

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”
Programa de Pós-Graduação em Artes – Instituto de Artes de São Paulo

Reginaldo do Nascimento Silva

Travessias e voltas: uma gênese do Teatro Kaus. Vozes e movimentações de um coletivo de teatro, com criações desenvolvidas entre as veias do Vale do Paraíba e as artérias da Pauliceia

São Paulo/SP
2023

Reginaldo do Nascimento Silva

Travessias e voltas: uma gênese do Teatro Kaus. Vozes e movimentações de um coletivo de teatro, com criações desenvolvidas entre as veias do Vale do Paraíba e as artérias da Pauliceia

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas
Linha de pesquisa: Estética e poéticas cênicas
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

São Paulo/SP
2023

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S586t	Silva, Reginaldo do Nascimento, 1976- Travessias e voltas: uma gênese do Teatro Kaus : vozes e movimentações de um coletivo de teatro, com criações desenvolvidas entre as veias do Vale do Paraíba e as artérias da Paulicéia / Reginaldo do Nascimento Silva. - São Paulo, 2023. 146 f.: il. Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes 1. Teatro brasileiro. 2. Representação teatral. 3. Companhias de teatro. I. Mate, Alexandre Luiz. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título. CDD 792.981
-------	---

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

REGINALDO DO NASCIMENTO SILVA

Travessias e voltas: uma gênese do Teatro Kaus. Vozes e movimentações de um coletivo de teatro, com criações desenvolvidas entre as veias do Vale do Paraíba e as artérias da Pauliceia

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, no Curso de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp, na Área de Concentração Estética e Poéticas Cênicas, pela seguinte banca examinadora.

Aprovada em 16 de junho de 2023.

Professor Dr. Alexandre Luiz Mate (orientador)
Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Professor Dr. Rodrigo Moraes Leite
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Professora Dra. Simone Carleto
Universidade Estadual Paulista (Unesp)

À Terezinha Maria Nascimento de Paula, minha mãe
(*in memoriam*)

AGRADECIMENTO

Agradeço primeiramente a Amália Pereira, minha companheira de vida há 27 anos, e com quem vivi os mais significativos momentos desta minha jornada de vida. Seu apoio e amor, sua alegria e motivação, fizeram e fazem com que eu continue a acreditar sempre; seu empenho e sua visão de futuro garantem as forças para mantermos o coletivo Teatro Kaus em continuidade.

Mesmo quando as dificuldades diziam que o melhor seria parar, sua perseverança nos fez resistir e seguir, és meus olhos, pernas e mãos, e juntos construímos um tanto de histórias que, num outro tempo, alguém há de falar sobre. Sem sua presença nada faria sentido, e esta dissertação nem haveria de existir, ela e tudo mais é sobre uma jornada que trilhamos juntos, sendo apoio um do outro, sendo amor mesmo quando o que tínhamos era a dor. A você, meu amor, todas as reverências e todo o meu respeito.

Agradeço ao meu mestre e amigo Alexandre Mate, por tanto que fez e continua fazendo por nós, o povo do teatro, agradeço por ter me aceitado como orientando nesta jornada. Orientação que não se resume apenas a esta dissertação; sua presença e disponibilidade como mestre, professor e amigo, há mais de duas décadas em nossas vidas, é a certeza de que estamos caminhando do lado certo da história.

Agradeço a todos e todas, artistas, atores e atrizes, técnicos e criadores, acredito que mais de cinquenta pessoas estiveram, em algum momento, juntos e juntas nas empreitadas do coletivo Teatro Kaus Cia Experimental ao longo dos últimos 25 anos.

Agradeço aos professores, os tantos mestres e mestras que encontrei nesta jornada, sem os ensinamentos deles e delas nada seria possível. Em especial, agradeço ao diretor Moisés Miastkowsky (*in memoriam*), meu primeiro mestre e grande amigo, com ele descobri o teatro e aprendi a amar e respeitar essa arte que de nós tanto exige.

Agradeço aos coletivos teatrais de São José dos Campos e aos da cidade de São Paulo, que estão citados em algum momento deste percurso, parceiros e parceiras com quem dividimos as lutas, derrotas e as vitórias desse labutar no teatro de grupo.

Agradeço à minha mãe Terezinha Maria Nascimento de Paula (seu nome civil de solteira), falecida em fevereiro de 2015, divorciada, que em um tempo de penação e miséria, em seu sentido mais amplo, cuidou, alimentou, educou e foi mãe e pai de seus dois filhos e sua filha.

À minha mãe, minha pequena notável, todo o mérito de mais um degrau alcançado na minha jornada, tenho certeza de que, de onde quer que esteja olhando, deve estar a sorrir de orgulho. Lembro-me de que disse a ela, “Quem sabe um dia, viro doutor nessa coisa de teatro”, e ela retrucou: “isso dá dinheiro?”. Ficamos em silêncio por um tempo, e ela disse: “Bom, se não der, que pelo menos você seja feliz!”. Essa era minha mãe.

Agradeço ao meu pai Antônio Eustáquio da Silva, falecido em julho de 2015, por ter sido meu pai na infância, pelas voltas na garupa da bicicleta, por ter ido embora e retornado para conhecer e conviver um tanto da vida com quem havíamos nos tornado.

Agradeço ao meu irmão Ronaldo e à minha irmã Regina, somente nós, imersos na história da vida que tivemos, é que sabemos o quanto vale cada conquista para nós.

Agradeço ao Grupo de Pesquisa Amorada, orientado pelo professor Alexandre Mate (constituído pelas parcerias de: Adailton Alves Teixeira, Ana Carolina Angrisani Fiorentino Nanci, Davi Carlos Tamarindo Lima, Diego Cardoso do Nascimento, Elis Dionisio Martins, Ewerton da Silva José, Fábio Resende, Flávio Vieira de Melo, José Guilherme Carneiro Ribeiro Silva, Luiz Antônio Souza Campos, Luiz Eduardo Frin, Rodrigo Moraes Leite e Simone Carleto).

Agradeço, porque poder agradecer é, sim, uma das belas coisas da vida.

RESUMO

SILVA, Reginaldo do Nascimento. **Travessias e voltas: uma gênese do Teatro Kaus**. Vozes e movimentações de um coletivo de teatro, com criações desenvolvidas entre as veias do Vale do Paraíba e as artérias da Pauliceia. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Estadual Paulista, (Unesp), São Paulo, 2023.

Esta pesquisa vislumbrou desenvolver um processo de investigação no território dos expedientes poéticos, estéticos e históricos da constituição do coletivo Teatro Kaus Cia Experimental, criado em 1998 pelo diretor Reginaldo Nascimento e pela atriz Amália Pereira, na cidade de São José dos Campos (SP), e que, desde 2001, desenvolve suas atividades na cidade de São Paulo. Analisa-se aqui o período histórico de 1994 até 2022, entre saltos e incursões, guardado nas paredes da memória, com destaque àquilo de mais relevante que serviu como alicerce de sustentação para a criação do coletivo. Dos antecedentes da criação e dos espetáculos iniciais à migração para a cidade de São Paulo, passando por relatos acerca do movimento teatral no município de São José dos Campos e em outros grupos de São Paulo. O estudo perpassa a produção cênica e analisa algumas das escolhas dramáticas mais significativas do coletivo em sua trajetória inicial com o objetivo de identificar seu projeto estético, processos e procedimentos artísticos em mais de vinte anos de existência. As atividades do processo, em cada um de seus passos, inserem-se nas práticas do teatro de grupo, em sua condição de sujeito histórico. A reflexão aqui apresentada abre espaço para observação e debate sobre o movimento de teatro de grupo na cidade de São Paulo, com foco ampliado nos períodos em que o coletivo foi fomentado pela primeira vez (2006), com o intuito de apresentar a importância das conquistas dos trabalhadores e das trabalhadoras do teatro, até a atualidade (2022).

PALAVRAS-CHAVE: Teatro Kaus Cia Experimental, Teatro Brasileiro, Teatro no Vale do Paraíba, Teatro em São José dos Campos, Teatro Ibero-Americano, Teatro Latino-Americano, Teatro de Grupo em São Paulo, Poéticas e Estéticas da Cena.

RESUMEN

SILVA, Reginaldo do Nascimento. **Cruces y vueltas: una génesis del Teatro Kaus.** Voces y movimientos de un colectivo teatral, con creaciones desarrolladas entre las venas de Vale do Paraíba y las arterias de Pauliceia. Disertación (Maestría en Artes) – Programa de Posgrado en Artes, Universidad Estadual Paulista (Unesp), São Paulo, 2023.

Esta investigación tuvo como objetivo desarrollar un proceso de investigación en el territorio de los expedientes poéticos, estéticos e históricos de la constitución del colectivo Teatro Kaus Cia Experimental, creado en 1998 por el director Reginaldo Nascimento y la actriz Amália Pereira, en la ciudad de São José dos Campos (SP), y que, desde 2001, desarrolla sus actividades en la ciudad de São Paulo. Analizamos aquí el período histórico de 1994 a 2022, entre saltos e incursiones, almacenado en los muros de la memoria, destacando lo más relevante que sirvió de base de apoyo para la creación del colectivo. Desde los antecedentes de la creación y los espectáculos iniciales hasta la migración a la época de São Paulo, pasando por reportajes sobre el movimiento teatral en la ciudad de São José dos Campos y en otros grupos de São Paulo. El estudio recorre la producción escénica y analiza algunas de las elecciones dramatúrgicas más significativas del colectivo en su trayectoria inicial con el objetivo de identificar su proyecto estético, procesos y procedimientos artísticos en más de veinte años de existencia. Las actividades del proceso, en cada uno de sus pasos, se insertan en la praxis del teatro grupal, en su condición de sujeto histórico. La reflexión aquí presentada abre un espacio para la observación y el debate sobre el movimiento del teatro grupal en la ciudad de São Paulo, con un enfoque ampliado en los períodos en que el colectivo fue fomentado por primera vez (2006), con el fin de presentar la importancia de los logros de los trabajadores del teatro hasta nuestros días (2022).

PALABRAS CLAVE: Teatro Experimental Kaus Cia, Teatro Brasileño, Teatro en el Valle del Paraíba, Teatro en São José dos Campos, Teatro Iberoamericano, Teatro Latinoamericano, Teatro Grupal en São Paulo, Poética y Estética de la Escena

Sumário

Introdução	12
Capítulo 1. Pelas veias do Vale do Paraíba, um chão histórico e Piraquara, manifestações cênicas entre o popular e o erudito de uma gente que faz do teatro uma tarefa de vida.....	18
1.2 Transgressão, aventura e arte, a invasão/ocupação e o ato artístico coletivo, ou de como tomar as barricadas pela e para a arte, pelas veias que vertem do teatro... ..	23
1.3 Sob um viaduto entre as luzes da cidade, e o silêncio lá na roça, construindo poéticas em escombros de memórias	33
1.4 Mãos entrelaçadas, para fazer a jornada, não se caminha sozinho no ato de construir nossas histórias, sigo de mãos entrelaçadas na luta e no abraço.....	45
1.5 Para além da queda, o coice? Ou para além do espanto, um pranto de um tanto de dor que virou alegria.....	47
1.6 Travessias e voltas, um eterno retorno, um reinventar-se sempre no redesenhar da nossa própria estrada.....	49
1.7 Porque não se podia parar e caminhar era preciso, para acordar nossa história em outros tempos, reencontrar num novo movimento, o sentido desse caminhar	55
Capítulo 2. Na Pauliceia do rio no asfalto, sobreviver e resistir, em um chão que se caminha de agora em diante	59
2.1 Tempo de semear, prospectando novos caminhos no alimentar da mente, do corpo e do espírito, vivendo os agoras para tecer amanhãs	69
2.2 A vereda de todos nós, um novo caminho para alcançar memórias e plantar sentimentos, entre tantos e tantas, é chegada a hora da colheita	71
2.3 Pelas veias abertas da América Latina, territórios vastos de encontros, travessias e voltas entre poéticas e estéticas em língua hispânica.....	80
2.4 Hispanidades e outras poéticas, caminhos para ampliar a estética e a poética cênica do coletivo Kaus.....	86
2.5 Travessias e voltas, tempos de poesia e tormenta	94
Capítulo 3. O ar faltou, e faltou-nos a arte que nos mantinha vivos, portas e janelas cerradas e um novo tempo a recomeçar	100
3.1 Entre telas, novas janelas para ler a vida, o teatro pelas redes, e as redes de cooperação, um tempo de arte digital	117

3.2 Havia um país aqui antes do Carnaval, e a vida volta a fazer brilhar os olhos, teatro para vencer o medo, fazemos teatro para não morrer de realidades.....	125
4 Conclusão. Perspectivas e movimentos, o tempo é agora	129
4.1 Histórico, Teatro Kaus 25 anos resumidos.....	136
4.2 Fichas técnicas.....	142
5 Bibliografia	146

Introdução

Pensando em tudo o que se construiu ao longo de mais de vinte anos de trajetória, inseridos nos principais pressupostos compreendidos pela condição do sujeito histórico teatro de grupo, reunindo aquilo que está cravado na pele, abre-se o baú e as gavetas onde encontram-se guardados, há décadas, os *Cadernos de ensaio*, junto com outras tantas anotações.

Olhando para eles, por uns instantes, pensei e disse a mim mesmo, deixando reverberar para que eles me escutassem também: “Agora terei de me relacionar com vocês” ... Isso posto, iniciei nosso reencontro por entre as tantas trincheiras, documentadas sobretudo nesta escrita.

Para além de qualquer pretensão que se possa almejar ao colocar no papel a trajetória de um coletivo cênico, concedi-me o direito de andar de mãos dadas com o poético da vida, que nos lança o desafio de sermos além de um corpo individual perdido no espaço. Concedi o direito de o poético ajudar a revelar um tanto de outros tantos corpos que partilharam de um querer em comum, o trabalho em grupo.

A busca pela difusão das práxis deste e destas inseridas no sujeito histórico teatro de grupo revela um estado de luta em comum que se pode perceber nos corpos gritantes; nas vozes, que determinados sujeitos e grupos do poder tentam emudecer; nas estéticas do dia a dia para pensar sua/nossa (re)existência.

De tal tarefa de vida, daquelas e daqueles que escolheram a luta em grupo, para si, pelo grupo e para os grupos, e de onde todos e todas se caracterizam em alicerces que sustentam nossa memória (a qual sempre concerne ao coletivo), é o que caracteriza a substância desta dissertação. É da magia dos inúmeros encontros que nos fez e faz comungar de memórias (em perspectiva histórico-social) que se fala aqui.

São imagens retomadas de um dia ou de décadas, lançadas ao papel em um dos vários poemas despercebidos, nos registros de ensaios dos quais se extrai a matéria que talvez, de alguma forma, possa dizer quem somos e/ou fomos quando aqui estivemos num tempo da arte.

Em alguma medida, essa perspectiva se aproxima do que afirma Eric Hobsbawm no texto “O que a História tem a dizer-nos sobre a sociedade contemporânea?”. Segundo o historiador inglês:

A postura que adotamos com respeito ao passado, quais as relações entre passado, presente e futuro não são apenas questões de interesse vital para todos: são indispensáveis. É inevitável que nos situemos no continuum de nossa própria existência, da família e do grupo a que pertencemos. É inevitável fazer comparações entre o passado e o presente: é essa a finalidade dos álbuns de fotos de família ou filmes domésticos. Não podemos deixar de aprender com isso, pois é o que a experiência significa (HOBBSAWM, 2013, p. 32).

Nessa mesma perspectiva, mas por meio de outra trajetória, paralela àquela de Hobsbawm:

A narrativa, tal como se desenvolve durante muito tempo no círculo dos ofícios mais diversos, do agrícola, do marítimo e, depois, do urbano, por assim dizer, uma forma artesanal da comunicação. Sua intenção primeira não é transmitir a substância pura do conteúdo, como o faz uma informação ou uma notícia. Pelo contrário, imerge essa substância na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele próprio. Assim, a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica (BENJAMIN, 1994, p. 206).

Segundo as afirmações de Walter Benjamin, contidas no excerto acima, a narrativa revelará sempre a marca do narrador, assim como a mão do artista é percebida, por exemplo, na obra de cerâmica, e assim, misturando artista e narrador, caminha-se nesta dissertação.

Começo esta escrita em uma época que o mundo estava e continua a ser permeado pelas individualidades, e que, a despeito de qualquer boa vontade que as tenha nutrido, ou de que se tenha notícia, impôs na atualidade uma espécie de caos, a célula, em processo de transmutação, daquilo de que se constitui os modos por meio dos quais se pode apreender um certo ser humano dos tempos atuais. Ordem de sujeitos que se contorcem entre mudar e estagnar, e tudo em um tempo de desordem social.

Tal afirmação pode ser feita em razão de, ao longo desta escrita, e de modo oposto ao afirmado, pretender desenvolver uma narrativa de um processo poético, estético e, sobretudo, vivido nas práxis, daquilo que se convencionou chamar teatro de grupo. É dessa reunião de pares e corpos, atentos às demandas que não cabem em uma sociedade capitalista e que comungam da necessidade do encontro, da construção de poéticas coletivas do eu, do outro e de todos, que se caracteriza a matéria sobre a qual pretendo tratar nesta dissertação.

Como um viajante no tempo, vou e volto, a tecer as teias de uma trajetória preenchida de encontros e de aprendizados que nutriram de forma cabal os alicerces do coletivo Teatro Kaus Cia Experimental, aqui analisado em sua trajetória até a atualidade (2022).

A vereda a seguir discorre a partir de um tempo histórico, caminha por trincheiras onde antes se combatia, e valendo-se da memória e da vivência, dos registros históricos que transpassam os escritos e se misturam ao corpo poético e físico, regressa para (re)olhar, ressignificadamente, um tanto de vida vivida. E, nesse ínterim, reconhecer, sobretudo nos começos, um pouco de outros tantos e tantas que comungam do processo de criação do coletivo Teatro Kaus.

Nas travessias do coletivo e dos sujeitos nele inseridos, nas voltas e por meio de algumas vozes de alguns lances e movimentos de militância cênica – naquele e neste chão histórico, experienciados coletivamente –, em que se constroem as poéticas do teatro de grupo, está a gênese do Teatro Kaus.

Neste campo de batalha onde estamos, sempre e novamente diante dos desafios da sobrevivência, é que se desenha a trajetória do coletivo Teatro Kaus Cia Experimental, nascido em São José dos Campos, nas terras do Vale do Paraíba, em dezembro de 1998.

Adentrar o universo do processo criativo do grupo Teatro Kaus, seus processos artísticos, poéticos e políticos, é uma tarefa que envolve revisão e revisitação da própria trajetória deste, agora, narrador, que aqui coloca na escrita, entre vivências pessoais, *Cadernos de ensaio*, recortes de jornais e citações de livros, aquilo que sentiu e viveu, aquilo que os poros puderam respirar e transpirar num tempo não – e a partir das teses de Hobsbawm (2013), agora, já não mais – tão distante.

Os processos aqui apresentados, narrados e analisados na trajetória do coletivo cênico priorizado, caracterizam, também, o próprio processo de formação artística e humana do narrador, e perpassam as artérias de tantos outros coletivos teatrais e histórias de artistas entre São José dos Campos e a cidade de São Paulo. Nessa incursão pela formação do coletivo Teatro Kaus, o material a ser vasculhado está nas estruturas da memória, já que pouco ou quase nada do período a ser levantado encontra-se documentado.

As estruturas da memória a vasculhar, misturam-se a poucos documentos de um tempo fértil, e que são narrativas acerca dos processos de militância da inserção

do coletivo no sujeito histórico teatro de grupo, que decorre da criação do coletivo em 1998, seu amadurecimento e migração para a cidade de São Paulo em 2001, compreendendo o processo de pesquisa dramatúrgica, escolhas estéticas e ações para dialogar num tempo presente, necessitado de luta e carente de paz.

Um homem, para evocar seu próprio passado, tem frequentemente necessidade de fazer apelo às lembranças dos outros. Ele se reporta a pontos de referência que existem fora dele, e que são fixados pela sociedade. Mais ainda, o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou e que emprestou de seu meio. Não é menos verdade que não nos lembramos senão do que vimos, fizemos, sentimos, pensamos num momento do tempo, isto é, que nossa memória não se confunde com a dos outros (HALBWACHS, 1990, p. 54).

Aponto que a investigação, ora desenvolvida e referindo-se ao percurso do Kaus, se dará pelo olhar de quem, de dentro, viu e viveu um período de intensas transformações, tanto quanto aos modos de pensar como quanto às formas do fazer cênico do coletivo e de parte da cena teatral entre São José dos Campos e São Paulo.

Neste andar retrospectivo e crítico, pretendo coligar a trajetória do coletivo, tantos manifestos e manifestações cênicas esquecidos ao longo das margens da via Dutra¹, em uma ressignificação do olhar sobre o movimento teatral à época, para não perder de vista as sementes geradoras de tantos frutos da cena teatral do Vale do Paraíba, em cuja história estamos entrelaçados.

A proposta na qual o Kaus se insere, compreendendo determinado modo de produção e organização teatral, sediado na cidade de São Paulo, traz de alguma forma dados novos, condições e enfrentamentos para conseguir manter os processos criativos.

Transitando pelo “compêndio” que alimenta um chão histórico de vários coletivos cênicos, os quais caminham juntos nessa jornada, tal incursão coloca em evidência as tantas lutas, conquistas e resultados de uma cena teatral que alicerça as estruturas estéticas do Teatro Kaus, entrecortados por brevíários da memória de um tempo pouco conhecido quanto às práxis do teatro em grupos nascidos no interior paulista.

¹ Trata-se de uma rodovia federal que interliga São Paulo ao Rio de Janeiro. São José dos Campos é uma cidade situada às margens (de ambos os lados ou sentidos) dessa rodovia.

Em todo o processo aqui percorrido, sobretudo de aprendizado na construção dos caminhos a seguir, dos pensamentos e obras a serem defendidos na cena pelo coletivo, em sua trajetória, o caminho foi e tem sido feito junto, com um olhar de dentro e pelo de dentro.

Como um dos criadores e diretor do Teatro Kaus, desde sua formação, tento trazer nesta escrita um tanto daquilo que constitui essencialmente o fazer em conjunto. Olhando essa célula de dentro, e tudo o que a alimentava para resistir e sobreviver até os tempos atuais, abrindo novos diálogos e revendo práticas que, hoje amadurecidas, determinam novos olhares e ressignificam a jornada do coletivo.

Esta narrativa passa por um período de forte transformação nos movimentos de grupos na cidade de São José dos Campos e na capital paulista, e a abertura que essa organização possibilitou para que se conquistassem espaços onde novas vozes pudessem ser ouvidas, a partir das conquistas dos trabalhadores e trabalhadoras da cultura.

A dissertação faz um recorte daquilo que de mais significativo ocorreu no período em destaque, entrecruzando práticas coletivas àquelas do Kaus. Sobretudo, as parcerias do Kaus serão tomadas como objeto de análise para apreender certo “caráter” do coletivo.

Em um segundo momento, revisita-se a transição para a Pauliceia, “a cidade de mil dentes” – cantada por Mário de Andrade em sua obra *Pauliceia desvairada* –, onde o coletivo se estabelece. No último traçado, acerca do chão percorrido, revisita-se a transição do coletivo da dramaturgia brasileira à de língua hispânica, as expansões nas fronteiras criativas e nas novas proposições cênicas e estéticas trilhadas pelo coletivo.

Por fim, mas não menos importante, na conclusão pretende-se apresentar o registro do caminho em tempo atualíssimo (2022), do percurso do coletivo em seu retorno à dramaturgia brasileira, em *Havia um país aqui antes do Carnaval* (trabalho em processo) que deverá ganhar a cena ainda em 2022. Tal retorno compreende um movimento de volta às raízes que criaram o coletivo, registrando a manutenção de sua trajetória e a continuidade dos seus trabalhos.

Em 2023, o coletivo completa 25 anos de atividades, e como quem tece uma grande colcha de retalhos, busca-se, por meio de recortes substanciais que se somam, partes e tempos diferentes, uma certa compreensão do fazer cênico do Kaus,

entre as travessias e voltas em territórios de muitas histórias e de práxis cênicas. Por intermédio de articulados processos de convergência, espera-se, de alguma forma, alcançar os expedientes poéticos e estéticos que alicerçaram o conjunto de experiências vividas e que iluminam novas jornadas.

Nesse olhar do passado, que se ressignifica apenas no presente, recontando como narrador e testemunha de meu tempo, o desembocadouro, na forma de narrativa pública, pode colaborar nos processos de redimensionamento dos agoras. Então, que se deixe finalizar este começo de trajetória em exposição, versos de poesia melódico-popular, criados por Milton Nascimento e Ronaldo Bastos, em “Nada será como antes”:

Eu já estou com o pé nessa estrada/ Qualquer dia a gente se vê/ Sei que nada será como antes, amanhã. // Que notícias me dão dos amigos? / Que notícias me dão de você?/ [...] Sei que nada será como está./Amanhã ou depois de amanhã, / resistindo na boca da noite um gosto de sol.

Capítulo 1. Pelas veias do Vale do Paraíba, um chão histórico e Piraquara², manifestações cênicas entre o popular e o erudito de uma gente que faz do teatro uma tarefa de vida

Quem sonhou, só vale se já sonhou demais, vertente de muitas gerações, gravado em nossos corações um nome se escreve fundo.
As canções em nossa memória vão ficar. Profundas raízes vão crescer
A luz das pessoas me faz crer. E eu sinto que vamos juntos.
Ronaldo Bastos e Beto Guedes (“Canção do Novo Mundo”).

A quem interessaria criar um coletivo teatral no interior, entre as cidades do Rio de Janeiro e a capital de São Paulo? Talvez seria mais fácil “meter a cara na capital” como dizem lá no interior. Mas interessa a todas aquelas pessoas que, inquietas, com a necessidade de ação, de construção de narrativas e discursos cênicos de luta e enfrentamento, não aceitam estar à margem, mas desejam, de alguma forma, estar no “centro da produção teatral” do território em que se encontram.

Fundamentado em tal pensamento, foram (e continuam) surgindo, ao longo dos quilômetros da Rodovia Presidente Dutra, uma via que liga duas significativas regiões, coletivos das mais variadas linguagens, que se desdobram para fazer arte, sobreviver e dar vida à cena no Vale do Paraíba, uma das mais interessantes e frutíferas do estado paulista, sobretudo entre os anos de 1993 e 2000, que esta dissertação observa com mais acuidade.

Em meio a tal seara de processos, nasceu o Teatro Kaus Cia Experimental em 1998, alimentado por festivais de teatro, ciclos de aprendizagem e montagens teatrais, fazendo-se em luta e resistência. Ligado, ainda, àquilo que se nomeava de teatro amador, que de amador nada tinha além do amor, de um fazer conjunto e por amor.

Originalmente, amador (de *dilettanti*, diletantismo) concerne àqueles e àquelas que fazem por amor, algo que, na maioria dos casos, é a pura realidade, já que não se dispunha (e continua a ser assim em um país sem uma política pública de cultura) de recursos para nada. Essa gente, unida, ao colocar seu “bloco na rua”, tem se mobilizado, mesclando expedientes das formas populares de cultura e as estetizações vindas de outras regiões do país, que ajudaram (e ajudam) a construir uma rica cena teatral.

Entre poéticas e estéticas variadas, teatro na rua, ocupando espaços

² Do tupi *pirakuára*. Piraquara é alcunha com que se designam os moradores das margens do Rio Paraíba do Sul.

inusitados, os palcos dos teatros municipais quando possível, influenciados ou não pelo que se assistia nas cenas que aportavam em São José dos Campos, vindas de São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte etc., nasce e renasce o teatro de grupo na Serra da Mantiqueira.

Muitos foram os coletivos cênicos brotando, proliferando possibilidades cênicas, que emanaram de tantos encontros poéticos e estéticos ao longo dos anos, aqui e ali, num emaranhado de ideias e práticas que fizeram com que a pesquisa e os processos criativos se tornassem cada vez mais robustos e mantivessem vivos e em continuidade até tempos do presente a prática dos coletivos.

É pelo fluxo de experiências cênicas – direta ou indiretamente trocadas –, que tem atravessado a Rodovia Presidente Dutra entre Rio de Janeiro e São Paulo, entre uma sessão e outra, um festival ou outro, milhares de cursos e debates, que encontramos nossa formação e início de uma identidade cênica, a qual passava a ser construída.

A juventude permite, de certa forma, lançar-se, destemidamente, e vivenciar experiências das mais diversas, muitas até mesmo infundadas ou malconduzidas, mas que abrem significativamente um leque de possibilidades, e aprendizados, por intermédio das quais se pode escolher que caminho seguir, e se devemos mesmo tentar, já que não se trata apenas de um trabalho, mas de um projeto de vida.

Portanto, é por meio de um processo mais próximo do empírico e no fazer cotidiano que o Teatro Kaus e seus/suas integrantes têm forjado os conhecimentos que alicerçaram sua criação, garantindo, a partir de novas aquisições de conhecimentos e partilhas, sua existência.

Acreditávamos, e ainda acreditamos, que a função do teatro seja agregar, em conjuntos cênicos, pessoas que desejam caminhar juntas, somando pensamentos, confrontando ideias e ideais, travando debates e lutas que façam sentido para nós e para o outro com quem a troca se estabelece.

Os caminhos de cada coletivo guardam em si suas individualidades, particularidades da tecitura dos muitos fios individuais que compõem essa teia de sentimentos, que, vista de dentro, por quem em conjunto forja as estruturas da construção de poéticas, revela novas nuances do universo criativo. Em 1996, o narrador desta trajetória inicia o processo de um assentamento mais partilhado dos alicerces filosóficos, poéticos, cênico-estéticos e políticos de seu trabalho.

A caminhada começa a ser trilhada para semear as sementes do coletivo ainda a ser criado. Desde tal data, tentamos manter viva nossa necessidade pungente de construir diálogos, sempre presentificados, daquilo que cabe ao artista enquanto voz essencialmente aterrada a seu tempo, em um mundo que beira a desordem, dispostos sempre aos enfrentamentos.

Antes de chegar e de apresentar a montagem de *Homens de papel*, de Plínio Marcos, embaixo do Viaduto Clemente Gomes, semeadura para o nascimento do coletivo Teatro Kaus, no bairro de Santana (São José dos Campos, SP), volto o relógio do tempo para 1993, no sentido de evidenciar, alguns antecedentes artísticos e vivências culturais que ajudarão a modificar o fazer teatral na cidade e permitir o surgimento de novos coletivos.

Naquele ano (1993), São José dos Campos era governada pelo Partido dos Trabalhadores (PT), tendo à frente da prefeitura Ângela Guadagnin³; à frente da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, como presidente, André Freire⁴, que escolheu a poeta, escritora e atriz Beth Brait Alvim⁵ para a função de diretora de Cultura.

Beth, extremamente aguerrida, contribui para que uma significativa “revolução” ocorresse na cultura da cidade naqueles anos. Guardadas as devidas proporções e levando em consideração que deixei o movimento da cidade em 2001, o período entre 1993 e o ano 2000, estou certo, foi um dos mais férteis da produção teatral na região, e é o período aqui abordado.

Sem mergulhar na história política da cidade, mas focando em parte do processo de construção das poéticas cênicas que lá estavam surgindo, espalhadas pelas veias do Vale do Paraíba, em 1993 um conjunto de coletivos teatrais eclode e também reestabelece suas práxis.

A nova fase ocorre em função da grande visibilidade de festivais de teatro como o Festivale (Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba), em São José dos Campos; o Feste (Festival Nacional de Teatro de Pindamonhangaba-SP), em Pindamonhangaba; o Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto

³ Ângela Guadagnin (Rio de Janeiro, 8 de abril de 1948) é médica e política brasileira, filiada ao Partido dos Trabalhadores (PT). Foi prefeita e vereadora de São José dos Campos e deputada federal.

⁴ André Luiz Cardoso Freire é jornalista, escritor e fotógrafo.

⁵ Beth Brait Alvim, nascida em São Paulo, é graduada em Letras Neolatinas pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, pós-graduada em Ação Cultural pela ECA-USP e tem mestrado pelo Prolam – Programa de Integração da América Latina da USP, com o tema *Desvelando uma atitude poética para o mundo contemporâneo*.

(posteriormente, em 2001, Festival Internacional de Teatro de São Jose do Rio Preto), entre outros. Além disso, foram estabelecidas políticas públicas para a criação e circulação de espetáculos.

Houve um amplo processo de oficinas espalhadas por toda a São José dos Campos, com a presença de inúmeros profissionais, sobretudo da cidade de São Paulo, e de grupos com alguma expressão regional, já constituídos, como a Companhia Teatro da Cidade, coordenada por Claudio Mendel⁶ e Andreia Barros⁷, que desde 1989 tem seu epicentro em São José dos Campos e do qual também participei como ator⁸.

A Companhia Teatral Cadê Otelo⁹, sediada em Pindamonhangaba, do querido e saudoso Marcelo Deny¹⁰; o grupo Teatro de Ofertantes¹¹, da cidade de Jacareí, do ator, diretor e cenógrafo Claudio Koca¹², para citar alguns expoentes de um movimento muito rico, que não caberia abordar nesta dissertação, cujo foco encaminha-se em outra direção, que não a de catalogar tais sujeitos.

Em São José dos Campos, a criação de grupos estava em ebulição sobretudo com o término do vínculo do Grupo Teatro da Cidade com a Fundação Cultural Cassiano Ricardo e o fim das orientações do projeto Teatro na Comunidade, que conclui suas atividades no final de 1995¹³.

⁶ Claudio Mendel é um dos fundadores da Cia Teatro da Cidade (1990) e do Centro de Artes Cênicas (CAC) Walmor Chagas (2000), também é diretor, ator e produtor cultural, atuante na área teatral desde 1970. Teve significativa participação na criação da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, em São José dos Campos. Foi presidente da Cotaesp (Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo) e conselheiro da Confenata (Confederação Nacional de Teatro Amador).

⁷ Andreia Barros é atriz, diretora, produtora teatral e jornalista, tem mestrado em Artes Cênicas pela Unicamp e é uma das fundadoras da Cia Teatro da Cidade e do Centro de Artes Cênicas (CAC) Walmor Chagas, em São José dos Campos (SP).

⁸ Recentemente, em comemoração ao aniversário de trinta anos de resistência, a Companhia documentou parte de suas lutas e das obras desenvolvidas no livro *Companhia Teatro da Cidade. Um canto de teatralidades às luas peregrinas (re)nascidas no Vale do Paraíba...*, escrito por Alexandre Mate com a colaboração de Simone Carleto, lançado em 2021.

⁹ A Companhia Teatral Cadê Otelo foi criada em 1995-96, no município de Pindamonhangaba.

¹⁰ Marcelo Deny de Toledo Leite faleceu em 2021, foi diretor teatral, cenógrafo, professor, artista plástico, *performer*, pesquisador, curador e diretor de arte, com mestrado e doutorado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), onde também lecionava.

¹¹ Grupo teatral da cidade de Jacareí, SP, coletivo criado e dirigido por Claudio Koca.

¹² Claudio Koca é ator, diretor, cenógrafo, criador e principal articulador do grupo Teatro de Ofertantes.

¹³ O projeto foi uma parceria da Fundação Cultural Cassiano Ricardo e da Secretaria Estadual de Cultura que, após um longo processo de oficina, nas mais diferenciadas áreas de atuação da linguagem teatral, possibilitou a criação de vários grupos de teatro, em regiões distintas da cidade. Coordenado pelo saudoso pesquisador Sebastião Milaré, à época em parceria da atriz Elizabeth Hartmann, que substituíram o diretor Ademar Guerra, que falecera antes do início dos trabalhos da proposta. Deixou importantes frutos no concernente à formação e criação de coletivos teatrais na cena joseense.

Como observador e artista atuante nas discussões culturais da cidade desde 1989, percebi um crescimento estético, poético e cênico cujos resultados podem ser constatados até a atualidade, passados mais de trinta anos. Assim, além do amadurecimento do movimento de teatro na cidade, nos tantos coletivos que surgiram e se mantiveram até o presente, houve a criação de diversos espaços de alguns coletivos e uma geração de excelentes profissionais da cena.

À guisa de “conclusão” desta etapa introdutória, cujo propósito objetivou apresentar algumas das “pedras” que alicerçaram o caminho formativo do Teatro Kaus e de seus integrantes. Desse modo, há que se afirmar que parte do arcabouço teórico, poético e sobretudo de vivência prática, em alguns de nossos movimentos de militância política e cênica, ajudaram-nos a construir possibilidades para uma jornada mais longa, verticalizando pesquisas e práticas para além daquilo que está dado no mercado.

A duras penas, inúmeros coletivos têm resistido às garras devoradoras do capitalismo, no sentido de se manterem fiéis ao processo criativo do teatro de grupo, que por ora tem mais possibilidades financeiras quando, porventura, é selecionado por algum edital, mas cujas lutas travadas, permanentemente, têm de ser as mesmas.

É pelo amor a esta arte, que nos uniu e nos une, que continuamos na tarefa de defender, com sangue, suor e lágrimas, um tanto da poética cênica que, de dentro do “olho do furacão”, na categoria do sujeito histórico chamado teatro de grupo, continuamos a medrar e a parir, desde os idos tempos do teatro amador.

E “findo” aqui, por enquanto, evocando Manoel de Barros e seu *Retrato do artista quando coisa*.

A maior riqueza do homem é sua incompletude.

Nesse ponto sou abastado.

Palavras que me aceitam como sou, eu não aceito.

Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.

Perdoai.

Mas eu preciso ser outros.

Eu penso renovar o homem usando borboletas.

1.2 Transgressão, aventura e arte, a invasão/ocupação e o ato artístico coletivo, ou de como tomar as barricadas pela e para a arte, pelas veias que vertem do teatro

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no momento do perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar sempre arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver apreendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer.

Walter Benjamin (*O anjo da história*).

Walter Benjamin, no excerto acima, articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”, significa apoderarmo-nos de uma recordação em momentos significativos. Benjamin destaca, dentre tais momentos, aqueles de perigo. Vivemos tempos em que a memória fraqueja diante de tantos ataques à cultura, à arte e à educação. Não é possível esquecermo-nos da significativa contribuição da arte para a construção de sociedades melhores e, sobretudo, humanizadas ante os perigos do fascismo.

A questão que sempre nos reuniu em grupos é o ato de andarmos em uma direção que nos leve a chegar juntos a conquistas as quais permitam que alcancemos espaços onde a fala que represente o coletivo seja a do todo, e, no caso em destaque, aquela que reafirme a existência e as lutas pela manutenção do fazer teatral em coletivos.

Que as manifestações artísticas tomem os espaços e ressignifiquem a relação com seus espectadores, para que todos e todas possam acessar os processos oriundos das práxis decorrentes do teatro de grupo e suas múltiplas facetas na carpintaria do fazer cênico, que faça sentido às lutas pela transformação qualitativas da humanidade, portanto, além do (meramente) estético.

Ainda como sonho distante era pensar o espaço dos coletivos como o lugar de criação constante, de manutenção de processos e continuidade de trabalhos dando condições à artistada, em parceria, no sentido de criações, cujo tempo fosse o da

contemporaneidade e aterramento histórico determinado... Tais disposições precisavam ocorrer também nos interiores do país. O espaço como território das práxis, onde o artista da cena possa realizar suas investidas criativas, abrindo diálogos constantes com quem assiste, criando oportunidade de encontrar-se na/em cena, sempre, e uma vez mais em diálogo com a arte que ali brota, é o território criativo e laboral dos grupos teatrais ao longo da história.

A arte que transgrida e transforme o mais arraigado e colado aos detentores de poder caracteriza-se como o caminho dos coletivos, no sentido da derrubada das estruturas que historicamente estão incorporadas na criação, e que, tendencialmente, colocam boa parte de quem cria de joelhos ante o capital e a necessidade de existência. Em razão de haver consciência com relação a tais determinações, existimos também por isso. A partir de tal necessidade, para além do estético, e ao lado do ético, tem acontecido a trajetória do Teatro Kaus.

O ano de 1994 caracteriza-se como o marco inicial para traçarmos a linha dessa trajetória que imprime as bases daquilo que se tornará o coletivo Teatro Kaus Cia Experimental e sua origem até o estado atual, naquilo que se configura como uma trajetória que se alimenta das estéticas e processos nos quais estiveram envolvidos seus criadores.

São José dos Campos, cidade cravada na Serra da Mantiqueira e no Vale do Paraíba, terra do poeta Cassiano Ricardo¹⁴ e de tantos outros artistas populares, como dona Lili Figureira¹⁵ e o seu Zé Mira¹⁶, que ali, entre uma moda de viola e os cantos Piraquara, ecoando entre a serra e o mar (o Oceano Atlântico), entre Rio de Janeiro e São Paulo, cantam e contam uma cultura riquíssima. Nesses emaranhados de tradições, está lá sempre vivo e presente o teatro, aquele feito pelos amadores, em grupo, igrejas e escolas.

Em 1994, a cidade vivia um momento de ebulição criativa, coletivos formados a partir de artistas desligados do Grupo Teatro da Cidade, coletivo atuante na cidade

¹⁴ Cassiano Ricardo (1895-1974), poeta, jornalista e ensaísta, nasceu em São José dos Campos (SP), em 26 de julho de 1895, e faleceu no Rio de Janeiro (RJ), em 14 de janeiro de 1974.

¹⁵ Lili Figureira (1919-2015) nasceu em Taubaté (SP); em 1950, passou a morar no Capão Grosso, hoje Jardim Santa Inês, em São José dos Campos. Ao nome de dona Lili foi acrescentado o epíteto "Figureira", em razão de ela ter se dedicado à criação de figuras tradicionais de barro.

¹⁶ José Alves de Mira (1926-2008), o seu Zé Mira, nasceu na cidade mineira de Cristina e veio para São Paulo na década de 1940. Morou em Jambeiro e, mais tarde, em 1969, fixou-se em São José dos Campos. Foi tropeiro, agricultor, lavrador, pedreiro, mestre de Folia de Reis, do Divino e de Moçambique. Como compositor, sua obra é inspirada na paisagem caipira do Vale do Paraíba paulista.

desde 1989, outros vindos de oficinas de bairro, e grupos que já se reuniam havia algum tempo, mais os que estavam se formando no mencionado projeto Teatro na Comunidade, desembarcavam numa avalanche de ideias criativas que renderam resultados anos mais tarde e que, naquele momento, demonstravam sede de produção e espaços para criar.

Ao experimentar a direção teatral, desde 1993, uma delas em um espetáculo concebido para a rua, e em oportunidades diferentes, experimentado ainda de forma empírica a ocupação dos espaços não convencionais, era cada vez mais necessário, assim como tantos outros companheiros da cena, encontrarmos novas provocações que abrissem oportunidades de investigar linguagens e estéticas cênicas para além do palco formal.

A diretoria da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, à época sediada na Rua Sebastião Gualberto, no centro da cidade, procurava, em parceria com a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, formatar algum curso de aprimoramento que pudesse dar vazão aos anseios dos pensadores e criadores de teatro naquele momento, sobretudo os que já estavam na labuta havia alguns anos, uma vez que os que estavam chegando eram abraçados pelas oficinas do Projeto Teatro na Comunidade, coordenado por Sebastião Milaré¹⁷ e Elizabeth Hartmann¹⁸, além das oficinas de bairro, nas Casas de Cultura.

Naquele momento, resistindo com potência e bravura, a Companhia Teatro da Cidade, sob direção de Claudio Mendel, era a grande referência em termos teatrais, até porque trazia para a cena, desde a década de 1990, um teatro de extrema qualidade, com diretores convidados de altíssimo nível, proporcionando um intenso processo formativo a seus/suas integrantes, colocando em cena sempre atores e atrizes muito bem-preparados para os desafios nos quais a Companhia se lançava. Mas como toda a realidade cultural não cabia naquele coletivo, diversos outros coletivos proliferaram pela cidade no mesmo período.

