



FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO
III SEMINÁRIO DE PESQUISA DA FESPSP

Brava Companhia: Os limites para um Teatro em busca de autonomia artística e participação política no Parque Santo Antônio.

Bolsista: Kleber Aparecido da Silva
silva.kleber@ymail.com

Orientador: Prof. Dr. Rafael de Paula Aguiar Araújo
rafa77@uol.com.br

São Paulo

Setembro de 2014

RESUMO

O presente trabalho busca compreender os limites de um teatro de militância em busca de autonomia artística, em específico o da Brava Companhia, grupo de teatro com ocupação cultural no Sacolão das Artes, Parque Santo Antônio, Campo Limpo, periferia de São Paulo. A Brava Companhia é um grupo de teatro que surgiu em 1998 e que, desde sua origem, busca uma arte feita para e por trabalhadores. Sendo assim, o grupo se aproximou a outros movimentos sociais para construir sua experiência a serviço da transformação social, característica de um teatro popular engajado que se pretende discutir participação política, emancipação e a conquista dos meios de produção.

Fomos instigados a verificar se a partir do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para cidade de São Paulo, a Brava Companhia alcançou maior autonomia artística. O Programa Municipal de Fomento, instituído pela lei 13.279/02, tem por objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral, financiando o processo criativo que inclui a pesquisa, a formação e os ensaios. Além do mais, o Programa visa o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo.

Palavras-chave: Autonomia artística; Arte e Política; Política Cultural.

INTRODUÇÃO

Em 1998 surge na periferia sul da cidade de São Paulo, o teatro de grupo Brava Companhia, que desde 2007, junto a outros coletivos, realiza a ocupação do antigo sacolão hortigranjeiro, hoje conhecido como Sacolão das Artes.

Localizado no Parque Santo Antônio, região do Campo Limpo, a Brava Companhia busca através da arte maior aproximação das classes populares e a outros movimentos sociais, e dessa maneira procuram construir sua experiência a serviço de uma intervenção social, característica de teatro popular engajado, que pretende discutir participação política, emancipação e a possibilidade da conquista dos meios de produção do fazer teatral.

Compreendemos por teatro de grupo o que Silvana Garcia (2004) demonstra no livro *Teatro da Militância*, como uma característica presente nas estratégias de produção de grupos em suas experiências teatrais, marcados “pelo anseio de popularização do espetáculo teatral”, ou seja, além de facilitar o acesso ao teatro, os grupos de militância abordavam conteúdo específico como a problemática de classe e da classe operária, reconhecendo o teatro como veículo de ideias, com forma e linguagem simples, adequada para comunicar.

Muitos desses grupos surgiram em resposta aos problemas vigentes de seu tempo. Silvana Garcia demonstra que esses traziam como bagagem “a garra e o idealismo do que propriamente um trabalho estruturado” e continua a nos dizer que:

Muitos têm vida efêmera, não resistem a mais do que uma montagem. Outros nascem e morrem antes mesmo de alcançarem um palco. Alguns conseguem superar os obstáculos maiores e chegam a constituir uma história (2004, p. 125).

Onde fosse possível, nas condições deficientes que a comunidade poderia oferecer – salões adaptados, pátios de escola, ao rés-do-chão em qualquer espaço consentido, os grupos aproveitavam para se apresentar e divulgar seus ideais. Também há nesses grupos, o desempenho em buscar o público nos bairros a margem da cidade, os mais afastados, e de produzir um teatro que vá ao encontro com a realidade dessas populações. Aqui, a proposta é que o teatro deixe de ser meramente entretenimento e fale através de uma linguagem acessível com substrato social local.

Em dissonância ao teatro burguês¹, principalmente em contraposição aos teatros do centro da cidade, as relações internas do grupo deixam de se organizar em hierarquias e

¹ Expressão frequente, hoje, para designar, de maneira pejorativa, um teatro e um repertório de boulevard produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público “(pequeno-) burguês”, que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhes são, de cara, familiares. O termo é, portanto, antes negativo,

pela divisão de trabalho por especialização, para ter como base a produção coletiva, e Garcia nos diz que a realização das tarefas específicas são feitas “por meio de subgrupos integrados” (2004, p. 126). Verificamos na descrição de atividades desses grupos a necessidade de conhecer e participar de todo o processo de produção teatral, onde cada um pudesse experimentar e contribuir para construção das peças.

O livro *Teatro da Militância* aponta algumas características que se repetem nesses grupos teatrais que se organizam nas periferias e que encontramos na Brava Companhia. Esses aspectos dão a tônica do movimento dos grupos independentes da época, como o *Núcleo Expressão de Osasco*, o *Teatro-Circo Alegria dos Pobres*, o *Tuov – Teatro União e Olho Vivo*, *Núcleo Independente*, o *TTT – Truques, Traquejos e Teatro*, o *Galo de Briga* e o grupo *Forja*. As características que se repetem nesses grupos são: produzir coletivamente; atuar fora do âmbito profissional; levar teatro para o público da periferia; produzir um teatro popular e estabelecer um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade.

A Brava Companhia realiza uma intensa pesquisa artística e ampla ação cultural como a circulação pelos bairros periféricos da cidade². Em 2010, aos domingos, o grupo compartilhou com o público, principalmente da região sul da cidade, a peça *Este Lado Para Cima*³, aos sábados as pessoas eram convidadas e transportadas através de um ônibus providenciado pela companhia, por meio dos recursos da Lei de Fomento ao Teatro Para Cidade de São Paulo, a comparecer no Sacolão das Artes para assistir ao espetáculo *O Errante*⁴, logo depois da apresentação era feito um debate a respeito das duas peças (BRAVA COMPANHIA, 2011, p.32). Para o grupo, além da importância dos debates após as peças, que seria o momento de reflexão crítica a respeito da sociedade, o Teatro também proporciona o encontro entre o grupo e a comunidade.

