectivamente, nas cidades de mesmo nome, que fazem parte da região conhecida como grande ABC paulista. A parada seguinte é Capuava, que faz limite entre os municípios de Mauá e Santo André.

Capuava, nome indígena que significa caipira, cangaceiro e também rancho, é a imagem escolhida para a analogia com esse ponto do percurso. Assim, como o bairro que dá nome à estação, fica em uma fronteira, uma parte pertencente ao município de Santo André e outra ao de Mauá, sendo o marco, a própria linha do trem. Capuava é também estação-período que se coloca liame e com dois tempos distintos de 1990 a 1992 e de 1993 a 1996.

Inicialmente, o período 1993-1996 ficaria restrito a um parágrafo apresentado já no *Ponto de Partida*, porque a ELT foi substituída por um Núcleo Municipal de Formação Teatral,[2] com oficinas pontuais de iniciação e sem maiores desdobramentos e experiências, mas a trajetória dos estudantes do Núcleo de Formação de Ator que, inicialmente, pela cronologia, estaria inserida na primeira estação, pede desdobramento.

Assim, desloco suas narrativas para a presente estação (terceira paisagem), com o intuito de destacar que continua a prática artística apreendida na ELT nesse período de inexistência (quarta paisagem). O cartaz do espetáculo *Travessias* da segunda turma, como mote, abrindo a passagem. Façamos a travessia!

---

[1] ABREU, L. A. *Travessias*, 1992. p. 4 (mimeo).

[2] "Conforme o Diário do Grande ABC de 10 de março de 1994 'Estão abertas a partir de hoje as inscrições para o Núcleo Municipal de Formação Teatral, criado para substituir a Escola Livre de Teatro'." SANTO ANDRÉ, 2000, p.25

3.1. TERCEIRA PAISAGEM: FORMAÇÃO DO ATOR

3.1.1. Janela n. 11 – Núcleo de Formação do Ator: estudar na ELT

O anúncio para as inscrições da primeira turma aconteceu durante a I Mostra Internacional de Teatro (ver janela 5). Assim como na turma seguinte, houve ampla divulgação pela imprensa e também com faixa em locais estratégicos, por exemplo, em frente ao próprio Teatro Conchita de Moraes e a seleção realizada pelos artistas-orientadores, com uma oficina prática, entrevista e uma reflexão escrita.

Mônica Cardella[3] trouxe como documento uma cópia da sua avaliação escrita na entrada de 1991 (segunda turma), em que se evidenciam dois momentos. No primeiro, dois trechos de diálogos dramáticos são reproduzidos para o candidato. Um, da personagem Nora da peça *Casa de bonecas* de Ibsen e outro de Medéia, na peça de nome homônimo em Eurípedes. Os dois fragmentos juntos não ultrapassam uma lauda e, ao final de cada um deles, são mencionados os séculos de escritura: sec. XIX d.C, para o dramaturgo norueguês e sec. V a.C, para o grego. São feitas três questões:

> 1) Essas duas peças, separadas no tempo por quase 2.300 anos, apresentam temas comuns. Que temas são esses? 2) Aponte as diferenças e semelhanças de visão que Eurípedes e Ibsen têm da mulher. 3) Nos dois trechos acima apresentados, Medéia e Nora têm um problema a resolver. Que solução cada uma dá a esse problema? Comente.
> O segundo momento da avaliação escrita intitulado “Livre-Pensar” também dividida em três questões. 1) Defina o que é ator para você. 2) De acordo com a sua visão e gosto, estabeleça uma comparação entre um bom e um mau ator. 3) “Eu acho que só vou me tornar um ator quando....”

Um candidato sem informações prévias sobre as peças das três primeiras questões, talvez conseguisse responder, já que há indícios nos próprios trechos mencionados. Por sua vez, aquele que já tem contato prévio

---

[3] Trouxe o documento na sua vinda para o segundo encontro com as turmas de formação no dia 13 de julho de 2009, mas também participara como estagiária do espetáculo *Paranapiacaba de onde se avista o mar*, visto na janela n.10 e por isso havia estado no encontro de 10 de julho de 2009.

com a linguagem e que porventura já tenha visto uma montagem das peças, talvez tivesse maiores referências para escrever, mas não necessariamente.

Os sinais, apresentados por essa avaliação escrita, permitem enxergar que dentre os elementos que a escola avalia para a entrada,[4] entre 1990-1992, está a "compreensão" do estudante, não se limitando ao que ele traz de informação.

Nas duas turmas de formação de ator, grupo do qual fiz parte,[5] eram diversas as origem, faixas etárias, formação artística e estudantil, experiências anteriores e expectativas:

> – Eu trabalhava de vendedor, vendia vidro de carro, e passando aqui em frente, eu vi uma placa "inscrições para escola de teatro". Essa época eu fazia teatro amador, tinha acabado de fazer um curso em São Paulo com Claudia Della Verde, Vladimir Capella e Mariana Muniz, e vim por essa placa. Chamei o Valdecir e a gente fez o teste. Eu não tinha ideia, a única coisa é que tinha um curso de teatro e que era de graça. Até então, eu nunca tinha pensado em fazer teatro como profissão.[6]



FIGURA 32: Heraldo Firmino em 13 jul. 2009.

> – Na primeira turma tinha pessoas que nunca tinham feito teatro, era o caso do Florisvaldo, da Nair, da Adriana.[7]

---

[4] Para a primeira turma foram escolhidos vinte e cinco pessoas dos cento e noventa candidatos, oitenta por cento moradores de Santo André. Em 1991, foram quinhentos candidatos para o Curso de Introdução à Arte do Ator. Só depois de uma segunda edição desse último é que se configurou, em 1992, a segunda turma de formação. Ainda no mesmo ano, a ELT dá entrada a um terceiro grupo introdutório. SANTO ANDRÉ. *Alfabeto pegou fogo*, 1992, p. 57-59

[5] Reuni-me com um grupo de 13 pessoas que podem ser identificadas pelas figuras dessa janela, com exceção de Sérgio Soler e Mônica Cardella que também estiveram presentes, mas que foram apresentados na figura 24 e 26, respectivamente, já que participantes também de *Paranapiacaba de onde se avista o mar.*

[6] Heraldo Firmino, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 53.

[7] Valdecir Neri, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 2.

> – Antes eu tinha uma ideia assim de fazer uma escola de teatro para ter um DRT, ser famoso, fazer novela. E a ELT me abriu um novo leque de pesquisa de experimentação de ator do "ser" e não do "ter". Vi que essa questão do DRT é necessária para te viabilizar algumas coisas, mas não enquanto ser pensante e enquanto criador.[8]



FIGURA 33: da esq. p/dir. Ivanildo Piccoli,
Rosangela Oliveira e Jardel Gley Cini 13 de jul. 2009.

Os narradores, por suas memórias, destacaram trajetórias pessoais múltiplas que se encontraram em um ponto: a ELT. Lembraram, ainda, princípios gerais da escola que podem ser compreendidos em conformidade a uma dentre as marcas da formação do ator, no século XX, "ligada não somente a uma verdadeira busca artística, mas também à integridade de um modo de vida" ,[9] bem como ao fazer teatral mais imediato naquele momento:

> – Antes era um movimento amador bastante forte que vinha da década de 1970 e 1980. Ou a pessoa ia fazer teatro profissional, ou ela ia fazer teatro amador, mas isso sem nenhum demérito em ser amador ou ser profissional. O ator profissional era aquele que ia viver de teatro. Muita gente migrava do teatro amador pro teatro profissional. Raras vezes também acontecia o contrário. A pessoa do teatro profissional "quebrava a cara" no sentido financeiro e acaba abrindo uma loja, se formando advogado e ia fazer teatro, que era onde realmente batia o coração dela. Sei lá, ser advogado pra sobreviver e fazer teatro amador no final de semana, se encontrando duas vezes por semana à noite. Então Santo André não tinha um teatro profissional por incrível que pareça, além do GTC. Além disso, você tinha os espetáculos caça

[8] Jardel Gley Cini, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 18
[9] FERAL, 2010, p. 168.

> níqueis. Fora disso, você tinha mesmo essas pessoas que se diziam amadores, tanto que o FETASA era pro teatro amador de Santo André e não podia entrar pessoas que tivessem DRT, que fossem profissionais.[10]



FIGURA 34: da esq. p/dir. Valdecir Nery, Antonio Correa Neto, Eliane Mendaña Diniz em 13 jul. 2009.

Assim, os narradores trouxeram para a narrativa, memórias que são elementos comuns[11] e em consonância ao tempo vivido do início dos anos 1990, como a emergência de oficinas em São Paulo, o movimento amador da década de 1980, a predominância do ensino voltado para a técnica, entre outros, abordados na primeira paisagem, e também as experiêncas mais estritas ao vivido na ELT:

> – Eu sinto a ELT como um processo difícil de aprendizado, da gente com pouco recurso físico. Então isso pra mim é o que a escola mais me ensinou a fazer teatro com pessoas que estejam a fim. Eu levo meu cenário em uma bolsa.[12]

> – Eu dou aula em periferia eu subo e desço o morro sem problema nenhum. Isso é o que a gente tinha antes, a gente ia pra Vila Linda, ia fazer o *Travessias* no galpão escuro sem luz, com velas.[13]

> – Colocaram a questão de ser um ator total, do *performer*. Ficou tão claro quando o Nóbrega veio fazer a palestra. O

[10] Antonio Correa Neto, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 19-20
[11] Ou a memória coletiva, para usar o termo de Halbwachs.
[12] Eliane Mendaña Diniz, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 20-21
[13] Arlette M. P. Ferrera, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 28.

> Cacá falando que a gente tinha que saber tocar, dançar, dar pirueta, fazer tudo isso. O interesse não era formar um ator profissional, ou amador, era formar um ator com o corpo, a voz e todos os recursos que ele tem. Até por isso a gente teve a Lígia pra quebrar com o que pudesse vir a ser tradicional. Ficou uma marca no trabalho que a gente acompanha, a gente pode fazer sem dinheiro, cenário, figurino.[14]
>
> – Depois de sair de Santo André em todos os lugares que eu fui trabalhar, o povo ficava de queixo caído da gente carregar cenário, fazer uma música. Porque aqui tinha os lugares que a gente apresentava e tinha que fazer tudo isso.[15]



FIGURA 35: da esq.p/dir. Arlette Maria P. Ferrera e Emerson Rossini em 13 de jul.2009.

Muitos temas emergem da memória reatualizados pelo momento da enunciação. Dentre eles, os meios materiais insuficientes e que são consonantes, com a afirmação já feita, de que era necessário eleger prioridades,[16] como uma manifestação de um investimento limitado da prefeitura, mesmo em um momento, na gestão de 1989-1992, da Prefeitura Municipal de Santo André, que valorizou o campo da cultura por um projeto amplo.

Ao puxar da memória esse fio vivido, os narradores trazem expressões como “eu subo e desço o morro sem problema nenhum”, ou “levo meu cenário

---

[14] Ivanildo Piccoli dos Santos, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 22-23.
[15] Heraldo Firmino, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 26-27.
[16] Na janela n. 7, sobre o funcionamento, “A prioridade de pagar os profissionais” Maria Thaís Lima Santos, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 26.

em uma bolsa.” Esses são alguns elementos, entre tantos outros, que encontro como compreensão para essas imagens no que se refere ao como é lembrado o funcionamento “itinerante” da ELT a partir de 1991 (ver janela 8), como relevante do tempo vivido na formação do ator.

As aulas, ensaios e apresentações realizados, não só na sala de espetáculos ou em edifícios especialmente construídos para tal, e sem alguns recursos, como a iluminação cênica, constituiu-se em experiências que os narradores elegem para compartilhar como práticas que se estampam no presente vivido e me levam a pensar na preparação do ator que se dá, também, nas relações e interações estabelecidas com a realidade.

A forma de pensar o trabalho de ator, conforme o projeto-piloto da ELT (janela 6), perpassou as narrativas em vários momentos:

> – Eu me lembro de que a Thaís falava que a escola não buscava só formar atores e sim pessoas de teatro. Não é porque está na *Folha de São Paulo* a 50 reais que é bom. As pessoas podem procurar algo a mais que o entretenimento no teatro.[17]

> – A ELT trouxe uma questão que é a diferença do ator e do artista. O artista enquanto essa pessoa, enquanto esse caráter de personalidade pensando uma transformação do mundo mesmo.[18]



FIGURA 36: da esq. p/dir. Luís Fernando N. Andrade, Sidnei Matroni Júnior

> – Eu queria falar dessa importância dessa formação artística, mas também a formação técnica desmistificada. Eu lembro que vi o Tó falando uma vez – será que a gente é stanislavskiano,

[17] Mônica Cardella, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p.29
[18] Sidnei Matrone Júnior, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 30

> será que somos grotowskiano? E para ele não existe isso. Você pode trabalhar uma técnica ou mais, mas foi muito importante ir além. O que a gente aprendeu foi desmistificar, tirar os segmentos. Entrei lá na ECA depois de ter feito aqui, foi depois de um tempo. E entrei mais velho com 27 anos. A diferença que eu sentia era de aproveitamento, que a garotada que estava com 18 e 19, não tinha.[19]

Essa opção de ir para um curso de graduação, com uma vivência maior de teatro, também foi trazida por outros narradores, refletindo sobre os ganhos de uma formação do ator não tributária de um saber compartido. Algumas delas trouxeram a necessidade dos narradores de enfatizar as conquistas, embates e recusas que tiveram posteriormente à ELT.

Valdecir lembra que, como estudante em 2000 da Faculdade São Judas, com 33 anos, "já tinha toda a bagagem da escola e do fazer teatral não tradicional"[20] e que foi resistente à realização do trabalho de conclusão de curso em um palco convencional à italiana.[21] Ivanildo que, posteriormente, também estudou na mesma faculdade lembra:

> – Eu queria fazer mestrado e para isso tinha que passar pela graduação. Eu me tornei o orgulhoso porque as 30 pessoas na turma estavam querendo fazer televisão. Eu tinha esse referencial e não suportava aula de história do teatro, estava falando coisa da carochinha. Lia uma página e ia discutir algo que não era nada interessante, era ridículo até. Por pentelhação minha, fizemos apresentação de seminário de maneira prática. A minha formação foi a ELT. Uma semana de ELT valeu mais que todos os anos de graduação.[22]

Luís Fernando, que começara na ELT em 1991 e que tinha iniciado a fazer teatro antes, em uma oficina dos centros comunitários, ministrada pelo grupo *Abaporu*, narra: "Minha formação mesmo começou na Vila Linda, e não era vinte, eram cinquenta, sessenta pessoas no final de semana."[23] Um processo muito vivo e contrário a um outro processo posterior na graduação em teatro:

---

[19] Emerson Rossini, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p.30.
[20] Valdecir Nery, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p.31.
[21] Valdecir Nery, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p.31.
[22] Ivanildo Piccoli, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 32.
[23] Luís Fernando N. Andrade, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 31.

> – Eu entrei com 28 e tinha aquela galera com 18. Todo mundo vibrando de entrar na faculdade e eis que chega aquele professor cinzento que dava aula do mesmo jeito há uns dez anos. Entrei em 98, mas lá a gente tinha também a Tiche, Thaís, Tó, professores com a vibração de quando a gente entrou na ELT. Daí, fui estudar o momento que o Stanislavski percebeu que no teatro dele, os atores começavam a fazer só com a dimensão de entrar no palco e fazer o que você já sabe. Coisas conhecidas que vão se entulhando em você como qualquer profissão funcional. As profissões funcionais podem ser criativas também, mas no teatro isso é fundamental e a ELT tocava nisso. Numa espécie de labareda. A gente nunca tinha ideia do que ia acontecer numa aula como a do Cacá. Era sempre uma surpresa quando você achava que estava entendendo, "puf" mudava tudo, e deixaram esse espaço vazio que é incômodo, mas que é muito instigante. Na institucionalização do pensamento, você cria cadeiras e os professores sentam nela e aí não tem mais a dimensão criativa da arte que está provocando a sociedade o tempo inteiro.[24]

Antonio Correa Neto, em referência à imagem do professor cinzento trazida por Luiz, diz: "aquele professor que dá aula de teatro por fichinha, perdeu o parâmetro de que ele está em uma escola pública que lhe permite experimentação. O Cacá falava: não adianta dar aula de voz, se a sua cabeça não se transformar.[25]"

Como a memória está em função do presente de cada um dos narradores, a narrativa se move constantemente, alimentada inclusive pela circunstância de que fazia muitos anos que alguns deles não se encontravam:

> – A gente não podia querer olhar de soslaio e tinha um intercâmbio e a gente se respeitava. Transitando fora daqui não foi bem assim. Eu fiquei um ano e meio no espetáculo os *Lusíadas*, passei por todas as mudanças*:* Márcio Aurélio, Yakov, Amir. Era tudo dividido e aqui, a gente tinha uma educação de fazer tudo. Lá você entra, tem um especialista para olhar a sua maquiagem. Você vai para outro, arregaça as mangas.[26]

Heraldo Firmino, o qual trabalhou vários anos em hospitais junto aos *Doutores da Alegria* e que está coordenando a formação de jovens palhaços

---

[24] Luís Fernando N. Andrade, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 31.
[25] Antonio Correa Neto, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 31.
[26] Jardeu Gley Cini, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 28.

dentro de uma ação social nesse grupo, volta ao tema da "ocupação de um lugar" daquele que está à frente de um processo criativo, na função do coordenador:

> – Teve uma época que a gente era até meio metido aqui. A gente dizia o povo fez *Paranapiacaba* teve dinheiro pra fazer e a gente ali "se fudendo". Olhando o programa de *O brando*, eu falei: "podia ser um papel diferente." A Maria Thaís me deu um esporro e disse: "onde é que você pensa que está?" Eu vejo que ela tinha razão, cara. Eu estava em uma escola que tinha um pensar super bacana do fazer teatral, um monte de professor bacana e reclamar do programa? "Vai fazer teatro meu filho!" Hoje eu tenho alunos que chegam assim reclamando da "porra" das bolinhas do malabares que não chegaram. São caras de 17 a 20 anos, que não estão entendendo e hoje, eu posso conversar com eles: "menos né!"[27]

Os narradores evidenciam, ainda, não só os eventos assistidos como festivais internacionais, mas também as temporadas feitas. A circulação de espetáculos foi importante para a formação artística, pois, como foi visto, na primeira estação, o projeto da ELT estava inserido em um universo mais amplo.

> – E vinha gente de São Paulo. Eu me lembro de estar em uma apresentação feita num parque, olhar e estar sentada ao lado de uma pessoa importantíssima do teatro.[28]

> – Quando colocava um espetáculo no centro comunitário a Thaís era ouvida. Ela entrava na aula e nos avisava: "Gente vai ter a Denise Stoklos vão assistir porque é assim, assim, assim, ela faz um trabalho... e todos nós íamos ver. E Thaís na esperteza dela, não era só ver a Denise Stoklos, mas a gente ir ao Centro Comunitário, e a gente voltava falando da Denise Stoklos e ela perguntava – vocês viram o Centro Comunitário? Ela mudava o foco da pergunta. As coisas não funcionavam isoladamente.[29]

> – Fui começar a entender na escola livre, que tinha um movimento teatral mais do que em SP. Atrás dessa pipa veio uma rabiola com um monte de coisas. Tinha as oficinas acontecendo nos centros comunitários, tinha vários espetáculos, tinha as mostras internacionais, então estava todo mundo interessado. Abria o jornal em São Paulo tinha notícias

[27] Heraldo Firmino, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 28
[28] Eliane Mendaña Diniz, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 54.
[29] Antonio Correa Neto, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 37.

> de Santo André. Nessa época, tinha o ABC, tinha mais coisas acontecendo em Santo André do que em São Paulo. Tem gente que me pergunta hoje, como é que está Sto André? E eu falo, não sei, eu nunca morei em Santo André. Mas todo mundo acha que eu moro, talvez porque depois de uns 8 meses de escola, eu acabei vindo dar um curso de teatro lá no centro comunitário todo final de semana.[30]

No caso da circulação, em função das apresentações dos espetáculos, *O alienista, O brando* e *Travessias* pertencentes à escola de teatro, não se resumia ao encontro mesmo entre palco e plateia, por mais que ele estivesse inserido em uma situação mais ampla dentro de uma política cultural e que se constituiu em uma aprendizagem do ofício.

Dada a importância da criação e circulação desse trabalho artístico, dentro do modo de ser de uma escola livre e especialmente a forma com que essas temporadas foram realizadas na ELT, faz-se necessário partir para outra janela para uma abordagem dos espetáculos criados por essas turmas.

3.1.2. Janela n. 12 – Processos de criação na ELT

Como foi dito, no *Ponto de Partida*, o propósito dessa viagem é destacar aspectos que relampejam na trajetória da ELT. É nesse sentido que passo, nessa janela, por três produções artísticas do Núcleo de Formação do Ator do período, 1990-1992.

Dois motivos me impulsionam a abrir janelas, localizando processos de criação da ELT.[31] O primeiro, para acompanhar uma afirmação em *Alfabeto pegou fogo,* de que a criação artística "é um dado importante no direcionamento das atividades de cada turma, e seu afloramento é o elemento indicador de que ela tem condições de experenciar um trabalho de montagem com vistas à apresentação pública".[32] Também pela minha concordância de que "encenar é ainda ensinar",[33] ou seja, de que a opção por criações artísticas é um viés pedagógico relevante na ELT. Não se trata, então, de mergulhar em

---

[30] Heraldo Firmino, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 54.
[31] Também anteriores e posteriores, janela 10 *(Paranapiacaba),* janela 20 (*O último carro)*, janela 22 (*As aves)* janela 24 *(Nossa cidade).*
[32] SANTO ANDRÉ, 1992, p. 60.
[33] LASSALLE &RIVIÈRE, 2010, p. 5.

uma análise de espetáculos, com suas falhas, conquistas, descobertas, crises ou fracassos, pois por mais interessante que esse processo possa ser, tende a tirar o foco dos sujeitos para a obra que construíram. Por isso, trata-se apenas de sobrevoar pontos que se sobressaem três processos, sendo a passagem pelos dois últimos, ainda mais breve.

A primeira produção do Núcleo de Formação de Ator da ELT foi *O alienista*,[34] sob a direção de Cacá Carvalho, tendo a imprensa local noticiado a estreia e a temporada:

> – Onde está a fronteira entre loucura e sanidade, entre teatro e vida real, ou melhor, entre palco e plateia? No imenso vazio do Cine-Teatro Carlos Gomes, essas frágeis linhas são transpostas, cruzadas, escrutinadas, até ganharem sentido no xadrez bem-humorado que os alunos da primeira turma da Escola Livre de Santo André, mantida pela Prefeitura, e o professor de interpretação, o ator Cacá Carvalho, fizeram do conto *O alienista,* de Machado de Assis (1839-1908). Invadindo todos os espaços do prédio – o palco e a plateia inexistentes, a ante-sala, os banheiros etc.[35]

Como foi visto, na primeira estação, o Cine-Teatro Carlos Gomes foi escolhido não só em função da necessidade de novos espaços para que outras turmas fossem abrigadas, mas em função de duas ocupações, uma da própria cidade (numa inserção de um projeto mais amplo) e outra do próprio espaço, antes da reforma e reabertura oficial em 28 de setembro de 1992.[36]

Na encenação de *O alienista,* houve um aproveitamento das marcas em amarelo que existiam no piso do galpão que fora anteriormente estacionamento de carros. Esses, assim como outras marcas de tempo e uso, como a falta de conservação do prédio foram destacados para novos sentidos. O modo em que

---

[34] Elenco: Adriana Pereira, Antonio Correa Neto, Áurea Leitão, Eliane Mendaña Diniz, Guilherme Dias, Heraldo Firmindo, Ivanildo Piccoli, Reginaldo Garcia Mafetoni, Reinaldo Murilo Nunes, Sérgio Soler, Sidnei Matrone Júnior, Valdecir Nery, Vilma Campos Leite. Cenotécnico: Edson Magalhães. Iluminação: Edson Magalhães e Sérgio Soler. Adereços: Mirian Volpolino. Figurinos: Miriam Volpolino. Produção: Eliana Rodrigues Salvadori, Kátia Pecoraro, Vagner Seraglia. Adaptação: Guilherme Dias e Vilma Campos Leite. Coordenação dramatúrgica: Luís Alberto de Abreu. Direção: Cacá Carvalho.

[35] ALVES, V. Escola Livre estréia com *O alienista. Diário do Grande ABC*, Santo André, 15 nov. 1992.

[36] Reabertura com a montagem *Nosso Cinema*, sob a direção de Antonio Petrin e dramaturgia de Luís Alberto de Abreu, com atuação da Orquestra Sinfônica e atores como Sônia Guedes e Sérgio Mamberti.

o local foi encontrado serviu de mote inspirador para a poética do espetáculo, de acordo com a prática artística de Cacá Carvalho realizada com Grotowski (janela 9).[37]





FIGURAS 37 e 38: *O alienista* – Atores se relacionam com o espaço como se fosse o próprio hospício da peça

Para a produção do espetáculo, foi possível contar ainda, com a integração de setores da prefeitura de Santo André, a partir das necessidades do processo criativo. Como figurinos foram utilizados pijamas dos pacientes internados no hospital público da cidade, botas pretas e capas de plástico amarelas, do setor de obras, que compuseram os adereços.

O centro por onde gravitavam os elementos cênicos, era o ator, evidenciado pela utilização de bastões de madeira do acervo da ELT e candelabros confeccionados de jornal e betume.

[37] A influência que sobressai no processo criativo, embora haja "muita influência misturada" (Cacá, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.16), ver janela n. 9.



FIGURA 39: *O alienista*. Um momento da guerra, na cena, simbolizada pelos bastões.

Inicialmente, a proposta de Cacá Carvalho era que os personagens se revezassem em estilo coringa, principalmente no papel de Simão Bacamarte, personagem sobre o qual gira o enredo. Essa forma não se concretiza plenamente, mas é esboçada em momentos, nos quais uma só personagem é feita em uma atuação em coro, isso transparece em alguns vestígios, como a dramaturgia criada a partir do conto homônimo de Machado de Assis, que traz a indicação de “ator 1, ator 2, etc...” e não nomes de personagens.



FIGURA 40: *O alienista*. Um momento da encenação em coro.

O recorte de anotações do caderno de Ivanildo Piccoli, a seguir, é um suporte que pode lançar luzes também para a compreensão do processo.

> 12 ago. 1991: Conversamos sobre *O alienista* e em uma palavra cada um resumia o primeiro capítulo [...] Cada um em roda deveria dizer a frase [...] revisitar um momento da vida individual. Dificuldades de fixar a imagem, de dizer e lembrar, de fazer uma analogia [...]
> 21 ago. 1991: [...] para quarta-feira adaptação do livro por escrito: Valdecir, Cícero, Adri, Azê. Ler e tirar as ações fundamentais.
> 24 ago. 1991: [...] Trabalhamos na minha adaptação com o Reginaldo, Valdecir, Adriana e Toninho. Apresentação cena do Sérgio (enterro de Simão. Leitura da pré-adaptação da Vilma e Guilherme [...]
> 27 ago. 1991: Avaliação do exercício de ontem. Encontro com o Abreu [...]
> 28 ago. 1991: [...] Falamos do trânsito na cena. Cacá deu um exercício em 4 tempos. Cada um em um tempo diferente. Pode ser a batalha [...]
> 02 set. 1991: [...] Itinerário da atenção. Caminhar para percorrer e chegar a um objetivo, usando os sentidos. O quê? Por quê? Como?
> 14 set. 1991: “Não é brincadeira de boneca”, diz o Cacá. Cada um lembrar um som algum dia cantado, daí retiramos uma seqüência de três melodias que se tornou nossa música de entrada para o espetáculo [...] Todos com os seus bastões a

> criar movimentos sempre partindo do centro do corpo para chegar ao pulso, ombro e cabeça. Escolher dois movimentos para o diálogo [...] Lavamos o Carlos Gomes.
> 26 set. 1991: Palestra sobre Machado de Assis.
> 28 set. 1991: Passamos o texto andando em círculo. Trabalhamos em cima de marcas já feitas e criamos outras.
> 30 set. 1991: Voltamos aos números originais.
> 01 out. 1991: Ensaiamos sem o Cacá.
> 12 out. a 04 nov. 1991: Ensaio com Maria Thaís e Lúcia Serpa. Cacá em viagem ao RJ para apresentar *Vinte e cinco homens.*
> 11 nov. 1991: *Diário do Grande ABC* fotografa o ensaio.
> 14 nov. 1991: Conversa sobre apresentações com o público.
> 15 nov. 1991 – Limpeza do Carlos Gomes. Estréia da peça *O alienista* com 200 pessoas.
> 16 nov. 1991: Limpeza do Carlos Gomes. Apresentação de O alienista.
> 17 nov. 1991: Avaliação da apresentação. Conversa sobre organicidade na cena. Ensaio com Malu Pessim. Apresentação.
> 20 nov. 1991: Ensaio com a Lúcia. Reunião de Produção.
> 22 nov. 1991: Ensaio e limpeza do Carlos Gomes. Malu Pupo veio assistir.
> 23 nov. 1991: Hoje foi a melhor apresentação. Houve cumplicidade, jogo.

A citação não traz todos os dias de ensaios e nem todas as anotações feitas por Ivanildo. Foram selecionadas algumas delas que me permitem associar elementos relevantes que vêm sendo trazidos pelos narradores da ELT desse período (1990-1992), como pertencentes à concepção e prática da formação do ator.

Dentre elas, destaco algumas: articulação entre teoria e prática, por exemplo, pela presença de um pesquisador que versa sobre Machado de Assis com o trabalho em andamento; integração da equipe, por ensaios realizados sob a tutela de outros artistas-orientadores que não o diretor; busca de uma conciliação entre o trabalho na ELT com prática artística do profissional, para além da ELT, como a ausência do diretor por motivo de trabalho; apropriação do espaço como pertinente à rotina de ensaios, pela limpeza do Teatro Carlos Gomes.

A experiência narrada sobre a temporada leva a pensar na “itinerância” nas apresentações cênicas, como aprendizagem também possível no campo da formação artística:

> – Tem dois momentos pra mim que foram impactantes e que prova que a escola privilegia a experiência. Primeiro foi pra gente fazer *O alienista*, naquele estacionamento sujo, porco, nojento, eu fui uma das pessoas que ficou frustradíssima. Porque eu queria ir pro teatro, lógico! Queria o Municipal com todas as luzes. Quando chegou que éramos nós que íamos ter que lavar aquele espaço, aí que eu falei "pronto".
> E isso foi uma coisa que eu levei pra minha vida**.** Se isso é falado na palavra, eu não levaria. Hoje, está presente no meu trabalho, essa coisa que o Heraldo falou aqui, de pegar o esguicho do bombeiro para lavar o Carlos Gomes e aquilo fazer parte do processo. Quando nós estreamos *O alienista* que eu vi que aquilo era muito mais bonito que o Teatro Municipal. Que aquilo era muito mais legal, isso mudou a minha vida. Isso muda o pensamento de um jovem ator. Você fala, – meu que Teatro Municipal, o "caralho?" Isso aqui é legal.[38]

O outro impacto vem da circulação de *O alienista*, além de ter apresentado em centros comunitários dos bairros, na SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), se destaca a apresentação no pátio do Hospital Municipal de Santo André. Quando Antonio Correa Neto menciona essa apresentação, há um suspiro coletivo entre os presentes. E ele continua:

> – Eu já tinha aprendido que não precisa fazer teatro no teatro. Fazer teatro num hospital em atividade, um lugar horroroso. A gente apresentou no jardim e quando aqueles doentes começaram a vir de maca e cadeira de roda e com aqueles tubinhos de soro, "cara", isso é de uma emoção que não tem aula que ensina.
> É uma escola que transforma uma cidade. E uma cidade que transforma uma escola. Então esse diálogo que existe de você ir ao Hospital Municipal. Você imaginar um espetáculo acontecendo ali é uma loucura. Você não sabe se vai dar certo. A emoção é tão grande quando você vê um doente com uma bolsinha de xixi assim indo capengando pra ver teatro. Aquela pessoa do hospital municipal provavelmente é o primeiro teatro que ela viu na vida. E fizemos isso antes dos doutores da alegria (risos de todos, especialmente do Heraldo que pertence a esse grupo).[39]

[38] Antonio Correa Neto, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 42.
[39] Antonio Correa Neto, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 44.

O brando,[40] sob a direção de Tiche Vianna, foi a segunda produção do Núcleo de Formação de Ator. A escolha da linguagem tem origem na trajetória da artista, que ingressa na equipe, a partir de uma avaliação de que seria importante que a turma passasse por um processo criativo oposto ao vivenciado anteriormente que fora com a narrativa.

Estava de acordo, ainda, com uma aprendizagem que parte do trabalho do ator, onde elementos, por exemplo, a precisão, seriam intensificados com o acréscimo da utilização de alguns instrumentos, como a acrobacia.

Na montagem não havia propriamente um cenário, mas apenas um tablado que favorecia a utilização de diversos planos e a percepção das relações de hierarquia entre os personagens, com música ao vivo e adereços que saíam e voltavam à cena junto com os atores.

Com relação à dramaturgia partiu-se do roteiro de ações de *Il Cavadenti* de Flamínio Scala e os doze atores improvisaram os diálogos que também eram escritos por cada um deles, antes mesmo de estar definido quem usaria qual máscara. Depois, passou-se para uma segunda escrita, já num número reduzido com quatro pessoas do grupo que trabalharam sob a orientação de Luís Alberto de Abreu, processo de escrita similar ao do *O alienista*.

As necessidades artísticas e sociais não conflitavam com as político-sociais. O Conchita de Moraes estava em reforma, mas a linguagem escolhida era propícia para a apresentação nos bairros:

> Os atores trabalham com tipos e não com personagens como no teatro tradicional. Suas características são pré-fixadas e expressas até externamente pelo figurino. Estarão em cena, o Arlequino, o servo Brighella que cria armadilhas para seu amo, o velho Pantalone e os casais de namorados, eternamente impedidos de viver seu amor e sempre envolvidos em artimanhas para livrar-se das proibições [...][41]

---

[40] Elenco: Adriana Pereira, Antonio Correa Neto, Áurea Leitão, Eliane Mendaña Diniz, Guilherme Dias, Heraldo Firmino, Ivanildo Piccoli, Reginaldo Garcia Mafetoni, Reinaldo Murilo Nunes, Sidney Matrone Júnior, Valdecir Nery, Vilma Campos Leite. Texto: Antonio Correa Neto, Ivanildo Piccoli, Vilma Campos Leite. Coordenação de dramaturgia: Luís Alberto de Abreu. Música Heraldo Firmino. Arranjos e direção musical: Paulo Padilha. Maquiagem: Camila Bollafli. Figurinos Áurea Leitão, Adriana Pereira, Ivanildo PIccoli. Iluminação: Sérgio Soler. Cenotécnico: Cícero Paulo Gomes. Preparação vocal: Lúcia Serpa. Preparação corporal: Lucienne Guedes, Luís Alberto de Abreu, lutas e acrobacias: Marcelo Milan. Assistente de direção: Monica Guimarães. Máscaras e direção: Tiche Vianna.

[41] *O brando* vai ao Municipal. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 26 set.1992.



FIGURA 41: Foto do espetáculo, *O brando*, que foi capa da revista *Polis* – Instituto de Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais, n.12, 1993, número dedicado a experiências de gestão cultural democrática.

* * *

No terceiro espetáculo da ELT, *Travessias*,[42] realizado pela turma que ingressou na ELT em 1991, proveniente de um estudo sobre a obra *Grande Sertão Veredas* de João Guimarães Rosa, há uma volta para a literatura brasileira, como fora com *O Alienista.*

A voz de Maria Thaís, a respeito de uma escolha: "Nós optamos por usar um texto literário, já que o ator é alguém que conta uma história através da ação"[43] registrada pela imprensa, lança luzes para a percepção de um possível rumo para a formação do ator, naquele momento em que a escola completara um ano e meio de trajetória.

A narrativa parecia estar inquietando o dramaturgo que estava à frente das montagens da ELT, Luís Alberto de Abreu, cujo trabalho com o gênero se

---

[42] Elenco: Arlette Maria P. Ferreira, Diana Monteiro Sitonio, Emerson Rossini, Ediceu Maria, Emerson Ribeiro, Florisvaldo da Silva, Gerson Alavance, Jardel Gley Cini, Luís Fernando N. Andrade, Marcos Roberto Lemes, Mirian Volpolino, Monica Cardella, Paulo Sérgio Ondei, Rosangela Oliveira, Sergio Luiz Soler. Adaptação por Luís Alberto de Abreu de *Grande Sertão Veredas* de Guimarães Rosa. Direção: Carlos Augusto de Carvalho.

[43] PRIMI. Lilian. Escola Livre monta Guimarães Rosa. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 30 jan.1992.

desdobra para além da escola, com a sua participação criativa com artistas e coletivos na cena paulista.[44]

As similitudes de nomes à frente de *Travessias* e o primeiro espetáculo encenado no Núcleo de Formação de Ator, não param na dramaturgia. Cacá, intrigado por questões estéticas alimentadas em sua estada em Pontedera, também dá continuidade a experimentação de elementos que lhe instigam como encenador, materializada na utilização de objetos em cena,[45] por exemplo, a reutilização de velas na iluminação, ou bastões como adereço e cenografia, assim como a opção por uma encenação em coro.

Mônica Cardella guardou a agenda da época da montagem de *Travessias.* Ela lê: “São Paulo, 1992. A rebelião na casa de detenção e a fuga dos menores da FEBEM tocaram fundo em várias pessoas e entre 17 ou 18 atores.”



FIGURA 42: Cena de *Travessias*. A criação dialoga com fatos reais, acima o figurino dos jagunços é uma alusão a partir de arrastão acontecido no Rio de Janeiro naquele momento.