A partir da nova geração de criadores na área teatral, instigantes propostas e desafios passaram a ser levados e lançados em cena. Tratou-se de um período que, naquele momento, precisava de espaço, novos diálogos, provocações e processos

¹⁷ Sebastião Milaré (Guapiaçu, SP, 1945 – São Paulo, 2014) foi um dos mais importantes críticos e pesquisadores do teatro brasileiro. Presença assídua no panorama crítico e teórico desde os anos 1970.

¹⁸ Elizabeth Hartmann (Porto Alegre, 3 de abril de 1930) é atriz e diretora brasileira.

estéticos que dessem uma nova ordem às realizações cênicas com e para a cidade. Nas várias conversas e discussões acaloradas dos coletivos, nomes e processos criativos eram aventados, muitas eram as possibilidades de ampliar as capacidades técnicas buscadas, sem “matar” os processos já instaurados e os coletivos já estabelecidos.

Havia a necessidade de novas investidas cênicas, porém atentos às raízes já espalhadas por esse terreiro. Nesse sentido, foram convidados/convidadas especialistas com o intuito de capacitar os tantos profissionais da cidade. Era uma transição normal para agregar a ampliação do número de artistas, e coletivos, possibilitando novas e diferenciadas práticas, para além das possibilidades já estabelecidas. A comunidade teatral e a diretoria da Fundação Cultural Cassiano Ricardo à época conversavam sobre a criação de um núcleo de formação artística, pois, naquele momento, o Projeto Teatro na Comunidade dava conta dos que estavam chegando, mas era preciso dar vazão à criação dos que já estavam no movimento.

Buscar uma proposta de novas experiências e experimentações que congregassem conhecimento e provocassem os criadores da cidade era o objetivo, e das diversas discussões, brigas e rompimentos entre os criadores no movimento teatral de São José dos Campos foi nascendo a ideia do Núcleo de Pesquisa e Práticas Teatrais. Com o propósito de trazer profissionais para coordenar um grande processo prático formativo, instaurar um coletivo de criação que pudesse reunir todos e todas, independentemente de que coletivo fizessem parte, definiu-se que a seleção seria pública e agregaria intérpretes, direção, cenografia, figurinistas e iluminação em um mesmo processo de formação e criação cênica. De tal processo, nasceu o Núcleo de Pesquisas e Práticas Teatrais.

Para a coordenação de tal Núcleo foi convidada Cibeles Forjaz¹⁹, e para a área de cenários e figurinos foi convidado o artista, cenógrafo e figurinista Marcos Pedroso²⁰. Antes mesmo dos trabalhos iniciais, ainda em conversações e reuniões de estudos, parte do coletivo que se formara participou de um relevante acontecimento

¹⁹ Cibeles Forjaz (São Paulo, 1966) é diretora e iluminadora teatral. Formada em Direção Teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), é mestre e doutora em Artes Cênicas pela mesma instituição. Diretora da Companhia Livre, de São Paulo, com montagens antológicas e essenciais ao desenvolvimento da linguagem teatral, sobretudo em perspectiva antropológica no Brasil.

²⁰ Marcos Pedroso (Maringá, PR, 1965) é diretor de arte e cenógrafo. Formou-se em Artes Plásticas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).

histórico, que os alimentaria ao longo da jornada. A diretora Cibeles Forjaz, que à época assinava a iluminação dos espetáculos do Teatro Oficina de São Paulo, abriu ao coletivo a possibilidade de conhecer esse espaço em sua reinauguração, e de estabelecer diálogo com toda a efervescência criativa que lá estava a viver na investigação para a construção do espetáculo *Ham-Let*²¹.

Em um profundo mergulho, por meio da conjunção de múltiplas linguagens, intérpretes, estudantes e artistas foram assistir à montagem. Àquela ocasião, toda a gente de teatro sabia da luta para reabrir o espaço e isso, também, instigava a ver o resultado, a fazer parte daquela festa da arte. Conhecer um dos espaços mais significativos da cena brasileira, e encontrar com a criação daquele coletivo, definiria muito dos olhares sobre arquitetura cênica, trabalho de grupo, lutas e resistências.

A passagem por aquele território caracterizou-se em um divisor de águas do que viria a ser o processo de criação com a diretora Cibeles Forjaz e que, com certeza, iluminaria as poéticas e a estética do Teatro Kaus em seus primeiros trabalhos. Naquele dia, pôde-se assistir, na reabertura do Teatro Oficina, à estreia de *Ham-Let*, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Experiência transformadora de um trabalho coletivo, de total entrega: técnica, poética e cênica.

Tudo ali era vivo, pungente, potente e em transmutação direta, um tipo de encontro entre cena e público que fica gravado nas estruturas da memória, na pele, no suor que se troca. Renascendo das cinzas, vivia e vinha o coro do Oficina, com suas motos barulhentas surgindo pista adentro em seu espaço na Rua Jaceguai, no bairro do Bixiga, em São Paulo.

Explodia diante dos olhos, entre sons e textos, o início de uma potente encenação. Aquele espetáculo-manifesto arrancava todos do lugar-comum. “Tupi tupi or not tupi, a minha tribo, quando vem lá da aldeia, índio não faz cara feia, nem deixa o fogo apagar”, cantavam assim, convidando o público para fazerem juntos a “travessia” daquele espetáculo.

Era possível sonhar e acreditar em um novo caminho para a práxis que se desenvolvia lá no nosso território, uma práxis para além das “manjadas” tábuas do palco italiano, havia uma força incrível naquelas mais de quatro horas de espetáculo, aquela troca tornara possível acreditar na força da ação do coletivo, que era o

²¹ *Ham-Let*, a partir de adaptação da obra de William Shakespeare, sob coordenação de José Celso Martinez Corrêa, Marcelo Drummond e do jornalista da *Folha de S.Paulo*, Nelson de Sá, estreou em 1993, no Teatro Oficina, na cidade de São Paulo.

instrumento para tomar as rédeas da mudança desejada na cena joseense, era um caminho a seguir.

Assisti a outras sessões depois e muitas outras peças do Oficina, naquele mesmo chão histórico, mas a apresentação de *Ham-Let* está guardada nas estruturas da memória, com a certeza de ter presenciado um grito de retomada daquele coletivo tão necessário à cena teatral do Brasil. Naquele espaço histórico e naquele dia, sem sombra de dúvidas, foram alimentados os corações e as mentes de um novo coletivo, que iniciaria ali sua nova práxis.

O fato em si encontra-se aqui relatado por sua relevância histórica, e risca no chão da história as veias de um novo movimento que nasceu desse encontro, um momento de magia e poética, entre o estético e o artístico, um pequeno movimento de vida, que fez toda a diferença para muitos dos artistas naquele processo de criação.

Retomado aos traços da história, era instalado na cidade o Núcleo de Pesquisa e Práticas Teatrais, projeto mantido pela Fundação Cultural Cassiano Ricardo e funcionando ainda nos prédios da Rua Sebastião Gualberto, sob a coordenação de Cibeles Forjaz e Marcos Pedroso. O trabalho trouxe uma revolução nos modos de pensar e fazer teatro, sobretudo para os que resistiram até o fim.

O projeto abriu seleção para atores/atrizes, assistentes de direção, iluminadores, cenógrafos e figurinistas com alguma experiência. Enfim, toda uma equipe de profissionais excepcionais se apresentou e participou da seleção. O trabalho reuniu, ao fim das seleções, um lindo coletivo de artistas, criadores e criadoras sensíveis ao momento e conectados entre si, para juntos comporem o Núcleo e executarem o trabalho, que durou do primeiro semestre de 1994 ao fim do primeiro semestre do ano de 1995.

Para adentrar as questões estéticas que, apreendidas naquele processo, contribuíram para a formação do coletivo Teatro Kaus, a narrativa da prática vivenciada naquele Núcleo decorreu seguindo uma prática constante que perpassava as pesquisas teóricas, e as experimentações práticas em coletivo. Cibeles Forjaz apresentou ao coletivo de trabalho a dramaturgia de Nelson Rodrigues, conhecida por muitos daquele grupo.

Porém, no processo investigativo, tal obra era apresentada em uma nova perspectiva, um (re)olhar para os textos do autor, e trazia como proposta, naquele momento, um diálogo com a arquitetura e a história da cidade para a construção das

obras. Para dar seguimento às experiências de criação do Núcleo de Pesquisas, a diretora trouxe à baila a ideia da investigação das obras rodriguianas, com a proposta de desvendar no processo de experimentação o texto ou os textos do dramaturgo em diálogo com a ocupação de espaços inusitados da cidade.

Com o Núcleo dividido em três grupos de trabalho, cada um com um diretor e um texto do autor, começávamos a aventura do teatro. Tinha-se ainda o desafio de localizar na cidade espaços inusitados, desocupados e que poderiam se transformar no território para a elaboração de encenações dos diretores selecionados; dadas as coordenadas, seguíamos para a labuta. Naquele momento, ficou evidenciada a degradação dos espaços da antiga fábrica de tecidos, conhecida como Tecelagem Parahyba²², que estava com seus galpões quase todos fechados e suas máquinas havia muito desligadas, servindo apenas ao abandono, e olhávamos com o “coração” para os escombros da história.

Enxergava-se com entusiasmo que ali, naqueles galpões, nas paredes de tijolinho vermelho, misturado às linhas dos grandes carretéis da tecelagem, seria o chão da nossa construção cênica. É importante fazer justiça à cooperativa dos funcionários que, na época e a duras penas, tentava manter pelo menos alguma vida, produzindo cobertores em um dos espaços por ali, tarefa que não resistiu por muito tempo e sucumbiu juntamente com a lojinha que havia por lá.

Para os artistas criadores, enxergávamos naquele lugar possibilidades de ocupação artística, de ressignificação daquele espaço pela arte. São José dos Campos é uma cidade repleta de espaços arquitetônicos e, naquele período, muitos estavam vazios, o que aguçava a vontade de pensar novas formas de agir na cena cultural da cidade, e sobretudo de tomar tais territórios para a cultura local.

No processo de experimentação, foram definidos os textos *Senhora dos afogados*, que ficou sob direção de Reginaldo Nascimento, apresentado na Igreja São Benedito, na Praça Afonso Pena, hoje Museu São Benedito. Os textos *Vestido de noiva*, com direção de Fernando Andrade (Feu Andrade)²³, ocupou as dependências de um *fast food* fechado havia algum tempo no Shopping Centro, no centro da cidade.

²² A empresa S. A. Tecelagem Parahyba iniciou a construção de sua fábrica de tecidos no município de São José dos Campos em 1925. Inaugurada em 1926, foi a primeira do gênero têxtil e a terceira grande indústria a se instalar no município, segundo dados disponíveis na Câmara Municipal da cidade.

²³ Fernando Andrade (Feu Andrade) é ator, diretor, iluminador e produtor teatral da cidade de Jacareí, SP.

Álbum de família, com direção de Fernando Rodrigues²⁴, foi montada em um dos galpões da Tecelagem Parahyba, aquele que não estava tão deteriorado à época, um dos poucos que tinha sido desocupado havia menos tempo e mantinha condições de circulação. Todos sob supervisão da diretora Cibele Forjaz e atuando em conjunto com as equipes criativas de cenário, figurino e luz. Artistas jovens e em pleno sonho criativo, transformamos a cidade num canteiro de experimentações teatrais naquele período.

Experiências riquíssimas foram vividas e compartilhadas com relação ao que se pode extrair do espaço físico não convencional, do diálogo com o público que se aventurava a descobrir naqueles novos encontros, uma forma de (re)olhar a cena, de (re)encontrar-se com o espetáculo teatral.

Tais experiências foram forjando o pensamento, calejando o corpo dos artistas criadores e oferecendo vivências no sentido de definir no espírito que tipo ou que forma de teatro se queria enfrentar dali em diante. A partir de lá, cada artista seguiu sua jornada após esse processo, repleto de vivências significativas.

Foi um dos processos de criação e estudo da prática cênica mais intensos e revolucionários que ocorreram na cidade naquele tempo. Outras tantas vieram depois e antes, como as montagens históricas de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, brilhantemente dirigidas pelo saudoso diretor Moisés Miastkowvsky²⁵, encenador, sempre pronto a contribuir com os teatros do interior paulista. Foram trabalhos que já haviam demonstrado a potência da cena joseense quando provocada a agir.

Eram tantas as informações chegadas naquele período, que a construção da ideia de estar e fazer parte de fato de um coletivo cênico, desenvolvendo um processo de pesquisa e prática continuada, fervilhava a cabeça e apontava um caminho rico em possibilidades, pensando em um lugar, espaço e pessoas com os quais se poderia experimentar o fazer cênico o tempo todo.

²⁴ Fernando Rodrigues é ator, diretor e produtor teatral, mestre em Direção Teatral pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Trata-se de artista extremamente atuante na cidade de São José dos Campos e na região do Vale do Paraíba, com incursões pela capital.

²⁵ Moisés Benjamin Miastkowvsky, conhecido como Moisés Miastkowsky, natural de Laranjal Paulista (SP), nasceu em 25 de agosto de 1952 e faleceu em 6 de maio de 2014, no Hospital da Luz, em São Paulo. Dirigiu mais de oitenta espetáculos teatrais, que foram sucessos de público e crítica, como: *Antígone*, *Édipo Rei*, *Prometeu acorrentado*, *Pane*, *Morte e vida severina*, *O diário de Anne Frank*, entre outros. Em 1977, criou o Festival Estudantil de Teatro do Estado de São Paulo, em Tatuí, e o Concurso Nacional de Dramaturgia Paulo Setúbal.

Pensamentos deslocados da realidade que mais tarde apresentariam por meio de percursos (muitos deles) inevitáveis ao se conceber a prática em grupos de teatro. Utopia ou não, daquele lugar-momento muito se entranharia em minhas (têmporas) futuras criações.

Decorrido o processo formativo, os treinamentos e as experimentações com os textos rodriguianos, partimos às vias de fato com aqueles que ainda continuavam no processo, já que o coletivo foi reduzindo, como costuma ocorrer, com a saída de artistas que seguiram seus processos após a primeira etapa dedicada à formação e à experimentação.

A proposta de trabalho no Núcleo previa, desde o início, um longo período de atividades entre o processo formativo e a construção do espetáculo final com os/as artistas que formariam o grupo na conclusão. Depois das experimentações daquele processo, passamos a nos reunir no espaço cênico de *Álbum de família*, do diretor Fernando Rodrigues, já nos galpões da Tecelagem Parahyba, e por ali fomos estabelecendo nossa ocupação.

Estar no Núcleo exigia disciplina, pesquisa e trabalho constantes, já que seguíamos agora para a produção de *Álbum de família*, a dramaturgia a ser enfrentada nessa segunda etapa do processo, texto definido em conjunto com a diretora Cibeles Forjaz. De imediato, iniciamos os ensaios que ocorriam pelas áreas do parque, corredores e outros tantos espaços daquela arquitetura que nos instigava e nos provocava a criar o tempo todo. Em um transe de criação, ocupamos e transformamos a tecelagem na busca pelo espaço, o lugar a ser transformado pela encenação. Logo descobriu-se que o refeitório seria o melhor local para a encenação, já que a ideia era servir a peça aos espectadores, um banquete de família tradicional brasileira servida na mesa da “casa-grande”.

A poética a ser investigada estava contaminada, inflada pelo espaço arquitetônico e pelas histórias que deste se extraía. Era uma peça servida na mesa da família, sobre a família na visão de Nelson Rodrigues e no olhar da encenadora, e isso porque estávamos ali, nos galpões daquela tecelagem, uma antiga fazenda da Tecelagem Parahyba, de propriedade de Olívio Gomes²⁶, e tudo comungava e nos levava de forma poética e misteriosa para o texto rodriguiano.

²⁶ Olívio Gomes era corretor da bolsa de valores, trabalhava com corretagem de café e algodão. Em 1933, adquiriu os ativos da fábrica em acordo com Ricardo Severo e, na condição de principal acionista, se tornou proprietário e presidente da Tecelagem Parahyba.

A fazenda onde ficava a Tecelagem Parahyba é hoje o Parque da Cidade Roberto Burle Marx²⁷, homenagem ao artista responsável pelo paisagismo do lugar, hoje patrimônio tombado. A partir naquele momento em São José dos Campos, um núcleo de criadores trabalhava de terça a domingo em conjunto, e se reunia com a diretora no fim de semana para apurar os trabalhos. Intensamente levantávamos o espetáculo.

Começava aí uma pequena ressignificação do lugar da cena teatral na cidade, havia muito tempo pautada em outras experiências, num campo diferente daquele trazido pela diretora e pela encenação sobre as mesas de madeira do refeitório da antiga fábrica mencionada. Naquele bom tempo de arte aguerrida, de militância artística poética e política, sob sol e chuva, lá entre as serras do vale, ainda na flor das nossas investidas de juventude, compomos uma ação de tomada dos espaços pela arte.

Fizemos um movimento anárquico consciente, no qual aquilo que estava ocioso foi ocupado pelo teatro, a dança, as artes plásticas, entre tantas artes. A cidade ganhou, os coletivos descobriram novas possibilidades, e o espaço cênico escolhido para as encenações nunca mais foi o mesmo naquelas terras, estou certo. A fábrica encerrou definitivamente suas atividades em 1994, ano em que ocupamos aquele espaço e o ressignificamos, estivemos em cartaz ali por quatro meses, de quinta a domingo. Após a temporada do espetáculo, outras tantas ações começaram a tomar corpo nos galpões.

Em 1995, a sede da Fundação Cultural foi transferida para a tecelagem, espaço importante para o crescimento do movimento teatral, como, por exemplo, o Centro de Estudos Teatrais (CET), que ali se estabeleceu e abriu novos diálogos com a cidade. O CET nasceu em 1996, quando da criação do Projeto Reconstrução Teatral, do ator e diretor teatral Atul Trivedi²⁸ (cujo nome é luta ao contrário, como ele gosta de dizer). Atul é uma das mais importantes referências do teatro na cidade, tendo participado de todas as movimentações de transformação do teatro joseense.

²⁷ Roberto Burle Marx (São Paulo, 4 de agosto de 1909 – Rio de Janeiro, 4 de junho de 1994) responsável por ter introduzido o paisagismo modernista no Brasil, foi um artista plástico brasileiro, renomado internacionalmente ao exercer a profissão de paisagista, também era pintor, desenhista, designer, escultor e cantor.

²⁸ Atul Trivedi, indiano de nascimento, é ator, diretor produtor e articulador do teatro na cidade de São José dos Campos, uma das referências de trabalho sério e dedicado, seu solo *Malefícios do Tabaco*, de Anton Tchekhov, é uma preciosidade que deveria ser assistida por todos que pensam em ser atores e atrizes.

O Centro de Estudos Teatrais, carinhosamente chamado de CET, manteve esse nome até 1998, quando passou a integrar os espaços da Fundação Cultural e foi rebatizado como Centro Permanente de Formação, Estudos e Pesquisa Teatral. Com o fechamento do galpão original, o espaço renasce em outra área do complexo da Tecelagem, carinhosamente chamado de Cetinho continua sendo popularmente conhecido como CET e segue firme em atividade, assim como o aguerrido Atul.

Em junho de 1996 estreava por ali *Homens de papel*, de Plínio Marcos, sob o viaduto da Avenida Clemente Gomes, que passa sobre uma área do complexo da tecelagem. O espetáculo foi dirigido por mim, com produção do Grupo Velhus Novatus; era plantada, então, a semente para a formação do Teatro Kaus Cia Experimental. Em 27 de julho 1996, o Parque da Cidade Roberto Burle Marx, com 516 mil metros quadrados de área verde, onde funcionava a Fazenda da Tecelagem Parahyba, foi entregue à cidade.

Nos
fios
Tensos
Da Pauta
de metal
As andorinhas
Gritam
por falta de uma
clave de sol.
(RICARDO, 1971, p. 66).

1.3 Sob um viaduto entre as luzes da cidade, e o silêncio lá na roça, construindo poéticas em escombros de memórias

Daqui conto as estrelas lá no céu, neste meu mundo de papel, vivo aqui neste lugar, laia, laia. Enquanto no meu teto passa carro, é na cachaça e no cigarro que tento me segurar. E quando o que incomoda é fome, para esquecer a gente dorme, durmo aqui neste lugar...
João Fernandes²⁹ (composição musical para *Homens de papel*).

²⁹ João Fernandes é ator, músico, compositor e professor de artes na cidade de São José dos Campos e região, integrou vários coletivos contribuindo com seu trabalho, que permanece com intensidade na região atualmente.

Quando já findava a temporada de *Álbum de família*, em março de 1995, o Núcleo de Pesquisa criava vida e traçava seu caminho almejando uma temporada na cidade de São Paulo. E entre um processo e outro, não enxergava nessa empreitada uma continuidade daquelas práticas que almejava vivenciar no/e com um coletivo teatral.

Naquele momento, direcionando energias para uma pesquisa livre e “sem pretensões” sobre a obra do dramaturgo Plínio Marcos, com meus pares da República Vila dos Duendes³⁰, o foco estava no experimentar, ainda sem muitos compromissos.

A Vila dos Duendes, ou a Casa dos Meninos, como ficou conhecida, era um espaço aberto que reuniu gente de significativa qualidade, as quais, entre um pouso e outro, deixavam sua arte registrada em nós, nas paredes, em instrumentos guardados e em quadros que marcavam a passagem de um tempo.

Era uma república onde se criava o tempo todo, onde se discutia política, história, filosofia e muita arte, tinha sempre gente a ser ouvida passando por lá, dando um tempo na casa, entre uma luta e outra. Nesse tecer de encontros, a convite do ator e produtor Juscelino Gonçalves³¹, nasceu a proposta para conhecer o novo projeto da Cia Velhus Novatus³².

O grupo, que passava por uma reestruturação após o Projeto Teatro na Comunidade, buscava um diretor para tocar uma nova empreitada; todos já nos conhecíamos de conversas aqui ou ali, entre espetáculos e movimentos de militância na cena joseense. Naquele momento, a Cia Velhus Novatus desejava, como coletivo, um processo que pudesse afirmar o grupo na cidade, registrar sua presença como artistas criadores, que a partir de então se pretendia fazer reconhecido como tal, registrando sua existência.

Para isso, trouxeram atores e atrizes de outros núcleos do Projeto Teatro na

³⁰ A Vila dos Duendes, ou a Casa dos Meninos, foi uma república onde residiram Reginaldo Nascimento, diretor teatral; Ricardo Morães, ator, iluminador e cenógrafo; Ed Trawtnan, jornalista, fotógrafo e cineasta; Delmon Cesar, ator e produtor; Reginaldo Silveira, ator e produtor; e Francisco Cardoso, ator e músico. Além de tantas outras funções exercidas, era um espaço de ação e resistência, de militância artística, social e política, e que só mais tarde provou sua importância, dada a trajetória dos seus moradores em tempos do presente.

³¹ Juscelino Gonçalves é ator, produtor e contador na cidade São José dos Campos, foi presidente e um dos criadores da Companhia Cultural Velhus Novatus, além de contribuir com outras ONGs e organizações sociais e artísticas da cidade.

³² Companhia Cultural Velhus Novatus, grupo que foi criado durante o Projeto Teatro na Comunidade.

Comunidade; entre os convidados, a atriz Amália Pereira³³, o ator Julio Suñe³⁴ e a atriz Aline Rabello³⁵, que depois fariam parte da base inicial do grupo Teatro Kaus. O início das atividades com aquele coletivo ocorreu no primeiro semestre de 1996.

Entre reuniões e encontros iniciais, tomados de paixões múltiplas, havia ali o interesse e a vontade em pensar e vivenciar o teatro, desenvolver a criação em uma produção teatral organizada em torno da ideia do coletivo cênico. O desejo de construção de uma poética cênica em conjunto se aproximava daquilo que vinham pesquisando e observando na cena da cidade e seus arredores.

Havia o desejo de construir juntos e juntas um trabalho que dialogasse com a cidade. Um trabalho que trouxesse desafios enquanto poéticas e estéticas a serem investigadas. Juscelino tinha extrema dedicação e competência como contador e administrador da Companhia à época, cuidava das finanças do grupo e fazia o coletivo funcionar.

Era um coletivo jovem, em sintonia com um jovem diretor que, naquele momento, queria pertencer a um grupo. Fazer parte de um coletivo com obra criativa, e ter a possibilidade de propor o processo, de conduzir uma investigação cênica, abria um mundo de oportunidades para o fazer; entrelaçados nesse encontro, começávamos a construir nossa práxis.

A Velhus Novatus era uma espécie de “companhia de passagem”; para muitos que vinham de outros coletivos, era espaço de troca e aprendizagem, território para experimentar e trocar com o jovem elenco as muitas vivências guardadas dos anos anteriores de aprendizado, as quais traziam em nossos embornais. Aquele processo e tudo o que nele estava contido, das relações pessoais às profissionais, ensinou muito sobre como ser parte de um coletivo cênico. Que tipo de relação ter com seus pares, saber ser justo e reconhecer quem está com o coletivo na trincheira, quem veste a camisa pela sobrevivência, aprende-se muito no trabalho de grupo. (Re)aprende-se a ser gente de bando.

Foi uma passagem que nos alimentou para o caminhar que faríamos logo ali adiante, quando da criação do projeto do grupo Teatro Kaus Cia Experimental, coletivo que nasceu em 1998. O Kaus germinou dessas tantas experiências de vidas

³³ Amália Pereira (Aparecida, SP, 1973) é atriz, jornalista, produtora e pesquisadora teatral. É criadora e principal articuladora do grupo Teatro Kaus Cia Experimental.

³⁴ Julio Suñe é ator, professor e presidente da ONG Celebreiros. Artista atuante e dedicado ao fortalecimento da arte e da cultura joseenses, focado em projetos sociais com crianças e adolescentes.

³⁵ Aline Rabelo, atriz; após algumas experiências, passa a se dedicar a outras atividades fora do teatro.

cruzadas, que agregam, compõem, destoam, questionam e se enfrentam nas trincheiras da arte, juntos e juntas, sempre.

É a partir de tais movimentos, nos quais o empírico estava presente com relação ao fazer cênico, envolvido em tantas outras experiências políticas, sociais e humanas que nos atravessavam pela dor e pelo amor à época, que juntos e juntas caminhávamos.

O conceito de coletivo nunca foi tão real e presente nessa trajetória quanto naquele período, e não só pela moradia e pelo alimento divididos, mas também por perceber que a união dos corpos, em compassos de luta pela sobrevivência, compunha uma sinfonia de almas em busca do mesmo objetivo, vencer a fome, o descaso, criar e alimentar o imaginário de poesias que tornassem mais leve a vida.

Sempre sem perder de vista as tantas lutas necessárias pelo direito à cultura, à educação e aos espaços para que a arte fizesse sua passagem junto ao povo, estávamos a criar incansavelmente: isso mantinha de pé sonhos que se tornariam realidade. Apreendi muito sobre as práxis do teatro de grupo a partir de experiências decorrentes daqueles primeiros passos, que conduziram o meu caminhar na vida. Caminhar como indivíduo e como sujeito grupado, teatralmente. Práticas de sujeitos em rede, em uma teia de relações.

Essa união de potências em corpos que se encontram na criação, lançou à cena um tanto do espírito aguerrido daqueles coletivos, com o desejo de construir uma obra de arte. Nas conversas seguintes com o ator e produtor Wangy Alves³⁶, o ator e produtor Roberval Rodolfo³⁷ e Juscelino Gonçalves, já foi dada a possibilidade de apresentar um texto ao coletivo e sugerir um processo, o que alegrou o coração e gerou raízes para fincar pé naquela terra por mais um tempo.

O texto *Homens de papel*, de Plínio Marcos, apresentado ao grupo à época, trazia embutido o sonho de realizar algo diferente com a obra. Já tomado por tantas experiências nos escombros dos galpões da Tecelagem Parahyba, um dos lugares que sempre chamou a atenção quando saltava do ônibus e atravessava a pé para chegar aos ensaios era o viaduto sobre o parque. Um viaduto protegido e vulnerável, e que abrigava nos seus entulhos muitas das ideias de experimentar algo que poderia

³⁶ Wangy Alves é ator, diretor e historiador, foi um dos criadores da Companhia Cultural Velhus Novatus. Agente cultural, atua diretamente e há muitos anos como funcionário da Fundação Cultural Cassiano Ricardo.

³⁷ Roberval Rodolfo é ator, diretor e professor teatral, coordena o núcleo de teatro do Sesi São José dos Campos.

ser uma continuidade, um aprofundamento em um processo vivido em tempos passados.

Apresentados, texto e grupo, trazia junto a proposta de que fizéssemos um espetáculo ocupando aquele viaduto da Sebastião Gualberto, aquele que passava sobre o futuro parque da cidade. Ali dentro, com uma certa estrutura da Fundação Cultural, já funcionando nos galpões da tecelagem, ficava mais fácil o acesso aos espaços do parque e a outros galpões do complexo para a criação artística.

Em operação por ali, o Centro de Estudos Teatrais permitia ensaios e apresentações de outros coletivos, e partilhas de processos, enquanto a Velhus Novatus seguia firme todos os fins de semana embaixo do viaduto, ensaiando, pensando o espetáculo *Homens de papel*, com e a partir dessas experiências, dos encontros que ali passaram a acontecer. Aquele momento trazia algo novo para todos os criadores e criadoras, era de certa forma um salto no vazio. Nós nos conhecíamos, sabíamos o potencial de todos, mas processos criativos envolvem muitas pessoas, egos, ideias e seria preciso comungarmos de um mesmo pensamento para vencermos, e assim foi.

O ditado que dizia “Santo de casa não faz milagre” sempre foi muito forte na cidade, sobretudo porque as grandes empreitadas cênicas, até então, eram conduzidas por diretores convidados que vinham da cidade de São Paulo. Essa máxima, ao mesmo tempo que provocava a vontade criativa e alimentava a formação, também colocava muitos de joelhos diante do que “vinha de cima”.

Trabalhávamos num constante movimento de observar e sermos observados, afinal, tudo se dava aos olhos do povo que passava pelo viaduto, então, tínhamos as responsabilidades ampliadas pelos tantos desafios, considerando também a dramaturgia escolhida. Mas, sem dúvida, a proposta de construir o espetáculo, à semelhança das personagens da obra, que eram catadores, sob um viaduto, se caracterizaria em algo imensamente agregador nas nossas vidas e nas de tantas outras pessoas desconhecidas. Enfim, vislumbrávamos provocar o imaginário da cidade.

Era prática constante que nutria e dava força para seguir ali, construindo algo lindo, poético e transgressor, que só tomamos consciência no fazer, nos ensaios de descoberta, e mais ainda no encontro com o público. O encontro, a roda e o pensamento incessante para além dos ensaios, caracterizavam-se em sopros de vida,

que não deixavam a chama se apagar. A experimentação de cenas em tempos e horários que fugiam àqueles mais tradicionais tornou-se uma constante. Vivia-se teatro, assim, ali no presente, numa vida que se misturava com a arte da cena por completo, íamos parindo a construção do nosso *Homens de papel*.

Adentrando uma esfera criativa e um estado de parceria, foi-se construindo uma vivência que foi para cena e pôde ser vista nas apresentações do espetáculo. O teatro uniu ali, com laços de confiança, pessoas, artistas que queriam muito e resistia-se. Outros tantos foram se amarrando no transcorrer do trabalho, ampliando as possibilidades do processo criativo, chegava-se à cena vivenciando cada parte do todo, mantendo juntos a chama criativa até o fim das temporadas.

Segundo Alexandre Mate, no texto “Grupos teatrais no Brasil contemporâneo”:

[...] O teatro caracteriza-se, na condição de fenômeno, durante o espetáculo. Neste (o espetáculo), dois conjuntos de sujeitos ocupam o mesmo espaço, com funções diferentes e se concedem, no aqui-agora, a um processo de troca de experiências, cujo “combustível e condutor” é o simbólico. Diversos são os teóricos, em obras antológicas, que discorrem acerca da chamada necessidade da arte tanto no processo de formação do indivíduo como no de uma mentalidade social que agrega os diversos habitantes de um país. A arte muito concorre para a criação de uma identidade e não apenas do artista que a ela se dedica, mas, e sobretudo, à totalidade da população, independentemente da classe a que pertença. Desse modo, pode-se afirmar que o teatro singulariza um espaço – cuja função transcende o estético. Nesse caso, a aludida troca de experiências ganha diferenciados matizes sociais, por meio dos quais pode ocorrer reiteração, ampliação, conscientização, construção, formação e apreensão de uma mentalidade identitária. Seja em espaços específicos (casas de espetáculos), em espaços fechados transformados ou na rua, o espetáculo teatral congrega e consagra em seu acontecer, espalhando laços de continuidade (MATE, 2011, p. 35-47).

Com vontade e disposição para experimentar, aquele coletivo se reunia duas vezes na semana; isso era o possível, já que, sem recursos financeiros, se transitava entre a pulsação da arte e a necessidade de comer. Com o tempo e a necessidade, os encontros foram se ampliando até conseguirmos atingir um resultado a ser compartilhado. Estava estabelecido um círculo de trabalho e confiança para que juntos e juntas pudéssemos ressignificar o espaço do viaduto, entender e gerenciar o coletivo e o que mais fosse possível na caminhada de produção do espetáculo.

Em agosto 1996, Luís Alberto de Abreu³⁸ um dos mais importantes dramaturgos brasileiros, se não o mais, escreveu em seu relatório sobre as obras apresentadas no evento uma resenha crítica acerca do trabalho. O espetáculo havia se apresentado na fase regional do Mapa Cultural Paulista, programa da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo à época.

Foi opinião unânime que *Homens de papel*, de Plínio Marcos, foi o melhor espetáculo entre os cinco representantes do Vale do Paraíba. A opção pela utilização de um espaço não convencional (os baixos de um viaduto) para a apresentação da peça revelou-se apropriada não só à temática abordada na peça (catadores de papel), mas também por ter possibilitado (e isso é o mais importante) a transformação do espaço urbano em um espaço teatral. A apropriação do espaço urbano para o evento teatral é uma tendência que se renova e torna-se importante principalmente se levarmos em conta a escassez de teatros em relação ao crescimento da produção tanto profissional quanto amadora. O elenco enfrentou com bravura o desafio, embora creia que o espaço não convencional necessita igualmente o desenvolvimento de uma dramaturgia também não convencional, a encenação conseguiu trazer o universo poético de Plínio Marcos até o público (ABREU, 1996, s/p).³⁹

A montagem da obra trouxe a todos e todas muito aprendizado e, na jornada, reconhecimento dos pares àqueles ou àquelas com quem, de fato, valeu a pena dividir a trincheira. Amália Pereira, ainda estudante de jornalismo à época, cuidava desde sempre e muito bem da divulgação do conjunto criador e da peça. Era ela a fazer todos os contatos de produção para ajustar as demandas do processo e do coletivo.

Com sua obstinação, Amália conseguiu, depois de algumas conversas com o dramaturgo Plínio Marcos, de quem se tornou amiga, que ele e sua companheira Vera Artaxo⁴⁰ estivessem presentes na apresentação do espetáculo *Homens de papel* durante a mostra paralela do Festivale (Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba)⁴¹, em setembro de 1997. Naquele dia, tivemos um dos debates mais importantes da trajetória do espetáculo e do grupo.

³⁸ Luís Alberto de Abreu (São Bernardo do Campo, SP, 1952) é autor, roteirista de cinema e TV, professor e consultor de dramaturgia e de roteiro.

³⁹ Trecho extraído de crítica escrita por Luis Alberto de Abreu, por ocasião da apresentação do espetáculo *Homens de papel* na fase regional do Mapa Cultural Paulista, 1996, material impresso para os coletivos.

⁴⁰ Vera Artaxo (São Paulo, 1953 – 9 de julho de 2010) foi uma jornalista brasileira.

⁴¹ O Festivale (Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba) é realizado anualmente no mês de setembro em São José dos Campos. Em 2022, foi realizada a 36ª edição do evento.

Nas palavras do próprio autor, tivemos certeza de que havíamos dado conta do recado. Parece sem importância, e muitas vezes é, ter a opinião deste ou daquele num processo criativo, mas, para um coletivo do interior, onde “santo de casa quase nunca faz milagre”, foi um grande prêmio. E, acredito, marcou a vida e a trajetória de todos e do grupo Velhus Novatus.



Amália Pereira e Plínio Marcos.



Elenco da peça e o autor, Festivale, 1997.
Fotos: Marcelo Magano.

Desde os primeiros anos de vivências com a arte do teatro, fui conhecendo e trabalhando com gente da melhor qualidade, aprende-se que estar em um coletivo é dedicar-se pelo todo, e nessa estrada vamos nos apoiando, equilibrando-nos, alçando-nos... uns aos outros. Reunindo-se com aqueles que estão predispostos à luta, aqueles e aquelas que, para além dos interesses pessoais, estão ali, lado a lado, quando há sol e mesmo nas piores tempestades, é com essas pessoas que construímos um estado coletivo de ação.

Como diria meu avô Agenor Carvalho⁴², referindo-se ao meu pai, em toda família tem sempre um “pé de boi” (aquele que é aferrado aos seus objetivos, que tem força suficiente para carregar nas costas suas batalhas e a dos outros). Aprende-se cedo que, em um coletivo, há sempre um que é o pé de boi, pessoa que carrega as cargas de tantos outros, ali trabalhando em silêncio. Sempre na frente para receber os louros e, na maioria das vezes, os fardos a carregar.

⁴² Agenor Carvalho Cantagalo (Peçanha, MG, 1921), indo para 102 anos.

Estes e estas atravessam as madrugadas adentro trabalhando como nunca pelo bem do coletivo. Amália Pereira, desde o primeiro contato, é essa trabalhadora dedicada ao ofício e aos que com ela comungam deste com seriedade e amor. Como qualquer um que se coloca nessa jornada, vai abdicando de muitas oportunidades, opta por e dedica-se a construir sua trajetória desde sempre ajustada à pesquisa e à prática com e no teatro de grupo até a criação do Teatro Kaus, por ela liderada; este relato busca fazer justiça à sua trajetória, que é a do próprio Teatro Kaus Cia Experimental.



Aline Rabelo (Gá), em *Homens de papel*, 1996.



Juscélino Gonçalves, Aline Rabelo e Amália Pereira, em *Homens de papel*, 1996. Fotos: Eduardo Pane.

Para a concepção de *Homens de papel*, instaurou-se uma experiência viva e única, na época pensava-se em hiper-realismo, coisas que depois reaprenderíamos a conceituar e até a compreender os erros, os acertos, bem como os excessos, para atingir os resultados nos processos criativos.

A experiência viva do teatro se dava ali na prática, na escolha da trilha sonora, da luz, dos figurinos, e tudo o que transitava no construir de uma peça-vida. Pela música ancestral dos toques da capoeira que embalavam os ensaios e atravessavam o silêncio do parque, nos colocávamos entre luta e dança e sonhávamos, enquanto construíamos todo o tempo.

Em cena, era possível perceber a entrega do coletivo, a vida pulsava para além das interpretações naquele espetáculo. Arte e vida no viaduto, entre buzinas lá em cima e o texto do saudoso Plínio Marcos lá embaixo, a magia acontecia. Um misto de sonho e realidades, que iam misturando-se aos sussurros, e sustos do público, dando ao texto e à encenação uma estranha e vívida atmosfera, um estado de suspensão que pairava no ar. Era um ato artístico que, entre poética e poesia, protestos e teatro, lançava aqueles corpos ao abismo criativo, sem concessões.

Alexandre Mate escreveu sobre o espetáculo *Homens de papel*, e seu processo, em 1997. Em um texto crítico acerca das apresentações dos espetáculos que haviam composto a programação da 8ª Mostra Joseense de Teatro⁴³, em São José do Campos, à época Alexandre pontuava o seguinte:

Homens de papel, de Plínio Marcos, com direção de Reginaldo Nascimento, apresentado pelo grupo Velhus Novatus. Reginaldo Nascimento encontra-se entre as maiores revelações do teatro joseense. Ousado, irrequeto, sério, irreverente, absolutamente inventivo e que tem apresentado uma série de espetáculos que aliam inventividade estética com preocupações claras na escolha de repertório. Esse espetáculo estreou nos baixos de um dos viadutos de São José dos Campos. Espetáculo cruel e carregado de visceralidade, aprimorou-se e chegou ao Espaço Reconstrução. Pois é, o “menino talentoso” parece ter clareza do “a que veio”. Isto é, mudado o espaço do viaduto ao mais tradicional, a força da interpretação e da concepção ganham em qualidade: afinal, esses meninos “Velhus Novatus” têm o que dizer. Elenco forte, coeso, harmônico... É admiravelmente impressionante como a força do grupo passa para o público. Os atores se dão por inteiro, assumem a visceralidade proposta pelo texto e pela concepção de direção. Incrível (e, aqui, o Reginaldo precisa ser cuidadoso), com a quantidade de machucados dos atores. Bem, apesar de os concursos serem problemáticos, o grupo já foi reconhecido em diferentes momentos e instâncias, ganhando vários prêmios. Apesar de o elenco ser bom (com alguns problemas sérios), há que se destacar os trabalhos de Aline Rabelo, Amália Pereira e do “genial” Juscelino Gonçalves. “Velhos-novatos – velhos-novos”, bom demais ver vocês! Reginaldo, tim-tim (MATE, 1997, s/p).⁴⁴

Quando se pensa na estética da cena, a partir da ocupação do espaço e da relação do ator/atriz, artista criador com esse espaço, tudo começa a ser relacionado, é uma vida de informações, que cada um coloca ali, misturadas àquele território e às suas histórias.

Nesse ponto da caminhada, tinha a certeza de que o teatro de grupo era/é uma luta válida, um organismo vivo, entre a pele e o osso, um estado de vida constante que nos mantém atentos e fortes a cada novo dia. Sim, é possível pensar e praticar um teatro em diálogo com tantas e tantos que trazem suas vozes para somar num coro de poéticas, são estas que vão dando sentido à resistência.

Ter a oportunidade de desenvolver um trabalho junto a um grupo de atores e

⁴³ A Mostra Joseense de Teatro reúne anualmente os espetáculos produzidos pelos coletivos da cidade de São José dos Campos.

⁴⁴ Trecho extraído de crítica escrita por Alexandre Mate, por ocasião da apresentação do espetáculo *Homens de papel* durante programação da 8ª Mostra Joseense de Teatro. Ano 1997, material impresso para os coletivos.

atrizes, a partir das experiências que eu já havia vivenciado, manifestava a possibilidade para colocar em prática aquilo que desde sempre almejei no trabalho de grupo, construirmos juntos partindo de nós mesmos, da vivência constante com o teatro e de nossa forma de olhar a vida.

À guisa de informação e para registro de como se buscava o conhecimento, é importante que se compreenda que, naquele momento, o aprendizado se dava de forma livre, lia-se tudo, assistia-se a tudo o que era teatro, eram muitos os cursos e debates que nutriam nossa fome de arte, e experimentávamos incessantemente um jeito de pensar e fazer teatro, buscando um caminho para deixar registrada nossa marca artística, poética e estética.

As atividades formativas e outras tantas ações artísticas e culturais que nos alimentavam para a labuta, iam e vinham pelas veias do Vale do Paraíba, aportando na cidade com profissionais da mais alta qualidade. Naquela época, caso se falasse em uma escola livre de formação artística, estávamos a fazer uma o tempo todo.

Partindo da ideia e dos estudos escritos sobre o trabalho do ator à época, focados em Constantin Stanislavski, seguido por Jerzy Grotowski e Antonin Artaud, construiu-se uma ideia de representação para o trabalho do ator. Pesquisávamos a ocupação do espaço cênico de forma não convencional para sua transformação em lugar da cena.

Buscando a transformação daqueles territórios, espaços públicos, espaços desocupados, ou mal utilizados, uma nova cena ia sendo gestada para a cidade. A ideia da pesquisa ia além de ampliar a investigação sobre espaço cênico, nosso pensamento estético e poético a respeito da utilização dele, abrangendo também encontrar alternativas físicas para apresentar os trabalhos que estávamos criando, já que, como em toda realidade, não havia teatros para todos.

Fazíamos treinamentos, exercícios de corpo e voz, leituras e muito trabalho braçal na preparação do local onde apresentaríamos o espetáculo. Foram aproximadamente seis meses de trabalho embaixo do viaduto, nesse mesmo local foram realizadas as temporadas e a participação em festivais e no Mapa Cultural Paulista.