Ao conversar com os atores, assistir as peças e participar dos debates, é visível a organização horizontal, pois dividem as tarefas, tais como a dramaturgia, direção, iluminação, cenário e a manutenção do espaço, ou seja, os integrantes do grupo tomam conhecimento de todo o processo de produção e montagem das peças⁵. Outra característica

sendo empregado, sobretudo pelos adeptos de um teatro radicalmente diferente, experimental e militante. PAVIS, Patrice; GUINSBURG, J.; PEREIRA, Maria Lúcia (Trad. dir.). **Dicionário de teatro**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. 483 p.

² Locais como Jd. Monte Azul, Bloco do Beco no Jd. Ibirapuera, Jd. Grajaú, Parelheiros, Marsilac, Valo Velho, Parque Santo Antônio, Vila Cadu, Campo Limpo, Vila Missionária, e Jd. Colônia.

³ Para conhecer a montagem veja o link: <<http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/este-lado-para-cima.html>>

⁴ Para conhecer a montagem veja o link: <<http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/o-errante.html>>

⁵ Como Márcio Marciano e Sérgio de Carvalho da Companhia do Latão dizem, "o que dá sentido político ao teatro é a forma como se organizam suas relações de produção". No texto publicado originalmente no jornal *O Sarrafo*, os autores explicam a importância do modo no qual um grupo de

do grupo é a busca pela compreensão do processo histórico da luta de classes, para assim denunciar a opressão, ou como o próprio grupo diz:

A Brava Companhia quer construir sua experiência a serviço da transformação social, quer conferir à sua criação o desempenho de funções individuais a favor de uma unidade coletiva, quer fazer uma arte pública, crítica e divertida, inserida em movimento no contexto da realidade (BRAVA COMPANHIA, 2011, p.13).

Esse mesmo grupo foi contemplado em quatro edições do Programa Municipal de Fomento ao Teatro Para Cidade de São Paulo, 12ª, 15ª, 20ª, e a que está em andamento, a 24ª edição. Em geral a Brava Companhia apresenta seus respectivos projetos, com o intento de pesquisar o *Teatro da Contra Imagem*, que é a tentativa de “desinverter” o mundo construído pela classe dominante com fins de controle imaterial e simbólico, “pois a ideologia não necessariamente está presente no que a imagem afirma, mas no que ela omite quando afirma algo” (RAIMUNDO, 2014, p.203); a realização de *Cursos Livres* que visam o ensino das práticas teatrais; a *manutenção da sede* (Sacolão das Artes); a elaboração do *Caderno de Erros*, que tem como objetivo de registrar todas as atividades práticas e teóricas, disponibilizando aos leitores todo o processo de pesquisa e criação do grupo; as *Bravas Conversas*, aberto ao público e de caráter formativo, tem como objetivo aprofundar o estudo teórico e o debate de temas ligados ao trabalho do grupo, dessa maneira, as *Bravas Conversas* convida professores, teóricos e artistas para compartilhar seus conhecimentos com o grupo⁶. Outra finalidade é *A Brava Convida* que é o encontro da Brava Companhia com outros grupos da cidade de São Paulo e outras localidades, tais como *Cia São Jorge de Variedades*, *Cia do Feijão*, *Cia Antropofágica*, *Barracão Teatro (Campinas)* e tantos outros, sendo assim, “o espaço do Sacolão das Artes, se manteve vivo, atuante e facilitador da produção de conhecimentos e pensamentos críticos por meio de uma linguagem teatral comprometida e engajada [...]” (BRAVA COMPANHIA, 2011, P.43). Esses encontros/apresentações suscitaram conversas e debates de teor crítico. Esses são os trabalhos que fazem parte dos projetos da Brava Companhia.

teatro com intenção anticapitalista deve se organizar, pois já nos ensaios o processo de politização do teatro deve acontecer, doravante, "as relações de trabalho entre os integrantes do grupo determina o caráter da encenação". <<http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1437>> Acesso em: 11 de jul. de 2014.

⁶ Para assistir algumas das *Bravas*, disponível em: <http://blogdabrava.blogspot.com.br/p/bravas-conversas_30.html>

A partir da discussão política do agrupamento Arte Contra a Barbárie⁷, grupos de teatro com mais de dez anos de trabalho na cidade de São Paulo buscavam uma alternativa aos modelos de financiamento mercantil, e elaborada pela própria categoria fez aprovar a Lei nº 13.279⁸, de 08 de janeiro de 2002. Do *Manifesto Arte Contra Barbárie* culminou no projeto de Lei nº 416/00, do então vereador Vicente Cândido – PT, e em 2001 foi decretado e promulgado o “Programa Municipal do Fomento ao Teatro para cidade de São Paulo”, pela então prefeita do Município de São Paulo, Marta Suplicy.

A Lei de Fomento tem como objetivo apoiar a manutenção e criação de projetos de trabalho continuado de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o melhor acesso da população ao mesmo (SÃO PAULO, 2002, art. 1), dessa maneira, esse financiamento incentiva a produção teatral como um processo. Ao observar o edital de 2014⁹, o documento diz que o valor máximo a ser concedido a cada projeto é de R\$ 840.386,19 (oitocentos e quarenta mil, trezentos e oitenta seis reais e dezenove centavos), não obstante, o Programa selecionará no máximo vinte projetos de pessoas jurídicas denominados proponentes, com sede no Município de São Paulo, que representam núcleos artísticos sediados no município de São Paulo.

O Programa Municipal ao Teatro contempla núcleos artísticos, ou seja, artistas e técnicos que se responsabilizem pela fundamentação e execução do projeto, constituindo uma base organizativa de caráter continuado. Da comissão julgadora, que tem como função a análise e seleção dos projetos, é composta por sete membros, todos com notório saber em Teatro¹⁰.

⁷ Em meados de 1998, um grupo de artistas ligados ao meio teatral de São Paulo, teve como objetivo debater e promover mudanças em questões ligadas à política cultural. Uma das atitudes do movimento foi a ação contra a Lei Rouanet. Dessa maneira o grupo problematizou a mercantilização imposta à Cultura do país, e o mesmo grupo apontava para existência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística culminando no Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

⁸ Para ver a Lei completa veja mais em <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=09012002L%20132790000> Acesso em: 01 de out. de 2014.