---

[44] Entres as obras do período destaco *O homem imortal* e *O rei do Brasil* em 1990; *Francesca* e *A guerra Santa* em 1993; *O Parturião, A grande Viagem de Merlin, O Anel de Magalão, Lima Barreto, ao Terceiro Dia e o Livro de Jó* em 1995. Sobre esse último diz Abreu: “Nesse trabalho creio ter integrado toda uma pesquisa de enredo, poesia, sonoridade, eloqüência, heróis, mitos e arquétipos. (NICOLETE, 2004, p.114)

[45] Para Barba, é equivocado dar o nome de acessório para alguns objetos de cena que são “amigos de confiança, amantes, cúmplices. Não são mudos e passivos como parecem ser quando vistos de fora. Quando chegava o momento de usar o machado e o cinzel, era duro separar-se deles.” (BARBA, 2010, p. 241)

Mônica anotara, ainda, um posicionamento de Cacá: “Diante de tudo isso o sertão de Minas é muito pequeno. Todos fazemos parte desse sertão. Todos somos jagunços deste mundo em que vivemos.” E conclui: “a construção de um espetáculo lançava uma necessidade de que todos os professores trabalhassem juntos no universo do Grande Sertão. Mônica lembra ainda, que a proposta de Sérgio Carvalho em trabalhar estética foi modificada naquele momento.[46]



FIGURA 43: Encenação de *Travessias*, um tecido transformado em rio.

Em *Travessias* os nomes de personagens materializam a divisão dos Riobaldos na encenação. A história e narrativa de vida, de amor e de guerra acontecem paralelas à analogia com o sertão vida.

[46] “- O meu único projeto é que eu já tinha um gosto pelo conhecimento, prazer pela leitura, pela teoria e, de certo modo, eu devo ter transmitido. Eu acho que tinha um contexto ali também e você estava entranhado na prática” (Sérgio Carvalho, entrevista em 19 set. 2009, tomo 5, p. 146-147).



FIGURA 44: Cena de *Travessias.* Os três Riobaldos narradores e ao mesmo tempo protagonistas.

Mais do que o próprio processo de criação do espetáculo, cujo cerne era o próprio ator, assim como nas montagens anteriores, surge um tema novo que leva as narrativas a se alongarem, as condições da estreia:

> – Onde vamos fazer o Grande Sertão era a grande questão. Faremos no Jaçatuba? Faríamos nos centros comunitários? Em Paranapiacaba? Carlos Gomes?
> Íamos estrear no Municipal e ensaiamos uma semana lá. Mas parece que estava para estourar uma greve dos funcionários da Prefeitura. A Thaís defendeu ao máximo de nós termos um espaço, porque já estava num momento de transição. O PT já tinha perdido a eleição, mas não encontrava lugar de jeito algum. Tanto que o Cacá desenhava a cena porque não tinha lugar aqui. Não sei quem conseguiu o espaço da CUT e nós fomos lá e pintamos e ensaiamos. Não tinha, não foi nem por causa da escola, mas foi pelo histórico da gente ter pegado a transição, tanto que depois acabou o governo e a gente continuou a temporada. No dia da estreia, eu até coloquei aqui na minha agenda que a gente teve luz e que no dia seguinte não teve luz.[47]

[47] Mônica Cardella, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 38

> – No dia seguinte ao da estreia, a gente teve que arrancar tudo. Eu, o Marcos e o Edsão. Pusemos num canto e aí a gente foi atrás de refletor. No carro da Bete, que não tinha apoio de ninguém, não tinha fio, não tinha nada. A gente comprou, instalou e aí não tinha operador. Algumas operações o Cacá fez nas seis tomadas da parede. Outras o Paizinho ficou de operador. Foi um monte de coisa que aconteceu e a gente acabou instalando esses refletores que eram tudo 110 w. Então era uma luz amarelada que acabou casando com o espetáculo que era uma coisa amarela, a roupa. A luz também que era embaixo da mesa e o Paulinho saía meio zonzo porque era uma fumaça de óleo diesel. [48]

O momento era delicado e não permitia uma divulgação intensa na imprensa. Mais uma vez é o exercício de tramar as diversas vozes que ajuda a uma percepção da finalização desse espetáculo. Num outro momento de sua narrativa, a coordenadora lembra:

> – E eu consegui no sindicato dos metalúrgicos, a gente conseguiu espaço. Ou seja, o final do nosso trabalho já foi a indicação de uma coisa que é da administração pública, o teu compromisso com o trabalho parece que perde o elo.[49]

Esse incidente dentro da administração municipal, em função de uma perda eleitoral num momento em que ainda estava a mesma equipe inicial dentro da gestão, fragiliza muito o discurso da inversão de valores como apontado por Celso Frateschi nos primeiros momentos da gestão. As condições distintas de estreia de *Travessias*, já no fim da primeira gestão, também dizem muito da marginalidade artística em sua relação com o Estado, aqui especificamente, a Prefeitura de Santo André.

3. 1.3. Janela n. 13 – Fechar as portas

Como visto, nenhuma das duas turmas do Núcleo de Formação de Ator terminou seu ciclo. Além delas, tinha uma terceira que havia frequentado a ELT, por menos tempo ainda, constituindo-se no Curso de Introdução a Arte do

---

[48] Sérgio Soler, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 38.
[49] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 44.

Ator. Célia Borges,[50] que participou desse último e que mais tarde vai investir em sua formação em circo, lembra do significado dessa interrupção:

> – O que era arte para a gente que morou o tempo todo na periferia? Era ver televisão. O único palhaço que eu conhecia era o Bozo. Não tinha circo onde eu morava, não tinha lona, teatro, então?! O máximo da cultura que a gente cultivava era festa junina. E então vem uma escola que tinha mudado toda a nossa concepção e a gente vendo ela se acabar?![51]

Em 1992, ainda na gestão de Celso Daniel, após disputas internas dentro do Partido dos Trabalhadores na cidade, José Cicote, vice-prefeito de Celso Daniel, ganhou as eleições prévias dentro do PT, disputada com Antonio Carlos Granado, "indicado e preferido por Celso Daniel."[52]

> – O pensamento do Celso Daniel era que era necessário mexer culturalmente em uma cidade, se você de fato queria modificar um quadro político e um quadro social. A secretaria de cultura tinha um peso importantíssimo na primeira gestão. Houve alguns equívocos partidários, no sentido de não se deixar essa democracia, que é mais um democratismo do que outra coisa. Deu azar, venceu o outro candidato do PT que Santo André jurava de pé junto que votava no PT, mas não votava jamais no Cicote, porque já tinha um histórico ali de corrupção. Então, Santo André boicotou literalmente. Ganhou o outro partido.[53]

Entre as discordâncias internas no Partido dos Trabalhadores, muitos problemas no cotidiano da prefeitura, entre eles a impossibilidade de fazer chegar ao prelo o *Alfabeto pegou fogo*: ensino das Artes, que foi escrito a partir das diversas experiências de formação cultural – como EMIA, Casa da Palavra e com um capítulo reservado para a ELT.

As enunciações sobre a ELT foram recolhidas posteriormente para a publicação, *Os caminhos da criação*, que é lida em nota de rodapé como "informações que não poderiam ser reproduzidas com o mesmo vigor, dado que nasceram no calor da hora do movimento de implantação da ELT."[54]

---

[50] Ver imagem da narradora na terceira estação, janela n. 22, FIG. 57.
[51] Célia Borges, entrevista em 13 de jul. 2009, tomo 3, p. 49.
[52] VISCOVINI, 2005, p. 44
[53] Tiche Vianna, entrevista em 25 abr. 1999, tomo 1, p. 99.
[54] SANTO ANDRÉ, 2000, p. 6.

Alguns textos têm mesmo o tom do manifesto e de quem vê as chamas diante de si, como o de Luís Alberto de Abreu, concluindo que essa escola:

> além de recolocar o movimento teatral no mesmo nível de importância de seus melhores momentos do passado, projeta-se num futuro próximo, desde que mantida e aprofundada a solidez de sua experiência, como centro de pesquisa estética de importância nacional.[55]

A forma de resistência mais imediata, encontrada pela coordenação da ELT, foi a de estender a contratação dos professores até março do ano seguinte (1993) e não ao término de 1992 com uma possível continuidade.

Maria Thaís e os gestores (diretor e secretário de cultura) estariam fora no ano seguinte, pois ocupavam cargos "políticos" e de "confiança". O mesmo não aconteceria, necessariamente, com os professores, porque em nenhum momento houve vínculo entre o nome desses profissionais ao PT, nem mesmo no período eleitoral se fez qualquer menção à campanha política. Não se sabia ao menos se os artistas em formação ou que trabalharam na ELT eram ou não filiados. Eram seres políticos sim, no sentido mais largo da palavra como seres sociais. A contratação sempre fora feita pelo viés da relevância do trabalho artístico de cada um e não em função de alguma possível militância.

> – O Celso Daniel perdeu as eleições, o Celso saiu de secretário, o Altair saiu de diretor, eu saí de coordenadora. Eu estava tentando fazer a escola virar lei. Eu fiz o contrato de todo mundo até março pra ver se conseguia começar o semestre de novo. Porque o prefeito entrava em janeiro. Só que os professores não receberam. A escola fechou.[56]

Apesar do propósito de não estar de férias e desmobilizada em janeiro, mantendo as atividades, a ELT mostra que alguns passos pareciam incompatíveis com o raiar da nova gestão. O espetáculo *Travessias* tinha uma temporada para cumprir e se a situação material para a finalização do espetáculo já estava difícil, piorou na mudança de gestão:

---

[55] SANTO ANDRÉ, 1992, p. 6
[56] Maria Thaís Lima Santos, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 21.

> – O Abreu disse em algum lugar em uma coluna, *Travessias* foi o ano em que se fechou a porta e se apagou a luz. O espaço que o *Travessias* conseguiu pra se apresentar na CUT que eles pintaram tudo. Problema 1, convencer o diretor da CUT a tirar todas as calhas de iluminação dele da sala e pintar tudo de preto. Ok, ele topou. Problema 2, repor tudo isso. Porque o espetáculo estreou em dezembro e tinha uma nova administração que disse que não. Na época, o diretor era o Celso Prudente que dizia que o combinado era que o espetáculo estaria encerrado em dezembro. Mas, o espetáculo estreou em dezembro e a CUT cedeu o espaço, até final de fevereiro. Imagina Central Única dos Trabalhadores quando tinha acabado de entrar o governo Brandão? Relacionar o trabalho que a prefeitura produziu com a Central Única dos Trabalhadores? Não podia, não podia, não podia. Os meninos fizeram uma rebelião e continuaram à revelia de tudo. Não podia divulgar, não podia nada. No final do espetáculo, eles em cena diziam a gente está impedido de divulgar, mas, por favor, nos ajudem a divulgar.[57]

O espetáculo *Travessias* continuava a sua temporada, no início de 1993, utilizando o velho adágio "se gostaram avisem aos amigos, se não gostaram, avisem aos inimigos." Sem apoio, trabalhavam às escondidas, sem que nenhum registro pudesse aparecer na imprensa ou outro meio de divulgação.

A outra turma de formação de ator, assim como o Núcleo de Comédia Popular Brasileira e a turma de Iniciação, trabalhava num prédio no centro da cidade, a *Casa da Palavra*, pois o Teatro Conchita de Moraes terminara a administração sem a conclusão da reforma.

> – Naquele momento eu estava dando aula, estava fazendo a transição da turma para o Tó vir dirigir. Uma avaliação é que a turma estava cheia de preconceitos com relação ao realismo, porque fizeram máscara e o teatro popular. Todo mundo achava que realismo não estava com nada e esse raciocínio era ignorância e não experiência. A ideia era eu fazer uma passagem, uma espécie de tirar a máscara do rosto e fazer uma figura. E nada de escola.[58]

> – Quando houve a interrupção, eu estava iniciando a direção com o Núcleo de Formação de Ator. Houve um esvaziamento, a Casa da Palavra pareceria um oásis e você vendo aquilo ruir, foi um momento muito difícil.[59]

---

[57] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 72-73.
[58] Tiche Vianna, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p.100.
[59] Antônio Araújo, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p.109.

> – A nossa turma quando terminou o *Travessias*, estava muito entusiasmada porque a gente queria ter aula com a Tiche, de máscara, e o pessoal da Bel e da terceira turma queriam pegar o Cacá e eles perguntavam muito pra gente, como é que é o Cacá? A gente ia começar algo muito latente e acabou não acontecendo. E acabou não acontecendo nada, a gente montou o suicídio que foi um suicídio com direção do Edsão. Umas três, quatro pessoas que assistiram.[60]

O *Diário do Grande ABC*, na pessoa de jornalistas, como Vânia Alves, que acompanhara os anos anteriores de euforia cultural, continuava noticiando os caminhos da ELT:

> "Querem deixar a ELT morrer sem ter que arcar com a polêmica do fechamento da escola" – acusa o professor Sérgio de Carvalho.
> Para o diretor de Cultura Celso Prudente, o problema está na discordância quanto à política proposta pela prefeitura. "Não posso discutir pedagogia com quem diz que por esse salário não dá aula" – defende-se o diretor [...]
> Professor da ELT, desde a primeira aula, o ator Cacá Carvalho, que interpreta o personagem Venâncio na novela *Renascer*, afirma que o problema não é financeiro. "Como pessoa de teatro, que aprendeu a gostar muito dessa cidade, tenho que defender um trabalho sério, na qual a comunidade toda investiu e defender também aquelas 100 pessoas que dedicaram seu tempo à escola" – declara.
> Cacá denuncia uma política de descaso por parte de Prudente [...]
> Os professores afirmam que procuraram Prudente para pedir orientações por duas vezes, mas não tiveram resultados. "Nós nos propusemos a discutir a questão da profissionalização e as críticas que ele fazia, mesmo desconhecendo a situação real da escola" – diz o professor Antonio Araújo. "Mas, quando pedíamos para ele especificar os erros, ele partia para generalidades" – continua a professora Tiche Vianna.[61]

Os professores denunciam, no período, o total descaso em relação à cultura. É possível conceber e florescer os bens culturais sem pagar por eles? O mesmo adágio de que o artista deve atuar pelo prazer, pelo gosto e pela diversão parece vir à tona. A fábula da *Formiga e da Cigarra* parece estar

---

[60] Arlete P. Ferreira, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 45.
[61] ALVES, V. Salários param Escola de Teatro. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 12 mar.1993.

enraizada na realidade brasileira. Cantar, dramatizar, pintar é como se não fosse trabalho.

Mesmo depois de dezesseis anos, os narradores se lembram desse momento com pesar e angústia. A imagem de uma escola que vai "minguando" aos poucos, num desgaste, mexendo nos brios e nos bolsos, é trazida por Tiche:

> – Então quando ele entra, a primeira coisa que ele propõe é transformar a Escola Livre em uma escola profissionalizante, a segunda coisa é começar a dialogar com a gente, dizendo que ele também era comunista. O Secretário de Cultura era um sociólogo e quando ele encontrava com a gente dizia, eu sou comunista. Tomava a palavra e ficava horas falando mal do PT, que não tinha acontecido nada, que aquilo era enrolação, que a escola não podia ter essa frente e a gente não conseguia discutir o que era o projeto da escola, a questão pedagógica. E professores passaram pela situação que passaram "n" vezes, não tinha verba, não tinha salário, só que aqui diferentemente, a escola não era projeto, não tinha projeto. Chegou um momento que os professores foram saindo, indo embora, porque você não recebia, não tinha projeto, não fazia sentido em ficar.[62]

Após a saída dos professores, os estudantes seguiram ensaiando no espaço, com passeatas e protestos artísticos, utilizando figurinos, adereços, cantando e dramatizando.[63] A seguir, trechos da carta entregue à população num cortejo em maio de 1993, em que os estudantes estavam todos vestidos de preto, levando pela principal rua da cidade o caixão da ELT:

> A ELT ficou doente. Estamos sem aula desde o dia 11 de janeiro porque a Administração Municipal em sua lentidão para contratar novos professores, não se predispõe objetivamente em trazer, discutir e executar propostas pedagógicas concretas e claras.
> Mesmo assim, os alunos não interrompem seu trabalho, utilizando o espaço, porém sem "medicação" ou cuidado adequados dos órgãos competentes, iniciamos o mês de maio com um diagnóstico crônico e um semestre perdido [...]

---

[62] Tiche Vianna, entrevista em 25 abr.1999, tomo 1, p. 99.
[63] ALVES, V. Alunos de Teatro marcam ato. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 01 maio 1993.

A ELT está no leito de morte, rogai por ela conosco. Alunos da ELT.[64]

[64] Carta à população, 1993. Arquivo Vilma Campos.

3.2. QUARTA PAISAGEM: SUJEITOS DA ELT E PRÁTICAS (1993-1996)

3.2.1. Janela n. 14 – Movimento teatral em Santo André

A agonia se estendeu a 1994, quando se abre a carta-convite, dentro de um procedimento de instituições públicas que se chama “processo de licitação” cujo critério para contratação é “o menor preço.” Ou seja, o trabalho de profissionais para a formação de artistas é tratado da mesma forma que a compra de cadeiras ou qualquer outro material de uma prefeitura. Como de praxe, na sociedade brasileira, os bens culturais tratados como “perfumaria”.

Os funcionários da prefeitura também ficaram à mercê, nessa mudança, e os quatro anos vão aguardar outros destinos para o exercício desses servidores públicos:

> – Quando fechou aqui e eu fui pro Parque Regional, o Seu Mauro foi pro Carlos Gomes. Ele não estava contente também com a administração que ele tinha sido encarregado, ele ficava trabalhando com responsabilidade e sem receber. Eles não devolveram a portaria[65] dele. Com a aposentadoria ele ficou desgostoso. Ele ficava muitas horas além do expediente aqui. A gente mudou pra chácara Pignatari. A escola livre mudou de nome pra Núcleo Municipal de Formação Teatral. Eu fui pra orquestra. A Dona Bete, na verdade, ficava dirigindo a escola, porque o coordenador que era o Maciel entrava às 8 e saia às 5 e a escola funcionava das 18:30 às 22:30. Então, a Dona Bete é que ficava lá coordenando. [66]
>
> – Saiu todo mundo. Tiraram todas as pessoas que eles achavam que eram ligadas politicamente ao partido. Só restou eu no espaço pra cuidar de tudo, do patrimônio. Então, eu peguei tudo e botei numa sala, tranquei e fiquei com a chave. Era mesa, era livro, vídeo cassete, era tudo coisa da escola.[67]
>
> – Na época de campanha, D. Bete relata que aquilo ali virou comitê eleitoral e funcionário dizia pra ela liberar a sala. E ela não, eu sou funcionária responsável e não pode sumir nada daqui. E perguntavam: o que tem nessa salinha? E ela só tem tralha. Quando a gente mudou pra cá, eu fiquei impressionada que estava tudo lá, essas mesas, armário, os livros. Eu nem acompanhei a temporada de *Travessias*, em janeiro eu tinha tirado férias quando eu voltei, eu já fui trabalhar com a

[65] A portaria é uma espécie de adicional ao salário, uma função gratificada.
[66] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 65.
[67] Elizabete Barbosa de Lucas, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 65.

> orquestra. Eu votei no PT desde que voltaram os direitos políticos, eu sempre votei no Celso Daniel, mas eu nunca fiz campanha. Aliás, era uma orientação dele, da porta de dentro do espaço público não tinha nada de campanha. Quando a gente votava era como cidadão. Então não importa se eu voto no PT, o voto é secreto, não interessa. Mas como a gente tinha trabalhado no governo do PT e como Agente Cultural era um cargo que não existia antes, já era motivo para perseguição. [68]

A não existência da ELT como instituição, contudo, não anulou as práticas teatrais de seus sujeitos. Este é um olhar sobre a apropriação da ELT num momento em que já não se conta mais com a mediação de um órgão público como a prefeitura.

> – Pra mim era meio inconcebível, como assim não tem mais ir pra Santo André? Era uma coisa que te saía da mão e você ficava espera aí! Eu canalizei isso em cima da turma que me fez uma proposta de encenar *Todos por um*. Eu aceitei e a gente continuou pra poder pelo menos ter uma finalização dessa ideia que é uma ideia de contar a história até chegar na personagem.[69]

A companhia a que se refere Tiche é a recém criada *Cia Trovadores Cênicos*, que resolveu montar um espetáculo, *Todos por um*,[70] a partir do livro de Alexandre Dumas, *Os três mosqueteiros.* Os componentes do grupo eram provenientes da ELT (formação de atores) e de grupos de teatro amador de Santo André (*Abaporu, Um certo Quarto Negro, A vez do Avesso*).

Os ensaios desse espetáculo aconteceram durante um ano e meio (1993/1994), em vários espaços da cidade de Santo André, por exemplo, Sindicato dos Químicos, Sindicato dos Metalúrgicos, Salão da Igreja de Nossa Senhora Terezinha e EE Nelson Cardim de Brito. O *Diário do Grande ABC* noticiou a semana de estreia no Teatro Municipal, assim como o debate *O*

---

[68] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 73-74.
[69] Tiche Vianna, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p. 100.
[70] Elenco: Antonio Correa Neto, Cássio Castelan, Célia Borges Cardoso, Claudia Diogo, Heraldo Firmino, Izabel Lima, Ivnildo Piccoli, Marcelo Serafin, Paula Ribeiro, Pérsio Plensack, Sérgio Soler, Sidnei Matrone Jr, Solange Dias e Vilma Campos. Coreografia: Cida Almeida. Sonoplastia: Beto Pellegrino. Iluminação: Marcos Lemes e Sergio Soler. Figurino: Ivanildo Piccoli e Luciana Molisani. Cenografia: Tiche Vianna. Autor: Solange Dias e Tiche Vianna. Ass. de direção: Beatriz Sayad. Direção: Tiche Vianna. Produção: Cibele Aragão e Cia. Trovadores: Cênicos.

Herói na História,[71] organizado pela Cia. Trovadores Cênicos e Colégio Singular:

> Sem um parâmetro tão claro como Senna quando discutia o projeto, o grupo inspirou-se, a princípio, em Fernando Collor. "A mídia sabe criar os heróis, como no caso de Senna, que era um esportista e, na realidade, nunca mudou a vida de ninguém" – acredita Tiche.
> Simbologia – *Todos por um* é repleto de simbologias. A primeira delas é o cenário com tablados sobrepostos hierarquicamente [...] "Todos vêem os mosqueteiros como heróis, mas, na verdade, eles praticaram atrocidades para defender os interesses do Rei" – diz Tiche.[72]

O grupo segue circulando não só com *Todos por um*, mas também com uma remontagem de *O brando*; na leitura dramática de *Ao terceiro Dia*, de Luís Alberto de Abreu, apresentada na Livraria Alpharrabio, em Santo André, e ainda, com *Meia, sapato e chulé... tudo dá no pé.*[73] Este último, além da circulação em teatros e festivais, como os outros espetáculos, faz apresentações sistemáticas em Escolas de Ensino Básico.

---

[71] Com mediação de Alexandre Tacara. Componentes: Diva Valente Rebelo, professora da História da Cultura e da Arte da Fundação Santo André, João Evangelista Bonturi Neto, professor de História do Colégio Singular e Tiche Vianna diretora do espetáculo.
[72] BOBADILHA, D. *Todos por um* derruba heróis nacionais. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 15 jun. 1994, Cultura e Lazer, Caderno D.
[73] Cássio Castelan, Heraldo Firmino, Ivanildo Piccoli, Vilma Campos Leite, Solange Dias. Em 1994, Célia Borges substitui Solange Dias e Sérgio Soler substitui Cássio Castelan. Direção: Cia Trovadores. Direção Musical: Heraldo Firmino. Projeto de Luz: Cássio Castelan e Sérgio Soler. Supervisão de Encenação: Ednaldo Freire. O espetáculo em 1994, é remontado com um segundo elenco: Célia Borges, Cláudia Diogo, Isabel Lima, Paula Ribeiro. Pérsio Plensack.



FIGURA 45: *Meia, sapato e chulé*... Célia Borges, como Marilin e Sérgio Soler, como Barriga Grande

Além dessa direção, Heraldo assina *O Cortiço*,[74] com base no homônimo de Aluísio de Azevedo. Com relação à última turma que entrou na ELT antes de seu fechamento, ele diz: "Eu lembro que a Thaís falou, 'meu por que você não trabalha com essa turma? Porque você não faz um espetáculo com eles?'"[75]

A partir dessa direção foi possível a realização de outros trabalhos como o já citado, por exemplo, *Todos por um*, sob a direção de Tiche Vianna, que trabalhara no primeiro período da escola.

[74] Elenco: Adriano Pinto, Célia Borges Cardoso, Izabel Lima, Juliana Pardo, Loly Siqueira, Marcelo Serafim, Paula Ribeiro, Rodolfo David. Roteiro: Solange Dias. Adaptação: Vilma Campos. Direção: Cássio Castelan e Heraldo Firmino.
[75] Heraldo Firmino, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 55.



FIGURA 46: *Todos por um*, Pérsio Plensack como Diabo; Vilma Campos, Ketty.

Além dela, atuou posteriormente no período de fechamento da ELT, Marcelo Milan que trabalhara com a oficina de Circo e com o curso Comédia Popular Brasileira:

> – Foi nesse período que o Marcelo Milan abriu aqui no bairro próximo a D. Pedro, bairro Jardim, o Circo Escola Trapézio. Era um curso particular, nós pagávamos, conheci a Elaine Freire. Eu não tinha feito circo com o Marcelo Milan pro trabalho que ele desenvolveu em 1991. Eu fui fazer em 1993 e 1994 no Circo Escola Trapézio que era uma tentativa de sustentar com um trabalho de circo que ele já tinha começado a fazer na cidade. Eu já tinha feito dramaturgia com o Sérgio Carvalho. Eu a Tânia, Mileto, Coraza.[76]

> – Eu conheci a Elaine na Escola de Circo Trapézio e foi nessa época que eu comecei com Teatro. Eu já tinha feito circo antes com o Milan na ELT. A Elaine e eu fomos fazer um trabalho juntas, que foi *Tem Café no Bule* e que mais tarde o Jairo Matos pegou a direção e a gente aprimorou esse texto.[77]

[76] Sérgio Pires, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 70-71.
[77] Rosangela Frasão, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 74.

> Eram 10 grupos atuantes na cidade, tinha o pessoal do *Rei Entupido* que era do Zeca Capellini, teve a Cia Espinha de Peixe, teve a *Jaula*. Foram muitos os grupos.[78]

É perceptível que, apesar de não haver um projeto cultural maior, a partir dessa atuação localizada das pessoas, há a possibilidade de configurações coletivas que vão surgindo naquele momento. Além desses grupos, há o *Teatro do Guri,* que também circulava nas escolas e na região, sob a direção de Zeca Capellini, coordenador da EMIA, que estreia *O Rei entupido*.[79] Essa produção era alimentada também por uma formação que as próprias pessoas buscavam. Seja chamando pessoas que tinham determinados conhecimentos específicos, como a *Cia Trovadores Cênicos* que chamou Ariela Goldman para um trabalho de esgrima e Bosco Brasil para orientação dramatúrgica. Além disso, se deslocaram para São Paulo com o intuito de realizar cursos específicos, como de Clown com Cida Almeida.[80]

Além dessas figurações que se iniciam, como recorda Sérgio Pires, há grupos que já existiam e que também continuam trabalhando:

> – Teve um período que não teve a escola que a cidade ficou bastante isolada, mas tinha vários grupos na cidade. *Preâmbulos* foi um. Fui trabalhar na Casa da Palavra e conheci o Marcos Lemes. Fizemos um espetáculo infantil *Faz de Conta já acabou.* Mas teve um momento que eu trabalhei muito com teatro com um grupo de Mauá, foi um período em que eu fui pro *Grupo de Teatro Arambá*, com a Antonia Pinheiro que eu tinha conhecido com o Sérgio Carvalho no tempo da ELT ainda. Eu fui pra Belo Horizonte, fui pra Portugal por indicação da Antonia Pinheiro e o mais louco. Eu retomei também pra cidade com o *Baba de Anjo*, fui trabalhar os pernas de pau com a Andréia Almeida. Eu estava borbulhando, querendo fazer.[81]

Esse borbulhar individual, também está presente no coletivo. O Colégio Singular, escola de ensino médio na cidade de Santo André, foi um local que

---

[78] Eliane Mendaña Diniz, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 44.
[79] Ficha Técnica. Elenco: Loly Siqueira, Reinaldo Nunes, Rodolfo David e Adriano Pinto. Cenário: Sueli Bonfim. Figurino: Ivanildo Piccoli. Direção Musical: Heraldo Firmino. Adereços: Miriam Volpolino. Bonecos: Dudu. Iluminação: Sérgio Soler. Direção: Zeca Capellini. Produção: Teatro Do Guri.
[80] Sérgio Pires, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 4, p. 46.
[81] Sérgio Pires, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 71 e em 16 jul. 2009, tomo 4, p. 126.

agregou grupos e artistas em experimentação nesse período. Essa instituição já vinha mantendo um trabalho sistemático de teatro desde a década de 1980, com professores como Carlos Straccia, de Redação e Língua Portuguesa, e Flávio Alarsa, de Física. Nos anos 1990, esse trabalho cresce com a contratação de um professor de Teatro que tinha sido membro do grupo de teatro *Içué de Talhe,* como estudante, entre 1984 e 1986, porém agora com formação específica e também com a experiência do *Grupo de Teatro Abaporu*. Desta feita, como diz Gianini, em sua dissertação: "o curso de teatro já era visto em sua importância intrínseca e não como instrumento para atividades alheias à linguagem teatral."[82]

Além do curso oferecido por Marcelo, a estudantes e à comunidade em geral, o colégio abriu o NET – Núcleo de Estudos Teatrais –, contratando Esdras Domingues, também oriundo do *Abaporu*, para montagens. Narram os artistas que trabalharam no Singular:

> – Entrei em 1993 no Singular como estagiária, em troca de bolsa no cursinho. O Takara e o Paolo gostaram muito do meu trabalho, queriam que o meu setor virasse departamento. Nesse período, eu estava trabalhando com a Cibele Aragão no *Porto das Garrafas* e com a produção da *Cia Trovadores Cênicos.* Fui contratada no Singular em maio de 1994, como Agente Cultural e comecei a produzir o Teatro principalmente o NET e os espetáculos do Marcelo. As pessoas começaram a pular pro NET. Eu lembro que em 1996 teve uma reunião no começo do ano que tinha umas 40 ou 50 pessoas no Singular. Fizemos um curso do Abreu, no Singular, o Lavra Palavra. Era um projeto do SESC e o Singular era um dos parceiros. Fizemos *Mártir* e *Família*, que é um texto da Adélia. Temporada de quarta a domingo. Até depois de ter explodido muito rápido, ele implodiu muito rápido também. O Esdras tinha trabalhado com o núcleo que trabalhava de manhã e de tarde e eu trabalhava no núcleo à noite. Acabou com a montagem da *Casa de Vidro* que era texto meu e da Renata. Fazia o Serginho, o Júnior e o Marcelo Serafin. Era direção do Esdras e essa não vingou, mas foi uma montagem muito difícil. A gente fazia as leituras dramáticas na escola que eu acho que é muito interessante. O Marcelo gostou/aprovou e trabalha com isso até hoje como uma forma de justificar o pagamento de um diretor de teatro. A gente fez essa divisão, você primeiro fazia teatro no Singular e depois você ia pro NET pra um "up", a

[82] GIANINI, M. *João, Artur e Alice:* brincando de fazer teatro na contemporaneidade, 2009. 178 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

> gente criou essa explicação lá. Os atores faziam as leituras pra escola. A gente montou o *Noviço*, o *Auto da Barca*, o Newton montou com direção da Azê belíssimo também que era *a Moratória.*[83]
>
> Eu comecei fazer um cenário pro Singular que eles estavam montando o *Mártir* em 1995. Eu conheci o Sérgio que estava fazendo a luz e ele me contava a história da ELT e depois eu descobri uma oficina de dramaturgia do Abreu lá no SESC, em São Caetano, lá a gente estava fazendo uma exposição de artes plásticas. Lá virou mais ou menos um espaço muito pequeno e começaram a fazer esse curso lá no Singular e aí a gente começou a se encontrar lá.[84]

José Armando Pereira da Silva, ao contar os 30 anos da história do Teatro Municipal de Santo André,[85] lembra a Mostra Singular nesse teatro de 23 a 26 de novembro de 1996, com quatro espetáculos. O primeiro, *A família da Rua Padre Anchieta*, dirigido por Esdras Domingos, é a adaptação de um texto de Cortázar, que faz referência à casa onde a peça tinha sido ensaiada. Depois *Psique,* com texto de Marcelo Gianini e direção de Esdras Domingos, baseado na mitologia grega. O terceiro, *O Mártir* de Mônica Cardella e Renata More, foi inspirado num conto de Ryunosuke Akutagawa sobre os habitantes de uma cidade em chamas, que buscam o paraíso, direção também de Esdras. Por fim, *Tempestades*, sob a direção de Marcelo Gianini que se utiliza das danças da cultura popular brasileira para contar a história de Shakespeare.[86]

> – Porque a Dona Bete ficou durante os dois primeiros anos quando a escola parou, ela tava trabalhando com uma comunidade lá no Jardim Irene II, tinha sido uma invasão de terra e nós descobrimos que ela estava dirigindo um grupo de teatro com o pessoal.[87]
>
> – Tinha um grupo, quando eu estava na chácara Pignatari. Nessa turma que formou um grupo à parte da escola me convidaram para dirigir, então eles pediram pra dar uma assistência, não foi uma direção. Eu disse, eu posso assistir de fora, pra vocês porque eu não sou diretora, eu nunca estudei pra direção. Então nós ficamos com esse grupo. Estreia no

---

[83] Mônica Cardella, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 100-101.
[84] Cida Ferreira, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 90.
[85] SILVA, J. A. P. *A cena brasileira em Santo André* 30 anos do Teatro Municipal. Santo André: Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 2001.
[86] SILVA, 2001, p. 228-232.
[87] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p.64.

> Carlos Gomes e depois o grupo continuou. Aí eu fiz o cenário, figurino, divulgação. Aí desde o começo, 2 anos. Foi na época do Brandão, quando a escola acabou.[88]

Essa pesquisa não mergulha nas escolhas estéticas desses grupos em emergência nos primeiros anos da década de 1990, em Santo André, assim como de outros dos anos 1980, apresentada na primeira estação. Apenas puxa fios necessários, a partir do reconhecimento de que a ELT, do primeiro biênio, não foi uma instituição apenas, mas um lugar para se aprender, para se viver, que deixou marcas em seus sujeitos, os quais se materializam nas criações e produções teatrais. Há muitas janelas que podem ser olhadas por esse período e lacunas a serem preenchidas por outras pesquisas que possam se dedicar a esse fazer teatral.

[88] Elizabete Barbosa de Lucas, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 64.

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História | Programa de Pós-Graduação em História

VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000

Volume 4

Uberlândia MG 2010





4. TERCEIRA ESTAÇÃO SANTO ANDRÉ[1]

Santo André ano 2000.
Uma metrópole da região do ABC Paulista
700 mil habitantes, 8º orçamento.
Mas para conhecer o rosto desta cidade
é preciso muito mais que estatísticas.[2]

O nome da estação *Santo André* está associado aos períodos entre 1997-2000 da ELT. Chegar a ela é chegar à estação ferroviária principal de Santo André[3], próxima ao comércio especializado, serviços como agências bancárias, correio, repartições, edifícios. A analogia está em consonância com uma política cultural que demarca a projeção da cidade para além das fronteiras geográficas como meta, conforme exposição na janela n.15.

As janelas seguintes, que compõem a quinta paisagem, destacam o olhar sobre o vivido de gestores, coordenadores e mestres desse quatriênio. Já nas sexta e sétima paisagens, menciono processos criativos. Também como no percurso já realizado, minhas escolhas não contemplam toda a dinâmica dos núcleos. Elejo aspectos que me parecem mais adequados para a percepção de algumas permanências e modificações significativas da ELT, sendo algumas janelas apenas um *flash* sobre processos de criação ou formação.

Lembro que a presença de uns ou de outros narradores passa por elementos fortuitos como a possibilidade real de estarem no momento marcado, porém, não a seleção dos fragmentos, que em alguns momentos precisam ser reiterados e até cruzados com outras temporalidades. É o que acontece com a janela 24, sobre *Nossa cidade,* cujas narrativas destaco dessa trinca de paisagens que finaliza a viagem.

É Santo André, tal qual, o nome da estação, mas diferentemente da necessidade de projeção, entre outros aspectos, se destaca, nas janelas da sétima paisagem, a busca de uma apropriação da ELT ao seu lugar de origem também centro e movimento. É bagagem, como a que está na capa desse volume, no estudo cenográfico de *Nossa Cidade*.

---

[1] Até 2007 o nome da estação era “Santo André”, em 2007, Celso Daniel é acrescido a ela em homenagem ao ex prefeito.
[2] SANTO ANDRÉ. *Nossa Cidade ou 7 Cartas Para Pierina,:* versão radiofônica da peça *Nossa Cidade*. Santo André: Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer Prefeitura de Santo André, 2000. (2 CDs).
[3] As outras que compõem o município ou seus limites como já dito, são *Paranapiacaba, Capuava, Pref. Saladino, Utinga.*

4.1. QUINTA PAISAGEM: DA REABERTURA

4.1.1. Janela n. 15 – A ELT no panorama andreense

Como visto, na segunda estação, a ELT ficou fechada por quatro anos. Agentes e assistentes culturais da prefeitura, concursados para trabalhar no projeto cultural, que abrangeu também essa escola de teatro, ficaram sem função após 1993 e foram deslocados para os mais diversos setores, numa espécie de hibernação cultural.



FIGURA 47: Da esq.p/dir. Elizabeth Del Conti e Elisabete Barbosa de Lucas, em 05 fev. 2009.