Escolhida como representante da cidade, a Companhia, na época, receberia como prêmio a possibilidade de circular por outras cidades do estado. A montagem ficou conhecida pelo trabalho de qualidade, que era respeitado e foi sucesso de

público e crítica. Esse processo e encontro com a Velhus Novatus nos idos de 1996 começa a apontar, com convicção, o que se queria pensar em um grupo, sua forma de ação e organização, e, somadas às outras experiências em coletivos, como o grupo Teatro da Cidade, aprender aquilo que era possível.

Partilhar um tanto desses processos com um grupo que já vinha de uma experiência anterior, que se reestruturou e retomou a cena da cidade para riscar o chão com sua história, foi um divisor de águas na minha trajetória. Ainda sem saber, com esse encontro faríamos uma (re)evolução na cena joseense, *Homens de papel* marcou história na cidade entre 1996 e 1997 e seus feitos repercutiram além da Serra da Mantiqueira.

O teatro de grupo, no sentido da criação de obras com caráter de intervenção na cidade, e não apenas na cidade de São Paulo, é uma realidade; e tem sido amplamente documentada. Coletivos teatrais desenvolvem ações que, anteriormente, cabiam a outras instituições. Além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais empenham-se no desenvolvimento de um amplo espectro de discussão/reflexão e de intervenção nas “rugos da cidade” (MATE, 2012, revista virtual).



Tatiana Porto, Amália Pereira e Giovane Vieira, em *Homens de papel*, 1996.
Foto: Eduardo Pane.

1.4 Mãos entrelaçadas, para fazer a jornada, não se caminha sozinho no ato de construir nossas histórias, sigo de mãos entrelaçadas na luta e no abraço

Entre o sonho e a realidade, lamúrias e confrontos não revelados, alguns pouco relevantes, a poética e o espanto para além do que as mãos alcançam, traçam na memória, como um risco de tatuagem na pele, um tanto de nós que vamos deixando pelo caminho. Alçar voo e deixar-se tomar pelo vento nas narinas, fugir ao espanto da vida talvez fosse melhor, olhar ao longe e ver-se distante da luta, às vezes se torna necessário. É preciso olhar de longe, em outro ângulo, para redesenhar a caminhada. O sonho sem ação nada mais é que pulsação sem responsabilidade, perdida no onírico, sobretudo quando se pode tocar e ser tocado para além desse estado inconsciente do querer.

É no regressar ao chão da casa, nas paredes pichadas de tantas ideias registradas na pele da gente, que alimentamos nossas raízes. Lançamos os olhos na imensidão da estrada daqui do meio do caminho de quem vai e de quem fica, e, construindo vontades e querereres que demandam muito mais do que apenas querer, adentramos os finais. Em uma incursão dentro de nós e do que se pode guardar no espírito, reaprendemos o olhar, e diante de uma espécie de catarse, fantasia realizada numa noite de sono profundo, nos deixamos levar ao topo e ao abismo, sobretudo porque neste onírico sonho sem consequências se pode tudo, ou quase tudo.

Aos trabalhadores do teatro é preciso muito sangue e suor, derramar muitas lágrimas, sobretudo se estamos vindo da classe operária, dos trabalhadores do chão que alicerçam um tanto de vidas, e que muitas vezes não tiveram braços nem tempo de vida para construir seus próprios alicerces e os dos seus. A ideia de fidelidade ao coletivo, de partilha constante, leva muitos a buscar esse lugar de fala que o coletivo proporciona. Porém, pensar que no coletivo tudo funciona, que a labuta é mais fácil porque há mais gente para dividir, não se sustenta na prática.

É preciso desfazer uma certa ideia de que o grupo é um aglomerado de pessoas, uma república na qual todos estão para o que der e vier, e perceber que aqueles, eles ou elas, são os pés de boi, batentes da casa que ficam e carregam a história até o fim. É importante olhar a história do teatro para enxergar coletivos históricos formados por uma, duas, três pessoas. E é preciso olhar com o coração para perceber que é nesse ventre que muitos outros corpos se agrupam a fim de

gestar na criação. Na caminhada que se faz dentro do percurso de vida de um coletivo, cada ser humano carrega em si um processo de criação individual, crenças e credos, assim, conviver é sempre um ato de resistência e, muitas vezes, sucumbimos.

Não é verdade que construir em e no grupo é uma possibilidade de dialogar sobre tudo, com todos, travar debates, abrir e encontrar caminhos para permanecer unidos na práxis; por vezes, essas vontades colocam fim ao coletivo, entre a luta do todo e o individualismo. A necessidade de fazer da arte um lugar lucrativo – confesso não saber quem inventou essa falácia de “arte lucrativa” – reside na manutenção e resistência de um grupo de teatro. Nem todo grupo tem na ideia de coletivo seu projeto de trabalho e vida, por vezes, pesa mais a ideia do sucesso individual, do eu sobre o todo, as necessidades de conquistas pessoais, diferenças e melindres, e com certeza a necessidade da barriga coloca o grupo nesse estado dialético entre o desejo, o sonho e a realidade.

Quem fica até o fim para fechar as cortinas (quando e se elas existem)? Varrer o palco e olhar o espaço vazio? Quem fica no espaço diante do silêncio das tantas gentes que ali estiveram mais cedo? E que agora está cheio das memórias daqueles encontros. Quem volta no dia seguinte para começarmos de novo e mais uma vez, quem vem? Independentemente de qualquer pretensão que se tenha, saber quem estará do seu lado na caminhada define aqueles que sabemos que caminharão juntos e juntas até o final.

A tese de que todos e todas estão dispostos a trabalhar numa realidade como a do teatro de grupo, que demanda muito envolvimento físico, emocional e financeiro, a ideia de que outros coletivos estão dispostos a dividir o espaço da cena, que todos estão juntos para construir um desejo em comum para o todo, dividindo os espaços da mídia, as pautas em teatros, as formas de financiamento com outros tantos que vão surgindo, também não é uma realidade. Viver o teatro de grupo é uma luta diária, é um propósito de vida e, nesse sentido, por vezes, caminharemos só.

Há sempre um adágio persistente, a do meu pirão primeiro, um pensamento que apequena tantas causas e conquistas ao longo da história, na metrópole ou no interior é a mesma coisa. Vim, vi e venci, para contar que são essas divisões dentro da própria categoria de trabalhadores da cena que minam tantos coletivos, matam tantos processos. Estar em um coletivo é nadar num mar com ondas que trazem da calmaria à tormenta, em espaços de tempo muito pequenos.

1.5 Para além da queda, o coice? Ou para além do espanto, um pranto de um tanto de dor que virou alegria

Para não esquecer e deixar registrada como história, sinto ser importante relatar aqui, apesar de triste, mas necessário, uma dessas passagens que só quem trabalha em grupo pode suportar. O ano era 1996 e *Homens de papel* fora contemplada para a fase final do Mapa Cultural Paulista, programa da Secretaria de Estado da Cultura que selecionava os melhores espetáculos do interior para uma final em São Paulo e cujo prêmio consistia, além de um valor em dinheiro, a circulação por outras cidades do estado.

Com a classificação da companhia na fase regional em São José dos Campos, e definidas suas datas de apresentação para a final, que aconteceria no Teatro Ruth Escobar⁴⁵, em São Paulo, a artistada da Velhus Novatus, ao chegar para o ensaio no domingo de manhã, “descobriu-se” entre restos, escombros de memórias, havia poucos dias da viagem. Deparou-se, naquele dia, com uma cena inacreditável, fogo, fumaça e logo as cinzas de todo o cenário que havia queimado, provavelmente a noite toda. O lugar, os apetrechos de cena que permaneciam embaixo do viaduto transformaram-se em “memória em chamas”! Acidente, crime, ação higienista, não se sabe.

O fogo já em seu final consumia diante dos olhos, além dos cenários, as memórias que as pessoas daquele coletivo haviam reunido durante o processo de criação do espetáculo. Ali ardiem um tanto daquele processo de trabalho, a alegria da contemplação no Mapa Cultural misturava-se à tristeza e ao espanto, foi preciso aprender a encontrar naquela adversidade um novo curso para reagir. Foi um dos atos de beleza e luta dos mais bonitos que vivi, e que demonstrava uma raiz aguerrida daquele coletivo, que foi em busca de tudo o que havia se perdido; nunca cataram tanto quanto naquele momento, de fato tornaram-se os catadores de papel. Se na dramaturgia de Plínio Marcos precisávamos catar o papel para sobreviver, naquela ocasião catar representava a sobrevivência do espetáculo.

Na apresentação, o espetáculo invadiu todo o Teatro Ruth Escobar de papel, tomou as escadarias do teatro, a entrada e até parte das escadarias do Bixiga, foi uma

⁴⁵ O Teatro Ruth Escobar foi fundado em 1963, na Rua dos Ingleses, em São Paulo. Ele leva o nome da atriz Ruth Escobar, produtora, militante, polemista e ativista cultural e antiga proprietária do terreno onde foi erguido o prédio do teatro.

noite memorável, que arrancou aplausos calorosos do público, que lotou aquela sessão. Se antes a capital ia ao interior para nos apresentar suas obras teatrais, naquela noite o teatro de grupo do interior fora a São Paulo para exhibir sua obra e, de algum modo, mesmo rapidamente, mudar aquela determinação. Experiência inédita daqueles sujeitos que, pela primeira vez, provavelmente de todos, chegavam pelo seu mérito para fazer sessões de um espetáculo do interior na capital.

Naquele dia, a peça foi reconhecida como o terceiro melhor espetáculo no estado de São Paulo, e começava ali uma nova jornada que consistia em circular por outras cidades do estado. Espaços e praças abertos recebiam bem a encenação que, mesmo não sendo um espetáculo de estética para a rua, conseguia um diálogo incrível com o público. O espetáculo *Homens de papel* ainda teria uma vida longa se o coletivo se imaginasse junto naquele momento para uma vida longa. Havia convites para apresentações na Bolívia e em outros festivais da América Latina, propostas para temporadas fora de São José dos Campos, entre outras ações interessantes.

Mas, e pelos mais diferentes motivos, em um coletivo nem todos estão na mesma sintonia ou se sentem parte, pertencentes, então os elos começaram a se quebrar. A busca constante pela manutenção do exercício criativo, da pesquisa, a busca pela qualidade dos trabalhos que iríamos enfrentar, tudo pesava, e naquele momento não havia interesse de parte do coletivo em seguir com o espetáculo.

Sendo assim, entre discussões e quereres, foi findando a trajetória do espetáculo, pondo um fim ao encontro entre aquele jovem diretor e a Velhus Novatos. Mesmo que pareça cabotínice, posso sê-lo e afirmar que, de 1996 a 1997, *Homens de papel* representou, e muito bem, a cidade de São José dos Campos, se tornando um espetáculo emblemático, muito lembrado pelos espectadores do Vale do Paraíba e de outras cidades do estado de São Paulo por onde passou.

Homens de papel marcou um tempo precioso de aprendizagem, e apontou um importante caminho para outros tantos coletivos, no sentido de que era possível e ainda é, pensar o teatro para além da caixa cênica dos grandes shoppings ou outros palcos e teatros onde ainda não éramos convidados a apresentar o espetáculo, e que, sim, o santo de casa pode fazer milagre se houver um pouquinho de fé. “Ninguém caminha sem aprender a caminhar, sem aprender a fazer o caminho caminhando, refazendo e retocando o sonho pelo qual se pôs a caminhar” (FREIRE, 1997, p. 79).

1.6 Travessias e voltas, um eterno retorno, um reinventar-se sempre no redesenhar da nossa própria estrada

Sendo a Velhus Novatos um grupo de passagem para muitos que atravessaram o processo em *Homens de papel*, artistas que integraram a produção do espetáculo, enquanto as temporadas ocorriam e as sessões da peça aconteciam em festivais de teatro e circulações, seguia a fomentar as ideias de novos trabalhos com parte dos artistas que não seguiriam na companhia. Tínhamos como conclusão que aquele coletivo do qual estávamos participando seguiria uma trajetória diferente daquela que buscávamos. Então, sobretudo com Amália Pereira, passamos a pensar nos próximos passos.

Concluídas as atividades de *Homens de papel*, alguns integrantes do coletivo partiram para outros grupos, uma parte permaneceu reunida em novos projetos, e iniciamos a formação do Teatro Kaus. O ano de 1997 foi dedicado ao estabelecimento de novos contatos, início de outras pesquisas e de alguma forma a estruturação dos caminhos a seguir para alicerçar o que seria o novo coletivo. Chamávamo-nos inicialmente de Teatro Pré-ocupado, talvez porque, naquele momento entre a sobrevivência e a continuidade dos trabalhos no teatro, estivéssemos preocupados com as muitas questões sociais, econômicas e políticas que assolavam a cidade e a nós mesmos.

Naquele momento, já companheiros de vida e sócios produtores na arte, seguíamos eu e Amália Pereira batendo as estacas da história que iria ser construída sem perder de vista o tanto já semeado. É uma constatação desse olhar a nossa prática, verificar que, durante muito tempo, nos dedicamos ao nosso trabalho de pesquisa e estudo, no sentido de construirmos poéticas cênicas que de alguma forma reverberassem na cena aquilo que nossos corpos estavam a sofrer.

É nesse sentir a vida, no convívio direto, no confronto diário entre existir e sobreviver nessa sociedade que desde sempre me pareceu um lugar para poucos, mas que é sinônimo da luta de muitos, que engendramos esse coletivo. Partia-se da ideia de um teatro que respirasse a vida para pulsar com quem assistisse, que as experiências fossem únicas, ricas em dramaturgia e com investigações estéticas ainda não muito definidas, abarcando uns tantos projetos que se tinha em mente. Um coletivo que buscasse excelência sem fazer concessões, riscando o chão da história para conquistar um espaço na cena brasileira.

Na época, estava a dirigir os textos *Palhaços*, de Timonchenco Web⁴⁶ com os atores Eliézio dos Santos⁴⁷ (Tatau, *in memoriam*) e Delmon Cesar Canuto, além de outros artistas, que se organizavam por ali, com o coletivo que ia se configurando. *Palhaços* se caracterizou em um exercício, um experimento a partir da dramaturgia brasileira, não tinha sequer pretensão de fazer temporada, mas apresentou algumas sessões que foram importantes para debater o trabalho.

Estava também a dirigir o espetáculo *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã, adaptado pelo ator e diretor Paulo José Lopes⁴⁸ – o Paulinho –, esse trabalho representou São José dos Campos no Projeto Verão Funarte. Tendo sessões no Sesc de São José dos Campos e na sede da Funarte em São Paulo, era mais um espetáculo sob minha direção que aportava na capital paulista. Dessa forma, ficava evidente que o desejo era ampliar o escopo da nossa produção, ter um coletivo que pensasse adiante, nas questões sociais, que fosse plural em suas escolhas.

Desejávamos um teatro que ultrapassasse as questões do realismo, que investigasse na cena as mazelas do humano, os apagamentos de um povo e suas histórias, tudo ainda embrionário, mas cheio de vontades e significados em nossas vidas. Os espetáculos daquela primeira investida, no chamado grupo Teatro Pré-ocupado, a saber *Elogio da loucura* e *Palhaços*, tiveram temporadas curtas. Uma realidade a ser encarada por quem produzia teatro, sobretudo no interior. Tal realidade caracterizava-se como fundamental para manter um elenco.

As peças se apresentaram somente nos espaços e eventos citados. Enquanto isso, nos ocupávamos com a produção de *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade. *Vereda*, o caminho, marcava nossa chegada com louvor, Jorge Andrade e seus fanáticos lindos (personagens da obra) nos arrebatava e nos debruçamos incansavelmente em um registro sério de uma dramaturgia desafiadora. O resultado ante ao público e suas reações pode registrar que tínhamos algo a dizer e o fazíamos naquela peça.

Percebíamos, a cada dia, estar nos aproximando mais da formação de um grupo que se pautava por um repertório eclético, com perspectivas de trabalho cuja

⁴⁶ Timochenco Wehbi (Presidente Prudente, 14 de março de 1943 – São Paulo, 22 de março de 1986). Conhecido como e chamado de Timó – dramaturgo e sociólogo –, na época também professor da ECA-USP, criou uma série de textos antológicos e muito montados no teatro brasileiro.

⁴⁷ Eliézio dos Santos, o Tatau, foi ator, diretor e palhaço. Bonequeiro, piraquara e arte-educador que se dedicou incansavelmente à arte em São José dos Campos e região até o fim da vida.

⁴⁸ Paulo José Lopes é ator, diretor, poeta, escritor e professor em São José dos Campos.

estética se fundamentava em experimentalismos variados, ainda dedicado à apropriação cênica do espaço de representação. Decidimos trabalhar com dramaturgia brasileira e rever nossas pegadas. A montagem do texto *Elogio da loucura*, naquele processo embrionário, no sentido de parir o novo coletivo, entretanto, fugia à tal proposição de trabalhar com a dramaturgia nacional.

Tratava-se de um projeto mais focado no exercício da adaptação da obra literária, encenação e interpretação, um experimento específico para um tempo e um espaço de aprendizado. Queríamos falar de Brasil pelas veias de sua dramaturgia. E assim foi. Com o objetivo de estudo e pesquisa, de ampliação da capacidade criativa, buscando um trabalho consistente acerca das práticas de interpretação teatral, da construção de uma poética visceral no trabalho dos atores e das atrizes, cuja ligação contemplasse a chamada dramaturgia de autor, foi se configurando um traço de personalidade que nos definia.

Mantínhamos a proposta da ocupação dos espaços não convencionais para a realização do ato cênico. Tal premissa manteve-se do ponto de vista prático por período considerável. Interferir nas veias da cidade sempre foi uma das bandeiras do coletivo enquanto estávamos em diálogo com os galpões e os espaços da Tecelagem Parahyba.

Entre 1997 e 1999, trabalhamos na estrutura, treinamentos e montagem do texto *Vereda da salvação*, cuja estreia ocorreu em 1998, ainda assinando como Teatro Pré-ocupado. *Vereda da salvação* talvez tenha sido o espetáculo inicial do Teatro Kaus, trazia em sua essência aquilo que havíamos engendrado nas conversas e nos processos anteriores, tinha a nossa cara e falava aquilo que sentíamos ser necessário. Sem fazer concessões, ainda que sobre as sombras da desconfiança, por encenarmos obra tão emblemática, chegamos! Porém, em razão de o elenco ser grande, e as demandas da produção também, o espetáculo não teve vida longa, limitando-se a poucas sessões no Vale do Paraíba.

O belo e cruel início de um coletivo que fez pela convicção de sua militância o caminho no caminhar, que buscou desde sempre um espaço na cena para debater e apresentar aquilo que encurralaria as pessoas, caracterizou-se em motivadores para o nascimento do Kaus, em um mundo micro ou macro, travando todas as guerras pela existência, e sendo atravessados por um mundo de indiferenças, que tendem a nos atravessar. Sabíamos estar em uma trincheira.



Paulo José Lopes, em *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã, 1997. Foto: Arquivo pessoal.



Vereda da salvação, de Jorge Andrade, 1998; primeira versão, com elenco joseense. Foto: Arquivo pessoal.

Encontramos uma voz que queríamos naquele momento com toda a nossa sede de transformação social, e o sonho que existia naquelas propostas, desde o início, ainda existe hoje e se encontra nas escolhas do coletivo. A utopia aqui era matéria dos sonhos, e é sabido que caberia alguns anos de vivência para adentrarmos a realidade brasileira em sua crueza e percebermos que este era, e continua a ser, um desafio de vida inteira. É um projeto “progressista” que não se faz sozinho.

Em 1998, no impulso do sonho, nascia, a despeito das dificuldades financeiras, emocionais e sociais, o Teatro Kaus Cia Experimental, para exercitarmos o pensamento, o estudo e a prática cênica, juntos e juntas, e seguirmos em busca de nossa identidade. A juventude que ainda blindava os nossos corpos iluminava de forma empírica todo um caminho de possibilidades. De um viver intensificado, de alguma chance de porvir, daquilo que queríamos tecer juntos, nas veias do vale, nasceu/fez-se o Teatro Kaus.

Já havia perdido a ideia de transformar esta história do coletivo em uma pesquisa, mas registrar caminhos se caracteriza em processos de releitura e de potência do olhar, de retomar trajetórias entendendo-se como coletivo inserido nas práxis do sujeito histórico teatro de grupo.

O desejo sem pretensão é apontar caminhos para os que de alguma forma estão a flertar com tais meios de organização do trabalho teatral. Foi e é na prática incessante que aprendemos os caminhos, descobrimos possibilidades estéticas, dramáticas e concepções cênicas, é por esse ato incansável de fazer sempre, e mais uma vez, alimentado pelas propostas de melhorar a cada novo processo, que o Teatro Kaus se mantém vivo como grupo no cenário nacional, completando 25 anos em 2023.

A partir daí, já com os alicerces do Teatro Kaus bem definidos, iniciamos o primeiro grande projeto, *Brasil em Cena*. Tratava-se de uma trilogia de dramaturgia nacional; a proposta reunia a pesquisa e montagem dos textos *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna⁴⁹, *O cocô do cavalo do bandido*, de Chico de Assis⁵⁰, e *Oração para*

⁴⁹ Ariano Suassuna (João Pessoa, 16 de junho de 1927 – Recife, 23 de julho de 2014) foi um dramaturgo, romancista, ensaísta, poeta, professor, um dos mais importantes criadores da dramaturgia brasileira.

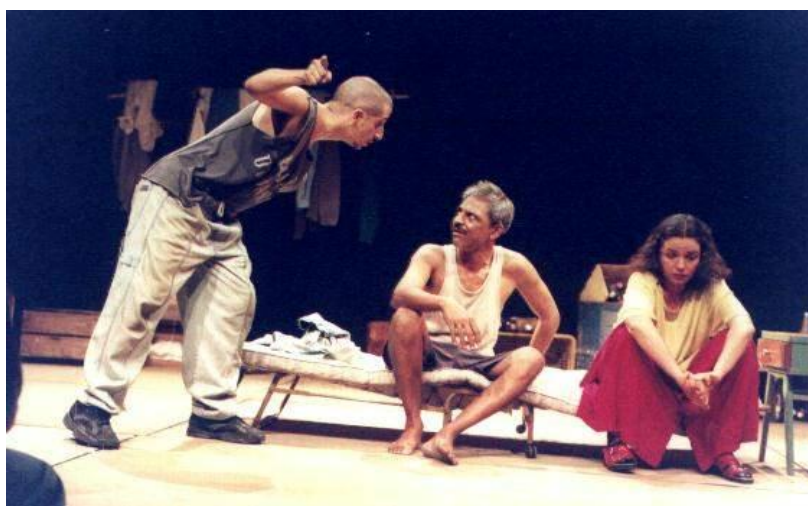
⁵⁰ Francisco de Assis Pereira, Chico de Assis (São Paulo, 10 de dezembro de 1933 – São Paulo, 3 de janeiro de 2015), foi um dos mais importantes dramaturgos da cena teatral brasileira. Formou gerações inteiras de escritores (ministrou, por décadas, curso fundamentado nos ensinamentos e nas práticas dos Seminários de Dramaturgia do Arena) e deixou uma obra ímpar na dramaturgia do país.

um pé de chinelo, de Plínio Marcos. Pela primeira vez, recebia-se com alegria a aprovação para captar recursos pela LIF (Lei de Incentivo Fiscal) do município, e com o patrocínio da empresa Kone Elevadores, tocamos o projeto.

O santo e a porca, de Ariano Suassuna, e *O cocô do cavalo do bandido*, de Chico de Assis, fizeram apenas sessões no Centro de Estudos Teatrais (CET). *Oração para um pé de chinelo*, de Plínio Marcos, circulou por escolas dos bairros da cidade. Levamos a peça para um público que, na sua maioria, nunca tinha assistido a espetáculos teatrais e nunca tinha ouvido falar em Plínio Marcos, mas que, naquele momento, se encantou pelo autor e por sua obra, de modo semelhante ao nosso. Havia uma identificação e um jogo que era único em cada sessão, e nos debates realizados depois das apresentações, o que nos alimentava de esperanças para seguir a jornada.



Eliezio Santos (Tatau), Amália Pereira e Aline Rabelo, em *O cocô do cavalo do bandido*, de Chico de Assis, 1999, CET (Centro de Estudos Teatrais). Foto: Arquivo pessoal.



Julio Suñe, Atul Trivedi e Amália Pereira, em *Oração para um pé de chinelo*, de Plínio Marcos, 1999, CET (Centro de Estudos Teatrais). Foto: Arquivo pessoal.

1.7 Porque não se podia parar e caminhar era preciso, para acordar nossa história em outros tempos, reencontrar num novo movimento, o sentido desse caminhar

Oração para um pé de chinelo é o espetáculo de chegada do Teatro Kaus à cidade de São Paulo, após uma bela apresentação no Festival Internacional de Teatro de São José do Rio Preto (FIT), em 2001. Naquele período, o Kaus foi convidado por Sebastião Milaré (que era curador dos espaços teatrais) a apresentar um projeto para uma temporada no Centro Cultural São Paulo.

Os criadores da companhia, Reginaldo Nascimento e Amália Pereira, já se preparavam para deixar a cidade de São José dos Campos, dadas as dificuldades financeiras e a falta de oportunidades. O objetivo era encarar e montar trincheira na cidade de São Paulo, levando na mala o coletivo, muita disposição para o trabalho e os sonhos.

Desejávamos ampliar as possibilidades de trabalho, pesquisa, estudos, trocas e parcerias e, sobretudo, criar mecanismos para a sobrevivência dos integrantes no sentido de poder continuar produzindo, mais e em melhores condições. Como em todas as cidades, mudanças políticas afetam para o bem ou para o mal a vida do povo; Cultura e Educação são áreas que os “homens de bem” preferem cortar em suas promessas de contenção de gastos. A cidade de São José dos Campos naquele momento não nos oferecia mais oportunidades, e sair, lutar, era a opção, porque desistir não estava em nossos planos.

Assim fizemos. Havíamos atingido um limite daquilo que poderíamos conquistar no Vale do Paraíba, tínhamos dificuldades financeiras para produção e dificuldades de formação artística. As mudanças de poder dentro da instituição de Cultura (Fundação Cultural Cassiano Ricardo), o que sempre acontece, acabaram lançando à sorte vários artistas da região, e não foi diferente com o Teatro Kaus.

No fim de 2001, Amália Pereira já atuava em uma empresa de assessoria de imprensa em São Paulo, com foco na divulgação de espetáculos teatrais importantes da cena paulistana, atividade esta que abriu um diálogo importante para a chegada do coletivo na capital. Assim começamos a fazer contatos com a cena da metrópole. Amália conseguiu, por meio de seu trabalho, estabelecer contato com críticos, pesquisadores e outros coletivos, desempenhando sua função e, ao mesmo tempo, apresentando o coletivo Teatro Kaus à cidade. O convite para apresentarmos uma

peça em São Paulo se concretizou em temporada no mês de fevereiro de 2002.

Nesse mês, o espetáculo *Oração para um pé de chinelo* fez sua estreia no Espaço Cênico Ademar Guerra, do Centro Cultural São Paulo. Desconhecidos, enfrentávamos pouco público e o descrédito daqueles que ainda não sabiam a que vínhamos, mas nunca desistimos de apresentar. As críticas começaram a surgir e para o lado positivo, numa dessas sessões aos olhos de Fernando Peixoto, que era o único na plateia, pudemos (re)viver um encontro com o diretor que havia assistido à peça meses antes em uma sessão no Festival Isnard Azevedo, em Blumenau, SC.

Peixoto, que gostara muito da sessão à época, havia feito uma defesa calorosa da peça, da montagem, da importância do teatro de grupo que conseguia alçar voo para além de seus territórios. Respondendo a uma provocação feita por um espectador durante o debate com o público após a sessão no Festival, deu uma verdadeira aula sobre a importância da sobrevivência e manutenção dos coletivos teatrais no Brasil e na América Latina. Fizemos aquela sessão para ele e por nós, pelo reencontro.

Durante o debate em Blumenau, anunciamos que queríamos nos mudar para São Paulo, algo que, de fato, acabou acontecendo. A partir de nosso reencontro, Fernando se tornou um amigo, com quem tivemos a oportunidade de conversar em muitas outras ocasiões. Conquistas iniciais de uma chegada que, por meio de tantos outros e significativos encontros, fez com que, ora com incentivos, ora com críticas e apontamentos, o Teatro Kaus aqui chegasse, mas com os dois pés no chão.

A despeito das boas críticas e da possibilidade de novas apresentações na cidade, a peça não teve vida longa após as apresentações da temporada no Centro Cultural São Paulo, já que, à exceção de Amália Pereira, os outros dois atores, Atul Trivedi e Julio Suñe, que compunham o elenco, residiam em São José dos Campos.

O coletivo não dispunha de estrutura para custear a permanência deles na capital paulista. Portanto, sem aportes financeiros, muitas vezes os dois atores ficavam hospedados na casa de Reginaldo e Amália. Passadas a alegria, a euforia da temporada, o prazer das críticas e do acolhimento, estávamos diante do descampado, do espanto causado por nos sentirmos agora reiniciando, mais uma vez.

A partir da residência fixa em São Paulo, inicia-se um diálogo com muitos dos quais estavam a produzir em outros coletivos da cidade. Tivemos de reaprender a andar nas veredas da “pauliceia desvairada”. Compreendemos desde sempre a luta

como algo necessário para estabelecer contatos, porém, naquele momento, éramos apenas um diretor e uma atriz... em um outro chão.

Precisávamos pensar por onde começar ou recomeçar nossa trajetória dialogando com os movimentos sociais, políticos e culturais da cidade. Até o fim de 2002, Reginaldo manteve um vínculo artístico com a cidade de São José dos Campos, lecionando teatro nos bairros da cidade, indo e vindo para que pudessem sustentar aquela mudança de rumo.

O Teatro Kaus estava na mala, aguardando o momento de reiniciar suas atividades, e começou um trabalho de assistir a tudo o que estava em cartaz, adentrar e participar dos debates acerca da cultura, nos somando às lutas dos coletivos por melhores condições de trabalho, a ação primeira do coletivo foi na luta política pela cultura da cidade, ainda sem estar de fato produzindo na cena.

No participar e vivenciar ações ligadas ao teatro de grupo, nos demos conta de que as lutas iriam nos acompanhar aonde quer que fôssemos. Pelear pelo direito à cultura seria nossa tarefa imediata, mais uma vez. A companhia chegava na efervescência da criação de leis importantes para os trabalhadores e as trabalhadoras do teatro na cidade, a Lei de Fomento ao Teatro⁵¹ e, posteriormente, o Prêmio Zé Renato de Teatro⁵².

Lá estávamos, o Teatro Kaus, ainda um desconhecido no *front*, agora em uma luta maior, na companhia de muitos e muitas, todos dispostos a construir juntos uma nova ordem. Queríamos estar ali, com todas aquelas pessoas, e nos apresentarmos como parceiros para a luta. Dessa forma, foram feitas as aproximações e parcerias que logo brotariam nos trabalhos do coletivo.

Artistas da cena havia muito tempo, estávamos calejados de tantas experiências vividas, tínhamos “calos nas costas” dos anos que compunham nossa formação individual e em coletivos, e nosso entendimento do lugar do teatro de grupo nos garantia coragem para o novo salto. Havia bagagem para seguir com ética, tranquilidade e paixão, até o momento de agir, de (re)existirmos.

⁵¹ Estabelecido pela Lei nº 13.279/02 e vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo tem por objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral. Para mais informações, consultar: GOMES, Carlos Antonio Moreira e MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo: SMC, 2014.

⁵² O Prêmio Zé Renato, instituído pela Lei nº 15.951/2014 e vinculado à Secretaria Municipal de Cultura, foi criado para apoiar a produção e o desenvolvimento da atividade teatral para a cidade de São Paulo.

Segurando ansiedades, e muitas vezes os choros, seguia-se no tecer de novos tempos; há que se ter um coração que pulsa intensamente e que sonha muito para saber esperar a sua vez, para recomeçar. O teatro, sobretudo em grupos, é exercício de uma vida, que não se finda neste plano, fica guardado nas letras escritas ainda de forma imprecisa nas paredes da história, nas marcas do nosso rosto.

Ser, pertencer e sentir-se pertencente ao teatro, às lutas dos coletivos, estando ali na luta, vendo adiante a fome em diálogo com o sonho, não deve ser mesmo uma escolha. Talvez esteja mais para tarefa de vida. É um estado de luta instaurado sempre, para resistir e seguir, para, entre as dúvidas e as tantas certezas incertas, todas elas guardadas nos embornais de uma vida, e uma vida é muito tempo, manter a arte e a criatividade ativas e atentas, ante uma sociedade em transformação constante. Adentrávamos uma nova jornada.

Um grupo é a escolha onde estão os escolhidos, para fazer uma leitura poética de vida em transformação, num (re)olhar dela própria, a vida, em relação com o movimento teatral. Ao alçar voo sobre o teatro e suas tantas paragens, criamos mundos, abrimos caminhos de possibilidades.

É preciso escolher as bandeiras que se quer defender, o lado em que estaremos, e é preciso que, em cada novo trabalho, investidos de buscas poéticas e estéticas, encontremos de alguma forma coragem para seguir, e se for sorrindo, há de ser melhor.

Nessa altura, possivelmente, é oportuno citar uma passagem de Alexandre Mate, segundo a qual:

O viver se caracteriza por uma dialética permanente entre o lembrar e o esquecer. Não são poucas as vezes em que postergamos, sabe-se lá para quando, o que deveria fazer naquele exato e preciso momento. Também, com relação aos nossos sentimentos, tendemos a deixar para “quando for possível” (e tantas vezes isso deixa de se concretizar). O gesto amoroso, o afago carinhoso, a rememoração conjunta dos bons e afetivos caminhos trilhados, as boas palavras-ouvidas nas horas certas, com relação a muitos acontecimentos... Muitas de nossas lembranças também ocorrem desse modo: “esquecemos”, postergamos, imaginamos tempos e situações ideais para... Muito da vida, simplesmente, esquecemos ou apenas deixamos de lembrar (MATE, 2021, p. 19).

Capítulo 2. Na Pauliceia do rio no asfalto, sobreviver e resistir, em um chão que se caminha de agora em diante

Tão bom viver dia a dia... A vida assim, jamais cansa...
 Viver tão só de momentos, como estas nuvens no céu...
 E só ganhar, toda a vida, inexperiência... esperança...
 E a rosa louca dos ventos presa à copa do chapéu.
 Nunca dê um nome a um rio: Sempre é outro rio a passar.
 Nada jamais continua, tudo vai recomençar!
 E sem nenhuma lembrança, das outras vezes perdidas,
 Atiro a rosa do sonho.

Mário Quintana (*Poesia completa*).

Retomo uma jornada evocando Quintana, nesse viver dia a dia, de atirar-se como uma rosa dos sonhos, que vai descobrir novos campos para florescer, atravessando novos rios na capital paulista, tempos de esperança e medo na cidade de mil tentáculos; e entre as pontes e os mundos que compõem vários mundos, retomamos a poesia cênica nesse não tão novo chão. A produção teatral na cidade de São Paulo possui sua “excelência”, singularidades e pluralidades, o que permite espaço a todos e todas que transitam com as mais variadas estéticas e poéticas cênicas.

Na chamada “Pauliceia desvairada”, estão grandes e significativos coletivos cênicos, e que junto a outros tantos que fazem suas incursões vindos do interior e do mundo todo, alimentam e impulsionam o sonho de comunicar-se por meio de uma das artes da representação. Na cidade se busca, na aventura e no risco, um tanto de outras possibilidades para (re)existir em novos contextos, em novos enfrentamentos vivenciados na labuta do/no e pelo coletivo.

Na jornada a ser iniciada pelo Teatro Kaus, o que tinha de desafio, também continha de medo e trabalho, e era necessária a (re)integração com os pares do teatro, reconhecer os companheiros de luta na cultura e a eles/elas se somar. Em 2001 e 2002, período da migração do coletivo para a cidade de São Paulo, eram efervescentes os debates acerca de novas possibilidades de financiamento para a área teatral; lutas travadas também nas ruas, pela dignidade do fazer artístico, pela manutenção das práticas do teatro de grupo e pelo apoio à sua pesquisa continuada.

O Kaus chegava no processo de “festa da democracia”, no meio da luta e colocávamo-nos à disposição para caminhar juntos e juntas, no sentido de contribuir nos debates e nas ações práticas, fosse na rua, na Câmara Municipal ou nas tantas

rodas de conversas, nas então chamadas rodas do fomento. Era um tempo de ir construindo relações e aproximar-se da gente fazedora da cena da cidade.

Nos tantos debates e manifestos que resultaram em leis importantes para a cidade de São Paulo, como o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, instituído como lei em 2002, e o Prêmio Zé Renato de Teatro, de 2014, lá estávamos nos enfrentamentos, dia após dia. Segundo o especialista em leis de fomento, Evaristo Martins de Azevedo:

O melhor modelo de incentivo à cultura do país foi idealizado, formatado e imposto por artistas de teatro de São Paulo entre o finalzinho dos anos 90 e o início dos anos 2000. A partir do “Movimento Arte Contra a Barbárie” e fruto de uma conquista direta dos artistas de teatro de São Paulo, o “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo”, mais conhecido por “Lei do Fomento”, ou simplesmente por “Fomento”, foi uma vitória exclusiva dos artistas e dos grupos paulistanos de teatro e foi promulgado pela então prefeita de São Paulo em 8 de janeiro de 2002, através da Lei nº 13.279⁵³.

Naquelas frentes de luta, com os trabalhadores da Cultura, o Kaus passou a frequentar os atos, as reuniões e outras tantas manifestações, se integrando como agentes de luta, para difusão de uma práxis pela transformação e melhoria nas condições de trabalho para os profissionais do teatro na cidade.

Posteriormente, as práxis de atuação de muitos coletivos foram acompanhadas. Muitas coisas foram efetivamente semeadas e criadas, desde a concepção de espetáculos até o desenvolvimento de processos de formação e manutenção de sedes, no sentido de os coletivos manterem-se vivos e em constante processo investigativo.

Nunca será uma luta fácil o enfrentamento das inúmeras barreiras criadas e impostas pelo capitalismo. Sistema político e econômico que, reiteradamente e pelos mais distintos métodos, tudo faz para reificar os sujeitos. Espécie de árbitro despótico, determina quem vive e quem morre, sobretudo quando o fazer concerne às artes da representação, cujo resultado é efêmero e sequer entendido como trabalho.

O advento de muitas lutas pode ser acompanhado nas tantas raízes que foram fincadas na terra fértil da cena paulistana, no imenso manancial criativo, nas

⁵³ AZEVEDO, Evaristo Martins de. A lei do fomento ao teatro. *SP Escola de Teatro*, 2 out. 2017. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/coluna/lei-do-fomento-ao-teatro>>. Acesso em: 2 out. 2017.

experimentações cênicas, espetáculos, oficinas e tantas partilhas que transformaram por anos a cena da cidade em um verdadeiro canteiro de obras teatrais, das mais variadas linguagens e para os mais diversos tipos de público.

A segurança financeira e a manutenção da continuidade dos processos garantiam muitas empreitadas. Segundo Alexandre Mate, em *Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada* (2015):

Atualmente, o teatro invadiu toda a cidade de São Paulo, em seus 1.525 km² de área. Nas cinco zonas da cidade, há grupos de teatro contemplados pelo Programa Municipal de Fomento, apresentando seus trabalhos; ministrando cursos e oficinas; promovendo mostras e encontros para a reflexão do teatro, articulado ao contexto e imbricado com outras linguagens; publicando livros, jornais, revistas e fanzines; documentando suas histórias e produções; sendo responsável pela criação de novos grupos, intervindo junto e com as populações nos espaços de ação ou ocupação.

Foi um período de quase três anos de aprendizado entre a chegada do Teatro Kaus à cidade e a aceitação de que já estávamos por aqui, e que produziríamos nosso caminho na continuação da pesquisa acerca das práticas do teatro de grupo, em continuidade àquela iniciada em São José dos Campos.

Os primeiros anos de chegada, todos dedicados à pesquisa, aos estudos e a experimentações em cursos e outras tantas atividades, alicerçaram o projeto do Teatro Kaus Cia Experimental na cidade de São Paulo, foi um período de entendimento quanto ao funcionamento de parte da cena paulistana, descobrindo caminhos para semear uma outra história.

Durante um curso com José Renato⁵⁴ e Clóvis Garcia⁵⁵, no Teatro Sérgio Cardoso, ainda nos idos de 2003, entre uma conversa e outra, entendíamos nas falas dos mestres que era necessário nos mantermos fortes ante o desafio da militância no e para o teatro de grupo.

⁵⁴ José Renato Pécora (São Paulo, 1º de fevereiro de 1926 – São Paulo, 2 de maio de 2011) foi diretor de teatro e um dos idealizadores e fundadores do Teatro de Arena de São Paulo. Dentre suas significativas direções, destaca-se *Eles não usam black-tie*, marco do teatro épico e político dos anos 1950.

⁵⁵ Clóvis Garcia (Taquaritinga, SP, 1921 – São Paulo, 2012) foi um destacado profissional da área teatral que atuou como crítico, cenógrafo, figurinista, ator e professor.

Assim, tendo em vista o caráter de preterimento da sociedade brasileira, coexistir era fundante (e continua a ser). Portanto, além do fazer, era necessário buscar uma formação que vislumbresse a militância, a liberdade, o poético, atentos ao seu tempo e contexto concretos.

Em um primeiro voo rasante sobre a cena paulistana, na cidade do “rio no asfalto”, o desespero e o espanto ante a “cidade de mil dentes” assustavam. Como seguir uma jornada no teatro de grupo num lugar onde tantos outros coletivos estavam a lutar diariamente pela sobrevivência? Parecia, ao chegar, que as estacas já estavam bem fincadas, e que, por isso, haveria melhores condições, diferentes daquelas já conhecidas, mas não era essa a realidade que se apresentava.

Ao deixar um porto que, antes, parecia seguro, para aventurar-se nas tantas veredas de uma megalópole, em um território de possibilidades infinitas, porém, desconhecidas até então, muitos “algos” deveriam acontecer. Interessava, sobretudo, não aceitar a tranquilidade sem luta, e, mais que isso, figurar, de fato, no sujeito histórico teatro de grupo.

São Paulo pulsa e sempre pulsou arte em todos os cantos, mas também escancara em suas vielas e ruas as diferenças sociais, que passavam a ser reveladas nos e pelos coletivos teatrais, logo ali de um lado e do outro da ponte. Atravessar aquele imenso labirinto de vidas revelava que as diferenças sociais, educacionais, culturais, de políticas públicas, emprego e renda estavam, também, escancaradas nos olhares e na prática de tantos grupos que se encontravam na cidade.

Há uma máxima na vida do povo brasileiro de enxergar nas metrópoles o lugar onde se realizam sonhos, onde se consegue trabalho e renda para mudar a própria vida e a dos seus. Essa não é uma verdade, pois não há espaço para todos, e nem todo sonho se torna realidade na cidade grande, por vezes o pesadelo da sobrevivência é a mais real das realidades a se encontrar.

Quando chegamos à luta na cidade de São Paulo, grupos históricos como o Teatro Oficina Uzya Uzona⁵⁶, liderado por Zé Celso Martinez Correa; o Engenho

⁵⁶ O Teatro Oficina Uzya Uzona é a sede da companhia de teatro homônima de São Paulo liderada por José Celso Martinez Corrêa, o Zé Celso, e se caracteriza como a mais longa companhia de teatro em atividade permanente do Brasil (tendo um período sem ações determinado pela censura ditatorial).