⁹ Para ver o edital na íntegra: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/Edital%2024_1387468755.pdf> Acesso em: 01 de out. de 2014.

¹⁰ Ainda sobre a composição da comissão julgadora: “I – Quatro membros nomeados pelo Secretário Municipal de Cultura, que indicará, dentre eles, o Presidente; II – Três membros escolhidos por meio de votação dentre os constantes de lista indicativa, com até seis nomes, apresentada por entidades de caráter representativo em teatro, de autores, artistas, técnicos, críticos, produtores, grupos ou empresários teatrais, sediados no Município de São Paulo há mais de três anos. [...] Em caso de empate na votação caberá ao Secretário Municipal de Cultura a escolha dentre os nomes empatados”. (SÃO PAULO, 2013, p.4)

Para compreendermos os limites da autonomia artística de um grupo de teatro, passamos acompanhar a Brava Companhia, como estudo de caso, uma vez que representa um dos grupos de teatro da cidade que incorpora as transformações sofridas a partir das políticas culturais.

A Brava Companhia é um dos exemplos de transformação na geografia teatral da cidade de São Paulo. Impulsionados pela Lei de Fomento, e tendo a periferia como centro de atuação, o grupo procura subverter as antigas formas estéticas na criação teatral. Seu arcabouço teórico dialoga com autores e teatrólogos conhecidos como a esquerda, sendo assim, a Brava Companhia se apresenta como um grupo de teatro anticapitalista.

O objetivo do presente trabalho é identificar os limites para um teatro em busca de autonomia artística. Se a partir da Lei de Fomento a Brava Companhia passa a ter maior autonomia para desenvolver seu trabalho. Para a realização da nossa investigação foram usados diferentes recursos metodológicos, tais como pesquisa bibliográfica, entrevista e observação participante.

Arte e Política

O teatrólogo brasileiro Augusto Boal, no livro *Teatro do Oprimido*, nos diz “que todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades políticas do homem, e o teatro é uma delas” (BOAL, 2012, p.11). Boal diz que o teatro pode ser uma arma de libertação, mas que a classe dominante o utiliza como forma de dominação.

Já que todo teatro é político, existe a possibilidade dessa expressão artística dialogar com seu entorno, seja reforçando padrões já estabelecidos ou promovendo reflexões críticas sobre os fatos.

Miguel Chaia no livro *Arte e Política*, diz que “o artista alcança a capacidade de expressar poeticamente a sua sociedade, de maneira que a obra passa a conter – de forma mais ou menos explícita – o conjunto de fatores sociais circundantes a ela” (CHAIA, 2007, p.13).

Mesmo sendo áreas distintas, a política e a arte “se entrecruzam ao atingirem as mais diferentes dimensões da atividade humana, suprindo necessidades e impulsionadas pela invenção do novo” (CHAIA, 2007, p.14).

O que Chaia diz é que a arte, ou a obra artística, carrega qualidades que influenciam a percepção de mundo e a maneira como os acontecimentos políticos atingem as esferas da sociedade.

Walter Benjamin (2012) em *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica* nos lembra de dois conceitos que nos auxiliam a compreender a distinção e o encontro da arte com a política: a politização da arte e a estetização da política.

Chaia nos diz que, na situação da politização da arte, são relevantes "a existência de componentes ideológicos, a influência de orientações partidárias e a circulação de ideias brotadas dos manifestos de vanguarda permeando a produção artística" (2007, p.24). Miguel Chaia continua a explicar que:

Na politização da arte, a obra tende a adquirir um sentido pragmático, a partir da fusão de interesses individuais e institucionais, tanto que nessa produção se manifesta a ambiguidade nascida da livre vontade do artista e do entendimento de que a arte é um meio de transformação (gradativa ou revolucionária) da sociedade. Artista e obra incluem-se no fluxo da propagação difusa de algum projeto político, sem deixar-se apanhar completamente pela rede do poder centralizado e impositivo de alguma instituição.

No Brasil as pinturas e murais de Portinari ligados ao Estado Novo; a dimensão política no Teatro de Arena e no Teatro Oficina; as fotografias de Sebastião Salgado com a denúncia dos fluxos migratórios internacionais podem ser vistos como expressão da politização da arte.

Pode-se dizer que quando o artista tem a intenção de politizar sua arte, ele insere em sua obra parâmetros externos à sua subjetividade incluindo "dados por programas políticos partidários e estatais que passam a justificar, ou alimentar sua ação criativa" (CHAIA, 2007, p.25). Esses trabalhos estão repletos de propaganda ideológica, sendo assim, podemos analisar a partir do conceito de estetização da política.

A respeito da situação de estetização da política, Chaia (2007) recupera a formulação de Benjamin de que sob a condição da sociedade de massa e do avanço tecnológico, com o nazismo e o fascismo, a humanidade

(...) tornou-se suficientemente estranha a si mesma, a fim de conseguir viver a sua própria destruição, como um gozo estético de primeira ordem, essa é a estetização da política, tal como a prática do fascismo. A resposta do comunismo é politizar a arte (BENJAMIN, apud CHAIA, 2007, p. 25).

Chaia (2007, p. 26) recorda que "estetizar a política significa organizar transmissões simbólicas para atingir os sentidos da massa, enviando mensagens programáticas e protótipos artísticos que incentivam a formação de um homem novo e de uma nova sociedade". No primeiro caso a politização da arte está como parte de projeto de indivíduo, grupo ou vanguarda artística e, no segundo, a estetização da política como parte de um projeto partidário e estatal. Podemos entender que a arte, e aqui em específico o teatro, pode ser uma ferramenta transformadora, mas também pode reforçar um instrumento doutrinator e possibilitar a hegemonia de um grupo.

