



**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

THIAGO BARBOSA AOKI

**Existência e Resistência: o Teatro Militante
Paulistano**

**Campinas
2017**

Thiago Barbosa Aoki

**EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA: O TEATRO MILITANTE
PAULISTANO**

Dissertação apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas como parte dos
requisitos exigidos para a obtenção do título de
Mestre em Sociologia.

Supervisor/Orientador: Prof. Dr. Michel Nicolau Netto

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO THIAGO BARBOSA AOKI E ORIENTADA
PELO PROF. DR. MICHEL NICOLAU NETTO.



CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

Ao43e Aoki, Thiago Barbosa, 1987-
Existência e resistência : o teatro militante paulistano / Thiago Barbosa
Aoki. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Michel Nicolau Netto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas.

1. Teatro. 2. Teatro político. 3. Representação teatral. 4. Periferias urbanas.
5. Arte e sociedade. 6. Política na arte. I. Nicolau Netto, Michel, 1978-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Existence and resistance : the militant theater of Sao Paulo

Palavras-chave em inglês:

Theater
Political theater
Theatrical representation
Urban peripheries
Art and society
Politics in art

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Mestre em Sociologia

Banca examinadora:

Michel Nicolau Netto [Orientador]
Marcelo Siqueira Ridenti
Érica Peçanha do Nascimento

Data de defesa: 09-03-2017

Programa de Pós-Graduação: Sociologia



**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Dissertação de Mestrado composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 09 de março de 2017, considerou o candidato Thiago Barbosa Aoki aprovado.

Prof. Dr. Michel Nicolau Netto

Prof. Dr. Marcelo Siqueira Ridenti

Profa. Dra. Érica Peçanha do Nascimento

A Ata de Defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no processo de vida acadêmica do aluno.

*Ao meu tio e minha tia, Son e Renata,
Que se partiram mais cedo que o esperado
Momentos em que qualquer teoria
Parece insuficiente diante da realidade*

Agradecimentos

Esse trabalho não seria possível sem o incentivo que o Sesc-SP proporcionou durante a trajetória dessa pesquisa, possibilitando conciliar horas de dedicação acadêmica com minha jornada de trabalho. Aproveito para agradecer a todos os funcionários da instituição, especialmente de unidade de Campinas, que de alguma maneira contribuíram para que fosse possível essa pesquisa.

Agradeço a todos os grupos e artistas de teatro contatados durante a pesquisa pela generosidade e disposição em colaborar com o trabalho, abrindo suas sedes e suas visões de mundo, mesmo diante das rotinas de lutas travadas diariamente na busca de um mundo melhor. Também agradeço ao Luiz Carlos Moreira pela leitura atenta antes da entrega da versão final dessa dissertação, o que é um privilégio e uma honra para mim.

Aos trabalhadores Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, muitos dos quais conheço desde a graduação, e cujo trabalho e presença fazem do IFCH e da Unicamp um lugar especial para mim. Em especial ao Rogério Aparecido Ribeiro dos Santos, companheiro de xérox e de futebol, que nos deixou durante a trajetória desse trabalho.

Aos colegas do Grupo de Estudos em Pierre Bourdieu da Unicamp, com os quais aprendi muito durante o mestrado, e cujos estudos e debates certamente foram marcantes e reverberaram nas discussões teóricas deste trabalho.

Aos professores do departamento de Sociologia do IFCH, cujo convívio é um privilégio, pela generosidade e pelo aprendizado que tive com cada um. Especialmente à professora Mariana Chaguri, leitora deste trabalho em diferentes momentos, inclusive na qualificação, e que sempre teceu comentários e ideias que contribuíram decisivamente para o caminho trilhado por essa pesquisa.

Agradeço também à professora Érica Peçanha do Nascimento, de produção acadêmica inspiradora, que gentilmente aceitou deslocar-se e fazer parte da banca de defesa. Assim como ao professor Marcelo Ridenti que retorna à banca de defesa depois de ter colaborado com muita solidez, estímulo e generosidade durante a qualificação, sendo também decisivo para esse trabalho.

Ao professor Michel Nicolau Netto, orientador desse trabalho. Sua presença é determinante pois desempenhou com maestria o que se espera de um orientador: leu, comentou, escutou, ponderou, refletiu, provocou. Ajudou a manter a pesquisa e as ideias em movimento, mas suficientemente organizadas para se transformar nessas linhas. Tudo isso sem deixar de ser compreensivo e solidário com as dificuldades que tive durante essa trajetória.

À Laís, Mari, Samuel, Wilon, Patrick, Peixe, Juan, Joãozinho, Souza, Vitor, Mauricio, José Eduardo, pela admiração singular que tenho por cada um. E principalmente pelos diálogos, trocas e partilhas que certamente construíram e potencializaram muitas das qualidades desse trabalho.

Aos amigos Hugo Ciavatta, Fábio Accardo, Caio Moretto, André Lopes e Fernando Mekaru, que me transformam a cada encontro desde que felizmente nos conhecemos doze anos atrás. Seria impossível descrever minha admiração, que vai desde a atuação de cada um no mundo, até a simplicidade de pequenos gestos cotidianos. Certamente eles, cada um ao seu modo, estão presentes em minhas ideias.

À Estela, uma segunda mãe para mim, que com tanto carinho e alegria me ajudou, sem medir esforços, em todos os momentos, sendo parte diretamente responsável pelo que sou.

Aos meus avôs e avós Lamir, Nata, Bié e Cecília. Pelos exemplos que são para mim, cada qual ao seu modo, pelo privilégio que tive de poder aprender tanto com cada um e pelas ajudas que sempre ofereceram sempre acompanhadas de carinho e satisfação.

Ao meu irmão, Lucas, companheiro de cerveja, futebol, basquete, amigo-secreto, que eu ensinei a fazer muita coisa, mas que faz tudo melhor que eu. À minha irmã Ana Clara, ainda com 7 anos e um mundo tão grande pela frente, que me faz tão feliz com suas mensagens, seus desenhos e sua risada. À minha irmã e afilhada Júlia, que acaba de completar 2 anos, e que me faz querer enfrentar a vida e descobrir o mundo com a mesma felicidade e seriedade com que ela brinca com uma bolinha qualquer no carpete da sala.

À Rita, companheira de vida, com quem tenho a sorte de partilhar ideias, bagunças, gatos e utopias. A pessoa com quem escolhi ser pequenino junto, construindo dissensos sobre o mundo e resistindo erroneamente ao cotidiano que tudo engole. As nossas conversas, nossos encontros e a admiração que tenho pelo que acredita certamente estão presentes na origem e construção de todas as ideias, sem exceção, desse trabalho.

Ao meu pai, Cláudio, pela confiança que sempre teve em mim, mesmo quando não sabia direito o que eu estava fazendo. Pela paciência que teve nos momentos em que eu estava perdido. Pela impaciência que teve nos momentos em que eu estava inerte. Por sua trajetória e seus deslocamentos na busca por uma vida melhor para nós.

À minha mãe, Adriana, pela mulher incrível que é. Pelo apoio e admiração incondicional que tem por seus filhos. Pelo carinho e compreensão que transborda a cada encontro que tenho com ela. Pela educação maravilhosa que tivemos e que hoje proporciona à minha irmã, mesmo conciliando com trabalho, mestrado, aulas, casa. Pela força e ternura que coexistem dentro dela. Seu estímulo, confiança e exemplo - de ontem, hoje e sempre - me fez acreditar e estar aqui.

A todas e todos, muito obrigado!

Pois há uma regra e uma exceção. Cultura é a regra. E arte a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. (...) A regra quer a morte da exceção.
(Jean Luc-Godard)

O sonho de um mundo melhor nasce das entranhas do seu contrário.
(Paulo Freire)

Muita gente pequena, em pequenos lugares, fazendo coisas pequenas podem transformar o mundo.
(Eduardo Galeano)

Resumo

O projeto investiga o florescimento do teatro militante e as novas configurações do artista engajado na cidade de São Paulo nas duas últimas décadas, tendo como referência a atuação e organização dos grupos teatrais Engenho Teatral, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Buraco d'Oráculo e Brava Companhia. Deste modo, essas companhias e seus integrantes são entendidos como agentes que compartilham de determinados discursos e opções políticas que os colocam como parte de uma série de grupos teatrais militantes que estão em posições semelhantes na cena teatral brasileira, aliando a dramaturgia contestadora ao questionamento acerca do modo pelo qual a produção teatral está estruturada. O desafio do projeto, portanto, é compreender como as condições estruturais (objetivas e simbólicas) desse contexto de produção, por um lado, e a organização, posicionamento e discurso político das companhias, por outro, se articulam de maneira a criar um contexto de possibilidade de existência e difusão dessas companhias, bem como esboçar os traços desse artista engajado.

Palavras Chave: Teatro Militante de São Paulo, Teatro de Grupo, Arte na Periferia, Teatro Periférico, Arte Engajada, Teatro e Sociedade.

Abstract

This project investigates the expansion of the militant theater and the new configuration of the politically engaged artist at São Paulo on the last two decades, based on the work and internal management from the following theater companies: Engenho Teatral, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Buraco d'Oráculo and Brava Companhia. Those companies and their members are seen as agents who share similar political views, and as such occupy a very specific position in the Brazilian theater scene – one which allies a politically contesting dramaturgy with questionings about the Brazilian theatrical production. Therefore, the project's main goal is to comprehend how the objective and symbolic structural conditions of the Brazilian theatrical scene and the political positions from those companies articulate themselves in order to create conditions that enable the existence and diffusion of this kind of theatrical work, as well as to investigate the defining attributes of the politically engaged artist.

Keywords: São Paulo's Militant Theater, Collective Theater, Peripheral Art, Peripheral Theater, Politically Engaged Art, Theater and Society

Sumário

Introdução.....	13
 Capítulo 1 - A formação do Teatro de Grupo no Brasil.....	22
1.1 O Teatro de Grupo – Origens.....	23
1.2 A militância artística teatral na periferia – primeiras experiências.....	27
1.3 A consolidação do Teatro de Grupo como modelo-conceito.....	30
1.4 O Teatro de Grupo como sujeito - Articulações e conquistas.....	37
 Capítulo 2 – Bastidores.....	55
2.1 - Origens e Trajetórias.....	56
2.2 - Organização Interna como Militância.....	67
2.3 – Redes.....	72
2.4 - Financiamento e Políticas Públicas.....	77
2.5 - Atuação Política.....	84
 Capítulo 3 – Ideias dentro do lugar: O teatro militante e a produção artística na periferia de São Paulo.....	96
3.1 - Discursos em disputa - Do olhar acadêmico ao cultural.....	97
3.2 - O Teatro na periferia.....	102
3.3 - O Teatro busca o público.....	104
3.4 - O Teatro de Dentro – A Estética não se separa das condições de sua produção.....	109
3.5 - Arte na Periferia e Lutas Simbólicas.....	113
 Capítulo 4 - Dramaturgias de outra margem.....	121
4.1 - Ser tão ser – a cidade como sertão.....	123
4.2 - Este Lado para cima – Contra Imagens em Cena.....	131
4.3 - “Isto não é um espetáculo” ou “o espetáculo não basta”.....	139
 Conclusão - Reconfigurações do artista engajado e o alcance do teatro militante.....	155
 Bibliografia.....	172

Introdução

Acho que a crise real da teoria cultural, no nosso tempo, ocorre entre essa visão da obra de arte como objeto e a visão alternativa da obra de arte como prática (...). A relação entre a feitura de uma obra e sua recepção é sempre ativa, e submetida a convenções que são, elas mesmas, formas de organização e relações sociais (em constante mudança), e isso é radicalmente diferente da produção e do consumo de um objeto. Trata-se de fato de uma atividade e de uma prática, e suas formas somente são acessíveis por meio da percepção e da interpretação ativas, embora algumas artes possam ter a característica de um objeto singular. Isso faz com que as notações, em artes como o drama, a literatura e a música, sejam apenas um exemplo específico de uma verdade muito mais abrangente. O que isso demonstra é que devemos, na prática da análise, romper com o procedimento habitual de isolar o objeto e então descobrir seus componentes. Pelo contrário, temos que descobrir a natureza de uma prática e então suas condições. (WILLIAMS, 2005, p.223)

O trecho é uma reflexão de Raymond Williams em seu impactante artigo intitulado “Base e Superestrutura na Teoria Marxista” (WILLIAMS, 2005). No texto, o autor retoma algumas reflexões que já estavam presentes nos livros “Cultura e Sociedade” (WILLIAMS, 1969) e “Marxismo e Literatura” (WILLIAMS, 1979), mais especificamente as dificuldades da teoria social em compreender a obra de arte enquanto objeto tão singular.