Teatral⁵⁷, coordenado por Luiz Carlos Moreira⁵⁸; Teatro Popular União e Olho Vivo (Tuov)⁵⁹, do imprescindível Cesar Vieira⁶⁰; Teatro Ventoforte⁶¹, do saudoso mago Ilo Krugli⁶²; muitos nomes, sujeitos da história, estavam nas ruas reivindicando melhores condições para os trabalhadores do teatro. As conquistas de tal luta do dia a dia logo apareceriam com a vitória destes e de outros tantos trabalhadores da cultura. Desse modo, de acordo com Alexandre Mate, em obra de 2017 anteriormente mencionada:

Desde fins da década de 1990, na cidade de São Paulo, é possível referir-se à produção teatral, em sua totalidade, como fruto do trabalho coletivo e partilhado dos coletivos que formam o chamado teatro de grupo. De atividade expulsa da pólis e restrita a número diminuto de sujeitos, a atividade teatral paulistana invade teatros, espaços híbridos e inusitados, ruas e logradouros públicos, intervindo em boa parte das relações sociais. O teatro invade o cotidiano por meio da prática de grupos de sujeitos da periferia, de mulheres, de negros, de pós-dramáticos, de épico-dialéticos, de performáticos... Convivem e constroem um teatro múltiplo, heteróclito, contraditório...

Avaliávamos toda a conjuntura política, social e econômica do momento, era bonito e necessário estar ao lado desses tantos na luta, mas também era preocupante e assustador pensar que profissionais como José Renato Pécora, Cesar Vieira, Zé Celso, Luiz Carlos Moreira e Dulce Muniz⁶³, entre outros tantos e tantas, ainda

⁵⁷ O Grupo Engenho Teatral teve sua estreia em 1979, quando ainda se chamava Apoena. O primeiro espetáculo, *Mãos sujas de terra*, tratava/tematizava a questão dos posseiros. Em seguida, em 1981, veio *A ferro e fogo*, colocando o movimento operário no palco. Em 1986, une forças com o Grupo Engenho de Arte e passa a se chamar Engenho Teatral.

⁵⁸ Luiz Carlos Moreira é formado em direção teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e começou a fazer teatro ainda na infância, no interior de São Paulo. É fundador do grupo Engenho Teatral, que há mais de quatro décadas desenvolve trabalhos nas periferias da capital paulista.

⁵⁹ Teatro Popular União e Olho Vivo (Tuov) teve origem em 1966, como Teatro do XI, do Centro Acadêmico da Faculdade de Direito da USP. A mudança de nome ocorreu, oficialmente, entre 1972 e 1973, com a peça *Rei Momo*, que foi apresentada em uma lona de circo montada no Parque do Ibirapuera, em São Paulo.

⁶⁰ César Vieira, nome artístico de Idibal Almeida Pivetta (Jundiaí, SP, 1931), é um autor, diretor e advogado brasileiro. Um dos fundadores do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo, pioneiro na utilização dos processos de criação coletiva, dedicando-se a uma dramaturgia popular e comprometida com o teatro de resistência

⁶¹ Ventoforte, grupo criado em 1974, no Rio de Janeiro, com o espetáculo *História de lenços e ventos*, que introduziu uma nova forma de representar para o público infantil. O nome vem do título de uma crítica para jornal da peça: "Vento forte no teatro para crianças do Brasil".

⁶² Elias Kruglianski, mais conhecido como Ilo Krugli (1930, Buenos Aires, Argentina – 2019, São Paulo), foi ator, dramaturgo, artista plástico, diretor e escritor. Filho de imigrantes judeus poloneses que chegaram à Argentina depois da Primeira Guerra Mundial.

⁶³ Dulce Quirino de Carvalho, conhecida no meio artístico como Dulce Muniz (5 de junho de 1947, São Joaquim da Barra, SP), é atriz, fundadora e diretora do Teatro Studio Heleny Guariba, importante coletivo da cidade de São Paulo.

estavam a labutar por tal causa em uma das maiores cidades da América Latina. Esse estado de prontidão, um permanente ato público de manifesto por direitos, de certa forma, gerava medo, mas também impulsionava a coragem.

Juventude e experiência sempre misturadas ali a caminhar pelas ruas do centro da cidade de São Paulo, uma turma que sempre gritava “O que é que nós queremos? Cultura!!! E quando nós queremos? Agora!”. E as ruas e praças eram brindadas com poesia, música e protesto. De mãos dadas, num abraço do tamanho do Theatro Municipal, aqueles corpos envolviam toda a Praça Ramos de Azevedo⁶⁴ de esperança por dias melhores. A celebrar se fazia o protesto, com arte e poesia.

A luta era, e ainda é, para garantir o direito a melhores condições de trabalho, muitos foram os atos que faziam crer que, para além do coletivo ao qual pertencíamos, naquele momento éramos parte de um coletivo ainda maior, o povo do teatro. Formávamos um coletivo de vozes em coros cujos corpos – literalmente –, deitados na frente do Theatro Municipal da cidade de São Paulo, vestidos de branco, pintavam o chão de vidas e sonhos.

Mas, para além de sonhos com direito a existir e de dedicar-se à linguagem teatral, havia a necessidade de comer, pagar as contas, de entender o trabalho dos coletivos como trabalho de fato. Era preciso criar perspectivas de manutenção e continuidade a fim de tirar um pouco o peso de ter de ganhar no almoço para comer na janta, era preciso ter tempo para construir obras de arte. Era e é sempre essa a luta dos trabalhadores da cultura, pela sobrevivência dos seus e dos que por ela dedicam a vida anos a fio.

Não sei precisar em quantas manifestações estivemos, de quantos encontros acalorados participamos, mas sei dizer que ali, entre uma fala e outra, nos anos cravados nos ossos daquelas pessoas aguerridas, apreendemos um tanto de vida que nos fazia pulsar com entusiasmo. Muitos artistas com trabalhos realmente significativos participavam da luta. Gente que, apesar de todos os méritos, tinha de reivindicar direitos... Pelo tamanho da contribuição que tais artistas, agentes vivos da história, deixaram ao logo da história para a arte e a cultura do povo, mereciam reconhecimentos.

⁶⁴ A região do antigo Morro do Chá passa a se chamar Praça Ramos de Azevedo em 1928, em homenagem ao arquiteto paulistano, falecido naquele ano. Localizada no centro da cidade, é local de grande circulação e usada recorrentemente para manifestações diversas.

De qualquer modo, a luta dessa gente se caracterizava em mais um legado às novas gerações. Somos uma trupe que não tem medo da luta, assim se ouvia o tempo todo, falas potentes vindas de grupos históricos que construíram a cena da cidade de São Paulo e do Brasil, a própria história do teatro brasileiro caminhava por ali de mãos dadas.

Mas o que pode a história nos dizer sobre a sociedade contemporânea? Durante a maior parte do passado humano – na verdade, mesmo na Europa ocidental, até o século XVIII – supunha-se que ela pudesse nos dizer como uma dada sociedade, qualquer sociedade, deveria funcionar. O passado era o modelo para o presente e o futuro. Para fins normais, ela representava a chave para o código genético pelo qual cada geração reproduzia seus sucessores e organizava suas relações. Daí o significado do velho, que representava sabedoria não apenas em termos de uma longa experiência, mas da memória de como eram as coisas, como eram feitas e, portanto, de como deveriam ser feitas. O termo “senado” como designação do setor sênior do Congresso dos EUA e de outros parlamentos é um registro dessa suposição. Em certos aspectos isso ainda é assim, como testemunha o conceito de precedente em sistemas legais baseados no direito consuetudinário (ou seja, costumeiro, tradicional). Mas se hoje “precedente” é, principalmente, algo que tem de ser reinterpretado ou contornado a fim de se adequar a circunstâncias que obviamente não são como as do passado, costumava ser, e às vezes ainda é, realmente obrigatório (HOBBSAWM, 2013, p. 33).

Homens e mulheres que se juntavam aos novos navegantes para ajudar a iluminar o caminho daquela travessia de desbravamento, em um novo mar de possibilidades. Era poética, sim, aquela união de corpos, espíritos aguerridos que se colocavam no mesmo lugar, juntos na luta, pelo todo e para todos, e bradavam na resistência por dias melhores, que, de certo modo, vieram.

No *Terceiro Manifesto, Arte Contra a Barbárie*, do ano de 2000⁶⁵, texto muitas vezes apresentado e discutido com os trabalhadores e trabalhadoras do teatro, muito

⁶⁵ O movimento Arte Contra a Barbárie foi organizado em São Paulo por intelectuais, professores e professoras e grupos teatrais inconformados com os obscuros critérios de seleção para a obtenção de recursos provenientes da Lei Rouanet (em razão de seu gerenciamento privado, embora os recursos fossem públicos) e que não objetivavam manter-se por meio da mercantilização de sua produção. O *Primeiro Manifesto* do movimento Arte Contra a Barbárie foi lançado em 1999, após intensas discussões sobre o rumo da cultura em São Paulo. Os artistas signatários do manifesto foram Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Marco Antonio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Souza, Márcia de Barros e Umberto Magnani. Também participaram do movimento os grupos teatrais Companhia do Latão, Folias d'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Grupo TAPA, União e Olho Vivo e Monte Azul.

do ali apontado ganhou espaço e se tornou prática, sobretudo naquilo que tange o financiamento da cultura e do teatro na cidade de São Paulo.

A pesquisa e a prática dos coletivos de forma continuada, aqueles trabalhos que não estavam atrelados unicamente à montagem de um espetáculo, a criação das sedes dos coletivos espalhadas pela grande metrópole de um lado e de outro da ponte, entre outras ações, foram ganhando corpo a partir da aprovação e publicação da lei que criou o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em 2002.

Na sequência veio o Programa de Fomento à Dança, e, para abarcar as realizações ligadas apenas à produção de espetáculos, outras leis chegaram à cena, como o Prêmio Zé Renato de Teatro, e assim sucessivamente outras tantas conquistas foram nascendo e florescendo.

Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática. [...] Para que o país encontre o caminho da promoção das humanidades e se afaste da barbárie, oficial e não oficial, são necessárias medidas urgentes e concretas. Em nossa área, isso significa o fomento da produção artística continuada e comprometida com a formação crítica do cidadão⁶⁶.

Conquistas como o Programa de Fomento à Cultura da Periferia e o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), entre outras modalidades de financiamento do trabalho cultural, realizadas por pessoas de variadas idades e experiências, espalhadas pelas regiões da cidade, são frutos da luta dos trabalhadores do teatro.

Ações que nasceram de diversas lutas, como uma conquista inicial, e hoje garantem a manutenção de uma infinidade de produções e coletivos artísticos, fomentando a diversidade da arte em todos os cantos onde ela pode florescer e mudando a cara da cidade.

Em tese, a primeira e mais importante ação dos membros de um coletivo cênico é estar juntos e juntas nas tantas lutas que se fazem necessárias para a manutenção dos seus, e dos que comungam da mesma caminhada, tentando de certa forma que seja justo o quinhão que cada um recebe para existir e coexistir numa práxis que

⁶⁶ *Terceiro Manifesto, Arte Contra a Barbárie*, 2000. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/cc15x8v>>. Acesso em: 3 maio 2023.

depende, e muito, da partilha, dos encontros e das somatórias que vão alicerçando o caminhar. É preciso escolher o lado da trincheira em que vamos estar.

[...] O Teatro é um elemento insubstituível para um país por registrar, difundir e refletir o imaginário de seu povo. A produção artística vive uma situação de estrangulamento que é resultado da mercantilização imposta à cultura e à sociedade brasileiras. Reafirmamos o compromisso ético com a função social de nosso ofício e de nossa Arte. Hoje o pensamento está sendo reduzido à mercadoria. A Cultura ocupa apenas 0,2% no Orçamento Geral da União. O pensamento artístico no Brasil vale 0,2 % das preocupações oficiais. O resultado a nação sente diariamente. É o aumento da violência e da selvageria. Cultura é prioridade de Estado, por fundamentar o exercício crítico da cidadania na construção de uma sociedade democrática [...]
[...] propomos: A criação de Programas Permanentes para as Artes Cênicas nos âmbitos municipal, estadual e federal com recursos orçamentários e geridos com critérios públicos e participativos... Que o teatro ocupe seu espaço na sociedade como interlocutor das questões humanas e da brasilidade!⁶⁷

São Paulo nos apresentou, desde a chegada do coletivo Teatro Kaus à cidade, um pouco de tudo o que se pode ver, para o bem e para o mal, com relação à luta dos trabalhadores da Cultura. Mostrou aqueles que caminham pelo todo e aqueles que, em meio ao todo, buscam nas relações escusas proveito próprio.

São muitos os que querem espaço para se firmar supostamente como artistas, para continuarem acumulando riquezas, desejam a verba, mas não a partilha, e, para garantir seus ganhos, vão questionando as conquistas de uma maioria, sempre para proveito pessoal, e aí vê-se o individual se sobrepor ao coletivo.

É sempre uma luta de dois ou mais lados, e era – e continua a ser importante – saber com quem andamos para que, de algum modo, possamos ter a certeza de estar ao “lado certo da história”. E ela, a história, vai sendo escrita na labuta do povo, é crucial estar junto daqueles que trabalham, que semeiam arte, cultura e educação para um bem maior, aquelas pessoas que, mesmo sem ter, dividem o pouco que tem.

Sempre foi e será curto o “cobertor das verbas” que financia o trabalho dos artistas, mas aqui na metrópole aprende-se que, mesmo sendo curto tal cobertor, há aqueles que o querem só para si. Por vezes, querem mais de um, deixando de fora, ao relento, tantos outros, e isso pelo desejo único e mesquinho de ter e ser mais que

⁶⁷ *Terceiro Manifesto, Arte Contra a Barbárie*, 26 jun. 2000. Disponível em: <<https://doceru.com/doc/cc15x8v>>. Acesso em: 3 maio 2023.

muitos da luta, defendendo o indefensável por “puro preciosismo” (evidentemente de classe). As conquistas decorrentes do movimento Arte Contra a Barbárie, e dos trabalhadores do teatro e das artes em geral, até hoje suscitam debates, e questionamentos levianos (novamente, de classe) de certa elite tacanha.

Estes supostamente colocados como coletivos cênicos, na verdade são produtores patrões, que exercem, em sua maioria, o mesmo papel do mercado, vão enriquecendo e lançando à margem aqueles que ainda com estes trabalham, e aqueles que, lutando contra essa máxima, são vistos como inimigos. Tais patrões querem para si tudo o que foi, e é, conquista da classe trabalhadora, e vão às últimas consequências, se for preciso, para destruir conquistas de uma maioria; além disso, defendem, de vários modos, o não merecimento de determinados coletivos.

São essas pessoas e seus atos inescrupulosos, os quais intencionam se colocar como bastiões de determinada justiça, tentando de forma desonesta causar conflitos, jogando artistas contra artistas, questionando as leis e os fazedores de teatro em seus grupos, que minam as conquistas dos trabalhadores. Na cena de um lado e de outro há questionamentos, artistas e coletivos filiados à Cooperativa Paulista de Teatro, criada em 1979, que sempre atuou junto aos mais diversos coletivos, representando-os em todas as lutas da categoria em confronto com a Rede de Teatros e Produtores Independentes de São Paulo, movimento que surgiu em 2015, formado por teatros e produtores independentes da cidade, esses sujeitos vão travando batalhas para indicar nomes às comissões, travando os processos de escolha.

A Rede poluiu o debate defendendo a máxima de que não existe diferença entre produção e trabalho de grupo com pesquisa continuada, equívoco ou má fé, destes sujeitos, pois é certo que tal diferença existe, basta um pouco de estudo. Seria mais útil que a Rede se somasse a luta por novos editais para produtores. Coletivos organizados no Motim (Movimento dos Teatros Independentes de São Paulo), no MTG (Movimento de Teatro de Grupo) e em outras tantas frentes tentam de alguma forma furar tal bolha, em um sentimento de tentar recompor a luta pelo bem do todo e pela manutenção dos editais, coisa que muitas vezes fracassa.

As lutas travadas têm se dado no âmbito único e exclusivo da indicação de nomes às comissões, e não pelo aumento da verba desses editais, ações de impugnação de editais, contestação de resultados e indicados às comissões que geram a demora na liberação de selecionados, o que de certa forma ameaça e coloca

em risco a continuidade dos programas de fomento, prejudicando o alcance do trabalho de coletivos e a continuidade de ações que integram as comunidades.

É de extrema importância que os coletivos instalados nos mais diversos territórios da cidade continuem aguerridos, cumprindo um trabalho que, muitas vezes, o Estado não cumpre, partilhando arte e oferecendo possibilidades para tantos de acessarem algumas poéticas. Nesse sentido, Valmir Santos⁶⁸ afirma:

Uma geração de crianças e adolescentes cresceu vendo teatro de pesquisa. Teve inoculada a noção de que o ofício da atuação não é reduzido apenas ao paradigma que chega à sua casa através da televisão ou do DVD. Ou ainda quando vai ao cinema, assistir a um blockbuster. Foi dissolvido um bocado da pecha do teatro condicionado somente ao edifício tradicional e àquela gente fina e bem-vestida. A meninada de outrora constitui parte significativa da audiência adulta que acompanha os grupos nos pontos cardeais da cidade, nos extremos ou nas centralidades dos olhos de quem lê sob a óptica da geopolítica cultural da Lei de Fomento. Uma assertiva freiriana, se quisermos, de como a leitura e a escrita, a prática e a teoria, o convívio e a elaboração incidem na reflexão crítica (SANTOS, 2014, p. 58).

2.1 Tempo de semear, prospectando novos caminhos no alimentar da mente, do corpo e do espírito, vivendo os agora para tecer amanhã

Entre os anos de 2001 e 2004, o Teatro Kaus esteve em todas as frentes de luta pela cultura na cidade de São Paulo, ativamente participou de manifestações, rodas de conversas, cursos e outras tantas atividades que iam inserindo-nos no coração da pólis, cravando em nossa memória, em nossos ossos, um tanto da vida que aqui se vivia. A prática do coletivo estava condicionada as atividades formativas, a participação em ações de outros coletivos como público, criando e alimentando relações com os pares que futuramente iríamos dividir a cena, pois a luta já era compartilhada no cotidiano da cidade.

Pensando em tudo que já havíamos construído, naquilo que já estava impregnado nas estruturas da memória do coletivo, considerando todas as práxis

⁶⁸ Valmir Santos é jornalista e crítico de teatro. Idealizador e coeditor do site *Teatrojornal – Leituras de Cena* (2010). De 1992 para cá, publicou em veículos como *Folha de S.Paulo*, *Valor Econômico*, *Bravo!* e *O Diário de Mogi*. Cobriu festivais no Brasil e no exterior.

realizadas, estava-se a viver um tempo entre o desejo de retomar a caminhada, e a necessidade de sobrevivência, que pudesse garantir nossa (re)existência. Nas entranhas da boca de mil dentes, cantada por Mário de Andrade, onde o rio corre junto ao asfalto, perdendo-se e encontrando-se entre as grandes avenidas, que se ia reconstruindo os alicerces para novas ações poéticas, estéticas e artísticas que o coletivo viria a propor.

Era tempo de fortalecer a pesquisa e a prática, estudar para estarmos em processo, vivos e prontos quando retomássemos a ação. É da cena, no processo criativo que alimenta e mantém vivo o espírito do coletivo, que vive o grupo. Tem-se de trabalhar, estar em jogo, em processo, criando de modo continuado novas e potentes experimentações. É em tal estado de jogo de investigação de dramaturgias, linguagens, estéticas, sejam elas quais forem, que se mantém a chama acesa; é na ação entre cena e plateia, ou na sala de ensaios entre artistas da cena, no jogo do coletivo, que reside o “coração do grupo”, e o do Kaus precisava pulsar, e logo.

Nessa travessia, que foi feita de muita luta, houve tempos de angústia e medo que, por vezes, nos levavam a pensar em dar meia-volta, retornar ao chão que já conhecíamos, mas a persistência e a vontade de nos estabelecermos nessa cidade fortaleciam e afastavam tais sentimentos. Como um bambu, íamos envergando sem quebrar, dialogando com as dificuldades e aprendendo muito com as tantas histórias de resistências que aqui encontramos, com as tantas vozes que passaram a se somar às nossas. Não havia vontade de retornar, mas queríamos dar vazão aos processos criativos do coletivo em diálogo com a cidade que se afigurava para nós com mais conhecimento.

No processo de existência de um coletivo cênico, a resistência é palavra de ordem, é alimento para o corpo e o espírito, resistir sempre é o que garante a prontidão para os golpes, venham eles de onde vierem. Desde o primeiro momento de chegada, residindo na Bela Vista, bairro da região central, o Teatro Kaus e seus criadores estavam constantemente em diálogo com todos os teatros e coletivos daquela região e de outras que íamos desbravando, estávamos vivos, ainda que fora da cena.

A cada novo espetáculo, novo coletivo, respirava-se mais próximo de um retornar à vida, nutrindo a caminhada. Entre espetáculos para empresas, esquetes e outras ações iniciais, estávamos a costurar uma continuidade da história do grupo,

juntando em um novo embornal, já com tantas experiências, outras vivências que encontrávamos no caminhar.

Com o advento das leis, conquistadas pelas lutas da classe trabalhadora do teatro paulistano, e que já estavam a financiar alguns coletivos da cidade, a cena teatral em São Paulo se tornava cada vez mais rica, intensa e desafiadora. Os chamados grupos históricos estavam cada vez mais vivos e produzindo, outros tantos surgiam e o movimento pulsava arte em todos os cantos, e nas mais diversas linguagens da cena e o Kaus queria estar na cena como outros tantos.

Era chegada a hora, não se podia mais aguardar apenas como espectadores, o tempo de colheitas, era necessário semear. Tínhamos sede de teatro, e assim retomamos a práxis do Teatro Kaus, entre a sobrevivência e o desejo, lá foi o coletivo aventurar-se em uma nova produção. Fizemos a primeira incursão prática, retomamos a *Vereda da salvação*⁶⁹, de Jorge Andrade⁷⁰, um dos últimos trabalhos experimentados ainda lá no interior paulista. Começava o Projeto Vereda da Salvação.

2.2 A vereda de todos nós, um novo caminho para alcançar memórias e plantar sentimentos, entre tantos e tantas, é chegada a hora da colheita

A necessidade de produzir e se fazer presente naquele turbilhão de propostas e ações concretas lançou ao Teatro Kaus seu primeiro desafio, reestruturar-se como coletivo; precisávamos de gentes para caminhar juntas. Era chegado o momento de riscar o chão por onde se estava a caminhar, e, a partir de 2004, começa uma nova etapa para o coletivo.

Já com algum conhecimento adquirido nos anos de pesquisa e criação com base na dramaturgia do Brasil e realizadas em São José dos Campos, retomou-se,

⁶⁹ *Vereda da salvação* é uma peça teatral escrita pelo dramaturgo Jorge Andrade (1922-1984) e encenada pela primeira vez em 1964, no Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo. Fonte: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento392126/vereda-da-salvacao>>. Acesso em: 12 out. 2022.

⁷⁰ Aluísio Jorge Andrade Franco, também grafado como Aluizio Jorge Andrade Franco, mais conhecido como Jorge Andrade ou Jorge de Andrade (Barretos, 21 de maio de 1922 – São Paulo, 13 de março de 1984), foi um dramaturgo, autor de telenovelas, jornalista e escritor brasileiro. Em seu trabalho teatral e a partir de diversas obras, Jorge Andrade basicamente dedicou-se a apresentar a saga (da glória à decadência) da chamada elite cafeeira, cuja origem pode ser traçada desde a vinda das primeiras famílias portuguesas ao Brasil. Em tese, a primeira obra de um determinado ciclo dramatúrgico (não a primeira obra escrita) chama-se *As confrarias*, e tem na época da Derrama (fim do século XVIII) seu marco inicial.

na cidade de São Paulo, a produção dramatúrgica nacional. Naquele novo momento, agregou-se ao coletivo um número significativo de artistas parceiros. Desse modo, retomou-se *Vereda da salvação* a partir de um processo embrionário, cujo voo em São José dos Campos não havia se completado. Iniciava ali uma nova aventura do teatro, na qual se lançou/criou uma obra totalmente produzida com artistas da cidade de São Paulo.

O Teatro Kaus ressurgiu para o teatro e o teatro retorna de forma prática às nossas vidas pelas “veredas” de Jorge Andrade. Autorizados pela família do autor a trabalhar com o texto em São Paulo, o coletivo lançou um chamado em anúncios de jornais e outros meios de divulgação, buscavam-se atores, atrizes, músicos e interessados que quisessem participar de forma cooperada na nova montagem do Teatro Kaus.

Naquele momento, nada podíamos oferecer a não ser trabalho, um tanto de história que se trazia na bagagem dos anos anteriores, das vivências práticas que o coletivo já havia enfrentado em outros territórios, e muita vontade de somar esforços para trazer à cena um texto tão importante da dramaturgia brasileira. Jorge Andrade acendia, nos olhos de todos e todas que iam se achegando, a vontade de juntar energias em torno da proposta que tínhamos para a encenação do texto. Surpreendidos pela quantidade e qualidades dos interessados, que compareciam às salas de ensaio do Teatro Sérgio Cardoso⁷¹, onde o coletivo se reunia à época, começamos a tecer, com novas pessoas, uma nova jornada.

Entre um encontro e outro, foi se formando o coletivo da primeira etapa da montagem do texto *Vereda da salvação*, processo que nos alimentava e dava esperanças de uma retomada prática naquilo que concernia à construção de um coletivo e de uma obra cênica. Ao longo do processo, substituições acabaram ocorrendo, afinal, ainda estávamos a trabalhar “rompendo as cercas no peito”, nada podíamos oferecer a não ser o sonho e um caminho para, em parceria, seguirmos e construirmos o espetáculo.

Convidávamos os que quisessem vir juntos para iniciarmos, ou reiniciarmos, a trajetória daquele coletivo, que, então, semeava na terra Piratininga. Aquelas pessoas que chegavam davam um voto de confiança ao projeto, ao coletivo, a nós artistas

⁷¹ Inaugurado em 1956 como Teatro Bela Vista, o Teatro Sérgio Cardoso foi fundado em 1980 e fica localizado na Rua Rui Barbosa, no bairro do Bixiga, região central da cidade de São Paulo. O teatro leva o nome do ator Sérgio Cardoso e, em 2022, comemorou 42 anos de existência.

criadores, de quem pouco ou nenhuma informação tinham. O teatro tem uma espécie de pacto que se faz entre corpos e olhares, ali no encontro, acordos e compromissos que se assumem unicamente pelo estar juntos e juntas a fazer arte, e, naquele momento, juntavam-se pessoas que queriam muito estar em um coletivo.

Reuniam-se aqueles que foram, de certa forma, deixados por outros coletivos, que nunca tinham estado em um trabalho de grupo, e que, de alguma forma, viam naquele novo momento uma oportunidade de somar e criar caminhos para seguir na jornada da cena e na práxis do teatro. Muitos atenderam ao chamado, atores e atrizes da melhor qualidade, como Alessandro Hernandez⁷², Maritta Cury⁷³, Angelo Coimbra⁷⁴, para citar alguns que permaneceram trabalhando com o coletivo em outros projetos que se seguiram, e no agora, em tempos do presente.

Alimentados por tantos corpos que se dispunham, naquele novo tempo e espaço, acentuaram-se cada vez mais a proposta e a potência do trabalho em grupo, que fortalecia em nós a potência de uma criação coletiva significativa. Carregava-se o pó do tempo e a experiência da prática no corpo e na memória, e, alimentados de tantas travessias e voltas, então, “beijados pelo vento” do novo dia na pauliceia, renascíamos com o Teatro Kaus Cia Experimental.

A manutenção do trabalho de um coletivo cênico, que se dispunha a trabalhar com os compromissos militantes contidos nas práxis do sujeito histórico teatro de grupo, demandava um permanente processo de aprendizado, retomando a tese revolucionária segundo a qual a caminhada em grupo se faz no caminhar.

O Kaus, ao reunir tantas vozes, possibilitou uma formação constante, pois cada novo corpo que se colocava no jogo com o coletivo trazia em seu “embornal” um tanto de vivências no teatro, música e produção, o que nos possibilitou um período de trocas intensas e culminou num espetáculo de altíssima qualidade, potência e significado para a (re)existência do coletivo, então, em nova ordem.

As demandas por formação e difusão “exigem” que se coloque em prática as experiências individuais, somando e fazendo coro para fortalecer o todo. Cada um, a

⁷² Alessandro Hernandez é ator, dramaturgo e produtor teatral. Formado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp, atualmente está envolvido com espetáculos de sua autoria, com o coletivo Cia La Leche.

⁷³ Maritta Cury é atriz, poeta e jornalista, atua desde os 15 anos em teatro, filmes publicitários, institucionais, curtas e longas-metragens, locuções e campanhas fotográficas.

⁷⁴ Angelo Coimbra é ator, diretor e dramaturgo nascido em São Paulo. Formou-se no Teatro Escola Macunaíma em 1991 e aprimorou sua técnica em cursos e oficinas coordenados, entre outros, por Plínio Marcos, Celso Frateschi, Cecília Borges, Edson D’Santana, Fátima Toledo e Antunes Filho.

despeito da necessidade de sobrevivência ante um mercado que não abarca todos, coloca à disposição do coletivo suas experiências, formações e outras tantas funções que fazem de tal estado de trabalho colaborativo um ato de resistência e de luta diante de uma realidade cada vez mais castradora, catastrófica, seletiva e excludente.

O que mais ouvíamos no coletivo à época eram críticas acerca da escolha do texto *Vereda da salvação* para ser o primeiro encenado pelo grupo na cena paulistana, comparações com montagens históricas, como as do diretor Antunes Filho⁷⁵, nos colocavam sempre contra a parede e nos levavam a questionar a real capacidade de tocar tal projeto. Mas essas provocações, longe de nos intimidar, motivavam-nos no sentido de transpor tal desafio.

Dizíamos sempre aos que chegavam que nascêramos para enfrentar olhares suspeitosos, que em nenhum momento nos faziam sucumbir às críticas, e que toda obra, fosse ela encenada por quem quer que fosse, com respeito à história de cada encenação, pode e deve retomar a cena. Novos tempos demandam novos olhares e tínhamos gravada nas retinas a encenação já experienciada no interior, havia confiança e certeza de que daria certo, e deu. Articulado a tais determinações, Eric Hobsbawm afirma:

Todos nós que fizemos previsões — e quem não fez? — conhecemos essas tentações psicológicas, ou, se preferirem, ideológicas. Tampouco as evitamos. Se aqueles que fazem previsões históricas fossem tão neutros em suas previsões de depressões e anticlones sociais quanto os meteorologistas, o prognóstico histórico seria mais avançado do que é. Junto com a mera ignorância, é este, a meu ver, o principal obstáculo no caminho do previsor. É um obstáculo muito mais sério que o fato de as previsões poderem ser falsificadas pelas ações conscientes das pessoas que estão cientes das mesmas. Existe pouca evidência empírica de que tais ações tenham sido até agora empreendidas com frequência ou eficácia. A generalização empírica mais segura sobre a história ainda é a de que ninguém presta muita atenção a suas lições óbvias — como confirmará qualquer estudioso das políticas agrárias de regimes socialistas ou das políticas econômicas da sra. Thatcher. Infelizmente Édipo continua a ser uma parábola da humanidade confrontada com o futuro, mas, que tristeza, com uma importante diferença: Édipo desejou sinceramente evitar matar seu pai e se casar com sua mãe (como o Oráculo corretamente previu), mas não conseguiu. A maioria dos profetas e seus clientes é

⁷⁵ José Alves Antunes Filho, mais conhecido como Antunes Filho (São Paulo, 12 de dezembro de 1929 – São Paulo, 2 de maio de 2019), foi um significativo diretor do teatro brasileiro. Antunes, de acordo com certas fontes documentais (excluindo obras significativas), fez parte da primeira geração de encenadores brasileiros (com Flávio Rangel, Augusto Boal, Antônio Abujamra, Zé Celso e Amir Haddad).

capaz de sustentar que as previsões desagradáveis são, em certos sentidos, evitáveis porque são desagradáveis, que elas não significam aquilo que dizem, ou que algo vai acontecer para invalidá-las (HOBBSAWM, 2013, p. 49).

No princípio, todas as atividades do coletivo aconteciam nos espaços públicos, nas salas de ensaios do Centro Cultural São Paulo, Teatro Sérgio Cardoso, entre outros espaços, até que fizemos a primeira investida para a ocupação de um espaço que pudesse ser a casa do Kaus.

Tinha-se em mente encontrar um galpão parecido àquele de tempos remotos da Tecelagem Parahyba, em São José dos Campos; a ideia era, sobretudo, que iniciássemos nossa caminhada retomando a práxis acerca do espaço alternativo, aproximando a criação na cena dos espectadores que com ela viessem a travar diálogos.

Depois de pesquisar muito, o Teatro Kaus ocupou um galpão no bairro da Aclimação, o Galpão 5, espaço compartilhado com artistas que já estavam a trabalhar no local e que aceitaram receber o Kaus numa parceria com divisão de gastos e das responsabilidades de administração do lugar. Com essa parceria, o coletivo conquistou um primeiro espaço para sediar suas atividades.

Nesse espaço, onde permanecemos por quase oito meses, construímos o espetáculo *Vereda da salvação*, alinhavamos bem os contatos do grupo, fizemos a produção do espetáculo e entramos em cartaz no mesmo galpão. Com os contatos estabelecidos nos últimos anos, e o sempre bom papo com os amigos das antigas, por aqui e ali abríamos portas para o trabalho do coletivo.

Num risco nada calculado, fora do circuito onde aconteciam os espetáculos em São Paulo, estreamos nossa primeira criação paulistana, e foram quatro meses de temporada de sexta a domingo. De fato, chegávamos à capital, estávamos de alguma forma nos colocando na contramão estreando naquele espaço, o que para o coletivo não era novidade, pois enfrentar espaços fora do circuito já estava na raiz do grupo desde os primórdios da sua criação.

Nossa práxis nos fazia retomar a ideia da ocupação dos espaços inusitados e a ressignificação destes para que a arte pudesse transformar aquela região, dialogar com o território onde ela fosse semeada. Encontrava-se nesse estado quase artesanal do existir, no fazer diário da cena, na ressignificação do espaço, no trabalho braçal

mesmo, para transformar o espaço e torná-lo um território para a cena, a gênese do Kaus.

Tudo naquele momento nutria a prática do coletivo e fazia pulsar vida novamente em nossos corpos, e lá fomos, mais uma vez, nadando contra a maré, fazer teatro no espaço alternativo, distanciados do centro, ali no bairro do Cambuci, na expectativa de que o público se achegasse para assistir, fora da sala de espetáculo convencional, aquilo que havíamos plantado ao longo dos meses de ensaio.

Concebido para o espaço alternativo, o espetáculo seguia uma linha realista, com a encenação focada no trabalho dos atores. Colocava todos e todas em cena o tempo todo, buscava-se uma entrega total e a máxima verdade nas interpretações. O cenário, assinado pelo diretor, apresentava sete mastros que simbolizavam as casas dos personagens, compostas de elementos como caixotes, cadeiras e sacos. Os figurinos, que foram pesquisados e garimpados pelos próprios atores, retratavam a simplicidade e precariedade do homem rural, toda uma artesanaria coletiva ganhava vida naquele galpão.

Com a junção de tantos artistas de qualidade, a montagem reunia quase vinte profissionais entre atores, atrizes e músicos que executavam ao vivo a trilha sonora original, criada para o espetáculo e tocada em violão, viola caipira, viola de arco, rabeca e percussão, caracterizando a região onde se passava a história; à época, o crítico Valmir Santos, atuando como jornalista da *Folha de S.Paulo*, escreveu:

O grupo encontrou um caminho coerente. A direção é muito feliz e o espaço cênico, com aqueles sete “nichos”, tem um quê de “Dogville”, sem forçação. Boa a caracterização, adereços, figurinos... também os atores estão muito bem. Está tudo bem amarrado, e ainda por cima aquela música subliminar que harmoniza e distende (SANTOS.2004)⁷⁶

Michel Fernandes⁷⁷, crítico do site Aplauso Brasil, escrevendo na mesma linha sobre o espetáculo, disse à época:

Reginaldo Nascimento dirigiu com equilíbrio o espetáculo, evitando, assim, que ele caísse no dramalhão existencial e no espetáculo panfletário. Obras-primas como *Vereda da salvação* requerem o pulso

⁷⁶Valmir Santos, nota sobre *Vereda da salvação*. Publicado no Caderno Ilustrada/acontece, jornal Folha de São Paulo, em 9 de maio de 2004.

⁷⁷ Michel Fernandes (Santo André, 14 de janeiro de 1975 – São Paulo, 17 de maio de 2020) era ator, produtor e crítico de teatro formado pela Escola Célia Helena na década de 1990, estreou no teatro na peça Avoar, com direção de Vladimir Capella.

firme em sua condução, porque são fios de navalha em que é preciso um passo delicado para que a montagem não escorregue em exageros. E, felizmente, Reginaldo consegue isso, a começar pela escolha da arquitetura cênica, que coloca os personagens claustrofobicamente cercados pela plateia.⁷⁸

Não são todas as investidas de um grupo que terão espaço na cena teatral, espaço de divulgação e mídia. Não são todas as lutas que terão alcance e possibilidades de manter tal coletivo unido. As frustrações, impossibilidades de pautas em salas de espetáculos e as definições de um certo tipo de teatro que a cada semestre vem à baila, minam muito das energias dos grupos de teatro. Mas, para o Kaus, que vinha lá do interior, tudo parecia muito rico e ficamos muito felizes com as críticas sobre a encenação, a nos colocar como uma das grandes estreias da temporada.

O espetáculo *Vereda da salvação* fez duas grandes temporadas, primeiro permaneceu em cartaz no Galpão 5, depois convidado a ocupar o porão no Centro Cultural São Paulo, conhecido como Espaço Ademar Guerra, realizou outra temporada com grande repercussão de público e crítica.

Vereda marcou a entrada do coletivo Teatro Kaus na cena teatral paulistana, com muita resistência. Vencíamos aquela etapa da chegada, com a repercussão de público e, sobretudo, as críticas positivas que iam sendo produzidas. Éramos colocados como um coletivo a ser observado e acompanhado de perto por aquelas pessoas que pensavam o teatro à época. Sobre a montagem, assim se manifestou Beth Néspoli⁷⁹, no Caderno 2 de *O Estado de S. Paulo*:

Resulta bem o recurso da direção de manter os atores em cena, que continuam agindo em pequenos nichos que representam suas casas, mesmo quando não participam da ação principal. Tal recurso contribui para manter a tensão de ambos os lados: do espectador, ajudado a fixar a atenção na cena num espaço por si só dispersivo, e dos atores, que têm apoio para manter o foco em seus personagens e na ação central. A representação da loucura, o grande risco dessa peça, o diretor resolve igualmente bem, e dentro de sua própria concepção, tirando por minutos parte do grupo de cena. A imagem forjada na volta

⁷⁸ Michel Fernandes. *Malacacheta é aqui e hoje*. Publicado no blog Aplauso Brasil, em 14 de maio de 2004.

⁷⁹ Beth Néspoli é jornalista, crítica e doutora em Artes Cênicas pela USP. Edita o site *Teatrojornal – Leituras de Cena* (www.teatrojornal.com.br). Durante quinze anos, atuou como repórter e crítica de teatro no jornal *O Estado de S. Paulo*. Tem textos publicados nas revistas *Cult*, *Sala Preta* e *Subtexto*. É autora do artigo *Teatro da Vertigem: uma cena na Ágora*, publicado no livro *O ato do espectador* (São Paulo: Hucitec, 2017). Foi jurada dos prêmios Governador do Estado de São Paulo, Shell, Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e Prêmio Itaú Cultural 30 anos.

– cabelos molhados, sorriso aberto em rostos iluminados de alegria – traduz para o público, com intensidade, clareza, e sem estereótipos, a loucura do grupo, uma vez que essa aparente alegria foi precedida de um ato atroz contra uma criança. Por fim, chama a atenção a profunda interiorização dos intérpretes, que se aproximam dos personagens sem tentativas de imitação – seja num falso sotaque ou gesto de caipira. A verdade dos atores, a forma como se apropriam do texto são trunfos dessa montagem à qual se assiste com prazer. Um grupo que merece ser acompanhado (2004).⁸⁰

O trabalho permaneceu sendo apresentado até meados do primeiro semestre de 2005, participando de festivais e outros eventos; *Vereda da salvação* só não seguiu adiante por uma questão de logística, pois em seu elenco e equipe contava com cerca de 25 profissionais, e sem verbas e apoio financeiro a permanência de tantos e bons profissionais se tornara inviável. Quando se pensa em trabalho continuado de pesquisa e prática cênica, deve-se pensar também na manutenção dos pares de trabalho, avaliar por quanto tempo se suporta tal investida sem aporte financeiro que garanta um mínimo de dignidade.

A manutenção de um significativo número de pessoas atuando nesta ou naquela linha de trabalho demanda uma estrutura financeira, e chega um tempo em que a barriga grita e se sucumbe ante as exigências materiais do existir: uns ficam, outros têm de partir. É fato histórico que as verbas não dão conta, que a arte é sempre a carne a ser cortada, que os festivais e outras ações que possibilitam circulação e manutenção dos grupos de teatro não sustentam a quantidade de coletivos e espetáculos que nascem todos os anos.

Assim, estabelece-se a forma cooperada do trabalho, em que todos contribuem física e financeiramente para a existência do grupo, isso até o limite de suas próprias existências no diálogo com suas necessidades individuais. A necessidade de sobrevivência acaba limitando o número de participantes de um grupo, e a possibilidade de produzir mais e melhor ante uma cena tão rica e que demanda um envolvimento diário. Nesse sentido, à semelhança do existir no passado, resistir ante tantas adversidades reúne quem tem condições de suportabilidade e de enfrentamento às “tempestades”.

Assim, é também no debate diário acerca dos caminhos da arte, no encontro, partilhando saberes, amores e angústias, no dia a dia da sala de ensaio que se revela

⁸⁰ Beth Néspoli. *Vereda e a arte de superar barreiras*. Publicado no Caderno 2, jornal O Estado de São Paulo, em 11 de junho de 2004.

o coletivo cênico, uma reunião de forças que acende a cena em tempos de desordem e desamor. Pouco antes de finalizar as temporadas de *Vereda da salvação*, já redesenhando novos caminhos, havia a necessidade de pensar quais seriam os próximos passos do coletivo na cena da cidade. Em uma olhada para o caminho percorrido, revendo a trajetória do grupo, conclui-se que sempre estivemos dedicados à pesquisa e à prática com dramaturgias das mais diferentes linhas, porém sempre dedicados com mais ênfase àquelas construídas no Brasil.

Desde os primeiros trabalhos, existia uma busca por dramaturgias inéditas, com expedientes ligados às questões sociais e humanas, tendo como propósito aprofundar debates caros à sociedade, trazer à cena os apagamentos, os conflitos sociais, transitando entre sonho e realidade. A busca por um teatro por meio do qual se possa pulsar com os espectadores, atravessando e sendo atravessados pela relação palco/plateia, levando à reflexão acerca de quem somos e como estamos vivendo em relação ao outro, ao todo e ao planeta, tem sido a marca do nosso trabalho.

Como nosso desejo, tem se caracterizado o encontro com dramaturgias que nos desafiem para a construção da cena, aprofundamento do trabalho de atores e atrizes, do diretor, e de todos os envolvidos na construção do espetáculo. Além do cuidado com a escolha das obras a serem enfrentadas, queríamos que nelas se encontrassem caminhos para aprimorar o trabalho dos que compõem o coletivo. Cabia ao coletivo então reinventar-se, buscar novas estradas para caminhar, e olhávamos a dramaturgia da América Latina, ainda que distante de nossas possibilidades, como um território vasto e instigante a ser investigado. Havia na língua hispânica, que à época pouco entendíamos, algo que também percebíamos ser nosso, poderíamos ali encontrar outro caminho de investigação cênica.

Um novo processo de pesquisa começou a ser desenhado, primeiro na leitura daquilo que chegava às mãos do coletivo e, em seguida, buscando na cena brasileira as dramaturgias já traduzidas, o que facilitaria o contato com obras que nos abriam, de alguma forma, possibilidades para encenar algum texto em dramaturgia hispânica. Caminhando por tal processo, o coletivo passa a pesquisar a dramaturgia da América Latina e depara-se com vasto material. Eram veredas que começavam a se abrir ao atravessarmos as fronteiras, seguindo pela dramaturgia da América Latina.