O teatro da Brava Companhia demonstra a imbricação da arte com a política. Há uma inquietação para desnaturalizar as estruturas sociais, desvelar e colocar em evidência a luta de classes e as contradições escamoteadas no cotidiano das pessoas. O grupo tem a arte como um instrumento político e de função social.

Política Cultural

Conforme já foi apresentado, a Brava Companhia foi contemplada no Programa Municipal de Fomento para a Cidade de São Paulo e justamente em torno dos desdobramentos desse fato que o presente artigo se desenvolve. Antes de nos debruçarmos sobre esse programa é pertinente tratarmos sobre o conceito de política cultural.

O artigo *Dimensões da Cultura e Políticas Públicas*, de Isaura Botelho, em que a autora busca analisar o universo da cultura sob a ótica das dimensões que permitiriam formular estratégias diversificadas de políticas públicas para área.

De início precisamos reconhecer que, em nossa sociedade, a cultura é nomeada e hierarquizada como erudita e popular, sendo assim, compreendemos que isso dificulta a criação de políticas públicas para setores da arte que apresentam propostas híbridas.

Isaura Botelho diz que ao formular uma política pública na área da cultura, os gestores devem levar em conta a diversidade cultural de seu país. Botelho expõe duas dimensões da cultura, a antropológica e a sociológica. Segundo o artigo, Botelho nos informa que o alcance dos termos de cada definição estabeleceu parâmetros que permitem a delimitação de estratégias de políticas públicas.

A autora explica que na dimensão antropológica, a cultura se produz através da interação social dos indivíduos, ou seja, “[...] a cultura é tudo que o ser humano elabora e produz, simbólica e materialmente falando” (BOTELHO, 2001, p.74). Essa dimensão não descola a cultura do cotidiano dos indivíduos. Para que a dimensão antropológica se efetive é preciso que haja uma reorganização das estruturas sociais e distribuição dos recursos econômicos.

Diferentemente, a dimensão sociológica não constitui no plano do cotidiano do indivíduo, Botelho diz que a dimensão sociológica tem em vista uma produção elaborada com a intenção explícita de construir determinados sentidos e de alcançar algum tipo de público, através de meios específicos de expressão, ou seja,

a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, por tanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela,

geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso (BOTELHO, 2001, p. 74).

Botelho ainda nos diz que, na dimensão sociológica, o circuito organizacional é aquele que “estimula a produção, a circulação e o consumo de bens simbólicos, ou seja, aquilo que o senso comum entende por cultura” (BOTELHO, 2001, p.74).

A dimensão antropológica seria a visão mais democrática para formulação de políticas culturais, pois consideraria as especificidades da realidade cultural construída pelos indivíduos. Para atender a essas expectativas, a política cultural solicita uma ação privilegiadamente municipal. Botelho diz que, desse ponto de vista,

a ação sociocultural é, em sua essência, ação micro que tem no município a instância administrativa mais próxima desse fazer cultura. Embora esta deva ser preocupação das políticas de todas as esferas administrativas, o distanciamento que o Estado e a Federação têm da vida efetiva do cidadão dificulta suas ações diretas (BOTELHO, 2001, p.75).

Ainda na dinâmica das políticas culturais, deparamo-nos com a situação paradoxal partilhada tanto por setores democráticos quanto conservadores que sustentam a dicotomia entre o erudito e o popular, por conseguinte “uns vendo nesse último o apanágio dos valores nacionais não contaminados; e outros vendo nele o espelhamento de uma pobreza e de um atraso a serem rejeitados” (BOTELHO, 2001, p.75).

A partir do entendimento de como as obras são classificadas, sendo pelo viés da dimensão sociológica ou antropológica, podemos agora nos debruçar sobre as dinâmicas de financiamento para a arte incluindo o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo e seus reflexos.

Luciana Lima e Pablo Ortellado, no artigo *Da Compra de Produtos e Serviços Culturais ao Direito de Produzir Cultura: Análise de um Paradigma Emergente*, listam formas de financiamentos de política pública cultural. Financiamento público via editais, que buscam financiar a produção cultural de excelência e criar mecanismos de acesso amplo a ela, nesse caso, o financiamento parte de uma lógica de subsídios, mas esse tipo de financiamento se orienta para o produto e não para o processo de criação. Sendo assim, segundo os autores,

uma vez que os projetos financiados cobrem em geral apenas o processo de realização final da obra, todo o processo de pesquisa, desenvolvimento e concepção do projeto, que muitas vezes é a etapa mais longa e mais criativa do processo de produção, não é remunerada (LIMA; ORTELLADO, 2012, p. 3).

A segunda forma de financiamento listado pelos autores é o mercantil, nesse caso a produção cultural e artística é submetida à lógica do mercado. Esse tipo de financiamento

impõe padrões em uma atividade essencialmente criadora, ou seja, a lógica simbólica de produção passou à lógica da rentabilidade, sendo assim, os produtos culturais necessariamente precisariam gerar lucros suficientes para cobrir os custos de produção¹¹.

Adorno e Horkheimer, no texto *A Indústria Cultural: o Esclarecimento como Mistificação das Massas*(2013), apresentam o debate sobre a função que a arte assume como mercadoria na sociedade capitalista, que cada vez mais impinge sua organização social e cultural.

A arte e todas as outras expressões artísticas ao serem mercantilizadas foram submetidas a um padrão, “[...] a cultura contemporânea confere a tudo um ar de semelhança” (ADORNO, HORKHEIMER, 2013, p.99).

Ao engendrar uma indústria cultural, uma pequena parcela da sociedade define o que, como e quando irão consumir um tipo de cultura, dessa maneira, o controle social e a disseminação ideológica são compartilhados pelos meios de comunicação em massa.

Adorno e Horkheimer nos dizem que “a técnica da indústria cultural levou apenas à padronização e à produção em série, sacrificando o que fazia a diferença entre a lógica da obra e a do sistema social” (ADORNO; HORKHEIMER, 2013, p.100). O progresso tecnológico e a indústria cultural levaram a sociedade a um consumo de obras miméticas.