Elisabete Barbosa de Lucas, servidora da prefeitura, conhecida como D. Bete (FIG. 47, à dir.) narra uma prática e a esperança da volta da ELT, fazendo-se guardiã do patrimônio:

> – Seu Mauro falava pra mim: Fica aqui na chácara que se o Celso ganhar você vai pro Conchita. E eu lá, segurando a barra, porque se eu abrisse e falasse que eu era simpatizante do PT, eles me tirariam de lá.[4]

[4] Entrevista em 05 fev. 2010, tomo 1, p. 64. Seu Mauro era o iluminador do teatro, janela 7, FIG. 15.

A confiança de D. Bete se tornou fato, porque as urnas municipais de 1996, já no primeiro turno, tiram o candidato Duílio Pisaneschi do PTB do cenário, voltando à prefeitura, Celso Daniel pelo PT.[5]

Mas pessoas não são como objetos que ficam trancados num cômodo a chaves. A última década do século XX se transforma rapidamente com as pessoas que nela habitam. Num contexto mais localizado, Santo André não leva mais o selo de cidade industrial, tornando-se reconhecida pele setor de serviços e comércio.

Nesses últimos anos do milênio, muitas empresas do ABC vão à falência ou migram para outros locais, a partir de incentivos fiscais e mão de obra mais barata em outras áreas do país. A *Black and Decker*, em 1996, é uma das empresas que transfere seu parque industrial de Santo André para Uberaba (MG). Em 1997, na construção deixada pela empresa, uma reforma é concluída para abrigar o ABC Plaza Shopping (63 mil metros), como um dos vinte maiores empreendimentos no Brasil no segmento de *shopping centers.*[6] O setor imobiliário também investe pesado. A paisagem contrasta com o decorrer da avenida paralela à linha do trem. Ela ainda é chamada Av. Industrial, mas é só uma evocação ao passado, porque os enormes galpões de antigas empresas, em sua maioria, estão vazios e abandonados.

A administração responde a esses novos tempos preocupando-se não só com o desenvolvimento social e em alternativas para a geração do emprego, como também à sua projeção para governar em níveis mais amplos. Na análise de Viscovini:

> No decorrer da gestão, a prioridade do governo local consistiu em pensar uma proposta de planejamento estratégico para o futuro da cidade em conjunto com a sociedade civil, visando atingir um desenvolvimento econômico, social e ambiental integrado e sustentável. Diferentemente da campanha e do programa de governo de 1988, na nova gestão, o partido dialogava com várias experiências anteriores dentro e fora da cidade de Santo André, além da experiência dos governos estaduais que então governava. [...] Após a derrota eleitoral de Lula em 1994, agora para Fernando Henrique Cardoso, do

[5] Celso Daniel tem 52% dos votos. *Revista Teoria e Debate,* n. 33, jan. 1997, apud VISCOVINI, 2005, p. 45.
[6] Disponível em: <http://www.abcplaza.com.br/?pagina=shopping>. Acesso em: 15 fev. 2010.

> Partido Social Democrata Brasileiro – PSDB, nas eleições presidenciais, em resolução do 10º Encontro Nacional do Partido, véspera das eleições municipais de 1996, intensifica a estratégia para a disputa com a política neoliberal.[7]

No PT, a preocupação em dar maior visibilidade às experiências de governo e de ação parlamentar se direciona ao modelo de gestão pública que atende a população em suas reivindicações, ao invés de pensar alternativas de mobilizá-la para participar do poder público.[8]

Não há mais lugar para o debate controverso de vários posicionamentos dentro do PT, como nos anos 1980, que repercutiram na forma de governar da primeira metade dos anos 1990[9], quando uma das tendências internas ao partido dos trabalhadores se sobrepõe às demais, anulando-as.

Em Santo André, se divide a Secretaria de Educação, Cultura e Esporte. De um lado a Educação e Formação Profissional e de outro a Secretaria de Cultura. Celso Frateschi e Altair voltam como secretário e diretor desta última, respectivamente.

O plano de governo destaca a necessidade de transformar a cidade em polo cultural, mas, embora houvesse a retomada de projetos da primeira gestão, o foco está no desenvolvimento da cidade que havia perdido a sua referência de cidade industrial e não no direito do cidadão como na primeira gestão.[10]

Dentro desse panorama, a política cultural, que apontara para possibilidades de renovação na produção cultural própria e que não se limitava ao papel de mera consumidora, perde terreno:

> Na primeira gestão, a ação cultural foi fundamental para imprimir um processo que tinha por objetivo a mudança da cultura política enraizada na cidade, balizada por relações excludentes e clientelistas. Nesse novo momento, ela passa a ser mais um elemento da gestão, no compromisso e nas metas de um possível desenvolvimento econômico da cidade, com o objetivo de tornar palatável para setores ainda arredios a proposta do PT, não apenas entre a população da cidade mas

---

[7] VISCOVINI, 2005, p. 46.
[8] VISCOVINI, 2005, p. 47.
[9] A experiência do final dos anos 1980, em várias prefeituras, gerou várias publicações, dentre elas destaco BITTAR, J. *O modo petista de governar.* São Paulo: Teoria & Debate, 1992.
[10] VISCOVINI, 2005, p. 48.

> como esta se projetava para fora (como modelo de gestão do partido), também para o pais.[11]

Em 1998, Celso Frateschi pede exoneração. A justificativa dada publicamente foi que estava inviável conciliar o cargo com seu trabalho artístico e como professor na Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP). Altair passa a secretário, chamando como diretor, Valmir de Souza. Este era de Guarulhos e fora funcionário do Departamento de Patrimônio Histórico da Secretaria de Cultura de São Paulo e pesquisador da Polis – Instituto de Estudos, Formação e Assessoria em Políticas Sociais.[12]

Essa justificativa, da incompatibilidade da atuação artística com a atuação num cargo público, não comparece na lembrança de Celso, em 2009, sobre sua saída da Secretaria de Cultura em Santo André narra:

> – No primeiro governo a gente tinha uma perspectiva muito clara de trabalhar essa área de formação, mas trabalhar todas as regiões de Santo André, a gente tinha um trabalho na periferia com os centros comunitários que nunca vi nada parecido. Cada centro tinha atividade cultural. Em todos eles, vinte e tanto. Quando a gente retomou o governo, eu me lembro que eu tinha ido num centro comunitário que pra gente era muito importante que era o Cata Preta. E a imagem que eu tive foi uma imagem tão violenta. Os centros comunitários estavam todos destruídos. As paredes do centro cultural estavam desenhadas com pássaros mortos, era o sangue do passarinho que riscava na parede, pra mim aquilo era algo simbolicamente forte, ficara tudo nas mãos dos traficantes. Teve morte, teve o escambau. O Brandão falava que o pessoal de lá não merecia centro comunitário e sim cadeia. E era um dos lugares vibrantes que a gente tinha antes. Quando os recursos passam a deixar de existir pra esse trabalho de base pra existir pra eventos, shows de péssima qualidade, juntar gente no Paço, onde você percebe que tem alguns projetos que começam a atravessar pra tirar recursos de um lugar pra levar pra outro, eu acho que perdeu o prumo. Eu sabia que não tinha mais força pra brigar e saí.[13]

A saída de Celso do cargo pode ou não ter acontecido exatamente dessa maneira, o importante é que é assim que a memória se reatualiza para

---

[11] VISCOVINI, 2005, p. 95
[12] VISCOVINI, 2005, p. 51.
[13] Altair Moreira, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 147.

dar sentido à narrativa. A imagem é significativa – um pássaro pintado a sangue não pode voar e ocorre a vacância. O projeto "Santo André – Cidade futuro" ou mapear a produção cultural para divulgar eventos para se atingir um estreitar de laços com a população diverge das opções do período anterior.[14]

Naquele momento, Altair assume o cargo de secretário deixado por Frateschi. Sua narrativa também evoca a tensão do período:

> – Na segunda gestão, o PT muda. Na medida em que percebe, que tem que escalar o poder. Não bastam mais prefeituras, tem que ter os estados, a nação. Então, nós que éramos da antiga gestão tivemos muitas tensões como a necessidade de fazer algumas coligações na cidade de grupos que na primeira nós não tivemos. Na primeira, nós fomos extremamente radicais, porque não tínhamos o efeito da multiplicação do resultado. Tivéramos quatro anos em que era ou tudo ou nada, de romper as portas ou ganhar. A primeira gestão foi de romper portas. Quando chegou a segunda tinha outro contexto. O Celso Frateschi tinha que ter continuidade, e que trabalhar também com as visibilidades. Então, esse duelo era feito internamente, pesadamente. É claro que tanto o Celso Frateschi, num primeiro momento, quanto eu, num segundo momento (enquanto secretário), decidimos brigar pesadamente em marcos, como ELT, EMIA que não seriam tocadas de forma nenhuma. Porque pra nós esses eram os espaços em que você tinha trabalho da pesquisa, do aprofundamento e que dava certa leitura do que era o regional. Ao mesmo tempo abrigava esses jovens que estavam lá para a formação e permitia a eles um acesso à informação, à cultura de maneira diferenciada. Reconhecia que aquilo era uma conquista daquela população e, com isso, sempre nós fomos radicais. Tanto que os orçamentos da EMIA e da ELT nunca tiveram um arranhado. Foi um acordo com o Celso Daniel e ele honrou o tempo todo. Era um espaço que era inegociável, a gente não conversava sobre isso, a gente só solicitava mais. A gente perdeu a política de espaço público que tinha na primeira gestão que era com eventos, com debates, nos centros comunitários. Alguns dos eventos ficaram muito piores. Você tinha outra demanda e tinha um programa para a área central que era a revitalização da Casa da Palavra, reformar o Carlos Gomes.[15]

Chama atenção nessa narrativa a necessidade de preservação de Altair ao nome de Celso Daniel. Segundo Bérgson, o entremear das temporalidades é da natureza do ato de rememorar. Além das duas gestões em foco pelo

---

[14] VISCOVINI, 2005, p.51.
[15] Altair Moreira, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 157-158.

narrador, há outros tempos presentes, como o momento mesmo de lembrar e a revisitação da terceira gestão de Celso Daniel que não foi concluída.[16] Independentemente do prefeito "ter honrado" ou não, importa que a diferença entre a primeira e a segunda gestão irrompa como algo relevante para a memória, indo em direção às modificações evidentes no governo municipal.

Viscovini fez um levantamento da agenda cultural mensal do período, percebendo que as ações descentralizadas desapareceram e que houve difusão de eventos chamada de "Caravanas Culturais":

> Eram em sua maioria shows musicais com artistas consagrados pelos meios de comunicação de massa. Pode-se também identificar nesse período, principalmente nos festejos de final de ano e de aniversário da cidade, a preferência de artistas ligados à indústria cultural que mobilizam grandes massas – um desses eventos foi o chamado ABC folia no aniversário da cidade, com a presença de grupos de axé da Bahia.[17]

Por mais que haja o esforço de Altair em narrar a preocupação por não "arranhar" o projeto das duas escolas, a de teatro (ELT) e a de iniciação artística (EMIA), é possível que muitas camadas corram por baixo dessa imagem com pontos de contato, com lutas e embates materiais para a realização dos trabalhos e manutenção dos professores. Os trincados e rachaduras provenientes dos novos tempos parecem inevitáveis.

Em seu retorno, a ELT não é mais parte de um projeto maior, como ocorrera na primeira gestão, mas isso não parece significar nem o fim e nem a conformação da ELT aos moldes tradicionais de formação teatral, pois o modo como cada um viveu esta realidade parece ser mais complexa do que um mero reflexo dela.

A "visibilidade", como finalidade, respondendo ao slogan da gestão municipal, "Santo André, Cidade do futuro", é uma inversão no sentido a trilhar

---

[16] O assassinato de Celso Daniel em 2002 não foi apurado, não sendo descartada totalmente a probabilidade de crime político. Criou-se uma aura e até um tabu sobre esse assunto.

[17] Agenda de abril de 2000. Vieram entre outros Ivete Sangalo e, no show de reveillon Santo André 2000, Só pra Contrariar. A agenda do mês dizia "essa festa será um grande passo para que nossa cidade se torne um pólo de atração turística – Prefeitura de Santo André – cuidando do presente, preparando o futuro." *Agenda especial da cidade, dez./1999* Pref. Santo André, apud VISCOVINI, nota p. 52.

com relação a “Santo André, direito à cidade” da primeira gestão, pois agora a ideia é que Santo André possa “irradiar” e mostrar o seu potencial. Para seguir a analogia proposta, nessa pesquisa, parece não ser relevante adentrar uma vila de Santo André, por exemplo, a de Paranapiacaba, que dá nome a uma estação do município.

Desde a sua criação, em 1990, a ELT passa a gozar de um reconhecimento que estava bem além de Santo André e da repercussão que se imagina para uma escola de formação teatral. A instituição fincara sua estrutura fundamental no princípio no “antenar” com o teatro realizado no mundo por meio da realização das Mostras Internacionais de Teatro de 1990 e 1991.

O reconhecimento do período prévio (1990-1992) como resultado era favorável. Não havia porque não investir numa retomada já que poderia contribuir nesse objetivo maior, de colocar Santo André na ordem do dia de cidade futuro.

4.1.2. Janela n. 16 – O retorno da ELT

“Há muitos homens em um mesmo homem”
Heiner Müller

Na *Estação de Capuava*, destaquei que os sujeitos que, vivenciaram o início dos anos 1990 na ELT, buscaram novos caminhos a partir do seu fechamento. A formação iniciada lá, de alguma forma, foi exercitada na prática posterior. Os ex-estudantes da ELT se envolveram em grupos, assim como os profissionais que se encontraram em projetos conjuntos na cidade de São Paulo ou mesmo fora dela. Havia não só quatro anos a mais de vida, como também de experiência teatral.[18]

> – O Celso Daniel tinha um indicativo de que estavam praticamente ganhas as eleições no primeiro turno. Até então,

[18] Há uma série de trabalhos sobre a proliferação de coletivos de criação nesse período, como movimento de teatro de grupo. Ver especialmente o verbete “teatro de grupo” GUINSBURG, J.; FARIA, J. R; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2009 p. 309-313.

> tinha um acompanhamento da política local, mas não se falava da retomada da escola objetivamente, se falava que havia a possibilidade de retomar. Quando eles me procuraram, eu tinha acabado de fechar a minha viagem para a Rússia com bolsa para o doutorado. Então, combinamos que eu retomaria quando passasse um ano, mas o que aconteceu resumidamente é que nós tivemos uma discordância com o modo de retomar da escola. A experiência da escola, no meu entender, merecia ser refletida, não era simplesmente abrir a porta. A escola era o segundo segmento de uma política de governo mais conhecido pela população no mandato anterior quando Celso Daniel saiu.[19]

A memória da narradora traz o momento de saída da ELT como fato importante, por mais que tenha se passado dezenove anos da experiência. Ainda que o tempo tenha uma ação ativa nessa reelaboração, trazendo a situação de vida como relevante na decisão, o motivo central trazido pela memória está relacionado à concepção de retorno da ELT, e é por isso que trago o momento à tona: pelo interesse de percorrer permanências e mudanças no modo de ser da ELT, enquanto espaço de formação e criação.

A discordância de Maria Thaís com a concepção para a saída também transparece em uma enunciação de quase uma década antes, em 2000, em uma mesa do Seminário do 6º Festival Porto Alegre em Cena. Naquela ocasião, provavelmente houvera uma associação do nome dela ao da ELT, ao que ela responde:

> – O Mercado citou a Escola Livre de Teatro, mas eu não sou mais representante dela, não posso falar desse momento dela. Eu fui, digamos, a pessoa que agregou uma série de artistas em certo momento, uns nove anos atrás. E demos início a um processo onde se procurava ser alguma coisa mediadora entre a universidade, este campo de informação e pesquisa, e este outro trabalho, não organizado, não institucionalizado, que se faz pela parte artística. Foi uma experiência, para nós que estávamos envolvidos naquele momento, feliz, pois estávamos comprometidos com aquele projeto e tentávamos estabelecer uma filosofia de trabalho.[20]

O tom é outro, assim como o contexto, mas a ruptura também relampeja. Como qualquer outra fonte, a memória passa pela construção do narrador,

---

[19] Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 21-22.
[20] VASCONCELLOS, 2005, p.115.

porém, o mais interessante para o historiador é que as mudanças de tom, que transparecem em uma imagem como recorrentes no percurso de um tempo, dão indícios não só do movimento da memória, mas também da experiência. Ela é igualmente reatualizada no tempo e permite a busca de uma compreensão dentro do ofício do historiador e não de um julgamento, como ensinou Marc Bloch.[21]

O Secretário de Cultura, Celso Frateschi, convidara Maria Thaís para retomar a coordenação da ELT, mas como naquela poesia *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade, quem assumiu foi Tiche Vianna, que fora artista-orientadora de 1990-1992 na ELT, permanecendo em Santo André, no período de 1993, dirigindo o grupo *Trovadores Cênicos*, como ressonância de uma experiência vivida.[22]

> – Entra uma figura muito importante que foi professora na primeira época, que foi a Tiche. Ela fez praticamente um trabalho de resistência. O Celso Daniel saiu do governo e mudou a administração. Teve, como sempre, aquela tentativa de arrasar tudo que veio antes pra criar outras marcas. O empenho e a militância da Tiche foram fundamentais pra manter a semente. Quando a gente voltou a expectativa da ELT estava dada, veio melhor porque veio com uma sede, com um equipamento de qualidade pra poder estar sendo desenvolvido, concebido pra ser escola, do período da Thaís, quando a gente fez o projeto. Permaneceu a obra que tinha ficado fechada quatro anos e também vários princípios que nortearam a escola, de ser local, de ter um respeito, mas ao mesmo tempo uma grande preocupação de trazer informação contemporânea do mundo inteiro da escola lidar com o que existe de mais avançado na pesquisa.[23]

O caminho percorrido pela memória, para narrar, envolve também esquecimentos e silêncios que são tão relevantes quanto aquilo que é dito. No momento de rememorar o retorno da ELT, Frateschi menciona o nome de Maria Thaís, mas não no momento da saída dela. A permanência da Tiche, assumindo a coordenação e a existência do prédio do teatro reformado, é

---

[21] "Uma palavra, para resumir, domina e ilumina nossos estudos: "compreender". [...] A história é uma vasta experiência de variedades humanas, um longo encontro dos homens." BLOCH, 2001. p. 128.
[22] Tiche Vianna, entrevista em 25 abr. 2010, tomo 1, p. 99.
[23] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p. 141-142.

significativa não só para quem lembra, preenchendo com sentido a narrativa, mas também para a operação historiográfica, indo em direção a outros pontos de vista que possam iluminar a problemática.[24]

Apanho um detalhe, como quem olha apenas pela fresta que se coloca diante da janela. Porque Celso Frateschi guarda a volta do Conchita de Moraes como melhor, se outro narrador, conforme janela 17 avalia o contrário? Essa visão positiva da inauguração do teatro é similar à visão apresentada na publicação de comemoração dos 10 anos que se refere ao edifício da ELT como "a casa nova que pede novos sonhos."[25]

Caso não houvesse o prédio, talvez também não houvesse a ELT, porque uma escola "sem teto" não se coadunaria com os encaminhamentos da administração de 1997, conforme janela 15. É do lugar de Secretário de Cultura que olha Celso Frateschi e desse ponto de vista, a inauguração do Conchita parece ideal.

Passo para um momento de memória com outra narradora por vários motivos: é a coordenadora que vai atuar no primeiro momento de retomada, pela imagem forte dela, na narrativa acima de Frateschi, e porque a experiência por ela trazida, nesse trecho, deu-me pistas para uma compreensão sobre esse momento de retorno da ELT:

> – O Celso tinha uma urgência política, a Maria Thaís tinha outras urgências político-pedagógicas de pensar, reavaliar. O Secretário de Cultura tinha um olhar e ela tinha outro, era preciso dialogar. E eu conversava com os dois. E o Altair que também estava tentando convencer as partes para um diálogo mais produtivo entre eles. Na minha cabeça não existia a menor possibilidade da ELT ser reaberta em outros padrões. E eu fui extremamente conservadora, totalmente conservadora. Pra mim existia uma coisa frustrada que não viveu ainda o tempo suficiente pra poder apontar e que era necessário trabalhar. Era realmente buscar o fio da meada, onde ele interrompeu. A Thais desistiu e o Celso falou: você assume a direção da escola. Só que eu estava grávida, eu iria parar, quatro meses de licença maternidade. E ele disse, planta a escola e depois a gente suplanta isso. E na minha cabeça

[24] Para a compreensão, é necessário fazer com que as fontes falem, quaisquer que sejam elas. É nessa habilidade que se insere o ofício do historiador. BLOCH, 2001, p. 96.
[25] SANTO ANDRÉ. *Os caminhos de criação* Escola Livre de Teatro de Santo André 10 anos. Santo André: Departamento de Cultura, 2000, p. 56.

> acontecia o seguinte, eu seria capaz de convencer a Thaís a voltar, se eu tivesse na escola, a Thaís voltaria. Isso era que na minha cabeça. Existia alguma coisa ali que ia muito além do conhecimento através de informação. Era quase que o exercício da prática constante de um conhecimento e um questionamento dele. Como você era afetado pelo conhecimento com aquelas pessoas. Essa era a questão fundamental. Era isso que me interessava refazer para a escola livre, senão tanto fazia, era mais uma escola de teatro.[26]



FIGURA 48: Tiche Vianna em 25 abr. 2009.

Para além dos lugares, de onde enxergam Thaís e Celso, há um projeto diferenciado de uma escola que não parte de uma "transmissão de conhecimento" e sim de uma inquietude. É essa conquista da ELT que Tiche experimenta e põe acima de tudo.

A posição "conservadora" chama a atenção na narrativa de Tiche, porque havia algo muito maior do que os impasses e visões ali presentes e às quais ela compreendia, mas tendia a ver além. Ela se conecta com uma genealogia de um teatro conforme apresentado no *Ponto de Partida*, a partir da concepção de homens de teatro como Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Grotowski, Peter Brook, entre outros e que motivaram uma revisão na configuração da formação teatral.

Altair Moreira e Celso Frateschi, no início anterior da ELT (1990-1992), pronunciavam-se para fazer menção à ELT e a outras linguagens artísticas

---

[26] Tiche Vianna, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p. 101-103.

inseridas no projeto da secretaria, com uma expressão de Heiner Müller de “criar ilhas de desordem”, ou seja, a formação vinculada com a transgressão e provocação.[27]

Esse refrão, que colocava os gestores sob o prisma de uma determinada genealogia teatral, desaparece em seus escritos. Em 1997, na imprensa, a voz de Celso Frateschi anuncia: “o ponto de partida do curso é diferente, mas há os mesmos conteúdos dos convencionais – voz, corpo, interpretação, teoria e estética.”[28]

Não me parece tratar-se de um engano do jornalista em função de algum corte na entrevista dada. Desdobrando na frase que abre essa janela: compreendo que as variações na situação, conforme, visto na janela 15, também podem corroborar para atitudes diferentes, mesmo quando as pessoas são as mesmas.

Para além das “situações”, há outros fatores que podem influir nas atitudes, inclusive internos. O historiador Marc Bloch[29] enfatiza “o homem no tempo”, como mira para a pesquisa.

Vou um pouco adiante, apropriando-me da epígrafe do dramaturgo: se há muitos homens em um mesmo homem, também as relações dele com o tempo são plurais. O embate de Frateschi com esse tempo, para conciliar o “homem gestor” com o “homem ator”, relampejou na narrativa na janela 15, associando a saída dele com a imagem do passaro marcado na parede a sangue.

Houve permanência da concepção do projeto, conforme a janela 6. Frateschi menciona a relevância da “militância” de Tiche. Porém, não é possível dizer que “nada mudou”. Na relação com um novo tempo, que inclui resistências os homens também mudam. Por outras janelas, especialmente da sexta e sétima paisagens, as formas de viver esse tempo dentro do processo de criação e formação. Mas antes, uma trinca de janelas que situam como quadro ou margem, para que se possa avançar.

---

[27] Ver FARIA, H. J. B. de; SOUZA, V. (Orgs.). *Experiências de gestão Cultural democrática.* São Paulo: Polis, 1993. p. 63-69.
[28] MARINELLI, L. Escola Livre no Conchita fica para maio. *Diário do Grande ABC,* Santo André,13 mar. 1997.
[29] BLOCH, 2001.

4.1.3. Janela n. 17 – Funcionamento III

Apresento um quadro mais descritivo não para destacar os “fatos”, pois, assim como outros apresentados sob a forma de “funcionamento”, é uma espécie de recorte na paisagem para que se possa avançar na interpretação sobre as experiências vividas com relação ao tempo de formação teatral e, também, para dar margem para a discussão das relações que a ELT realizou ou deixou de fazer com o seu tempo.

Da primeira equipe permaneceram Tiche Vianna, Lucienne Guedes e Luís Alberto de Abreu, agregando-se Kil Abreu e Gustavo Trestine para as primeiras reuniões, ainda no primeiro semestre de 1997.

O mestre Abreu, naquele período, colunista do *Diário do Grande ABC*, anuncia no periódico como estava vivendo o retorno: rememora sua adaptação de *Grande Sertão Veredas,* a parceria com Ednaldo Freire, a palestra de Bete Rabetti e a dramaturgia emergente de Solange Dias, como relevantes no passado, mas demonstrando sua expectativa de que “a nova ELT tem o compromisso de superar a anterior. Afinal, experiências não se repetem, aprofundam-se, alargam-se.”[30]

Aparentemente, a retomada das atividades da ELT se dá de maneira semelhante à inauguração de 1990, com uma Mostra de Teatro em abril de 1997, desta feita uma Mostra de Teatro de Rua para a programação de aniversário da cidade e antecedendo as inscrições para o Núcleo de Formação do Ator e para o Núcleo de Dramaturgia.

Apresentaram-se nesse evento vários grupos como *Cupuaçu* (SP), *Grupo Galpão* (MG), *Tá na Rua* (RJ), *Parlapatões, Patifes e Paspalhões* (SP), *Grupo Fora do Sério* (Ribeirão Preto/SP), *Circo Branco* (SP), uma oficina com João das Neves e ainda como pratas da casa, *Cia Espinha de Peixe* e *Pernas de Pau Dançantes* (Santo André/SP).

---

[30] ABREU, L. A. Escola Livre*. Diário do Grande ABC*, Santo André, 08 jun. 1997.



FIGURA 49: Luiz Fernando Nothlich e Andréia Almeida, atores de Santo André participantes na mostra de reinauguração da ELT, estudaram na ELT entre 1990 e 1992.

Caminhos da criação[31] menciona que a programação aconteceu em vários bairros.[32] O calçadão da Rua Cel. Oliveira Lima, a Praça do Carmo, o Parque Regional da Criança e a Praça Kennedy foram locais de arquitetura sem teto[33] que receberam os espetáculos. Geograficamente estão próximos da Estação Ferroviária de Santo André, ou seja, no entorno do centro da cidade, e, portanto, bem distantes das periferias em vilas ou bairros que quatro anos antes receberam Denise Stoklos, Antônio Nóbrega, entre tantos outros.

---

[31] SANTO ANDRÉ. *Os caminhos da criação* Escola Livre de Teatro de Santo André 10 anos. Santo André: Departamento de Cultura, 2000. p. 28

[32] SANTO ANDRÉ. *Os caminhos da criação* Escola Livre de Teatro de Santo André 10 anos. Santo André: Departamento de Cultura, 2000. p. 28.

[33] Para usar uma expressão de Amir Haddad, um "teatro sem arquitetura." TURLE, L.; TRINDADE, J. *Ta na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel.* Rio de Janeiro: Instituto Ta na Rua, 2008.

O evento recebe notícias tanto da imprensa paulista[34] quanto da local. Nesta última, se repete o destaque às limitações financeiras como fora com a Mostra Internacional (janela 5), num informe de que o Secretário de Cultura faz o aniversário sem grandes gastos e a busca de parceria com empresas para outros eventos.[35]

Tiche, como coordenadora, conforme já visto pela janela anterior, faz um esforço para que o projeto esteja na mesma proporção investigativa e não informativa, tanto é que afirma na imprensa que a proposta da ELT está inserida na "relação de mestre e pupilos e não de professor e alunos."[36]

"Mestre" ou "artista-orientador" de um lado, "pupilo" (como está no jornal) ou aprendiz, como termo que se tornou corrente na ELT, estão em um mesmo campo semântico para uma relação que se quer na ELT desde 1990, marcando, oposição a "professor e aluno" a evitar, pela inevitável associação deles com uma escola com proposta tradicional.

A ELT entra em funcionamento a partir da mostra, com uma seleção de ingresso de aprendizes[37] ao núcleo de ator que é feita similarmente aos anos de 1990-1992 pelos mestres em uma espécie de oficina entre os candidatos, com apresentação de cena e uma entrevista. Já para dramaturgia, o candidato deve escrever uma cena de três laudas sobre um acontecimento ou um personagem do grande ABC.[38]

O ano de 1997 assiste a mais uma mostra (16 até 21 de outubro), desta vez, para a inauguração de uma parte do prédio que ainda se encontrava em construção, apesar das atividades da ELT já estarem iniciadas em junho. A programação é constituída pelos *grupos Parlapatões, Patifes e Paspalhões*,

---

[34] SOUZA, R. Santo André promove espetáculos de rua. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 abr. 1997.
[35] RIVERA, L. Cultura busca parcerias para eventos. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 08 abr. 1997.
[36] DURAN, S. Escola livre tem núcleo para iniciantes*. Diário do Grande ABC*, Santo André, 05 maio 1997.
[37] Utilizo a terminologia corrente da época "aprendiz" e "mestres" para o período de 1997-2000 a partir dessa janela; não por purismo à nomenclatura, que não é o caso, mas apenas para assinalar o período em oposição a 1990-1992, cujo termo utilizado fora "artistas-orientadores" para quem ensina e sem um termo específico para os estudantes. Por mais que eu não aprofunde as diferenças entre as concepções postas nessas terminologias, destaco que não se trata de mero sinônimo.
[38] DIÁRIO DO GRANDE ABC. *Inscrições estão abertas até dia 16 de maio.*

que já haviam se apresentado na mostra de Abril e também ministrado oficinas para a ELT entre 1990-1992.



FIGURA 50: Ao fundo, o prédio do Teatro Conchita de Moraes e ELT. À direita, a entrada para a sala de espetáculos, à esquerda, a entrada a escola. À frente uma rotatória que contorna a Praça Rui Barbosa, no bairro Santa Terezinha, em Santo André.

> – Na época da reinauguração, os meninos sempre ficam por aí passando de *skate.* Eles vieram para a programação dos *Parlapatões* no espírito de zoar. Então, eu fiz uma preleção com eles, antes de abrir a porta: "olha isso aqui é um trabalho artístico, o cara demorou pra chegar aqui. Vocês vão ver um monte de coisa engraçada, mas respeitem o trabalho". O Ale Roit comia sabão em pó e Bombril. Foi um furor, no dia seguinte, chegou mais um bando: *"*– É aqui que tem um homem que come Bombril na peça?" Falei, até tem, só que o espetáculo foi ontem. Hoje é outra coisa. Hoje é uma leitura dramática. "O que é isso, tia?" E eu explico. No outro dia veio uma aula espetáculo. Sei que um dia, um menino perguntou assim "–Tia, hoje tem espetáculo, leitura dramática ou aula espetáculo? No último dia da Mostra, havia um malabarismo com faca com punhais e o Hugo passando no meio, uma hora deixa cair e pá na madeira do palco. Os adultos levantaram com medo e foram pra trás e as crianças foram pra frente durante o espetáculo. O adulto se retraiu, mas a molecada se

> alvoroçou com o homem que come Bombril, sabão e joga faca!"[39]

Menciono a narrativa para destacar que, apesar de não ter havido uma ação cultural estratégica que visasse efetivamente o retorno de um equipamento público que ficara mais de quatro anos fechado e que representou um bem simbólico importante, inclusive na disputa de território com o movimento teatral entre os anos de 1989-1992, houve ações pontuais e individuais, como a funcionária que dá atenção aos garotos que apareceram espontaneamente. O movimento de diálogo partiu do interesse no plano dos indivíduos que viram algum movimento diferente por ali e procuraram saber do que se tratava. Assim, só aparentemente a ELT voltara igual, porque, apesar de haver uma programação, é a prática pessoal e localizada que se sobressai. Não há pontos de intersecção com a Mostra Internacional que mobilizou Santo André e São Paulo como uma ação cultural, conforme visto na primeira estação.

Depois de alguns meses, Tiche Vianna deixa a coordenação por motivo de saúde[40] e Lucienne Guedes assume no início de 1998. No núcleo de formação de atores, além da continuidade da primeira turma (chamada pela ELT de F1), são abertas inscrições para mais uma (que será chamada de F2).

Com relação aos outros núcleos, continua o de dramaturgia, iniciados no ano anterior, e é aberta uma turma para o Núcleo de Direção, com Antônio Araújo, que já tinha também trabalhado na ELT entre 1991-1992. A notícia na imprensa enfatizou que Araújo tinha parceria dramatúrgica com Luís Alberto de Abreu, assessorado diretores nos Estados Unidos e na Europa e ainda, o trabalho dele com o *Teatro da Vertigem*, grupo que vinha se estabelecendo com criações voltadas para espaços não convencionais.[41]

Assinalo esse discurso da imprensa por dois motivos. Primeiro, corrobora com a visibilidade almejada pelo governo na segunda gestão, conforme visto na janela 15. Isso não significa que os dois artistas tenham vivido o tempo da experiência voltado para a meta pretendida pela gestão

---

[39] Beth Del Conti, entrevista em 14 jul. 2009, tomo 3, p. 160.
[40] Decorrente de um acidente de carro em maio de 1997.
[41] DIÁRIO DO GRANDE ABC, 30 set.1998.

municipal. Na sétima paisagem, será possível perceber Luís Alberto de Abreu e Antônio Araújo trabalhando em diálogo com seu tempo, sem perder de vista o lugar de inserção da ELT, sendo a repercussão atingida, consequência e não fim.

O segundo, porque demonstra uma preocupação da ELT pela legitimidade de seu território, tendo em vista de que precisava se firmar para que não sucumbisse em função de outras prioridades na programação cultural como os shows de cunho massivo conforme também visto anteriormente. Assim, na minha leitura, para além da divulgação, estão implícitos as dificuldades e embates presentes no cotidiano, pela sobrevivência da instituição e que se sobressaem na memória dos narradores:

> – A gente retoma nesse momento, tentando formar uma turma de alunos na formação de ator que não tinha referência do que era a escola anteriormente, o teatro ali sem ligação com a história anterior. Não havia uma interlocução direta com a secretaria. Os funcionários que estavam ligados à escola, voltavam de um jejum de quatro anos, com raiva de terem ficado tanto tempo sem fazer e agora também não conseguiam fazer. Eles foram colocados em alguma lata de conserva terrível. Fora isso, todos os ex-alunos, ou grande parte chegavam até mim, sedentos por uma volta. Perguntam: cadê? Não tem. Calma, e vinha, tinha uns que iam toda semana lá e cadê? A gente tentando se conhecer. A gente tentando ver o que acontecia. A gente tinha pepino, pela primeira vez a gente tinha uma escola, um prédio, que foi inaugurado podre já, pelo Brandão a toque de caixa, reinaugurado com a gente lá. Muito mal construído, com material péssimo, caindo aos pedaços, mas era um prédio pra administrar, com guarda, limpeza, lanche, teatro, folha de pagamento, com toda esta estrutura de uma coisa nova, mas que já tava estragada.[42]

[42] Lucienne Guedes, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p.117-118.



FIGURA 51: Lucienne Guedes, em 25 abr. 2009.

> – Tanto é que, não sei se vocês se lembram, a gente voltou um pouco à ideia da Introdução, porque a gente viu o que era turma que entrou direto para ficar três anos aqui.
> É eu não sei, hoje, eu fico pensando que a escola voltou meio que a qualquer custo porque "ela não pode parar", hoje eu penso se isso deveria ter sido assim e se deve ser assim. Eu acho que na hora em que a escola deixa de ser um projeto da secretaria, no momento que passa a ser uma pedra no sapato, que eles querem se livrar, eu não vejo mais sentido. Ela se transforma em outra coisa, num outro tipo de coisa que projeta o seu interesse para que o projeto continue funcionando, porque eu fui brigar com a Secretaria o tempo todo com migalhas, por reconhecimento, por programação, que era tudo o contrário do que havia no início, onde havia um oásis, por mais que houvesse um embate. O que eu fiz foi brigar durante esses dois anos e pouco. O tempo inteiro por reconhecimento, por respeito, pelo mínimo, só tinha descaso. Depois que o Celso saiu, mas mesmo quando ele estava lá, não tinha ouvido, não tinha tempo, tinha muito problemas também. E eu fico me perguntando, que sentido faz essa escola livre? As pessoas que vieram. A gente mal consegue olhar pra cidade, agora a gente tem um prédio e a gente não consegue ver a cidade, era muito problema pra muita dificuldade, pagamento atrasado, há meses.[43]

Na autoavaliação da narradora, há um tempo decorrido de dez anos e com ele a reatualização da experiência a partir do presente, inclusive a participação dela em dois momentos específicos nas entrevistas para essa pesquisa. Esteve com o grupo que se reuniu em 02 de fevereiro de 2009, cujas narrativas foram assinaladas na primeira estação e, em 25 de abril de 2009 para a abordagem aqui em foco. Assim, as condições desfavoráveis diversas

[43] Lucienne Guedes, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p. 119.

da inauguração da ELT são apontadas e a reiteração da palavra “a gente” enfatiza a ação coletiva daquele conjunto de mestres e a quem ela se dirige no segundo momento de entrevistas.