2.3 Pelas veias abertas da América Latina, territórios vastos de encontros, travessias e voltas entre poéticas e estéticas em língua hispânica

Na cena paulistana de 2005, pouco se conhecia das dramaturgias e/ou acerca dos teatros de países da América Latina, havia, sim, uma movimentação histórica de coletivos como o Conexão Latina, coordenado pelo ator, diretor e tradutor Hugo Villavicenzio⁸¹, e a Mostra da Cooperativa Paulista de Teatro, que começava a dialogar com alguns coletivos do continente.

Recordava-me que lá nos idos de 1998, na 15ª edição do Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba (Festivale), que aconteceu em São Jose dos Campos, havia participado de uma oficina com a atriz e diretora Sara Larocca⁸², do Grupo El Galpon⁸³, do Uruguai, coletivo a que tive a oportunidade de assistir e era a referência mais próxima até aquele momento.

Porém quem caminha em bando não caminha só, e vinda de queridos parceiros de jornada chegou ao coletivo a coletânea *Teatro da América Latina*, publicada pelo Teatro-escola Celia Helena⁸⁴, com tradução de Hugo Villavicenzio, que se tonaria, a partir de nosso primeiro encontro, um parceiro incansável na caminhada que o Teatro Kaus estava a iniciar. A obra – composta de *À direita de Deus Pai*, de Enrique Buenaventura; *Orinoco*, de Emilio Carballido; *Ubu presidente*, de Juan Larco; e *Infiéis*, de Marco Antonio de la Parra – abria uma nova etapa de trabalhos para o coletivo.

⁸¹ Hugo Villavicenzio é ator, diretor e tradutor. Professor da Escola Superior de Artes Célia Helena de São Paulo, mestre em Artes pela Unesp, bacharel em Comunicação Social pela ECA-USP e ator pela Escola Nacional de Arte Dramática de Lima, Peru. Dirige a Conexão Latina de Teatro e traduziu, em 2004, a antologia *Teatro da América Latina* (São Paulo: Teatro-escola Célia Helena, 2004).

⁸² Sara Aptekar Epelbaum de Larocca, cujo nome artístico era Sara Larocca (Buenos Aires, 29 de março de 1922 – Montevideu, 30 de agosto de 2006), foi atriz, diretora e professora. Começou em La Isla de los Niños com Atahualpa del Cioppo, ingressou no grupo El Galpón em 1954, lecionou na escola de teatro mantida pelo instituto desde 1961, chegando a dirigir espetáculos com o coletivo uruaio.

⁸³ Fundado em Montevideu, Uruguai, em 1949, o El Galpón é o grupo de teatro independente há mais tempo em atividade. Ao longo de seus 72 anos de história, tornou-se um centro cultural, localizado na avenida principal da cidade de Montevideu, que conta com três teatros. Há também espaços para exposições, um refeitório e uma escola de artes cênicas. Sem qualquer tipo de apoio ou subsídio estatal permanente, essa instituição, uma das mais antigas, mais conhecidas e mais respeitadas do mundo, sustenta-se graças ao apoio do público e dos sistemas El Galpón e Sócio Espetacular. Por meio das atividades de extensão cultural, milhares de crianças e jovens frequentam diariamente o teatro. O coletivo também organiza apresentações nos bairros de Montevideu e no interior do país.

⁸⁴ O Célia Helena foi fundado em 1977 pela atriz Célia Helena como uma escola técnica de teatro. Em 2008, a instituição implantou o curso de bacharelado em Teatro e, na sequência, foram implantadas as pós-graduações *lato sensu* e o mestrado profissional em Artes da Cena.

A primeira incursão incentivada pela obra já traduzida se deu com o texto *Infiéis*, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra⁸⁵. Iniciava-se, ainda no primeiro semestre de 2005, a aventura do coletivo pelas veias da América Latina. Em julho do mesmo ano, o coletivo foi convidado a participar de um projeto de ocupação coletiva no Teatro Experimental de Arena Eugênio Kusnet, intitulado 3 em Hum!, na ação Parada das Maravilhas, realizando uma leitura da obra *Infiéis*, em processo de trabalho pelo grupo.

O projeto teve início no dia 2 de setembro de 2005, com a leitura da peça *À direita de Deus Pai*, do colombiano Henrique Buenaventura⁸⁶, dirigida por Ednaldo Freire⁸⁷, e se estendeu até dezembro daquele mesmo ano. O Projeto Parada das Maravilhas apresentava a cidade de São Paulo a um panorama da dramaturgia latino-americana, com leitura de textos de dramaturgos de boa parte dos países da América Latina e da América Central (Peru, Bolívia, Colômbia, Cuba, Argentina, Chile, Venezuela, Porto Rico, México, Costa Rica, Uruguai etc.).

Aquelas leituras, cursos, debates e apresentações de peças desbravavam, pela primeira vez na cena paulistana, um continente vasto no qual o Teatro Kaus se debruçaria nos anos que seguiriam. Segundo o professor Alexandre Mate, idealizador do projeto e à época dirigindo o coletivo Canhoto Laboratório de Artes da Representação⁸⁸, o Parada das Maravilhas pretendia discutir a dramaturgia e a produção teatral latino-americana, dada a proximidade física e social do Brasil com tais países.

O Teatro Kaus Cia Experimental, como mencionado, participou da leitura de um texto; desse modo, reencontrávamos nosso caminhar naquela nova empreitada,

⁸⁵ Marco Antonio de la Parra (Santiago, 23 de janeiro de 1952) é um dramaturgo chileno, membro da Academia de Belas Artes do Chile e autor de mais de oitenta títulos traduzidos em várias línguas, entre peças de teatro, romances, livros de histórias e ensaios, nos quais satiriza a realidade nacional por meio de metáforas.

⁸⁶ Enrique Buenaventura (Santiago de Cali, 19 de fevereiro de 1925 – 31 de dezembro de 2003) foi um importante diretor, dramaturgo, teórico, ator e poeta colombiano. Em 1955, fundou o Teatro Experimental de Cali (TEC). Foi diretor da Escola de Teatro do Instituto de Belas Artes de Cali por vários anos.

⁸⁷ Ednaldo Freire é diretor teatral, fundador da Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes, ator, diretor, cenógrafo e professor de teatro. Ao longo de sua carreira, participou de mais de uma centena de montagens teatrais, nas mais variadas categorias. Como diretor, encenou mais de noventa espetáculos. Participou de cursos ministrados por Eugênio Kusnet, Antônio Abujamra, Roberto Vignati, entre outros.

⁸⁸ O Canhoto Laboratório de Artes da Representação iniciou-se em 2000, no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), em São Paulo, com estudos direcionados por Alexandre Mate em história do teatro.

nos encontros com tantos e tantas parcerias de uma vida inteira. A programação contava também com a reestreia dos espetáculos *Noite dos assassinos*, de José Triana⁸⁹, dramaturgo cubano, com direção de Hugo Villavicencio; e *Ubu presidente*, de Juan Larco⁹⁰, autor peruano, com direção de Alexandre Mate, que ficou em temporada no espaço até dezembro daquele ano.

Infiéis, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, inédita no Brasil e primeira produção teatral do coletivo voltada à dramaturgia latino-americana estreou na Sala Paulo Emílio Salles, no Centro Cultural São Paulo, no primeiro semestre de 2006. A dramaturgia de La Parra apresenta quatro personagens, os casais Felipe e Daniela e Andréia e Carlos, aprisionados no labirinto de suas memórias. A narrativa transcorre em tempo e espaços permanentemente desconstruídos. Sentimentos universais de amor, ciúme e competição, agravados pelos traumas deixados pelo regime militar chileno, encontravam-se presentes na obra.

A pesquisa acerca da dramaturgia dos países da América Latina não parou por ali. A partir do site do Centro Latino-americano de Criação e Investigação Teatral (Celcit), que reúne inúmeras obras e autores, começava uma rica aventura, que possibilitou ao Teatro Kaus catalogar e ter acesso a uma quantidade imensa de dramaturgias. Tomado por um espírito desbravador, o coletivo começou a pesquisar e a ler tudo sobre a dramaturgia e o teatro de diversos países.

Aprendemos a língua espanhola para acessar os textos, fizemos parcerias para a tradução daqueles que, de alguma forma, conversavam com as poéticas e a estética investigadas pelo grupo, estávamos no fluxo de vida. A estreia de *Infiéis* foi a abertura de uma porta, iluminou um caminho de possibilidades e alicerçou uma pesquisa sobre a qual o coletivo se debruçaria por anos a fio.

Aquele novo processo recolocou o coletivo em cena e o manteve em atividade por um longo período. *Infiéis* fez várias temporadas, permaneceu em cartaz até o ano de 2009, foi uma das montagens mais longevas do repertório do Teatro Kaus. A produção desse trabalho serviu de base para a escrita do Projeto Fronteiras – o Teatro na América Latina, que garantiria nossa resistência e sobrevivência.

O Projeto Fronteiras tinha o intuito de pensar a prática do coletivo a partir das dramaturgias em língua hispânica escritas na América Latina, romper fronteiras,

⁸⁹ José Triana (Hatuey, Camagüey, 4 de janeiro de 1931 – Paris, 4 de março de 2018) foi um escritor cubano. Dramaturgo premiado, viveu em Paris e foi encenado no Brasil em várias oportunidades.

⁹⁰ Juan Larco (1928-2005), dramaturgo e diretor teatral peruano.

caminhar pelo universo latino, tendo como ferramenta para essa aventura a dramaturgia. Era tempo de aprender, desde a língua até a história daquele teatro antes tão distante.

A linha de investigação de um coletivo precisa dialogar com todos os pares, abrir estradas de diálogo e encontrar desafios comuns a todas aquelas pessoas que ali seguem na labuta. Esse projeto tinha essa junção de pessoas e abria o diálogo com dramaturgos da Argentina, do Chile, da Venezuela e do México, bem como com outros tantos parceiros pelo Brasil que se somaram ao projeto, seguindo as pegadas de um teatro que pouco nos havia sido apresentado.

Em nossa pesquisa, nos permitimos ler tudo o que chegou às nossas mãos, na maioria das vezes garimpamos com muita dificuldade, devido à falta de traduções e mesmo o acesso aos textos de países como Cuba, por exemplo. Essa busca por um caminho e por um “onde começar” contou com orientações e indicações essenciais e que, de fato, nortearam os rumos de nosso trabalho. Foi por meio da indicação do diretor e amigo Alexandre Mate que chegamos ao Celcit (Centro Latino-americano de Criação Teatral) da Argentina. Nessa página da tal internet, tivemos o encontro com o banco de textos que seria nossa principal fonte de pesquisa dramatúrgica e que nos levou a outras páginas, dramaturgos, histórias e toda uma poética de uma cena latino-americana, que ainda estamos descobrindo. Assim, chegamos aos dramaturgos por nós encenados. Dessa forma, rompemos a barreira da língua e nos lançamos ao encontro desse teatro. Definir por onde começar, no meio de tantos e bons textos de muitos países – talvez o passo mais difícil –, nos encontramos na dramaturgia latina, achar a identidade de nosso trabalho, buscar nos textos a nossa história, algo que pudesse estabelecer uma relação e concretizar o encontro do pensamento, do desejo e da prática de construção da Cena Teatral. O estudo se iniciou em janeiro de 2005, pela dramaturgia chilena, resultando na montagem do texto *Infieis*. Começamos por aí, talvez pela facilidade de ter acesso ao texto já traduzido, o que nos permitiu ir direto à cena e nos “obrigou” a descobrir a dramaturgia de Marco Antonio de la Parra e, consequentemente, de outros dramaturgos chilenos. Nesse momento de descoberta, despertamos para a necessária constituição de material de pesquisa, criar condições para que se tenha acesso a mais opções de textos e dramaturgos que pudessem ser traduzidos e encenados, ou não, no Brasil. Chegamos, então, a um ponto importante de nosso trabalho. Desejávamos ultrapassar a barreira da língua, era necessário. Nasce aí o Projeto Fronteiras – o Teatro na América Latina (NASCIMENTO, 2007, p. 12-3).

Apresentado à nona edição do edital do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, pela primeira vez o coletivo foi contemplado. Vitória, nos inscrevíamos desde a primeira edição em 2002, era chegada a vez do

Kaus, era um momento de muito trabalho e, pela primeira vez, remunerados de forma digna.

Daquela luta à qual havíamos nos unido quando aqui aportara o grupo, e que já havia lançado oito editais, só acompanhávamos os resultados aguardado pacientemente o momento de sermos contemplados, um novo tempo tomava conta da práxis, da existência do Teatro Kaus e seu diálogo com a cena da cidade de São Paulo, os coletivos, artistas e pensadores de teatro.

O Programa Municipal de Fomento já havia beneficiado, ao longo das oito primeiras edições, vários coletivos importantes, necessários à cena da cidade. A contemplação era e ainda é uma sobrevida que garante a pesquisa e a prática de forma continuada, e finalmente essa edição alcançava a criação do coletivo Teatro Kaus. Pela primeira vez teríamos verba de verdade para trabalhar, dar continuidade à pesquisa e contemplar o tempo da criação com um pouco mais de tranquilidade.

A contemplação do projeto, em agosto de 2006, pela Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, torna público aquele processo de estudos e trabalhos que nós do Teatro Kaus estávamos desenvolvendo nas entranhas do grupo. O Fomento nos possibilitou reunir as ideias, discutir com os dramaturgos de três países diferentes, aqui em São Paulo, num ciclo de debates que pudemos proporcionar, confrontando ideias e pensamentos com dramaturgos, diretores e pesquisadores da cena paulista. Também tivemos a possibilidade de traduzir textos, encenar, fomentar ideias e, assim, tornar presente o encontro da cena brasileira com a cena latina. Aí conseguimos, de fato, transpor a barreira que nos separava até então da cena teatral de países como Argentina, Chile, Venezuela, México, Peru, entre outros. A fronteira foi vencida: encenamos *A revolta*, texto do dramaturgo argentino Santiago Serrano, que foi traduzido por Airton Dantas; *El chingo*, texto do venezuelano Edilio Peña, traduzido por Sebastião Milaré, e seguimos com *Infiéis*, traduzido por Hugo Villavicencio, compondo nosso repertório do Kaus, uma trilogia latina (NASCIMENTO, 2007, p. 13-4).

Muito ou tudo o que foi vivenciado durante o ano de 2016 até dezembro de 2017, período em que o coletivo esteve fomentado e se dedicou ao Projeto Fronteiras, está publicado em *Cadernos do Kaus: o teatro na América Latina*⁹¹, obra resultante da pesquisa do já citado projeto, distribuída gratuitamente em bibliotecas e em formato digital na rede. O livro traz ainda as três obras que foram traduzidas e encenadas pelo grupo.

⁹¹ NASCIMENTO, Reginaldo (org.). *Cadernos do Kaus: o teatro na América Latina*. São Paulo: Scortecci, 2007.

Nesse ínterim, nas pestanas cansadas da observação constante da vida que nos brindava todos os dias com novos e potentes desafios, foi se entendendo, no ajuntamento daquelas tantas pessoas que caminhavam juntas, que o teatro de grupo, um sujeito que se sustenta pela sua história, estava a coexistir e, sim, já havia fincado raízes nesta terra Piratininga. O Kaus já era/é um coletivo respeitado na cena paulistana, e neste chão amadurece sua pesquisa e práxis cênica.

Até o fim de 2008, o Teatro Kaus colheu os frutos das realizações do Projeto Fronteiras, seguia apresentando os espetáculos concebidos naquela empreitada, passava a ser uma referência para outros coletivos no que tangia à indicação de textos, autores e contatos acerca do teatro que havíamos pesquisado na América Latina. De alguma forma, mesmo não figurando em mostras e encontros que debatiam o tema, apesar de todo o material arregimentado, da publicação lançada e dos espetáculos apresentados entre 2007 e 2008, alguns contatos iam mantendo o diálogo do grupo com os fazedores de teatro na cena paulistana.

Este é, por fim, o teatro latino-americano de hoje. Ambiente de extraordinárias pulsações humanas, que às vezes se oculta, finge inexistência para poder continuar existindo. Mas quando se levanta, em toda a sua dignidade, honra os heróis caídos pelo caminho ao longo do século 20, que muitas vezes foram motivo de chacotas de seus contemporâneos, outras vezes foram negados pelos que chegaram depois, raras vezes homenageados por esses últimos. Mas construíram o edifício de verdade e fé chamado teatro latino-americano (MILARÉ, 2007, p. 28).



Aimar Labaki (Brasil), Edilio Peña (Venezuela), Marco Antonio de La Parra (Chile), Teresina Bueno (México), Sebastião Milaré (Brasil), Hugo Villavicencio (Peru/Brasil), Reginaldo Nascimento (Brasil), Santiago Serrano (Argentina), Marco Antonio Rodrigues (Brasil), Sergio de Carvalho (Brasil). Projeto Fronteiras – O Teatro na América Latina, última mesa de debates, 2007. Instituto Cervantes, São Paulo. Foto: Arquivo pessoal.

2.4 Hispanidades e outras poéticas, caminhos para ampliar a estética e a poética cênica do coletivo Kaus

Já não havia tanto ineditismo nas obras latinas, pois muitos coletivos estavam debruçados sobre tais obras, muitos outros textos e grupos começam a circular na capital participando da Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo⁹², que era realizada pela Cooperativa Paulista de Teatro, entre outras ações.

Tentávamos, naquele momento, por meio de inscrições em editais, uma sequência do projeto para dar continuidade às pesquisas, já que havíamos catalogado cerca de trezentos textos de países como Argentina, Chile, Venezuela, Bolívia, Cuba, México, entre outros, e havíamos traduzido cerca de vinte textos para leitura e possíveis encenações em tempo futuro; acreditava-se que a empreitada nos credenciaria para novas contemplações que garantissem a continuidade dos processos do grupo.

Porém não era bem esse o pensamento das comissões julgadoras e a sequência do Projeto Fronteiras não encontrou respaldo. Sem a aprovação em novos editais, e com o fim dos recursos financeiros, ficava inviável manter uma pesquisa tão longa, que demandava muitos profissionais, tempo e dedicação. Era necessário repensar os caminhos para não sucumbirmos, e/ou retornar a tempos difíceis já experimentados.

Enquanto se desenvolviam a pesquisa e as práticas ainda relacionadas ao Projeto Fronteiras, o coletivo, observando a necessidade de continuidade dos processos, mantinha o foco nas dramaturgias de língua hispânica. Como a cena paulistana passava a absorver e apresentar muitas obras da dramaturgia da América Latina, realizadas por coletivos da capital e por outros tantos sujeitos que por aqui aportavam, retomamos um projeto antigo e engavetado, que era trazer à cena brasileira a dramaturgia de Fernando Arrabal⁹³.

Assim nasceu, a partir de muitas conversas entre o coletivo e outros pensadores de teatro, a ideia de realizar o Projeto Um Certo Arrabal, com o propósito

⁹² Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo, projeto realizado pela Cooperativa Paulista de Teatro que se iniciou em 1997, com a 1ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, teve continuidade em 1998, com a 2ª Mostra Brasileira de Teatro de Grupo, e ganhou nova dimensão com as edições que se seguiram, já no âmbito da América Latina a partir de 2005.

⁹³ Fernando Arrabal Terán (Melilha, Espanha, 11 de agosto de 1932) é escritor, dramaturgo e cineasta espanhol. Vive na França desde 1955 e, segundo sua definição, é um desterrado.

de investigar novas poéticas e estéticas na cena. O projeto tinha como objetivo seguir trabalhando com obras de língua hispânica, porém trazendo à baila um dos mais importantes autores do teatro mundial, Fernando Arrabal. Mudávamos a bússola no mapa mundial para tentarmos, de alguma forma, seguir produzindo; nos parecia à época que, ao enfrentarmos a obra de um autor tão aclamado, os espaços e as portas de financiamento se abririam, o que não ocorreu de fato, seguíamos na labuta, irrompendo as cercas no peito.

Desde o ano de 1993, ainda no interior, quando havia tomado contato com a dramaturgia do autor, o diretor Reginaldo Nascimento guardava a ideia e o desejo de em algum momento trazer à cena a obra *O grande ceremonial*, texto que havia conhecido em uma apresentação durante o Festival Nacional de Teatro do Vale do Paraíba (Festivale).

Nas pesquisas para catalogar as obras do teatro da América Latina, nos deparamos com muitos textos do autor chileno Alejandro Jodorowsky⁹⁴, e sua relação com o espanhol Arrabal, o que iluminava uma nova possibilidade de pesquisa estética para ampliar o escopo poético e prático do grupo. O desejo não era apenas o de encenar uma obra do autor espanhol, mas também trazer ao Brasil o próprio Arrabal, para debatermos seu teatro e sua relação com a cena nacional.

Na década de 1970, Arrabal esteve muito presente em diálogo com a cena paulistana a partir de sua relação com a atriz e produtora Ruth Escobar⁹⁵, e a emblemática encenação de *O arquiteto e o imperador da Assíria*, em 1970, produção do Teatro Ipanema, além de *Cemitério de automóveis*, dirigida pelo argentino Victor García⁹⁶, que já havia movimentado o teatro naquela época com a montagem da obra *O balcão*, de Jean Genet, animava o coletivo a enfrentar a nova empreitada.

Sem verbas naquele momento, já que não havíamos conseguido novas aprovações na Lei de Fomento para dar continuidade às pesquisas, partimos para

⁹⁴ Alejandro Jodorowsky Prullansky (Tocopilla, Chile, 17 de fevereiro de 1929) é um cineasta, ator, poeta, escritor (filmes e histórias em quadrinhos), psicólogo ou “psicomago”, como se autodenomina, chileno-francês.

⁹⁵ Maria Ruth dos Santos Escobar, ou somente Ruth Escobar (Porto, Portugal, 31 de março de 1935 – São Paulo, 5 de outubro de 2017), foi uma atriz e produtora cultural luso-brasileira, destacada personalidade do teatro brasileiro da segunda metade do século XX.

⁹⁶ Victor García (São Miguel de Tucumã, Argentina 1934 – Paris, 1982) foi um diretor teatral e cenógrafo argentino que trabalhou no Brasil. Suas montagens no Teatro Ruth Escobar ficaram muitos meses em cartaz, sendo que *O balcão* cumpriu uma temporada de quase dois anos em São Paulo. Era o encenador preferido de Fernando Arrabal, que, sobre ele, declarou: “A revolução do teatro moderno não foi feita por Artaud, apesar dos seus méritos, mas pelo tucumano Víctor García”.

mais uma aventura daquelas que nos tomaria tempo, envolvimento físico e financeiro. Em uma parceria com o Instituto Cervantes de São Paulo, e depois de muitas conversas, Arrabal aceitou o convite para estar em São Paulo.

Arrabal ficaria na cidade por três dias para conversar com o Kaus sobre a montagem que o coletivo estava a realizar, e debater com a cena paulistana sua obra e sua relação com o teatro da cidade. Em 2009, ainda trabalhava-se intensamente apresentando *Infiéis*; e já na pesquisa e construção do texto *O grande ceremonial*, em agosto daquele ano, quando Arrabal completaria 77 anos, o Projeto Um Certo Arrabal aportava na Avenida Paulista.

Mais uma vez, o coletivo Teatro Kaus virava sujeito da história, reunindo em um encontro memorável no prédio do Instituto Cervantes, na Avenida Paulista, uma das principais veias da metrópole, cerca de trezentos artistas da cena teatral paulistana e brasileira. Naquela reunião de tantos criadores juntos, debateu-se com Arrabal sua obra e sua trajetória, histórias de um tempo fértil que o autor trazia para dialogar com aquelas tantas pessoas que ali se reuniam.

A festa do teatro naquele dia colocava juntos e juntas artistas de várias gerações do teatro, foi um momento de magia. O novo e o velho teatro se encontravam para brindar a vida do autor, e retomar tantas das histórias cravadas na memória da cena paulistana. Arrabal sempre foi um parceiro distante com quem o diretor Reginaldo Nascimento mantinha contatos via internet desde a década de 1990.

A passagem de Arrabal pela cidade de São Paulo coroava um momento especial para o coletivo, que passava e ser referência naquilo que tangia às pesquisas acerca das dramaturgias de língua hispânica. A busca e a revelação de dramaturgias inéditas e a experimentação de poéticas e estéticas da cena mantinham o coletivo em ebulição criativa.

O grande ceremonial chegou de fato à cena no ano de 2010, na sala Experimental do Teatro Augusta⁹⁷ e seguiu circulando até 2011, quando realizou uma temporada no histórico Teatro Experimental de Arena Eugênio Kusnet, e fez algumas apresentações em festivais pelo Brasil. Uma história ia se amarrando a outra, pois ao adentrarmos o universo das dramaturgias de língua hispânica, uma quantidade imensa de textos surgia, indicações de leitura vinham de várias regiões do Brasil e do mundo.

⁹⁷ Inaugurado em 1973, o Teatro Augusta, localizado na Rua Augusta, em São Paulo, encerrou suas atividades no final do ano de 2018.

Durante a pesquisa acerca das obras de Fernando Arrabal, imediatamente nosso olhar foi direcionado para outras tantas obras da dramaturgia espanhola. Não era o desejo trazer à cena obras já conhecidas, e sim desbravar mais uma vez aquilo que estava a despontar, e que ainda não havia chegado à cena no Brasil. Avaliávamos a potência criativa e a trajetória do dramaturgo Arrabal e, se ele trazia tanta história de um tempo tão significativo para o cenário do teatro na Espanha e no mundo, mesmo tendo vivido exilado por toda a vida em Paris, haveríamos de encontrar novas vozes.

Já naquele momento, nos parecia que o desafio seria encontrar novas dramaturgias, novas empreitadas que desafiassem o coletivo naquilo que tangia às novas estéticas, novas perspectivas da cena a partir do hibridismo cênico, da performatividade e de outras estéticas que já começavam a despontar em São Paulo. Essa pesquisa direcionada ao teatro espanhol colocou o coletivo diante da obra de Angélica Liddel⁹⁸, dramaturga, diretora e atriz catalã que comandava bravamente sua companhia, a Atra BÍlis Teatro, e despontava pelo mundo. Liddel era/é protagonista de sua história, apresentando obras que têm arrebatado plateias, críticos e estudiosos pelo mundo, despontou como uma criadora das mais potentes da cena mundial.

À época, o coletivo Kaus enxergava, naquela dramaturgia, a revolução dos modos de pensar a cena. A dramaturga, escrevendo, atuando e dirigindo, é uma multiartista, que coloca na cena a própria vida, literalmente. Constrói e se desconstrói em espetáculos que misturam linguagens, que transitam entre o teatro documental e a performatividade; em um pluralismo cênico, a obra de Liddel se mistura entre vida e arte. Foi entre um contato e outro, e a leitura mais uma vez proporcionada pela difusão das obras via rede, que o Teatro Kaus apresentou a primeira encenação de uma obra da autora no Brasil, era a primeira vez que um coletivo se aventurava a encenar um texto da autora, acostumada a dar vida ela própria às suas criações dramáticas.

O casal *Palavrakis*, com tradução de Hugo Villavicenzio, falava de um teatro que ainda não havíamos experienciado, mudava o foco de pesquisa do grupo, já bem ampliado pelo exercício acerca das obras arrabalescas. Mas ali, naquela dramaturgia cunhada por uma mulher, sentia-se que a cena era ressignificada, e nós mesmos,

⁹⁸ Angélica Liddell, nome artístico de Angélica González, é produtora, encenadora, atriz, escritora, poeta e dramaturga espanhola. Licenciada em Psicologia e Arte Dramática, criou a Companhia Atra Bilis Teatro com Gumersindo Puche.

como artistas criadores, éramos lançados a um desafio ante um novo teatro, aquela dramaturgia nos arrebatava e ampliava a linha de pesquisa estética do grupo.

De Liddell, na sequência, o coletivo trouxe à cena *Hysterica Passio*, traduzida para o coletivo por Aimar Labaki⁹⁹, outra montagem do grupo que se tornou referência entre aqueles que pesquisam a obra da autora no Brasil. O grupo mais uma vez mantinha a pesquisa focada no ineditismo das dramaturgias, era o primeiro coletivo no Brasil a encenar obras da artista catalã, e isso nos colocava no olho do furacão novamente, e veio o primeiro Prêmio Zé Renato de Teatro. O Projeto *Hysterica* foi contemplado na terceira edição do edital, em dezembro de 2015.

Por que alguém escolhe como matéria de sua arte algo que muito provavelmente provocará um sentimento agudo de horror em seus receptores? Tal interrogação pode vir à mente dos (potenciais) espectadores de *Hysterica Passio*, desde aqueles que da peça ouviram apenas uma sinopse ligeira do tipo “adolescente decide se vingar dos pais que o maltratavam desde os três anos” até os que conhecem bem a obra da prestigiada espanhola Angélica Liddell, autora do texto. Não há resposta simples para a indagação. Sem ambicionar dar conta de tema tão complexo, este texto propõe o exame de alguns aspectos da trajetória de 18 anos do Teatro Kaus Cia. Experimental com o intuito de melhor compreender a preferência por poéticas que abordam facetas sombrias da existência, como é o caso da dramaturgia dessa artista de quem o grupo já encenou também *O casal Palavrkis* (2012) [...].

[...] De Liddell, vale dizer, o Teatro Kaus toma apenas o texto, que molda com materialidade cênica própria e singular. Porém similar atrito pode ser encontrado em outros momentos da trajetória do grupo desde a montagem inaugural, *Vereda da salvação* (1998), de Jorge Andrade. Nessa peça, o crítico Antonio Candido aponta como central a “tensão polar” entre o ideal e o real sem perspectiva de solução, no mundo estático dos sertanejos submetidos a condições de sobrevivência miseráveis. Culpa e inocência, delírio e realidade, sonho e sofrimento, pureza e sensualidade são polos inconciliáveis que provocam o desvio monstruoso na personalidade do líder de seita Joaquim (Alessandro Hernandez) que, junto com sua mãe (Amália Pereira), conduz à morte dezenas de homens e mulheres aos quais promete um voo libertador rumo ao Paraíso. O ator e diretor francês Antonin Artaud dizia que o teatro deveria ser capaz de fazer o espectador gritar. Pois na apresentação de *Vereda da salvação* acompanhada por esta crítica, um homem se levantou num ímpeto, estendeu o braço, sussurrou um “não” audível, e logo se sentou constrangido com o próprio comportamento. Não era, foi possível constatar, um não iniciado. Não fora gesto de ingenuidade, mas de envolvimento extremo, que o levou ao impulso de evitar a desgraça que se anunciava no momento exato em que um personagem decide fazer uma denúncia ao líder da seita [...] (NÉSPOLI, 2016, p. 15-16).

⁹⁹ Aimar Labaki é dramaturgo, diretor, roteirista, ensaísta e tradutor brasileiro.

Mais uma vez nossa labuta era recompensada e aquela lei, de cuja luta para que se tornasse realidade participamos, premia *Hysterica Passio* em um projeto de circulação. O espetáculo realiza 32 sessões gratuitas espalhadas pelos teatros públicos da capital, a contemplação permitiu ainda o lançamento da segunda edição de *Cadernos Kaus*, então em formato de revista, com o título *Hysterica Passio*.

O Teatro Kaus cortava a cidade de um lado ao outro apresentando aquela obra, arrebatando público e crítica. *Hysterica Passio* se tornaria, dentro do repertório do grupo, um dos espetáculos mais longevos, estreou no ano de 2015 e permaneceu em cartaz até 2018.

Olhar de frente, reconhecer a existência do rejeitado, fortalece porque torna inteiro o que tinha partes faltantes. Ver pode ser ato ousado. Dar a ver o invisível sempre foi um dos aspectos da arte. Por outro lado, teatro não é lugar de reprodução. Arte é construção, é rito compartilhado. Os integrantes do Teatro Kaus sabem disso. O público vai encontrar beleza em *Hysterica Passio*, seus olhos serão acolhidos pelo cenário todo branco, as referências ao circo podem trazer longínquas memórias. Não que haja espetacularização da violência, como fazem os que querem provocar o medo para vender segurança. Mas também não há reforço do sombrio. O objetivo não é incomodar o espectador, mas convidá-lo ao olhar pleno e corajoso, à experiência ritual de ver grande e junto (NÉSPOLI, 2016, p. 15-16).



Alessandro Hernandez e Amália Pereira, em *Hysterica Passio*, de Angélica Liddell.
Foto: Sandro Silveira.

Em 2016, enquanto circulávamos com *Hysterica Passio*, ainda na esteira das pesquisas com a dramaturgia de língua hispânica, seguimos a garimpar novos textos e autores, e durante essa incursão nos encontramos com a obra do dramaturgo e cineasta catalão Esteve Soler¹⁰⁰.

A partir de suas dramaturgias reunidas na Trilogia da Indignação, formada pelas obras *Contra o progresso*, *Contra o amor* e *Contra a democracia*, traduzida e disponibilizada em dezessete idiomas, e na Trilogia da Revolução, que engloba as peças *Contra a liberdade*, *Contra a igualdade* e *Contra a fraternidade*, traçamos o novo projeto de investigação cênica sobre o qual o Kaus se debruçaria nos próximos anos.

De tais estudos, o coletivo elaborou o Projeto Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – Dez Anos de Dramaturgia Hispânica. O projeto foi contemplado pela 30ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro, no edital do primeiro semestre de 2017. Onze anos depois da primeira contemplação, o grupo voltava a ter condições de elaborar e desenvolver sua pesquisa. Do projeto, além dos espetáculos, leituras e outras tantas atividades, nasceu o terceiro volume do *Cadernos do Kaus*.

Enfim, em 2018, ao concluir as etapas do projeto executado por meio do Programa de Fomento ao Teatro, já era possível reconhecer e sermos reconhecidos como um coletivo aguerrido, que “enverga, mas não quebra”. Três publicações, vários espetáculos, críticas e outras tantas ações de militância foram sendo documentados na cena paulistana, entre os pares, a atuação sempre presente do coletivo. Todas as atividades do projeto, assim como os textos traduzidos e artigos produzidos durante o projeto podem ser conferidos em *Caderno do Kaus – Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – dez anos de dramaturgia hispânica*.

Relatar e documentar são atividades que resistem ao tempo. Neste efêmero lugar que é o teatro, nos sobram as palavras aqui escritas para que, em algum outro tempo, se possa verificar onde estávamos, como estávamos e o que, de fato, construímos na arte. Somos um coletivo que vai amadurecendo e deixando registrado nestas páginas nossa pequena – porém próspera – trajetória, para que outros tantos possam comungar conosco o que vivenciamos nesses tempos. Onde a palavra perde o sentido, o corpo agoniza e resta à arte dar sentido à vida. Esta edição do *Cadernos do Kaus* concentra em suas páginas

¹⁰⁰ Esteve Soler (Barcelona, 1976) é dramaturgo formado pelo Instituto de Teatro, Sala Beckett, onde leciona dramaturgia. Sua Trilogia da Indignação, formada pelas obras *Contra o progresso*, *Contra o amor* e *Contra a democracia*, foi traduzida e disponibilizada em dezessete idiomas e encenada por mais de setenta diretores e grupos em vários países.

as realizações do Projeto Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – Dez Anos de Dramaturgia Hispânica, que teve como norte a pesquisa da obra do dramaturgo catalão Esteve Soler. Também foram revisitadas, em forma de leituras e encenações, as dramaturgias dos espanhóis Fernando Arrabal e Angélica Liddell; do cubano Reinaldo Monteiro e do argentino Santiago Serrano. Durante onze meses, realizamos temporadas de espetáculos, debates e leituras dramáticas. Buscamos, nesta edição, traçar um panorama dos mais de dez anos em que estudamos, pesquisamos e encenamos a dramaturgia de língua hispânica. Esta nova publicação busca de alguma forma, no registro documental e fotográfico, apresentar a nossa trajetória e traz ainda quatro textos do dramaturgo Esteve Soler traduzidos para o português pelo professor Hugo Villavicencio. Nas páginas que se seguem, é possível rever essas ações do atual projeto de pesquisa do Teatro Kaus, retomar os processos vivenciados pelo grupo nos últimos anos e perceber nosso investimento no registro como algo que pode contribuir para traçar um panorama histórico do grupo e da dramaturgia de língua hispânica. Por fim, é importante deixar registrado que nesse período pudemos verificar o quanto é enriquecedor para o público ter em mãos um material que complementa as apreensões sentidas em uma experiência teatral, e isto nos alimenta e dá sentido ao trabalho do Grupo Teatro Kaus (NASCIMENTO, 2018, p. 10).



Amália Pereira, Alessandro Hernandez e Vera Monteiro, em *Contrarrevolução*, de Esteve Soler.
Foto: Fabiola Galvão.

Mesmo não fomentados, mesmo sem verba alguma em vários momentos da trajetória do Teatro Kaus, o grupo nunca deixou de exercer a práxis cênica, não há tempo a esperar para quem precisa a todo momento reafirmar o alcance da arte e, sobretudo, a força do sujeito histórico teatro de grupo, principalmente em terras onde a cada novo governo estamos diante do inesperado.

Manter-se atento e forte, entre golpes, falcatruas e outras tantas mazelas de uma realidade brasileira que ainda pretere, na qual metade de sua população está alinhada a pensamentos nefastos, excludentes, preconceituosos, exige prontidão sempre, é um ato artístico coletivo contínuo, pois é, sim, tarefa da arte resistir sempre.

O coletivo Teatro Kaus segue atento, pensando e produzindo teatro sempre ligado às questões do seu tempo, combatente, está a todo momento inquieto com as questões sociais, políticas e econômicas do país. Toda a conjuntura que cerca o coletivo, as relações com os demais coletivos, as práticas propostas, publicações, espetáculos, entre tantas outras atividades, buscam sempre o diálogo acerca de quem somos e o que estamos fazendo de nós mesmos e para o outro ante um mundo em transformação constante. É preciso vencer o mal e o medo que vêm tomando as fronteiras do mundo, e que a arte e a educação sejam nossas ferramentas para cunhar um novo tempo.

Podemos afirmar, sem sombra de dúvidas, que o Teatro Kaus Companhia Experimental é, hoje, um dos coletivos que possui uma significativa atuação no panorama do teatro independente paulistano. As suas atividades se iniciaram no interior do estado de São Paulo para depois migrar à capital paulista, estabelecendo, assim, uma trajetória que combina pesquisas, debates, projetos, espetáculos e publicações. Suas produções discutiram inicialmente temas de âmbito regional, vinculados às culturas populares e abordando questões sociais de alcance nacional, para projetar-se, posteriormente, na procura de um horizonte mais abrangente, ganhando, dessa forma, uma estatura universalista. Durante seus mais de vinte anos de existência, o coletivo conseguiu constituir uma prática coerente por meio de um diálogo criativo com as mais destacadas renovações dramáticas e estilísticas do teatro contemporâneo brasileiro, hispano-americano e espanhol (VILLAVICENZIO apud NASCIMENTO, 2018, p. 13).

2.5 Travessias e voltas, tempos de poesia e tormenta

E tal como no passado, uma de nossas tarefas é descobrir as vidas e pensamentos das pessoas comuns e resgatá-las daquilo que Edward Thompson chama de “enorme condescendência da posteridade”,

assim, no presente, nosso problema é também o de desnudar as suposições igualmente presunçosas daqueles que pensam saber o que são os fatos e as soluções, e que procuram impô-las às pessoas. Devemos descobrir o que as pessoas realmente desejam de uma sociedade boa ou mesmo de uma sociedade tolerável e, o que não é absolutamente a mesma coisa – porque realmente podem não saber –, o que precisam de tal sociedade. Isso não é fácil, em parte porque é difícil descartar suposições dominantes acerca de como a sociedade deve funcionar, algumas das quais (como as mais liberais) são guias de pouca valia, e em parte porque não sabemos realmente o que faz uma sociedade funcionar na vida real: mesmo uma sociedade ruim e injusta. Até agora no século XX, todos os países que conheço fracassaram em resolver, por meio de planejamento deliberado, um problema que, durante vários séculos, não parecia colocar grandes dificuldades para a humanidade, ou seja, como construir uma cidade funcional que também seja uma comunidade humana. Isso deve nos fazer parar para refletir (HOBSEAWM, 2013, p.231).

Em 2017 e 2018, o Teatro Kaus trabalhava incansavelmente nas realizações do Projeto Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – Dez Anos de Dramaturgia Hispânica; lá fora, parte do mundo em ebulição assistia à ascensão da extrema direita desde a última eleição no Brasil, assistia a seres abjetos tomando barricadas, ocupando lugares de poder e lançando o país em um estado estranho de medo. Armas substituíram livros, o ódio se presentificou entre as pessoas, a arte virou inimigo a ser combatido e todas as formas de preconceitos saíram definitivamente de suas cavernas.

No espetáculo *Contrarrevolução*, resultado dos meses de pesquisa nas ações do projeto já citado, a encenação parecia prever um tempo difícil, colocava os atores dentro de uma estrutura cercada por plástico transparente, rodeados pelos quatro lados por espectadores, homens e mulheres que assistiam a corpos se debaterem ante o fracasso do humano. Ainda sequer falávamos em pandemia, nada sobre o vírus estava lá, pois este ainda não existia entre nós, mas já se vivia os efeitos nefastos de um governo com propostas claras de silenciar as minorias, calar as lutas e confiscar as conquistas do povo.

A temporada do espetáculo *Contrarrevolução* foi a última ação que realizamos dentro das ações propostas, concluiu as atividades do projeto no fim de 2018. Tinha-se muita expectativa em seguir com o trabalho, em retomar as temporadas logo nos primeiros meses do ano que se aproximava. O ano novo que se avizinhava parecia ser o ano do coletivo, tínhamos os espetáculos em repertório, a sede do grupo em

funcionamento promovendo cursos, novas montagens previstas e outros tantos projetos que estavam sendo engendrados ainda em 2018.

No ano de 2019, para repensar os passos, reestruturar a práxis do coletivo, o Teatro Kaus abre oficialmente o Studio do Kaus, a antes sede do grupo passa a ser espaço para preparação e treinamento de atores, sob a coordenação de Reginaldo Nascimento, que também ministra as aulas, com a assistência de Amália Pereira. Com o objetivo de arregimentar novos corpos e vozes que pudessem somar às práticas do coletivo, iniciam-se cursos que reúnem uma nova geração no local, jovens atores e atrizes em busca de aprimoramento iam se achegando, e o trabalho no espaço garantia a manutenção do local e das atividades do grupo.

Era um tempo estranho, estávamos todos em compasso de espera, como se previssemos um período de tormenta, com o repertório do coletivo sem conseguir novas pautas, e o país lançado a um estado de caos e medo, um novo *modus operandi* que ia sendo impregnado nas retinas pelo governo que assumira em 2018; seguia-se na labuta pela sobrevivência e em resistência ante tantos desmandos. Naquele período, buscávamos no coletivo manter o repertório que continha a peça *Contrarrevolução*, preparavam-se outros dois trabalhos: *Chuva de anjos*, do dramaturgo argentino Santiago Serrano¹⁰¹, e *Carne viva*, da dramaturga brasileira Luh Maza¹⁰², ambos os projetos eram apenas propostas a buscar financiamento para existirem.

Com o elenco do espetáculo *Contrarrevolução* envolvido em atividades pessoais, e no aguardo dos resultados de editais para os outros trabalhos, no Studio do Kaus a vida corria leve, e as atividades seguiam trabalhando intensamente. A primeira investida com o jovem elenco que lá comparecia para as aulas deu-se a partir da pesquisa dramatúrgica com a obra *À prova de fogo*, de Consuelo de Castro¹⁰³, o texto e tudo o que nele estava contido falava, e muito, daquilo que um dia se viu no país, e que parecera a cada dia mais próximo de nós.

¹⁰¹ Santiago Serrano Buenos Aires, é dramaturgo e psicanalista. Durante os últimos anos, lecionou oficinas em diversas cidades da Argentina e em outros países, como Brasil, França e Bolívia. Realizou estudos teatrais com Néstor Raimondi, Enrique Buenaventura (Colômbia), Arístides Vargas (Equador), Augusto Boal (Brasil). Trabalhou como professor da cátedra de Grupos da Escola Municipal de Arte Dramática, em Buenos Aires.