Walter Benjamin já dizia que em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível, e que tudo que o homem fazia poderia ser imitado por outros. Essa prática passava dos mestres aos discípulos até chegar a terceiros que lucravam com a difusão das obras.

O que difere uma forma de produção da outra é que na forma de produção que se apresenta na modernidade um elemento está ausente: o aqui e agora da obra, ou seja, a sua existência única.

Benjamin (2012, p. 181) diz que nessa existência única se desdobra a história à qual ela estava submetida no curso de sua existência. O que o autor alemão nos chama atenção é que a obra de arte na era da reproduzibilidade e do consumo perde sua autenticidade e acrescenta que:

a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ele se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 2012, p. 182).

¹¹ Sobre esses tipos de financiamento veja LIMA, L. ORTELLADO, P. Da compra de produtos e serviços culturais ao direito de produzir cultura: Análise de um paradigma emergente. Disponível em: <<http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2012/09/Luciana-Lima-et-alii.pdf>>

Compreendemos que na obra pensada como produto, o interesse econômico subordina a lógica simbólica, sendo assim, o produtor ao depender da venda do bem cultural para sua subsistência, "sempre que a lógica do campo cultural entrar em choque com a lógica do campo econômico, a segunda prevalecerá" (LUCIANA; ORTELLADO, 2012, p.6). A prática de financiamento mercantil exclui uma parcela dos cidadãos do acesso aos bens culturais, por conseguinte, o acesso permanece a uma classe com maior capital econômico.

O Programa Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo¹² é um dos exemplos do tipo de financiamento da cultura como processo.

Depois de dez anos da Lei de Fomento, Flávio Desgranges e Maysa Lepique organizaram o livro *Teatro e Vida Pública (2012)*. Esse trabalho teve o objetivo de fazer um balanço sobre o alcance do Programa Municipal de Fomento e, segundo Desgranges, o programa de fomento trouxe aos coletivos teatrais de São Paulo possibilidades concretas de experimentação cênica, trazendo assim, um novo significado para relação entre teatro e cidade.

O livro reuniu artigos de artistas que participaram do Programa e também, pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, que analisaram as atuais condições da produção teatral da cidade de São Paulo. Ney Piacentini, ator da Companhia do Latão e presidente da Cooperativa Paulista de Teatro até o ano de 2012, diz que "dez anos de Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo e o teatro na cidade já é outro" (PIACENTINI, 2012, p.11).

Nos anos 1970 o teatro que se fazia em São Paulo era uma resposta ao Regime Militar e também uma alternativa aos espetáculos burgueses. Havia um teatro de militância, não apenas um teatro demasiado ideológico, mas também um teatro amador, em que os atores durante o dia eram padeiros, bancários, professores, operários, etc., e a noite, apresentavam o teatro popular¹³.

Depois da abertura democrática, grupos de teatro de militância, buscavam uma maneira de elaborar suas pesquisas, ensaiar e se apresentar, mas as dificuldades eram grandes, pois não tinham sede e financiamento para colocar em prática seus projetos, "a

¹² Para ver a Lei de Fomento na íntegra, veja:

<http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=09012002L%20132790000>

¹³ Segundo o Dicionário de Teatro de Patrice Pavis, teatro popular é uma categoria sociológica que estética. A sociologia da cultura define assim uma arte que se dirige e/ou provém das camadas populares. A ambiguidade está em seu auge quando nos perguntamos se se trata de um teatro originário do povo ou destinado ao povo. E, aliás, que é o povo, e, como pergunta BRECHT, o povo ainda é popular?

fixação em um bairro corresponde a um desejo de aprofundamento do trabalho” (GARCIA, 2004, p.127). Piacentini nos ajuda a compreender a importância de tais condições e diz que,

[...] a constância em um coletivo teatral influencia na sua qualidade; que ter um espaço/sede provoca resultados mais substanciais; que a relação com a comunidade, na qual um grupo de teatro está inserido amplia a visão de mundo tanto do grupo de teatro quanto da comunidade; que ter o básico para poder ensaiar, estudar, apresentar e trocar com outros coletivos gera avanços nas companhias (PIACENTINI, 2012, p. 11).

Ney Piacentini diz que a Lei de Fomento proporcionou durante os dez anos o alcance das condições mínimas para construir um teatro de qualidade e que se preservamos a Lei, a categoria do teatro prosseguirá com as diversas conquistas já alcançadas. A Lei de Fomento é um feito histórico, “uma exceção à regra da mercantilização da cultura” (PIACENTINI, 2012, p.11).

E já que tantos avanços se fizeram notar a partir da Lei de Fomento, seria preciso questionar se de fato este programa está chegando àqueles que são o público alvo das políticas públicas. No mesmo texto o autor do artigo diz que “lutar pelo direito à cultura significa ter em mente que somos agentes, que somos meio para que as pessoas tenham acesso ao bem cultural e artístico” (PIACENTINE, 2012, p. 13).

Em artigo intitulado *A lei do Fomento: Raízes e Desafios*, Maria Sílvia Betti (2012), professora e pesquisadora da Universidade de São Paulo, nos diz que até a última década do século XX as políticas culturais vigentes no Brasil estimulavam a subordinação das iniciativas ao patrocínio de empresas e corporações (BETTI, 2012, p. 117). Em meados de 1991, com a criação da Lei Federal de Incentivo à Cultura ou Lei Rouanet (Lei n.º 8.313/91), concedia isenção fiscal de cem por cento no valor do Imposto de Renda a empresas que financiassem projetos culturais, ou como diz Betti, “sob a forma de doação ou patrocínio” (BETTI, 2012, p.118). Sabemos que dessa maneira, a empresa poderia não apenas divulgar sua marca, mas também influenciar no que iria ser produzido na esfera cultural, ou seja, haveria a supressão de trabalhos artísticos ideologicamente contrários aos interesses do capitalismo. O movimento tinha a necessidade de lutar por formas de trabalho que não priorizassem a lógica cultural de consumo, “cujo caráter é marcadamente excludente” (BETTI, 2012, p. 119), mas a Lei de Fomento assegurou aos grupos teatrais de São Paulo “condições materiais de desenvolvimento e ao mesmo tempo de debate sobre o papel social do teatro” (BETTI, 2012, p.120), também proporcionou o surgimento de novos grupos teatrais da cidade e,

um florescimento de várias modalidades do fazer teatral na periferia urbana de São Paulo, e isso ocorreu tanto na esfera dos processos cênicos como no das estruturas e métodos de criação. Muitos grupos puderam investir na própria formação, deixando de trabalhar exclusivamente para assegurar a sobrevivência material (BETTI, 2012, p. 120).