O acesso a um relato da época assinado por Lucienne permite perceber uma avaliação do momento em que a coordenadora está imersa no tempo vivido. Apresenta balanço dos aprendizes no início de 1999:

> Há pessoas que já fazem teatro há algum tempo, incluindo os ex-alunos da primeira gestão da ELT. Essas pessoas poderiam ser caracterizadas de “semi-profissionais”, ou seja, pessoas que já estudaram, já definem seu tipo de trabalho dentro da área teatral, mas que ainda não podem prescindir do estudo e da pesquisa em uma escola para continuar sua formação; o terceiro grupo seria formado pelas pessoas que vêm de outras escolas, por exemplo, a Fundação das Artes de São Caetano do Sul e mesmo escolas de São Paulo como a ECA-USP ou Teatro Escola Macunaíma. Estas pessoas, ao lado do grande número dos que já possuem anos de trabalho em seus grupos amadores de Santo André e região, manifestam interesse pelo que a ELT pode significar como mudança em suas próprias expectativas de formação, pesquisa e aprofundamento.[44]

Naquele momento, exterioriza a valorização da permanência da ELT seja pelas pessoas que “prescindem” dela para continuar a formação, quanto pelo fato de estar atraindo interessados também de outros municípios. A necessidade de legitimar a ELT também está na imprensa. Dois meses depois do relatório acima, duas matérias no *Diário do Grande ABC* parecem ter uma temática diversa, mas completam uma à outra.

Em uma, o informe de que a ELT retoma o seu ser, de “a fábrica de teatro”, por ter diferentes meios de produção presentes nos núcleos e não só o de formação do ator e, também, de ser uma escola de “gente grande” no sentido de contar com “nomes em evidência no cenário nacional.”[45] As imagens de Abreu, Serroni e Araújo estampam a matéria e há não só as informações sobre os núcleos em andamento e os projetos para o futuro, como também os

---

[44] Relatório de fev. de 1999, Lucienne Guedes, Arquivo Museu Santo André. (mimeo)

[45] TOGNONI, R. Uma escola de gente grande. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 18 abr.1999.

principais aspectos do projeto pedagógico como “a formação do aluno consciente da profissão e da sua importância na sociedade.”[46]

Em outra, a informação de que Lucienne Guedes está negociando com o Secretário de Cultura de Santo André, Altair Moreira, a criação de uma lei que garanta a existência da ELT para além da administração pública daquele momento.[47] A primeira, de certa maneira, é uma justificativa para que a segunda aconteça, demonstrando um campo de lutas aí presente, pois se o caráter “livre” da Escola, de um lado a aproximou de experiências mais relevantes na criação e formação teatral, por outro a colocou numa espécie de limbo. Primeiro, pelas indicações da gestão, como prioridades de verba ou ajustes num plano de governo que a tiram de seu conforto, como a ocorrência de atraso do pagamento de professores. Essa insegurança aumenta com o aproximar de eleições municipais, ainda mais ao se levar em conta que a ELT já fechara anteriormente.

O ponto de conexão entre o slogan “Santo André Cidade do futuro” e a ELT era mais oriundo de um reconhecimento que a escola tinha para além dos limites geográficos e da conveniência dos louros tirados daí. A não efetivação do projeto diz muito sobre a relação da ELT com a prefeitura.

4.1.4. Janela n. 18 – Funcionamento IV

Dirijo-me a outra janela, que se inicia em 19 de agosto de 1999, quando há a mudança da coordenação da ELT de Lucienne Guedes para Kil Abreu,[48] pois quero assinalar algumas decorrências nesse ano e no seguinte, se trata de uma continuidade de proposta na ELT.[49]

O lançamento de *Caminhos da criação*, que está sendo uma referência importante do ponto de vista do pensamento dos artistas em seu momento de produção até 2000, é um ponto que relevo nessa paisagem para descortinar os aspectos sobre os quais pretendo me deter:

---

[46] TOGNONI, R. Uma escola de gente grande. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 18 abr.1999.
[47] TOGNONI, R. Escola Livre de Teatro luta por garantias. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 18 abr. 1999.
[48] GOIS, M. Escola Livre Muda de direção e professores. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 16 set. 1999.
[49] Idem.

> – O fato de a escola ser pública que depende em certa medida de quem está na prefeitura, do partido que está lá, nos levou a uma necessidade de registro das atividades nessa altura em que já se tinha muito esclarecido sobre o valor da escola pro município e pra fora dele. Era necessário um instrumento que registrasse uma história valiosa e depois a visibilidade. Já havia uma boa parte do início da década de 1990 e que se chamava *O alfabeto pegou fogo*, que a gente aproveitou para a primeira parte e depois complementamos com a história vivida até o momento em que ele foi publicado. A minha proposta para o Altair, que era o secretário à época, é que teria que ter a cara da escola, não podia ser uma coisa careta, quadrada. Eu e a Bete pesquisamos até chegar a um designer gráfico que era o Newton Iamasack que teve uma disposição e generosidade extraordinária, inclusive no sentido de experimentação gráfica. Deu muito trabalho, a edição dos textos, procurar documentos, procurar as pessoas. Mas até hoje a gente olha e fica super orgulhoso porque é muito bonito.[50]



FIGURA 52: Kil Abreu, entrevista em 25 abr. 2009.

Quando Kil menciona a necessidade de registro, além de ter conexões com o momento vivenciado, tem também com a sua própria pessoa, pois é um artista que lida com a escrita e com a crítica teatral. Nesse sentido, a produção de um livro registrando a trajetória da ELT foi um ato de inauguração de outras publicações, como os Cadernos da ELT que virão após 2001. Ainda no princípio de sua coordenação, podemos encontrar uma reflexão dele na publicação da Cooperativa Paulista de Teatro, sobre a experiência teatral na ELT como de um

[50] Kil Abreu, entrevista em 14 jul. 2009, tomo 4, p. 1-2.

> aprendizado de ofício: o contato de um mestre interessado em compartilhar o conhecimento adquirido (onde os instrumentos devem ser mobilizados sempre como meio para algo que é maior do que a própria técnica), e o aprendiz, que entra com a sua própria história e seu desejo de experimentação.[51]

Neste texto de Kil está em ação a relação "mestre" e "aprendiz", já anunciada anteriormente por Tiche e Lucienne. A equipe está entendendo a ELT como um centro de pesquisa e pondo o conceito em uso, embora nem sempre ele apareça no discurso. O *folder* de apresentação para as inscrições no início de 2000, por exemplo, menciona seleção "de novos alunos", mas a lista de profissionais apresenta uma lista de "professores-artistas."[52]

Nesse documento ainda há considerações sobre a configuração da ELT no ano 2000, esclarecendo os ajustes terminológicos a partir das transformações que vão se dando na própria prática. Tanto que não aparece inscrição para o Núcleo de Formação de Ator, que será a (Formação 4) e sim, de Curso de Introdução à Arte do Ator, com a seguinte descrição:

> Com duração mínima de um ano, é o curso fundamental da ELT. No primeiro ano, são três dias de aula por semana (18h30 às 22h30). Depois deste primeiro ano, o grupo de alunos transforma-se em uma nova turma de formação de atores, que fica na escola por mais dois anos (aulas de segunda a sexta no mesmo horário). Não há pré-requisitos para a seleção, a não ser a idade mínima de 16 anos.[53]

Além do Curso Introdutório (único para o qual não é solicitada experiência prévia na área), que é recorrente em outras escolas de formação, são abertas ainda inscrições para o Núcleo de Cenografia e Indumentária; o Núcleo de Técnicas Circenses; e o Núcleo de Estudos do Teatro Contemporâneo, que "é um desdobramento do Núcleo de Direção e vai se constituir a partir de diferentes grupos de trabalho envolvendo atores, dramaturgos e encenadores de Santo André e região".[54]

---

[51] ABREU, K. Escola livre para um teatro live. In: *Camarin.* Publicação da Cooperativa Paulista de Teatro, ano II, n. 12, set. 1999.
[52] Folder de Inscrições. ELT. Santo André, 2000. Arquivo ELT.
[53] Folder de Inscrições. ELT. Santo André, 2000. Arquivo ELT.
[54] Folder de inscrições. ELT. Santo André, 2000. Arquivo ELT.

Apresenta ainda a Assessoria Dramatúrgica, que "é um novo núcleo de trabalho, diferente do anterior Núcleo de Dramaturgia. Trata-se de uma proposta de acompanhamento de experiência em dramaturgia já existentes."[55] Neste, a proposta é trabalhar com grupos já constituídos, em Santo André e região, com a colaboração de outros mestres a partir das necessidades. Este grupo, no decorrer do ano, se transforma no Núcleo de Montagem, com pesquisa dramatúrgica a partir das estruturas do teatro Nô.

Assim, como fora na retomada em 1997, no decorrer dos quatro anos, as apresentações artísticas de convidados continuam presentes. Há algumas que estão voltadas para necessidades mais específicas da escola como a Mostra de Porto Alegre (ago./set./1998)[56] ou a Semana de Reinício de Atividades (mar./2000).[57] No programa da Primeira Mostra de Teatro, em Porto Alegre, escrevera Celso Frateschi que acredita estar "promovendo o acesso a uma fonte de arejamento e enriquecimento que poderá se tornar extremamente útil para o nosso crescimento artístico cultural"[58]. Ou seja, o gestor se inclui e tem a estética como questão fundamental, mas não consegue ir adiante, pois não há registro de ter conseguido os passos seguintes que eram a ida de Santo André para Buenos Aires e Porto Alegre.

Outras estão voltadas para a participação da ELT em eventos locais da prefeitura como no corredor cultural (maio/2000) ou projeto Praça/Palco (2000). Cursos, oficinas, palestras e aulas espetáculos também continuaram a acontecer, assim como o Festival de Teatro Amador (FETASA).

---

[55] Folder de Inscrições. ELT. Santo André, 2000. Arquivo ELT.

[56] Espetáculos *Pois é Vizinha,* texto de Dario Fo e Franca Rame. direção e atuação de Deborah Finocchiaro; *Ich Feuerbach,* texto de Tankred Dorst, direção e atuação de Leverdógil de Freitas; *O marinheiro da Baviera,* de Rainer Maria Rilke, direção de Celina Alcântara e Gilberto Icle, atuação Gilberto Icle; *O primeiro milagre do menino Jesus,* texto de livre tradução da obra de Dario Fo, direção e atuação Roberto Birindelli; *Maldito coração me alegra que tu sofras,* texto de Vera Karam, direção de Mauro Soares, atuação de Ida Celina, *Pra cima com a viga, moçada,* criação, direção e atuação de Arlete Cunha.

[57] Gordon Craig e a poética da cena, aula aberta com o professor Luís Fernando Ramos. *Eros, os dedos cor-de-rosa da madrugada,* solo de dança com o ator bailarino Samir Calixto. Prét-a-porter espetáculo com CPT/SESC, direção Antunes Filho. O sermão da quarta-feira de cinzas, espetáculo com o grupo Imes de teatro experimental. Cenas do Núcleo de Encenação da Escola Livre.

[58] Programa *Porto Alegre mostra teatro em Santo André.* Teatro Conchita de Moraes 19 a 23 de agosto de 1998. Acervo ELT.

Em *Caminhos da criação*,[59] o FETASA é mencionado como um dado em uma cronologia, enquanto às mostras e convidados é dada a importância de "uma informação teatral abrangente e conectada com experiências importantes no panorama internacional." Os convidados que contribuem no repertório artístico da ELT, além do contato com a comunidade.[60]

O número de artistas convidados para cada evento é bem menor, se comparado aos eventos que foram trazidos na primeira administração, ligada à nova realidade de disputar a verba com outros eventos como shows promovidos pela prefeitura. Além disso, de uma maneira geral, muitos dos grupos têm artistas que tiveram ou têm alguma ligação direta com a ELT, mostrando uma solidariedade que vai se firmando entre a classe artística e que pode ser localizada com o próprio fortalecimento do movimento de grupos, dos quais a cidade de São Paulo é um exemplo.[61]

O ano 2000 se encerra trazendo à tona por meio de uma mostra os trabalhos. O Secretário de Cultura, Altair Moreira, escreve que nessas "experiências estão alguns dos mais inquietos artistas do cenário teatral"[62] e que a abertura para outros núcleos para além da formação de ator se efetiva em um verdadeiro diálogo da ELT com "a comunidade que a constitui e a abriga."[63]

Sob o ponto de vista do gestor, a recorrente visibilidade como horizonte está posta, sem deixar de prestar contas aos grupos locais e seu balanço da ELT é bem positivo.[64] Dez espetáculos que participam dessa mostra eram dos núcleos mais recentes: Estudos do Teatro Contemporâneo e do Núcleo de Montagem. Sobre este momento Kil recorda: "foi a sedimentação da escola do ponto de vista da qualidade do projeto e também da visibilidade externa".[65]

O projeto está na ordem do dia e a equipe cresce, tanto que além dos profissionais, já citados na janela anterior, se agregaram em algum momento

---

[59] SANTO ANDRÉ, 2000, p.143.
[60] SANTO ANDRÉ, 2000, p. 120.
[61] Para mais informações sobre os grupos paulistas COSTA, I. C.; CARVALHO, D. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura.* São Paulo: Cooperativa Paulista de teatro, 2008.
[62] Programa da Mostra Escola Livre de Teatro de 03 a 17 de dezembro 2000.
[63] Programa da Mostra Escola Livre de Teatro de 03 a 17 de dezembro 2000.
[64] Folder da Mostra Escola Livre de Teatro. 2000.
[65] Kil Abreu, entrevista em 14 jul. 2009, p. 9.

até a virada do milênio: Adriana Valverde, Antônio Rogério Toscano, Francisco Medeiros, Edgar Castro, Georgette Fadel, Gustavo Kurlat, Gustavo Trestini, Heloisa Cardoso Cardoso, J. Serroni, Luís Damasceno, Luis Fernando Ramos, Márcio Tadeu, Marco Vettore, Paulo Barbutto, Rodrigo Matheus, Telume Hellen, Vadim Niktin e Verônica Nóbili.

São artistas bem diversos, alguns com uma trajetória anterior já sedimentada como Francisco Medeiros ou J. Serroni e outros iniciando na seara artística, recém saídos naquele momento de uma escola de teatro, como o caso de Verônica Nóbili. Alguns vão ter uma longa trajetória na ELT, como Rogério Toscano e Edgar Castro, enquanto outros atuam em períodos curtos, como Adriana Valverde, Helô Cardoso, Rodrigo Mateus e o mesmo Serroni.[66]

Realizar registros, ampliar a programação e os núcleos, buscando, por meio deles, diálogo com os artistas da cidade foi uma das formas da coordenação viver os anos de 1999 e 2000. Além desse lado da paisagem, a partir do ponto de vista dos gestores e dos coordenadores, mais uma janela para compreender os trilhos da ELT a partir do ponto de vista dos mestres.

4.1.5. Janela n. 19 – Os mestres e o passado da ELT

A partir das narrativas com os mestres desse período, entre 1997-2000, foi possível perceber que há aspectos que se assemelham aos da primeira estação:

> – Eu terminei a EAD, passou uns dois meses e eu ia trabalhar junto com a Tiche em um projeto que acabou não acontecendo. Um belo dia, eu recebo um telefonema dela, dizendo: “Escuta, eu acho que você vai querer”. Ela falou super rápido. “Você tem um projeto de corpo tudo que você gostaria de experimentar?” E eu: “tenho”. Desligo. Foi muito rápido. E, e falei. “É isso”. Eu tinha feito outra faculdade lá do Rio de Janeiro e tive uma professora de corpo, que tinha o curso e tinha “ela”. E eu tinha para mim: “um dia eu quero fazer isso para as pessoas”. Foi com essa memória que estava dormindo e que batia na hora do convite que eu disse que tinha um

[66] O Núcleo de Cenografia e Indumentária em 1999 sob a coordenaçao de J.C. Serroni e Telumi Helen e em 2000 sob a orientação de Márcio Tadeu e Helô Cardoso não serão abordados como uma janela à parte, apenas na medida em que comparecerme nas janelas aos projetos cenográficos aos quais estiveram ligados *O último carro – janela 20* e *As Aves* – janela 22.

> projeto. Mas eu não tinha nada organizado, nunca tinha dado aula. Cheguei um dia na reunião estava a Tiche e a Lucienne, e eu “o que é que eu vou fazer?”. O medo vai embora quando o trabalho tem que ser realizado. Teve essa coisa do impulso que veio dela, do feeling e o meu impulso que falou vou.[67]



FIGURA 53: Verônica Nobili à esq. 25 abr. 2009

Os integrantes da equipe, salvo exceções, como os da primeira estação, não tinham uma experiência prévia na condução de um processo formativo. Igualmente disponíveis para as descobertas, independentemente dos resultados futuros:

> – Eu tinha aprendizes que eram mais velhos que eu. Eu era mais moleca que eles. Eu ainda estava na USP, saindo da Universidade. Eu e a Lucienne nos conhecemos lá e ela me convidou, confiando total, foi uma surpresa. Eu não tinha nem 30 anos, a relação era dura mesmo, de colocar alguma diferenciação para que eu pudesse ser uma guia. Com as primeiras turmas foi mesmo de companheirismo. Acho que aqui foi a minha escola de atriz, mais do que a EAD ou a graduação, ou outra oficina ou vivência. Aqui eu tinha que segurar o cavalo na qualidade da minha presença, com que eu mostrava um exercício, na minha concentração. No meu corpo e na minha voz, eu tinha que lá mostrar, mesmo que eu nunca tivesse feito aquilo.[68]

Foi um momento significativo na trajetória desses jovens, também como no primeiro grupo, houve uma formação do próprio formador. Mas também havia mestres, que vinham da experiência anterior da ELT, do período entre 1990-1992, e que trouxeram parâmetros para situar os dois momentos, por

---

[67] Verônica Nobili, entrevista, 25 abr. 2009, tomo 1, p. 103. O tema é retomado na p. 127.
[68] Georgette Fadel, entrevista em 09 jul. 2009, tomo 2, p. 29-30

exemplo, Abreu, que sobre esse período narrou: “não havia mais comprometimento da prefeitura. Tanto é que a escola voltou, mas ficou completamente isolada lá.”[69]

Os narradores, que nesse momento se incorporam à equipe, fazem referências ainda a partir de outros mestres, inclusive àqueles que não trabalham mais na ELT, é como se a ELT passasse a configurar no imaginário da classe artística paulista:

> – Por não termos vivenciado esse primeiro momento, sempre tínhamos a sensação de que quando falávamos dele, falávamos de uma coisa mítica que tinha existido numa espécie de oásis, de paraíso perdido que também não era possível voltar nele porque as condições da escola eram outras e também porque os artistas envolvidos não acabaram retornando em massa. Alguns retornaram, traziam essa experiência, traziam o relato do que tinha sido aquilo. Eu, particularmente, tinha sido formado com uma forte presença da Maria Thaís e da Tiche Vianna. Elas tinham sido minhas professoras de teatro e eu trabalhei como dramaturgo, tanto para Tiche, quanto para Maria Thaís. Imaginava que coisas eram essas que eram relatadas na prática. Porque sabia da intensidade como elas atuavam ali. A escola era uma extensão de um modo de conceber a relação com o teatro. Mas de fato tudo isso era um passado que na verdade nos pesava muito sobre as costas e a gente foi descobrir que a vida depois disso, tinha que se constituir com suas próprias características. Então sempre fomos muito reverentes a essa primeira fase. O Abreu era um dos que estivera na primeira fase, ele era uma presença sem excessos, e sempre entendendo que o que tinha de mais poderoso na escola era o fato dela ser um organismo vivo, vitalizado pelas relações que ali estavam constituídas e que, portanto, poderia ser diferente dessa primeira fase. É muito simbólico que a gente tenha começado a numerar de novo, “Formação 1” porque a gente tinha necessidade de formular um jeito que fosse nosso. A gente via as fotos dos espetáculos, ficava sabendo de como era a postura do Cacá Carvalho. Quando a gente veio aqui para a formação 1, a escola era vazia. O grande sonho da gente era que na escola houvesse um fluxo de pessoas que andasse de lá para cá, que ocupasse as salas. A gente começou a instaurar uma relação dentro da escola, que fosse uma relação semelhante a que os grupos teatrais praticavam, configurar um coletivo teatral que tivesse a sua própria trajetória, se coletivizasse, seus próprios interesses, seu próprio curriculum, sua própria necessidade.[70]

---

[69] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 44.
[70] Rogério Toscano, entrevista em 08 jul. 2009, tomo 2, p. 16-17.



FIGURA 54: Rogério Toscano e Georgette Fadel.

É possível verificar que a valorização do momento de surgimento de uma instituição é perceptível em outras trajetórias, como a nostalgia com relação à criação da escola de teatro da Universidade da Bahia (UFBA) em 1965, cujo primeiro quinquênio sob a direção de Martim Gonçalves, que exerceu um fascínio como "um momento ímpar e grandioso do teatro da Bahia, algo que se perdera, não havendo possibilidade de ser retomado."[71]

Tal tendência também se manifesta na Escola de Santo André, com relação à valorização do momento de criação também se manifesta na Escola de Santo André. Porém, para além da "nostalgia", salta da narrativa o momento vivido tanto como o oásis que sacia a sede, quanto como conflito, já que pesava e levava a uma reverência.

A apropriação se dá só após a formulação de um luto consequente da relação, mestre e aprendiz, implícito na expressão: "a vida depois disso, tinha que se constituir com suas próprias características." Como diz Rogério, o numerar das turmas de formação não é casual, assim como também não são os próximos atos. Está em jogo um desejo de formulação própria em consonância com a própria formação legada dos seus mestres e assim como no mito, simbolicamente matá-los para existência própria.

O olhar para a realidade é que vai dar o encaminhamento para o passo seguinte, ainda que coincidentemente ele seja semelhante a algum momento

---

[71] LEÃO, R. M. *Abertura para outra cena.* O moderno teatro na Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Ed. UFBA, 2006. p. 13.

no passado, por exemplo, a decisão por um ano introdutório na formação do ator, com um número de vagas maior e com o intuito de se constituir em uma seleção em médio prazo.

> – Eu vim depois daquele acidente com a Tiche. Foi muito engraçado o papo com a Lucienne, porque ela disse assim. "Edgar, a gente precisa criar uma espécie de...", ela não usou esse termo que eu vou usar agora e talvez seja um termo infeliz, mas como se fosse uma antesala, um primeiro momento para a entrada na formação. Um ano, só com três dias semanais, para desenvolver a questão do coletivo. Ela tinha percebido, por uma turma anterior, que era necessário intensificar essas relações com o coletivo. Minha primeira turma foi a que montou depois *A Odisséia.* Aí começou o meu aprendizado, porque pra mim, a escola é o meu aprendizado, por conta desse eixo que me foi solicitado no início de trabalhar o coletivo. De uma maneira reverberava com a minha história, eu sou muito do teatro coletivo, do teatro amador, da galera que se reúne. Eu procuro atualizar sempre isso. Um grupo que se reúne e traz uma experiência comum, e que começa a investigar os seus desejos. Eu não conhecia a Lucienne, quem fez a ponte foi o Kil que já estava aqui e a gente estava vinculado ao *Latão*.[72]



FIGURA 55: Edgar Castro em 09 jul. 2009.

A entrada de Edgar, depois de dois anos da reinauguração (1999), denota uma percepção de que seria necessário investir numa formação que

[72] Edgar Castro, entrevista em 09 jul. 2009, tomo 2, p. 57.

pudesse resultar em uma coletividade, como um possível trilho que estava em conexão com um tempo vivido, ou seja, ao movimento dos grupos oriundo da década de 1990, na cidade de São Paulo.

Outros aspectos irrompem como similares entre o primeiro grupo de mestres e os que iniciam agora, como o impacto do trajeto de ida e volta para Santo André. Gustavo Kurlat lembra: “quando eu atravessava a Av. do Estado, era fundamental passar uma, duas horas dentro do carro porque a gente ia juntos e muita coisa a gente conversava. Chiquinho, Kil, eu e outros.”[73]

Passo aos processos criativos porque é neles que se efetiva a ação dos mestres e porque trazem à cena também os aprendizes. Na sexta paisagem, por algum aspecto que se sobressaiu em cada turma em foco e na sétima paisagem por uma configuração relevante do momento e pelos desdobramentos estéticos e pedagógicos da ELT também após o ano 2000.

[73] Gustavo Kurlat, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p. 127.

4.2. SEXTA PAISAGEM: PROCESSOS CRIATIVOS A

4.2.1. Janela n. 20 – O último carro[74]

A segunda turma de formação, chamada F2, ingressou na ELT em 1998.

Coloco sob a vista, porque até o ano 2000, dentro do Núcleo de Formação do Ator, é o único trabalho que realiza o processo de montagem final a partir de um texto prévio já existente,[75] no caso de João das Neves.

Apesar disso, a temática do texto não está distante do contexto da turma, muito pelo contrário, parece inaugurar uma tendência a uma abordagem de temas urbanos na ELT.[76]

Vadim Niktin, que trabalhou com a turma, narra a sua chegada e algumas experiências vividas:

> – Eu me perdi um pouco pra chegar à escola. Era a turma que estava montando o *Último Carro*, do João das Neves. Totalmente vinculada ao contexto de Santo André e à temática do trem, ou seja, eu cheguei de trem, eu já tinha andado de trem evidentemente, mas não com tanta frequência. O trem me marcou demais sempre. Depois da aula, o trem com os alunos de todas as turmas indo conversando. A gente tinha meio que um pequeno ritual de sair que era passar no posto de gasolina 24 horas que tinha ali, pegar um lanche, um salgado, uma cerveja, um refrigerante e ir pro trem juntos. Às vezes, se encontrava, se desencontrava, tinha uma rotina. A gente esperava se encontrar no trem. Tinha também muita gente que vinha de São Paulo da *Estação da Luz*, professores, muitos professores. Ali não havia o mestre e o aprendiz, havia pessoas do primeiro, do último, ou do carro do meio. Todo mundo era igual, havia troca de experiência plena, o que não tirava o mérito de eu ser professor deles. Na vinda, muitas vezes com o trem cheio, em pé e uma pessoa: você leu tal texto? A volta era vazia e gostosa. Relaxava e a gente correndo. Depois as questões internas. Comecei a me deparar com a precariedade, descobrir, por exemplo, que *O Último Carro,* as pessoas não tinham nem o xerox direito, tinham um

---

[74] *O último carro* de João das Neves, assessoria dramatúrgica Antônio Rogério Toscano e Vadim Nikitin. Elenco: Alecquessandra Braga, Cic Morais, Dé Constanti, Elaine Caseli, Eliane Cardoso, Elizabeth Buttler, Emerson Santana, Fábio Santos, Nelson Viturino, Paula Jesus, Renata Pessoa, Roger Muniz, Simone Santos.

[75] Considero importante observar porque pode lançar uma semente no sentido de problematizar um currículo nas escolas de teatro, quando preocupado em salvaguardar o patrimônio do teatro mundial, passando cronologicamente por dramaturgos dos diferentes períodos e sem se aventurar, por exemplo, pelos dramaturgos contemporâneos.

[76] *Osvaldo Raspado no asfalto* (2003); *Nekrópolis* (2009).

> xerox assim muito mal feito. Muita gente ali não tinha a prática da leitura, a letra pequena. Eu pensei, vou fazer uma cópia ampliada bacana, já que as pessoas não têm a dinâmica da leitura. Muitos alunos nitidamente, assumidamente semi-analfabetos, e a ideia da escola era essa mesma, você não precisa ser formado para fazer teatro, só que você precisa de condições infraestrutural. Começava o texto. Eu dizia, vocês não podem trabalhar com um texto assim. Aí o confronto com as precariedades, a arquitetura da escola é meio estranha porque você tem as janelas ali em cima que quando faz frio faz muito frio, quanto faz calor faz muito calor, precisa ter iluminação.[77]



FIGURA 56: à esquerda, Vadim Niktin em 18 jul. 2009.

Detenho-me nessa narrativa pela imagem recorrente do trem e também porque, passando pela vida prosaica, o narrador evidencia elementos do modo de viver na ELT não contemplados por outras fontes, como os jornais e registros de época. Como pertencente ao campo da memória, o que fica marcado tem pontos de conexão com o presente e a vida do narrador.

A formação literária de Vadim e a sua prática com a tradução do russo, talvez justifiquem tanta a atenção à dificuldade de leitura da turma. Sendo a ELT pública e tendo como exigência a idade mínima, mas não a escolaridade, pode ter entre seus aprendizes pessoas que não poderiam estar em um curso de graduação de Teatro, seja por não terem concluído o ensino médio, ou por não terem informações sobre diversas áreas de conhecimento que são medidas nos exames de acesso ao ensino superior. A seleção se dá com

[77] Vadim Niktin, entrevista em 18 jul. 2009, tomo 5, p. 69-70.

aspectos específicos à vivência em teatro e também com a reflexão e não propriamente sobre a informação (ver exemplos de seleção janelas 10 e 11).

Alguns aspectos materiais de condição mínima na própria arquitetura se contrapõem à narrativa na janela 16, de que a ELT voltou melhor porque tinha um espaço. O projeto de reforma previa um palco móvel[78] que não foi executado, sofrendo transformações em função da verba destinada.

Porém, apesar desse e de outros problemas materiais relatados por Vadim, o que se destaca como experiência a ser narrada é a relação apontada entre ele e os aprendizes.

Ao ouvir narrativas dos aprendizes, Elaine Caseli Ribeiro e Nelson Viturino de Melo da F2, se sobressaem experiências com a dinâmica de inscrição, um processo para a escolha da montagem final do curso e a própria temporada:

> – Éramos vinte e poucos, precisávamos de uma peça que coubesse todo mundo e aí veio a ideia do *Último Carro.* Lembro que foi criando tudo a partir do som, dos personagens, de várias experiências que nós fizemos na rua. Foi difícil. Apresentamos no Municipal, em Barão Geraldo, onde mora a Tiche. Apresentamos uns meses no Teatro Conchita de Moraes. Saia no jornal *Diário do Grande ABC,* tinha faixa em frente e também o boca a boca. Lembro que uma vez tinha fila que dava volta no quarteirão pra entrar. Eu tenho um amor muito grande pelo *Último Carro* porque fechou, teve todo o processo. Só a idade nos dá maturidade pra entender certas coisas. Se eu entrasse hoje eu absorveria de outra forma. Muita gente saiu, porque tinha outra visão como ir para a *Globo.* As pessoas não sabiam muito da escola.[79]

[78] O teatro Conchita de Moraes fecha para reforma em 1992. ALVES, V. Novo Conchita terá espaço adaptável. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 07 nov. 1991.
[79] Elaine Caseli Ribeiro, entrevista em 13 jul. 2009, tomo 3, p. 51.



FIGURA 57: à esq. Célia Borges (turma Introdução à Arte do Ator – 1992) e à dir. Elaine Caseli Ribeiro (Formação 2 – 1998/2000) em 13 jul.2009.



FIGURA 58: Nelson Viturino S. Melo 21 jul. 2009.

> – O Rogério levou a gente para o trem para fazer um exercício. Eu tentava vender chocolate e estabelecer contato. Foi um trabalho de estudar aquela velha, aquele idoso, a mulher que está grávida.[80]

A escolha de *O último carro* está conectada com a relação de percepção do mestre da realidade em que o aprendiz se insere:

> – Eu me lembro de uma fala da Georgette numa reunião de mestres que ela estava pensando em duas possibilidades, um texto que eu não vou lembrar qual era um clássico e *O Último*

[80] Nelson Viturino S. Melo, entrevista em 21 jul.2009

> *Carro* e ela acabou com este pela proximidade da linguagem do próprio trem tinha na vida deles, na turma, era algo próximo como realidade.[81]

> – Na formação 2 foi um trabalho com um texto, mas não era qualquer texto que cabia, tinha que ser um texto que conversasse com a realidade concreta dos meninos. O *último carro* tinha a relação direta com o cotidiano do trem. Vir de trem. Voltar de trem. Colher material do trem, o texto com uma natureza política que identificava uma característica geral. A gente dava aula no trem às vezes, a gente colocava personagens do *O último Carro* e levava ao trem sexta feira à noite e ninguém podia desconfiar que eles eram personagens. Eles iam no trem com umas roupas arrastando no chão, eu lembro disso.[82]

Nesta narrativa se destaca o momento da formação que era realizada fora do próprio edifício da ELT, em conexão com a opção do tema "trem". Mais tarde, outra turma vai retomar a construção de personagens a partir do trem e até mesmo uma apresentação teatral em uma estação ferroviária.[83]

---

[81] Elizabeth Del Conti, entrevista em 19 jul. 2009, tomo 5, p. 126
[82] Rogério Toscano, entrevista em 08 jul. 2010, tomo 2, p. 20.
[83] *Osvaldo Raspado no asfalto* evento com a CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos) em 2004. Com a turma da Formação 4 (F4) 2000-2002,



FIGURA 59: Cartaz do espetáculo *O último carro.*

É também frequente a encenação autoral dos mestres, que conta com a participação de outros da equipe do Núcleo de Formação do Ator e de outros núcleos, não só considerando-se aspectos como preparação vocal ou corporal, mas também compondo o espetáculo. No *O último Carro* participaram a turma de iniciação ao ator e o Núcleo de Cenografia. Gustavo Kurlat fez a direção desse e de outros espetáculos da ELT e avalia: “A escola sempre foi um espaço de experimentação real. Você tem mesmo esse espaço! Esse espaço pra mim sempre foi muito valioso.”[84]

[84] Gustavo Kurlat, entrevista em 09 jul. 2009, tomo 2, p.53.



FIGURA 60: Gustavo Kurlat, entrevista em 09 de jul. 2009.

> – O Gustavo vem no *Último Carro* e chega com os bastões. Ele fechou uma história. Os bastões vão ser tudo: o som, o lugar de segurar o trem. Eu disse: tudo bem. Vamos construir a partir daí. Não é uma pessoa que eu diga, ah, eu vou ter que colaborar com ela e ela comigo. Não é uma coisa dura, é um artista vivo e a mesma coisa com os alunos. Dentro de uma turma, você tem pessoas que você está falando do dedinho do pé e ela está ali para descobrir o dedinho do pé. Ela não está em condição de uma consciência maior que isso. Ela tem que prestar atenção no dedinho do pé. Depois de alguns anos, ela vai ampliar. Eu sei, porque já passei por essa fase, de estar em cena completamente louca e sem me divertir. Eu não estava colaborando num sentido macro daquela obra e não estava entendendo tudo. Com alguns aprendizes você dialoga num sentido mais amplo e se sente trocando em um patamar.[85]
>
> A grande sacação foi a questão dos bastões fazerem o barulho do trem. Foi o grande lance que a gente descobriu, que a gente pesquisou, foi lindo o resultado, mas era muito simples. Simples não é fácil.[86]

[85] Georgette Fadel, entrevista em 08 jul. 2009, tomo 2, p. 21.
[86] Gustavo Kurlat, entrevista em 09 jul. 2010, tomo 2, p.55.



FIGURA 61: a direção musical composta com a cena

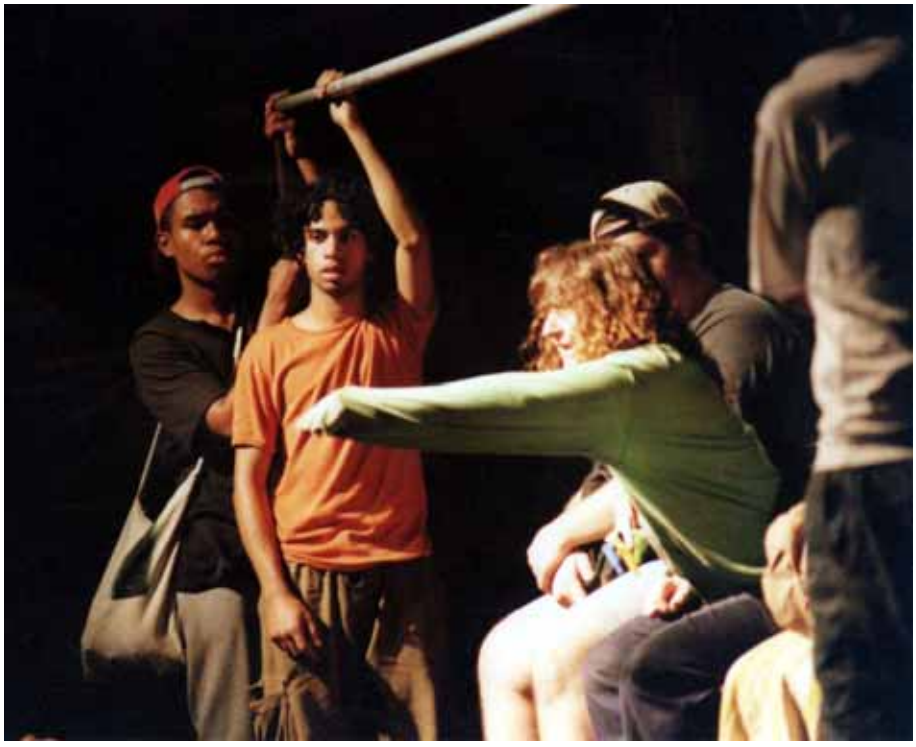


FIGURA 62: Os bastões como elemento cenográfico

Georgette Fadel participou da direção de vários trabalhos na ELT, inclusive após 2000 e em vários trabalhos com a criação também de Gustavo Kurlat. Embora o termo “processo colaborativo” utilizado pela diretora, pudesse ou não estar em uso no período de estréia de *Último carro* (1999), a memória

traz o termo associando a uma prática em curso e que viria a ter reflexões posteriores.

É um momento em que outros processos de interação entre turmas entram também em evidência, como entre o Núcleo de Direção e Dramaturgia (ver janela 25) e também *Nossa cidade* da turma de Formação 1 *(*ver janela 24). Os núcleos, independentemente de serem de formação do ator ou de outras searas do fazer artístico, estão em contato e as práticas dialogam entre si.

4.2.2.Janela n. 21 – Turmas de formação do ator: Formação 3 (F3) e Formação 4 (F4)

A F3 ingressa na ELT em 1999 e finaliza seu processo com a temporada de *Odisséia*, de fevereiro a maio de 2002; já a F4 ingressa em 2000 e encerra seu ciclo com *Osvaldo Raspado no Asfalto*, de fevereiro a maio de 2003.

Não vou adentrar nas memórias que me foram narradas por participantes desses grupos, porque o processo de formação deles se conclui após o recorte cronológico dessa estação, que é até o ano 2000. Ainda assim, não me esquivo de lançar uma nota sobre “de onde vieram” e alguns dos momentos trazidos por suas memórias, as quais revelam aspectos materiais e simbólicos já presentes na ELT, abordados mais à frente, na janela 24, na visualização de *Nossa cidade*.