Pensar as articulações entre arte e a sociologia é, sempre, um desafio. Dada essa especificidade, a trajetória da pesquisa – entre identificar uma produção artística socialmente relevante e escrever a dissertação – é permeada por armadilhas e potenciais. Principalmente se pensarmos o teatro, que é, por si, uma representação, e cujos elementos textuais não são suficientes para conseguirmos depreender um espetáculo, que por sua vez pode ser diferente a cada apresentação. No mesmo sentido, a sua baixa difusão, em especial quando tratamos de produções artísticas marginalizadas no que diz respeito à produção, circulação e consumo, poderia se tornar um empecilho para o leitor deste trabalho.

Noutro ponto, a arte sendo esse elemento sedutor e passional, temos aqui também a relação de um pesquisador que, de certo modo, é também um espectador, com seus gostos, preferências e julgamentos. Isso exige o que Pierre Bourdieu chamou de “exercício constante de vigilância epistemológica” (BOURDIEU, 2002, p.16), ou seja, a necessidade de subordinar “o uso de técnicas e conceitos a um exame sobre as condições e os limites de sua validade” (BOURDIEU, 2002, p.16).

Do autor herdaremos em nosso trabalho também a recusa a uma abordagem essencialista dos produtos artísticos, comum especialmente na história da arte, segundo a qual existiria, na obra ou no artista em si, uma “essência” definidora. Assim, Bourdieu, ao descrever as complicações dessa análise, afirma que “a análise de essência que silencia sobre essas condições institui tacitamente em norma universal de toda prática que se pretenda estética as propriedades particulares de uma experiência que é o produto do privilégio” (BOURDIEU, 1996, p.323). Mais adiante, o autor aponta caminhos para fugir desses riscos de uma abordagem essencialista:

A análise de essência não faz mais que registrar o produto da análise que a própria história operou na objetividade através do processo de autonomização do campo e através da invenção progressiva dos agentes (artistas, críticos, historiógrafos, conservadores, conhecedores etc.), das técnicas e dos conceitos (gêneros, maneiras, épocas, estilos etc.) característicos desse universo. A ciência das obras só poderá libertar-se completamente da visão ‘essencialista’ com a condição de levar a bom termo uma análise histórica da gênese dessas personagens centrais do jogo artístico que são o artista e o conhecedor e das disposições que aplicam na produção e na recepção das obras de arte. Noções que se tornaram tão evidentes e tão banais quanto as de artista ou de ‘criador’, assim como as próprias palavras que as designam e as constituem, são o produto de um longo trabalho histórico. (BOURDIEU, 1996, p.325)

Assim, tentamos trazer essa complexidade para o teatro militante de São Paulo, sobre o qual empenhamos nossa pesquisa. Não é nosso objetivo, por si só, uma historiografia social desse teatro ou coisa que o valha. Tentaremos aqui pensá-lo como um objeto multifacetado no qual estética e técnica estão vinculados às condições de sua produção, seja como objetividade, seja como elemento simbólico.

Durante o trajeto, notamos uma escassez de trabalhos, especificamente sociológicos, que trabalhassem o teatro nas últimas décadas. Pode-se observar uma predileção dessa literatura acadêmica às décadas de 1950, 1960 e 1970, quando se notabilizaram atores e dramaturgias, inseridos em diversos grupos artísticos contestadores, de certo modo, mais consagrados pela historiografia do teatro e cuja interface direta com as ciências humanas se dá pela luta contra a ditadura, a partir da qual gravitaram as produções artísticas do período. Entretanto, embora ainda em número baixo na sociologia, notamos, nos últimos anos, um aumento nas produções acadêmicas sobre os grupos do teatro militante de São Paulo em diversas áreas. Além das Artes, onde seria natural a pesquisa, encontramos livros, dissertações e teses nas áreas da Geografia, Educação, Antropologia, Sociologia. Poderíamos destacar aqui

as teses de Tiaraju D'Andrea (2013) e Érica Peçanha Nascimento (2014) sobre a produção artística na periferia. Ou ainda as teses escritas e defendidas por Adailton Alves Teixeira (2011), Gabriela Bortolozzo (2014), Gustavo Curado (2012), Mariana Miorim (2012), Jade Percassi (2014), que analisaram, nas suas respectivas áreas, os grupos teatrais que estudamos, sendo fontes de dados e discussões com as quais dialogamos durante nosso trabalho. São trabalhos bem recentes e que também se empenharam nessa tarefa de buscar compreensões quase que à quente sobre essa temática.

Eis aqui uma outra armadilha que identificamos. Estamos falando de um objeto muito recente, que ainda acontece, que está vivo e com poucas referências acadêmicas diretas nas ciências humanas. O trabalho, nesse sentido, além de se valer de muitas teses e artigos elaborados há poucos anos, chega a relatar situações de meses atrás, como no caso das políticas públicas que estudamos. É sabido os riscos que essa proximidade traz ao sociólogo, que tem como premissa, paradoxalmente, o distanciamento.

Porém, entre todos os riscos, continuamos acreditando na relevância de nosso objeto, na medida em que se impõe diante da realidade com cada vez mais solidez. Nesse sentido, compreender o modo como se configura o teatro militante de São Paulo nos liga a diversas questões e temas relevantes à sociologia e também a aspectos da sociedade brasileira contemporânea. Eis o potencial da arte como objeto sociológico. Esperamos que, diante de tantas armadilhas, essa potência prevaleça.

Definição do Objeto

Antes de iniciarmos o trabalho é necessário passarmos por uma questão crucial, que permeou toda a pesquisa, e diz respeito à demarcação do que seria o “teatro militante de São Paulo”, sobre o qual esse trabalho se debruça.

A situação para definição de nosso objeto é espinhosa por uma série de motivos. Em primeiro lugar porque, quando falamos em “teatro”, é preciso lembrar que o mundo das artes, como se apresenta na atualidade, está cada vez mais dinâmico e híbrido em suas diversas linguagens e técnicas, o que dificulta, e por vezes impossibilita, o estabelecimento de fronteiras estanques, o que aqui fazemos com

vistas a tentar construir o objeto e desenhar o perímetro do espaço de atuação da pesquisa.

E também porque entramos no limiar entre arte e política, relação que possui inúmeras configurações. Uma ideia corrente aos que se debruçaram sobre essa combinação seria a da impossibilidade de uma proposta artística que não seja política. Trazendo um pouco para o teatro brasileiro, Dias Gomes escreve em pleno ano de 1968:

Toda escolha importa em tomar um partido, mesmo quando se pretende uma posição neutra, abstratamente fora dos problemas em jogo, pois o apolitismo é uma forma de participação pela omissão. Pois esta favorece o mais forte ajudando a manter o status quo. Toda arte é, portanto, política. (Dias Gomes, 1968, p.10)

Em nosso trabalho, no entanto, quando definimos que estamos falando sobre um determinado teatro político, de certa maneira deixamos de lado a questão acerca da inexistência de uma “arte neutra” ou “apolítica”. Estamos, na verdade, nos referindo àquele gênero teatral praticado pelos artistas que se assenta sobre um discurso que confronta a hegemonia vigente, questionando as relações de dominação estabelecidas. Ainda assim a definição seria insuficiente visto que não se trata apenas de companhias teatrais que trazem ao palco questões relativas à política e à crítica ao status quo. Mais do que isso, esse conjunto de companhias identificadas pelo nosso trabalho possui a militância – daí a nossa predileção pelo termo – como ponto central para seus discursos e práticas enquanto grupos artísticos, sendo a busca pela coerência e atuação política elementos norteadores.

Nesse sentido, mesmo com os riscos e limitações já apontados, durante a pesquisa percebemos que há uma série de variáveis relativamente compartilhadas entre diversas companhias teatrais paulistanas, em sua maioria nascida ou com visibilidade ampliada nas décadas de 1990 e anos 2000. Relacionamos ainda esse florescimento com o momento onde o Teatro de Grupo e a produção artística na periferia de São Paulo, despontam na cidade, o que nos ofereceu, desde o início, pistas sobre os caminhos que a pesquisa percorreria.

Retomando o processo de definição do objeto, durante a pesquisa encontramos uma questão sobre como distinguir o que estamos chamando de “teatro militante” do restante das companhias paulistanas que se filiaram ao Teatro de Grupo,

esse modo peculiar de organização da produção teatral brasileira, cuja força enquanto referência se dá justamente na oposição ao próprio Teatro Convencional, como veremos adiante. Ao falar sobre a formação dos grupos teatrais no Brasil, o Dicionário do Teatro Brasileiro, coordenado pelos pesquisadores J. Guinsburg, João Roberto Faria e Mariangela Alves de Lima coloca que:

Os grupos dividem-se em duas correntes claramente identificadas, semelhantes pelo projeto coletivo de criação. A primeira, definida pelo teor político das propostas, reúne equipes que desenvolvem atividades nas periferias urbanas e se autodenominam independentes. Sua principal característica é a intenção de exercitar uma linguagem popular, conjugada a uma motivação política, projeto as afasta do circuito comercial de produção e veiculação do teatro, e envolve uma intensa militância junto às populações das periferias. (...) Na segunda corrente, alinham-se os grupos envolvidos com pesquisas de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparece, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos. Movidos por objetivos semelhantes e experiências sociais comuns, na produção de uma série de trabalhos conseguem desenvolver pesquisas consistentes em longo processo de autoexpressão artística que se amparam na criatividade do ator (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009 p.162-163)

Compreendemos então que, o que nos convencionou chamar de teatro militante de São Paulo seria uma fração do Teatro de Grupo da cidade, uma expressão dessa forma de organização, com nível de militância acentuado, que fez de seus preceitos políticos, dentro e fora de cena, bem como seu pertencimento à periferia, questões primordiais, agrupando consigo características específicas que não necessariamente eram próprias de todos os grupos de teatro paulistanos. Neste sentido, compreendemos diferenças nos níveis de militância e atuação políticas existentes dentro do emaranhado do Teatro de Grupo em São Paulo, ainda mais em um momento de proliferação de companhias, nem sempre afeitas à origem questionadora do desse referencial. Em suma, ao falarmos em “teatro militante de São Paulo”, estamos nos referindo a grupos que, mais do que buscar uma opção viável para a sobrevivência do teatro de pesquisa de linguagem, ou colocar questionamentos sociais em cena, fizeram de sua militância ponto central em seu discurso, organização e atuação.