Betti continua a nos dizer que vários dos grupos desenvolveram programas complementares de reflexão e pedagogia paralelamente ao trabalho artístico, que dialogam com espaços e necessidades reais dos espectadores populares nas ruas dos bairros mais pobres, e "compartilhando com as comunidades periféricas o acesso a palestras e debates com especialistas e processos de estudo e pesquisa em geral" (BETTI, 2012, p. 120). Outros grupos buscaram ampliar contatos com movimentos sociais que se encontram no entorno de sua sede, esse é o caso da Brava Companhia instalada no Sacolão das Artes.

Segundo o *Caderno de Erros II*(2011), material elaborado pela companhia teatral, diz que em meio a disputas simbólicas e políticas, o Sacolão das Artes tem como base de sua história a luta de moradores e moradoras do Parque Santo Antônio, que organizados em redes, associações comunitárias e outros grupos com expressão artística, conquistaram aquele espaço para ser uma alternativa cultural na periferia e,

o espaço do Sacolão das Artes possibilita autonomia aos que nele trabalham e é coordenado por um Coletivo Gestor formado por integrantes dos grupos sediados ali, moradores e moradoras da região do Parque Santo Antônio que utilizam o espaço para realização de atividades pontuais e militantes do processo de luta pela ocupação e continuidade do Sacolão das Artes (BRAVA COMPANHIA, 2011, p.9).

A Brava Companhia tem vivenciado a qualidade do alcance da Lei de Fomento, pois a partir do Programa a companhia mantém os atores em tempo integral para pesquisa, ensaios e para desenvolver oficinas livres. Em entrevista indagamos quanto a Lei do Fomento contribuía para a autonomia artística do grupo. Ademir de Almeida, ator da Brava Cia. respondeu:

A Lei de Fomento possibilita que coletivos artísticos que têm uma ação de pesquisa artística continuada recebam um aporte financeiro para manter o seu trabalho. Além de sobreviver, com esse financiamento, os trabalhadores do teatro contemplados pela Lei podem realizar projetos que não têm perfil comercial, e que, dificilmente, existiriam de outra forma.

Ademir Almeida ainda nos diz que “a Brava Companhia é um grupo anticapitalista que tem como pressuposto teórico o materialismo dialético”.

O materialismo-dialético no qual Ademir se refere, leva-nos direto ao pensamento de Karl Marx e Engels, principalmente sobre as *Teses Contra Feuerbach*. Marx nos diz que “os filósofos se limitaram a interpretar o mundo diferentemente, cabe transformá-lo” (MARX, 1978, p. 53), ou seja, o materialismo dialético sugere uma ação, pois “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem [...]” (MARX, 1978, p.329), a saber, que todos os conflitos têm sua origem na contradição entre forças produtivas e relações de produção, contradição que se traduz necessariamente em revolução (SANCHEZ VÁZQUES, 2007, p. 160). A Brava Companhia vê as relações sociais como resultado do desenvolvimento histórico, que dialeticamente reverbera em todos os aspectos da vida dos homens determinando sua posição social na divisão do trabalho. Dessa maneira o método

dialético permite compreender os fenômenos em conexão com outros fenômenos, a base material como determinante das ideologias.

No capitalismo não somente o trabalho torna-se mercadoria, as relações humanas se coisificam, a arte e a cultura são plasmadas como itens de consumo, como Karl Marx nos descreve:

A mercadoria é, antes de mais nada, um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz a necessidades humanas, se diretamente, como meio de subsistência, objeto de consumo, ou indiretamente, como meio de produção (MARX, 2006, p. 57).

Para demonstrar as contradições do capitalismo e a coisificação das relações sociais, podemos tomar como exemplo a peça *Corinthians, meu amor*¹⁴ montada pela Brava Companhia de forma cômica e cotidiana.

Originalmente a peça foi escrita por Idibal Piveta, em 1966, e tem como enredo a vida na capital paulista, que gira ao redor do Sport Club Corinthians Paulista, e dos trabalhadores e trabalhadoras torcedores do ‘time do povo’.

A crítica é em relação ao futebol, esporte utilizado como manobra ideológica que reforça o individualismo e a mercantilização da vida. Segundo o Blog da Companhia¹⁵, a história se passa no *Boteco do Olho Vivo*, inspirado nos mutirões festas para ‘encher laje’ nos bairros.

Um dos recursos utilizados pelo grupo é a música, porém esse recurso não aparece de forma aleatória. O grupo tem como base teórica e prática os trabalhos de Bertold Brecht, dramaturgo alemão que utilizava o teatro como recurso de reflexão política.

Nessa montagem, a Brava Companhia utilizou a música como elemento brechtiano, pois as músicas tocadas e cantadas ao vivo ressaltam e facilitam a compreensão do texto, “a música é a mais valiosa contribuição para o tema” (BRECHT, 1978, p.17).

Nesse mesmo boteco, alguns moradores procuram debater sobre os problemas do bairro e outros enfrentamentos sociais vivenciados pela população local, mas são interrompidos pelos torcedores do Corinthians que também querem utilizar o local, mas para assistir ao jogo.