FIGURA 63: da esq. p/dir. Renata, Camila Cristina, Roberta Marcolin Garcia, Márcio de Castro, Pierina Bruna Ballarini e Sílvia Daiane Coutinho Correa em 14 jul.2009.

Apesar de não haver mais um movimento do teatro amador nos moldes das décadas anteriores, continua havendo prática teatral, em Santo André e região. Desde o início dos anos 1990, havia oferta de oficinas, não só pelas prefeituras,[87] mas também por outras instituições como o SESI – Serviço Social da Indústria – e mesmo pela Escola Municipal de Iniciação Artística (EMIA),[88] que criada no mesmo período da ELT, mantivera oficinas anuais de teatro. Entre os aprendizes, que vieram da EMIA, estão Roberta Marcolin Garcia e Camila Cristina. Estas, antes da chegada ao Núcleo de Formação de Ator, tinham passagem pelo Núcleo de Teatro Contemporâneo, a ser visto na janela 25.

Do Colégio Singular, instituição da rede privada, cujo trabalho sistemático remonta ao início dos anos 1990 vieram, por exemplo, Renata Regis e ainda Denise Guilherme, que, no início dos anos 1990, frequentou oficinas que eu ministrara no Centro Comunitário Santo Alberto, em Santo André.

A diversidade se apresenta, também, nas pessoas que chegaram sem contato prévio com a linguagem teatral, ou como espectadores. A narrativa de Márcio de Castro dá a ideia de algum interesse por teatro, cultivado entre os mais jovens:

> – Eu e meus amigos pegávamos o jornal e ficávamos vendo o que tinha no teatro do ABC. Um dia, foi em dezembro, fomos a São Bernardo no Teatro Elis Regina e vimos a *Cia do Latão*. Depois teve um debate sobre Brecht, e eu "caramba". (a expressividade do corpo valoriza, como algo que fora estupendo, bacana demais) Em janeiro eu faço a inscrição para o núcleo aqui. No primeiro dia de aula eu pego o trem com o Edgar, estava ele e a Georgette. E eu? "nossa, o Edgar" (o

[87] Embora haja um refluxo quantitativo em Santo André, a partir de 1993, em outras prefeituras o movimento é inverso. Nesse momento em Diadema, dez Centros Culturais, localizados inclusive em bairros periféricos da cidade, passam a oferecer oficinas de teatro. Uma delas, destinada àqueles que já tivessem uma experiência em teatro (chamada Jovens Atores), era realizada no centro da cidade. Em São Bernardo, há uma tentativa de avançar na iniciação teatral, por meio da oferta de oficinas chamadas "Teatro 2" e "Teatro 3". O trabalho da ELT era uma inspiração para a equipe de artistas que, assim como eu, trabalhou na formação teatral em São Bernardo do Campo e em Diadema entre 1993-1996

[88] Assim como a ELT, foi um dos projetos que se manteve no decorrer dos anos. Apesar de ter trabalhado na EMIA, entre 1997-1999, não posso fazer afirmações acerca das transformações do projeto no decorrer do tempo, pois desconheço algum estudo que tenha focalizado esse espaço.

> gestual também é muito forte, no sentido de 'eu nem acreditei' nisso).

As oficinas e a circulação de espetáculos, nos teatros existentes no ABC,[89] ainda que tímidas, se comparadas a outros momentos, como a gestão em Santo André, de 1989-1992, alimentam o imaginário de Márcio. Uma experiência vivida, em direção a não dicotomia, entre ensino e arte, parece ser evocada[90] quando Márcio passa a conviver com Edgar de Castro, não só como ator o *Cia do Latão*,[91] mas como mestre à frente de seu processo formativo:

> – A gente apresentou, ao final do primeiro ano, Jardim das Delicias, não partindo ao Bosh, mas chegando a ele. O Edgar a partir das temáticas fez uma grande mistura, porque no primeiro semestre trabalhávamos a configuração do espaço e depois, no segundo, sobre desenvolver a partir de um oposto de cada um.[92]

Ainda que haja a inexistência de um currículo prévio como "trilho" da ELT, desde o seu princípio, é possível perceber, de um lado, uma sistematização que se operacionaliza no tempo, com a entrada de novas turmas e a permanência dos mestres.[93] Por outro lado, há instabilidades que também repercutem no processo:

> – A ideia era que a Georgette viesse, mas ela estava finalizando o *Último Carro.* Então foram chamar a Tiche, ela também não podia. Veio a Adriana que trabalhava lá no barracão, mas ela ficou dois meses e meio. A Lucienne trabalhava corpo, mas aí ficou grávida.[94]
>
> – A gente teve um primeiro ano, meio conturbado. No segundo ano, no primeiro semestre, foi maravilhoso, com o Luís Damasceno (um ah! coletivo dos presentes). No segundo

---

[89] São Bernardo do Campo mantém programação cultural diversificada, entre outros motivos, a própria existência de teatros nos bairros. Para consultar a ação cultural, com o dramaturgo Jorge de Andrade, à frente da cidade, ao final dos anos 1970 ver ALVES, 1993, p. 57-82.
[90] Entre outras, a reflexão da imagem que se tem do artista seria questão a se desdobrar dessa memória que vem à tona.
[91] Nesse momento era emergente o movimento de teatro de grupo, especialmente vinculado à cidade de São Paulo. Ver GUINSBURG, FARIA & LIMA, 2009, p. 309-313.
[92] Márcio de Castro, entrevista em 14 jul. 2009, tomo 3, p. 87.
[93] Um currículo feito a partir "do aqui e do agora", pode não significar, a priori, desmerecimento ao conhecimento já adquirido sobre o aprendizado do artista.
[94] Márcio de Castro, entrevista em 14 jul. 2009, tomo 3, p. 95.

> semestre ficamos a ponto de ficar sem professor e de mudar de professor várias vezes.[95]



FIGURA 64: *Jantar a dois*, Denise Guilherme, exercício sob a direção de Luís Damasceno, que emerge como significativo na memória dos narradores.

As dificuldades materiais vão se agravando, por exemplo, pagamento dos professores, falta de manutenção com o edifício do Teatro Conchita de Moraes, que apesar da recente reforma já começa a manifestar problemas:

> – Eu acho que o teatro que a gente faz aqui sempre tem o problema do recurso. Por mais que você faça um cenário de sucata, reciclado, você precisa de cola, pincel, sem dúvida nenhuma. Tem coisas, que demanda material, que passam por certa complicação dentro do contexto.[96]

Certo abandono, de final de gestão, parece transparecer, em 2000, assim como fora em 1992 (janela n. 12), reafirmando a relação delicada com o estado. No futuro da ELT, em 2004, o desleixo administrativo será tal que os aprendizes da F7 (Formação 7) vão dar o nome *Do chão não passa* (2004), porque os atores caiam a todo momento durante os ensaios em função das goteiras presentes no chão.

---

[95] Pierina Bruna Ballarini, entrevista em 14 jul. 2009,, tomo 3, p. 95.
[96] Pierina Bruna Ballarini, entrevista em 14 jul. 2009, tomo 3, p. 100.

4.2.3. Janela n. 22 – *As aves*[97]

Para além das turmas do Núcleo de Formação de Atores, já destacadas nesta paisagem (F2, F3 e F4), finalizo, retomando brevemente a porta de entrada de aprendizes na ELT pelo Núcleo de Circo, para uma observação.

As atividades de circo estão presentes na ELT desde o momento de criação, em diferentes frentes da acrobacia e malabares, entre outros, tendo participado, nos primeiros dois anos, de intervenções em praças e espaços públicos, como a retomada do Teatro Carlos Gomes (janela 8). No ano 2000, as atividades eram fundamentadas em técnicas aéreas (corda indiana e trapézio). Mesmo depois dessa data, a participação é contínua, quando, por exemplo, em 2005, há a ocupação de uma lona em um parque público e a experimentação com o melodrama circense.

Assim, a pergunta que se faz é: Quais as expectativas das pessoas que buscaram o Núcleo de Circo que culminou na montagem e na temporada de dois meses de *As Aves*?[98]



FIGURA 65: Cláudia Diogo, Sérgio Pires, Rosangela Frasão.

---

[97] Elenco: Alessandra Brantes, Alessandra Vertamatti, Arlete Ferreira, Célia Borges, Cláudia Diogo, Denise Bruno, Edmar Folguerar, Jardel Gley Cini, Marcos Lemes, Mirtes Ladeira, Nelson Viturino, Priscila Kibelkstis, Sérgio Pires, Rosangela Frasão, Rose Prado e Wesley Soares. Núcleo de Cenários e figurinos sob a coordenação de Márcio Tadeu e Helo Cardoso. Direção: Rodrigo Mathes. Ver ficha completa em SANTO ANDRÉ, 2000, p. 80.

[98] Temporada de julho e agosto de 2000.

> – Foi em 1990 ou 1991? Tiveram várias oficinas de circo. Uma era a galera de circo mesmo: o Irã, a mãe e a tia dele. Uma verve de família tradicional circense. A outra com o Hugo e o Ale, quando eles estavam montando os *Parlapatões*. Houve oficinas com lona montada e também na casa no Jaçatuba. Já tinha feito com o Marcelo Milan também. Então, em 1997, eu já trazia uma bagagem e minha expectativa era que não fosse mais uma turma de iniciante. Que fosse uma turma mais avançada, porque eu queria tecnicamente me aprimorar. [99]

Não só os dois anos de trabalho, realizados pela ELT, contavam, mas também o momento de fechamento dela, pois como já visto pela janela n.14, Marcelo Milan atuara com uma iniciativa particular criando a Escola Trapézio e também porque as pessoas foram estudar circo em outros espaços para além da ELT.

Sérgio Pires, que fez circo nesse período, “entre” os dois momentos da ELT, narra seu interesse pessoal não só pela linguagem, mas pela expectativa de aliar outros aspectos da criação teatral:[100]

> – Eu voltei em 1997 com esse propósito de investigar a dramaturgia. Foi quando a gente fechou a parceria com a Andréia de Almeida e eu tive uma inquietação comigo “como se resolve o circo, qual o ponto de imbricar circo e teatro”? Foi quando a gente montou o *Anjos na Praça* em 1997 que foi na volta da escola que a gente tinha o Ricardo e a Diana na perna de pau, com preparação e direção da Andréia. [101]

O narrador enfatiza a existência do movimento teatral no período e a importância da pesquisa, mas por outro lado há outras necessidades diversas, também presentes e às quais a ELT parece não estar imune, entre elas fazer parte de um grupo, o trabalho e sustento na profissão.

> – Eu já fazia teatro, mas não me interessava por entrar no Núcleo de Formação de Ator. Nesse momento da volta da escola, eu me interessei pelo circo. Nós começamos com o Rodrigo, nós fizemos os aparelhos, confeccionamos todas as

---

[99] Rosangela Frasão (aprendiz), entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 72-74.
[100] Essa semente já estava plantada na ELT por ocasião de seu fechamento. Em 1993, estava em curso o projeto Comédia popular brasileira com Marcelo Milan, Tiche Vianna e Luís Alberto de Abreu trabalhando conjuntamente.
[101] Sérgio Pires, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 70-71.

> cordas. A gente vinha fora do horário para fazer. Não era uma relação de "aluno", era uma coisa de um grupo que queria fazer. Para mim foi o início profissional e vivi o lado ruim e o lado bom disso, porque o trabalho comercial não tinha nada a ver com o que fazia aqui que era a pesquisa. Mas para mim foi o começo de uma independência, nesse campo da arte, para me sustentar. [102]

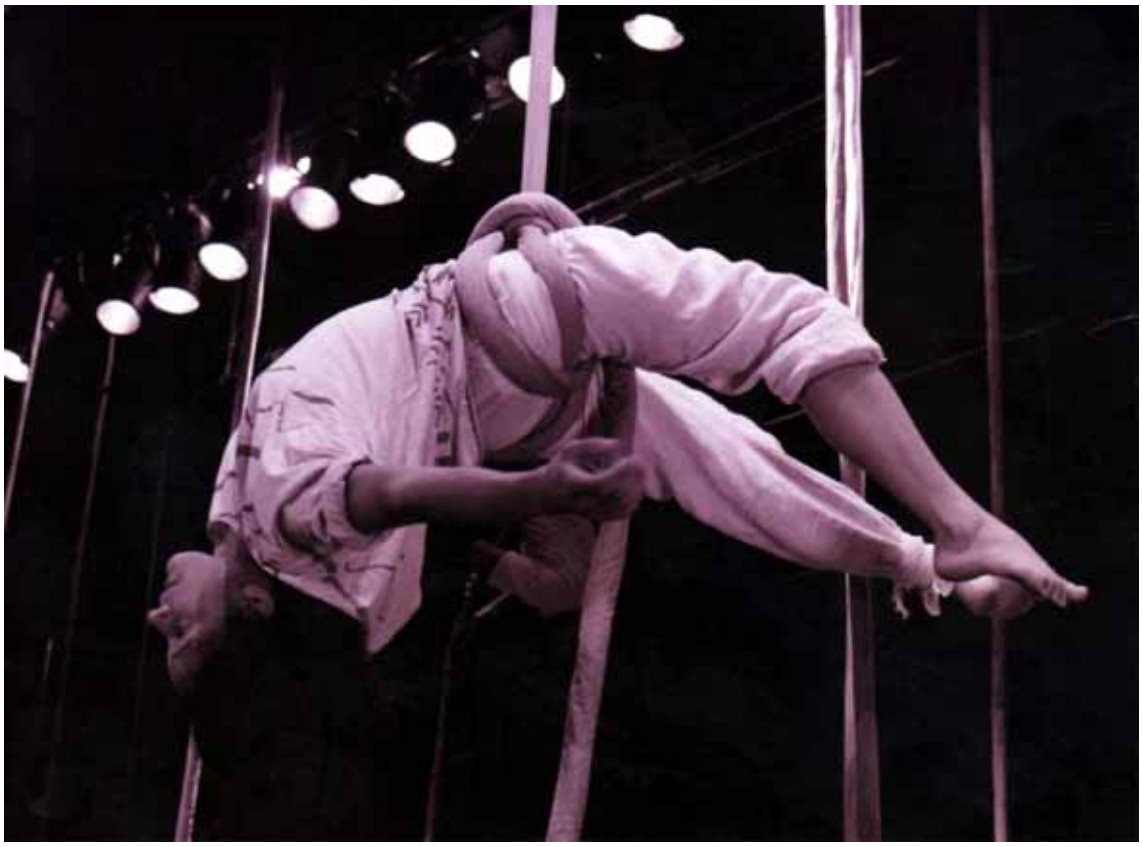


FIGURA 66: Mirtes Ladeira em *As aves.*

Por meio do Núcleo de Circo, a ELT, nesse momento, realiza um diálogo com as pessoas que buscavam ir além de uma introdução circense. A opção por fazer um espetáculo e cumprir temporada nos teatros disponíveis na época, em Santo André, como o Teatro Conchita de Moraes e Teatro Municipal, aliado à participação do núcleo de circo em eventos de realização da prefeitura municipal, como a revitalização do centro da cidade, parecem colocar em consonância com a projeção que se almeja para a cidade de Santo André e que produções como o espetáculo *As Aves* pode reforçar.

---

[102] Cláudia Diogo, entrevista em 14 jul. 2009, tomo 4, p. 76.



FIGURA 67: Elenco de *As aves.*

Por outro lado, pode não ser uma resposta e sim, uma busca desse mesmo centro, como necessidade artística de legitimidade para além da classe teatral, buscando meios materiais, conforme a narrativa acima.

Rodrigo Mateus ressalta que “uma escola realmente preocupada com o teatro já descobriu que no centro está o ator e não a tecnologia. E o circo contemporâneo também coloca o ator no centro da cena.”[103] Assim, a presença do Núcleo de Circo parece ligada a uma estética. O artista afirma não se tratar de “moda” ou “oportunismo”, embora o “circo tenha o seu apelo popular.” [104]

Há especificidades no trabalho de circo que pedem desdobramentos para estudo, no entanto, a breve observação tem o intuito de destacar complexidades no modo de ser em uma escola de teatro.

---

[103] SANTO ANDRÉ, 2000, p. 51.
[104] Idem.

4.3. SÉTIMA PAISAGEM: PROCESSOS CRIATIVOS B

4.3.1. Janela n. 23 - Núcleo de Dramaturgia

"Voltei à Escola Livre ressuscitada como quem
Volta para casa depois de um feriado."[105]

Como a dramaturgia terá desdobramentos e trabalhos posteriores com outros núcleos, configurando-se como um, dentre muitos dos modos de viver a formação e a criação na ELT, passo a produção aí realizada.

Desde a primeira edição, no início dos anos 1990, o interessado em dramaturgia apresentava com a ficha de inscrição uma cena escrita de autoria própria, como foi possível observar na janela n.10, acerca do processo de *Paranapiacaba de onde se avista o mar,* de Solange Dias.

Os participantes do núcleo reiteram que o reiniciar da ELT, em 1997, veio a ser o campo propício para o desenvolvimento de uma orientação dramatúrgica que já estava em voga com trabalhos de Luís Alberto de Abreu, inclusive após o fechamento da ELT em 1992:



FIGURA 68: da esq. p/ dir. Vilma Campos, Luiz Maria Veiga, Adélia Nicolete, Gislaine Perdão e Sérgio Pires.

[105] NICOLETE, A. *O teatro de Luís Alberto de Abreu* até a última sílaba. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. p. 102.

> – Eu vim da escola livre como consequência do NET, da proposta que o Takara fez, do Abreu fazer um curso de Dramaturgia no SESC e no Singular e o curso foi interrompido. Logo em seguida, começou na ELT, tanto é que as mesmas pessoas vieram de lá.[106]
>
> – Eu já escrevia narrativa, ficção e tinha feito teatro quando adolescente, isso em 1972. Em SP, tinha um grupo de teatro, Sociedade de Amigos da Vila Alpina. No ano em que eu saí do banco, maio de 1997, o Toninho disse: "vai ter um curso de Dramaturgia, por que você não vai?" Eu vim. Os dramaturgos tinham entrado pela porta do teatro e eu pela porta da literatura.[107]
>
> – Em 1995 li no 'Diário do Grande ABC' que teria a leitura da 'A Moratória' no SESC São Caetano. Liguei várias vezes pra me inscrever […] e a lista estava fechada, mas tinha vaga pra um curso de Dramaturgia. Topei. No curso o Takara era a única pessoa que conhecia porque tinha me dado aula. [...] O curso acabou e no começo do ano seguinte teve uma apresentação do *Espinha de Peixe* na Concha Acústica, encontrei o Luís (Abreu) e ele disse: 'Olha, a Escola Livre de Teatro vai reabrir, vou dar um curso de Dramaturgia. Quer?' Fui. Assim entrei na ELT, sem expectativa nem primeiro impacto.[108]

Iniciados os encontros, embora Abreu trouxesse à roda autores na base de sua formação como Aristóteles, Eric Bentley, Joseph Campbell, Mikhail Bakhtin, Jung e Walter Benjamin,[109] era o processo de criação em Dramaturgia que estava no centro de qualquer discussão.

Assim, por exemplo, o desenvolvimento de um tema como "imagem forte", ou "imagem quente",[110] que é o que de humano "toca", apresentava-se em consonância com a prática dos próprios participantes do núcleo.

Em 1992, entre outros, Abreu utilizara temas que chamou de "áridos"[111] e de "invenção" para provocar a escrita.[112] Em 1997, o dramaturgo chega com a proposta para olhar o próprio lugar do ABC como ponto de partida para a criação:

---

[106] Adélia Nicolete, entrevista em 16 jul. 2009, tomo 5, p. 126.
[107] Luís Maria, entrevista em 16 jul. 2009, tomo 5, p. 126.
[108] Chynthia Zucchi, depoimento por escrito enviado por e-mail em 13 set. 2009.
[109] NICOLETE, 2004, p. 121.
[110] NICOLETE, 2004, p. 76. Informações também obtidas a partir de conversa com Solange Dias, participante do núcleo de dramaturgia em 1991 e anotações de arquivo pessoal de Vilma Campos, participante do núcleo entre 1997-1998.
[111] Como: ponta de caneta, o pó, a pedra, etc...
[112] Programa de 04 março a 29 agosto de 1991, por Abreu e Ednaldo Freire. Acervo Vilma Campos.

> – Na segunda fase da escola, eu estava escrevendo na Coluna do Diário do Grande ABC. Foi importante porque eu tinha que pensar a região aqui e trouxe concretude muito grande, pra me colocar na região de fato. Tanto é que na segunda escola livre, quando volta a minha proposta já era de uma dramaturgia regional. Todas as pessoas que participavam estavam voltadas pra isso, pra descobrir, olhar em volta, olhar a cidade e extrair daí elementos ficcionais.[113]

Esse deslocamento, em direção para o outro, ocupou também os encontros de dramaturgia, tanto para debater as peças da literatura dramática universal, lidas semanalmente, quanto para partilhar as versões escritas por cada um, desde o roteiro inicial com as imagens, até a última versão do texto e seus burilamentos:

> – É uma prática do Abreu, fora daqui a discussão do próprio trabalho, a gente ouvir a crítica à escrita. E no caso, se estendeu, quando juntou com o Núcleo de Direção do Tó. Você está expondo o seu trabalho e você vai ouvir o comentário de todo mundo. E você vai acatar ou não, mas tem que aprender a ouvir e articular pra não falar bobagem e poder contribuir com o outro. Muda o seu olhar. Você aprender a olhar e também a ouvir. Avaliar o trabalho e construir uma avaliação. Perceber quando é ouvir, quando é selecionar e quando é brigar, se for o caso. Esse aprendizado do ouvir foi muito importante pra nossa produção artística, senão a gente fica naquela coisa ensimesmada "eu sou artista e estou produzindo".[114]

E para não "ensimesmar" e ter a percepção de como funcionariam esses textos, era necessário ir em direção à cena, pois do "que adianta um dramaturgo engavetar o texto?"[115]

O grupo então organiza o Ciclo de Leituras Dramáticas, em março de 1998, a partir da criação de cada um, no ano anterior. Foram dez textos apresentados em locais diversos das cidades de Santo André, São Caetano e Mauá: Teatro Conchita de Moraes, SESC São Caetano, Colégio Singular, Livraria Alpharrabio e Museu Barão de Mauá.

Cada dramaturgo chamou um diretor, que escolheu um elenco para a realização de cada leitura. Apresento a sinopse de alguns textos cuja temática

---

[113] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 80-83.
[114] Adélia Nicolete, entrevista em 16 jul. 2009, tomo 5, p. 140.
[115] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 06 maio 2009, tomo 1, p.77.

regional é mais explícita, para que se tenha a noção de que a reflexão sobre Santo André vai maturando naquele grupo de dramaturgos, alimentando um imaginário que tem conexões com produções posteriores como *Nossa Cidade* (1999).

Alex Moletta escreve *Barão de Mauá* e Ivan Augusto *Uma cidade embriagada.* O primeiro narra a construção da estrada de ferro Santos-Jundiaí, que levou o Barão de Mauá à falência. Na segunda, a partir do clima de euforia que o autor percebe em uma fotografia da Praça IV Centenário, em Santo André (1953), narra um triângulo amoroso que reflete novos tempos anunciados na inauguração da praça. Já Antônio Correa Neto escreve a saga de um catador de papel que vê o espírito de uma índia às margens do rio Tamanduateí, que corta a região. Para libertar-se da maldição, o homem tem que beber água limpa do rio.[116]

Parte da produção não teve relação tão direta ao universo da cidade, mas com a contemporaneidade, como Adélia Nicolete que escreveu *Nós realizamos o seu sonho,* neste apresenta um aposentado que dedica sua vida aos concursos que distribuem prêmios pela TV. Ainda outros, com o universo mítico, como Azê Diniz e Izabel Lima que escrevem *O nome de uma flor*, fábula de uma rainha estéril que abre mão de tudo o que tem pelo desejo de se tornar mãe.[117]

A história de Augusto Matraga, de Silene Pignagrandi, terá vida longa na interpretação de Izabel Lima, que além de dramaturga, também era atriz. O fato de alguns dramaturgos serem diretores e atores facilitou um trânsito inicial no próprio grupo no processo de ensaios para a leitura dramática.

A produção, contudo, não ficou fechada a membros do núcleo. Em vários casos foram chamadas pessoas “externas” para comporem o elenco e a direção, promovendo um efetivo diálogo entre a ELT e os artistas locais. Incomodado com o isolamento, a que sempre se refere, ao narrar sobre o período pós 1997, Abreu parte em direção a um diálogo.

Diálogo com o presente e a realidade local, que sua passagem como cronista, no *Diário do Grande ABC* em 1997, parece ter intensificado; diálogo

---

[116] DURAN, S. Grupo faz ficção com assinatura regional. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 23 jan. 1998.
[117] Idem.

também com o passado vivido em grupos de teatro desde a década de 1980[118] e, mais adiante, com o Teatro da Vertigem na encenação do Livro de Jó (1995).[119]

Entre alguns aprendizes do Núcleo de Dramaturgia, alguns, como eu, eram provenientes de grupos de teatro da cidade e também das primeiras turmas de formação do ator de 1990 a 1992.[120] Os remanescentes, que passaram por processos como O a*lienista*, *O brando*[121] e *Travessias*, vivenciaram uma dramaturgia também processada pela cena. As experiências anteriores, que a sucederam, posicionam a dramaturgia como um trilho dentro da formação do artista na ELT.

O Núcleo de Dramaturgia, depois desse ciclo de leituras na região, vai se integrar ao projeto coletivo de *Nossa cidade*, entre outros, que partiram para uma escrita voltada para uma narrativa que terá dois desdobramentos relevantes. Um deles busca "chegar a partir de elementos da dramaturgia do Nô, teatro clássico japonês, a uma forma breve e intensa."[122]

Os trabalhos resultantes desse processo foram: *A mulher que esqueceu de Deus*, dramaturgia e direção de Carlos Lotto; *Lapsos,* dramaturgia de Adélia Nicolete e direção de Rodolfo Davi; *Partida* de Luiz Carlos Leite, direção Solange Dias; *Avessos,* dramaturgia de Sérgio Pires, direção de Maira Romão; e *O muro,* dramaturgia de Rodolfo David, direção Reinaldo Nunes.[123]

Outro desdobramento foi a junção com o Núcleo de Direção, que será abordado na janela 25. Porém, antes de adentrar na junção dos núcleos, é apresentado, a seguir, o foco no processo de *Nossa cidade.*

---

[118] Alexandre Mate analisa não só o papel de Abreu, enquanto dramaturgo, mas também de outros grupos e artistas desmistificando a imagem de que a década de 1980 foi a década perdida e que só produziu encenadores sem destaque para os dramaturgos e coletivos teatrais MATE, A. *Produção teatral paulistana dos ano 1980 r(ab)iscando com faca o chão da histórica: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança.* 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade Filosofia Letras e Ciencias Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

[119] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 06 fev. 2009, tomo 1, p. 85.

[120] Antonio Correa Neto, Azê Diniz, Izabel Lima.

[121] Na montagem de *O brando*, por exemplo, todos os atores improvisavam a partir de um roteiro, que na *Commedia dell'arte* se chama *canovaccio.* Antonio Correa Neto, Ivanildo Piccoli, Guilherme Dias e eu fazíamos uma reescritura a partir delas. Principalmente o primeiro ato, mas também com a intervenção de Abreu, que não só o finalizou, mas propôs o ritmo e a resolução do enredo do segundo ato. Tiche alterava o texto também da criação em cena.

[122] ABREU, L. Introdução. In: *Teatro da conspiração* Partida Geração 80. Fundo de Cultura do Município de Santo André: 2002, p.8.

[123] Ficha técnica completa. SANTO ANDRÉ, 2000, p. 116.

4.3.2. Janela 24 – Do *Nossa Cidade*[124] às *Sete cartas para Pierina*

Proponho ir adiante, na observação, em *Caminhos da criação*,[125] de que a turma ingressante da ELT em 1997, ou seja, a Formação 1 (F1) e outras turmas entre 1997-2000, eram compostas "em sua maior parte por pessoas sem experiência de palco, diferente das turmas da primeira fase da escola, que já vinham de atividades em grupos de teatro, amadores ou semi-profissionais, da região",[126] pois os pontos de origem dos aprendizes na Formação 2 (F2), vistos por meio da janela 20, e nas duas formações seguintes, (F3) e (F4) na janela 21, nos leva a considerar uma prática teatral presente, embora com configuração distinta do teatro amador das décadas anteriores.

Assim, na F1, como nas três turmas seguintes, havia também uma diversidade quanto à experiência prévia com teatro. Os narradores lembram:

> – Minha mãe viu no jornal e me falou sobre a ELT. Eu nunca tinha ouvido falar que alguém pudesse gostar de estudar, porque eu vinha de uma educação falida. Conviver com Tó, Abreu, Chiquinho foi conviver com gente que tem conhecimento e me fez querer outras coisas.[127]
>
> – Comecei a fazer teatro de rua, em 82. Eu tinha 16 anos. Até 1987, a gente tinha o grupo *Debate do ABC*. A gente conhecia algumas pessoas da primeira gestão do Celso Daniel, mas nessa época a minha filha era pequenininha e não deu pra eu fazer. Depois, abrindo o jornal, eu vim e fiz inscrição.[128]
>
> – Alguns meses antes de retornar, a ELT abriu uma semana de curso com o João das Neves, foi aí que eu fiquei sabendo.[129]
>
> – Minha iniciação veio de ex-alunos vindos da primeira etapa. De ter feito curso no H2A, de ter trabalhado com o Esdras e o Marcelo Gianini no Singular e no NET. Eu era criança quando vi os espetáculos da escola *O Brando, Alienista, Paranapiacaba.* Pra mim, a escola veio absorver uma série de pessoas que estavam dispersas pela cidade produzindo

---

[124] Direção: Francisco Medeiros. Dramaturgia: Luís Alberto de Abreu. Núcleo de dramaturgia: Adélia Nicolete, Cida Ferreira, Cynthia Zucchi Matozinho, Carlos Lotto, Denise Alves, Luiz Carlos Leite. Elenco: Alessandra Moreira, Alexandre Vinicius, Ana Paula Feltrin, Bruno Feldman, Cibele Bissoli, Mônica Roberta, Neusa Dessordi, Rita Carvalho, Rogério César, Rosana Ribeiro. Ficha técnica completa Santo André, 2000, p. 92.
[125] SANTO ANDRÉ, 2000, p.29.
[126] SANTO ANDRÉ, 2000, p. 29.
[127] Cibeli Bissoli, entrevista em 2005, caderno 4, p. 60.
[128] Rita de Cássia Carvalho, entrevista em 2005. Idem, Ibidem.
[129] Alessandra Amado Moreira, entrevista em 2005, caderno 4, p. 60.

> alguma coisa, mas sem uma estrutura que concentrava. Eu lembro que o fato de ser a primeira turma era uma coisa espantosa porque todo esse espaço pra gente. Isso era um problema em tese.[130]



FIGURA 69: Bruno Feldman em 15 jul. 2009.

> – Eu conhecia a ELT através do *Paranapiacaba*, que eu fui assistir também e fiquei com vontade de fazer teatro, mas não sabia por onde começar. Numa dessas andanças, eu tinha uma amiga que conhecia o Esdras e eu comecei a fazer teatro no Singular. Quando abriu a ELT ele falou, "vai lá." Até então, teatro pra mim era um hobby, só, era só um passatempo no final de semana e depois tomar uma cerveja. E aqui na escola, eu aprendi a gostar de teatro de verdade mesmo. Tanto que quando eu terminei a escola eu já larguei o trabalho que eu tinha e fui tentar viver de teatro.[131]

Por que, então, no discurso da publicação de dez anos, parece haver um deslocamento com relação à experiência prévia? Muitas variáveis podem contar. Ao mergulhar em memórias, que me foram trazidas por narrativas, foi possível perceber, nesse período, conflitos que estão submersos no homem que vive o seu tempo, por exemplo, "o passado que pesava nas costas"[132]

---

[130] Bruno Feldman, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 90-92.
[131] Rogério César Escalise de Jesus, entrevista em 21 jul. 2009, tomo 5, p. 98-99.
[132] Rogério Toscano, entrevista em 08 jul. 2009, tomo 2, p.16-17.

(janela 19) sinalizando campos de luta e a ausência de uma "interlocução direta com a secretaria de cultura"[133] (janela 17), entre outros.

Alguns dos conflitos e problemáticas, que estavam presentes naquele momento de retorno, parecem vir à tona, um exemplo, é o comentário acima do narrador de que o espaço existente (o Teatro Conchita de Moraes), em tese, não era solução. Esse posicionamento, como visto, é diverso no ponto da gestão (janela 16) e semelhante ao da coordenação (janela 17).

O narrador continua "a turma não era fácil."[134] Um mestre recém-chegado traz uma imagem ali posta para uma relação e que sua "tarefa era conviver com a turma que tinha sido podada pela interrupção, eles rrrrrr... rosnavam".[135]

Foi quando houve "uma ação concreta", na F1, que reverteu o quadro. Isso se deu, num ponto de trajetória corrente em turmas de formação de atores, depois de decorrido um ciclo.[136] Como visto (janela 12) "encenar também é ensinar"[137], assim a F1 estava em vias de definição de um tema para um trabalho criativo conjunto.

A ação relampeja na memória, não só desse narrador, mas em vários dessa turma, aprendizes e mestres, configurando-se naquilo que Halbwachs chamou de uma memória coletiva[138]:

> – Aí o Abreu e o Chiquinho chegaram com essa ideia de contar a história da cidade e foi o que fez as pessoas começarem a trocar figurinha com outras pessoas e trazer material. Foi pela necessidade tanto da escola de contar essa história, de onde vinham essas pessoas, quanto do grupo que precisava de alguma coisa que o unisse novamente. O resultado depois acabou mudando a cabeça de quem tinha ficado e do grupo que tinha entrado depois do nosso, a formação 2, e isso deu um novo ânimo pras pessoas a vivenciar aquilo.[139]

---

[133] Lucienne Guedes, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p.117-118.
[134] Bruno Feldman, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 5,p. 94.
[135] Francisco Medeiros, entrevista em 08 de jul. 2009, tomo 2, p. 13.
[136] Isso pode ser depois de um semestre, um ano, um ano e meio, três ou quatro anos. Num curso de formação de ator, em escolas técnicas ou em cursos de graduação há montagens durante os ciclos sucessivos, como já visto, mas principalmente ao término do curso.
[137] LASSALE, & RIVIERE, 2010, p. 5.
[138] Embora haja detalhes trazidos pela narrativa, já que cada narrador vive a experiência de maneira singular. Ver BONDÍA, 2010 e BENJAMIN, 1994.
[139] Rogério César, entrevista em 22 jul. 2009, tomo 5, p.99.

Antes de finalizar a janela, voltarei de novo a essa “ação” em uma narrativa mais longa. Estaciono nessa ação como um olhar para aquele presente, para aquelas pessoas e de onde vieram, que resultou no espetáculo *Nossa cidade* e mais do que isso, em um trilho importante, que vem na contramão de um momento social e político, manifesto na proposta da Secretaria de Cultura (janela 15) e ao qual ao funcionamento da ELT tendia (ver janela 17, os eventos de inauguração). Assim, passo adiante, na concepção da montagem sob o ângulo dos diversos criadores e da recepção, para, mais ao final, evidenciar o próprio ato da “escolha do tema”.

> – Nas reflexões da gente, duas coisas surgiram fortes nas reuniões. Primeiro, que era importantíssimo que a escola abrisse as portas para a população. Quando eu digo abrisse, é abrisse de uma forma a mais contundente possível e que a população pudesse ver que uma instituição pública estava de portas abertas, para todas as pessoas. Segundo, pra que as portas se abrissem era importante que o edifício se abrisse com todas as portas e não só a porta de entrada. Até que ponto era importante pra nós experimentarmos esse sonho da tal integração entre os professores de uma maneira mais radical, inconsequente no sentido de “não vamos planejar, mas vamos juntar todo mundo fazer uma coisa só?” Que bom, “mas é todo mundo fazendo um trabalho?”. Claro que isso, meses depois, se mostrou inviável, mesmo porque algumas pessoas não tiveram esse interesse e outras não podiam, mas só isso, já juntou uma quantidade de gente em torno de um projeto maior e o fato da gente tentar radicalizar. A abertura das portas significou que a gente se obrigou entre aspas a fazer um trabalho artístico que ocupasse o prédio todo, não foi um modismo, era uma ação política: “a população vai entrar da cozinha até o teatro passando pelo banheiro”. E o trabalho artístico é que vai levar a população de Santo André a ocupar esse espaço pra acompanhar um espetáculo itinerante. Acho que foi um momento como vários outros da escola muito feliz de integração entre diferentes áreas no caso: dramaturgia, a formação de interpretes, os recursos técnicos luz e som.[140]

[140] Francisco Medeiros, entrevista em 08 jul. 2009, tomo 2, p.12.



FIGURA 70: Francisco Medeiro (à dir.), diretor de *Nossa cidade*, e Sérgio Soler, que fez a iluminação para o espetáculo (à esq.), em 08 de jul. 2009.

Esse “abrir de portas” aconteceu no processo de finalização da F1, quando as pessoas que vieram assistir *Nossa cidade* entravam por uma porta lateral da escola, subiam à cozinha onde uma atriz preparava, fritava e servia bolinhos de chuva aos espectadores. Enquanto realizava essa ação, compartilhava uma narrativa e, vez ou outra, olhava pela janela real do prédio, recordando como era antigamente a Praça Rui Barbosa, ali em frente.

A partir desse espaço público da praça, a infância era narrada como um prólogo ao espetáculo, convidando o público a entrar.