Neste sentido, ainda problematizando sua definição, ao buscarmos o que havia de coincidente entre esses grupos, foi então possível estabelecer algumas propriedades comuns que, ao mesmo tempo, os distinguem dos demais artistas contemporâneos, e os colocam em um local específico dentro da produção teatral

brasileira. Deste modo, para definir o que, de fato, estamos chamando de “teatro militante de São Paulo”, enumeramos as seguintes características:

- Residem em São Paulo, e têm sua localização (sede, espaço, ponto de encontro), marcada por posicionamentos políticos;
- Escolheram o Teatro de Grupo como referência;
- Surgiram, emergiram ou se consolidaram entre as décadas de 1990 e 2000;
- Propõem um Teatro Político, ao colocar como ponto central de sua dramaturgia e proposta estética a crítica a questões sociais, políticas ou ao desenvolvimento do capitalismo;
- Contestam o modo de produção cultural existente em seus diversos aspectos (produção, distribuição, consumo);
- Articulam-se com outras companhias ou movimentos sociais para troca de experiências, publicações, discussões sobre os posicionamentos políticos ou mesmo para ações artísticas/políticas conjuntas;
- Extrapolam a ideia do espetáculo como fim para o artista, propondo relações com as comunidades que os cercam e processos que compõem um quadro de atuação política fora da cena;

Não cabe neste primeiro momento adentrarmos em cada uma dessas definições, cujos aspectos mais relevantes certamente retornarão de maneira aprofundada durante o trabalho. Aqui, basta por enquanto demonstrar a complexidade que envolve a estruturação da pesquisa. Ainda sobre a definição, foi interessante notar que, em diálogo com as companhias, não houve, por parte dos artistas, uma problematização dessa denominação, por nós alcunhada. Pelo contrário, os grupos se identificaram enquanto parte de um “teatro militante de São Paulo”.

Dada, enfim, uma primeira definição objetiva do que estamos estudando, uma seguinte questão se coloca: como abordar esse universo do teatro militante de São Paulo, que possui uma gama tão ampla de companhias sem propor uma essencialização do objeto visto que, mesmo que possuam os denominadores comuns

que observamos, ainda assim são muitas as particularidades presentes em cada um dos grupos, tanto no que diz respeito a sua própria organização, como às questões técnicas.

Neste sentido, para essa pesquisa, podemos dizer que trabalhamos em diferentes níveis, buscando com isso um desenho mais completo da realidade apresentada pela complexidade de nosso objeto.

No que tange à pesquisa bibliográfica acadêmica atuamos em duas frentes. Por um lado, visitamos certos autores, em sua maioria vinculados à sociologia da cultura, muitas vezes referências nos assuntos, e cuja atualidade de seus conceitos poderiam nos auxiliar nessa empreitada. Por outro, identificamos pesquisas mais recentes sobre a produção artística nas últimas décadas, tanto no que diz respeito à cena teatral, como à recente efervescência cultural nas periferias, situação que ao longo da pesquisa mostrou-se fundamental no que diz respeito ao teatro militante de São Paulo.

Já na investigação específica, optamos por nos ater principalmente a quatro grupos artísticos que têm se destacado nas últimas décadas dentro do teatro militante de São Paulo. Embora diversos outros grupos pudessem ser selecionados para esta pesquisa, a escolha não foi aleatória. Buscamos companhias representativas para a cena teatral atual, e cujas diferenças – de tempo, técnica, organização – pudessem nos auxiliar a alargar a percepção de nosso objeto. São eles: Brava Companhia, Buraco D'Oráculo, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Engenho Teatral.

A escolha foi feita também por se tratarem de companhias que – além de possuir as características apresentadas previamente para o que o trabalho está considerando como o teatro militante paulistano atual – têm também, de alguma maneira, se destacado tanto na cena teatral, no que diz respeito à qualidade técnica/estética, como no contexto histórico e de atuação política. O Engenho Teatral, importante historicamente, foi fundado em 1979, ainda sob o nome de Apoena, vivendo a década que antecedeu a proliferação de companhias engajadas na cidade de São Paulo, além de participar ativamente tanto da fundação da Cooperativa Paulista de Teatro, como da aprovação da Lei de Fomento para o Teatro. Já os grupos Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Buraco d'Oráculo e Brava Companhia –

cada qual com sua especificidade, que destacaremos durante o trabalho – são mais recentes e representam esses grupos que surgiram e se estruturaram durante esse processo, ganhando destaque nacional e tornando-se referências dentro do gênero do Teatro Político não apenas pelas dramaturgias contestadoras, mas também pela busca em colocar o teatro realizado a serviço das lutas vigentes. Trata-se também de companhias cujo engajamento está muito ligado à estadia e relação de pertencimento simbólico à periferia paulistana, especialmente nos bairros onde suas sedes estão estabelecidas, como veremos durante o trabalho. Importante destacar, por fim, que os quatro grupos têm mais de 15 anos de atuação, o que também proporciona a análise de um quadro histórico solidificado, inclusive para pensarmos quais os elementos que permitiram essa longevidade, que poderia ser impensável tempos atrás.

Cabe ressaltar aqui que o trabalho tentou falar menos da história e atuação específica de cada companhia e mais das confluências que indicam características comuns a esse teatro militante de São Paulo. Assim, em diversos momentos que achamos relevante, trouxemos também exemplos e situações vividas por outras companhias, de modo a auxiliar na complexificação de nosso objeto.

Ainda sobre a investigação empírica, para realizá-la, além de participar de espetáculos e atividades das companhias, nos debruçamos sobre uma série de registros produzidos pelos grupos como entrevistas, relatos, sites, teses e dissertações já existentes, publicações, dramaturgias, vídeos de espetáculos, documentários, entre outros. Paralelamente, também estudamos as principais políticas públicas e entidades teatrais que poderiam nos ajudar na compreensão de nosso objeto, a partir das leis, regulamentos, programas, avaliações, trabalhos acadêmicos, entre outros.

Os resultados, apontamentos, questionamentos, considerações e relações estão nas páginas que se seguem, nas quais buscamos uma divisão em quatro capítulos para melhor sistematizar nossas ideias.

Assim, no primeiro capítulo, intitulado “A formação do Teatro de Grupo no Brasil”, retomaremos algumas características da produção teatral das décadas de 1950 a 1970 até chegar à consolidação do Teatro de Grupo como referência de organização principal das companhias teatrais brasileiras nos anos subsequentes. A partir desse histórico, entraremos em algumas articulações e políticas públicas

fundamentais para a existência desse modelo teatral, que também seria a base dos grupos militantes de São Paulo. Será possível identificar algumas aproximações entre as disputas existentes no seio da produção teatral no início da segunda metade do século XX e a contestação trazida pelo teatro militante a partir da década de 1990, no que diz respeito à maneira como a produção teatral está colocada.

Já no segundo capítulo, intitulado “Bastidores”, apresentamos as companhias estudadas, em uma tentativa de trazer à tona os aspectos das diferentes dinâmicas internas dos grupos que se traduzem em um posicionamento político para além do fazer artístico. Ao final, buscaremos esboçar qual a militância desenhada pelas formas de atuação política das companhias, reafirmando o papel central que o engajamento representa para os artistas.

No terceiro capítulo, intitulado “Ideias dentro do lugar: O teatro militante e a produção artística na periferia de São Paulo”, esboçaremos como a efervescência cultural vivida pela periferia paulistana nas décadas de 1990 e 2000 influenciam de maneira decisiva a consolidação e a militância desses grupos. Neste capítulo, entraremos em algumas características das companhias estudadas, buscando pontos de intersecção entre o fazer teatral militante e a autorreferenciação desses grupos enquanto periféricos. Tentaremos ainda esboçar o modo como essa produção teatral insere-se nas disputas simbólicas existente na produção cultural periférica e no processo de sua consolidação enquanto expressão artística.

O quarto capítulo, “Dramaturgias de outra margem”, traz a análise dos espetáculos “Ser Tão Ser – Narrativas de Outra Margem”, do grupo Buraco d’Oráculo e “Este lado para cima - Isto não é um espetáculo”, da Brava Companhia. A partir de ambos, tentaremos mostrar o modo como a militância das companhias opera em seu principal produto, o espetáculo teatral. Partiremos das dramaturgias, mas sempre em diálogo com a pesquisa e os demais elementos que compõem as encenações.

Por fim, na conclusão do trabalho, retomaremos alguns pontos que julgamos cruciais levantados durante a dissertação, tentando esboçar e analisar o modo como o artista engajado do teatro militante se reconfigura, problematizando o alcance dessa forma de atuação política diante da hegemonia vigente.

Capítulo 1 – A formação do Teatro de Grupo no Brasil

O objetivo deste capítulo é traçar um panorama que evidencie alguns pontos dentro da história do teatro brasileiro e das políticas públicas alçadas que possibilitariam, posteriormente, a existência do teatro militante de São Paulo. Como já enfatizamos, não buscamos com esse trabalho uma historiografia do teatro brasileiro, mas compreender alguns pontos relevantes que se perpetuaram até chegarmos aos contornos dessa militância. Neste sentido, compreendemos que esse processo pelo qual o teatro brasileiro passou a partir da segunda metade do século XX culminaria com a consolidação do Teatro de Grupo como um modelo de referência, ou uma espécie de tendência na organização da produção teatral brasileira¹, em especial para aqueles artistas e companhias que se colocariam, ao menos no próprio discurso, em sentido avesso aos ditames do grande mercado e da indústria cultural nacional.

Neste momento, portanto, interessa-nos buscar o modo como este “conceito” do Teatro de Grupo foi formado, e quais pressupostos e disputas reverberam até os dias de hoje na cena teatral brasileira. Para isso, iniciaremos pela retomada do teatro praticado entre as décadas de 1950 a 1970 para então chegarmos ao detalhamento do Teatro de Grupo consolidado nas décadas seguintes e o modo como a militância teatral diretamente afeta e é afetada por tal modelo.