Ao assistir essa peça podemos observar outros elementos propostos por Bertold Brecht, pois ao público o palco não se apresenta como um espaço mágico, “e sim como uma sala de exposição, convenientemente disposta”, e para o palco “o público não é mais uma massa de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembleia de pessoas interessadas [...]” (BENJAMIN, 2012, p. 84).

¹⁴ A montagem pode ser visualizada através do *Youtube*, no canal da Brava Companhia. <<http://www.youtube.com/watch?v=BIHZS3Um8BE#t=33>> Acesso em: 13 de jul. 2014.

¹⁵ Para conhecer o blog veja <<http://blogdabrava.blogspot.com.br/>>

No espetáculo *Corinthians, meu amor– Segundo Brava Companhia*, os atores misturavam-se com o público, que além das arquibancadas tinham a opção de sentar no espaço de encenação, pois ali haviam mesas e cadeiras improvisadas no estilo de um boteco de bairro. Nesse mesmo espaço, os atores se distanciavam de suas respectivas personagens e serviam churrasco e bebidas, ao mesmo tempo, faziam comentários, ou ainda, narravam à história fazendo apontamentos críticos a questões políticas do cotidiano dos espectadores.

Abrangendo a totalidade da estética assumida pela Brava Companhia, podemos identificar diversos elementos do teatro épico presentes em suas montagens, ou seja, “o teatro épico utiliza, da forma mais simples que se possa imaginar, composições de grupo que expressem claramente o sentido dos acontecimentos” (BRECHT, 1978, p.32), ou seja, para além de mostrar um acontecimento tal qual ele é, no teatro épico todos os elementos cênicos colaborarão para a narração e a revelação dos sentidos do fato explicitado. Os atores não agem como se vivessem aquela história que representam, mas a função do épico se dá com a provocação de um estranhamento, desnaturalizando a ação e impedindo um olhar inativo para o fato:

[...] estranhamento desvela aquela aparência, que sugere o imutável e eterno, e mostra que o objeto é ‘histórico’. A isso deve-se acrescentar, como corolário político, feito ou construído por seres humanos e, assim, também pode ser mudado por eles ou completamente substituído (JAMESON, 2013, p.65).

A Brava Companhia encenou *Corinthians, meu amor* em homenagem ao Teatro Popular União Olho Vivo, um dos grupos mais antigos do Brasil e que tem como objetivo fazer um teatro que vá ao encontro das necessidades populares, sendo assim, o TUOV, como é conhecido, vai ao encontro de uma pesquisa pautada pela arte e cultura popular brasileira, o carnaval, o bumba meu boi, o circo, o futebol e a literatura de cordel somado aos desdobramentos culturais que se manifestam nos grandes centros urbanos¹⁶.

Podemos observar que um teatro de grupo, como o da Brava Companhia que busca atuar e dialogar na periferia da cidade de São Paulo, que é onde se encontram as camadas mais pobres da classe trabalhadora, deparam com desafios a serem enfrentados. Ademir de Almeida, da Brava Companhia, em entrevista acrescenta:

Além das dificuldades técnicas para realização do seu trabalho, e materiais para sua própria sobrevivência, para os grupos que se propõem a um teatro de viés crítico existe também o desafio estético de se produzir uma arte reflexiva, e que seja interessante para os trabalhadores acostumados ao consumo das formas e conteúdos da indústria cultural.

Considerações finais

¹⁶ Para mais conhecimento, disponível em <<http://uniaoeolhovivo.com.br/home/>> Acesso em: 13 de jul. de 2014.

O presente trabalho surgiu da necessidade de compreender os limites de um teatro em busca de autonomia artística. O objeto que instigou o nosso olhar foi o trabalho de teatro de grupo da Brava Companhia, grupo sediado no Sacolão das Artes no Parque Santo Antônio – Campo Limpo.

A Brava Companhia é mais um dos grupos de teatro cooperativado pela *Cooperativa Paulista de Teatro (CPT)*. Em agosto de 1979, a CPT foi fundada nos termos da Lei 5.764/71, em pleno regime militar. Hoje a CPT é referência em todo Brasil e, através de sua experiência na área artística deixou sua marca junto as Secretaria Estadual e Municipal de Cultura, SESC, SESI, Funarte, Ministério da Cultura (MinC) e outras instituições de relevância como aponta a página do site da Cooperativa¹⁷.

Talvez de maneira ingênua, propomos que seria uma contradição, um teatro de grupo anticapitalista - como da Brava Companhia - ter respaldo em uma cooperativa nos termos da Lei, e fomentado pelo Estado, em dissonância a crítica ao programa de Gotha, por Karl Max:

(...) no que diz respeito às sociedades cooperativas atuais, estas só têm valor enquanto são criações independentes, realizadas pelos trabalhadores, e não são protegidas nem pelos governos nem pelos burgueses. (MARX, 2001, p. 120)

Diante da observação de Marx, queríamos constatar se haveria incoerência no discurso político da Brava Companhia.

O grupo responde que está ciente da contradição, mas que se apodera do Estado, pois a Lei de Fomento proporcionou uma alternativa aos modelos tradicionais de financiamento a cultura. E a CPT é o órgão de representação jurídica entre o Estado e os grupos de teatro.

No decorrer da pesquisa compreendemos que o Programa Municipal do Fomento ao Teatro para cidade de São Paulo proporcionou a Brava Companhia maior autonomia artística, pois antes do grupo ser fomentado a ação do grupo era mais limitada, com menor tempo de dedicação à pesquisa e ensaios, porque cada integrante do grupo tinha que buscar sustento em outras atividades.

Ainda a respeito de como era antes do subsídio, Ademir de Almeida, ator da Brava Companhia, responde:

O teatro era realizado nas 'horas vagas' dos integrantes do grupo. Levantávamos algum dinheiro esporadicamente com a venda de apresentações, mas nunca o suficiente para sustentar o grupo por um período maior de tempo. Ensaivamos em espaços emprestados (escolas,

¹⁷ Para ver mais sobre a história da Cooperativa Paulista de Teatro ver: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/cooperativa/>> Acesso em 12 de out de 2014.

casas de cultura, CEUs, parques, na rua, etc) e organizávamos as apresentações de acordo com os dias e horários dos empregos de cada um.