¹⁰² Luh Maza é atriz, roteirista e diretora com experiências na televisão, *streaming*, cinema, teatro e publicidade.

¹⁰³ Consuelo de Castro Lopes (Araguari, 1946 – São Paulo, 30 de junho de 2016) foi uma dramaturga brasileira.

Iniciamos aquele ano ainda abatidos pela ascensão ao poder daquilo que de pior estava a se produzir, tentando engendrar novos caminhos que pudessem fazer frente a um Estado que começava a mostrar suas garras, cerceando direitos, propagando ódio e confiscado conquistas.

Um projeto distinto de poder que não incluía as minorias, que caçava artistas e via/vê na arte e na educação inimigos a serem combatidos. Na cena, era nítida a luta dos coletivos para se manterem firmes ante o desmantelamento de tudo o que já havia sido conquistado, coletivos de empresários questionavam as leis de fomento, as formas de indicação de comissões e iam se colocando cada vez mais contra uma lei que havia mais de vinte anos garantia a continuidade dos processos artísticos na cidade.

A frase, ou tese, “Fomento é para todos” ecoava, assim como seus protestos, como se o fomento não fosse antes de tudo para todos, todos aqueles com trabalho de continuidade, com pesquisas sérias, com linhas de trabalho que não encontravam espaço no mercado do capital. Com o distinto propósito de tirar proveito e minar as conquistas dos trabalhadores da cultura, os autoproclamados justiceiros promoviam um processo de desmanche nunca antes ocorrido.

Era tempo de reafirmar o óbvio, mas, enfraquecidos por tantas pauladas de um Estado cada vez mais retrógrado, íamos sucumbindo ante tamanha falta de honestidade de propagadores de inverdades, homens de bem e em nome de Deus. No Studio do Kaus, o coletivo dedicava-se à realização de processos formativos, realizando investidas no sentido de garantir a manutenção da sede; cursos e oficinas eram ministrados, o trabalho tinha também o propósito de preparar novos corpos para se somarem às futuras realizações do Kaus.

O Brasil adoeceu, São Paulo estava adoecida, mesmo com tantas ações de grupos, na tentativa insana para se manterem vivos ante o caos, buscou-se a manutenção de publicações, mostras, festivais, entre outros atos com e pelo teatro, na resistência ante um país em desordem, mas sentia-se que era tempo de tormenta.

Havia um nó na garganta, e a tristeza estava nos olhares que se encontravam entre um espetáculo e outro, ainda a acreditar que era questão de tempo até que essa falange caísse, por isso seguíamos na luta. Porém fomos dormir em 2019 e só acordamos em 2022.

Em março de 2020, o país entrou em estado de pandemia, a covid-19, que despontara lá pelas bandas do Oriente, chegava à terra Piratininga. As portas se fecharam, faltou o ar e a cidade silenciada sofria. Todos os projetos foram engavetados, não havia perspectiva nem esperança de vencer a luta contra o vírus, milhares de pessoas morriam todos os dias, e víamos companheiros sucumbindo, a fome tomou conta, coletivos encerraram atividades, espaços foram fechados, e o mundo da arte silenciou ante a dor.

No Brasil, o descaso do presidente da República e seus atos negacionistas ampliaram ainda mais o número de mortes, e lançaram milhões a estados terríveis de miséria. Mas aqui é terra de gente sem memória, ou de memória curta e, enquanto escrevo este capítulo, vivemos o processo eleitoral; em 2022, vota-se para presidente.

Há a chance de mudar a curva do vento, mas vê-se que metade do país está chafurdada no preconceito, ódio e desamor; reacionários sem Deus defendem uma pátria armada em nome de Deus e da família. Mais uma vez, podemos ser lançados a dias piores do que aqueles que já estamos a vivenciar, dias de tormenta dos quais talvez nunca mais conseguiremos sair.

O ano de 2019 foi de semeadura para o coletivo Kaus, porém não podíamos imaginar que a tempestade que se aproximava nos calaria por quase três anos, que o mundo sofreria um golpe daqueles, e o tempo ficaria congelado, a vida estaria em risco e tudo precisou parar.

Em 31 de dezembro de 2019, a Organização Mundial da Saúde (OMS) foi alertada sobre vários casos de pneumonia na cidade de Wuhan, província de Hubei, na República Popular da China. Tratava-se de uma nova cepa (tipo) de coronavírus que não havia sido identificada antes em seres humanos. Uma semana depois, em 7 de janeiro de 2020, as autoridades chinesas confirmaram que haviam identificado um novo tipo de coronavírus. Os coronavírus estão por toda parte. Eles são a segunda principal causa de resfriado comum (após rinovírus) e, até as últimas décadas, raramente causavam doenças mais graves em humanos do que o resfriado comum. Em 30 de janeiro de 2020, a OMS declarou que o surto do novo coronavírus constitui uma Emergência de Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII) – o mais alto nível de alerta da Organização, conforme previsto no Regulamento Sanitário Internacional. Essa decisão buscou aprimorar a coordenação, a cooperação e a solidariedade global para interromper a propagação do vírus.¹⁰⁴

A pandemia de COVID-19 no Brasil teve início em 26 de fevereiro de 2020, após a confirmação de que um homem de 61 anos de São Paulo

¹⁰⁴ OPAS (Organização Panamericana de Saúde). Histórico da pandemia de COVID-19. Disponível em: <<https://www.paho.org/pt/covid19/historico-da-pandemia-covid-19>>. Acesso em: 22 out. 2020.

que retornou da Itália testou positivo para o SARS-CoV-2, causador da COVID-19. Desde então, em 23 de outubro de 2022, confirmaram-se 34.780.462 casos, segundo o Ministério da Saúde, causando 687.527 mortes. O número de pessoas recuperadas da doença, é de 33.998.942. A transmissão comunitária foi confirmada para todo o território nacional¹⁰⁵.

Ao buscar alguma alusão significativa sobre o assunto, a personagem Joana, de *Milagre na cela*, assim se manifesta:

É preciso sobreviver, e sobreviveremos para o amanhã que virá. Não importa o cerrar da boca, ou que a voz caminhe incerta na garganta dolorida, se amanhã o protesto sairá da boca de milhões. Ficou a crença no amanhã, hoje proibido! É preciso sobreviver, para o amanhã que virá! (ANDRADE, 1984, p. 93).

¹⁰⁵ Pandemia de COVID-19 no Brasil. *Wikipédia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pandemia_de_COVID-19_no_Brasil>. Acesso em: 22 out. 2022.

Capítulo 3 O ar faltou, e faltou-nos a arte que nos mantinha vivos, portas e janelas cerradas e um novo tempo a recomeçar

Pelos caminhos vou, como o burrinho de São Fernando, um pouquinho a pé e outro pouquinho andando. Às vezes me reconheço nos demais. Me reconheço nos que ficarão, nos amigos abrigos, loucos lindos de justiça e bichos voadores da beleza e demais vadios e malcuidados que andam por aí e que por aí continuarão, como continuarão as estrelas da noite e as ondas do mar. Então, quando me reconheço neles, eu sou ar aprendendo a saber-me continuado no vento. Acho que foi Vallejo, César Vallejo, que disse que às vezes o vento muda de ar. Quando eu já não estiver, o vento estará, continuará estando.

Eduardo Galeano (*O ar e o vento*).

Antes de chegar ao tempo pandêmico (decorrente da covid-19) que assolou a vida mundial entre 2020 e 2022, e que ainda faz vítimas em 2023, retorno pelas pegadas do tempo com o intuito de apresentar as origens das raízes que fizeram e fazem o Teatro Kaus resistir como coletivo teatral. Diz o ditado popular que a “Fruta boa nunca, ou quase nunca, cai longe do pé”, então, me pautando pela sabedoria popular, retomo, pelas estruturas da memória, experiências, peças, pessoas, mestres, parceiros e cúmplices que alimentaram a gênese do coletivo Kaus.

Construir poéticas e estéticas cênicas em coletivo, e com o coletivo, demanda sempre muito de nós como pessoas, dos nossos quereres como indivíduos, e das experiências e vivências que cada indivíduo traz para partilhar no convívio em grupo. Pessoas inseridas no processo de formação daquilo que, de acordo com o buscado e tornado práxis no Kaus, se pode chamar de coro. Artistas que de alguma forma tiveram em sua trajetória formações diversas, com profissionais dos mais variados saberes, são, normalmente, os que se encontram nos alicerces do pensamento e da práxis do grupo, sujeitos que, na maioria das vezes, são os que resistem atravessando todas as adversidades até o final.

É importante, no sentido de entender a trajetória do Kaus, em tempos de silenciamento da arte retomar aqui as raízes que fizeram forte o tronco que sustenta a história do grupo. Atravessados por uma pandemia, sobrevivendo a um governo (2019 a 2022) que dilacerou o social, a arte e a cultura, só era/é possível chegar ao outro lado de tal tormento com raízes fortes, fomentadas ao longo de anos de resistência, alicerçadas, sobretudo, nas proposições estéticas de luta, contra as reais opressões por intermédio das práxis do teatro de grupo.

O coletivo Teatro Kaus nasce do encontro de profissionais que atravessaram o mesmo caminho de lutas, e encontraram muitos de seus mestres em tempos e espaços diferentes, até que seus caminhos se encontrassem em 1996. Já com trajetórias bem construídas, os criadores do coletivo levaram adiante o que tiveram a oportunidade de partilhar em suas travessias. De alguma forma, aprenderam aquilo que carregariam no existir e no fazer cênico, a ética, o estudo, a pesquisa dramatúrgica, a estética, a política e a poética têm sido, então, forjadas no convívio e na prática com o teatro amador e com pares que se tornaram parceiros em toda a trajetória do coletivo.

Entre os atributos mais surpreendentes da alma humana, diz Lotze, está, ao lado de tanto egoísmo individual, uma ausência geral de inveja de cada presente com relação a seu futuro. Essa reflexão conduz-nos a pensar que nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso da nossa existência. A felicidade capaz de suscitar nossa inveja está toda, inteira, no ar que já respiramos, nos homens com os quais poderíamos ter conversado, nas mulheres que poderíamos ter possuído. Em outras palavras, a imagem da felicidade está indissoluvelmente ligada à da salvação. O mesmo ocorre com a imagem do passado, que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso (BENJAMIN, 1994, p. 222-23).

A narrativa desta dissertação se inicia em 1994, a partir das experiências com o Núcleo de Pesquisas Teatrais e a montagem de *Álbum de família*, cujas informações já foram aqui apresentadas. Porém, pessoas e personagens vão surgindo na esteira da história, artistas que cruzaram suas jornadas nos caminhos da cena. É importante, do ponto de vista histórico, e justo que tal narrativa possa abrir espaço para que se compreenda como foi cunhada a práxis do coletivo Kaus, e quem foram os percursos de tais processos de aprendizado, incentivadores que alimentaram a criação e a manutenção criativa do coletivo nascido em 1998.

A origem e a trajetória da criação do Teatro Kaus, fundado por Reginaldo Nascimento e Amália Pereira, reúnem um tanto de histórias e de profissionais com

quem se trabalhou. Sujeitos que trouxeram (in)formações e provocações que garantiram que se fosse capaz de seguir em jornada. Retomo a história, buscando nas estruturas da memória algumas experiências significativas que compõem essa trajetória de encontros, práticas e produções que o Kaus realizou ao longo de seus 25 anos de existência.

O autor desta dissertação (Reginaldo Nascimento) teve seu primeiro contato com o teatro na rua, diante de uma produção aos 14 anos. Naquele momento (1990), o adolescente percebeu o alcance daquelas informações e sentiu o abraço daquele espetáculo. Reginaldo era estudante de curso técnico, prestando serviços como gari, na Fundação Hélio Augusto de Souza – Fundhas¹⁰⁶ e assistia, em espaço público aberto (rua), a um ensaio de *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, em processo de montagem pelo Grupo Teatro da Cidade, com direção de Moisés Miastkowsky.

Esse encontro fortuito, investigado com acuidade na atualidade, faz entender o caminho trilhado pelo Kaus, na origem do olhar do coletivo encontra-se aquela proposta, cujo preparo ocorreu, posteriormente, na rua, na praça, no palco. Trabalhando como ator já um tempo depois, em 1991, no espetáculo *Morte e vida severina*, de João Cabral de Melo Neto, também com direção de Moisés, por meio da qual passava pelo corpo o poder do teatro, das escolhas dramatúrgicas e da força do teatro de grupo.

Com Moisés, Reginaldo aprendeu, em perspectiva coletiva, como ator e em anos de amizade, formas de agir na condução de um coletivo cênico, estando dentro, sendo leve e intenso, trazendo provocações, estando vivo para e com o grupo, independentemente de adversidades, pesquisando e construindo poéticas cênicas de maneira incansável, um exercício constante de entrega e dedicação que o acompanha desde então.

Tais tempos de convívio e partilha demonstraram na prática a importância do treinamento artístico, do trabalho de corpo e voz, dos estudos teóricos e dramatúrgicos, e do respeito e ética nas relações, aprendizados que o Teatro Kaus

¹⁰⁶ A Fundação Hélio Augusto de Souza, mantida pela Prefeitura de São José dos Campos, se caracteriza como o maior programa social do município. Trata-se de uma instituição sem fins lucrativos que desde 1987 atende crianças, adolescentes e jovens em situação de vulnerabilidade e/ou risco social. A instituição leva o nome do idealizador e precursor de ações sociais e educativas, o assistente social Hélio Augusto de Souza (São Paulo, 27 de junho de 1947), Hélio trabalhou como comerciante, professor, entre outras funções, participou da criação do Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), foi prefeito de São José dos Campos na década de 1980 e atuou expressivamente em movimentos sociais e políticos. (Fonte: <<https://fundhas.org.br/institucional/>>. Acesso em: 8 fev. 2023.)

traz em sua bagagem e que nascem desses encontros. Em 2007, acerca do trabalho do Kaus, Moisés escreveu:

Grupo Kaus tem que ser levado a sério, não se engane pela juventude e simplicidade de Reginaldo Nascimento, ele é um jovem diretor, mas com grande discernimento artístico e técnico, é competente e não fica devendo nada aos mais badalados diretores da atualidade. Por isso acredito plenamente que, não demora, Reginaldo Nascimento estará entre os mais importantes diretores de teatro do Brasil, é só deixar o rapaz trabalhar, prestigiando e dando o devido apoio, concedendo subvenções e percebendo o quanto o grupo Kaus é adulto, responsável e altamente artístico. O referido grupo, desde sua criação, vem produzindo eventos qualitativos e espetáculos teatrais elogiados pelo público e crítica. Há poucos meses aconteceu o seu ciclo de debates latino-americano, que obteve grande repercussão. Nesse evento, o grupo Kaus nos desvendou a dramaturgia latina, tão perto e ao mesmo tempo tão distante de nós. Conheço Reginaldo Nascimento desde sua adolescência nos anos 1990, quando fez parte da montagem de *Morte e vida severina*, que eu dirigi, na cidade de São José dos Campos. Já naquela época, pude perceber que aquele garoto de 14 anos tinha uma vocação precoce e era nítida sua paixão pelo teatro. Seu olhar brilhava de entusiasmo quando recebia uma personagem e Reginaldo foi mostrando com o tempo o seu talento em várias outras montagens, desde infantis até os mais excêntricos, como foi o caso da encenação de *Álbum de família*, sob direção de Cibele Forjaz, espetáculo este de concepção muito ousada e desafiadora, onde o elenco literalmente brotava da terra, e lá estava Reginaldo atuando e colaborando como diretor assistente, foi então que se deu a descoberta de Reginaldo encenador. Como jurado de vários festivais de teatro por este Brasil, tive a oportunidade de julgar diversos trabalhos concebidos pelo Reginaldo, um deles que me ficou na memória foi *Homens de papel*, do imortal Plínio Marcos, que me levou à catarse, não só pelo elenco corajoso e desprendido, mas também pela mão sensível e criativa de seu diretor. E assim, vieram outros espetáculos dirigidos por esse jovem diretor, como *Vereda da salvação*, com impressionante visceralidade e organicidade. Por tudo isso, digo que o grupo Kaus tem que ser levado a sério, pois são pessoas apaixonadas pela arte de representar, comprometidas, íntegras e que mergulham profundamente nos seus estudos. Merecidamente, e antes tarde do que nunca, o grupo foi agraciado com o Fomento, e com esse benefício em dinheiro criou o evento já citado, de grande magnitude e relevância, pois nos trouxe cara a cara dramaturgos latinos pouco conhecidos entre nós, desfazendo o preconceito que outrora existira em relação aos nossos vizinhos. Foram produzidos recentemente pelo Kaus três espetáculos de autores latinos, a saber: *Infiéis*, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra; *El Chingo*, de autoria do venezuelano Edilio Peña; e *A revolta*, do argentino Santiago Serrano, espetáculos dignos, com elenco de qualidade e direções maduras e bem conduzidas em suas diferentes linguagens. Essas montagens estiveram em cartaz no Centro Cultural São Paulo, sendo prestigiadas pelo grande público, por artistas e intelectuais de São Paulo.

Não vou me cansar de tecer elogios a esses elencos que são tão bem conduzidos pelo diretor e mostram magia domínio e arte. É certo que o Kaus não agradará a todos, mas também é certo que agradará muita gente. Deixo aqui registrado, como artista e como pessoa que há trinta anos se dedica 24 horas por dia ao fazer teatral, que reconheço e aprovo toda a gana e garra desse talentoso diretor, o meu carinho e respeito extensivos a toda a sua trupe. Sei o quanto esse grupo batalhou, se desdobrou para ser reconhecido como artistas. Acredito plenamente que nunca houve uma escolha tão acertada quanto a entrega do Fomento ao Grupo Kaus. Parabéns a cada integrante do grupo Kaus pela entrega e dedicação¹⁰⁷.

Moisés Miastkowsky foi um diretor teatral com grande influência na formação e orientação de grupos teatrais amadores, de atores e atrizes nos interiores do estado de São Paulo e pelo Brasil afora. O diretor sempre estava indo ou vindo de alguma cidade, mas sua base era a metrópole paulistana, onde também desenvolvia seus projetos teatrais. Seu interesse pelo teatro amador, o teatro de grupo, as experiências de coletivos do interior levaram-no a criar espetáculos emblemáticos e a se tornar responsável pelo surgimento de grupos e festivais de teatro em algumas das regiões onde atuava.

Moisés Benjamin Miastkowsky, conhecido como Moisés Miastkowsky, natural de Laranjal Paulista, SP, nasceu em 25 de agosto de 1952, e faleceu no Hospital da Luz, São Paulo, SP, em 6 de maio de 2014, causa da morte, insuficiência respiratória. Moisés formou-se em artes cênicas na Bélgica, onde fez estágio no Théâtre Royal de la Monnaie e no Mudra Internacional, além de estudar na Houston Academy of Dramatic Arts, no Texas, Estados Unidos. Foi encenador de mais de 85 espetáculos teatrais, entre eles: *Antígone*, *Édipo Rei*, *Prometeu acorrentado*, *O santo inquérito*, *A pane*, *Morte e vida severina*, *Transe*, *O canto do cisne*, *Os fuzis da senhora Carrar*, *Curto-circuito*, *O assalto*, *A casa de Bernarda Alba*, *O casamento forçado*, *Entre quatro paredes*, *O levante do gueto de Varsóvia*, *O diário de Anne Frank*, *Equus*, *Sonho de uma noite de verão*, *Abra a janela e deixa entrar o ar da manhã*, *Inri*, *a paixão*, *Cromossomos* e outros sucessos de público e crítica. Criou o Festival Estudantil de Teatro do Estado de São Paulo, na cidade de Tatuí, SP, em 1982. Criou o Concurso Nacional de Dramaturgia Paulo Setúbal, pela Secretaria de Estado da Cultura. Foi jurado de mais de 50 festivais de teatro pelo país, entre eles: Festival Nacional de Teatro de São José do Rio Preto, Festival de Teatro da Paraíba, Festival de Teatro da Fepama, Festival de Teatro de Presidente Prudente, Festival de Teatro do Paraná, Fentepira (Piracicaba), Festival Nacional de Teatro de Americana, Festival (São José dos Campos), Festival Tropeiro de Teatro, Bienal de Teatro, entre outros. Membro da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat) desde 1973, e do Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos (Sated) desde 1978, do Instituto de Artes Cênicas do

¹⁰⁷ Texto de Moisés Miastkowsky encaminhado pelo diretor ao Kaus no primeiro semestre de 2007.

Estado de São Paulo (Icacesp) e da Task-Brasil, com sede em Londres, Inglaterra. Ministrou oficinas e cursos em vários estados brasileiros: Paraná, Paraíba, Acre, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e outros. Criou dezenas de grupos teatrais, em Dracena, Adamantina, Andradina, Tatuí, Sorocaba, Araçatuba, Santos, Americana, Jacareí, entre outras cidades. Foi supervisor geral do espetáculo *Viva a vida viva*, na ECO 92, no Rio de Janeiro, com a presença do Dalai-lama, príncipe Charles e outras autoridades mundiais. Foi diretor de teatro da multinacional Rhodia, dos grupos de teatro do clube A Hebraica por dez anos, diretor e coordenador de teatro do Conservatório de Tatuí, pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo durante quinze anos, e dirigiu o grupo de teatro do Clube Paineiras por quatorze anos¹⁰⁸.

Foi por meio de uma série de oficinas que os criadores do coletivo Kaus encontraram o caminho da formação, das teorias e das práticas do teatro que carregariam em seu corpo poético e social ao longo da trajetória do grupo. Amália, sob orientação de Sebastião Milaré e Elisabeth Hartmann¹⁰⁹, construía novos caminhos cênicos nos coletivos e no Projeto Teatro na Comunidade, em São José dos Campos, experiência enriquecedora que afirmava ainda mais a importância da formação do artista e dos grupos como espaço para a prática cênica em continuidade.

Sebastião Milaré sempre foi um parceiro próximo do coletivo, acompanhou as montagens do Kaus desde o princípio, provocando em seu conjunto criador o desejo pelo estudo, a pesquisa teórica e dramatúrgica para que se pudesse consolidar uma linha de trabalho.

Milaré foi quem abriu as portas do Centro Cultural São Paulo para os espetáculos do Teatro Kaus enquanto lá esteve como curador, também contribuiu escrevendo textos para as edições do *Caderno do Kaus* e realizando traduções de dramaturgias da América Latina, pesquisa tocada pelo coletivo entre 2006 e 2018. Sebastião Milaré teve para Amália Pereira a mesma importância e influência que Moisés teve na trajetória de Nascimento; ambos a seu tempo e no seu espaço contribuíram muito para a trajetória do coletivo.

Sebastião Milaré (Guapiaçu, SP, 1945 – São Paulo, SP, 2014). Crítico e teórico. Presença assídua no panorama crítico e teórico desde os anos 1970, estudioso da obra de Antunes Filho (São Paulo, 1929 –

¹⁰⁸ Morre aos 61 anos o professor Moisés Miastkowsky. *SP Escola de Teatro*, 7 maio 2014. Disponível em: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/morre-aos-61-anos-o-diretor-mois-es-miastkowsky>>. Acesso em: 10 fev. 2023.

¹⁰⁹ Elisabeth Anna Hartmann, ou simplesmente, Elisabeth Hartmann (Porto Alegre, 03 de abril de 1930), é atriz, diretora, formou-se em Arte Dramática pela Faculdade de Filosofia da Universidade do Rio Grande do Sul, no ano de 1960.

São Paulo, 2019). Entre 1971 e 1989 assina a coluna de crítica teatral e realiza matérias investigativas no periódico *Artes*, integrando-se à comunidade da militância crítica. Assina também a crítica teatral do *Diário do Grande ABC* em 1972 e 1973. Nesse período está presente em outras atividades ligadas aos palcos, como roteirista de shows ou autor, sendo de sua autoria *Medo de vivo é a solidão*, de Maricenne Costa, em 1971; *A trupe futurista contra o bumba meu boi modernista*, em 1992; *A casa das maravilhas*, inédita em 1994; *A solidão proclamada*, roteiro para balé de 1998; *A flor e o concreto*, em 1999. É dramaturgo do projeto *Viagem ao Centro do Círculo*, da Cena Lusófona, realizando workshops em Angola, Moçambique, Cabo Verde, Portugal e Brasil. Desse projeto resulta o espetáculo *Quem come quem*, apresentado em Coimbra, em 2001. Seu interesse pela obra do encenador Antunes Filho é muito e leva-o a publicar diversos textos, com ênfase para *Antunes Filho e a dimensão utópica*, ensaio sobre a vida do artista no período anterior à fundação do Centro de Pesquisa Teatral (CPT). Conclui igualmente uma longa pesquisa sobre os primórdios da renovação cênica nacional, enfocando a obra do pioneiro Renato Viana (1894-1953), denominada *A Batalha da Quimera – Renato Viana e o Modernismo cênico brasileiro*. Esse trabalho é publicado pela Funarte, em 2009, com o título *Batalha da quimera*. Em 1998, organiza um amplo encontro entre artistas de três continentes ligados à cena lusófona, lançando um número da revista *Sete Palcos*, totalmente dedicado ao teatro brasileiro, reunindo artigos de especialistas sobre o teatro nos anos 1990. Organiza, em 2008, a mostra *Diálogos Cênicos Brasil-Espanha – Linguagens Híbridas*, com a participação de grupos espanhóis e brasileiros, que resulta no Dossiê Brasil, no nº 326 da revista *Primer Acto*, na Espanha, com participação de Milaré ao lado de outros críticos brasileiros e espanhóis. É correspondente e colaborador crítico de importantes revistas estrangeiras, ajudando a divulgar a cena nacional no exterior, como *La escena Latino América*, *Diógenes* e *Sete palcos*, sendo um dos integrantes do Centro Latino-Americano de Investigación Teatral (Celcit), promotor de eventos e publicações. Sua monografia dedicada ao teatro brasileiro publicada na *Revista USP*, foi traduzida como *Las Estaciones Poéticas de Antunes Filho* e consta da edição nº 93 da revista *Conjunto*, da Casa das Américas, Cuba. Participa de importantes publicações internacionais como *História del Teatro Latino-americano – Sistema Textual/Brasil 1500-1990*, editada pela Carleton University, Ottawa, Canadá; *Escenários de dos Mundos – Brasil/Festivais*, editada pelo Centro de Documentación Teatral-Ministério de Cultura, Espanha, em 1989, entre outras. Foi roteirista de documentários sobre teatro, dirigidos por Amílcar Claro: a minissérie *O Teatro Segundo Antunes Filho*, em seis capítulos, apresentados na STV (atual Sesc TV), em 2002; e a série *Teatro e Circunstância*, em 27 capítulos, também veiculados pela Sesc TV¹¹⁰.

Muitas foram as travessias e voltas, e nessas experiências muitos outros profissionais contribuíram para que os criadores do Kaus alicerçassem seu

¹¹⁰ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5280/sebastiao-milare>>. Acesso em: 8 fev. 2023.

pensamento e sua prática acerca do teatro de grupo, seria necessário um livro apenas sobre pessoas e personagens que contribuem nos processos formativos de tantos coletivos que nascem todos os dias, como o Teatro Kaus, mas aqui trago à baila apenas uma parcela, porém significativa, desses tantos e tantas artistas da cena, só para citar alguns que cruzaram a estrada do coletivo.

Profissionais como, Clovis Garcia¹¹¹, Silvana Garcia¹¹², Marlene Fortuna¹¹³, Andreia Drigo¹¹⁴, Luiz Laranjeiras¹¹⁵, deixando sempre um pouco deles em todos nós. Quando se trata da estética inicial do coletivo que focava, na investigação, ocupação e ressignificação de espaços não convencionais para o trabalho teatral, o motivo para isso é porque os espetáculos em espaços alternativos, na rua ou em galpões, estiveram sempre presentes na trajetória dos criadores do coletivo Kaus.

¹¹¹ Clóvis Garcia (Taquaritinga, SP, 1921 – São Paulo, 2012) é crítico, cenógrafo, figurinista, ator e professor. Personalidade teatral envolvida, desde os anos 1950, em diversas áreas do teatro, tanto as teóricas quanto as práticas. Sua contribuição é reconhecida como crítico pioneiro voltado às atividades do teatro infantil (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa359358/clovis-garcia>>. Acesso em: 8 fev. 2023).

¹¹² Silvana Garcia (São Paulo, SP, 1951) é diretora, dramaturgista e pesquisadora; suas pesquisas têm por eixo a História do Teatro, com ênfase nos temas: teatro paulista, dramaturgia, história do teatro, teatro brasileiro e teatro político. Possui graduação em Teatro (1973), mestrado (1986) e doutorado (1992) em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo. É professora da Escola de Arte Dramática da ECA/USP desde 1989. ((Fonte: Currículo Lattes: Disponível em: <<http://lattes.cnpq.br/4148814607325223>>. Acesso em: 8 fev. 2023).

¹¹³ Marlene Fortuna é pós-doutora em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); mestre e doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Especialista em Teatro (interpretação, dramaturgia e poéticas da voz); História das Artes Plásticas (teoria, leitura e crítica de arte instrumentalizada); A Voz Artística e Profissional; Estudos Críticos da Imagem em seus Vários Suportes; Processo de Criação Artística e Crítica Genética, ministrando cursos, palestras, oficinas e workshops. (Fonte: <<http://www.marlenefortuna.com.br/marlene.html>>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

¹¹⁴ Andrea Drigo é multi-instrumentista, regente, diretora, cantora contemporânea, pesquisadora e compositora; profissional com longa e versátil biografia musical. Bacharel em Música pela FAAM, técnica em violão erudito pelo Conservatório Guiomar Novaes e regente pela Oficina Oswald de Andrade (atual ULM), estudou canto lírico, percussão (no Candomblé), cítara (com a discípula de Ravi Shankar, a indiana Krishna Chakravarti) e canto indiano (Ratna Bali). Entre 1991 e 1996, fez a coordenação do resgate de músicas e cantos caiçaras/indígenas, bem como a interpretação e direção musical no Projeto Arre-lá – Poemas e Canções Caiçaras, sob a direção geral de Tereza Aguiar (ONG “São Sebastião tem Alma”, São José dos Campos, SP). (Fonte: <<https://ocaminhodocanto.files.wordpress.com/2010/06/curriculo-sintetico1.doc>>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

¹¹⁵ Luiz Carlos Laranjeiras, nome artístico de Luís Carlos Ribeiro dos Santos, nascido no Rio de Janeiro, é diretor teatral, autor-dramaturgo, ator, diretor musical, compositor, cenógrafo, construtor de bonecos e formas animadas, doutor em Artes Cênicas pela USP, mestre em Filosofia, artista-pedagogo-pesquisador brincante do teatro e da arte-educação, arte e ação com teatro, música, dança popular e artes visuais, integrante do Grupo Multidisciplinar de Estudo e Pesquisa em Arte e Educação da ECA-USP. (Fonte: <<http://www.iberescena.org/aescena/luiz-carlos-laranjeiras-274>>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

Há quem diga que a maioria de coletivos que nascem longe dos grandes centros, nos interiores do Brasil, têm nesses inúmeros encontros, cursos, oficinas, festivais e mostras um ou, muitas vezes, o único caminho para a formação e informação de seus integrantes. Foi acompanhando muitas das apresentações de espetáculos como os do Teatro Ventoforte¹¹⁶, do mago Ilo Krugli¹¹⁷, apresentados no meio da rua, nos espaços do Parque da Cidade ou nos galpões da Tecelagem Parahyba (ambos em São José dos Campos), que nossos imaginários foram potencializados.

O Teatro Ventoforte, sempre presente na cena joseense, nos trazia de volta ao lugar da criança, era muito potente aquele teatro. Uma memória desses tempos de aprendizado e vivências, ainda dos idos do ano de 1998, foi o espetáculo *Sete corações – Poesia rasgada*¹¹⁸, com textos de Federico García Lorca, cuja tradução, direção e interpretação estavam a cargo de Ilo Krugli, que comandava a cena com sua trupe. Em um dos momentos finais do espetáculo, Ilo, os atores e as atrizes conclamavam as crianças e o público que assistiam à apresentação para ajudá-los a ressuscitarem o boneco/poeta, uma referência à morte de Lorca, fuzilado aos 38 anos durante a Guerra Civil Espanhola.

Federico García Lorca, representado na figura de um grande boneco, revivia pela poesia, era o teatro de grupo no sentido mais amplo da palavra, que ia nos arrebatando para dentro do jogo. As crianças e toda a gente, em conjunto, escrevia poesias, fazia desenhos, colocava dentro dos buracos, rasgos de tiros na roupa do boneco, aquelas poesias que havíamos escrito ali, misturadas às mãozinhas daquelas crianças e seus desenhos, trazia esperança e aguçava o poder criativo.

De distintas e potentes maneiras, reafirmávamos a força do teatro, sobretudo ao “encher” o boneco de poesias, de vida; o ato nos fortalecia para seguir a jornada.

¹¹⁶ Teatro Ventoforte, grupo criado em 1974, no Rio de Janeiro, com o espetáculo *História de lenços e ventos*, que introduziu uma nova forma de representar para o público infantil. O nome do grupo veio do título de uma crítica para jornal da peça: “Vento forte no teatro para crianças do Brasil”. Os trabalhos do Ventoforte, com a poética voltada para o sonho e a fantasia, são inspirados na cultura popular dos países latino-americanos e recorrem a lendas e mitos dos povos do continente. (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo395899/teatro-ventoforte>>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

¹¹⁷ Elias Kruglianski, mais conhecido como Ilo Krugli (Buenos Aires, 10 de dezembro de 1930 – São Paulo, 7 de setembro de 2019), foi um diretor de teatro, ator, artista plástico, figurinista, escritor, artista plástico, autor, dramaturgo, diretor, cenógrafo, figurinista, produtor e professor de interpretação argentino-brasileiro. Considerado uma das principais figuras do teatro para crianças no Brasil. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ilo_Krugli>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

¹¹⁸ *Sete corações – Poesia rasgada*, de Federico García Lorca e Ilo Krugli.

E o boneco, poeta García Lorca, combalido, assassinado pelos franquistas-fascistas, tal como na história real, e caído diante do público, ia a cada nova poesia inserida em seu corpo de pano metralhado retomando seu coração de boneco, e de alguma forma retomando a vida. Inflando até o teto em um movimento cênico, entre cantos e rodopios, típicos dos bonecos do carnaval de rua de algumas das tradições populares brasileiras.

Íamos devolvendo vida àquele poeta boneco, e a nós mesmos, a cena e a poética da obra emocionava, nos fazia acreditar na arte, na poesia e no teatro que transforma vidas. Muitos dos coletivos de teatro de rua da cidade de São José dos Campos com certeza se inspiraram nos trabalhos do coletivo Ventoforte. Foram muitos os que, assim como o Kaus, receberam desses mestres muitos momentos únicos de vivências e partilhas que contribuíram para alimentar raízes fortes e histórias duradouras.

No mesmo período que o Teatro Kaus, surgiram vários coletivos influenciados por tais experiências. Um dos grupos de que estivemos mais próximos em nossa trajetória, dentre os tantos que encontramos, foi o Grupo Trapos e Farrapos, focado na pesquisa e práxis para a rua, dos diretores Marcio Douglas¹¹⁹ e Vinícius Torres Machado¹²⁰, hoje professor do Instituto de Artes da Unesp (na cidade de São Paulo),

¹¹⁹ Marcio Douglas é palhaço, ator, diretor teatral, criador da La Cascata Cia. Cômica e integrante dos Doutores da Alegria. Teve formação teatral com base em cursos livres, oficinas e na prática do ofício. Estudou e trabalhou, entre outros, com Sebastião Milaré, Alexandre Mate, Cacá Carvalho, Ednaldo Freire e Luís Alberto de Abreu. A partir de 1999, dedicou-se ao ofício do palhaço participando de oficinas e cursos com Cristiane Paoli-Quito, Ana Luiza Cardoso, Advane Néia, Ézio Magalhães (Barracão Teatro), Marcio Libar (Teatro de Anônimo), Lérís Clombaione (Itália), Michael Christensen (Big Apple Circus – EUA), Beth Lopes e Roger Avanzi (palhaço Picolino II). (Fonte: <<https://www.palhacoklaus.com/marcio-douglas>>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

¹²⁰ Vinícius Torres Machado é professor associado do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp). Possui graduação em Interpretação Teatral, mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Realizou a pesquisa de mestrado com apoio da agência Fapesp e a pesquisa de doutorado com apoio da Capes. Também com apoio da Capes realizou estágio supervisionado no exterior durante o doutoramento na Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy, Bélgica. Coordena o Grupo de Estudos da Matéria Cênica (CNPQ). Suas principais áreas de pesquisa envolvem teoria teatral e estética. Pesquisou a retomada da máscara no século XX, que resultou no livro *A máscara no teatro moderno: do avesso da tradição à contemporaneidade* (Cidade: São Paulo Edunesp, 2018). Também pesquisou aspectos da estética pós-estruturalista aplicados ao teatro, que resultou no livro *A cena em devir: um instante para que algo inexista* (São Paulo: Annablume, no prelo). Pesquisou a teatralidade grega do século V a.C., que resultou no livro *Uma cena em movimento: introdução à tragédia clássica*, em coautoria com João Pedro Ribeiro (São Paulo: Annablume, no prelo). Atualmente, pesquisa na Ghent University a relação entre os primeiros tratados da estética clássica e as teorias pós-humanistas aplicadas à materialidade da cena trágica. A pesquisa conta com bolsa Fapesp de Estágio de Pesquisa no Exterior. Como artista, atua na área de direção teatral e dramaturgia de alguns de seus próprios trabalhos (Fonte: <<http://lattes.cnpq.br/9232513459648032>>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

entre outros e outras que figuravam no coletivo. Investigando o teatro para rua, o Trapos estava por ali nos corredores da Tecelagem Parahyba, experimentando em pernas de pau, em aventuras pelas alamedas e ruas da cidade, um novo jeito de contar histórias.

Não é possível citar todos mestres e mestras que acompanharam a trajetória de um coletivo que chega a 25 anos de vida, sobretudo pela grande quantidade de encontros que alimentaram sua gênese. Trago alguns nomes, pessoas e personagens que antes, durante e até dias do presente se mantêm ao lado e participam na construção das poéticas e estéticas cênicas do grupo Kaus, e isso para defender a tese de que uma raiz forte garante a sobrevivência de um coletivo por mais tempo, talvez uma vida toda.

As escolhas dramáticas sobre as quais o Kaus se debruçou demandaram, e muito, das experiências vivenciadas nas aulas do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, importante mestre que sempre esteve e ainda está em diálogo com o teatro de São José dos Campos, sempre alimentando os coletivos com sua poesia dramática. Escolher ao lado de quem e quais são as pessoas com quem caminhamos é, de certa forma, crucial para que um coletivo se sustente historicamente e permaneça na jornada.

Luís Alberto de Abreu iluminou um mundo de possibilidades, a leitura de dramaturgias abria ao conjunto criador um manancial de caminhos a partir do qual um coletivo poderia optar para construir uma trajetória. O mestre defendia a necessidade de que se buscasse sempre a leitura de dramaturgias, que se pensasse e praticasse as capacidades de conceber as próprias dramaturgias, em processos individuais ou de forma colaborativa, sempre buscando a voz do coletivo para potencializar aquilo que se desejava falar no teatro.

Naquele tempo, Luís Alberto de Abreu não ensinava apenas a escrita, mas, no sentido mais amplo, nos provocava a ler tudo aquilo que estava sendo construído na dramaturgia do Brasil e do mundo, sobretudo aquelas oriundas dos coletivos; apontava e ainda aponta muitos caminhos para que possamos seguir existindo como coletivo, que precisa de embasamento técnico, teórico e artístico para construir uma trajetória de resistência e continuidade.

Luís Alberto de Abreu (São Bernardo do Campo, SP, 1952). Autor, roteirista de cinema e TV, professor, consultor de dramaturgia e roteiro. Décimo filho de uma família mineira que migra para a cidade

de São Bernardo do Campo em 1947. Na década de 1970, atua no teatro amador e, em 1979, abandona o curso de jornalismo para escrever sua primeira peça profissional, *Foi bom, meu bem?*, para o Grupo de Teatro Mambembe. Dirigida por Ewerton de Castro (1945) e interpretada por Genézio de Barros (1952), Norival Rizzo (1952) e Rosi Campos (1954), a montagem estreia em 1980 e Abreu recebe o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Artes (APCA) de autor revelação. No ano seguinte, o mesmo grupo encena *cala boca já morreu*, com direção de Ednaldo Freire (1949). Em 1982, reescreve *Bella Ciao*, que o Grupo Arteviva de Teatro monta, no mesmo ano, com direção de Roberto Vignati (1941). Esse espetáculo dá ao dramaturgo os prêmios Molière, Mambembe e APCA. Abreu também ganha um Prêmio APCA pelo musical *O rei do riso*, que estreia em 1985 no Teatro Popular do Sesi (TPS), com direção de Osmar Rodrigues Cruz (1924-2007). É convidado pelo diretor Antunes Filho (1929-2019) a organizar o Núcleo de Dramaturgia no Centro de Pesquisas Teatrais do Serviço Social do Comércio (CPT/Sesc) em meados da década de 1980. Nesse período, escreve duas peças para esse grupo: *Rosa de Cabriúna*, dirigida por Márcia Medina, com estreia em 1986, e *Xica da Silva*, dirigida por Antunes Filho dois anos depois. Em 1995, Abreu tem dois textos encenados com grande repercussão: *O livro de Jó*, criado em processo colaborativo com o Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo (1966), e *Lima Barreto, ao terceiro dia*, que escreve em 1984, com montagem dirigida por Aderbal Freire-Filho (1941). Pela primeira peça ganha o Prêmio Mambembe e, no mesmo ano, recebe uma premiação da Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp) pelo conjunto da obra. Para a Fraternal Companhia de Arte e Malas-Artes, dirigida por Ednaldo Freire, cria as peças *O parturião* (1994), *O anel de Magalão* (1995), *Sacra folia* (1996) e *Burundanga* (1996), na primeira fase do Projeto Comédia Popular Brasileira, e outros onze textos. Escreve *Maria Peregrina* (2000) e *Um dia ouvi a lua* (2010) para a Cia. Teatro da Cidade de São José dos Campos; *Um trem chamado desejo* (2000) para o grupo mineiro Galpão, entre outros¹²¹.

Por último, mas não o último desses parceiros de uma vida inteira, que ainda estão aí diante da luta, sem descansar, “trabalhando como uma vaca”, e quem não ouviu essa frase não o conheceu. Faz-se mais que necessário, mesmo que soe de forma cabotina, registrar a importância do mestre e amigo Alexandre Mate. Já são mais de duas décadas de encontros, debates, espetáculos e inúmeras aulas do professor Alexandre que contribuíram para forjar o conhecimento teórico e a práxis do coletivo Teatro Kaus, sua militância é sem dúvida inspiradora.

¹²¹ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109228/luis-alberto-de-abreu>>. Acesso em: 14 mar. 2023.

Sempre na defesa do teatro de grupo, com inúmeros artigos e livros publicados que tratam do tema, na dianteira do *front* sempre, ilumina para nós e para tantos e tantas, caminhos poéticos e estéticos acerca da práxis do teatro em coletivos. Alexandre, aguerrido trabalhador do teatro, nos alimenta desde os idos da década de 1990, nos provoca com seu imenso conhecimento e sua pesquisa dedicada ao sujeito histórico teatro de grupo, sobretudo paulistano. Parceiro de tantas lutas, sempre esteve presente, antes, durante e até em dias do presente, provocando-nos a pensar o trabalho em grupo e a dedicarmo-nos com extrema verdade a essa tarefa de vida.

Aponta desde sempre caminhos, mas não dá as respostas, propõe leituras, estudos e pesquisa constante, alguém que sabermos que caminhamos ao lado é, sobretudo, a certeza de estarmos caminhando do lado certo da história. Com Alexandre se pode absorver um pouco da tarefa de vida que é ser para o outro e para o todo inteiro sempre, é ser um semeador de sonhos.