Cabe ressaltar que a história do teatro brasileiro não se inicia na década de 1950. Mesmo no que tange à militância, poderíamos citar aqui o teatro praticado por grupos anarquistas² no início do século XX, com destaque para a década de 1930 por grupos como o Centro de Cultura Social, em São Paulo. Porém, se partimos da

¹ Dado nosso objeto e também até uma certa centralidade de recursos que está colocada, falaremos mais especificamente do Teatro de Grupo em São Paulo. Para um panorama do Teatro de Grupo que vêm se consolidando também nas demais regiões brasileiras, ver o livro “Próximo Ato: Teatro de grupo”, organizado pelos artistas Antônio Araújo, José Fernando Azevedo e Maria Tendlau (2011)

² Para um panorama da cena teatral brasileira e o teatro anarquista nas primeiras décadas do século XX, sugerimos o texto de Margareth Rago (2004) intitulado “A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950”. Ou mesmo os livros “Teatro da Militância”, de Silvana Garcia (2004) e “História do Teatro Brasileiro: um percurso de Anchieta a Nelson Rodrigues”, organizado por Edwaldo Cafezeiro e Carmem Gadelha (1996). Mais recente, temos ainda as dissertações de mestrado de Lúcia Silva Parra (2014), chamada “Leituras Libertárias: Cultura Anarquista na São Paulo dos anos 1930” e de Michelle Nascimento Cabral (2008), intitulada “Teatro Anarquista, futebol e propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer”.

década de 1950 e damos especial ênfase nas décadas de 1960 e 1970 para pensar a formação do Teatro de Grupo no Brasil, é porque consideramos o período como um marco na produção artística nacional, em especial no engajamento dos artistas brasileiros, refletido de maneira ímpar no teatro, como veremos a seguir. Neste sentido, como afirma Marcelo Ridenti na introdução de seu livro “Em busca do Povo Brasileiro”

Nos anos 60 e início dos 70, nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda, era central o problema da identidade nacional e política do povo brasileiro; buscava-se a um tempo suas raízes e a ruptura com o subdesenvolvimento, numa espécie de desvio à esquerda do que se convencionou chamar ultimamente de Era Vargas (...). Com a mundialização da economia e da cultura, que atingiu diretamente a sociedade brasileira nos anos 90, voltaram à tona velhas questões mal resolvidas sobre a identidade nacional do povo brasileiro. Nessa medida, o estudo de aspectos do passado recente talvez possa contribuir para lançar um pouco de luz nos debates do presente (RIDENTI, 2000, p.11)

Retomando o nosso objeto, esse trajeto será importante para justificar porque defendemos aqui que a construção e consolidação do Teatro de Grupo como forma de organização teatral seja um elemento central para o engajamento das companhias que, especialmente a partir da década de 1990, compõem o teatro militante de São Paulo. Para isso, passaremos também por alguns marcos para o estabelecimento do Teatro de Grupo como uma tendência na cena nacional, em especial a atuação da Cooperativa Paulista de Teatro, o Movimento Arte contra a Barbárie e as políticas públicas conquistadas, dentre as quais destaca-se o Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (2002). Buscaremos, com isso, esboçar o desenho formado por esse cenário da produção teatral para, no decorrer deste trabalho, entrarmos mais a fundo nas características dessa militância.

1.1 O Teatro de Grupo – Origens

A compreensão sobre a configuração assumida pelo teatro militante paulistano na contemporaneidade está diretamente relacionada ao modo como proliferou-se em todo Brasil, e especialmente no estado de São Paulo, a modalidade do “Teatro de Grupo”. Diferente do que a terminologia em si pode indicar, esse modo de produção teatral não se define tão somente como uma organização coletiva para a produção de espetáculos. Mais do que isso, dentro do teatro brasileiro, o “Teatro de Grupo” tornou-se uma espécie de conceito, ou modelo de disposição e atuação, para

boa parte de classe artística. Assim, podemos observar na definição da enciclopédia do Itaú Cultural:

O Teatro de Grupo constitui uma categoria de organização e produção teatral em que um núcleo de atores movidos por um mesmo objetivo e ideal realiza um trabalho em continuidade e, estendendo sua atuação a outras áreas, principalmente no que diz respeito à própria concepção do projeto estético e ideológico, o grupo acaba por criar uma linguagem que o identifica. (...) Os grupos passam a usar este conceito para marcar sua posição de divergência em relação ao teatro empresarial, em que o ator não está engajado no projeto e a equipe se desfaz logo que a temporada termina, forma de produção cada vez mais presente no mercado teatral após o início dos anos 1970. Em lugar do salário pago pela empresa, o grupo remunera seus integrantes por meio de um sistema de cooperativa, o que faz dos atores os donos do empreendimento³.

Embora, como o próprio excerto afirme, o Teatro de Grupo tenha despontado a partir dos anos 1970, é difícil precisar a origem desse modo de organização e existência tão ímpar. A pesquisadora Marilia Carbonari (2006), por exemplo, identifica uma série de semelhanças com o *teatro independiente* praticado em diversos países latino-americanos a partir da década de 1940. Segundo a autora,

O movimento teatral iniciado nos países do cone sul a partir da década de 40, chamado *teatro independiente*, se espalhou por toda a América Latina recebendo nomes diversos em cada região: teatro novo, teatro experimental, teatro livre, teatro do povo. Com a maior parte de seus integrantes oriundos de universidades, os grupos do *teatro independiente* colocavam a necessidade de um modelo teatral autofinanciado. Embora não houvesse unidade inicial nas propostas artísticas dos diversos grupos, a maioria dos “independientes” se organizava em coletivos, trabalhava o processo de criação proporcionando a experimentação de novas formas e questionava a supremacia do papel do diretor. O público do teatro independente era inicialmente, como seus integrantes, originários da chamada “classe média esclarecida”; depois da politização da década de 60, os grupos começaram a buscar assuntos e formas teatrais mais relacionados aos aspectos sociais e políticos da história de cada país e suas tradições populares. (CARBONARI, 2006, p.15)

É nesse mesmo contexto de politização e polarização que é fundado no Brasil, em 1953, o Teatro de Arena, um marco para a nossa história teatral, e que foi alvo de diversas pesquisas nas diferentes áreas do conhecimento. Com a proposta de fazer um teatro de baixo custo e com uma dramaturgia predominantemente nacional, o Arena reuniu grandes ícones de dramaturgos, artistas e diretores teatrais vinculados à esquerda da época. É no seio do Arena, por exemplo, que surgiriam as primeiras experimentações de Augusto Boal, que futuramente dariam origem àquilo que ele chamaria de “Teatro do Oprimido”, uma das experiências estéticas mais

³ ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Teatro de Grupo. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>> Acesso em 19 de ago. 2015.

emblemáticas na arte engajada do Brasil e do mundo. Parece possível estabelecer uma conexão entre a proposta do Teatro de Arena com a consolidação do Teatro de Grupo no Brasil, como fez a pesquisadora Iná Camargo Costa (2006), em seu texto “Teatro de Grupo: Arena, marco zero”⁴. Na publicação, a autora aponta uma série de fatores na experiência do grupo Teatro de Arena que reverberariam, posteriormente, na consolidação do Teatro de Grupo no país. Além da forte influência do teatro épico brechtiano⁵ e dos textos contestadores, a autora destaca como as duas formas de organização – tanto do Arena como do Teatro de Grupo – possuem consonâncias, na medida em que se constituem como a busca de alternativas ao teatro comercial. Nesse sentido,

O Teatro de Arena correspondeu à primeira tentativa de fazer teatro moderno por parte de gente pobre sem a figura do capitalista para investir na empreitada. E, como o Teatro Livre, era teatro pobre disputando com as demais empresas o espaço que pudesse conquistar no mercado teatral.

(...)

Desde meados da década de 90 do século passado, como uma praga, mas em situação muito pior do que no início dos anos 50, pobres novamente começam a se organizar em grupos para fazer teatro. Agora, ao invés de um grupo de ex-alunos da EAD, temos inúmeros (até porque proliferaram as escolas de teatro). E em sua maioria, para não arriscar a dizer na totalidade, estes grupos enfrentam do ponto de vista prático (situação econômica), organizativo e estético problemas muito semelhantes aos que o Arena enfrentou ao longo de sua trajetória” (COSTA, 2006, p. 42).

Quando a autora se refere ao Teatro de Arena como “teatro pobre disputando com as demais empresas o espaço que pudesse conquistar no mercado teatral”, temos aí uma clara alusão ao cenário vivido, no lado oposto, pelo teatro mais convencional, de caráter comercial. Se o Teatro de Arena foi o marco do “Teatro Livre”, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), por exemplo, constituiu o marco desse “Teatro Empresarial”, considerado na época como o maior exemplo do que poderia ser considerado um “Teatro Moderno”. Localizado no Bixiga, era organizado a partir de

⁴ Interessante que tanto o artigo de Costa, como o de Carbonari (citado anteriormente) tenham sido escritos para a Revista Camarim, uma publicação da Cooperativa Paulista de Teatro. Isso reflete a importância que a entidade possui no cenário teatral brasileiro, sobre a qual falaremos adiante.

⁵ Referimo-nos aqui à encenação teatral proposta por Bertolt Brecht, considerando-o como um dos principais difusores do chamado “Teatro Épico”. Essa proposição técnica teria suma importância e influência nas dramaturgias brasileiras, como mostra Iná Camargo Costa em seu livro “A hora do teatro épico no Brasil” (1996).

uma rigorosa divisão de trabalhos entre os integrantes dos espetáculos, que em geral priorizavam encenações de autores estrangeiros de dramaturgia conservadora⁶.

Além do Arena, outro grupo que também rivalizou com o TBC durante a década de 1960 foi o Teatro Oficina. Fundado a partir de um grupo de teatro amador da faculdade de direito do largo do São Francisco, o Oficina teve como primeiros expoentes Amir Haddad, Carlos Queiroz Telles e José Celso Martinez Correa, liderança que até hoje permanece à frente do grupo. O grupo possuía, desde sua origem uma faceta mais experimental, flertando com o tropicalismo da época e, de alguma maneira, diferenciando-se da esquerda mais convencional.

Interessante como o período vivido por TBC, Arena e Oficina é praticamente o mesmo. O TBC é fundado em 1948 e funciona como uma companhia ativa até 1964. O Arena é fundado em 1953 e deixa de existir em 1972. Já o Oficina, nasce em 1958 e permanece até os dias atuais, embora tendo sofrido diversas mudanças durante sua longa trajetória. Se, por um lado, o TBC se coloca como o portador de uma suposta modernização de viés empresarial dentro do teatro nacional, por outro o Arena e Oficina, impulsionados também pelas lutas políticas da época, trazem consigo uma série de questionamentos acerca no modo como o teatro brasileiro se organizava. Neste sentido, o pesquisador Alexandre Mate (2008) descreve:

O TBC foi fundado a partir de moldes empresariais e se constituiu em uma empresa capitalista, a partir da produção de espetáculos montados de acordo tanto com os rigores das grandes companhias estrangeiras como com os postulados do chamado esteticismo francês.

(...)

Por se tratar de um teatro empresarial - cujos produtos eram prioritariamente destinados à burguesia e também por dar pouco valor aos textos brasileiros - era esperável que houvesse certa oposição ao empreendimento por parte dos jovens, sobretudo universitários (e politizados), tanto do ponto de vista de repertório como quanto à destinação de seus produtos. Desse modo, de maneira mais significativa, houve na cidade dois grupos importantes, dentre tantos outros, que foram criados exatamente para fazer oposição ao TBC: o Arena e o Oficina. (MATE, 2008, p.166)

⁶ Já em decadência, o TBC mudou um pouco sua linha, dando espaço para dramaturgos considerados progressistas como Dias Gomes, Gianfrancesco Guarnieri e Jorge Andrade. Ainda assim, o TBC é um marco na história do teatro brasileiro, tendo revelado atores como Cacilda Becker, Paulo Autran, Walmor Chagas, entre outros.

Posteriormente, coube ao Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes, em sua intensa movimentação durante o período de 1961 e 1964, trazer novos elementos e ampliar ainda mais os questionamentos sobre o fazer teatral, já o colocando de maneira mais enfática nas trilhas das lutas sociais da época, aliando-se também com organizações políticas da esquerda brasileira.