FIGURA 71: Alessandra Moreira, prólogo *de Nossa cidade.*

E assim os espectadores, depois da degustação, são conduzidos à parte oposta do prédio, um grande salão, onde é realizada a cena de saída dos imigrantes de um cais. É só na chegada ao Brasil que os atores ocupam o palco do teatro e os espectadores, as cadeiras da plateia.

Chico Medeiros insiste que essa opção artística "não foi moda". Talvez a reiteração se justifique pelo fato de muitas encenações paulistas, naquele período, estarem emergindo em espaços pouco convencionais, dentre eles os espaços públicos, na explicitação de Sílvia Fernandes.[141]

A criação dos espetáculos *Paranapiacaba* e *Alienista*, ambos de 1991, na ELT, já tratados nas primeiras estações, emergem também essa preocupação de apropriação com relação ao prédio de apresentação. O lugar em que o teatro é realizado também é uma das tendências dos artistas do teatro da última década do século XX.

---

[141] FERNANDES, S. O lugar da vertigem. In: *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 61.

O teatro da ELT está em sintonia com o teatro que se faz nos anos 1990, especialmente em grupos da cidade de São Paulo, já que muitos dos mestres atuam concomitantemente como artistas deles.

No momento da estreia, o diretor também, segundo o registro de um jornalista, enfatiza que nada fora gratuito, destacando mais uma vez a forma de ocupação da arquitetura do prédio. Sua explicação inserida no tempo vivido, não tem a reelaboração da memória, no decorrer do tempo, que lançou luzes para refletir sobre uma experiência, que envolveu a importância da "espacialidade" como "apropriação" artística.

É uma enunciação mais localizada com relação ao enredo da peça, demonstrando que se existia um posicionamento político, em 1997, no sentido lembrado por Guénoun, do artista enquanto o representante diante da "polis",[142] era subliminar.

> De acordo com o diretor Chico Medeiros, a intenção é que as pessoas possam vivenciar a incerteza do desconhecido. E isso de fato, ocorre. Em ambientes mal iluminados, muitas vezes só por lampiões, o público acaba como um agente da narrativa teatral, ávido por descobrir o que pode vir depois.[143]

Cida Ferreira, que entrou na ELT pela porta da dramaturgia, mas que nesse momento de *Nossa Cidade*, está à frente da criação da cenografia e dos figurinos, lembra que a iluminação não só contribuiu como efeito, mas também soluciona dificuldades que estavam postas para a composição visual da cena. Assim, uma seara da criação artística ia compondo e colaborando com a outra para um único resultado artístico. Narra uma das atrizes da F1:

> – Teve um estudo, mas não teve verba. A Cida falava se o personagem é assim, tenta trazer um personagem assim dessa cor, um chapéu assim, eu ganhei uma blusa da Simone do Núcleo do Tó. "Serve só em você essa blusa, você quer?" Eu lógico que eu quero. Tenho um colete dos anos oitenta, e pus uma saia da minha cunhada e cheguei pra Cida e falei, isso o que você acha? Ela, acho ótimo, só vou sujar e tacou betume em tudo. A blusinha branquinha ela não pôs betume. Então

---

[142] GUENOUN, 2003, p.14-15.
[143] SANTOS, M. Escola Livre: estréia aprovada. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 09 jul. 2009.

> cada um trouxe coisas. A Cibele fazia uma viúva e trouxe uma roupa preta que ia se modificando e ela pôs detalhe aqui e virava a gola, virava outra coisa. Porque a gente ia se transformando durante a peça. Eu começava toda encapotada e ia tirando, tirava o lenço, o casaco e acabava que eu terminava com uma saia e uma blusinha só. Era a proposta do Chiquinho. De ir tirando e modificando de acordo com o que gente tinha. A gente tinha um monte de mala, tanto é que as malas combinavam. Eu achei três malas na rua naquela época e trouxe pra cá. Na época, eu estava de ônibus não sabia o que fazer com as malas e enfiei num lugar que tinha lá, um cara que fazia sofá e eu falei assim. O senhor não pode cuidar pra mim dessas malas? Depois eu venho buscar. Era muito importante, não tinha mala. Voltei lá, peguei as malas, tanto é que a Cida pintou as malas. Porque tinha que ser clarinho, forrou todas as minhas malas. Cada um ficou com sua característica. Então tinha assim um cuidado.[144]



FIGURA 72: da esq.p/dir. Ana Paula Feltrin e Rogério César de *Nossa cidade*.

Detalhes pertinentes ao campo da memória, que aparentemente poderiam ser descartados como descrição prosaica ou subjetiva de percepções, por exemplo, cores ou formas, explicitam um "como" desse processo criativo de *Nossa cidade* ou ainda mais, transparece como um "trilho" possível de acompanhar uma sistemática na formação de atores ainda que não haja um "currículo" prévio.

---

[144] Ana Paula Feltrin, entrevista em 21 jul. 2009, tomo 5, p. 119.

> – Em um determinado momento que a gente falou galera, tem multidão nessa peça e essa turma é pequena. Ó, então vamos chamar o primeiro ano – Primeiro ano, você quer? Segundo ano, você quer? O segundo ano fez, inhé... vieram alguns. O primeiro ano fez, queremos e veio todo mundo.[145]

A ausência de um currículo prévio, a meu ver, favorece esse "olhar" para "as necessidades reais", ali postas. Se uma ficha de disciplina, como num curso de graduação em Teatro, quiser contemplar vários estilos de interpretação, poderá se colocar a serviço de uma sobra de informação e falta de experimentação. O risco é grande, lembrando Lassalle, em *Conversas sobre a formação do ator,* o mestre "é aquele que convida, a partilhar com ele, um pouco mais que a dúvida, a ignorância."[146]

Como na opção de utilização do espaço, que não fora "por uma moda", como frisou Chico Medeiros, assim também a solicitação de que os atores trouxessem elementos para o figurino parte de uma necessidade e até de uma carência:

> – Era muito personagem. E depois descobriram que o pessoal que estava no primeiro ano poderia fazer o coro e a gente teria que fazer o figurino pra toda aquela gente. O pessoal traz e a gente vai vendo o que serve o que pode envelhecer e o Sérgio estava fazendo a luz e a gente pensando, como é que a gente faz pra levar toda essa gente pro passado? Eu me lembro dos lampiões e a gente achou é a solução de tudo, porque vai envelhecer o figurino, vai envelhecer tudo e a gente vai ter aquela luz dos lampiões que tinha na época. Isso vai fazer toda a diferença porque a gente vai criar todo aquele ambiente que vinha do lampião daquela luz fraquinha. Foi essa ideia do lampião que deu velocidade e a gente conseguiu acertar tudo. Parece que foi mágico. A partir daí, pelo menos na minha cabeça, começa tomar uma forma, mesmo que você tinha figurino com época diferente, num resumo da imigração, tinha gente do finalzinho do outro século e comecinho do outro e de 1930.[147]

---

[145] Francisco Medeiros, entrevista em 08 jul. 2009, tomo 2, p.15
[146] LASSALLE & RIVIÈRE. *Conversas sobre a formação do ator*, São Paulo: Perspectiva, 2010. p.7.
[147] Cida Ferreira, entrevista em 15 jul. 2009, tomo 4, p. 85.



FIGURA 73: Cida Ferreira 14 de jul. 2009.

Sérgio Soler, responsável pela luz de *Nossa cidade*, fora estudante da primeira fase da ELT (entre 1990-1992) e que estará como exceção à regra, entre os profissionais futuros da ELT, trabalhando com o núcleo de Iluminação,[148] narra um clima em prol da cena:

> – Falava com o Abreu, com o Kurlat. Eu consegui muito mais diálogo no *Nossa Cidade* do que depois, quando eu vim para o núcleo de iluminação, porque a turma estava isolada. Eu não consegui interagir. No *Nossa Cidade*, eu tinha total liberdade de fazer alguma coisa. Precisava de uma lâmpada nesse canto. Ai aparecia não sei quem, de não sei aonde, olha eu arrumei dez refletores aí. Teve um ensaio no porão, todo mundo ensaiando estava eu, Dona Bete e a Bete chorando como tontos, porque era lindo demais, deu certo. Mas, era lindo porque tudo deu certo. Uma coisa que fechou. Só de lembrar meu olho enche de água.[149]

Assim também, a colaboração da música com Gustavo Kurlat (janela 20) é exemplar nesse sentido de vários criadores em prol de um mesmo projeto, e

[148] Foi uma atuação pontual e assinalada como exceção, porque ex-aprendizes, tanto localizados nessa estação, quanto na primeira, nutriram expectativa de voltarem à ELT como mestres. A discussão veio à tona, também entre mestres, durante alguns encontros coletivos.
[149] Sérgio Soler, entrevista em 08 jul. 2009, tomo 2, p. 14.

será muito significativa nas próximas turmas de formação de ator na década seguinte, 2000/2010, com provocações de natureza diversa:[150]

> – Eu descobri a escola fazendo *Nossa Cidade*. E já tinha trabalhado com o Chiquinho, dirigindo fora da escola, tinha essa ligação, mas descobrindo como fazer. Ele em si, o espetáculo de uma cronologia extensa. Aí muitos anos pra frente, a gente foi construindo a música com muitos pedaços. A música com coisas originais, nesse caso, que eu compus, outras que já existiam. Foi a primeira experimentação com objetos, a gente fez inclusão com essa música gravada que já estava pronta, digamos. Isso sim foi uma característica registrada, que não esteve em todos os trabalhos porque não precisava e que não tinha as mesmas características, mas a gente sempre lidou muito com objetos sonoros.[151]

A dramaturgia sob a orientação de Abreu, construída concomitante à cena, tinha como característica, o ser escrita a muitas mãos:[152]

> Meus textos, desenvolvi a partir dos vários livros que o Museu de Santo André me deu, das ideias que surgiam no Núcleo de Dramaturgia, improvisações dos atores e das entrevistas que fiz com vários idosos que faziam faculdade de 3ª idade na Senador Fláquer e no Instituto Coração de Jesus. Foram várias narrativas, o vômito no navio, a mulher que deixa pra trás sua terra cheia de pedra e areia, etc; mas o que mais me orgulho é do texto a partir do Armando Mazzo – descoberto num livro sobre a cidade de Vassouras que tenho. Espetáculo pronto e fiz o som por toda a temporada – revezava com um outro cara chamado Fábio. O melhor momento desse projeto, o mais emocionante, é que existia a cena do Ivan sobre a Heleni Guariba (‘Manda quem pode, obedece quem tem juízo’), e certo dia – no aquecimento – fomos avisados que o filho da Heleni e o Antonio Petrin (amigo dela e seu nome era citado nesta cena) estavam no saguão. Dedicamos o espetáculo à Heleni e a energia começou a ficar diferente a partir deste instante. Foi lindo! Na cena então! Foi emocionante. A melhor apresentação de toda temporada e meu maior aprendizado com essa primeira peça. Foi o básico do teatro, mas que até então eu não tinha experiência: bom é o quê funciona no palco.

---

[150] A produção de doze espetáculos sob a sua direção dentro da ELT mereceria um trabalho específico entre as relações na formação e criação teatral com a música.
[151] Gustavo Kurlat, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 2, p. 52,
[152] A dramaturga não pôde estar presente ao encontro com o grupo, mas gentilmente enviou um relato escrito por e-mail.

> Isso ficou marcado porque não tínhamos fim pra peça e um dia o Luís (Abreu) apareceu com a cena do casal velho brigando o 'arroz sobre o feijão' e o 'feijão sobre o arroz'. Achei aquilo o ó! Falei um monte e na primeira semana de apresentação dei o braço a torcer, a cena funcionava e o público adorava.[153]

O público se identificava com a saga que foi nossa cidade. Foi escrita em uma silhueta épica, pois como foi visto na janela anterior, era um dos projetos sob a orientação de Luís Alberto de Abreu, que tinha como expectativa e como meta, um diálogo com o seu tempo e lugar. Para ele, a dramaturgia como pertencente ao campo da arte, "não é um mero exercício intelectual, tem que estar no seu tempo e espaço, senão ela degenera mesmo."[154]

> – A Cibele que foi uma aluna aqui da escola fez um comentário que dois garotos mexeram com ela e eles falaram pra ela, ah é da peça. Ela fazia uma italiana arretada na peça *Nossa Cidade*. Eu não sei se isso também não tem a ver com a temática do espetáculo. *Nossa Cidade* foi um furor, as pessoas se reconheciam muito naquele lugar. Teve um garotinho que chegou e falou, tia não dá pra levar essa peça lá na minha escola? Por favor, leva na minha escola. Eu expliquei pra ele que eram vários espaços que não dava pra fazer em qualquer lugar. Então leva pra minha igreja. Daqui a pouco ele trouxe a igreja dele aqui.[155]

---

[153] Cinthia Zucci Matozinho, depoimento por escrito, enviado em 03 set. 2009.
[154] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 92.
[155] Beth Del Conti, entrevista em 05 fev. 2009, tomo 1, p. 61.



FIGURA 74: Alessandra Moreira, em *Nossa cidade*.
Cena: Os imigrantes na hospedaria.

A emoção esteve presente em toda a temporada. Cida diz que o público chorava porque se identificava e que as pessoas entregavam objetos pra ela, ao saber que tinha feito o figurino: “fica com esse lampião você vai saber aproveitar quando tiver oportunidade”.[156] E realmente Cida tinha um grande ateliê de roupas e sapatos a partir de doações e, por isso, foi possível fazer a produção só com uns duzentos ou trezentos reais que foi justamente para os lampiões. A imprensa local registra a emoção da estreia:

[156] Cida Ferreira, entrevista em 15 jul, 2009 tomo 4, p.86

> Para o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, que nos últimos 20 dias teve de assumir a função do diretor Chico Medeiros, afastado por problemas de saúde, o resultado foi emocionante. 'Os atores se superaram. As dificuldades foram um motivo a mais para que a turma se unisse. 'O resultado está no palco', disse tentando esconder as lágrimas, logo após o término do espetáculo.[157]

Essa gênese da imigração, presente na história de Santo André, foi lida pela imprensa paulista com um trocadilho com o nome de uma novela global que foi ao ar naquele momento:

> A peça conta a história de Santo André, a partir de depoimentos dos próprios moradores, migrantes ou descendentes, desde a época em que chegaram ao porto de Santos, no século passado, até os dias atuais. A história toda foi baseada em entrevistas e depoimentos de antigos moradores da cidade. Este trabalho de apuração foi desenvolvido pelos próprios atores da peça. O elenco é formado por 30 atores que assinam tanto a produção quanto a iluminação do espetáculo. O figurino é dos próprios amigos e dos avós dos jovens atores andreenses. O romance, nada ficcional, fala também da desindustrialização da região, da globalização e do desemprego de uma maneira que não torna o espetáculo piegas, nem panfletário [...].[158]

---

[157] SANTOS, M. Escola Livre: estréia aprovada. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 04 jul. 1999.

[158] JORDÃO, C. Santo André faz a sua Terra Nostra no Teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 out. 1999.

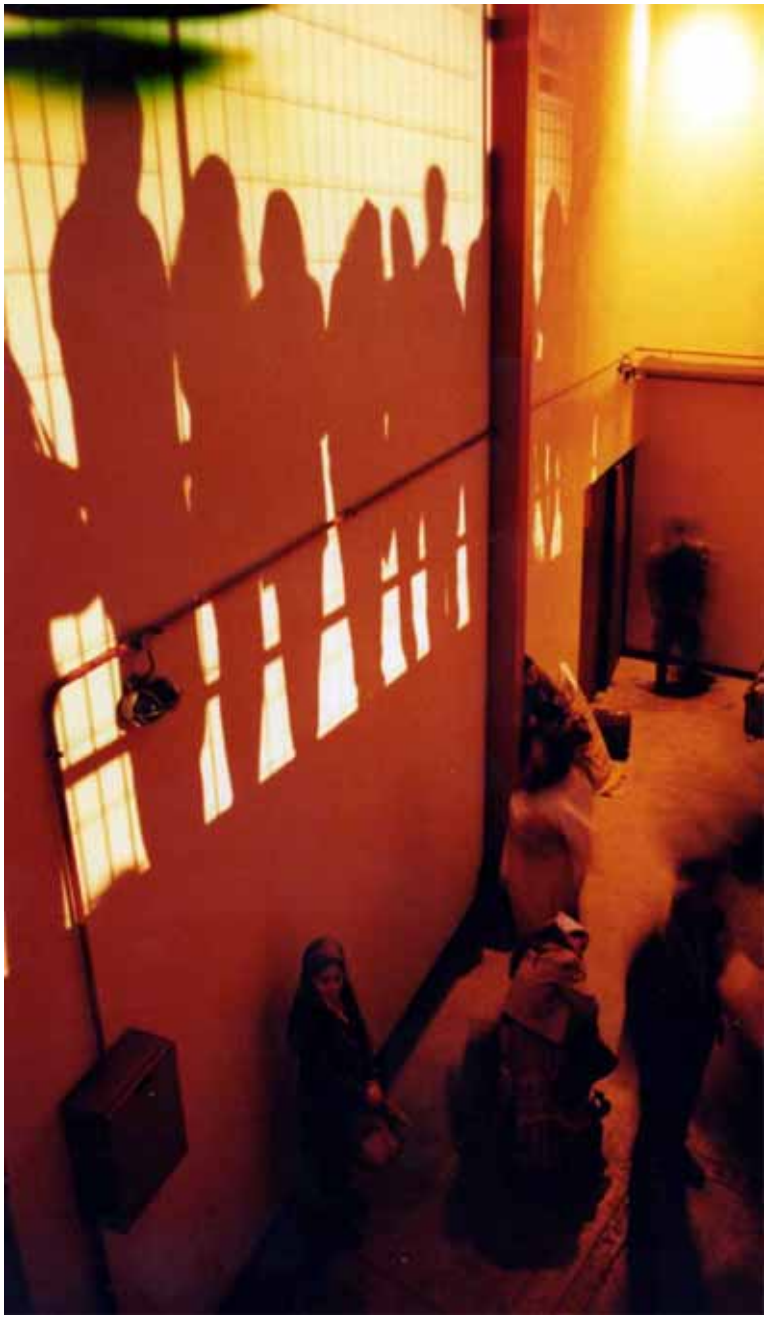


FIGURA 75: *Nossa cidade*, no corredor do Teatro Conchita. As sombras são o público, embaixo os imigrantes com suas malas no momento do embarque, flagrado pela câmera do fotágrafo. A imagem está na publicação de comemoração de 10 anos da ELT *Caminhos da criação*.

Em oposição ao jornal, volto a uma narrativa sobre a escolha do tema, apesar de longa. A memória, apesar de suas construções, apoiada no presente e em outros tempos do narrador, carrega imagens, que são um dos modos de

viver a formação. Numa alusão a Brecht,[159] uma possível leitura, da recusa como necessária, para que se chegue a possível acordo:

> – Eu me lembro que estrategicamente num determinado dia, o Abreu disse “Eu queria chamar a escola inteira para fazer uma leitura”. Era um imenso círculo no palco e ele distribuiu uma peça pra gente ler era *Nossa Cidade* do Thorton Wider. Todo mundo foi absolutamente surpreendido por essa ação: “O que é que é isso? Por que é que a gente está lendo essa “porra”? Que história é essa? A peça se passa nos Estados Unidos, não estou entendendo, o que é que isso?” Aos poucos, o Abreu foi introduzindo a questão da narrativa, que já era um projeto dele. E ele: “que tal se a gente olhar pro nosso quintal nesse momento? E falar do mundo?” Evidente que isso foi rechaçado, de cara pelos alunos. Eu me lembro que nesse meio tempo, a turma tinha ido ver dois espetáculos, como a gente sempre faz. Um dos espetáculos foi uma experiência de um Tchecov com a Fernanda Torres no elenco. A galera foi ver e quando voltou falou, “é aquilo, isso aqui a gente não quer não”. “Esse negócio de ficar contando historinha de Santo André, papo careta, não queremos.” Foi um momento super lindo. (um sorriso) O problema veio para a reunião de professores. Um representante entrou e disse “estou falando em nome da turma, não concordamos.” A gente falou “ok”. Então acabou e jogamos no lixo. E nós professores ficamos parados na frente dos alunos: “o que é que vocês querem?” Foram três semanas de silêncio absoluto, os alunos sem conseguir falar. E a gente: “beleza, vocês jogaram no lixo, ok. Nós estamos esperando, façam uma proposta pra gente ver no que dá. Não esperem, que a gente faça outra.” E então depois dessas semanas, foi lindo isso! A gente não saía do lugar. E então: “que tal ir ao lixo? Vamos lá onde está o projeto que a gente jogou fora, e vamos olhar o que a gente jogou fora porque eu acho que a gente corre o risco de ter jogado fora sem olhar, como a gente faz comumente. Igual pega uma caneta e fala, não quero mais, joga no lixo porque enjoou, mas não está nem estragada, e você jogou fora.” Os alunos falaram assim, “a gente pode rever a nossa posição”. Com essa injeção de ânimo, a escola começou a ser frequentada por gente que eles trouxeram da casa deles, por tios, avós, pais, mães, gente que eles encontravam na rua, que diziam, como tinham chegado a Santo André. Como que esse sobrenome chegou aqui. E aí o palco começou a ser ocupado pelos depoimentos e a gente começou a ver que talvez fosse uma coisa interessante. Embora, ainda se falasse assim “esse negócio de narrativa era uma vez, teatro muito careta”, e a gente convivendo com isso. Nesse período, essas reuniões freqüentes comandadas pela Lucienne foram fundamentais, esses encontros quinzenais que eram ferventes porque a gente também não sabia aonde o

[159] BRECHT, B. Aquele que diz sim e aquele que diz não. *Teatro completo em 12 volumes.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v. 3. p. 213-233.

> projeto ia dar e a serenidade do Abreu com seu núcleo de dramaturgia foi fundamental. O Abreu era responsável por certa ação de bombeiro, ficar apagando um pouco os incêndios da gente. A partir do momento que a gente teve a adesão dos alunos, aí foi um acelerador, aí aquela coisa que na hora do grande tesão estava tudo estruturado: "vamos fazer, agora é só organizar e vamos abrir a porta pro público". Uma cirurgia de emergência, eu saí, fui embora, quando eu vi eu estava na UTI sendo operado e fiquei 20 dias fora, que foram os últimos 20 dias antes da estreia. E eu lembro que 25 dias depois eu vim com minha bengalinha saindo do hospital e vi aquilo e eu disse: "eu não acredito o que virou isso. Nasceu a criança, que linda!" Abriu a porta, ficou lá, sexta sábado e domingo, sexta sábado e domingo, sexta sábado e domingo, terminou julho. Vai voltar a aula e falamos, mas vai voltar a aula? E a galera: mas como, essa "porra" está lotando? Tem fila na porta, a cidade está procurando, nós vamos nos dar ao luxo, somos uma instituição pública e vamos falar acabou porque nós temos que fazer aula? Não, vamos achar um jeito da escola se apertar daqui e dali e essa "porra" continuar em cartaz. Os alunos tendo aula e fazendo o espetáculo. Aí topamos. Vai ficar estudando outra coisa? E fazendo outro espetáculo sábado e domingo? Que sentido faz isso? Fico ali fazendo um gogoró e chega sábado e domingo eu faço o outro, que pedagogia de "merda" é essa de escola livre? Não, nós temos que integrar o estudo ao trabalho, então que nós vamos fazer? Turma, nosso estudo é – como manter vivo um espetáculo em temporada? Onde você tem esse espaço? Ficou quase um ano levantando quais eram as questões cabeludas que afligiam o intérprete ao se ver diante da possibilidade de cair no cotidiano de uma temporada. E ele ficar sendo um executor da rotina. Então vamos estudar isso. A gente estudava isso na segunda feira e experimentava no sábado. Consequência, cenas caíram, novas cenas foram escritas, começou a ter rodízio de papel. Chegou uma hora, um ano a gente em cartaz. Bem, já estudamos. Mas a "porra" da cidade continuava lotando, não tem sentido tirar de cartaz. O que a gente faz agora? Mais uma vez o Abreu disse então, vamos fazer uma versão radiofônica da obra? Então essa turma vai estudar agora história do teatro radiofônico, interpretação para rádio e dramaturgia pra rádio, então a gente passou o outro semestre com a turma fazendo o espetáculo sábado e domingo e estudando a tradução radiofônica do trabalho. O Kurlat abriu o estúdio que ele reformou. E a rubrica pra fazer tudo isso foi aprovada, eu lembro que era 5 mil reais, pra fazer não sei quantos mil CDs. E com isso tudo e com os efeitos, e os alunos comprometidos, reescreveram o texto, aí começamos a estudar o que era o ator de rádio. E era uma história da cidade, ou seja, que serve até para as salas de aula, em forma de CD e nós ficamos mais dois anos convivendo estudando tendo aula com aquilo, que a gente estava vivendo. Essa experiência é única na minha vida.[160]

---

[160] Chico Medeiros, entrevista em 08 jul. 2009, tomo 2, p. 15-16.

Foi a partir dessa possibilidade de se experimentar, que surgiu *Nossa cidade ou Sete cartas para Pierina,* peça radiofônica em sete episódios. Essa iniciativa permitiu o acesso a outro espetáculo originário deles, por outro meio de produção e também de reprodução, no caso digital em CD.

Em *Nossa cidade ou Sete cartas para Pierina,* Antonio Petrin, da geração Grupo Teatro da Cidade (GTC) mencionado na janela 3, encontra com jovens atores iniciantes da formação de ator para um trabalho criativo.

Paradoxalmente, parece ter se configurado em ganhos tanto para a prefeitura quanto para a ELT. À prefeitura porque o sucesso de público de *Nossa cidade* reforçava a visibilidade desejada e expressa no *slogan* "Santo André, cidade do futuro." Para a ELT, porque sem se contrapor, à administração, estava em consonância com a sua origem.

O enumerar dos diversos signos e aspectos que compuseram a cena de *Nossa cidade*, a recepção espetacular no jornal e a transposição para a linguagem radiofônica tem como objetivo, pontuar a criação colaborativa com uma gestação dentro da ELT, cuja sistemática está também presente, na próxima e última janela dessa viagem.

4.3.3. Janela n. 25 – O Núcleo de Direção e a junção de Núcleos

O Núcleo de Direção, sob a orientação de Antônio Araújo, iniciou suas atividades no segundo semestre de 1998. Assim, como no Núcleo de Dramaturgia, em que o interessado em participar apresenta um texto escrito de própria autoria,[161] aqui também um dos pontos que norteou a seleção foi uma criação própria, pois junto com a entrevista e a reflexão escrita, cada candidato apresentou uma gravação em vídeo de alguma direção já realizada.

Leio esse modo similar de ingresso, dos dois núcleos, como um lance inicial importante, porque direciona o alvo para aqueles que já têm práticas nessas searas da criação e em um momento em que era essencial reestabelecer diálogo com o movimento teatral andreense que tinha expectativas e cobranças com relação à ELT (ver janela 17 – funcionamento).

---

[161] Ver janela n. 10 – *Paranapiacaba de onde se avista o mar* e janela 23 – *Núcleo de Dramaturgia.*

O fechamento da ELT, como apresentado na estação anterior, atingiu não só aos que estudavam nela, mas também aos artistas-orientadores que trabalharam entre 1990-1992. Antônio Araújo, por exemplo, vira ruir uma experiência, quando estaria à frente de um processo criativo com o Núcleo de Formação de Ator, em 1992, em função da mudança no governo municipal. O convite para retornar, em 1998, foi trazido pela memória dele, como um momento de reencontro, num espaço diferenciado e profícuo para pensar a direção teatral:

> – Eu sinto que a Lucienne mantém isso e depois o Kil, o que a Thaís e Tiche trouxeram que é essa questão dos núcleos. De você ter a formação do ator e ter espaço outro, talvez mais aberto, com outra dinâmica, mais poroso, de reciclagem, de encontro, pessoas de fora. Essa ideia do núcleo ganhou talvez uma dimensão que antes talvez não tivesse, e pra mim não só o processo colaborativo se instaura, mas vira um norte dentro do projeto pedagógico da escola, vira um eixo.[162]



FIGURA 76: Antônio Araújo em 25 abr. 2009.

O crédito à ELT, como um dentre os espaços importantes de exercício em sua prática pedagógica com a formação do diretor e em diálogo com sua trajetória artística, também transparece na pesquisa de doutorado de Antônio Araújo.[163] Mas antes que o "processo colaborativo" possa se tornar um "eixo"

---

[162] Antônio Araújo, entrevista em 25 abril 2009, tomo 1, p. 113-114.
[163] SILVA 2008, p. 3; p.57.

dentro da ELT, tento acompanhar seus primeiros passos, apesar de uma dificuldade inicial, não pela natureza, resultados ou diversidade do processo colaborativo, que tem levado tantos pesquisadores a se debruçarem sobre ele,[164] pois quando fui para campo, a fim de realizar as entrevistas, ainda não havia circunscrito o trabalho à primeira década de existência da ELT, tendo reunido conjuntamente pessoas que atuaram no Núcleo de Direção em vários momentos, inclusive após a virada para o terceiro milênio.

Pelos resultados estéticos, pelo processo de criação, pela repercussão, entre outros motivos, um dos momentos que mais vieram à memória dos narradores da ELT ligados ao Núcleo de Direção, foi o que resultou na montagem de *Crime e castigo*, a partir da obra homônima de Dostoievski e que estreou em agosto de 2003, depois de um ano e meio de gestação, reunindo além de Luís Alberto de Abreu e Antônio Araújo, à frente do núcleo de criadores da dramaturgia e da direção respectivamente, também Lucienne Guedes à frente do processo com os atores.

Como pude acompanhar em alguns momentos dessas estações, a memória, a partir da perspectiva em Bérgson, se apoia em tempos múltiplos, condensando ou dilatando tempos. Essa característica fortalece a minha opção pelo recorte de dez anos iniciais da ELT, por mais que deixe de utilizar narrativas tão singulares de quem passou pela experiência e *Crime e Castigo* na ELT e que já reuniria material suficiente para uma tese.

O recorte me impede passar por cima de procedimentos realizados nesse momento de retorno da ELT (até o ano de 2000) e que tenderiam a ser ocultados, já que *Crime e castigo* emerge em um momento em que o "processo colaborativo" já é uma prática e nomenclatura em uso na ELT.[165] Busco compreender "o continuum", tendo em vista que o processo colaborativo é

---

[164] Entre os pesquisadores, o próprio Antônio Araújo que localiza em sua tese o uso da terminologia processo colaborativo nos últimos anos da década de 1990, simultâneo ao momento de fortalecimento do movimento de grupo na cidade de São Paulo e a dimensão nacional como contraponto à produção teatral que tinha encenadores como centro. Numa das possíveis abordagens teóricas, visualiza o processo colaborativo como modo de criação, como metodologia de trabalho, como modo de produção e como resultante estética. SILVA 2008, p. 57-67.

[165] ABREU, L. A. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da ELT,* Ano I, n. 0, 2003, Santo André, p. 34-41.

também um instrumento pedagógico[166] condizente com um "modo de fazer e viver" o teatro, já em gestação na primeira década da ELT.

Volto a 1998, quando o Núcleo de Direção se inicia, ao lado de leituras e discussões, entre elas a de Jean-Jacques Roubine em *A linguagem da encenação teatral*,[167] arando o campo para as criações artísticas e estabelecendo referenciais comuns no grupo. Naquele momento, existe uma sistemática dos exercícios de direção criados por cada integrante do núcleo em curso, estabelecendo uma dinâmica de trabalho.

Esses exercícios no Núcleo, sob a direção de Antônio Araújo, têm pontos de similaridades com os de Luis Alberto de Abreu. Assim como a dramaturgia se dá, conforme visto na janela n. 23, no exercício do escrever "para a cena", também para dar cabo da ação de "dirigir", é necessário "erguer cenas" para discuti-las e aprender com elas.

Os diretores não entram sozinhos pela porta do Núcleo de Direção. Para "dar corpo à cena" os atores são necessários, como um dos lados de uma figura geométrica. São convidados a vir, semanalmente para "o levantar das cenas" e vêm dos mais variados lugares, por exemplo, da própria ELT, dos contatos pessoais e profissionais de cada diretor que participa do núcleo, pelos comentários que se fazem nas rodas e nas filas de teatro, entre outros. Os atores, aprendizes ou não da ELT, passam, a partir do Núcleo de Direção, a conviver e a habitar no espaço dela.

Para que a cena possa existir e avançar no diálogo entre seus pares, os dramaturgos também vêm para compor o Núcleo de Direção, um outro lado, como num triângulo equilátero. Como visto, pela janela 23, eles já estavam na ELT sob a orientação de Luís Alberto de Abreu, no mínimo desde 1997 e em algum momento tiveram uma produção: já haviam feito um ciclo de leituras dramáticas, estavam participando do processo do *Nossa cidade*, ou seja, estavam ali naquele teto, co-habitando. No encontro que tive com os dramaturgos, que também participaram do Núcleo de Direção (FIG. 68, janela 23), eles lembram:

---

[166] Para Araújo é também um instrumento pedagógico na ELT e também em sua atuação na Escola de Comunicações e Artes da USP.
[167] ROUBINE, J. *A Linguagem da encenação teatral.* Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

> – Os encontros inicialmente eram aos sábado à tarde. Eu lembro que teve um dia que saímos daqui às 23 horas e não havia acabado todas as cenas, mas teve que parar porque senão não ia mais ter trem para voltar. Foi uma experiência única, eu nunca tinha feito teatro dessa maneira e me enfiado assim de produzir uma cena por semana, escrever e encenar, e os ensaios que quando não tinha espaço, eram na minha casa.[168]
>
> – A gente sabia que ia haver um retorno. Havia seriedade por parte de quem estava aqui, compromisso. [169]

Em um dos momentos desse encontro relampejou[170] que eu havia escrito um texto de avaliação do período em que participei do Núcleo de Direção até maio de 1999. Quando começo a me debruçar sobre essa janela, busco o arquivo e espanto-me com observações feitas há dez anos e que se conectam com questões que tenho até hoje:

> Neste semestre ao conviver nos corredores da ELT pude dizer "isso é uma escola de teatro, não só porque vemos a escola habitada em vários momentos que poderiam ser ociosos ou porque em pleno sábado vemos pessoas ensaiando na rua e nos banheiros. Do momento que fiz minha inscrição para o núcleo, na seleção para o mesmo, nos momentos de ensaio fui percebendo revitalização, porque a poeira de um espaço não está apenas nos móveis e paredes. É o ar, é o trabalho, são as pessoas. Pude ver praticamente um questionamento do que vem a ser um espaço "público."[171]

A imagem que guardo desse tempo (1998-1999) é de uma procissão: os dramaturgos, os diretores e os atores caminhando e descobrindo perspectivas dentro dos corredores, escadas, salas e cantos da ELT e do Teatro Conchita de Moraes, relacionando-se com ele como uma terceira via, como resultante estética.[172]

---

[168] Luís Maria, entrevista em 16 jul. 2009, tomo 5, p. 140.
[169] Adélia Nicolete, entrevista em 16 jul. 2009, tomo 5, p.141.
[170] Adélia Nicolete e Luís Maria lembram da leitura de uma carta minha como uma espécie de avaliação do curso, tomo 5, p. 131.
[171] Carta ao Núcleo de Direção e Encenação a/c Antônio Araújo, junho 1999. Arquivo Vilma Campos.
[172] Esse é um dos possíveis prismas para se pensar o processo colaborativo, ou seja, como resultante estética. Nesse diálogo está reunido "experimentação espacial e/ou relação com a cidade "(SILVA, 2008, p. 67) e o estímulo à escritura de peças inéditas (SILVA, 2008, p. 66).

O prédio foi vivido de uma terceira maneira, assim como para aqueles que estavam sob o processo criativo de *Nossa cidade* (janela 24). O espaço também não se configurava como uma "solução", conforme para a gestão (janela 16, "veio melhor porque veio como uma sede"[173]) e nem era "problema" como para a coordenação (janela 17, "com toda estrutura de uma coisa nova, mas que já estava estragada").[174]

Como visto acima, na narrativa de Luís Maria e Adélia, o espaço é lembrado como trabalho e compromisso. Os narradores também trazem viva a importância de terem conhecido outros artistas, outras propostas de trabalho e a mobilidade entre os pontos de vista (dramaturgia, direção e interpretação):

> Eu chamava o curso de 'fábrica de cenas'. Os grupos (atores / diretor / dramaturgo) eram reformulados a cada proposta de trabalho (Hamlet, Marivaux, O jardim das cerejeiras) e toda semana várias cenas eram apresentadas, primeiro o diretor apresentava a cena fiel ao texto, depois apresentava a sua visão da cena – onde entravam os dramaturgos.[175]

> – A gente trabalhou o Tchecov, Nelson Rodrigues, e o Tó sugeria que montássemos primeiro uma leitura fiel e depois com uma leitura pessoal. Ele dava essa nomenclatura. Eu lembro que eu montei a cena dos coveiros do *Hamlet* com um churrasco. No início você conhecia poucas pessoas e às vezes acontecia aleatoriamente a definição com quem ia trabalhar, depois você ia vendo com quem tinha dado mais certo. Eu achei um grupo ali que foi a *Comparsaria Teatro* que é um grupo que existe até hoje e também tive possibilidade de achar qual é a minha área dentro do teatro. E a gente foi percebendo que havia muitos dramaturgos entre nós tinha a Zuca, o Luiz Maria e, a gente conversou: "já que temos atores e dramaturgos, porque ficamos montando peças existentes e não criamos? Daí que o curso deu um salto e mudou de nome para "Núcleo de Estudos do Teatro Contemporâneo".[176]

Adélia Nicolete[177] lembra que, no segundo semestre de 1999, já há três processos com criações textuais, tanto a partir de uma proposta do próprio dramaturgo, quanto também dos outros dois papéis: o diretor e o ator. Antonio

---

[173] Celso Frateschi, entrevista em 20 maio 2009, tomo 1, p.141-142.
[174] Lucienne Guedes, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p.117-118.
[175] Depoimento por escrito, enviado em por e-mail, 03 set. 2009.
[176] Fernando Faria, entrevista em 12 nov. 2010, tomo 5, p. 148
[177] Adélia Nicolete, conversa pelo *Skype* em 01 nov. de 2010.