Sempre com generosidade, dando suporte para tantos e tantas que estão na mesma labuta pela manutenção da prática do teatro de grupo, Alexandre segue incansável, partilhando conhecimento com todos e todas que o procuram, é um dos poucos, talvez o único pesquisador a se dedicar com acuidade para escrever livros de coletivos, anuários de teatro de grupo, teses e pesquisas sempre olhando o sujeito histórico teatro de grupo, uma tarefa hercúlea.

Narrando com dedicação e paixão a trajetória de coletivos, nos auxilia na compreensão histórica, poética e estética que rege os caminhos de tantos e tantas que se debruçam sobre essa forma de estar no mundo do teatro. Sua jornada como professor, pesquisador é inspiração para muitos, sua capacidade de mobilização nos devolve o ar, para que possamos fazer, na educação e na cena, a defesa do direito à nossa voz, para resistir e dar continuidade às práticas do teatro de grupo.

Alexandre Luiz Mate, nascido no bairro operário de Vila Anastácio na cidade de São Paulo, SP, em 1952. Filho de mãe operária. Estudante de escola pública (à exceção da graduação). Doutor em História Social e mestre em Teatro (ambos pela USP); atua como pesquisador nas mais diversas áreas ligadas à linguagem teatral. É professor aposentado dos cursos de Bacharelado e Licenciatura do Instituto de Artes da Unesp; professor-pesquisador do Programa de Pós-graduação da mesma instituição¹²².

¹²² MATE, Alexandre. Preconceitos estruturais contra as formas populares de cultura, as comédias populares e o teatro de rua. *Ephemerá*, set. 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/5184>>. Acesso em: 31 mar. 2023.

Como se pode notar aqui, a esta altura da dissertação, antes de existir o Kaus e os pressupostos já narrados, havia muitos caminhos percorridos e muitas estradas tinham sido abertas. Nelas, os indivíduos criadores do coletivo caminharam com seriedade e paixão, e isso tudo os colocava preparados para enfrentar as transformações que os novos tempos trouxeram, entre elas uma pandemia. Foram tais conquistas partilhadas que ajudaram a atravessar momentos tão difíceis que assolaram toda a gente, e esmagou por um tempo as possibilidades criativas e de sobrevivência de muitos coletivos teatrais.

Para dar voz ao silêncio dos anos de 2020 a 2022, sobretudo aqueles e aquelas que fizeram desse tempo um exercício de resistência, um reinventar-se constante, a necessidade de sobrevivência os levou a ocupar outros espaços e peças viraram *lives*, aulas, shows, tudo na palma da mão. Muitos experimentos em vídeo, explodiram pelas redes de computador, atravessando oceanos; do íntimo de um canto qualquer, alguém fazia um espetáculo, mantendo viva uma corrente de artistas que não desistiriam tão fácil, sobreviver e resistir eram as máximas, e a luta continuava.

Escolhi falar do tempo presente retomando as pegadas do passado para que possamos saber de que e com quem são constituídos os coletivos teatrais, e do quanto de memória, pessoas, peças e personagens é formado o arcabouço de poéticas e estéticas que constitui o sujeito histórico teatro de grupo, sobretudo para que possamos encontrar nestas linhas que narram esse período inspiração para seguir na luta. Então parafraseando e excertando aqui o poema “Os ombros suportam o mundo”, é possível redimensionar o viver.

Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus./ Tempo de absoluta depuração./ Tempo em que não se diz mais: meu amor./ Porque o amor resultou inútil./ E os olhos não choram./ E as mãos tecem apenas o rude trabalho./ E o coração está seco.// Em vão mulheres batem à porta, não abrirás./ Ficaste sozinho, a luz apagou-se,/ mas na sombra teus olhos resplandecem enormes./ És todo certeza, já não sabes sofrer./ E nada esperas de teus amigos.// Pouco importa venha a velhice, que é a velhice?/ Teus ombros suportam o mundo/ e ele não pesa mais que a mão de uma criança./ As guerras, as fomes, as discussões dentro dos edifícios/ provam apenas que a vida prossegue/ e nem todos se libertaram ainda./ Alguns, achando bárbaro o espetáculo,/ prefeririam (os delicados) morrer./ Chegou um tempo em que não adianta morrer./ Chegou um tempo em que a vida é uma ordem./ A vida apenas, sem mistificação (ANDRADE, 2012, p. 53).

Durante o período de 2020 a 2022, a pandemia de covid-19 que assolou o Brasil acertou sem piedade o conjunto de artistas, coletivos e outros tantos profissionais de diversas áreas. Tempo de incertezas. Diante de um governo negacionista (Bolsonaro) e pouco preocupado com o social, estávamos lançados à própria sorte, e assim foi para muitos, e assim muitos se foram. Naqueles dias, anos, nos faltou ar, e também a arte que nos mantinha vivos, portas e janelas cerradas e um novo tempo a recomençar, foi um período que tivemos para recuperar o “último”, mas não derradeiro, fôlego.

Projetos parados, pessoas queridas doentes, um tempo de angústia, mortes, e um silêncio que a falta do teatro trouxe para todos/as os/as artistas, coletivos e profissionais da cena. Sem trabalho nem perspectivas, naquelas tantas horas que estávamos a aguardar um pouquinho de vida, na luta real, tentando sobreviver, resistia-se, e só quem vive da arte sabe quão difícil foi, e ainda é, sobreviver neste país.

Para os que conseguiram atravessar esse momento, poder olhar daqui do ano de 2023, enxergar perspectivas e continuar é a certeza de termos sobrevivido a tempos sombrios, ainda que seja triste e difícil apagar da memória aqueles dias em que tantos e tantas sucumbiram. Muitos caminhos foram alterados, pessoas mudaram de profissão, coletivos e espaços deixaram de existir, um tempo sombrio que atravessamos, e para os que conseguiram há a responsabilidade de manter acesas as chamas da arte, do teatro e da própria vida.

Não há intenção em trazer tristeza ao terminar este momento da narrativa falando da dor daquele tempo, pois esta todos viveram e cada um que sobreviveu, e sobretudo na trincheira, fazendo arte, sabe o que foi a pandemia de covid no Brasil. Ainda há muito que recuperarmos daquilo que nos foi tirado nos últimos anos de Brasil, daquelas tantas vidas levadas pela doença, fica a lembrança daquele país que estávamos a viver, fica a certeza de que não se pode subestimar o fascismo e o desejo de poder acima de tudo, pois, ao menor descuido, colocam suas garras sobre as riquezas de um país e lançam ao abismo social homens e mulheres do povo.

Essa gente tem projeto e propósitos claros e quem viu e viveu os anos de 2019 a 2022 no Brasil não deve e não pode se esquecer. É preciso estar atento e forte.

Escutei do professor Jurij Alschitz¹²³, em uma de suas aulas que pude acompanhar como estudante anos atrás na cidade de São Paulo, que sempre devemos, ou deveríamos, honrar os nossos mestres, os que vieram antes, e os que vão surgindo depois. Essa fala traz sempre a ideia de um ciclo, o ir e vir rotineiro da vida, e me parece, ao referendar o passado, iluminar o presente, já mirando para o futuro, sobretudo quando se está inserido em uma práxis teatral aterrada ao seu tempo histórico e atento às questões determinantes de seu contexto social.

Revisitando o passado no qual todos e todas um dia estavam juntos e juntas, e hoje, alguns já não figuram mais neste plano, reconhecemos nas travessias e nas muitas voltas que o Kaus fez e faz, que resistimos, e assim como muitos outros coletivos que atravessaram a tormenta, somos sobreviventes de um tempo ruim.

A pandemia de covid-19 de certa forma demonstrou quem eram as pessoas e como cada uma agiu no sentido de partilhar aquilo de que dispunha com aqueles que não tinham nada. As redes de cooperação entre grupos, associações, sindicatos etc. criaram campanhas para arrecadar doações, cestas básicas foram distribuídas aos artistas em situação mais difícil nesse período.

Coletivos teatrais como a Cia Pessoal do Faroeste¹²⁴ e a Cia Munguzá¹²⁵, só para citar dois coletivos dos vários que arregimentaram seus integrantes para ajudar

¹²³ Jurij Alschitz, diretor de teatro russo-alemão, pedagogo de atuação e pesquisador especializado em prática teatral aplicada. Possui carreira internacional tanto como diretor quanto como formador de atores. Sua origem nas Artes Cênicas se deu pela renomada escola GITIS, de Moscou. É fundador, ao lado de Anatoli Vassiliev, da Escola de Arte Dramática, também em Moscou, e já coordenou a European Association for Theater Culture, que integra centros de formação teatral na Alemanha, França, Itália e Escandinávia. É autor de vários livros voltados para a arte do ator, entre os quais *A vertical do papel* (São Paulo: Perspectiva, 2014) e *quarenta questões para o papel* (São Paulo: Perspectiva, 2017) e *O teatro sem diretor* (Belo Horizonte: CPMT do Galpão Cine Horto, 2012). Como diretor convidado, trabalhou na Europa, Hollywood e Ásia. Realizou pesquisa, patrocinada pela Unesco, para a criação do Laboratório e Biblioteca de Treinamento Mundial de Teatro, que, durante dois anos, mapeou os principais diretores do mundo e suas metodologias. No Brasil, ministrou diversos cursos e palestras (São Paulo, Belo Horizonte etc.), dirigiu a montagem da peça *Eclipse*, baseada em contos de Anton Tchekhov, com o Grupo Galpão, de Minas Gerais.

¹²⁴ A Cia. Pessoal do Faroeste foi fundada em 19 de janeiro de 1998 e localiza-se na Rua do Triunfo, 301/305, a Sede Luz do Faroeste. A companhia possui outro imóvel, na Rua General Osório, 23, o Ateliê Amarelinho (antigo ateliê da artista Maria Bonomi), um espaço que, desde 2013, por meio da interação dos coletivos e artistas com o entorno, visa fomentar a produção de ações que estejam em diálogo direto com a cidade e com a região da Luz, criando encontros, transversalidades e permeabilidades entre arte, direitos humanos, política e cultura. (Fonte: <<https://www.pessoaldofaroeste.com.br/>>. Acesso em: 9 abr. 2023.) Em janeiro de 2022, a Cia. Pessoal do Faroeste deixou o espaço localizado no bairro da Luz, onde estava havia mais de vinte anos, devido a uma ação de despejo referente a aluguéis atrasados.

¹²⁵ Criada em 2008, a Cia Mungunzá de Teatro desenvolve há mais de dez anos uma pesquisa focada no teatro contemporâneo, em que a organização, a produção e a criação artística são executadas por um núcleo de artistas que, além das montagens teatrais, também propõem uma permanente reflexão sobre o universo social e cultural. Em 2016, iniciaram o processo de construção do Teatro de Contêiner

o próximo, transformaram suas sedes em espaços de acolhida para pessoas em situação de miséria, ali toda semana homens, mulheres e até mesmo crianças iam em busca de alimentos, roupas e outros tipos de ajuda para atravessar tal momento.

O teatro, sobretudo o feito em coletivos, sempre esteve pronto para assumir seu lugar na luta de classes, se estávamos impedidos de trabalhar em função do isolamento da pandemia, trabalho é o que não faltou no que tange a ajudar os mais necessitados. Quando se vem da classe operária, aprende-se todos os dias que sobreviver é um ato de resistência, e nesse tempo, que a história ainda vai contar em fatos, nomes e pessoas, nós sobrevivemos graças à força da coletividade, não se fugiu à luta, pelo contrário, assumiu-se lutas que nem mesmo eram nossas, mas demandavam a participação de todos.

Muitos foram aqueles que trabalharam incansavelmente, mesmo naqueles dias de tormenta, alguns trabalharam por todos, e daquele tempo de isolamento nasceu o livro *Teatro de grupo*, mais um importante documento sobre o sujeito histórico teatro de grupo. Construído por várias mãos, o documento reúne as histórias de tantas e tantos trabalhadores do teatro, contadas em mais de 400 páginas de vidas entrelaçadas pela mesma labuta.

Logo nas primeiras páginas do livro *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e de travessias*, com o título, na condição de advertência, o professor Alexandre Mate, com seu olhar sempre atento, estava a ler aquele tempo tal como nós o víamos, e vivíamos. O livro foi lançado em 25 de janeiro de 2021, quase um ano após o decreto de isolamento, e em franca luta de resistência à pandemia, Alexandre escreve:

Fazer teatro no Brasil, que se caracteriza como um país sem políticas públicas para a área da cultura e, como já apontado, a viver um momento de desmonte, não é tarefa fácil. Com a epidemia mundial, houve uma paralisação quanto às apresentações, e não apenas das artes da representação... incontável número de artistas e gente da técnica passou por momentos difíceis, de carência ao extremo em todos os níveis. Como responsáveis pela área da cultura (lembração à eliminação do Ministério da Cultura), Roberto Alvim, Regina Duarte

Mungunzá, espaço/ocupação cultural feito com onze contêineres, instalado na região central de São Paulo, próximo à Cracolândia, que foi inaugurado em março de 2017. O teatro virou um farol balizador numa das regiões em que as políticas públicas, pela falta de diálogo, sempre se mostraram ineficazes. Com foco na desburocratização do acesso à arte, o espaço, que recebeu mais de 60 mil pessoas em apenas doze meses (entre elas, pessoas em situação de extrema vulnerabilidade social), descortina os limites entre a arte e a vida. (Fonte: <<https://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/agente/2007/>>. Acesso em: 9 abr. 2023.)

e Mário Frias foram figuras patéticas, horríveis, vassallos a serviço do mal... Não é possível imaginar o que poderá vir após a pandemia e a gestão Bolsonaro... estamos, agora, vivendo aquela filosofia de vida dos velhos e velhas mestras: a viver (e aproveitar) cada dia... (MATE, 2020, p. 10).

3.1 Entre telas, novas janelas para ler a vida, o teatro pelas redes, e as redes de cooperação, um tempo de arte digital

Não serei o poeta de um mundo caduco./ Também não cantarei o mundo futuro./ Estou preso à vida e olho meus companheiros./ Estão taciturnos, mas nutrem grandes esperanças./ Entre eles, considero a enorme realidade./ O presente é tão grande, não nos afastemos./ Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas.// Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,/ não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela,/ não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,/ não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins./ O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.

Carlos Drummond de Andrade (“Mãos dadas”).

Tomo emprestadas as palavras do grande poeta Drummond, “O presente é tão grande, não nos afastemos. / Não nos afastemos muito, vamos de mãos dadas”, para tratar daquele período, onde se viveu o tempo presente como matéria para entender a própria vida, recobrar as forças, reconstruir pontes para seguir na labuta, resistindo. Expostos ao vírus mortal, tendo que reaprender uma forma de se manter vivo, literalmente, éramos nós todos e todas, artistas, coletivos, homens e mulheres, LGBTQIA+, pretos e pretas da cena, e de fora dela, lutando para não sucumbir.

Tinha-se o dever de continuar, a necessidade de produzir, e com a falta do trabalho que garantia a muitos a sobrevivência imperava a incerteza, tinha-se medo, mas não inércia, e assim foi-se encontrando caminhos para seguir a jornada, enfrentando a pandemia e um pandemônio, como escreveram Albino Rubim¹²⁶ e Márcio Tavares¹²⁷, em *Cultura política no Brasil atual*.

¹²⁶ Antonio Albino Canelas Rubim é pesquisador do CNPq, professor do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia e ex-secretário de Cultura da Bahia na gestão de Jacques Wagner (PT). Autor do livro *As políticas culturais e o governo Lula* e organizador do livro *Política cultural e gestão democrática no Brasil*, ambos da Fundação Perseu Abramo, entre outros.

¹²⁷ Márcio Tavares é historiador e curador. Graduado e mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutorando em Arte pela Universidade de Brasília (UnB). Foi coordenador de Memória, História e Patrimônio da Secretaria de Estado da Cultura do Rio Grande do Sul, diretor do Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul, do Memorial do Rio Grande do Sul e fundador e primeiro diretor do Museu dos Direitos Humanos do Mercosul (MDHM). Foi curador-adjunto da 10ª Bienal do Mercosul – Mensagens de uma Nova América. Atualmente, é secretário nacional de Cultura do PT.

No Brasil, a pandemia se une com o pandemônio, ocasionado pelo governo nacional, que combina inúmeras crises: econômica, anterior à pandemia, com sua tentativa de implantar um (ultra)neoliberalismo, que destrói direitos e não produz nenhum desenvolvimento; ambiental, com recordes de desmatamento, incêndios e outros desastres ecológicos; social, com um dos maiores índices de desemprego na história do país e o aumento da violência contra mulheres, negros, comunidades LGBTQIA+, povos originários, pobres, sem-terra, sem-teto etc.; política, com a presença das milícias nas cenas políticas nacional, estaduais e municipais; ética, por meio da ampliação dos privilégios e da corrupção; nacional, com a degradação da soberania nacional e a submissão vergonhosa do país aos Estados Unidos; e cultural, com ataques às liberdades de criação e expressão, retorno da censura, agressões aos criadores culturais e asfixia deliberada da cultura, das artes, das ciências, da educação e das universidades públicas. A combinação entre pandemia e pandemônio impõe um cenário de grande complexidade, que exige uma atuação política resiliente, persistente e imaginativa, propondo modos de luta e programas de atuação capazes de enfrentar e superar a gravidade da situação atual (RUBIM; TAVARES, 2021, p. 7-8).

Era tempo de reaprender como e por quais estradas seguir para manter o trabalho do coletivo, manter a sede de trabalhos, o Studio do Kaus, dar continuidade aos projetos que, na ocasião, estavam impedidos de acontecer de forma presencial, dado o aumento de contaminados e do número de mortes, bem como a ausência de vacinas, leitos hospitalares etc.

Foi preciso força física e emocional para tentarmos nos manter vivos, foi muito grave o quadro da pandemia de covid no Brasil. Havia e ainda há muitas críticas e elocubrações sobre o que se fazia pela sobrevivência em termos de arte, de teatro, que é a área abrangida por esta dissertação precisamente.

Havia sempre no ar o questionamento, se era teatro ou não, o que se estava a produzir e difundir pelas redes de computadores mundo afora. Era teatro no vídeo, era o vídeo em sintonia com o teatro, a cena gravada, o texto lido em uma câmera, era o audiovisual a serviço da cena teatral e vice-versa, foi um caminho, talvez o único possível à época, para seguir produzindo.

Alguns com mais recursos e equipamentos criaram verdadeiras obras únicas, que, no tempo a história, um dia, serão comentadas com acuidade, para adentrarmos os processos criativos, as poéticas investigadas em tais experimentações, seus resultados e o alcance de tais práticas.

Espetáculos, *podcasts*, leituras, aulas, reuniões, concertos de música, exposições, a arte do mundo todo ao alcance de um toque na tela do celular ou na do computador, porém, mesmo juntos e juntas ao acompanharmos este ou aquele trabalho, estávamos sempre sós diante da máquina, sós em nossos mundos individuais, homens e mulheres, se protegiam da peste, e mantinham-se vivos na resistência.

Se é ou não teatro o que se fez nesse tempo, em algum momento alguém vai debruçar-se sobre o tema, sem preconceitos ou amarras de qualquer tipo, e então poderemos, para os que ainda estiverem vivos, parar a fim de ouvir e refletir sobre a arte e, sobretudo, a respeito do teatro no período da pandemia no Brasil.

Mas, apesar de tudo, estávamos e mantínhamos a conexão entre os pares, principalmente para nos sentirmos vivos, saber de um parceiro ou uma parceira que vencera a peste, ler um texto com alguém a 3 mil quilômetros de distância, assistir a uma aula direto do Canadá, enfim, mantínhamos a rede de apoio.

Quem soube aproveitar esse tempo de distanciamento, mesmo diante de tanto sofrimento, transitando por essas tantas experiências cênicas em vídeo, gravações, reproduções e encontros on-line, viveu um período de aprendizagem e preparação para os dias que se seguem.

Aprender a pensar a cena para o vídeo, depois de tantos anos pensando no palco, na rua e nos lugares de encontro, bem como na relação entre espetáculo e espectadores, caracterizava-se em espécie de abismo e não apenas para o Teatro Kaus, fazia-se absolutamente urgente atravessar aquele estado de coisas.

Não bastavam mais as experiências da cena, era necessário, também, entender e saber usar a linguagem do vídeo, teatro e audiovisual, tudo junto e ao mesmo tempo. Mas é bom afirmar que a gente do teatro buscou qualificar-se para tal “missão”. Novas parcerias foram buscadas.

Éramos artistas do teatro, aprendendo a lidar com a nova linguagem, mas, como seria de se esperar, éramos e somos “metidos” a fazer um pouco de tudo, quem é do teatro de grupo sabe que diretor carrega cenário e monta, tem gente que faz luz, som, cenotécnica, enfim, ser camaleão para não morrer de fome sempre foi a realidade do povo do teatro.

E lá foram todos os que conseguiram fazer teatro on-line trabalhar a distância dos corpos e na distância exigida pelo isolamento social, era esse o movimento a fazer

naquele momento, resistir e buscar formas de produzir em diálogo com essa nova realidade. Assim como tantos outros coletivos, o Kaus migrou suas atividades nesse período para as redes virtuais.

Em 2020 e 2021, enfrentando a pandemia e sofrendo com o descompromisso da autoridade federal, ante o caos que só aumentava, movimentações de políticos, artistas, pensadores e sociedade civil traçavam ações importantes para socorrer o setor cultural, o primeiro a interromper bruscamente suas atividades. Foram tais lutas que geraram conquistas as quais, de alguma forma, salvaram de fato muitos companheiros e companheiras das artes da cena de desaparecerem naqueles tempos sombrios.

O Brasil atravessa um dos mais difíceis ciclos para as políticas culturais. São diárias as notícias do desmonte do setor protagonizado pelo governo federal, por meio do corte de recursos essenciais para irrigar a ação do setor, bem como de perseguição direta aos agentes culturais. Além disso, a pandemia do coronavírus complexificou ainda mais a conjuntura, uma vez que o mundo da cultura foi duramente afetado (RUBIM; TAVARES, 2021, p. 329).

Sem o encontro presencial, mas sempre atentos às demandas dos trabalhadores da cultura, cada coletivo, a seu modo, integrava-se às redes de apoio, encontros virtuais, propostas de lei, cartas às autoridades constituídas e outras ações iam sendo arregimentadas pelas redes. A Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural nasceu dessas muitas discussões, encontros virtuais e muita luta dos trabalhadores da cultura. Criada para apoiar o setor cultural de forma emergencial, recebeu esse nome em homenagem ao letrista, um dos primeiros artistas mortos em razão do processo pandêmico.

A lei foi aprovada e sancionada em junho de 2020 e começou a apoiar de fato o setor cultural no ano de 2021; nesse tempo de espera, muita gente sucumbiu ao enfrentar a sobrevivência desde o início da pandemia, sobretudo com isolamento decretado a partir de março de 2020.

O projeto de lei 1.075/2020 foi iniciativa da deputada Benedita da Silva (PT), e na explicação de sua ementa (justificativa) dizia que: “Determina à União o repasse de três bilhões de reais aos Estados, ao DF e aos Municípios para aplicação em ações emergenciais de apoio ao setor cultural, inclusive custeio de renda emergencial mensal para os trabalhadores da cultura. Faculta às instituições financeiras federais a criação de linhas de crédito especiais e a concessão de condições

especiais para renegociação de débitos. Prorroga os prazos para aplicação de recursos, realização de atividades culturais e prestação de contas de projetos culturais já aprovados pelo órgão responsável pela área de cultura. Incentiva a realização de atividades culturais que possam ser transmitidas pela internet¹²⁸.

Contemplados pelos editais da Lei Aldir Blanc no fim de 2020, o Kaus retoma sua produção, reorganiza os processos para que ocorram de forma remota em função do isolamento já evidenciado. Em março de 2021, já como contrapartida de um dos editais, reencontra-se com o trabalho de fato e apresenta sua primeira investida na versão a distância. Todo gravado de forma remota, tornávamos público o programa *Falando de teatro com o Kaus*, um ciclo de seis videoaulas sobre teatro e literatura brasileira, disponibilizado no canal do grupo no YouTube.

Nesse período de isolamento, o coletivo criou o documentário *Chuva de anjos – fronteiras, travessias e voltas*, exibido dentro do Projeto Artes Cênicas em Processo, do Sesc Pinheiros. Produziu ainda dois espetáculos para exibição on-line, *Chuva de anjos*, do dramaturgo argentino Santiago Serrano, e *Carne viva*, da dramaturga Luh Maza, os experimentos foram exibidos em temporadas on-line e gratuitas no canal das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo¹²⁹ no YouTube.

Muitas foram as ações, projetos, espaços e coletivos que produziram um significativo material cênico em audiovisual. Artistas abriram a porta de suas casas, quartos, quintais e difundiram seus processos pela rede de computadores, enfim, a vida e a arte estavam expostas na rede. Em franco diálogo com a obrigatoriedade do isolamento, por questões óbvias de saúde pública, mas com a necessidade de manter viva a produção artística, sobreviver e dar continuidade aos processos criativos, o teatro de grupo encontrou na ferramenta da internet um caminho possível.

Projetos importantes, como o Sesc em Casa (projeto do Sesc São Paulo) e o Cultura em Casa (projeto das secretarias de Cultura do estado e do município), teatros, grupos e coletivos transformaram suas páginas na web em palcos, onde era

¹²⁸ Fonte: < <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/142136>>. Acesso em: 23 mar. 2023.

¹²⁹ O Programa Oficinas Culturais é uma iniciativa da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Governo do Estado de São Paulo. Na capital, o programa realiza atividades de formação e difusão em três espaços: a Oficina Cultural Oswald de Andrade (Bom Retiro), a Oficina Cultural Alfredo Volpi (Itaquera) e a Oficina Cultural Juan Serrano (Taipas). O programa é gerenciado pela Poiesis, organização social de cultura que desenvolve e administra programas e projetos, pesquisas e espaços culturais, museológicos e educacionais voltados para a formação complementar de estudantes e do público em geral. (Fonte: <<https://oficinas culturais.org.br/sobre/>>. Acesso em: 31 mar. 2023.)

possível acompanhar desde espetáculos antigos difundidos em arquivos até estreias, aulas e experimentos; foram inúmeras as ações artísticas nas redes.

A plataforma MIT (Mostra Internacional de Teatro) on-line e festivais como os de Curitiba, São José dos Campos, Cena Contemporânea em Brasília, entre outros, deram acesso às suas programações. Mostras on-line, shows, exposições, entre outras iniciativas, garantiram que a arte resistisse a esses tempos e ajudaram, e muito, no fique em casa e, de certa forma, deram uma sobrevida aos artistas tão castigados pela falta de trabalho.

De tal período de criações das mais variadas, é preciso dar crédito a alguns trabalhos e coletivos que fizeram a diferença quanto às suas investidas ante a nova tecnologia, explorando muito bem essa plataforma, extraindo resultados positivos, vencendo desafios da linguagem e, com essas tantas ações, mantendo vivo o movimento desses artistas.

Muitos foram os coletivos que se aventuraram nessa nova modalidade, o teatro virtual ou teatro digital, porém alguns conseguiram de fato entender, dominar e fazer desse momento de dificuldades um tempo de oportunidades; dentre tantos outros, destaca-se o incansável trabalho do coletivo Os Satyros.

O coletivo, um dos pioneiros nessa arte digital, tornou seu trabalho visto e comentado em vários países, produziu em parcerias e rompeu fronteiras com seu teatro digital. Ivam Cabral¹³⁰ e, sobretudo, Rodolfo García Vázquez¹³¹ mostram como é possível fazer aquilo funcionar e como fazer bem-feito. Suas criações ganharam a

¹³⁰ Ivam Cabral é ator, diretor e dramaturgo, tem dedicado sua carreira às artes do palco. Doutor em Pedagogia do Teatro e mestre em Artes Cênicas pela ECA-USP, é cofundador, ao lado de Rodolfo García Vázquez, da Cia. de Teatro Os Satyros. Como ator e dramaturgo, recebeu inúmeros prêmios e escreveu dezenas de textos, tendo sido traduzido para o espanhol e o alemão. Lançou, em 2006, o livro *O teatro de Ivam Cabral* – Quatro textos para um teatro veloz, pela Coleção Aplauso, da Imprensa Oficial de São Paulo; e, em 2010, foi indicado ao Prêmio Jabuti. Também escreve para cinema e TV, tendo assinado os roteiros de *A noiva* e *Além do horizonte*, ambos para a TV Cultura. Atualmente, acumula o cargo de diretor-executivo da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco. (Fonte: <<https://www.spescoladeteatro.org.br/quemsomos/ivam-cabral>>. Acesso em: 3 abr. 2023.)

¹³¹ Rodolfo García Vázquez nasceu em São Paulo, em 1962. É diretor, dramaturgo e cineasta. Dirigiu trabalhos em países como Estados Unidos, Suécia, Alemanha, África do Sul, Cabo Verde e Quênia, recebendo importantes prêmios como Shell, APCA, Qualidade Brasil, Governador do Estado, Arcanjo de Cultura e Aplauso Brasil. Desde 2020 faz parte do conselho editorial da revista *Theatre, Dance and Performance Training* (Routledge). É professor convidado das Universidades de Artes de Estocolmo e Helsinki e um dos fundadores e coordenador do curso de Direção da SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco. (Fonte: <<https://www.cobogo.com.br/rodolfo-garcia-vazquez>>. Acesso em: 10 abr. 2023.)

cena do mundo, com empenho e dedicação para melhorar sempre e manter o trabalho do Satyros vivo, inspirando tantos outros coletivos.

Desde o começo da pandemia, a Cia. de Teatro Os Satyros foi pioneira ao assumir o teatro digital como linguagem, sem qualquer tipo de preconceito. E tal feito teve reconhecimento mundial. Foi o primeiro grupo teatral no Brasil e no mundo a partir do palco real para as redes com o solo de Ivam Cabral *Todos os sonhos do mundo*, dirigido por Rodolfo García Vázquez, e encenado em formato *live* já ao fim da primeira semana da quarentena, em 20 de março de 2020, e ainda em cartaz em seu Espaço Digital dos Satyros. Seis meses depois, neste sábado (26/09/2020), o grupo liderado por Cabral e Vázquez fez outro feito histórico: encenou sua peça criada exclusivamente para o digital, *A arte de encarar o medo*, em três diferentes continentes: África, América e Europa. O fato é inédito na história do teatro brasileiro, sendo que as montagens já foram vistas por mais de 25 mil pessoas em todo o planeta. No mesmo dia, o grupo ainda encenou sua montagem mais recente brasileira, *Novos normais*. Além da versão nacional, a primeira a estrear com o elenco brasileiro em 13 de junho de 2020, foram encenadas no mesmo dia a encenação africano-europeia e a montagem estadunidense de *The Art of Facing Fear*, versão internacional da obra, sempre dirigidas por Vázquez¹³².

Reconstruindo pontes, aprendendo e reaprendendo novos diálogos para não desaparecer, assim cada coletivo, em diversos espaços mundo afora, esteve em ação, produzindo, escrevendo, estudando e se preparando para o retorno aos encontros presenciais, às partilhas em sala de ensaio, espetáculos etc.

Sabia-se (e era fundamental apegar-se a isso) que esse momento de dor e tormenta ia passar, mas não se sabia quanto tempo demoraria, e era preciso estar pronto, manter-se firme para quando o momento de retomar o curso da vida chegasse. Esta dissertação foi sendo engendrada também nesse tempo de distâncias, as palavras foram surgindo enquanto estávamos vivendo aquele/esse tempo.

Em um determinado momento, escrevendo na época das eleições presidenciais em outubro de 2022, aventava o desespero que seria, para qualquer pessoa minimamente humana, a vitória do capitão fascista, nomeado por tanta gente de respeito absoluto, e sua prole de seguidores. Muitos da prole saíram-se vitoriosos naquelas eleições, e retornam ao poder em outras funções, mas o déspota foi vencido, e a luta começou a ganhar novos contornos, estamos novamente a respirar esperança.

¹³² Fonte: < <https://www.blogdoarcanjo.com/2020/09/27/satyros-faz-historia-com-peca-digital-em-3-continentes-no-mesmo-dia/>>. Acesso em: 3 abr. 2023.

Luiz Inácio Lula da Silva saiu vencedor para governar pela terceira vez a nação brasileira. Respira-se um tanto mais leve, não há romantismo nessa vitória, foi árdua a luta pelo retorno ao mínimo de civilidade. Só a certeza de que um fio de luz e esperança foi reacendido, e diante do experimentado em quatro anos do governo que aí estava foi como sair do calabouço da intolerância, preconceitos e estancar uma série de crimes contra o povo brasileiro que estava em franco andamento.

Muito haverá que ser reconstruído na educação, cultura, no social, nas relações pessoais e humanas para o país retomar seu rumo, e no curso do tempo veremos reestabelecido pelo menos um pouco do tanto destruído. Mas a célula má do fascismo foi semeada e alimentada durante quatro anos, e há muito a fazer.

Será necessário muito empenho e atenção para estancar o mal que hoje corre nas veias de muitos brasileiros, e talvez, em um tempo futuro, possamos nos libertar dos danos causados nos anos em que um capitão, em nome de Deus, da pátria e da família, quase nos enterrou a todos.

Como radical forma e dimensão política quando a face inimiga dispensa a máscara sem resquício de rubor à incorporação de ideias autoritárias? Não à toa, setores relevantes da sociedade têm operado consciência crítica e praticado atos de mobilização nas áreas correlatas da Educação, da Saúde, do Ambiente e da Ciência. Das Jornadas de Junho de 2013 para cá, foram candentes as cenas de oposição explícita nas diferentes gerações de artistas de grupo propensos à invenção e ruptura também nos campos da linguagem. O discurso de ódio há de ser arrefecido na travessia do momento brasileiro. Que esse processo funesto desdobre mais maturidade na relação entre os seres humanos e a nação marcada por desigualdades e injustiças. Ambição civilizatória lida nas entrelinhas finais do referido manifesto, escrito a muitas mãos para exprimir o compromisso e a responsabilidade histórica de seus signatários “com a ideia de uma prática artística e política que se contraponha às diversas faces da barbárie – oficial e não oficial – que forjaram e forjam um país que não corresponde aos ideais e ao potencial do Povo Brasileiro”. Daí a condição essencial da vigília (SANTOS, 2021, p. 44-5).

3.2 *Havia um país aqui antes do Carnaval, e a vida volta a fazer brilhar os olhos, teatro para vencer o medo, fazemos teatro para não morrer de realidades*

Quem somos, de onde viemos e para onde vamos no início de um novo processo cênico, retomando os encontros presenciais pós-isolamento? O Teatro Kaus enquanto esteve trabalhando a distância trazia esses questionamentos como material de pesquisa.

Era o início de investigação daquele tempo e das histórias de tantos e tantas silenciados no curso da história recente do país. Porém, além de pensar no aqui agora, havia a necessidade de investigar o início de tudo, onde nos tornamos essa pátria que aí estava chafurdada em tantas desgraças humanas, sociais e políticas.

Nada nasce do dia para a noite, e foi olhando para a história do Brasil que encontramos um caminho para, mais uma vez resistindo, seguir a trajetória do coletivo. Retomando a dramaturgia brasileira, com o desejo de falar de um tanto de vidas ceifadas pelo simples fato de transitarem em corpos diferentes, lançávamo-nos ao desafio de criar uma obra inédita.

O ano de 2022 foi o da retomada dos espetáculos presenciais, um novo tempo, ainda entre o medo e espanto, mas de certa forma voltava-se ao nosso espaço de trabalho, retornávamos a nós mesmos, e o ar enchia os pulmões inflando a necessidade criativa do grupo.

A primeira incursão do coletivo em seu retorno aos palcos ocorreu com a estreia do espetáculo *Chuva de anjos*, de Santiago Serrano, que havia feito temporada online durante o período de distanciamento, em 2021, porém o coletivo já havia retomado seus encontros presenciais, ávidos que estávamos em desenvolver novos processos criativos.

Necessitávamos falar sobre quem éramos; necessitávamos falar aquilo que estávamos vivendo; necessitávamos falar dos tempos de ódio ao paroxismo de tentativas de apagamento e destruição, uma espécie de projeto de crueldade; tínhamos de trazer tudo o que se vivia.

Em tempos nos quais tudo parecia estar fora da ordem, uma nova investigação acerca da origem do brasileiro estava a ser engendrada pelo Kaus, decorrente dos isolamentos. Assim, partindo da provocação segundo a qual haveria um país aqui

antes do carnaval, perguntando que Brasil seria aquele, retomávamos o curso da vida, retomávamos o fazer teatral, a práxis do grupo em encontro e partilha entre os pares.

A criação de um novo trabalho se iniciava, com novos atores e atrizes que passaram a integrar o coletivo ao longo dos trabalhos on-line, nascia assim um novo projeto para trilhar outros caminhos poéticos e estéticos, no sentido de manter e ampliar a capacidade produtiva do Kaus.

A dramaturgia construída durante o processo partia da pergunta: Onde estávamos enquanto todos dormiam tranquilos sem imaginar que um vento do oriente arrastaria até o sul a praga que revelaria, em seu íntimo, o que seríamos como homens, mulheres, povo e pátria? A pesquisa pretendia construir uma dramaturgia a partir de uma incursão sobre a construção da identidade do povo brasileiro.

Havia um país aqui que, desejoso de mudanças, deu voz ao negro, aos indígenas, aos LGBTQIA+, às mulheres, e todos estavam no mesmo carnaval, disputando alegria e ocupando o espaço público como deve ser, fazendo a festa do povo, ainda que mascarando as diferenças sociais, a violência, o racismo, que sempre se mantiveram presentes.

Sempre estivemos, desde a colonização, bailando diante de um país que, de diferentes modos, parecia apático ante a tragédia, e que luta para se reconhecer como pátria: somos muito jovens, há ainda muito que amadurecer. Havia um país aqui antes dos portugueses, do Carnaval, mas fomos construídos erroneamente como uma uniformidade cultural, matando a pluralidade étnica.

O projeto era a sequência natural do trabalho do Kaus, trajetória que perpassa as pesquisas e encenações dedicadas a obras da dramaturgia nacional não inéditas nos primeiros dez anos de atividades do grupo, e durante os últimos anos realizando pesquisas e encenações de textos inéditos da dramaturgia da América Latina e Espanha.

Assim, em chamados de reconstrução, após a tormenta e sob ela ainda, direcionamos nossa energia para o Brasil, o desejo era falar de nós. No projeto, o Kaus, além da busca por dramaturgias inéditas, iniciava a experimentação do processo criativo de construção da dramaturgia a partir das incursões investigativas

dos dez atores que compunham o grupo naquele momento, em diálogo com o dramaturgo convidado Rudinei Borges dos Santos¹³³.

Em quase toda a trajetória do coletivo, a definição da dramaturgia a ser trabalhada era o disparador dos processos, agora estava-se a olhar a própria vida, e a elaborar uma construção cênica partindo do entrecruzamento de tantas histórias espalhadas pelos grotões do território brasileiro.

Retomava-se a caminhada, a terceira década de atividades do coletivo, imprimindo continuidade à sua pesquisa, a fim de revelar dramaturgias inéditas, que discutissem as questões sociais, políticas e poéticas do ser humano, propondo fazer um recorte do Brasil ainda poético (nunca deixou de sê-lo), apesar do ódio e do desamor que, por vezes, tomaram nossas ruas, envenenado suas veias.

Havia um país aqui antes do Carnaval, ao retomar projetos do Teatro Kaus de forma presencial, estreou em 3 de novembro de 2022, no Teatro Paulo Eiró¹³⁴. Escrita pelo dramaturgo Rudinei Borges especialmente para o grupo, a peça divide-se em dez brevíários que narram experiências vivenciadas por diferentes povos nesse Brasil de territórios vastos.

A resistência dos territórios ameríndios, o caráter multifacetado dos cenários urbanos e as contradições dos espaços explorados pelo garimpo e destruídos pelas queimadas são alguns temas encenados na peça. O texto também homenageia alguns artistas reais, como a *performer* amazônica Uýra Sodoma¹³⁵; o artista plástico

¹³³ Rudinei Borges dos Santos (Itaituba, PA, 1983) é poeta, dramaturgo, diretor teatral, autor de livros de dramaturgia e poesia. Rudinei é mestre em Educação pela Universidade de São Paulo (USP) e fundador do coletivo de teatro Núcleo Macabéa. Sua produção é marcada pelo estudo de memórias e histórias orais relacionadas às comunidades ribeirinhas amazônicas e das favelas de São Paulo, resultando em peças que trazem temas de forte crítica social. Possui inúmeros textos teatrais encenados em Angola e no Brasil, sendo indicado ao Prêmio Shell de Teatro pela dramaturgia de *Dezuó, brevíário das águas* (2016). (Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2023. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa378461/rudinei-borges>>. Acesso em: 12 abr. 2023.)

¹³⁴ O Teatro Municipal de Santo Amaro Paulo Eiró foi inaugurado em 23 de março de 1957. O teatro foi projetado em 1952 pelo arquiteto Roberto Tibau. O nome do teatro é uma homenagem ao poeta, escritor, dramaturgo e professor Paulo Eiró (Paulo Francisco Emilio Salles, 1836-1871), nascido em Santo Amaro, quando este ainda era um município. (Fonte: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/dec/teatros/paulo_eiro/index.php?p=730>. Acesso em: 15 abr. 2023.)

¹³⁵ Emerson Santarém (Pará, 1991) vive e trabalha em Manaus, é indígena e dois espíritos (trans). Formada em Biologia, com mestrado em Ecologia, atua como artista visual, arte-educadora e pesquisadora. Habita Manaus (AM), território industrial no meio da floresta, onde se transforma para viver Uýra, uma árvore que anda. Tendo o corpo como suporte, narra histórias de diferentes naturezas via fotoperformances e performances. A partir da paisagem cidade-floresta, se interessa pelos sistemas vivos e suas violações, bem como pela memória e as diásporas indígenas. (Fonte: <<https://www.premiopipa.com/uyra/>>. Acesso em: 14 abr. 2023.)

do povo indígena Macuxi Jaider Esbell¹³⁶ e a escultora de origem indígena Conceição de Freitas da Silva, conhecida como “Conceição dos Bugres”¹³⁷.

O espetáculo é um manifesto artístico coletivo de tantas vozes silenciadas, pelas florestas queimadas, pela invasão das terras indígenas e os que vivem à margem. É um manifesto cênico para lançar luz ao apagamento de tanta gente desde a invasão do país.

O processo de trabalho para a montagem do espetáculo *Havia um país aqui antes do Carnaval* e seus desdobramentos é informação para um estudo específico sobre a retomada de um trabalho teatral em grupo, pós-pandemia e depois de quase três anos de isolamento.

O antes, o durante e o que ainda reverbera desse processo, um dos mais difíceis do coletivo, contribuiu para uma reorientada nos rumos que o Teatro Kaus deverá seguir nos anos que virão, já com base nas pesquisas e em sua práxis cênica a partir do ano de 2023.

¹³⁶ Jaider Esbell (Normandia, 1979 – São Paulo, 2 de novembro de 2021) foi um escritor, artista, arte-educador, geógrafo e curador brasileiro e um ativista dos direitos indígenas. Artista, escritor e produtor cultural indígena da etnia Makuxi. Nasceu em Normandia, estado de Roraima, e viveu até os 18 anos onde hoje é a Terra Indígena Raposa – Serra do Sol (TI Raposa – Serra do Sol). (Fonte: <<http://www.jaideresbell.com.br/site/sobre-o-artista/>>. Acesso em: 14 abr. 2023.)

¹³⁷ Conceição Freitas da Silva (Povinho de Santiago, RS, 8 de dezembro de 1914 – Campo Grande, MS, 1984), popularmente conhecida como Conceição dos Bugres, foi uma escultora brasileira de origem indígena reconhecida como uma das maiores artesãs do Centro-Oeste brasileiro, em especial, do estado do Mato Grosso do Sul. A arte de Conceição se baseou no tema único de figuras indígenas denominadas “Bugres”. Suas típicas esculturas em madeira são consideradas os artefatos mais representativos da arte, cultura e identidade sul-mato-grossense. (Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Concei%C3%A7%C3%A3o_dos_Bugres>. Acesso em: 15 abr. 2023.)