Certamente cada uma dessas organizações – UNE, CPC, Arena, Oficina e TBC – merecem, e receberam pela literatura sociológica, um olhar à parte dada a dimensão de seus projetos. Mas, o que tentamos mostrar com o desenho desse cenário é que tal polarização constituída na época, cujo discurso e prática dos agentes envolvidos é pautada pela dicotomia entre mercado e marginalização, perdurará nas disputas que se seguiriam nas décadas seguintes no interior da produção teatral nacional, como veremos adiante. Noutras palavras, a coexistência desses modos de fazer teatral, com propostas veementemente distintas em um mesmo contexto, é o retrato do processo de formação de polarizações no seio da produção artística brasileira. Como consequência, no teatro brasileiro consolidam-se dois polos de disputas que se antagonizam pela proposta política das dramaturgias, pelo modo de organização interna e pelo posicionamento (crítico ou adesivo) diante do modo como o mercado teatral está estabelecido.

Por hora, interessa-nos ressaltar que esse momento antecede a proliferação do Teatro de Grupo, que por sua vez viria a se consolidar nas décadas seguintes como o modo predominante pelo qual os artistas e companhias que atuavam periféricamente ao *mainstream* do teatro brasileiro se organizariam.

1.2 A militância artística teatral na periferia – primeiras experiências

Se, como afirma Iná Camargo Costa, podemos considerar o Arena como um “marco zero” no Teatro de Grupo brasileiro (COSTA, 2006), boa parte dos estudiosos do teatro coloca, para o Brasil, a década de 1970 como uma referência para o surgimento de grupos teatrais⁷ que se formaram já com muitas características dessa conceituação. Foi nessa década, já com o CPC extinto pela Ditadura Civil-

⁷ Importante ressaltar que, embora estejamos aqui afirmando que esses grupos possuíam elementos que se enquadram ao que os estudiosos do teatro consideram como “Teatro de Grupo”, à época ainda não havia essa expressão, fato pelo qual os próprios coletivos não se autodenominavam como tal.

Militar Brasileira e o Arena em seus últimos momentos, que surgiram uma série de grupos que tinham a criação coletiva como base para as propostas artísticas e a militância como elemento central das atividades artísticas. Por um lado, a escolha desse novo modelo pode ser compreendida pelo engajamento ideológico dos artistas da época, que buscavam uma alternativa ao sistema teatral hegemônico, pautado pelo público convencional do teatro. Por outro, essa prática coletiva, comum às organizações políticas que lutavam contra o Regime Militar, era também uma necessidade estratégica para driblar a censura e garantir a sobrevivência e a continuidade dos processos criativos e das lutas políticas desses artistas. Assim, esses grupos, na maioria das vezes, se deslocaram para a periferia em busca de um público bem diferente do circuito tradicional. Grupos como “Asdrúbal Trouxe o Trombone”, “A Comunidade”, “Grupo Pão e Circo”, “Grupo Dia-a-Dia”, “Pessoal do Victor”, “Teatro do Ornitorrinco”, “Macunaíma”, “Mambembe”, “Pod Minoga”, “Teatro Popular União e Olho Vivo”, “Teatro Circo Alegria dos Pobres”, “Truques, Traquejos e Teatro”, “Núcleo Independente”, “Galo de Briga”, “Núcleo Expressão” entre outros grupos, muitas vezes “esquecidos” pela história do teatro brasileiro.

Coube, entretanto, à pesquisadora Silvana Garcia (2004) o registro⁸ das características de parte desses grupos em seu livro “Teatro e Militância”. No capítulo intitulado “O Teatro Popular de Periferia nos anos 1970”, a autora faz uma importante imersão no universo dessa movimentação, ressaltando as características de organização e de atuação comum a essas companhias. Assim, afirma a autora:

No teatro, à margem dos grupos alternativos e elencos profissionais, vão surgir, de modo mais ou menos espontâneos, dezenas de grupos que se deslocam para a periferia das capitais à procura de um público mais popular, totalmente apartado do acesso aos bens culturais produzidos no Centro. Embora não sendo um fenômeno exclusivamente paulista, em São Paulo esse movimento em direção aos bairros assume características tais, que pode configurar uma tendência diferente das outras manifestações alternativas que surgem mais ou menos no mesmo período.

⁸ Silvana Garcia não foi a única a se debruçar sobre essas companhias, mas provavelmente a que fez de forma mais completa. Outra importante referência foi a pesquisa intitulada “Grupos atuando à margem do sistema convencional de produção”, realizada pelo Departamento de Informação e Documentação Artísticas (IDART), coordenada por Maria Thereza Vargas (1978) e Reni Chaves Cardoso, envolvendo pesquisadores como Berenice Raulino, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, Cláudia de Alencar, Linneu Dias e Mariângela Alves de Lima. Para a pesquisa, entre 1977 e 1978, os pesquisadores foram a campo, registrando, inclusive fotograficamente, sete companhias que atuavam à margem do circuito teatral comercial: Grupo de Teatro Ciências Sociais da USP, Giroartes, Grupo de Teatro Jambaí de Comédia, Núcleo, Pod Minoga, Sarabanda e Teatro Popular União e Olho Vivo. Parte dos registros foram expostos na edição número 12 da Revista D’art, em 2005, disponível para visualização no site do Centro Cultural São Paulo (CCSP).

(...)

São grupos que se formam a partir de circunstâncias diversas e nem sempre têm claro seus objetivos. A maioria traz como bagagem mais a garra e o idealismo do que propriamente um trabalho estruturado. Muitos têm vida efêmera, não resistem a mais do que uma montagem. Outros nascem e morrem antes mesmo de alcançarem um palco. Uns raros conseguem até mesmo competir em prestígio com o teatro profissional e arrebatam prêmios da crítica e citações na grande imprensa.

Mambeando pelos bairros, movidos pelo desejo de alcançar uma comunicação eficiente com o público da periferia, levam espetáculos na maioria precários de produção e de qualidade artística. Teatro pobre *strictu sensu*, apresenta-se onde for possível, nas condições deficientes que a comunidade pode oferecer. (GARCIA, 2004, p.125-126)

Interessante notar que a autora escreve o livro em 1986, contexto posterior ao surgimento desse Teatro Popular de Periferia dos anos 1970, e anterior à consolidação do teatro militante dos anos 1990, sobre o qual este trabalho se debruça. Traçando uma suposta conexão, podemos observar que, no que diz respeito à organização interna desses grupos de 1970, embora se trate majoritariamente de companhias precarizadas e de curta longevidade, aparece com maior nitidez uma série de elementos que compõem o que os estudiosos posteriormente atribuiriam ao Teatro de Grupo. Além disso, a militância como fio condutor dessas companhias, caracterizada pela busca pela periferia e pela crítica à estrutura da produção teatral, faz lembrar ainda mais as características do teatro militante de São Paulo que se consolidou a partir da década de 1990. Essa similaridade é possível de ser notada quando, ao desenhar as características gerais desses grupos da década de 1970, a autora descreve:

Embora oriundos de experiências diferenciadas, há uma mesma intenção de não atuar no mercado profissional do centro. Isso se deve, por um lado, a uma insatisfação com o alcance do chamado *teatrão* nas camadas mais populares, que não têm acesso facilitado às salas de espetáculos. De outro ângulo, o teatro produzido no centro é visto como aforado com setores da classe média e alta, estabelecidas geograficamente na região, de nível cultural e poder aquisitivo mais elevados.

(...)

Há um consenso no sentido de ir buscar o público no seu *hábitat*, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados, e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações. Esse teatro, portanto, deve ser popular, no sentido de uma linguagem acessível, e também na medida em que propõe conteúdos que digam respeito à vida desse homem de periferia. Essa vinculação com o social descarta o teatro enquanto mero entretenimento e determina um compromisso de solidariedade do produtor com os problemas e necessidades dessas populações periféricas, compostas, de modo geral, por operários, pequenos comerciantes, empregados do setor do comércio e do setor bancário, funcionários sem

qualificação e empregadas domésticas, muito dos quais moradores de favelas.

O 'rompimento' com o padrão do teatro profissional do centro ocorre também no que concerne ao modo de produção: as relações internas do grupo deixam de se pautar pela hierarquia e pela divisão de trabalho por especialização e passam a ter como base a produção coletiva e a realização das tarefas específicas por meio de subgrupos integrados. Todos no grupo tentam participar, na medida do possível, de todas as etapas do processo de criação. A remuneração cede lugar ao comprometimento com objetivos partilhados. (GARCIA, 2004, p.126)

Tamanha congruência entre o Teatro Popular de 1970 e o teatro militante de São Paulo na década de 1990 nos coloca muitas questões, mas talvez as principais delas seja: como, diferentemente da década de 1970, foi possível o florescimento e manutenção dessas companhias à margem do modo convencional de produção teatral em 1990? Ou então, como foi possível que esse segmento dominado e questionador da produção teatral pudesse, na década de 1990 e nos anos 2000, sobreviver e tornar-se um referencial para tantos artistas do período?

Certamente as possíveis respostas a essas questões perpassam pela redemocratização, pela qualidade estética das companhias, pela articulação dos grupos e pela conquista de condições objetivas para a existência de uma produção artística relativamente autônoma com relação às demandas do grande mercado teatral. Mas, para que tudo isso acontecesse, além de uma ressignificação simbólica sobre a própria periferia, que trataremos com mais profundidade no capítulo 3 deste trabalho, foi imprescindível que os grupos questionadores do sistema de produção teatral escolhessem o Teatro de Grupo como seu modelo de organização. Para a sobrevivência desses grupos foi essencial consolidar esse modo de produção artística também como um conceito. E, mais, fazer desse modelo-conceito também um sujeito para as políticas públicas, como veremos mais adiante. Se, até aqui buscamos esboçar uma certa gênese desse Teatro de Grupo, convém então entrar mais profundamente em suas principais características para compreendermos quão fundamental é sua relação com o teatro militante de São Paulo, foco de nosso trabalho.