Correa Neto, que participou do Núcleo de Direção e que estava também entre aqueles que circularam pelos três papéis, avalia: “O Tó e o Abreu já trabalhavam juntos, mas foi o ambiente da ELT que propiciou uma sinergia para que o processo colaborativo se tornasse uma filosofia de trabalho que se traduzia em uma maneira de ver o teatro”. [178]

Tanto Abreu quanto Antônio Araújo localizam essas experiências artísticas para além da ELT, alimentando e sendo alimentadas simultaneamente:

> – A ELT acabou por meio de dois trabalhos, de certa maneira me reconciliaram com o teatro. Um foi o *Livro de Jó* que foi gestado exatamente no término da ELT e com o Tó. A gente começou a falar num momento que eu estava muito brigado com o teatro, e o outro foi projeto da comédia popular que deu alegria de fazer teatro. Isso foi fundamental, assim como todas as pesquisas que eu fiz depois na volta da escola.[179]

> – Eu não me lembro direito, mas enfim, eu não sei se depois de um ano, de dois anos, mas aconteceu uma coisa muito bacana, que foi uma junção do Núcleo de Dramaturgia e o Núcleo de Direção. E eu acho que tem a ver com a parceria com o Abreu já da primeira leva da escola. O Abreu foi meu professor no CPT de dramaturgia e depois numa relação não mais professor e de aluno, a gente trabalhou no que culminou no *Livro de Jó.* Eu sinto que nessa retomada, de um namoro, da gente dizer em determinado momento vamos cruzar esses dois núcleos e fazer uma coisa mais integrada? Acho que de novo tem a ver com esse tipo de maleabilidade. Penso de novo nesse caráter de vanguarda e antecipador da ELT. Tempos depois, eu convido o Abreu para ir pra USP e a gente desenvolve uma experiência de processo colaborativo que se mantém até hoje. E depois ainda veio um terceiro eixo. Que escola toparia um curso em que você tem três professores dando aula conjuntamente? [180]

No girar da terra, talvez seja possível ainda encontrar lugares onde seja viável lançar desafios, ou talvez provocá-los para que existam. O próprio lugar da pesquisa dentro da universidade, a rigor, tem esse papel de colocar o conhecimento em movimento e alguns criadores teatrais já têm buscado brechas, a partir da contradição encontrada nas próprias instituições, muitas

---

[178] Antonio Correa Neto, depoimento enviado por e-mail, em 01 de nov. de 2010.
[179] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p. 41.
[180] Antônio Araújo, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p.110-111.

vezes a partir de experiências vividas dentro de outros espaços para além dela, como no caso de artistas que a viveram na ELT e que depois foram atuar em universidades.

Como disse, no início da janela, fui percebendo, no manuseio das narrativas, um período que quase não fora mencionado pelos narradores entre 1999 e 2000. Foi quando tive a oportunidade de realizar um último encontro para esse trabalho,[181] que me deu notícia da memória desse momento, mencionando a mudança de nomenclatura para Núcleo de Estudos do Teatro Contemporâneo e um ir para fora no espaço exterior ao edifício:



FIGURA 77: Fernando Faria em 12 de nov. 2010.

> – Teve um estímulo lançado pelo Tó e pelo Abreu que era pegar um trem em Santo André, Mauá, Ribeirão Pires. Os grupos entravam no trem e cada um desceria na estação que quisesse. Eu e meu grupo fomos para Mauá e começamos a caminhar.
> Eu lembro que quando a gente chegou na estação de Mauá e ali no entorno, a gente conheceu uma margarida, uma gari e levamos um "papão" com ela. Apesar de ter aquele uniforme, tinha uns detalhes, um lenço roxo como se fosse um cinto. E a gente ficou muito ligado nela. E depois conhecemos outra mulher que era não sei se feirante ou catadora de lixo e a gente ficou um tempão conversando com ela, pessoas assim

[181] Ao participar do VI CONGRESSO da ABRACE de 09 a 12 de nov. 2010 na cidade de São Paulo.

> muito peculiares. E a partir disso que surgiu a ideia de trabalhar na dramaturgia sobre mulheres e a gente chegou nas mulheres de Shakespeares, mas completamente contemporâneas. Chamamos ao trabalho de *Insensíveis.*

Esse trabalho mencionado por Fernando Faria compõe um dos quatro trabalhos nascidos na ELT[182] que se apresentam no início do ano seguinte em uma mostra no TUSP.[183] A dramaturgia que está aqui em ação, conjunta com o Núcleo de Estudos do Teatro Contemporâneo, também atua com o Núcleo de Montagem, sob a orientação de Francisco Medeiros, como uma iniciativa de diálogo com os grupos, em Santo André.

---

[182] Espetáculos: *Matadouro*, dramaturgia de Luís Maria Veiga, direção Eliana Monteiro; *Insensíveis* dramaturgia de Zuka Zencker, direção Fernando Faria; *Frango*, dramaturgia de Giuliano Tierno, direção de Joca Carvalho e *Hora Extra* dramaturgia de Denise Alves e direção de Antonio Correa Neto.

[183] Peças nascem de três núcleos. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 15 fev. 2001; Mostra traz experimentalismo sem limite *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 01 de março de 2001.

Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de História | Programa de Pós-Graduação em História

VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE

Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990-2000

Volume 5

Uberlândia MG 2010



Escola Livre, Eis a Questão



Cenas in Canto,
Grupo Tusp,
Cia. do Latão,
Teatro da Patuléia,
Cia. São Jorge de Variedades,
Núcleo Bartolomeu de Depoimentos,
Parlapatões, Patifes e Paspalhões,
Centro de Dança de Santo André,
Cia. Monociclo,
Tiche Vianna,
Cia Ato,
Cia. Pasteurizada de Teatro,
Cia. Espinha de Peixe,
Núcleo de Direção de São Bernardo do Campo
Cia. Tablado de Arruar

Núcleos da ELT: formação do ator, dramaturgia, cenografia, direção teatral, iluminação cênica, técnicas circenses, estudos do teatro contemporâneo

Mostra Escola Livre de Teatro e Convidados

17 Novembro – Dezembro 19

2002

ENTRADA FRANCA

Informações: **4996-2164**

REALIZAÇÃO

Escola Livre de Teatro
Praça Rui Barbosa, 12
Santa Terezinha
Santo André/SP
escolalivre@ig.com.br

Prefeitura de Santo André
Secretaria de Cultura, Esporte Lazer

Santo André
Cidade Futuro
Agenda 21 Local
Cultura

APOIO

MASTER'S
GRÁFICA E EDITORA LTDA.
Fone: 4367.3055

5. PONTO DE CHEGADA

5.1. As fontes

Vento
beija o cais
traz para a luz
o que estava perdido no escuro
o que leva para outro lugar
nossa paz
Vento
volta atrás
nem que seja um minuto
pra olhar, para olhar
tão só mais uma vez
o cais....[1]

Como é que vai e aí?
Como é que vai ficar? Tudo bem?
Tudo bem mal, sabe?
Olhando daqui só uma parte
Daí tudo nada da verdade[...]
Tudo só uma parte menina
Parte não é verdade.[2]

Na seleção documental, como assinala Ricoeur, já está presente a operação historiográfica[3] e, nessa pesquisa, a opção foi produzir novos registros a partir de encontros com os sujeitos da ELT, pois estes, junto aos escritos, às imagens e aos depoimentos orais que haviam ficado no tempo compõem as fontes:

> como toda escrita, um documento de arquivo está aberto a quem quer que saiba ler; ele não tem, portanto, um destinatário designado, diferentemente do testemunho oral, dirigido a um interlocutor preciso; além disso, o documento que dorme nos arquivos é não somente mudo, mas órfão.[4]

---

[1] "Nem que seja um minuto" composição de Gustavo Kurlat para a peça radiofônica *Nossa cidade ou 7 cartas para Pierina.* 2000. Encarte do CD, 2000.
[2] Fragmento da música "Como é" composição de Carolina Nagayoschi, Daniela Cavagir, Maria Cecília Mansur, Maria Cordélia, Gustavo Kurlat para o espetáculo *Nekrópolis.* (2009). Direção Gustavo Kurlat com a F 10.
[3] RICOEUR, 2007, p.146-147.
[4] RICOEUR, 2007, p.179.

O “olho no olho” veio a calhar, tratando-se de passado tão próximo e do qual também vivi. A memória de cada indivíduo e também a coletiva de cada grupo dando vazão a aspectos fugidios em outras fontes, embora obviamente, como as outras, construída.

Parti da motivação de leituras em Marc Bloch, Walter Benjamin, Maurice Halbwachs e particularmente Bérgson que articula diferentes temporalidades e conseqüentemente, a possibilidade para recuar e avançar no tempo, jogando luz na cronologia. Para além desses, e outros autores a que fui apresentada pelo meu recente papel de historiadora, foi possível contar com minha prática teatral tanto artística quanto pedagógica, que formularam as questões e as emolduraram.

Escutei uma “intuição amorfa”,[5] como diria Peter Brook. Como “um perfume, uma cor, uma sombra”[6], as narrativas se materializaram nos encontros com as pessoas da ELT que com suas memórias (e a minha própria) viabilizaram “lampejos” Lado a lado, memória voluntária e involuntária manifestando-se em forma de metáforas, analogias e símbolos, ultrapassando o portal limitante de uma só verdade, ou de não verdade. Provocando-me como pesquisadora, para que eu pudesse chegar, em alguns momentos àquilo que Eugenio Barba chamou de trama úmida, e até viscosa:

> A viagem ao país da lembrança nos coloca diante da confusão do sentimento passado com o sentimento presente. Quase nunca sabemos distinguir quais são as emoções que efetivamente pertencem ao tempo lembrado e quais, ao contrário, pertencem ao momento em que nos lembramos dela. Essa segunda zona do vasto país vertical da lembrança é tão misturada, composta de uma trama tão grande de humores, que eu a chamo de úmida para não chamá-la de viscosa. Quando conseguimos nos desembaraçar de tudo isso, entramos na zona fecunda, aquela em que as ações, as paixões e as circunstancia de uma época mandam seu pólen até o dia de hoje.[7]

---

[5] BROOK, P. *O ponto de mudança.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995. p.19
[6] BROOK, 1995, p. 19.
[7] BARBA, E. *Queimar a casa:* origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 239.

No ano de 2009, fiz quatro viagens de campo[8] para entrevistar os sujeitos da ELT. Em uma dessas idas a Santo André, no dia 25 de abril de 2009, assisti ao espetáculo *Nekrópolis*[9] da Formação 10, que assim como as outras turmas do Núcleo de Formação de Ator (até a de número 13) e também de outros núcleos, foram entrevistadas por mim. Como assinalei, no *Ponto de Partida,* o recorte de utilizar as narrativas referentes até o ano 2000 foi posterior ao planejado na pesquisa, necessário no momento da escrita.

> Nekrópolis é uma peça que retoma o tema da ação política no contexto altamente complexo do Brasil contemporâneo. Em sua narrativa, um grupo de indivíduos se congrega numa organização autodenominada ESTIRPE; excluídos, vivendo à margem (como muitos brasileiros), dedicam-se a desenterrar cadáveres – e com isso, trazer à tona os crimes impunes cometidos por um Estado negligente e por uma sociedade permissiva. Na montagem, o texto dialoga com uma dramaturgia musical que confronta, enfatiza, nega, questiona, sonha, cantando como num contraponto que procura frestas entre os espaços da palavra.[10]

Embora meu ponto de chegada não seja a segunda década de existência da ELT, 2000-2010, e nem aprofunde no conceito de cultura política,[11] o que prescindiria um adentrar aos anos 2000, sem saltos temporais; é inevitável, que eu faça ao menos uma relação entre o enredo de *Nekrópolis* e a opção metodológica com os depoimentos orais em *Estações e trilhos.*

Assim como a estirpe dedicou-se a desenterrar cadáveres, vi saltar das narrativas um passado que estava por baixo da superfície. Cada grupo trazendo memórias múltiplas relacionadas às experiências vividas com seus diálogos e entraves.

Os sujeitos, ao recordarem da experiência vivida, estão construindo narrativas que são re-atualizadas a partir do momento presente de cada um,

---

[8] Janeiro, abril, maio, julho de 2009.
[9] Direção geral e musical: Gustavo Kurlat. Dramaturgia: Roberto Alvin. Elenco: Attilio Possar, Audrey Bessa, Carolina Nagayoshi Nogueira, Cleide Mariano, Daniela Cavagis, Fábio de Sousa, Jefferson Matias, Kenan Bernardes, Leandro Evangelista, Maria Cecília Mansur, Maria Cordélia, Milton Filho, Nádia Bittencourt, Sofia Botelho, Thaís Dias, Thaís Navas, Valéria Rocha, Wagner Antônio. Preparação de ator: Luís Marmora e Mariana Senne. Direção de movimento: Juliana Monteiro. Assistência de direção musical: Cristiano Gouveia. Assistência de direção: Ivanda Eliza. Orientação de voz cênica: Lúcia Gayotto.
[10] Programa da Peça *Nekrópolis*. Acervo Vilma Campos.
[11] COELHO, 2000, p. 139.

particularmente a partir dos símbolos que são potenciais para o entendimento do “como” o sujeito guarda a memória. Ou seja, do significado daquela experiência e não do que “foi” exatamente a experiência.

Os documentos escritos como relatórios, artigos e notícias de jornal são muito importantes, apesar de também não serem inocentes e de portarem o discurso e os interesses ali postos, em seu tempo. São eles que permitem identificar data, local, pessoas envolvidas e outras informações que, muitas vezes, são condensadas ou dilatadas na memória que os narradores trazem.

Com relação à imprensa, foi possível verificar que ela veicula principalmente os momentos que são espetaculares, ou seja, as encenações realizadas pela própria escola ou por convidados. Contudo, não deixa de ser especialmente importante partir do que foi noticiado, pois tendo esse material disponível, é possível tramá-lo com outras janelas que se abrem como as propiciadas pela memória, permitindo olhar por outro ângulo, principalmente no que diz respeito aos significados da ELT na trajetória de formação e também nos desdobramentos profissionais posteriores.

Dentre os documentos escritos mais relevantes, destaco dois volumes produzidos pela ELT. Para o período de 1990 a 1992, *Alfabeto pegou fogo*,[12] que seria uma publicação que não chegou ao prelo. Em um dos capítulos está a reflexão sobre os anos de implementação e, para o período de 1997 a 2000, *Caminhos da criação*[13], que retoma o primeiro e segue contando a trajetória da ELT, até o final do milênio.

Depois do contato com esse período, foi possível compreender o alcance possível dos discursos realizados quase que imediatamente ao momento da experiência nas duas publicações, já citadas, em outros documentos de época e a valorizar ainda mais os meandros da memória, pois um dos maiores aprendizados no processo foi a tecitura do texto. Uma compreensão de que a memória tem uma dinâmica própria. Sinto necessário considerar a forma do compor, de escrever em sintonia com ela. Por isso as estações, as paisagens e as janelas. A forma é conteúdo.

---

[12] SANTO ANDRÉ, 1992.
[13] SANTO NADRÉ, 2000.

5.2. O tempo-lugar

Uma máquina marca as horas
se não marcasse o que seria de mim?
Ficaria parada no intento?
Ou inventaria o tempo?
Olho pra trás e vejo meus ex-passos
quanto tempo passei?
Nem sei
me equilibrando na linha do horizonte[...][14]

Entre os espetáculos da ELT, que estrearam em novembro e dezembro de 2000,[15] alguns seguem viagem no ano seguinte, marcando também a notícia do lançamento de *Caminhos da criação*[16], o livro comemorativo dos dez anos da ELT.

A *Folha de S. Paulo* afirma: "Os sete núcleos da escola – que abrangem desde a formação dos atores até técnicas circenses – arrumaram as malas e chegam hoje à capital trazendo oito espetáculos na bagagem".[17]

O ato de levar produtos artísticos de construção própria para qualquer lugar, inclusive para a cidade de São Paulo, é diferente da realidade andreense no início dos anos 1990. Para interessados na linguagem teatral, havia principalmente a circulação local entre os grupos em festivais de teatro amador e para aquele, que quisesse seguir o ofício de artista, a expectativa de sair do município para estudar, levando na mala a vontade de aprender.

Os espetáculos, que o jornal paulista anuncia em 2001, são provenientes principalmente de trabalhos do ano 2000 (janela 25), do Núcleo de Estudos do Teatro Contemporâneo (desdobramento do Núcleo de Direção) e do Núcleo de Montagem que atuaram conjuntamente com o Núcleo de Dramaturgia (também Assessoria Dramatúrgica) e que, compuseram a sétima e última paisagem desse trabalho. Estão em prol da cena, por convicções artísticas, dos mestres que estão também à frente desses núcleos, não descoladas dos conflitos dos homens que vivem a sua época. Assim também

---

[14] Fragmento da música "Tempo" composição de Daniela Cavagis, Cristiano Gouveia e Gustavo Kurlat para o espetáculo *Nekrópolis* (2009). Direção Gustavo Kurlat com a F10.
[15] SANTO ANDRÉ, 2000, p. 116-118.
[16] SANTO ANDRÉ, 2000.
[17] Mostra traz experimentalismo sem limite. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 mar. de 2001.

ocorrera, durante meados de 1998-1999, com o Núcleo de Formação do Ator, da F1 (janela 24), por ocasião de *Nossa Cidade* em junção com o Núcleo de Dramaturgia (janela 23).

Dessa maneira, o conjunto de espetáculos, que chega ao TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo) em 2001, é resultante de trabalho contínuo e de uma apropriação, como um dentre os modos de viver a formação e a criação artística na ELT. É uma dentre as respostas ao "passado que pesava nas costas" e "isolamento" da escola, se comparado com a gestão que deu origem a ELT entre 1989-1992. As experiências artísticas desses espetáculos ultrapassam o limite da informação veiculada pela imprensa, por mais que o jornalista mencione: "o projeto vem como resultado de um processo conjunto de pessoas entre diversos grupos da região".[18]

Luís Alberto de Abreu, Antônio Araújo e Francisco Medeiros, à frente desses núcleos, colocam os aprendizes em confronto com o fazer próprio, fomentando criações artísticas originais e também a criação de novos grupos. Não se eximem de assinar suas criações artísticas, porém o mais relevante é que os aprendizes também o façam, correndo os riscos advindos da autoria própria. Outros mestres contribuem nesta perspectiva, entre eles, Lucienne Guedes, um terceiro vértice no eixo, reunindo os atores e Gustavo Kurlat, que dialoga com versatilidade e trazendo as criações musicais aos núcleos de diferente natureza.

A partir das imagens vistas nas janelas da sétima paisagem, é possível afirmar que um conjunto de espetáculos na mala é resultante de uma apropriação dentro do fazer criativo na própria cena. É um posicionamento político, no sentido mais largo do termo do artista que assume um papel na polis[19], importante como um ponto de chegada na sobrevivência na ELT na segunda metade da década de 1990. Tendência que pode ou não se radicalizar nos anos pós 2000, como a percepção de uma prática civil mais comprometida a partir da experiência vivida nos últimos anos do século XX.

Vieram, posteriormente, outros investimentos públicos em cultura além do da prefeitura de Santo André como o Teatro Vocacional e a Lei de

---

[18] Mostra traz experimentalismo sem limite. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 01 mar. de 2001.
[19] GUENÓUN, 2003.

fomento,[20] na prefeitura municipal de São Paulo e os Pontos de Cultura[21] do governo federal, que alertam para uma direção e para uma discussão de que o teatro, enquanto linguagem artística pode ser um assunto do estado, para além de um governo.

> – Eu localizei esse eixo, essa questão do trabalho comum que para mim reverbera em várias coisas, a nossa reeducação para as relações sociais, a sala como o ensaio de uma nova sociedade, e isso tudo na verdade me foi alimentado dentro da escola porque desde sempre havia essa característica nos encontros, a solicitação dessa expressão desse individuo, de maneira dialogada, conjunta, e é muito curioso que isso foi reverberando em tudo que eu fazia fora da escola.[22]

Mais do que responder à demanda de "ir em direção ao centro" posta na política cultural, em voga nos últimos anos da década de 1990, em Santo André, a sétima paisagem me mostra uma subversão, o diálogo com o seu tempo e lugar não só refletindo, mas intervindo e modificando-o. É indo para as suas origens, tanto no tema (*Nossa cidade* - janela 24*)*, quanto no movimento teatral à beira (Núcleo de Direção e depois Estudos do Teatro Contemporâneo, Núcleo de Montagem e Assessoria Dramatúrgica – janela 25) que o teatro da ELT encontra passagem, indo para além da linha do trem.

Foi enraizando-se que a ELT se tornou do mundo. Abreu afirma sobre a ELT: "pesquisa o que quiser teatro grego, qualquer gênero, o que bem entender, agora o resultado da pesquisa tem que ir em direção ao seu tempo e ao seu lugar que é Santo André."[23] A ELT, está contudo para além da borda do campo.

Essa última paisagem me dá ainda um tênue contorno do processo colaborativo enquanto procedimento pedagógico, mas como continuum e não como uma "grife". Vejo o processo se materializar na formação, como numa gestação, às vezes mais, outras vezes menos visível. É possível perceber o

---

[20] Administração Marta Suplicy (2001-2004)
[21] "Programa Cultura Viva foi iniciado em abril de 2004 e tem como objetivo promover, ampliar e garantir o acesso das comunidades mais excluídas do usufruto de bens culturais aos meios de fruição, produção e difusão desses bens com vistas à ação cultural em diferentes meios e linguagens artísticas e lúdicas. Essa contribuição se concretizou no apoio a espaços culturais denominados Pontos de Cultura." Informações enviadas via e-mail por Antônia Maria do Carmo Rangel em 21 dez. 2009, da administração da FUNARTE.
[22] Edgar Castro, entrevista em 09 set. 2010, tomo 2, p. 58.
[23] Luís Alberto de Abreu, entrevista em 06 fev. 2009, p. 82.

diálogo com os processos criativos de grupos, na medida em que os mestres da ELT são pessoas em exercício no ofício artístico com seus coletivos e pesquisas próprias, no entanto, sem desconsiderar a realidade material, por exemplo: o edifício e as pessoas envolvidas que comparecem não só na sétima paisagem, mas nas outras e que compreendem a *Terceira estação Santo André.* São as janelas 23, 24 e 25 que finalizam o volume numa única paisagem, embora a paisagem precedente, sexta, também esteja simultânea no tempo (1997-2000) pelas janelas 20, 21 e 22.

Nessas, independentemente de serem processos do Núcleo de Formação do Ator, apontei apenas *flashes.* É um lado da moeda importante, porém outros aspectos para além do processo colaborativo sobressaíram nas narrativas trazidas pela memória. Entre elas, o impasse entre viver o "tempo e o espaço" da pesquisa e a necessidade de "garantir a subsistência" (Núcleo de Circo – janela 22); a dificuldade de meios materiais e a relação entre mestre e aprendiz (janela 20 – formação 2 com *O último carro* e janela 21 – formação 3, 4 e 5). A penúltima paisagem desse trabalho é ainda o alerta de que há muitas formas de viver a formação e dos riscos da generalização.

A sexta e sétima paisagens se colocam como uma busca de atuação que põe o artista no centro[24], para além dos aspectos técnicos na sua formação em consonância com o trilho de aprender pela experiência, no caminhar e no ofício e não a partir de uma repetição ou reprodução prévia, de acordo com as bases pedagógicas de homens como Meyerhold, Stanislavski, Grotowski, Barba e Peter Brook, entre outros, já visíveis em criações na primeira e na segunda estações (*Paranapiacaba, O alienista, O brando, Travessias).*

Vejo ainda que os processos de formação, tendo como ponto de partida os processos de criação, nessas sexta e sétima paisagens, são similares ao que fora na segunda estação com *O alienista, O brando* e *Travessias* (janela 12) para o Núcleo de Formação de Atores e mesmo com a primeira estação, na qual já se tratava de uma produção com artistas da cidade a peça *Paranapiacaba de onde se avista o mar* (janela 10). Há uma continuidade no sentido da participação do aprendiz ou estudante como criador e reconhecendo

---

[24] FERAL, 2004, p. 170.

a articulação entre as partes da obra.[25] “Encenar é ainda ensinar”,[26] soa como um mantra: opção estética e pedagógica.

Para além do processo cênico, no período de 1997-2000, aqui chamado *Estação Santo André,* algumas proposições dos indivíduos também são importantes, especialmente na quinta paisagem, como o desejo de Kil Abreu de deixar registros escritos e reflexões sobre a ELT. Como coordenador da escola e publicação de *Caminhos da Criação* inaugura outras escritas, como *Cadernos da ELT,* depois dos anos 2000,[27] crendo numa escola cosmopolita.[28] É bom lembrar que nem no período inaugural do primeiro biênio da ELT, fora possível levar ao prelo *Alfabeto pegou fogo*, publicação que traria não só a reflexão sobre o primeiro biênio da ELT, como também da EMIA e da Casa do Olhar, sendo este um dos exemplos de que as fragilidades entre a relação teatro e estado já estavam postas. Por mais que houvesse uma política cultural na cidade como mediadora na primeira gestão do prefeito Celso Daniel, não havia uma discussão amadurecida de que os bens culturais estão acima de uma legenda e que compõem fundamentalmente a sociedade.

Ainda na quinta paisagem, foi vista a realidade diversa da ELT a partir de 1997. Funcionários, gestores, coordenadores e mestres que a viveram diferentemente. Acompanhando esse trecho de dez anos de sua trajetória, é visível que o compromisso para com uma formação estética nas artes, oriunda de uma política pública municipal, foi se perdendo no decorrer do tempo e esgarçando algumas relações, particularmente com funcionários, embora algumas práticas individuais se mantenham.

O pássaro morto, trazido por imagem na narrativa de Celso Frateschi na janela 15, abrindo a estação, já estava ferido, antes da interrupção da ELT entre 1993-1996. Entre outros indícios, as condições de finalização do espetáculo *Travessias*, na *Segunda estação Capuava*.

---

[25] “A consciência artística emana da percepção da potencialidade criativa de cada um. O aluno, enquanto criador, não pode se alienar do todo da obra. No caso da encenação, deve buscar participar de todas as etapas do processo, aprendendo a reconhecer cada elo da articulação do espetáculo e o seu quinhão enquanto ator e realizador. SANTO ANDRÉ, 1992, p. 59.
[26] LASSALLE & RIVIERE, 2010, p. 7.
[27] Número 0, março de 2003; número 1, junho de 2004; número 2 , agosto de 2005; número 3 março de 2007.
[28] Kil Abreu, entrevista em 14 jul. 2009, tomo 4, p.10.

As imagens trazidas pelas memórias dos narradores, especialmente os que estudaram na ELT, no primeiro biênio (janelas 11 a 13), jogaram o foco para uma compreensão sobre esses dois tempos distintos que compõem a primeira e terceira estações desta viagem. Foi necessário, ainda, rever o período de 1993-1996, que até então estava como "um entreato dramático"[29] e que se constitui depois em estação chave dentro da problemática dessa década (janela 14).

Os personagens de vários espetáculos, dentre os processos criativos, entre a segunda e a primeira estação: *Travessias, O alienista* e *Paranapiacaba*, trazem similitude de seres associais em oposição ao desejável comportamento social. São fantasmas, jagunços e loucos com os quais, vejo uma analogia ao lugar ocupado pela arte na realidade brasileira.

Todos eles trazem como uma das orientações a mão de Luís Alberto de Abreu, numa interferência artística e pedagógica direta na criação, seja assumindo a coordenação dos processos ou a autoria, sem se confundir com a própria criação dos artistas em formação. Aparece exercitando uma prática em esboço, já na primeira estação (janelas 9 e 10) [30] e que se define como um eixo depois na terceira estação (janela 23, 24 e 25).

A ELT, embora não tenha tido força e fôlego para continuar independentemente, entre 1993-1996, foi muito significativa para os próprios sujeitos. Na quarta paisagem (janela 14), apontei a prática desdobrada dos dois primeiros anos e na terceira (janela 11 a 13), as lembranças que relampejam da formação de ator na trajetória dos estudantes daquele biênio.

As memórias de 1990-1992 e 1997-2000, tanto naqueles que estudaram, quanto naqueles que trabalharam na ELT, são consonantes com relação à importância de um não currículo prévio. Tal opção permite, por exemplo, a reverberação de referências diversas do profissional que está à frente do processo. Nas narrativas transcriadas no trabalho, ficou mais explicitada em Cacá Carvalho (janela 9) e em Cristiane Paoli-Quito (janela 10), embora se desdobre também na trajetória de outros narradores.

---

[29] SANTO ANDRÉ, 2000, p. 25

[30] Há uma volta à dramaturgia, como uma tendência para além do Brasil. Ver GARCIA, 2004, p. 24-28. Também PAVIS, 2010, p. 21-24.

Outra semelhança, nos dois tempos da ELT (1990-1992 e 1997-2000), é o desdobramento da experiência vivida na ELT para outros espaços como grupos e academias, de acordo com a atuação de cada sujeito, tanto dos que estudaram, quanto dos que trabalharam.

O legado é mais visível naqueles que estiveram no primeiro período, em função de um tempo maior já decorrido. Os artistas-orientadores (profissionais dos primeiros dois anos), salvo exceções, não fazem mais parte da ELT hoje, diferentemente dos mestres (1997-2000). Muitos deles continuam no momento posterior ao período aqui tratado, dificultando inclusive recortar narrativas. Do primeiro momento, destaco três, como um saldo na identificação do local e algumas condições que favoreceram a atuação dos artistas na ELT:

> O Hugo assumiu comigo e a gente se aguentava indo e voltando de Santo André. Eram longas viagens, as que não eram feitas de carro, era de trem e isso deu margens pra muitas conversas. Especialmente, o Hugo que já tinha umas experiências frustradas com a rua, na Praça da República e a gente acabou originando os Parlapatões.[31]

No trecho seguinte, um “modo de ser” na ELT também em trânsito para outros espaços, configurando para além de uma estética e em direção a uma ética:

> – Primeiro havia uma relação dos cursos que você dava com o projeto artístico pessoal e essa é uma diferença enorme, que era uma escola que lidava com os projetos ou a vida profissional de seus professores. Eu só vi de novo isso acontecer com a radicalidade desse primeiro momento, na Columbia University. Tinha uma maleabilidade, uma sensação de jogar juntos. Criava uma forma de atuar que era difícil no sentido que tudo tinha que ir negociando. Os alunos tinham também que lidar. Não vou dizer que não haja perdas, mas me parece que há mais ganhos do que perdas. Eu sinto que esse tipo de estrutura curricular, esse diálogo com o tempo e o direcionamento de cada professor povoou o imaginário naquele momento tanto em Santo André, quanto em São Paulo. Era impossível eu estar no Macunaíma, por exemplo, que era o oposto e não falar. Isso de certa maneira contaminava a cidade e vai chegando em outros lugares. Eu lembro de eu passando por Belo Horizonte e pela radicalidade, esse tema voltar.[32]

---

[31] Alex Roit, entrevista em 2005, caderno 3, p. 55
[32] Antônio Araújo, entrevista em 25 abr. 2009, tomo 1, p. 107.

Na dinâmica da narrativa anterior e da seguinte, é perceptível o olhar sobre a experiência como uma prática em movimento. O teatro como trabalho e as questões vividas, que envolvem liames sutis:

> – Minha história é muito definida por essa experiência especialmente na absoluta convicção de uma dedicação que eu de algum modo acabei escolhendo que é a questão da Pedagogia do Teatro que se tornou de fato, está aqui (ela mostra a sala de seu espaço teatral onde estamos reunidas). Está dentro desta companhia. Está dentro da minha história profissional na universidade. Eu estou na universidade, mas eu acho que eu mantenho, de certo modo, esse meu caráter de frescor e atrito com essa relação de ensino. Não estou fazendo uma coisa que não me interessa e tem isso que está colado na sua experiência, na sua vida, mesmo que eu não queira. Mas o que eu acho que muda, e aí foi a minha falha meio trágica, em 1997, é que até um determinado momento da minha vida eu e a escola éramos a mesma coisa. Essa é a coisa da juventude, a gente confunde as coisas que a gente faz com a gente. Hoje, eu trabalho no TUSP (Teatro da Universidade de São Paulo) que é também uma relação institucional e eu me sinto com muita liberdade. O TUSP não sou eu e, se eu sair, a minha vida vai continuar. Talvez eu seja *Balagans*, talvez eu seja essa sala vazia, mas isso por uma escolha, porque é o meu trabalho artístico, fora isso, eu não sou a USP, eu não sou o Departamento de Artes Cênicas, mas eu estou lá e eu cumpro essa função com muito interesse e muita radicalidade, às vezes.[33]

Na *Primeira estação Paranapiacaba* foi possível perceber que a criação da ELT não vem isolada e que os antecedentes políticos e teatrais, em Santo André, traziam expectativas outras que a levaram para os seus cantos mais ocultos como uma vila, de onde se avista o mar. A realização de *Quase primeiro de abril* e da I Mostra Internacional de Teatro surtem o efeito da preparação do terreno para plantar a ELT, arando o solo para que gestores, coordenação e artistas se coloquem no exercício de troca. Os embates com a classe artística daquele momento foram importantes e frutificaram em prol da própria ELT.

Enquanto escola de teatro, é possível concluir que a ELT está inserida em uma forma de operar e de viver o fazer teatral, como uma espécie de cultura:

---

[33] Maria Thaís, entrevista em 02 fev. 2009, tomo 1, p.31-32.

> Elas, as escolas, tornaram-se não apenas espaços do aprendizado de técnicas ou da inserção profissional no mundo teatral, mas uma zona profunda na qual a utopia se atualiza, na qual o novo se circunscreve como possibilidade e como potência. Elas quase sempre expressam uma reação para justificar um trabalho ou um espetáculo ou são tentativas de reformular as raízes do por que do fazer teatral.[34]

Essa cultura não a torna imune de viver a diversidade, dentro de um mesmo tempo e também para além dele. Mesmo em uma curta trajetória, aqui abordada, de uma década, foi possível perceber ao menos dois tempos distintos: um de ir em direção à cidade, como uma "escola itinerante", também por motivos alheios à arte (mas também não só por eles) e também um tempo de se voltar para si mesmo, para o seu edifício, o seu prédio, reabitando-o. Aquele momento "de separação da cidade, do mundo, da burguesia, do teatro institucionalizado, da rotina, que permite viver o futuro, configurando uma outra comunidade."[35]

Assim, há estações dentro de uma escola, que é um organismo vivo como a ELT. Um tempo de voltar-se para si mesma e um tempo de partir. São tempos e passagens.

---

[34] ICLE, 2010, p. 51.
[35] ICLE, 2010, p. 50.

a. De uma escola de passagem

Nuestros países sufren de pobreza,
no de culturas pobres.
la nuestra, además de ser rica
és felizmente canibal
Osvaldo Dragún

Mencionei ao final da quinta janela que meu olhar foi transformado particularmente após a vivência de um estágio de doutorado na cidade de Havana – Cuba, por quatro meses. Até então, considerava que meu viés se daria por uma discussão da política cultural em similaridade ao trabalho de Viscovini.[36]

Ao conviver com as dificuldades materiais presentes no cotidiano do artista cubano, por mais que haja um incentivo governamental no que concerne ao teatro, inverti a trajetória focalizando a experiência do indivíduo, pois interessa a relação de cada um. O sujeito em atividade é o ponto de partida, por mais que esteja em relação a uma política cultural. Tal propósito é coerente com as fontes que trazem a experiência da ELT, enquanto espaço de um "aprender a aprender" e à minha necessidade de tratá-la como uma vivência estética e pedagógica.

Em Cuba, tomei contato com duas experiências singulares de formação teatral. A primeira foi com o Instituto Superior de Arte(ISA).[37] Chamou-me a atenção especialmente o momento inicial dessa instituição na década de 1980 antes do declínio a partir dos anos 1990, em função de um grande êxodo de artistas e de dificuldades econômicas enfrentadas pelo país. Após uma primeira leva de artistas vindos diretamente da união soviética, nos últimos anos de 1970, passou-se a considerar os artistas em exercício na própria ilha, por exemplo, Flora Lauten, participante do Teatro Estúdio que trouxera o espaço de investigação e experimentação teatral para a universidade. O grupo

[36] VISCOVINI, 2005.
[37] *Revista Tablas.* Havana: Ed. Tablas, n. 3-4 2007, 192 p.

Buendía em 1986 surge desse propósito de assumir a investigação e não a reprodução.

Diferentemente da experiência cubana, na ELT, não houve uma absorção da classe artística local enquanto possíveis artistas-orientadores a continuar a trajetória da ELT, conforme visto na terceira estação. Por que a ELT contou exclusivamente com os artistas paulistas, sem uma apropriação a partir da classe teatral que emerge naquele contexto? Questões possíveis a desdobrar ou aprofundar sobre uma dentre as formas de viver a formação teatral.

Além do ISA, li e ouvi narrativas sobre a Escola Internacional de Teatro da América Latina e do Caribe (EITALC), escola itinerante que foi fundada em 1988 em Havana, mas que atualmente tem sua sede no México. Reconhecida pela UNESCO, a EITALC realiza quatro oficinas por ano, num total de 27 até o presente momento. Sem desprezar os aportes do teatro universal, a EITALC defende uma identidade latino-americana,[38] com a modalidade de oficinas.

Nas narrativas de Raquel Carrió sobre a EITALC, a afirmação de que "é a experiência de formação inserida em processos criativos, a produção de um feito teatral a recolocar os vínculos entre pedagogia, criação e investigação teatral".[39] É uma escola que sustenta seu valor a partir da experiência como princípio metodológico e que pensa na integração, e não na homogeneidade. A escola é espaço de diálogo, de intercâmbio, de interação entre os mestres e, principalmente, de investigar novas vias a partir da indagação.[40]

As oficinas da EITALC ensinam a olhar o teatro sobre uma engrenagem interna, seus segredos, seu universo de mutação e transformação de sua arte, numa artesania e alquimia difíceis. Busca o homem de teatro integral em contraponto às escolas tradicionais que separam as esferas criativas quase que num duelo ou enfrentamento incomunicável.