4 Conclusão. Perspectivas e movimentos, o tempo é agora

No princípio, tudo aquilo que parecia impossível foi tomando seu lugar, seu espaço no processo de composição desta dissertação. Foi um processo constante de entrega, de lembrança, da retomada de histórias em tempos e lugares para registrar os antecedentes desta jornada, e que de alguma forma alicerçaram o processo desta escrita. Não há muito o que concluir em se tratando de um processo contínuo de busca e trabalho, dentro do processo criativo e da práxis de um coletivo teatral, mas esta dissertação trata-se quase de um fechamento do ciclo de 25 anos aqui apresentado.

Entre travessias e voltas, buscou-se por meio desta escrita iluminar os caminhos percorridos, rever as propostas cênicas investigadas, os encontros e desencontros que serviram de material a ser consultado, mesmo que por simples curiosidade por quem deseja aventurar-se por tal meio/linguagem, produzindo poéticas e estéticas cênicas em coletivos teatrais, inserindo-se no sujeito histórico teatro de grupo.

A dissertação que aqui vai tomando contornos de conclusão lançou luz sobre a trajetória do coletivo Teatro Kaus Cia Experimental criado em 1998, em São José dos Campos, no interior do estado de São Paulo, e sua migração para a cidade de São Paulo, em 2001. Transitou sobre as poéticas cênicas do coletivo, seus projetos, espetáculos, publicações, seu processo formativo e sua militância artística, em uma jornada construída ao longo de 25 anos.

Mais que narrar a trajetória de um grupo de teatro, esta pesquisa debruça-se sobre os processos artísticos, cênicos e pedagógicos que constituem a essência dos coletivos teatrais, faz menção a artistas, criadores e outros tantos coletivos que se misturam na construção da história do teatro de grupo entre as veias do Vale do Paraíba e as artérias da capital paulista.

Há tantas histórias contidas nas histórias de um coletivo teatral, são tantas as idas e vindas, investigações que resultam em espetáculos, erros e acertos de uma jornada que se faz no caminhar, com olhos que enxergam o passado e iluminam perspectivas de futuro em uma trajetória em andamento.

Esses relatos das vozes e movimentações do Teatro Kaus, inseridos no sujeito histórico teatro de grupo, devem servir aos pesquisadores e pesquisadoras do futuro e, sobretudo, aqueles grupos e pesquisadores dos interiores do Brasil que busquem

compreender alguns dos vários caminhos que se pode definir para existir e criar teatro em grupos.

A trajetória do Kaus, ocorrida entre as veias do Vale do Paraíba e as artérias da Pauliceia, caracteriza-se como um caminho repleto de encontros, de possibilidades de investigação cênica, de definição de estéticas e poéticas que vão, de alguma forma, definir a gênese do grupo e lançar luz a tantos profissionais que foram ou ainda são responsáveis pela manutenção, existência e (re)existência do teatro de grupo no interior de São Paulo e na capital.

Iniciei esta dissertação de mestrado perguntando a quem interessaria criar um coletivo teatral no interior, entre as cidades do Rio de Janeiro e a capital de São Paulo, e afirmando que mais fácil talvez seria “meter a cara na capital” como dizem lá no interior.

O que leva alguém a pesquisar a trajetória de um grupo de teatro? No próprio parágrafo, afirma-se que interessa a todas as pessoas que, inquietas, com a necessidade de ação, de construção de narrativas e discursos cênicos de luta e enfrentamento, não aceitam estar à margem, mas desejam, de alguma forma, estar no “centro da produção teatral” do território em que se encontram.

Este foi o caminho trilhado nesta escrita, apontar as circunstâncias, os tempos e lugares em que se inseriu o Teatro Kaus no percurso de sua história, sua inquietação e a necessidade de ação que o levou a migrar, a criar constantemente, investigando territórios novos, poéticas e estéticas da cena que, em diálogo com sua narrativa de luta e militância, alicerçaram as mais de duas décadas em que o grupo esteve inserido no sujeito histórico teatro de grupo.

O que leva alguém a pesquisar a trajetória de um coletivo teatral nascido aos pés da Serra da Mantiqueira muito provavelmente é tomá-lo como uma alegoria de tantos outros coletivos, e não apenas da região mencionada. É preciso olharmos nossa trajetória entendendo-a como sujeitos e agentes significativos no processo de transformação, manutenção e continuidade da práxis do teatro de grupo.

Nascidos à margem das rodovias nas grandes cidades, em bairros e outros tantos cantos do Brasil adentro, o teatro de grupo é quase sempre o caminho que muitos artistas encontram para exercer sua criatividade. Em grande medida, é por meio da reunião em coletivos que sonhos se concretizam, na união de forças de pessoas cujos desejos assemelham-se.

Essa gente trabalhadora vai criando uma teia de fazedores de teatro espalhados em todos os estados do Brasil, mantendo vivo o exercício da práxis teatral. Em pequenas comunidades, reunidos nas igrejas, quadras, centros esportivos e culturais, lá estão eles, os grupos de teatro, pessoas que, com coragem e muita dedicação, quase sempre sem recursos financeiros, mantêm viva a arte do teatro de grupo.

Construindo espetáculos, experimentando estéticas, realizando experimentações em espaços alternativos, (re)existindo, os coletivos teatrais vão fazendo a sua, a minha, a nossa história do teatro brasileiro. É fugindo da lógica do mercado, que quase sempre exige desses grupos estruturas fora de suas realidades para ocupar grandes palcos das cidades, estruturas de que nem sempre se dispõe, o que leva tais grupos a criarem incansavelmente, a ressignificarem o espaço cênico, buscando alternativas para existirem e coexistirem fazendo teatro em diálogo com a realidade da cidade.

Fazer teatro, sobretudo o de grupo, disse um velho professor, é um ato de fé, militância e amor, não é tarefa para os fracos de espírito. Trazer do teatro amador a máxima da luta diária pela sobrevivência fez do Teatro Kaus um coletivo que conseguiu, e consegue todos os dias, atravessar as adversidades e manter-se fiel a seu propósito enquanto coletivo teatral, sem fazer concessões, sejam elas estéticas, poéticas e políticas.

Então, é no princípio de tudo, quando ainda de forma empírica e despretensiosa se experimentava o teatro, que vem a capacidade de luta constante, do reinventar-se sempre, de retirar força no último suspiro, para seguir e enfrentar as tantas dificuldades, colocadas numa jornada que já remonta a 25 anos.

Por isso e pelo muito que ainda há que ser feito, não se considera concluída a trajetória do Teatro Kaus, é sim uma história em construção, esta dissertação é mais um ato nesse processo em andamento. Analisando e observando a práxis do coletivo se conclui que o Kaus, em movimentação, alimenta-se desse mundo em transformação constante para manter vivas suas práxis.

Em tempos de pós-tormenta, um tanto aliviados e esperançosos com os meses iniciais de 2023, distantes há apenas alguns meses das mazelas deixadas pelo projeto de governo da ultradireita, vencido nas urnas, olha-se o presente com a certeza de que a busca será sempre por um tempo melhor.

Cada coletivo dentro de sua trajetória de luta e resistência, e que continua vivo neste ano de 2023, vai construindo novas pontes para se atravessar esses tempos praticando arte, pensando teatro, difundindo poéticas, inserido na realidade do Brasil que ainda não é de todos.

Há muito ainda a fazer, sobretudo no que tange a investigar tantos coletivos que vão nascendo a cada novo ano, alimentados pela necessidade de produzir arte, o Kaus é só um dentre tantos outros, e que pode se orgulhar da trajetória que vem construindo desde a sua criação.

O grupo que se mantém fiel à sua origem, segue pesquisando e encenando dramaturgias inéditas, experimentando outros caminhos para a elaboração do processo criativo na construção da cena, desenvolvendo experimentações e estudos acerca do trabalho dos atores e das atrizes, sempre em diálogo com muitos outros e outras artistas envolvidos nas montagens e nos projetos do coletivo. Continua-se na esteira da história, firmes no intento de manter a jornada do coletivo.

Como citado, é um caminho árduo para quem opta por percorrê-lo. Escuta-se sempre à boca miúda, aqui e acolá, que o grupo não pode ser só de um ou dois, talvez três integrantes, grupo é sempre um aglomerado de pessoas que, juntas, partilham todo o processo e são solidárias na alegria e na dor, se não for isso, é produtora e não grupo, dizem as línguas “faladeiras”, sem observarem o curso da história de tantos coletivos.

Um grupo de pessoas solidárias na alegria e na dor, pessoas em torno de um objetivo em que todos e todas compõem o processo criativo, é isso que tem caracterizado o Kaus. Porém devemos considerar que, ao longo da história, boa parte dos coletivos que atravessaram décadas produzindo e resistindo no fazer teatral brasileiro é carregada por artistas, dois ou três, que levam nas costas o peso real de garantir a existência do coletivo, ainda assim são coletivos teatrais e atuam como tal em franca existência.

A tradição do teatro de grupo no país perpassa algum grau de resistência, característica mestra para a maioria que opta por fixar esse modo de ser e estar. Basta citar o Teatro Experimental do Negro, o TEN (1944), dirigido por Abdias do Nascimento (1914-2011) no Rio de Janeiro, paradigma da afirmação da cultura negra nos palcos – vide o Bando de Teatro Olodum, atuante em Salvador desde 1993. Essa inquietude move no mesmo ano o Teatro de Equipe (1958-1962) em Porto Alegre, tendo em suas fileiras Mário Almeida, Paulo José e Paulo César Pereio, e o Teatro Oficina (1958) em São Paulo, fruto do ímpeto

juvenil dos então estudantes de Direito José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi e Amir Haddad, grupo que vai transgredir sob a ditadura militar (1964-1985). Período, aliás, marcado por corajoso posicionamento político do meio teatral a despeito da rima tortura e censura em voga. A dimensão sociopolítica ganha fôlego com o aparecimento do Grupo Opinião (1964-1982), no Rio; Teatro Popular União e Olho Vivo (1966), em São Paulo; Teatro Ventoforte (1974), primeiro no Rio e depois em São Paulo; Grupo Imbuaça (1977), em Aracajú; Tribo de Atuadores Ôi Nóis Aqui Traveiz (1978), em Porto Alegre; Grupo Tapa (1979), inicialmente na seara carioca e posteriormente paulistana; Grupo Galpão (1982), em Belo Horizonte; Grupo Tá na Rua (1982), no Rio; e o Lume Teatro (1985), em Campinas, entre outras articulações representativas do panorama esboçado. Em linhas gerais, os conjuntos citados correspondem ao tronco da árvore da categoria teatro de grupo, que compreende parte considerável da paisagem cênica do país. Às vezes a composição do coletivo é bastante flexiva, sujeita ao ritmo de cada fase. Sob esse ponto de vista, vale pontuar o Grupo Pau Brasil (1978), depois o Grupo Macunaíma, encabeçado por Antunes Filho e fundido permanentemente ao Centro de Pesquisa Teatral, o CPT (1982), oásis artístico-pedagógico mantido pelo Serviço Social do Comércio, o Sesc SP; bem como a Companhia de Ópera Seca (1986-1996), capitaneada por Gerald Thomas em produções cariocas e paulistas que esbanjam teatralidade em sua escrita cênica. O componente ideológico da criação coletiva ou colaborativa é tributário, em grande parte, da luta concomitante dos próprios artistas, intelectuais e estudantes em prol de políticas culturais junto às instâncias governamentais. Afinal, abraçar a atividade teatral com tais premissas e sob o céu da realidade cultural brasileira implica enfrentar instabilidades de toda ordem. A manutenção de vínculo é cara à modalidade de grupo em qualquer país, daí a surpreendente galeria dos que perseveram há décadas¹³⁸.

A história dos coletivos teatrais remonta à luta de artistas da cena há muitas décadas, indivíduos que, motivados pelo impulso de criação, de resistência ante os desmandos da política, buscam o diálogo constante com a realidade na qual estão inseridos desde que por aqui aportaram as caravelas. Desapegados do individualismo, carregam em sua pele as cicatrizes do tempo, marcas que registram as memórias de luta, decepções, vitórias e perdas que de alguma forma os fizeram continuar.

A tese/proposta do coletivo é reunir pessoas que, juntas em torno da linguagem teatral, manifestação que as une, comunguem do processo criativo, dividam o tempo e o espaço, misturem épocas, idades e experiências. Muita gente

¹³⁸ SANTOS, Valmir. A filosofia dos grupos. *Teatrojornal*, 5 maio 2014. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2014/05/a-filosofia-dos-grupos/>>. Acesso em: 12 abr. 2023. Texto publicado originalmente no *Catálogo Palco Giratório* – Circuito Nacional 2014, p. 18-25, iniciativa da Rede Sesc de Intercâmbio e Difusão de Artes Cênicas.

chega e muitos se vão na trajetória de um coletivo teatral, ficam aqueles e aquelas que assumirão a missão de ser e estar como coletivo enquanto forma e meio para existir na práxis do teatro. Manter-se diante do desafio de continuar sempre, todos os dias, é para os que são o coletivo, uma tarefa para toda a vida.

Esta dissertação trata do caminho que o Teatro Kaus vem trilhando em um tempo significativo; daí decorrem memórias, registros das experiências cênicas, de investigação de estéticas e poéticas cênicas, resistência na condição de inserção em um coro, chamado teatro de grupo.

De 2023 em diante, conta-se em um outro tempo, talvez por outras vozes, porém, além do que virá, porque futuro é tempo em movimento, é coisa que não se pega e não se sabe muito bem o que seja, segue-se a história que ficará registrada nas retinas daqueles e daquelas que ficarão até o fim.

Mais de vinte anos depois de iniciada a árdua caminhada do Teatro Kaus, indagamos seus integrantes sobre qual seria hoje sua alternativa estética e cultural, ao que eles responderam num exercício de coerência que reafirma suas antigas convicções e renova seus horizontes de expectativas: “Nossa busca é pelo incômodo que assola a humanidade, as mazelas sociais, os conflitos e o estado absurdo da vida. O grupo nasce com o desejo de investigar a dramaturgia brasileira focada em temas sociais de relevância para a compreensão dos males do homem, calcada no realismo e no naturalismo. Com o passar dos anos, vamos afunilando o processo de trabalho e pesquisa para ampliar o pensamento, em busca de um teatro que transcenda esse realismo e que encontre em experiências das mais diversas, novas possibilidades cênicas para dar conta de tantas questões acerca do homem contemporâneo. Dessa forma estabelecemos uma estética híbrida, que continua buscando, nas mais variadas dramaturgias, histórias e personagens que nos incitem ao debate, porém experimentando novas linguagens como o surrealismo, o absurdo e as poéticas cênicas do teatro contemporâneo”. Portanto, constatamos que o Teatro Kaus Companhia Experimental continua sua caminhada apostando todas as suas fichas na valorização do trabalho do ator, no poder comunicativo da excelência dramatúrgica, na possibilidade que representa o espetáculo teatral enquanto experimentação criativa e, principalmente, acreditando de forma inabalável na extraordinária capacidade de transformação da arte teatral que permite aos verdadeiros discípulos de Dionísio reinventarem-se constantemente (VILLAVICENZIO apud NASCIMENTO, 2018, p. 23-4).

Para fechar esta escrita, em um tempo que nos inspira alguma esperança, sobretudo para as artes, a cultura e a educação, um pouco de ar aos pulmões deste país em constante transformação, para recobrar força e harmonia a fim de seguir,

tomo emprestado de Conceição Evaristo seu poema “Pedra, pau, espinho e grade” para iluminar novos caminhos, olhando para um tempo em que foi e ainda é preciso vencer as pedras, paus e grades para existir e manter-se na luta pela (re)existência do teatro de grupo, em um tempo que segue em movimento.

“No meio do caminho tinha uma pedra”,
mas a ousada esperança
de quem marcha cordilheiras
triturando todas as pedras
da primeira à derradeira
de quem banha a vida toda
no unguento da coragem
e da luta cotidiana
faz do sumo beberagem
topa a pedra-pesadelo
é ali que faz parada
para o salto e não o recuo
não estanca os seus sonhos
lá fundo da memória,
pedra, pau, espinho e grade
são da vida desafio.
E se cai, nunca se perdem
os seus sonhos esparramados
adubam a vida, multiplicam
são motivos de viagem.
(EVARISTO, 2017, p. 60).

4.1 Histórico, Teatro Kaus 25 anos resumidos

O Teatro Kaus Cia Experimental foi criado em dezembro 1998 por Reginaldo Nascimento e Amália Pereira. A companhia nasceu pela necessidade de aprofundar estudos concernentes ao trabalho do ator, a partir inicialmente do estudo da dramaturgia brasileira e com temática social, o grupo se dedicava a investigar um teatro que transcendia o realismo na cena teatral.

O projeto de criação do grupo teve início em 1996, em São José dos Campos, após a montagem do texto *Homens de papel*, de Plínio Marcos. A partir de tal trabalho, munido da necessidade de concepção de um teatro que “respirasse com o ator” e no qual a troca fosse tão intensa que causasse a reflexão, surgiu a linha de estudos do Teatro Kaus Cia Experimental. Durante o ano de 1999, a companhia encenou *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, e *Elogio da loucura*, de Erasmo de Roterdã, além de outros tantos exercícios com parceiros e convidados, na transição de nome de Teatro Pré-ocupado para Teatro Kaus.

No de 2000, o já Teatro Kaus realizou o Projeto Brasil em Cena, uma Trilogia do Teatro Nacional, beneficiado pela Lei de Incentivo Fiscais da Fundação Cultural Cassiano Ricardo, de São José dos Campos, com patrocínio da Kone Elevadores. O projeto consistia na conclusão de um processo de pesquisa que resultou na montagem dos textos *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna; *O cocô do cavalo do bandido*, de Chico de Assis; e *Oração para um pé de chinelo*, de Plínio Marcos. Os espetáculos foram apresentados em São José dos Campos e em outras cidades do Vale do Paraíba, sempre em temporadas populares.

A peça *Oração para um pé de chinelo* participou dos festivais de teatro de São José do Rio Preto, Blumenau, Santa Barbara D'Oeste, entre outros, e fez temporada no Centro Cultural São Paulo. Em novembro de 2001, em busca de novos desafios, o Teatro Kaus se mudou para a cidade de São Paulo, fixou residência na capital paulista, se associou à Cooperativa Paulista de Teatro e reestreadou a peça *Oração para um pé de chinelo*, no espaço Cênico Ademar Guerra, no Centro Cultural São Paulo.

De casa nova, iniciou-se um processo de estudos para a definição dos novos rumos do grupo; durante os anos de 2001 e 2002, os criadores do Kaus mergulharam em um intenso processo de estudos, mapeando textos e autores para futuras

montagens. Trabalharam ainda para reformular e tornar o grupo conhecido na cidade de São Paulo.

Durante o ano 2003, o grupo retoma suas atividades já reformulado para a montagem do espetáculo *Vereda da salvação*, de Jorge Andrade, trabalho que apresentou formalmente o Kaus ao teatro e ao público da cidade de São Paulo. O espetáculo estreou em 2004, no Espaço Galpão 5, fez uma longa temporada naquele espaço alternativo, com significativo reconhecimento de público e crítica, e, em 2005, reestreou para uma temporada no Espaço Cênico Ademir Guerra, no Centro Cultural São Paulo.

Ao final da temporada de *Vereda da salvação* (2004), buscando novos caminhos para a pesquisa e a continuidade da prática cênica, o coletivo parte para novas empreitadas, o que levou o grupo ao encontro da dramaturgia latino-americana, um território desconhecido. Durante o ano de 2005, dedicou-se à pesquisa de dramaturgia de países da América Latina; desse primeiro contato com os textos, estreou em janeiro de 2006 o espetáculo *Infiéis*, do dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra, que ficou em cartaz no Centro Cultural São Paulo, Sala Paulo Emílio Sales, e depois seguiu em temporada no Teatro Sérgio Cardoso, Sala Paschoal Carlos Magno; a peça seguiu em temporadas até o ano de 2009.

O Teatro Kaus dedicava-se intensamente às pesquisas, trabalhou muito em 2005 e 2006, mantendo sua investigação e prática com e a partir dos textos da dramaturgia latino-americana. Em agosto de 2006, o Projeto Fronteiras – O Teatro na América Latina, idealizado por Reginaldo Nascimento para a manutenção da pesquisa da companhia sobre os novos dramaturgos da América Latina, foi beneficiado pela primeira vez pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

A contemplação por esse importante edital de teatro possibilitou ao coletivo a realização do ciclo de debates O Teatro na América Latina, evento que aconteceu no Instituto Cervantes de São Paulo e contou com a participação de dramaturgos da Argentina, Venezuela, Chile e México, e de dramaturgos, diretores e pesquisadores do teatro brasileiro; além disso, foram realizadas uma oficina de dramaturgia, apresentações de espetáculos e a publicação da primeira edição do livro *Cadernos do Kaus*.

Além dos ciclos de debates e dos encontros que movimentaram a cidade de São Paulo naquele período, dentro do Projeto Fronteiras foi criado e apresentado o Repertório do Kaus, com as peças *El Chingo*, do dramaturgo venezuelano Edilio Peña; *A revolta*, do dramaturgo argentino Santiago Serrano; e a reestrea de *Infiéis*, do chileno Marco Antonio de la Parra.

Com o apoio da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, o Kaus organizou, editou e lançou o *Cadernos do Kaus: o teatro na América Latina*, livro que documentou todas as ações do projeto de estudos do grupo sobre o teatro nesses países, contendo, ainda, os três textos apresentados pelo Kaus. Lançado em novembro de 2007, foram editados 1.500 exemplares, cuja distribuição ocorreu de modo gratuito para coletivos teatrais, bibliotecas e outros tantos espaços da cidade de São Paulo.

No ano de 2007, o coletivo faz sua primeira incursão internacional, convidado para apresentar a peça *A revolta* na XVIII Temporales Internacionales de Teatro 2007, em Puerto Montt, e na Lluvia de Teatro de Valdivia, ambas no Chile. O Kaus apresentou o espetáculo em espanhol, em três sessões nas duas cidades, com grande acolhida do público e da crítica local.

O ano de 2008 foi de comemoração dos dez anos de vida do coletivo, com temporadas das peças *El Chingo* e *Infiéis* no Centro Cultural da Juventude em São Paulo, além de participar de alguns festivais de teatro pelo Brasil. No início de 2009, a companhia reestreou *Infiéis* no Teatro X, em São Paulo, para fazer a última temporada da peça e assim fechar o ciclo com as obras da dramaturgia latino-americana.

Durante as pesquisas do coletivo para a realização do Projeto Fronteiras, ainda nos anos de 2006 e 2007, o grupo se deparou com a obra do escritor, cineasta e psicólogo chileno Alejandro Jodorowsky, que em 1962 criou, com Fernando Arrabal e Roland Topor, o então nomeado Movimento Pânico. Ali se iluminava mais uma porta para a inquietude do Kaus, chegava-se então à dramaturgia de Fernando Arrabal. Depois de longos meses de conversas via e-mail entre Reginaldo Nascimento e Fernando Arrabal, surgiu e tomou forma o desejo de enveredar-se pela obra arrabalesca, e ampliar o foco para a cena ibero-americana, na busca por obras que ampliassem a pesquisa poética e estética da companhia.

Em agosto de 2009, o Teatro Kaus realiza a mesa de debates Um Certo Arrabal, no Instituto Cervantes de São Paulo; a convite do diretor Reginaldo Nascimento, Fernando Arrabal se fez presente e comemorou seus 77 anos com os fazedores de teatro da cidade. O público foi presenteado com um debate que reuniu cerca de 250 artistas de teatro de várias gerações num mesmo espaço, juntos e juntas pensando o teatro, partilhando histórias e memórias de tempos importantes do teatro brasileiro, nos quais Arrabal e muitos ali na plateia estavam inseridos desde os anos 1970.

Ainda em 2009, o grupo iniciou o processo de produção de *O grande cerimonial*, de Fernando Arrabal, obra até então inédita do autor na cena brasileira. A peça estreou em maio de 2010, na Sala Experimental do Teatro Augusta, em São Paulo. No segundo semestre de 2010, o grupo participou de alguns festivais, entre eles o Festival de Presidente Prudente; Festivale, em São José dos Campos; e Festival de Vitória, no Espírito Santo. Em junho de 2011, o espetáculo realizou curta temporada no Teatro de Arena Eugênio Kusnet.

Em 2011, o Kaus iniciou a pesquisa sobre a obra da dramaturga espanhola Angélica Liddell. *O casal Palavrakis*, primeiro texto da dramaturga espanhola encenado pelo grupo, estreou em agosto de 2012 na Sala Beta do Sesc Consolação; o espetáculo também fez temporada no Teatro Viga, Sala Piscina, Studio Heleny Guariba e apresentações em unidades do Sesc no interior paulista. Na sequência, o grupo trouxe à cena *Hysterica Passio*, também de Angélica Liddell, cuja estreia ocorreu em outubro de 2015, no Espaço dos Parlapatões.

No fim do mesmo ano, o coletivo foi contemplado pelo Prêmio Zé Renato de Teatro para a circulação do espetáculo *Hysterica Passio*, se apresentando pelo Circuito Cultural Paulista da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, no qual realizou 36 sessões gratuitas do espetáculo nos meses de março e abril de 2016. As sessões aconteceram nos teatros Zanoni Ferrite, Martins Pena, Alfredo Mesquita, Cacilda Becker e na Sala Adoniran Barbosa do Centro Cultural São Paulo. O espetáculo ainda fez temporada na SP Escola de Teatro, de maio a julho de 2016, e circulou em unidades do Sesc no interior do estado de São Paulo.

Em outubro de 2017, participou do Festival Cena Contemporânea de Brasília, com sessões em Brasília, Gama e Ceilândia. Fez temporada na Oficina Cultural Oswald de Andrade em setembro e outubro de 2017, na programação do Projeto

Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – Dez Anos de Dramaturgia Hispânica. A contemplação pela 3ª edição do Prêmio Zé Renato de Teatro possibilitou ao coletivo lançar a segunda edição do *Cadernos do Kaus*. Em formato de revista, trouxe o texto da peça traduzido, artigos escritos pelos debatedores convidados, além de desenhos do cenário, figurinos e fotos da peça. Foram confeccionados 3.500 exemplares, distribuídos gratuitamente durante as apresentações.

Seguindo a linha de investigação acerca das dramaturgias de língua hispânica, o coletivo passa a trabalhar com as obras do dramaturgo espanhol Esteve Soler. Em abril de 2017, o Projeto Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – Dez Anos de Dramaturgia Hispânica, idealizado por Amália Pereira para a manutenção da pesquisa da companhia, foi beneficiado pela 30ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

De agosto de 2017 a setembro de 2018, foram realizados um ciclo de debates, um ciclo leituras de dramaturgia hispânica, temporada da peça *Hysterica Passio* e estreia e temporada da peça *Contrarrevolução*, de Esteve Soler, que ocorreu em agosto de 2018 na Oficina Cultural Oswald de Andrade, Sala Anexo, onde fez 24 sessões gratuitas. Em setembro de 2018, encerradas as atividades do projeto, o Kaus lançou a terceira edição do *Cadernos do Kaus*. O livro *Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – dez anos de dramaturgia hispânica*, um registro documental de todas as ações realizadas, traz quatro textos inéditos do autor Esteve Soler, traduzidos por Hugo Villavicenzio.

No ano de 2019, o coletivo retomou sua pesquisa com obras da dramaturgia brasileira e estava a trabalhar com o texto *Carne viva*, da dramaturga Luh Maza, porém o espetáculo que deveria estreiar em 2020 teve sua trajetória interrompida em função da pandemia. Para resistir a tempos difíceis sem deixar de produzir, durante o ano de 2020, o coletivo criou, produziu e difundiu pelas redes a série *Podcasts do Kaus*, reunindo poemas e poesias de autores brasileiros, como Rudinei Borges dos Santos, Paula Chagas Autran, Beth Brait Alvim e Wesley Barbosa.

Ainda no tempo pandêmico em 2021, o Kaus criou e produziu a série de videoaulas *Falando de teatro com o Kaus, 1ª temporada – Teatro brasileiro*; as aulas são exibidas no canal do Teatro Kaus no YouTube. A série fez parte das contrapartidas da companhia pela contemplação na Lei de Emergência Cultural Aldir Blanc, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, e pela 1ª edição de Premiação de

Espaços Culturais Independentes da Cidade de São Paulo. Dentro das ações relacionadas ao auxílio emergencial da Lei Aldir Blanc, a nível municipal e estadual, o Teatro Kaus realizou a publicação on-line no site da companhia das três edições do *Caderno do Kaus* (*O teatro na América Latina*; *Revista Hysterica Pasio*; e *Teatro Kaus: da América Latina à Espanha – dez anos de dramaturgia hispânica*), as publicações podem ser acessadas e baixadas por meio do site do grupo.

O ano de 2021 exigiu muito dos coletivos para se manterem vivos diante das dificuldades do momento; para exibição on-line, o Kaus produziu o texto *Chuva de anjos*, obra do dramaturgo argentino Santiago Serrano inédita no país. A experimentação em vídeo fez sua estreia e temporada on-line em outubro de 2021, pelo canal das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo no YouTube. As apresentações virtuais gratuitas fizeram parte das contrapartidas do Projeto Teatro Kaus 22 anos, beneficiado pelo Proac Lab 47/2020, da Secretaria de Economia Criativa do Estado de São Paulo.

Retomando a pesquisa interrompida no início da pandemia, o espetáculo *Carne viva*, de Luh Maza, também faz sua estreia e temporada de forma on-line em dezembro de 2021, exibidas pelo canal das Oficinas Culturais do Estado de São Paulo no YouTube. As apresentações virtuais gratuitas fizeram parte das contrapartidas da Lei Aldir Blanc na Cidade de São Paulo, Prêmio Maria Alice Vergueiro, Módulo 1, concernente à manutenção das atividades do grupo.

Chuva de anjos, de Santiago Serrano, estreou e fez temporada presencial no Giostri Teatro, de 5 de maio a 10 de junho de 2022. O espetáculo participou do Festival, em José dos Campos, em setembro de 2022, e do Festival de Vitória, em outubro de 2022, e segue em temporadas no ano de 2023.

Nesse mesmo ano 2022, o grupo lançou a 2ª temporada da série de videoaulas *Falando de Teatro com o Kaus, Teatro latino-americano*, exibida no canal do Teatro Kaus no YouTube. A série faz parte das contrapartidas do Kaus pela contemplação do Proac Direto 40 e edital de apoio a espaços culturais independentes da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O ano de 2022 também trouxe à cena a estreia do espetáculo *Havia um país aqui antes do Carnaval*, de Rudinei Borges, que fez temporada nos teatros Paulo Eiró e Cacilda Becker, em novembro de 2022, projeto beneficiado pelo Proac Direto 38/21, da Secretaria de Economia Criativa do Estado de São Paulo.

4.2 Fichas técnicas

Relação das funções e dos profissionais que atuaram em conjunto com o Teatro Kaus, construindo poéticas e estéticas cênicas em suas travessias e voltas ao longo dos últimos 25 anos.

Espectáculo: *Chuva de anjos*. Autor: Santiago Serrano. Tradução: Vera Monteiro. Direção, criação de cenário e trilha sonora: Reginaldo Nascimento. Atrizes: Amália Pereira e Vera Monteiro. Figurinos: Telumi Hellen. Criação de luz: Vanderlei Conte. Operação e montagem de luz: Carlos Favalli. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Produção executiva: Amália Pereira. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Produção: Kaus Produções Artísticas. Anos: 2021 a 2023.

Espectáculo: *Havia um país aqui antes do Carnaval*. Autor: Rudinei Borges dos Santos. Direção: Reginaldo Nascimento. Atores e atrizes: Alessandra Rabelo, Aline Baracho, Amália Pereira, Evandro Netto, Gabriel Almeida, Joel Rodrigues, Karol Piacentini, Ricardo Marques, Rodrigo Ladeira, Tatiana Teodoro. Assistentes de direção: Amália Pereira e Amanda Medeiros. Desenho de espaço cênico e cenário: Reginaldo Nascimento. Figurinos e plasticidade estética: Telumi Hellen. Lighting designer: Denílson Marques. Trilha sonora original: Salloma Salomão e Gui Braz. Sonoplastia: Reginaldo Nascimento. Pesquisa dos cantos: Reginaldo Nascimento e Karol Piacentini. Música Arreuni: Chico Maranhão. Orientação vocal: William Guedes. Orientação de movimento: Wellington Campos. Cenotécnico: Fábio Jerônimo. Assistente de figurinos/modelista e costureira: Mari Moraes. Costureira figurinos: Stylo Lia – Galeria do Rock. Costureira cenário: Adriana Hitomi. Operadores de luz: Rafael Casimiro e Carlos Favalli. Operador de som: Reginaldo Nascimento. Fotos: Fabíola Galvão e Aline Baracho. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Produção: Kaus Produções Artísticas. Ano: 2022.

Espectáculo: *Contrarrevolução*. Autor: Esteve Soler. Tradução: Hugo Villavicenzio. Direção: Reginaldo Nascimento. Ator e atrizes: Alessandro Hernandez, Amália Pereira e Vera Monteiro. Cenário: Reginaldo Nascimento e Telumi Hellen. Figurinos: Telumi Hellen. Trilha sonora: Reginaldo Nascimento. Lighting designer: Denílson Marques. Operação e montagem de luz: Rafael Casimiro. Operação de som e vídeo: Carlos Favalli. Diretor técnico de montagem: Fábio Jerônimo. Auxiliar de produção: Simone

Cardoso. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Produção executiva: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Produção: Kaus Produções Artísticas. Ano: 2018.

Espectáculo: *Hysterica Passio*. Autora: Angélica Liddell. Tradução: Aimar Labaki. Direção: Reginaldo Nascimento. Ator e atriz: Alessandro Hernandez, Amália Pereira. Cenário e espaço cênico: Reginaldo Nascimento. Cenotécnico: Fábio Jerônimo. Figurinos: Telumi Hellen. Iluminação: Vanderlei Conte. Produção executiva: Alessandro Hernandez, Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Auxiliares de produção e montagem: Simone Cardoso, Joca Sanches, Reinaldo Fonseca. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Produção: Kaus Produções Artísticas. Anos: 2015 a 2017.

Espectáculo: *O casal Palavrakis*. Autora: Angélica Liddell. Tradução: Hugo Villavicenzio. Direção: Reginaldo Nascimento. Atores e atrizes: Amália Pereira, Angelo Coimbra, Igor Kovalewski, Lauanda Varone. Iluminação e operação de luz: Vanderlei Conte. Sonoplastia e cenários: Reginaldo Nascimento. Figurinos: Anelise Pereira. Fotógrafo: Gilmar Dueñas. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Produção: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Ano: 2012 a 2013.

Espectáculo: *O grande cerimonial*. Autor: Fernando Arrabal. Tradução: Wilson Coelho. Direção: Reginaldo Nascimento. Atores e atrizes: Alessandro Hernandez, Amália Pereira, Deborah Scavone, Alessandro Hanel, Angelo Coimbra. Orientação corporal: Mônica Granndo. Cenógrafo: Reginaldo Nascimento. Cenotécnico: Fábio Jerônimo. Criação das bonecas: Suzy Gheler. Figurinos: Anelise Pereira e Reginaldo Nascimento. Costureiras: Benê e Maria Alice Pereira. Iluminação: Vanderlei Conte. Sonoplastia: Reginaldo Nascimento. Maquiagem: O Grupo. Fotos: Bob Sousa e Viviani Leite. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Criação gráfica: Reginaldo Nascimento. Produção: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Ano: 2010 a 2011.

Espectáculo: *Infíéis*. Autor: Marco Antonio de la Parra. Tradução: Hugo Villavicenzio. Direção: Reginaldo Nascimento. Atores e atrizes: Amália Pereira, Alessandro Hernandez, Angelo Coimbra, Maritta Cury e Robson Raga. Cenografia: Reginaldo Nascimento. Cenotécnico: Fabio Jeronimo. Figurino: Teatro Kaus Cia Experimental.

Iluminação: Vanderlei Conte. Trilha sonora: Reginaldo Nascimento. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Criação gráfica: Reginaldo Nascimento. Produção: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Anos: 2006 a 2009.

Espectáculo: *El Chingo*. Autor: Edilio Peña. Tradução: Sebastião Milaré. Direção: Reginaldo Nascimento. Atores: Djalma de Lima e Robson Raga. Cenografia: Reginaldo Nascimento. Cenotécnico: Fabio Jeronimo. Figurino: Teatro Kaus Cia Experimental. Iluminação: Vanderlei Conte. Trilha sonora: Reginaldo Nascimento. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Criação gráfica: Reginaldo Nascimento. Produção: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Ano: 2007 a 2008.

Espectáculo: *A revolta*. Autor: Santiago Serrano. Tradução: Airton Dantas. Direção: Reginaldo Nascimento. Atrizes e ator: Amália Pereira, Maritta Cury, Janete Santiago, Gisele Porto, Adriana Cubas, Antonio Ranieri. Cenografia: Reginaldo Nascimento. Cenotécnico: Fabio Jeronimo. Figurino: Teatro Kaus Cia Experimental. Iluminação: Vanderlei Conte. Trilha sonora: Reginaldo Nascimento. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Criação gráfica: Reginaldo Nascimento. Produção: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Ano: 2007 a 2008.

Espectáculo: *Vereda da salvação*. Autor: Jorge Andrade. Direção: Reginaldo Nascimento. Música e direção musical: Evandro Palma. Atrizes e atores: Alessandro Hernandez, Amália Pereira, Guilherme Lopes, Maritta Cury, Sabrina Caires, Eric Lenate, Majó Sesan, Eliane Weinfurter, Cris Tavares, Cecília Soares, Roberto Gomes, Cândice Cruvinel, Gisele Porto e Mariana Cordeiro. Músicos: Evandro Palma e Paulo Miranda. Também fizeram parte dessa montagem em sua primeira temporada: Andrea Márquez, Arabelle Hadife, Carlos Godoy, Cláudio Oliveira, Chico Cardoso, Eliane Rizk, Erikc Gallani e Janaína Oliveira. Músicos: Roberto Roldão, Peter Rojas, Wilson Rocha e Amandy Gonzalez. Cenografia: Reginaldo Nascimento. Figurinos: Teatro Kaus Cia Experimental. Iluminador: Reginaldo Nascimento. Assessoria de imprensa: Amália Pereira. Criação gráfica: Reginaldo Nascimento. Produção: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Ano: 2004 a 2005.

Espectáculo: *Oração para um pé de chinelo*. Autor: Plínio Marcos. Direção: Reginaldo Nascimento. Atriz e atores: Amália Pereira, Atul Trivedi e Julio Suñe. Cenário:

Reginaldo Nascimento. Figurinos: Teatro Kaus Cia Experimental. Trilha sonora: Louie Von Tenenbaum (Luizinho). Iluminação: Cicero Ribeiro e Reginaldo Nascimento. Criação gráfica: Reginaldo Nascimento. Produção: Amália Pereira e Reginaldo Nascimento. Realização: Teatro Kaus Cia Experimental. Ano: 2000 a 2001.

Espectáculo: *O cocô do cavalo do bandido*. Autor: Chico de Assis. Direção: Reginaldo Nascimento. Atrizes e atores: Amália Pereira, Aline Rabelo, Eliézio dos Santos (Tatau) e Isaac Baleeiro. Cenário: Reginaldo Nascimento. Figurinos: Teatro Kaus Cia Experimental. Iluminação e trilha sonora: Reginaldo Nascimento. Ano: 2000.

Espectáculo: *O santo e a porca*. Autor: Ariano Suassuna. Direção: Reginaldo Nascimento. Atrizes e atores: Amália Pereira, Aline Rabelo, Eliézio dos Santos (Tatau) Isaac Baleeiro, Julio Suñe, Nivaldo Fonseca. Cenário: Reginaldo Nascimento. Figurinos: Teatro Kaus Cia Experimental. Iluminação e trilha sonora: Reginaldo Nascimento. Ano: 2000.

5 Bibliografia

ANDRADE, Carlos Drummond de. Os ombros suportam o mundo. In: *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 51.

_____. Mãos dadas. In: *Sentimento do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 53.

ANDRADE, Jorge. *Milagre na Cela*. Editora paz e terra 1977, p.93).

ARCANJO, Miguel. Satyros faz história com peça digital em 3 continentes no mesmo dia. *Blog do Arcanjo*, 27 set. 2020. Disponível em:

<<https://www.blogdoarcanjo.com/2020/09/27/satyros-faz-historia-com-peca-digital-em-3-continentes-no-mesmo-dia/>>. Acesso em: 3 abr. 2023

BARROS, Manoel de. Poema 11 – Biografia do orvalho. In: *Retrato do artista quando coisa*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

_____. Sobre o conceito da história. In: *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

COSTA, Iná Camargo; CARVALHO, Dorberto. *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, 2009.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.

EVARISTO, Conceição. *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da esperança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997, p. 79.

GALEANO, Eduardo. O ar e o vento. In: *O livro dos abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2002, p. 137.

GOMES, Carlos Antônio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). *Fomento ao teatro: 12 anos*. São Paulo: SMC, 2014.

HOBBSAWM, Eric. O que a História tem a dizer-nos sobre a sociedade contemporânea? In: *Sobre História*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Edição Vértice, 1990.

MATE, Alexandre. Grupos teatrais no Brasil contemporâneo. In: *Revista Moringa*. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, v. 2, n. 1, 2011, p. 35-47.

_____. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(a)biscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

MATE, Alexandre et al. (orgs.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. 1. ed. São Paulo: Lúcias, 2020.

_____. *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro: uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

_____. O Teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (Na condição de experimentos) estéticos sociais. Texto originalmente publicado na Revista digital Baleia na Rede – Estudo em arte e sociedade (v.9, n. 1 – 2012), Disponível em:

<<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/2841/2219>>. Acesso em: 8 abr. 2023

_____. Realinhamentos na história do teatro: o sujeito histórico teatro de grupo como espaço para a criação partilhada (2015): disponível em: <<https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/113>>. Acesso em: 3 abr. 2023

_____. *Companhia Teatro da Cidade. Um canto de teatralidades às luas peregrinas (re)nascidas no Vale do Paraíba*. Guarulhos: Carleto Editorial, 2021.

MILARÉ, Sebastião. Cena de todas as utopias, breve história do teatro Latino-Americano. In: NASCIMENTO, Reginaldo (org.). *Cadernos do Kaus: o teatro na América Latina*. São Paulo: Scortecci, 2007.p.28

NASCIMENTO, Reginaldo (org.). *Cadernos do Kaus: o teatro na América Latina*. São Paulo: Scortecci, 2007.

_____. *Cadernos do Kaus 2: Revista Hysterica Passio*. São Paulo: Impressão Gráfica, 2016.

_____. *Cadernos do Kaus 3: da América Latina à Espanha – dez anos de dramaturgia de língua hispânica*. São Paulo: Editora Lamparina Luminosa, 2018.

NÉSPOLI, Beth. Da arte de dar a ver o sombrio. In: NASCIMENTO, Reginaldo (org.). *Cadernos do Kaus 2: Revista Hysterica Passio*. São Paulo: Impressão Gráfica, 2016. p. 15, 16.

RUBIM, Albino; TAVARES, Márcio (orgs.). *Cultura política no Brasil atual*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2021.

QUINTANA, Mário. *Poesia completa*. São Paulo: Nova Aguilar, 2005.

RICARDO, Cassiano. *Os sobreviventes*: acompanhados de um poema circunstancial e de uma tradução. Pref. Eduardo Portella. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1971, p. 66. Poema integrante da série Xilogravuras.

SANTOS, Valmir. A filosofia dos grupos. *Teatrojornal*, 5 maio 2014. Disponível em: <<https://teatrojornal.com.br/2014/05/a-filosofia-dos-grupos/>>. Acesso em: 3 abr. 2023.

_____. Ruptura de campo. In: MATE, Alexandre et al. (orgs.). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. 1. ed. São Paulo: Lúcias, 2020, p. 44, 45.