1.3 A Consolidação do Teatro de Grupo como modelo-conceito

Como vimos, o Teatro de Grupo tornou-se conceito cunhado e trabalhado pela classe artística e estudiosos, segundo o qual, mais do que um simples modo de

organização coletiva, há também, no preceito do termo, uma oposição ao “teatro empresarial”. Se o primeiro é definido em oposição ao segundo, é interessante compreender a visão dos artistas vinculados ao teatro de grupo sobre o que seria esse outro modo de produção: o “teatro empresarial”. Importante entendermos esse ponto de vista já que a oposição a tal definição é muitas vezes citada pelos grupos como pressuposto para justificar e definir o próprio “Teatro de Grupo” como um referencial alternativo. Esse esforço, por exemplo, é realizado por Luis Carlos Moreira, encenador do grupo “Engenho Teatral”, durante o documentário “Teatro de Grupo & Teatro Mercadoria”, onde assim ele define:

O que é uma produção empresarial? Você tem a figura do produtor ou do empresário, que pode ser inclusive muitas vezes um artista, que é no fundo quem define o que vai ser feito porque é o dono da grana. Quando eu digo dono da grana eu estou dizendo que ele possui não só dinheiro para bancar a produção, mas ele detém também o controle dos meios para se produzir um espetáculo. Que meios seriam esses? Por exemplo o teatro. Ou ele é dono de um teatro, ou ele tem o aluguel do teatro na mão. Ele dispõe de recurso para investir na mídia. Ele dispõe de recurso para bancar o direito autoral. E, como ele é o dono, ele define o que ele vai montar. Então normalmente o esquema padrão: ele escolhe um texto e escolhe um diretor que vai ter, entre aspas, toda a liberdade para criar o espetáculo. Agora é óbvio que se ele escolheu esse diretor e não aquele diretor, se ele escolheu esse texto e não aquele texto, ele já definiu, já sabe o espetáculo que ele quer. Uma vez planejado, todos cientes de suas funções, cada um vai fazer o que lhe compete: cenógrafo vai criar o cenário, depois o cenotécnico vai executar, figurinista vai fazer. Há uma divisão de trabalho. Em um mês, dois ou três no máximo, esse troço tem que estar pronto porque tem que abrir a bilheteria porque o patrão, o produtor não tem tanta grana para segurar o rojão o tempo todo. E o dinheiro que entrar na bilheteria tem que ser maior que o dinheiro do investimento desse processo de ensaio e da manutenção do espetáculo⁹

Se, para o Teatro Empresarial ou Comercial, o empresário/produtor, que possui o dinheiro para investimento, dita o modo como o trabalho deve ser organizado e até mesmo as propostas estéticas que devem ser encenadas, no Teatro de Grupo, as companhias atuam a partir de suas próprias concepções e decisões, trabalhando sobre pesquisas artísticas próprias, e apostando em relações coletivas mais processuais e horizontalizadas. Assim, Moreira fala sobre o Teatro de Grupo, acentuando a sua diferença com relação ao Teatro empresarial:

No grupo de teatro, primeiro, você não tem alguém que manda e define o que vai ser feito, isso é uma decisão coletiva. Segundo, muitas vezes, você não pega um texto e vai botar esse texto em pé. Você parte de uma obra pronta que é um texto escrito para construir uma outra obra, que é o espetáculo.

⁹ TEATRO DE GRUPO & TEATRO MERCADORIA. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/album/1566267/video/25135004>> Acesso em 21 de ago. 2015

Texto e espetáculo nascem juntos, o processo de criação é mais importante. Você não vai, portanto, buscar profissionais adequados para executar determinadas tarefas. Mas são essas pessoas envolvidas que vão dar forma e conteúdo a obra que vai ser criada. É óbvio que você tem divisão de função, mas o processo, normalmente dito colaborativo ou coletivo, é um processo onde todos, em tese, fazem tudo. Em tese, todos dão palpites e mandam em tudo. Esse processo normalmente é pouco produtivo, pouco eficiente e não dá para em dois três meses montar um espetáculo nesse esquema. A gente leva um ano, dois para realizar uma obra. Quem é que vai pagar isso? Que bilheteria que paga isso? Se não paga nem a do outro [teatro empresarial], quem dirá a nossa¹⁰

Em sua trajetória acadêmica, o pesquisador Alexandre Mate (2008), entre outros assuntos, debruçou-se sobre a produção teatral da década de 1980, muitas vezes tida erroneamente como uma década apagada na cena teatral nacional. Diferente disso, o autor, a coloca como um marco para a afirmação do Teatro de Grupo e tenta definir o processo colaborativo que norteava a organização das companhias durante o período, e que se seguiu até os dias de hoje:

Ainda com relação aos grupos de teatro que se formaram na década [de 1980], mas sem ser possível imaginar seu número, por não haver dados estatísticos, vários deles dão sentido militante, político e estético ao conceito denominado teatro de grupo, cujos processos de reordenação das formas grupal e coletiva vão demandar outros modos de produção. Dessa forma, data da década, mas sem ter começado nela, a proposição do chamado processo colaborativo. De modo bastante esquemático, o processo colaborativo (...) pressupõe a instituição de um colegiado democrático de criação, com divisão de todas as tarefas demandadas pelo processo teatral. Mesmo havendo responsáveis específicos de cada área da produção, criação estética e apresentação da obra, tudo se divide e se intercambia: desde a sugestão dos assuntos do próximo espetáculo; passando pelos processos de pesquisa e pelos de criação coletiva do texto; da escolha pelo conjunto dos atores e atrizes a fazer as personagens; pela incorporação de adereços e objetos; pela direção aberta e predisposta às sugestões de todos e também pela divisão das tarefas demandadas pela manutenção do colegiado. Atualmente, (...) esse procedimento/modo de produção ganha cada vez mais força e adeptos na cidade. (MATE, 2008, p.146-147)

Indo além desse esquema descentralizado e horizontal, muitos artistas que aderiram ao Teatro de Grupo como possibilidade de organização e produção artística consideram que esse modelo-conceito representa uma intervenção sobre o modo de produção teatral, visto que, ao propor o grupo teatral como sujeito de seu processo de trabalho, os artistas assumiriam a própria produção, não se submetendo aos ditames de um patrão ou de uma empresa e, de certa maneira, rompendo com a alienação do produto do seu trabalho em um processo social mais amplo. Nas palavras de Luiz Carlos Moreira,

¹⁰ Ibidem

(...) os grupos surgem porque não existe empresários para contratar/explorar os “profissionais” disponíveis. Eterna e endemicamente desempregados, eles se juntam para produzir, para dar voz a seus desejos e tentar sobreviver de seu trabalho descartado pelo capital que, repita-se, salvo exceções, não consegue auferir lucro com essa mão de obra aplicada no teatro. Daí resulta que, trinta anos depois, eles passam a controlar a parte mais significativa da produção teatral da maior capital do Brasil e, de certa forma, do país todo. A aberração é essa: numa economia capitalista, de mercado, como muitos preferem dizer para deixar a coisa mais natural, um segmento da produção é controlado por grupos de trabalhadores — pois é disso que se trata, não? Ressalte-se: trabalhadores descartados, os artistas se organizam em coletivos. Não é pouca coisa: coletivos de trabalhadores excluídos controlando a produção (MOREIRA, 2012, p.21)

Uma maneira interessante de compreender como, a partir de então, se deu essa proliferação de grupos que se vincularam a esse modelo-conceito, em contraposição ao sistema convencional de produção artística dominado pelo teatro empresarial, é através da análise que Iná Camargo Costa (2007) realiza em seu artigo “Teatro de Grupo contra o deserto do mercado” (COSTA, 2007).

No texto, a autora aponta para o conflito vivido por uma série de artistas que, entre a cruz e a espada, possuíam uma produção artística que dificilmente seria atrativa ao mercado convencional. Embora essa dicotomia entre arte e mercado não seja exatamente uma novidade, Costa indica que não foi por acaso que os grupos de teatro iniciaram uma intensa mobilização principalmente a partir da década de 1990, uma década na qual, além das diversas crises da recém retomada democracia, o país consolidou uma política econômica neoliberal, seguida pelo desmonte das políticas públicas culturais brasileiras. No caso do teatro, só para citar alguns exemplos, ocorreu a tentativa de fechamento da Funarte e a perigosa vinculação do financiamento cultural à renúncia fiscal através da Lei Rouanet (Lei Federal de incentivo à cultura 8.313, de 23 de dezembro de 1991), ambas durante o governo Collor. Neste sentido, a autora afirma:

A experiência desses grupos [formados a partir da década de 1980] mostrava que o teatro que faziam não agradava aos profissionais de marketing que passaram a decidir sobre a destinação das verbas da renúncia fiscal, pois estas, obviamente, passaram a fazer parte dos orçamentos de publicidade das empresas, que além do mais dispõem de veículos muito mais eficientes do que o teatro para este fim. Ainda mais grave que isto, os espetáculos que esses grupos produziam não obtinham um retorno mínimo de bilheteria que pudesse assegurar a sua continuidade como mercadoria de tipo artesanal de modo autônomo (independente dos patrocínios do grande capital). Mesmo nos casos dos grupos (e companhias funcionando como pequenas empresas) que se dispunham a se lançar no mercado, isto é, a contar apenas com o retorno de bilheteria, generalizou-se a constatação de que não há

demanda de mercado ou, para dizer a mesma coisa, não há mercado para o tipo de trabalho que fazem. A experiência dos últimos anos mostrou que o teatro que fazemos e queremos fazer não interessa aos agentes do Capital (que por isso não o financiam) e não consegue atrair público em quantidade suficiente para sustentá-lo através da bilheteria.[...] Estas informações estão sendo lembradas para deixar claro que hoje nós estamos reduzidos à luta contra as malfeitorias do mercado e das mercadorias não mais por postura ideológica, como outrora foi o caso de militantes de partidos de esquerda, mas por mera questão de sobrevivência. (COSTA, 2007, p.21-22)

Neste sentido, seguindo o raciocínio de Costa e Moreira, vincular-se ao Teatro de Grupo, significaria também de certa maneira a busca de uma alternativa ao próprio sistema convencional de produção teatral. Assim, o Teatro de Grupo, esse modo de organização e existência da produção artística tão específico permitiu a permanência em um circuito teatral à margem do teatro de viés mais mercadológico. Esse modelo consolida-se e torna-se uma tendência especialmente durante a década de 1990, na qual pudemos observar a fundação de diversos grupos teatrais, muitos dos quais permanecem ativos até os dias de hoje.

É a partir da compreensão da centralidade do Teatro de Grupo no teatro brasileiro que podemos começar a compreender como paradoxalmente, em um momento de redemocratização paulatina, na qual a arte politizada parecia tender para um declínio, o teatro engajado viveu um momento de grande efervescência.

Um outro dado importante que também nos ajuda a explicar a relação entre Teatro de Grupo e o engajamento é destacado no depoimento que Sérgio de Carvalho, encenador da Cia do Latão, uma das companhias mais atuantes de São Paulo. Para ele, a composição dos integrantes dos grupos de teatro que surgiram no período mais recente é fundamental para compreendermos o processo de politização sofrido pelo teatro. Isso porque boa parte das companhias surgiram no seio da própria universidade, situação diferente de períodos anteriores. Neste sentido, afirma,

A ideia do grupo de teatro independente, ela vem de muito antes. Mas agora tem um dado novo na realidade do teatro jovem do fim dos 80 e início dos 90, que é a vinculação com a universidade, isso é novo na história do teatro em São Paulo. O teatro dos anos 60 e 70 não passou pela universidade. Dos anos 80 e 90 é filho das universidades. Muitos artistas fizeram curso de artes cênicas ou de artes. Então eu acho que essa marca dá uma característica diferente, que é dizer o seguinte, mesmo esses grupos sendo despolitizados na sua maioria, eles tinham uma vontade de pesquisa de linguagem não mercantilizada. O que acontece em meado dos 90 é que você já tem vários desses grupos que quando vão para prática da sala de ensaio, quando tentam sobreviver, quando se percebem proletarizados e quando percebem a realidade miserável do teatro... eles dão um passo político que é o seguinte:

discutir política cultural, discutir relações de trabalho em arte, a tentativa de reflexão sobre as condições internas e externas do trabalho artístico. Você vê que já tem um embrião aí de uma movimentação política¹¹.