Por ter uma sede, o grupo ensaia, promove encontros como “As Bravas Conversas”, compartilhando com o público um aprendizado sobre teatro, história da arte, política e cultura. Também se dedicam a promover os “cursos livres”, em que os próprios atores da companhia ministram cursos para crianças e adultos e, ao final de cada oficina, o grupo adulto¹⁸ apresenta uma peça no Sacolão das Artes.

Em campo pudemos observar que a Brava Companhia tem construído uma vivência com a comunidade, ou seja, trabalham em rede em contato com escolas públicas estaduais e municipais. Nesse último caso, em uma das apresentações do grupo, tivemos conhecimento de que alunos do CIEJA-CL¹⁹acompanham as montagens do grupo.

Durante os ensaios abertos, ou nas apresentações, pudemos observar a tímida participação da comunidade, dado que no pós-peça, durante o debate constatamos a troca de experiência, a compreensão do que estava sendo dito, a vontade de transformar o meio do qual partilham. Não obstante, observamos que a maioria dos que ficavam no debate se identificava como pessoas ligadas ao mundo do teatro, sejam atores de outros grupos, diretores, críticos ou pesquisadores da área.

E ao perguntarmos de que maneira o grupo contribuía com a comunidade por melhorias do Parque Santo Antônio, o integrante do grupo nos respondeu:

Contribuímos com a gestão coletiva do Sacolão das Artes – espaço alternativo de cultura localizado no Parque Santo Antônio que abriga a sede do grupo, e buscamos dentro das nossas condições como coletivo, e individualmente, participar das lutas sociais do bairro. Essa participação ocorre de diversas formas: integrando grupos de discussão e redes sociais locais, cedendo nosso espaço para encontros e reuniões da população, repercutindo as lutas populares em nossas apresentações, publicações e redes de comunicação, realizando nossas peças e intervenções em atos organizados por movimentos sociais²⁰.

¹⁸ A exemplo, a edição de 2013 do Curso Livre da Brava Companhia formou o Núcleo Vermelho, que de cem inscritos no programa, dez alunos de diferentes partes da cidade de São Paulo compareceram aos quarenta encontros, o resultado foi a montagem “A Comédia do Trabalho” da Cia. do Latão.

¹⁹ O CIEJA/CL - Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos de Campo Limpo, atende a modalidade EJA - Educação de Jovens e Adultos no ensino fundamental. Situado no bairro Parque Maria Helena, Capão Redondo, sua dimensão pedagógica encontra-se no desafio de propiciar às camadas populares o acesso ao conhecimento, pela democratização efetiva da educação, entrelaçando-se forma e conteúdo/ educação e democracia. Disponível em:<<http://blogdociejacampolimpo.blogspot.com.br/2011/05/o-cieja-e-assim.html>> Acesso em: 27 abr. 2014.

²⁰ Em especial apresentação feita na *FLASKÔ*, fábrica ocupada com sede em Sumaré - SP.

Quando perguntamos se a Brava Companhia tem um retorno participativo das pessoas daquele bairro, o grupo disse esperar mais da participação da população aos interesses daquele bairro. Esse fato parece compreensível, sendo assim, Max Raimundo (2014, p.142), ator da Brava Companhia, reconhece que o teatro não é necessário à sobrevivência dos homens e mulheres da sociedade, mas o teatro tenta cumprir um papel na luta pela emancipação humana.

Pudemos vivenciar alguns dos debates, festas e eventos promovidos pela Brava Companhia. Foi durante uma conversa que perguntamos a respeito dos limites de um teatro engajado em busca de autonomia artística.

Um dos atores do grupo disse que o limite é quando termina o Fomento, e “o que nos resta é tentar vender uma peça para o SESC, dar aulas de teatro ou passar o chapéu”.

A partir da pesquisa realizada, é preciso voltar a comunidade e entrevistar os moradores daquela região, falta ainda fazer isso. Fica como próximo passo para a pesquisa, sabermos a visão dos moradores a respeito da importância da arte, do Sacolão das Artes como uma alternativa de lazer e educativo no Parque Santo Antônio e a presença da Brava Companhia com suas montagens anticapitalistas.

Referências

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BOAL, A. **Teatro do oprimido e outras poéticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRAVA COMPANHIA. **Caderno de Erros II**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.
- BRAVA COMPANHIA. **Caderno de Erros III**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2014.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- CHAIA, M. O teatro: demasiadamente político. **Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política**, São Paulo, v. 5, n. 13, p. 83-86, fev./mai. 2012.
- DESGRANGES, F.; LEPIQUE, M. (orgs.) **Teatro e vida própria**. São Paulo: Hucitec: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.
- EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2011.
- GARCIA, Silvana. **Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOLDENBERG, M. Estudos de Caso. *In: A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

JAMESON, F. **Brecht e a questão do método**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

LEFEBVRE, H. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2009.

LUKÁCS, G. **História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista**. São Paulo: Editora WMF / Martins Fontes, 2012.

MARX, K. **Manuscritos Econômico-filosóficos e outros Textos Escolhidos**/Karl Marx; seleção de textos de José Arthur Giannotti. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **O capital: crítica da economia política: livro primeiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. Comentário à margem do Programa do Partido Alemão. *In: MARX, K. Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2011.

SÃO PAULO. LEI Nº 13.279. **Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo**. São Paulo, SP, 2002. Disponível em: <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=09012002L%20132790000>. Acesso em: 30/ago/2013.

MARCUSE, Herbert. **A Dimensão Estética**. Lisboa: Edições 70, 2013.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **Filosofia da práxis**. Buenos Aires: Consejo Latino americano de Ciências Sociais – CLACSO; São Paulo: Expressão Popular, 2007.

SOUZA, Jessé. **Os Batalhadores Brasileiros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.