A experiência na EITALC faz pensar sobre a natureza itinerante como um dos lados de uma moeda na formação e criação teatral. Na ELT, essa experiência de uma escola para além de um único teto foi vivida como parte de

---

[38] _____. *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*. México: Ed. Edgar Cevallos Escenologia, 1996.
[39] *Pedagogia y experimentación en el teatro latinoamericano*. 1996, p.16
[40] Idem, p. 25.

dificuldades materiais como a falta de um prédio e a necessidade de se inserir em um projeto mais amplo percurso desenvolvido na segunda e terceira paisagens (janelas de 6 a 13).

Como outro lado, a ELT viveu um tempo de apropriação de um "teto" por meio da encenação de *Nossa cidade* e também pelas cenas em procissão do Núcleo de Direção (na sétima paisagem), fazendo considerar que um dos modos de viver a formação e criação teatral é o estar entre a raiz por onde ela se fixa e ao mesmo tempo a mobilidade de ir em direção a outras realidades.

Eugênio Barba, criador do ISTA (International School of Theatre Antropology) diz "quem viaja encontro novos mundos"[41], mas por outro lado, as escolas e centros muitas vezes estão longe dos grandes eixos e centros.
Como lembra Icle:

> A história do teatro segue sendo escrita pela prática de homens e mulheres escondidos, periféricos, ou seja, fora dos grandes centros teatrais. História semelhante àquela escrita pela pedagogia de Decroux, no porão azul da sua pequena casa nos arredores de Paris, ou na *Cartoucherie,* uma antiga fábrica de armas na qual Monuchkine trabalha com o *Théâtre Du Soleil.*
> Em relação a isso o exemplo de Grotowski é notável: ele abandona a realização de espetáculos ainda no início da década de 1970, para se dedicar a experimentação sem público – a menos sem a figuração tradicional à que estamos acostumados, levada a cabo até sua morte quase trinta anos mais tarde. E, da mesma forma, Barba, numa minúscula e distante cidadezinha, na fria Jutlândia, trabalha incansável com seu grupo, o *Odin Teatret* [...] Barba não está a trabalhar nos centros gigantescos onde as apresentações teatrais levam grandes platéias ao teatro, como a Broadway, mas prepara pequenos espetáculos, com intervalos de alguns anos entre um e outro.[42]

Não houve na ELT um único modo de viver a formação e a criação teatral, há muitos aspectos que mal foram esboçados. Como adverti no *Ponto de Partida,* minha formação teatral foi realizada na ELT e estou sujeita aos riscos de alguém que tece as narrativas e memórias de seu próprio tempo.

---

[41] BARBA, 2010, p.240.
[42] ICLE, 2010, p.57.

5.4. Desembarque

[...]
Não há Três Mosqueteiros
As moscas se alimentam
comendo o resto do resto do resto do resto do resto
insatisfeito.[43]

A partir de 2001, vejo (como na década já trilhada) o salto de práticas artísticas da ELT que vivem em consonância com a realidade mutante do seu tempo e lugar no adentrar do milênio. Mas simultaneamente, assim como no período percorrido, estão as resistências caras e raras a uma estirpe de fazer teatral.

Se fosse seguir viagem, talvez chamasse as estações seguintes de "Parada Prefeito Saladino" para os anos de 2001 a 2004 e de "Utinga" para os anos de 2005 a 2008, pois como anuncia o cartaz que abre esse último volume, a ELT continua sendo uma questão depois do ano 2000.

Sinalizei, no *Ponto de Partida,* minha pretensão de chegar à compreensão dos quase vinte anos de trajetória da ELT. O compartilhar das experiências e as memórias dos narradores alimentavam essa expectativa e se esboçava no trabalho de campo.

Da primeira década, do terceiro milênio, irromperam narrativas, experiências e memórias de outros modos de ser na ELT. Algumas em consonância, outras em contraponto. Desde a proliferação de escolas livres,[44] até a discussão do significado de "livre" no decorrer do tempo. Das transformações do perfil de aprendiz aos fóruns de debates anuais. Essa configuração na gestão leva a assembleias, em que os indivíduos decidem os próximos passos a seguir. O estado perde *status*. O coordenador da ELT perde a gratificação salarial como cargo de confiança. Por isso minha provocação a partir da música de *Nekrópolis* de que "não há três mosqueteiros". O advento de um novo milênio levou aprendizes a assumirem certas responsabilidades

[43] Fragmento da música "Mosqueteiros" composição de Maria Cecília Mansur e Gustavo Kurlat para o espetáculo *Nekrópolis* (2009). Direção: Gustavo Kurlat com a F10.
[44] São dois aspectos, um em Santo André, especificamente a criação pela prefeitura de outras escolas livres como a Escola Livre de Dança, Escola Livre de Cinema e a Escola Livre de Literatura. Outro, a criação de outras escolas livres como Guarulhos, Santa Catarina.

civis. Outras questões se colocam como quarta estação, mas ultrapassam o tempo possível que destinei ao doutoramento.

Em respeito aos elementos e tempos distintos, em que foram criados trabalhos como, *Odisséia* (2002), *Osvaldo raspado no asfalto (*2003), *Crime e Castigo* (2003), *Do chão não passa (*2004), *Nô caminho – Sete passos adentro* (2005), *Acunteceu o acuntecido* (2006), *Avaros um estudo barato sobre a mão de vaquice* (2008), *Festa do fim (2008), Nekrópoplis* (2009), entre outros, da ELT, é que encurto a rota nos dez anos, nesta cronologia. São assuntos para outras viagens e quiçá, pesquisadores.

Além dos espetáculos produzidos, há inúmeros outros vestígios sobre a ELT, a respeito de seu processo cotidiano de encontros e reflexões – nos fóruns e em outros registros produzidos por ela mesma, como os próprios *Cadernos da ELT* e a escrita de seus mestres em outros veículos. E ainda, o vasto acervo que esta pesquisa deixa como saldo. Uma pequena parcela das narrativas em vídeo e áudio foi utilizada e está inédita e as utilizadas, são apenas uma das interpretações possíveis.

Nesse ponto de freio, faço uma alusão à Barba, dos muitos motivos que podem levar um artista a escolhas. Permito-me um tom à lá Puck, o personagem shakesperiano de *Sonho de uma noite de verão.* Trata-se do fim da viagem:

> É gostoso ler o que os historiadores de teatro escrevem, dissertando sobre os valores e as motivações artísticas, políticas, até mesmo espirituais que unem um grupo de teatro. Mas eles se esquecem das rajadas dos ventos que queimam, das várias manifestações do Eros. Ás vezes um diretor substitui um ator por outro porque o segundo se tornou seu 'benjamin', seu ator preferido, e isso tem a ver com essa perturbação meteorológica interior.[45]

Para não passar por cima das humanidades, que dentro do possível procurei trazer à tona na década estudada com dissonâncias no tempo vivido e do artista e pedagogo com suas labutas, finalizo com o ano 2000 no horizonte,

---

[45] BARBA,2010,p.249.

por mais que esteja faminta, como o historiador Marc Bloch de um farejar antropofágico.[46]

A composição estacionada, a plataforma não terá prosseguimento, favor desembarcar!

[46] " O bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça." BLOCH, 2001, p. 54.

FONTES PARA A REALIZAÇÃO DO TRABALHO

1. ENTREVISTAS

1.1. REALIZADAS NO BRASIL

50 horas gravadas em DVD e K7 que estão digitadas em tomos (Tomo 1 – 165p. Tomo 2 – 135 p. Tomo 3 – 171 p. Tomo 4 – 148p. Tomo 5 – 157 p.).

Gestores (período de trabalho):

Altair José Moreira (1990-1992; 1997-2000).

Celso Frateschi (1990-1992, 1997-1998).

Simone Zaratê (1991 a 2009 Agente Cultural e de 2007 a 2009 Secretária de Cultura)

Funcionários:

Elizabete Del Conti – Assistente Cultural,

Elizabete Barbosa Lucas – Auxiliar de Serviços Gerais,

Sidnei Márcio de Oliveira – Agente Cultural

Mestres (período de atuação)

Alexandre Mate (2005-2009)

Alexandre Maurício Tenório (2006-2009)

Antônio Araújo (1991-1992;1997-2005)

Antônio Rogério Toscano (1998-2009)

Beatriz Maria Vianna Rosa (1991-1993;1997)

Camila Bolaffi (1992)

Carlos Augusto Carvalho Pereira (1990-1992)

Cristiano José Gouveia (2005-2009)

Cristiane Paoli Vieira Quito (1991-1992)

Denise Weinberg (2006-2009)

Edgar Antônio Vasconcelos Castro (1998-2009)

Francisco Alberto Azevedo Medeiros (1998-2005)

Georgette Fadel (1998-2006; 2009)

Gustavo Marcelo Kurlat (1997-2009)

Juliana Reis Monteiro dos Santos (2002-2009)

Kil Abreu (1998-2000)

Lucienne Guedes Fahrer (1991;1997-2006)

Luis Alberto de Abreu (1990-2007)

Luís Mármora (2007-2009)

Maria Tendlau (2007-2009)

Maria Lúcia Pessin (1992)

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo (1990-1991)

Maria Thaís Lima Santos (1990-1992)

Newton Fábio Cavalcanti Moreno (2005-2007)

Sérgio Soler (2003)

Sérgio Ricardo de Carvalho Santos (1991-1992)

Verônica C. B. Nõbil (1998-2009)

Aprendizes ligados ao Núcleo de Formação do Ator

Formação 1990-1992

O alienista, O brando: Antonio Correa Neto, Heraldo Firmino, Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos, Eliane Mendaña Diniz, Sergio Soler, Sidnei Matrone Júnior, Valdecir Nery.

Travessias: Arlete P. Pereira, Emerson de Barros Rossini, , Jardeu Gley Cini, Mônica Cardella, Rosangela Oliveira, Luiz Ferando Nothlich de Andrade.

Introdução à arte do ator: Célia Borges Cardoso.

Formação 1 e Formação 2 (entrada 1997 e 1998)

Nossa Cidade: Bruno Feldman, Ana Paula Feltrini, Rogério Cesar.

O último Carro: Elaine Ribeiro. Nelson Viturino S. Melo.

Formação 3 e Formação 4 (entrada 1999 e 2000)

Odisséia: Denise Maria Guilherme, Márcio de Castro, Pierina Bruna Ballarini, Silvia Daiane C. Correia.

Osvaldo raspado no asfalto: Camila Cristina S. Silveira, Renata Soarez, Roberta Marcolin Garcia.

Formação 5, Formação 6 e Formação 7 (entradas 2001, 2002 e 2003)

Do chão não passa: Edna Batista Ferreira, Gislaine Perdão, Roberto Monteiro de Souza, Sônia Maria da Silva

Nô caminho... sete passos para dentro: Michelle Navarro.

Aconteceu o Acontecido: Eurico de Marcos Jardim.

Formação 8, Formação 9, Formação 10 (entradas 2004, 2005 e 2006)

Avaros: Guilherme Moraes dos Santos.

Festa do Fim: Ligia Helena de Almeida, Marcelo Sales de Araújo.

Nekrópolis: Carolina Nagayoshi Nogueira, Maria Cordélia de Souza Lima Galasso.

Emerson Gerssiano

Formação 11 (entrada 2007)

Aila de Barros Rodrigues, Ângela Maria Prestes, Carolina Splendore Cameron, Clayton dos S. Santos, Débora Martins Oliveira, Eric de Oliveira Tomaz, Evelyn Cristine, Felipe Rodrigues de Andrade, Jonata Puente Vieira, Lívia Alleana Santos Silva, Marcos Reis Neto, Mauro Gentil Mineiro, Natália Telles Ferreira, Thiago Nascimento Pereira, Viviane Palandi.

Formação 12 (entrada em 2008)

Alexandre Falcão de Araújo, Conrado Galluci Sotero, Fernanda Henrique de Souza, Fernando Melo dos Santos, Lilian Cardoso, Luciana Yumi Yara, Marcelo Molina (Roya), Marcelo Santos, Murilo Traveiro, Rafael Francisco da Silva, William Simplício de Souza Neto.

Formação 13 (entrada em 2009)

Caio Marcelo Donizeti Zanuto, Éride Karina Sousa Silva, Fábio Luca, Francisco Elmo Ricardo da Silva, Joseane Cerqueira, Marcela Gomes Pupatto, Mario Augusto M. Simões, Stella Garcia, Thiago França Neves.

Aprendizes ligados a outros núcleos

Adélia Maria Nicolete Abreu – Dramaturgia

Ademir Antunes de Souza – Direção

Alessandra Brantes – Direção; Circo; Montagem: Crime e Castigo

Alessandro Gobet Toller – Direção e dramaturgia

Carlos Alberto dos Santos – Montagem: Paranapiacaba

Carlos Cosmai – Circo

Cláudia Diogo Pereira – Circo Montagem As aves

Cláudia Gobet Toller – Teatro Laboratório

Cleber Pereira Borges – Direção

Ester Delvechio – Direção

Fernando Faria – Direção

Flávio Dias Marin – Direção; Montagem (Crime e Castigo)

Luís Maria Veiga – Dramaturgia, Direção, Teatro Contemporâneo

Marcelo Gianini – Montagem de Paranapiacaba

Márcio Rui Papodim – Pedagogia do Teatro

Maria Aparecida Ferreira – Cenografia

Maria Bombachini Gonçalves Teoria

Martinha Soares Ferreira – Pedagogia e Teoria

Mônica Cardella – Montagem: Paranapiacaba; Núcleo de Estudos de Processo Colaborativo

Raquel do Nascimento Serradas – Teoria e Pedagogia do Teatro

Rosângela Frasos – Circo

Sérgio Pires de Moraes – circo e dramaurgia. Montagem – As Aves

Solange Aparecida Dias – Montagem: Paranapiacaba; Partida (2000)

Verônica Cristina Gimenes – Circo

1.2 REALIZADAS EM CUBA

20 horas gravadas em DVD e K7 que estão digitadas sob o título *Estação Cuba:* entrevistas com artistas cubanos – 172 p.).

Antônia Fernandez Vergara, Armando Hernandez, Carlos Celdran Perez, Carlos Diaz, José Armando Rios, Eduardo Eimil Mederos, Fernando Rogelio Hechavarria, Flora Lauten,Grisell Prieto, Herminia Sanchez Quintana,Mario Guerra Ferrera, Nelda Castillo, Norge Espinosa, Raquel Carrió, Ruben Dario Salazar.

2. JORNAIS

ABREU, L. A. Escola Livre*. Diário do Grande ABC*, Santo André, 08 jun. 1997.

ABREU, L. A. Processo Colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da ELT,* Ano I, n. 0, 2003, Santo André, p. 34-41.

ALVES, V. Alunos de Teatro marcam ato. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 01 maio 1993.

ALVES, V. Apresentação de alunos do curso de teatro anima a Praça do Carmo. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 07 jul.1991.

ALVES, V. Artistas ocupam Carlos Gomes antes das obras. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 7 nov. 1991.

ALVES, V. Começa a Mostra internacional. Índia e EUA abrem o evento e Iniciativa privada não apóia. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 28 jun.1990.

ALVES, V. Cubanos apresentam espetáculo infantil em favela de Santo André. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 04 jul. 1990.

ALVES, V. Cultura abre estágios para peça Teatral. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 23 jan. 1991.

ALVES, V. Escola Livre estréia com *O alienista. Diário do Grande ABC*, Santo André, 15 nov. 1992.

ALVES, V. Festa Hippie abre festival de Teatro. *Diário do Grande ABC.* Santo André, 29 jun.1990.

ALVES, V. Iniciativa privada não apóia. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 28 de jun.1990.

ALVES, V. Novo Conchita terá espaço adaptável. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 07 nov. 1991.

ALVES, V. Salários param Escola de Teatro. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 12 mar.1993.

ALVES, V. Santo André prepara autores teatrais. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 02 maio 1991.

ALVES, V. Santo André terá mostra internacional. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 23 maio 1990.

BOBADILHA, D. Todos por um derruba heróis nacionais. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 15 jun. 1994, Cultura e Lazer, Caderno D.

BURGOS, M. Confirmados grupos e datas da primeira Mostra Internacional de Teatro. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 06 jun.1990.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. *O brando vai ao Municipal*. Santo André, 26 set.1992.

DIÁRIO DO GRANDE ABC. *Peças nascem de três núcleos.* Santo André, 15 fev. 2001.

DURAN, S. Escola livre tem núcleo para iniciantes*. Diário do Grande ABC*, Santo André, 05 maio 1997.

DURAN, S. Grupo faz ficção com assinatura regional. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 23 jan. 1998.

FOLHA DE S. PAULO. *Festa de Retomada simbólica do Cine-Teatro Carlos Gomes.* São Paulo, 20 out. 1991.

FOLHA DE S. PAULO. *Mostra traz experimentalismo sem limite*. São Paulo, 01 mar. 2001.

GOES, M. Escola Livre Muda de direção e professores. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 16 set. 1999.

GOES, Francisco. Peça discute História de Santo André. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 06 maio 1990.

JORDÃO, C. Santo André faz a sua Terra Nostra no Teatro. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31 out. 1999.

MAGADOURO, F. Em cinco dias de espetáculo desiguais, o evento de iniciativa inédita na região deixa um rastro positivo, mas peca pela organização. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 04 jul.1990.

MARINELLI, L. Escola Livre no Conchita fica para maio. *Diário do Grande ABC,* Santo André,13 mar. 1997.

MOGADOURO, F. Empresas negam a consulta. *Diário do Grande ABC.* Santo André, 29 jun. 1990.

NÉSPOLI, B. Protesto paralisa Escola Livre de Santo André. *O Estado de S. Paulo***,** São Paulo, 19 de set. 2009. Caderno 2, p.D-9.

PRIMI, Lilian. Santo André reduz reforma do Carlos Gomes. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 18 jun. 1992.

PRIMI. Lilian. Escola Livre monta Guimarães Rosa. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 30 jan.1992.

RIVERA, L. Cultura busca parcerias para eventos. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 08 abr. 1997.

SÁ, N. de. Ciganos misturam Caribe, flamenco, jazz e rock. *Folha de S. Paulo,* São Paulo, 29 jun. 1990.

SANTO ANDRÉ EM NOTÍCIAS. Cidade é palco para teatro. Santo André. Ano II, n. 30, 23 jun. 1990.

SANTO ANDRÉ EM NOTÍCIAS. *Cidade ganha escola de teatro.* 14 jul. 1990.

SANTO ANDRÉ EM NOTÍCIAS. *Mostra de teatro.* 14 jul. 1990.

SANTOS, M. Escola Livre: estréia aprovada. *Diário do Grande ABC*, Santo André, 09 jul. 2009.

SOUZA, P. Fila no teatro municipal. *Diário do Grande ABC.* Santo André, 04 jul.1990.

SOUZA, R. Santo André promove espetáculos de rua. *Estado de S. Paulo*, São Paulo, 04 abr. 1997.

TOGNONI, R. Escola Livre de Teatro luta por garantias. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 18 abr. 1999.

TOGNONI, R. Uma escola de gente grande. *Diário do Grande ABC,* Santo André, 18 abr.1999.

3. ARQUIVOS

- **ELT**

Projeto-Piloto da Escola apresentado em 1990. 12 p.

Relatórios de Coordenação da Escola jan. 1999 Lucienne Guedes.

Plano diretor das gestões - Prefeitura Municipal de Santo André;

Dossiê ELT de set. 2009, 46 p.

Programas, Cartazes, Releases, Filipetas dos espetáculos produzidos pela ELT

Fotos de espetáculos e processos;

DVDs dos espetáculos e processos;

DVDs e áudios dos fóruns realizados anualmente na ELT

- **Museu de Santo André**

Jornais 1990-1992 e 1997-2000

Diário do Grande ABC

Diário Popular

Folha de S. Paulo

Estado de S. Paulo

- **Sede do grupo Narradores de Passagem** de entrevistas realizadas em 2005 (aproximadamente 30 horas gravadas em DVD na sede do grupo “Narradores de Passagem” – Santo André / SP.

- Arquivos pessoais: Vilma Campos; cadernos de Ivanildo Piccolli e agenda de Mônica Cardella (1991); *Alfabeto pegou fogo.*

4. FONTES BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, L. *Teatro da conspiração* Partida Geração 80. Fundo de Cultura do Município de Santo André: 2002.

ABREU, Luís Alberto de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, Ano I, n. 0, março de 2003, p. 33-41.

DIAS, S. *Textos Teatrais:* Acalanto e Paranapiacaba de onde se avista o mar. São Paulo: HS Produções, 1993.

FARIA, H. J. B. de; SOUZA, V. (Orgs.). *Experiências de gestão Cultural democrática.* São Paulo: Polis, 1993. p. 63-69.

GAIARSA, O. A. *Santo André Ontem, Hoje, Amanhã.* São Paulo: Prefeitura Municipal de Santo André, 1991, p. 90-91.

GIANINI, M. *João, Artur e Alice:* brincando de fazer teatro na contemporaneidade, 2009. 178 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

NICOLETE, A. *O teatro de Luís Alberto de Abreu* até a última sílaba. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

SANTO ANDRÉ. *Os caminhos de criação* Escola Livre de Teatro de Santo André 10 anos. Santo André: Departamento de Cultura, 2000,

SILVA, J. A. P. *A cena brasileira em Santo André* 30 anos do Teatro Municipal. Santo André: Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer, 2001.

VISCOVINI, L. *A política cultural do Partido dos Trabalhadores em Santo* André: da inovação à tradição (1989/1992 – 1997/2000 – 2001/2004), 2003. 151 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

5. SÍTIOS

Arte Contra a Barbárie. Disponível em: <www.blogdotas.com.br>. Acesso em: 19 set. 2009.

Casa da palavra. Disponível em: <http://casadapalavrasa.blogspot.com/2008/03/breve-perfil-histrico.html>. Acesso em: 25 nov. 2009.

Casa do olhar. Disponível em : <http://casadoolhar.wordpress.com/a-casa-do-olhar>. Acesso: em 25 nov. 2009.

Cooperativa Paulista de Teatro: 30 anos de apoio ao artista. Disponível em: <http://www.jornaldeteatro.com.br/materias/sindicais/407-cooperativa-teatro-artistas.html>. Acesso em: 15 jan. 2010.

Enciclopédia Itaú Cultural Teatro. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm.> Acesso em: 10 jun. 2008.

Escola Livre de Teatro. Disponível em: <http://escolalivredeteatro.blogspot.com/>. Acesso em: 26 abr. 2008.

Fundação das Artes. Disponível em: <http://www.fascs.com.br/index.asp?dados=historico>. Acesso em: 02 out. 2009.

Grand Plaza shopping. Disponível em: <http://www.abcplaza.com.br/?pagina=shopping>. Acesso em: 15 fev. 2010.

Memórias do ABC. Disponível em: <http://www.uscs.edu.br/memoriasdoabc>.

Movimento Livre S.A. Disponível em: <http://www.movimentolivre-sa.blogspot.com/>. Acesso em: 20 set. 2009.

Museu de Santo André Dr. Octaviano Gaiarsa. Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/bn_conteudo.asp?cod=526>. Acesso: em 25 nov. 2009.

Narradores de Passagem. Disponível em: <http://www.narradoresdepassagem.org.br/oquee.html>. Acesso em: 10 set. 2009.

Plataforma Lattes. Disponível em: <www.cnpq.br>. Acesso em: 20 ago. 2010.

Prefeitura de Santo André. Disponível em: <http://www2.santoandre.sp.gov.br/.>. Acesso em: 18 dez. 2007.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei, n. 6.533, de 24 de maio, de 1978. Dispõe sobre a regulamentação das profissões de Artistas e de técnico em Espetáculos de Diversões, e dá outras providências. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil/leis/L6533.htm>. Acesso em: 01 nov. 2010. Acesso em: 15 dez. 2009.

Tombamento de Bens Culturais de Natureza Material. Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/portaldenegocioS/bn_conteudo.asp?cod=7120>. Acesso em: 25 nov. 2009.

Referências

_____. Teatro y Nación: 30 años de ISA. *Revista Tablas.* Havana: Ed. Tablas, n. 3-4 2007.

_____. *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano*. México: Ed. Edgar Cevallos Escenologia, 1996.

ABREU, K. Escola livre para um teatro livre. In: *Camarin.* Publicação da Cooperativa Paulista de Teatro, ano II, n. 12, set. 1999.

ABREU, L. A. de. Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. In: *Cadernos da Escola Livre de Teatro de Santo André*, Ano I, n. 0, março de 2003, p. 33-41.

ALVES. L. R. *Cidade – Cidadão – Cidadania*: as rotas da cultura na República de São Bernardo. 1993. 220 f. Tese (Livre Docência) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993.

ANDRADE, E. M. F. *Escola Dramática Municipal – a primeira escola de teatro no Brasil* – 1908-1911 subsídios para uma história da formação do ator brasileiro, 1996. 134 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

ASLAN, O. *O ator no século XX.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

ASSUMPÇÃO, P. *O teatro amador em Santo André*: A Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio. Santo André: Alpharrabio Edições, 2000.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BARBA, E. & SAVARESE, N. *A arte secreta do ator.* Dicionário de Antropologia Teatral Campinas: Unicamp, 1995.

BARBA, E. *Queimar a casa:* origens de um diretor. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, E. *Matéria e memória:* ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BITTAR, J. (Org.). *O modo petista de governar.* São Paulo: Teoria & Debate Partido dos Trabalhadores, 1992.

BLOCH, M. *Apologia da História* ou ofício de historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOLOGNESI, M. F. *Política Cultural:* uma experiência em questão (São Bernardo do Campo 1989-1992). 276 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

BONDÍA, J. L. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência.* Disponível em:<http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2010.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo: EDUSP, 1998.

BRANDÃO, T. *Uma empresa e seus segredos:* Companhia Maria Della Costa. São Paulo: Ed. Perspectiva; Rio de Janeiro: Petrobrás, 2009.

BRECHT, B. Aquele que diz sim e aquele que diz não. *Teatro completo em 12 volumes.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. v. 3. p. 213-233.

BROOK, P. *O ponto de mudança:* quarenta anos de experiências teatrais. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

CARVALHO, E. *História e formação do ator*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

CASTANHEIRO, J. *Do Curso Prático ao Conservatório de Teatro:* origens da Escola de Teatro da UNIRIO, 2003. 171 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CECATTO, M. Entrevista com Celso Frateschi. In: *Teatro Vocacional registros e reflexões 2001/2004*. Secretaria Municipal de Cultura, 2001. p. 5-14.

CERTEAU, M. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

CEVASCO, M. E. *Para ler Raymond Williams.* São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHAUÍ, M. *Cidadania cultural O direito à cultura*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2006.

CHAVES, E. V. *A alma feminina nos palcos do ABC:*o papel das atrizes (1965-1985).USCS, São Caetano, 2006.

COELHO, J. T. *Dicionário crítico de política e cultural*. Cultura e Imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COELHO, J. T. *Guerras culturais*. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2000.

COELHO, T. *Usos da cultura.* Políticas de Ação Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

COLLAÇO, V. *O teatro da união operária:* Um palco em sintonia com a modernização brasileira, 2004. 335 f. Tese (Doutorado em História Cultural) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

COSTA, I. C. *Panorama do Rio Vermelho:* ensaios sobre o teatro americano. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

COSTA, I. C.; CARVALHO, D. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura.* São Paulo: Cooperativa Paulista de teatro. 2008.

DE MARINIS, M. *En busca Del actor y Del espectador.* Buenos Aires: Galerna, 2005.

FERAL, J. A escola de atuação In: *Teatro. Teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires: Galerna, 2004.

FERAL, J. A escola: um obstáculo necessário. In: *Ouvirouver.* Uberlândia: Departamento de Música e Teatro da UFU, v. 6, p. 168-179, jan./jun. 2010.

FERNANDES, S. *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

FERREIRA, M.M; AMADO, J. (coord..) *Usos e abusos da história oral.*Rio de Janeiro:Ed. FGV, 2006.

FERREIRA, L. A. *Políticas públicas para a cultura na cidade de São Paulo.* Secretaria Municipal de Cultura. Teoria e Arte. 2006. 144 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FLASZEN, L. & POLLASTRELLI, C. *O teatro laboratório de Jerzi Grotowski* 1959-1969. São Paulo: Ed. Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

FOUCAULT, M. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.). Michel Foucault Estética: literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 411-422.

FREITAS. P. L. Tornar-se ator: uma análise do ensino de interpretação no país. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em W.Benjamin.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.

GARCIA, S. La nueva dramaturgia y El proceso colaborativo en la escena paulista. *Conjunto.* Havana, n.134, p. 24-28, oct-dic. 2004.

GOMBRICH, E. H. *Para uma história cultural.* Lisboa: Gradiva, 1994.

GROTOWSKI, Z. *Em busca de um teatro pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUÉNOUN, D. *A exibição das palavras* uma idéia (política) do teatro. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.

GUINSBURG, J.; FARIA, J. R; LIMA, M. A. (Orgs.). *Dicionário do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2009

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Ed. Centauro, 1994.

HALBWACHS, M. *Les cadres sociales de La memória*. Paris: Albin Michel, 1994.

HOBSBAWM, E. *História Social do Jazz.* 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

ICLE, G. *Pedagogia do teatro como cuidado de si.* São Paulo: Hucitec, 2010.

JANUZELLI, A. *A aprendizagem do ator.* São Paulo: Ed. Ática, 1996.

LASSALLE, J. & RIVIÈRE, J. L. *Conversas sobre a formação do ator.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

LEÃO, R. M. *Abertura para outra cena.* O moderno teatro na Bahia. Salvador: Fundação Gregório de Mattos/Ed. UFBA, 2006.

LEHMANN, H.T. *O teatro pós-dramático.* São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGNANI, T. T. *O Grupo Teatro da Cidade*: experiência profissional no ABC (1968-1978). 2005. Monografia. (Especialização em Jornalismo) – Faculdade de Jornalismo, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul, 2005. Disponível em: <http://www.uscs.edu.br/memoriasdoabc>. Acesso em: 04 mar. 2010.

MATE, A. *Produção teatral paulistana dos anos 1980 r(ab)iscando com faca o chão da histórica: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança,* 2008. 340 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade Filosofia Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MENCARELLI, F. A. *Cena aberta:* a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Artur Azevedo. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.

MEYHI, J. C. S. *Manual de história oral.* São Paulo: Edições Loyola, 1996.

MICELI, S. & GOUVEIA, M. A. *Política cultural comparada.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.

MICELI, S. *Estados e Culturas no Brasil.* São Paulo: Difel, 1984.

MICHALSKI, Y. & TROTTA, R. *Teatro e estado as companhias oficiais de teatro no Brasil*: história e polêmica. São Paulo: Ed. Hucitec; Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, 1992.

MISKULIN, S. C. *Os intelectuais cubanos* e *a política cultural da Revolução 1961-1975.* São Paulo: Alameda, 2009.

MOREIRA, A. *O espaço do desenho:* a educação do educador. São Paulo: Loyola, 1984.

MOREIRA, A. *Tuneu, Tarsila e outros mestres:* o aprendizado da arte como um rito de iniciação. São Paulo: Plexus, 1998.

NICOLETE, A*. Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*, 2005. 311 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

NICOLETE, A. *O teatro de Luís Alberto de Abreu* até a última sílaba. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

NICOLETE, A. *Sônia Guedes chá das cinco*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008, p. 66.

NORA, P. Entre memória e história. *Projeto História,* São Paulo, dez.1993, p. 7-29.

PARANHOS, K. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC Paulista. *Artcultura*, Uberlândia. Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, v. 7, n. 11, p.101-115, 2005.

PAVIS, P. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, P. *A encenação contemporânea.* Origens, tendências, perspectivas. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PETROLLI, V. *Diário do Grande ABC:* a construção de um grande jornal regional. 2000. 345 f. Tese (Doutorado em Jornalismo) – Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2000.

PORTELLI, A. História oral como gênero. *Projeto História 22.* São Paulo: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História PUC, jun. 2001.

PUPO, M. L. de S. B. Além das dicotomias. *Anais do Seminário Nacional de Arte e Educação* – Educação emancipatória e processos de inclusão sócio-cultural. FUNDARTE, Montenegro, out. 2001.

RAMOS, L. B. *Centros de cultura espaços de informação*: um estudo sobre a ação do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2008.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

ROUBINE, J. J. *A linguagem da encenação Teatral.* Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUBIM, A. A. & BARBALHO, A. *Políticas culturais no Brasil.* Salvador: Ed. UFBA, 2007.

SADER, E. *Quando novos personagens entraram em cena*: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo (1970-1980). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTANA. A. P. Teatro e formação de professores. São Luís: EDUFMA, 2000.

SARLO, B. *Tempo passado:* cultura da memória e guinada subjetiva. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007. p. 12.

SCANDOLARA, C. *Os estúdios do Teatro de Arte de Moscou e a formação da pedagogia teatral no século XX.* 2006. 175 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, 2006.

SILVA, A. A. B. M. *Quando se segue uma borboleta:* estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator, 2003. 264 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, A. C. *A encenação no coletivo:* desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo, 2008. 222 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SILVA, A. *Uma oficina de atores*: Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita. São Paulo: Edusp, 1989. 147 p.

SILVA, D. M. *Risos e lágrimas*: o teatro amador em Santo André na década de 1960. USCS, São Caetano do Sul. 2005.

SILVA, J. A. P. *O Grupo Teatro da Cidade, de Santo André:* experiências ambíguas num tempo de medo (1968-1978). 2000. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

SILVA, J. A. P. *O teatro em Santo André:* 1944-1978. Santo André: Public Gráfica e Fotolito, 1991.

TENDLAU, M. *Teatro Vocacional e a apropriação da atitude épico dialética.* São Paulo: Hucitec, 2010.

THAÍS, M. *Na cena do Dr. Dapertutto* poética e pedagogia em V.E. Meierhold, 1911 a 1916. São Paulo: Perspectiva, 2010.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum:* estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TRINDADE, J. *Ta na Rua, teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem pape*l. Rio de Janeiro: Instituto Ta na Rua, 2008.

TROTTA, R. *A Autoria Coletiva no Processo de Criação Teatral*, 2008. 317 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Letras e Artes Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008**.**

VASCONCELOS, A. C. *O gênero dramático e a valorização do teatro paraense:* através do resgate histórico da escola de teatro e dança da Universidade Federal do Pará, 2003. 244 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Pará, Pará, 2003.

VISCOVINI, L. *A política cultural do Partido dos Trabalhadores em Santo* André: da inovação à tradição (1989/1992 – 1997/2000 – 2001/2004), 2003. 151 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 2003.

WILLIAMS, R. *Cultura.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.

WILLIAMS, R. Os usos da teoria da cultura. *Margem Esquerda*: ensaios Marxistas*,* n. 9. São Paulo: Boitempo, 2007. p. 179-180.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna.* São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura.* São Paulo: EDUC, 2000.

ANEXO A

A seguir carta enviada por email a lista de aprendizes da ELT e também disponibilizada no blog da instituição.

Comunidade ELT
Vilma Campos é uma integrante da comunidade ELT da primeira turma da Formação(1990).Pesquisadora, está realizando um trabalho sobre a escola.

Abaixo, a carta-convite.

Prezados:
O aprendizado na ELT durante a década de noventa levou-me a elegê-la como tema de estudo. Na ELT vivi experiências que se colaram à minha pele de tal forma, que me permitiram buscar brechas e contradições para o ofício artístico, mesmo em instituições que possuem uma estrutura mais rígida como é o caso da academia.
Esse desejo de mergulhar num estudo sobre a ELT se intensificou na minha mudança para Minas Gerais, pois o distanciamento e a interlocução com outra realidade alimentaram e transformaram a vontade em necessidade.
Há muitas abordagens possíveis para um trabalho sobre a ELT e acredito que muitos pesquisadores ainda a terão como foco de investigação. Meu interesse pelo viés interdisciplinar e a acolhida do campo da História para uma conversa com o Teatro levaram-me a formular questionamentos que passam pela natureza temporal: a especificidade do advento da ELT num governo municipal de esquerda em 1990 e os desdobramentos do organismo "ELT" com o seu presente até o ano de 2008.
Pretendo tecer uma narrativa sobre a ELT tendo como ponto de partida a experiência vivida por cada grupo de pessoas: servidores, gestores, mestres ou aprendizes. Entrevistei o grupo de profissionais que atuou de 1990-1992 e de 1997-1999 e para viabilizar as diferentes vozes, apresento um cronograma para a continuidade de conversa com cada grupo em julho de 2009 no próprio espaço da ELT.
Desde já agradeço a possibilidade de contar com a singularidade de cada testemunho, pois a experiência que cada um traz do período vivido é fundamental e está bem além da composição das fontes para historicização de um trabalho de titulação acadêmica.
Solicito a gentileza de confirmar a sua presença pelo e-mail leitevilma2008@hotmail.com e de acusar o recebimento desta mensagem.
Saudações teatrais,
Vilma Campos
(...)

ANEXO B

O ABCD DO TEATRO

Antônio Araújo

ELT

Escola. Escolho.

É possível ensinar teatro?

Aqui não se ensina, se encena se assanha

A experiência antes da informação.

O dialogo antes da afirmação.

A didática da dúvida.

A didática da tentativa e erro.

Adidática. Ex-cola.

Não há professores nem alunos. Não há diretores nem

Secretárias da cultura.

HÁ ARTISTAS

A pedagogia do be-a- bah!!!

A pedagogia da confusão, da infecção, do perigo.

Atrás-das-grades curriculares escapamos para o

Conflito, o choque, a comunhão e a transformação.

O terceiro, o quarto, o quinto teatro versos o teatro de

Quinta feira o ator total versus o ator profissional

ELT versus DRT

É preciso exterminar as Escolas de Teatro.

É preciso exterminar os professores de Teatro.

É preciso exterminar os alunos de Teatro.

ELT. DDT. TNT.