Notemos que o encenador corrobora com as falas de Costa e Moreira, no sentido de que as pesquisas e reflexões estéticas que a universidade proporcionava a esses artistas eram, muitas vezes, de difícil aceitação pelo mercado, o que fez também com que esses artistas buscassem alternativas para a circulação de seus trabalhos. Mais interessante ainda na fala dele é observarmos que, mesmo que muitas vezes as companhias não fossem diretamente ligadas ao teatro político (enquanto gênero teatral), ao buscar o Teatro de Grupo como alternativa à (falta de) demanda do mercado, elas deparavam-se com a necessidade de refletir sobre suas próprias condições dentro da produção teatral nacional. Em outros termos, durante esse período de proliferação de grupos teatrais dos anos 1980 e 1990, mesmo que parte das companhias não tivessem uma proposta estética de uma dramaturgia de caráter político, o fato de se vincularem a uma atuação coletiva e alternativa ao circuito teatral convencional, já os colocavam, de alguma maneira, em uma posição crítica. Nesse sentido, retomando o início de nossa divagação, o Teatro de Grupo se consolida no Brasil entre as décadas de 1980 e 1990 como aquele teatro que se opõe ao teatro mercadológico, a partir do momento que seria a própria pesquisa dos grupos que os movem e não o próprio mercado consumidor e centro econômicos que ditam as regras, como no teatro convencional. Neste sentido, para os seus adeptos, o Teatro de Grupo representaria também uma possibilidade de o grupo poder ser dono de si e de suas escolhas. Não cabe aqui apontar o quanto essa afirmação se efetiva na prática das companhias teatrais, porém é importante mostrar a simbologia que esse discurso assume dentro da classe artística, visto que esse argumento ajudaria a consolidar compor o Teatro de Grupo como um agente social.

Neste sentido, a perspectiva da proposta do Teatro de Grupo e a proximidade entre a arte e a militância presente na cena teatral brasileira levou o filósofo Paulo Arantes (2014), a inserir no seu recente livro “O Novo Tempo do Mundo” uma entrevista concedida à crítica teatral Beth Néspoli, do Estado de São Paulo, em 2007. A entrevista foi quase toda sobre teatro, dado o interesse do autor nas recentes

¹¹ ARTE CONTRA A BARBÁRIE. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011. Disponível em < <https://vimeo.com/album/1566267/video/21815104> > Acesso em 21 de ago. 2015

produções. Tamanha relevância atribuída pelo autor ao Teatro de Grupo, o levou a afirmar que

Ao lado da explosão hip-hop, com o qual tem muito a ver malgrado as diferenças de escala e de classe, não sou por certo o único a reconhecer no atual renascimento do teatro de grupo o fato cultural público mais significativo hoje em São Paulo. Fala-se em mais de quinhentos coletivos, por assim dizer, dando combate no front cultural que se abriu com a ofensiva privatizante. Não são só os números que impressionam, mas também a qualidade das encenações, cuja contundência surpreende, ainda mais quando associada a uma ocupação inédita de espaços dos mais inesperados da cidade, gerando pelo menos o desenho de uma mistura social que ninguém planejou, simplesmente está acontecendo como efeito colateral das segregações e hierarquias que o novo estado do mundo vai multiplicando. Uma indústria cara como o cinema não tem essa capilaridade. Por mais motivador que seja um filme da atual retomada, sua projeção não aglutina como a inserção contínua de um grupo teatral numa comunidade (ARANTES, 2014, p.331-332)

O que levaria um filósofo como Paulo Arantes a dar esse destaque ao Teatro de Grupo em um livro que seria uma espécie de balanço sobre o caldeirão político, social e econômico nas últimas décadas? Talvez Alexandre Mate nos ajude a responder quando identifica que o teatro de grupo e suas aproximações com o engajamento político representam

Uma possibilidade de intervenção coletiva na sociedade por intermédio da escolha de assuntos e de utilização de expediente estéticos para além do mero entretenimento. Uma tentativa de construção de um processo de enfrentamento, de modo mais direto e cabal, às inúmeras contradições interpostas à prática pelo mundo da mercadoria, em sua face mais perversa representada pela circulação (MATE, 2008, p. 142)

Não é de se espantar que, para conciliar com a sobrevivência financeira, quase sempre essa busca pelas margens do mercado pode conter em si uma série de contradições. O próprio aumento exponencial na quantidade de grupos dilui um pouco esse impulso para o engajamento político, visto que a consolidação do Teatro de Grupo como uma tendência cria consigo também um nicho de mercado específico que também interfere e se apropria dessa produção artística dos próprios grupos que se encontram à margem do mercado teatral.

Há, aqui, que se fazer um parênteses sobre a dificuldade de obter dados precisos, especialmente quantitativos, sobre a situação do Teatro de Grupo no Brasil, o que nos dificulta a elaboração de um panorama com mais densidade, embora seja possível constatar o seu aumento exponencial. Se o 1º Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo realizado em Ribeirão Preto, em 1991, contou com a participação de 15 grupos, o último “Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo” registrou que,

em 2005, a atuação de 97 companhias que atuam profissionalmente, só no município. Outro importante termômetro é a Cooperativa Paulista de Teatro que, segundo o primeiro boletim de sua revista Camarim (COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO, 1997), de 1997, possuía 50 grupos cooperados. Hoje, a entidade afirma, em seu site, ter cerca de 800 grupos associados por todo o estado. Em dados que nos foram gentilmente repassados pela Cooperativa durante a pesquisa, constam 3092 artistas cooperados, sendo que 2390 (77%) da cidade de São Paulo.

Devemos, portanto, frisar que, com o passar do tempo, muitas das novas companhias que surgem e se organizam de maneira coletiva a partir das noções do Teatro de Grupo não estão afeitas a essa origem contestadora que ajudou a consolidar esse referencial diante do mercado. Sobre essa diversidade de ideias dentro do Teatro de Grupo, o pesquisador André Carreira afirma:

A diversidade de formas e modelos que caracteriza o teatro de grupo não permite pensá-lo como um todo homogêneo e de fácil identificação. No entanto, a diversidade de teatros abrigada sob o guarda-chuva dessa expressão não impede que, ao mencionarmos o termo, façamos referência a um movimento que se percebe como um campo teatral específico, a partir do qual desenvolve seus processos criativos e suas ações políticas. (CARREIRA, 2011)

Mesmo assim, para o teatro militante de São Paulo, certamente o triunfo do Teatro de Grupo como forma de organização foi uma etapa fundamental para que fosse possível sua própria existência e permanência. Não seria exagero afirmar que, embora nem todos as companhias que se organizam a partir do Teatro de Grupo sejam militantes, todas as companhias do que estamos chamando de teatro militante se organizam a partir do referencial do Teatro de Grupo. Como veremos adiante, além de buscarem essa organização colaborativa e manter sua origem de contestação ao modo como a produção teatral está organizada, uma série de articulações entre os grupos e a conquista de políticas públicas culturais que levaram em conta o Teatro de Grupo foram imprescindíveis para que o engajamento dessas companhias pudesse sobreviver ao “deserto do mercado”.

1.4 O Teatro de Grupo como sujeito – Articulações e conquistas

O fortalecimento do Teatro de Grupo como modelo-conceito durante as décadas de 1980 e 1990 levaria a alguns desdobramentos, muitas vezes frutos da

articulação e reflexão conjunta entre diferentes companhias formadas no período. Trata-se da criação de entidades, festivais, mobilizações com pautas comuns, conquista de políticas públicas, entre outras medidas que de alguma maneira ajudaram na consolidação do Teatro de Grupo como um sujeito e uma tendência dentro da cena teatral nacional. Tentaremos discorrer sobre algumas dessas experiências a seguir.

A Cooperativa Paulista de Teatro

A primeira grande articulação entre grupos teatrais foi a criação da Cooperativa Paulista de Teatro, em 1979, que teve como objetivo proporcionar a representação jurídica dos artistas a partir das regulamentações do cooperativismo no Brasil.

A formação da entidade tem uma consequência prática bastante importante que é o fato de os artistas possuírem uma representação jurídica e registro formal, o que possibilita o acesso a festivais, editais, premiações sem depender de uma empresa terceira que os representem.

Nota-se, aqui, também a influência que a própria ideia de cooperativismo assume no Brasil, nesse mesmo período, tendo sua primeira lei definidora (Lei 5.764/71) sido sancionada em 1971. Essa forma de organização que teria um aumento exponencial a partir da década de 1990 seria, por vezes, saudada por pensadores, movimentos sociais e setores vinculados à esquerda brasileira como uma possibilidade de uma organização jurídica de trabalho na qual, ao menos em sua ideologia, a hierarquia seria abolida e o resultado do trabalho dividido equanimemente entre os trabalhadores. Essa apropriação do cooperativismo como uma possibilidade de alternativa ou contestação do modo de produção dominante certamente ecoaria no teatro brasileiro, sendo, portanto, parte dos pressupostos da criação da Cooperativa Paulista de Teatro. Disso decorre uma outra consequência, ideológica, visto que o cooperativismo corrobora com a ideia do artista assumindo seu próprio processo de produção. Assim, mais do que garantir um CNPJ comum às companhias, a Cooperativa Paulista de Teatro também se coloca como um importante veículo que, durante sua trajetória, amarra e estimula articulações e reflexões entre os grupos teatrais. Assim está descrito em seu site:

Reunir artistas e técnicos criando condições para o exercício de suas atividades, produzir, dar condições de difusão, estabelecer contratos, convênios, representar os seus associados, individual ou coletivamente, promover cursos, debates e seminários, esses são alguns de nossos objetivos. A produção em grupo é a base da criação teatral e a Cooperativa existe em função dos propósitos materiais e conceituais para fortalecer esse segmento da produção teatral. Seus trabalhos já marcaram capítulo especial na história do teatro brasileiro com prêmios que comprovam a qualidade dos grupos associados¹²

Como podemos notar no excerto, há uma ênfase no Teatro de Grupo como protagonista para as atividades da Cooperativa. Seu surgimento e consolidação é, portanto, um marco para a formação de redes entre as companhias, dramaturgos, pesquisadores e para a reflexão crítica acerca do fazer teatral.

De fato, a Cooperativa extrapola, e muito, sua função administrativa. Embora tenha sido fundada em agosto de 1979, é em 1993 que ela se oficializa. Em seus mais de 30 anos de atuação, seu conselho administrativo foi composto, majoritariamente, por artistas vinculados à militância cultural, o que ajudou a manter o sentido político e articulador da entidade como no propósito de sua fundação.

Para se ter uma ideia, no acesso que fizemos ao site da entidade¹³ durante a escrita desse texto, três matérias eram destaques e exemplificam um pouco da atuação da Cooperativa: “PUC-SP corta disciplinas do curso Artes do Corpo”, que fala sobre a precarização do curso de artes cênicas na tradicional faculdade; “Encontros no Plano Estadual de Cultura”, que conclamava os artistas a participarem das reuniões públicas do Plano Estadual de Cultura; e “Nota de Repúdio”, no qual a entidade critica a prisão do palhaço Tico Bonito pela Polícia Militar durante uma apresentação em Cascavel (PR). Neste sentido, a Cooperativa mostra-se atenta às discussões acerca do fazer teatral, mobilizando as companhias e buscando influenciar sobre as diversas políticas públicas para a classe artística.

Outro exemplo importante de sua atuação foi a concepção da Revista Camarim. Criada em 1997 como um boletim da entidade, a publicação ganhou corpo e tornou-se uma revista periódica sobre o Teatro de Grupo, trazendo reflexões de artistas, companhias, encenadores, críticos e pesquisadores. Em suma, um espaço de discussões que alimentaram as reflexões sobre as diversas camadas que

¹² COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. A Cooperativa. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/cooperativa/>> Acesso em 15 de ago. 2015.

¹³ COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Site da entidade. Disponível em: <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/>> Acesso em 15 de ago. 2015.

compõem o teatro. Tornou-se, então, referência nacional dentro das artes cênicas. Foram 46 edições até 2012, ano de sua última edição. Todos os exemplares estão disponíveis no site da Cooperativa Paulista de Teatro.

Em 2008, a entidade cria o Prêmio Cooperativa Paulista de Teatro, que premia as produções artísticas do estado de São Paulo. Embora a premiação não seja uma ação unanimemente validada entre os artistas, já que muitos a consideram um estímulo à competição e hierarquização artística, ela traz olhares diferentes das premiações convencionais. As categorias “Elenco” ao invés de “Melhor ator/atriz”, por exemplo, já colocam a produção coletiva em evidência. O mesmo acontece com a categoria “Dramaturgia”, que privilegia textos originais. Já “Ocupação de Espaço” premia intervenções dos grupos nas cidades e espaços urbanos. Há ainda as categorias “Publicação dedicada ao universo de teatro” e “Mostras e Festivais” que congratulam a reflexão e as redes entre os grupos. A premiação é colocada pela entidade como um estímulo e reconhecimento ao Teatro de Grupo.

Para uma compreensão da dimensão da relevância que a Cooperativa Paulista de Teatro assume diante dos grupos teatrais na cidade de São Paulo, entre 2002 e 2008, primeiros seis anos de existência da Lei de Fomento ao Teatro, até a décima primeira edição, dos 93 grupos contemplados pelo projeto, 79 eram representados juridicamente pela entidade (CARVALHO e COSTA, 2008).

Como mostramos, hoje, estima-se cerca de 800 núcleos artísticos e 3092 artistas associados de todo estado. Embora não se possa dizer que necessariamente o engajamento presente na missão da entidade se reflita em todos os cooperados, certamente ela se torna um importante espaço de reflexão, coesão, mobilização e condição jurídica para os grupos. Neste sentido, na medida em que retomamos sua origem e atuação, podemos notar que a Cooperativa opera como um agente de produção e normatização simbólica acerca de diversos aspectos que o Teatro de Grupo traz consigo, como as noções de “grupo”, “política”, “engajamento”, entre outros. É, portanto, uma entidade importante no processo de consolidação desse modelo.

A existência da Cooperativa Paulista de Teatro e sua longevidade (mais de 30 anos de atuação) se intercalam com o protagonismo que Teatro de Grupo obteve enquanto modelo-conceito e tendência na cena teatral brasileira.

Arte Contra a Barbárie, Lei de Fomento ao Teatro e Políticas Públicas

Um momento ímpar para a classe teatral, que certamente ficará marcado na história do teatro brasileiro recente, foi o movimento Arte Contra a Barbárie, no qual encontraram-se para uma pauta de reflexões e reivindicações comuns, diversos grupos e artistas da cidade de São Paulo. Assim descreve o pesquisador Alexandre Mate:

Dentre as maiores conquistas, e fruto de processo mobilizatório (consolidado nos anos 1980), encontra-se a série de encontros, já durante os anos noventa, denominada Arte Contra a Barbárie. Sem caciques ou regularidade nos encontros - que se realizaram em diversos locais -, artistas, professores e interessados na linguagem teatral reuniram-se para repensar e propor encaminhamentos objetivos que, politicamente, se contrapusessem ao chamado império do mercado; à obra como mercadoria; ao sujeito criador, concebido como indivíduo reificante de um processo que exigia tomar um partido em um 'tempo de homens partidos' (MATE, 2012, p.181-182).

Durante os encontros, a principal questão discutida era o modo como o teatro era financiado no país (CARVALHO e COSTA, 2008). A principal referência de política pública à época era a Lei Rouanet (Lei Federal de incentivo à cultura 8.313, de 23 de dezembro de 1991), que autorizava as empresas privadas a financiarem iniciativas culturais em troca de benefícios fiscais. Vigente até hoje, a principal crítica é que esse financiamento não era necessariamente pautado pela pesquisa artística dos grupos, mas por aquilo que era mais conveniente para o próprio marketing e imagem da empresa financiadora, situação pela qual muitos artistas, políticos e estudiosos consideravam uma política vinculada às privatizações e medidas neoliberais pelas quais o país passava durante a década de 1990, com Collor e, posteriormente, FHC.

O encontro entre os artistas foi casual. Começou quando representantes dos artistas do Rio de Janeiro convidaram alguns ícones da cena paulistana para discutir as eleições, com intuito de fazer uma pauta de reivindicações comuns para os candidatos. Ao término da reunião, os artistas paulistanos decidiram se encontrar para continuar a reflexão.

As primeiras reuniões aconteciam no andar de cima do Teatro Arena, com 10 a 15 pessoas que se encontravam todas as quintas-feiras para discutir as políticas culturais existentes. Com o passar do tempo e com encontros cada vez mais repletos,

o grupo o batiza de Arte Contra a Barbárie e escreve seu primeiro manifesto, em maio de 1999. O grupo cria então um evento para lançar publicamente o manifesto no teatro da Aliança Francesa, espaço que era ocupado pelo Grupo Tapa. O manifesto, que havia sido divulgado em jornais antes de seu lançamento, sistematizava os pontos comuns às críticas ao modo como o financiamento cultural operava no país e, em seu final, trazia algumas propostas práticas, que futuramente seriam preceitos do Programa de Fomento ao Teatro de São Paulo.

A atual política oficial, que transfere a responsabilidade do fomento da produção cultural para a iniciativa privada, mascara a omissão que transforma os órgãos públicos em meros intermediários de negócios.

A aparente quantidade de eventos faz supor uma efervescência, mas, na verdade, disfarça a miséria de investimentos culturais a longo prazo que visem à qualidade da produção artística

(...)

Torna-se imprescindível uma política cultural estável para a atividade teatral. Para isso, são necessárias, de imediato, ações no sentido de:

Definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados à cultura.

Apoio constante à manutenção dos diversos grupos de teatro do País. Política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos.

Fomento à formulação de uma dramaturgia nacional.

Criação de mecanismos estáveis e permanentes de fomento à pesquisa e à experimentação teatral.

Recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos.

Criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo País.

Este texto é expressão do compromisso e responsabilidade histórica de seus signatários com a idéia 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 (1999 apud COSTA e CARVALHO, 2008, p. 22-23)

Para a surpresa dos poucos integrantes do movimento até a data, mais de 300 pessoas compareceram ao evento, número bem acima do esperado. Decidiu-se, com isso, por se manter um fórum permanente de discussão, ampliando-se então o número de grupos representados. As discussões culminaram em um segundo manifesto, cujo lançamento aconteceu em um encontro organizado pelo grupo intitulado “I Encontro Arte Contra a Barbárie”, em dezembro de 1999, e que contou com a palestra do professor convidado Milton Santos e também com a presença de Paulo Arantes. Segundo Reinaldo Maia, do grupo Folias e um dos fundadores do Arte

contra a Barbárie, “o professor Paulo Arantes deu uma contribuição genial, ele inclusive disse que talvez devêssemos ter escolhido sermos os bárbaros porque aqueles que se propuseram a civilizar nesse país só fizeram coisa ruim”¹⁴. No segundo documento, a pressão ao poder público e a luta por uma política teatral continua:

Passaram-se sete meses desde a reunião pública realizada no Teatro Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individual e coletivamente. Encontros, debates e seminários foram organizados espontaneamente, mostrando a urgência e importância da questão cultural. No entanto, indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se distantes e ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira

(...)

Voltamos a reafirmar nosso diagnóstico da necessidade de uma “política cultural” estável, democrática e transparente para a atividade teatral. Voltamos a reafirmar a necessidade de se superar o estado de indigência, de guichê, de improviso, da visão economicista para se consolidar uma produção cultural diversa, múltipla e democrática que possa contribuir para a alimentação do imaginário e da sensibilidade do cidadão brasileiro. Uma política pública que tenha suas bases alicerçadas nos princípios igualitários de acesso aos mecanismos de produção e fruição do bem cultural, onde a ação eventual seja substituída pela ação sistemática e contínua que possibilita a qualidade e a excelência (1999 apud COSTA e CARVALHO, 2008, p.25-26)

Após o segundo manifesto, chegou-se a uma rotina de trabalho na qual os artistas fariam, a cada quinze dias, reuniões públicas para discutir temas específicos, intercalando com reuniões internas para discutir o encaminhamento dos temas surgidos. E, para cada proposta concreta surgida nas reuniões públicas, seria criado um grupo de trabalho para desenvolver as propostas levantadas.

Em um desses encontros, Luiz Carlos Moreira, do Engenho Teatral, chega com uma sugestão de modelo do que seria uma lei de fomento para o teatro. Ele encabeça o grupo de trabalho que é também composto pela cenógrafa Márcia Barros, que portava uma série de leis trazidas da Itália, onde havia feito intercâmbio. Ao final do ano, o grupo tem uma proposta mais esculpida e concreta.

O terceiro e último manifesto é lançado em junho de 2000, em um Teatro Oficina repleto. Ali, além do lançamento do documento, o grupo de trabalho que estava concretizando um projeto de lei de fomento, então faz uma ampla discussão com os

¹⁴ ARTE CONTRA A BARBÁRIE. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011. Disponível em < <https://vimeo.com/album/1566267/video/21815104> > Acesso em 21 de ago. 2015

grupos envolvidos, indo a cada um deles, mostrando o projeto, e coletando opiniões e adesões. O intuito era de levar o projeto, com a adesão de boa parte das companhias, para as diversas instâncias de poder e partidos políticos.

É o vereador Vicente Cândido (PT) que ficou responsável por levar o projeto para discussão na câmara após o movimento Arte contra a Barbárie ter apresentado à Secretaria de Cultura de São Paulo, na gestão Marta Suplicy. O projeto é apresentado na câmara em dezembro de 2000, poucos meses depois do terceiro manifesto, tendo o texto base do pré-projeto integralmente escrito pelos próprios grupos do Arte contra a Barbárie. O principal entrave era o fato de, por ser uma lei contínua, vincular parte do orçamento a um determinado programa. Mas, após uma intensa mobilização política – com atuação especial de Celso Frateschi, diretor do departamento de teatro, figura também vinculada ao teatro paulista – o governo municipal consegue reverter a situação.

O “Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo” é sancionado pela lei nº 13.279, em 8 de janeiro de 2002. Ele compromete R\$6.000.000,00 do orçamento da cultura anual para até 30 projetos teatrais a serem selecionados nos meses de janeiro e junho. Para a seleção, a comissão julgadora, composta por quatro membros da Secretaria de Cultura e três membros de entidades representativas da classe artística, estabelece como critério:

- I - Os objetivos estabelecidos no artigo 1º desta lei.
- II - Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra.
- III - A clareza e qualidade das propostas apresentadas.
- IV - O interesse cultural.
- V - A compatibilidade e qualidade na relação entre prazos, recursos e pessoas envolvidas no plano de trabalho.
- VI - A contrapartida social ou benefício à população conforme plano de trabalho.
- VII - O compromisso de temporada a preços populares quando o projeto envolver produção de espetáculos.
- VIII - A dificuldade de sustentação econômica do projeto no mercado¹⁵.

¹⁵ PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO PAULO <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>> Acesso em 13 de ago. 2015

Em 2008, a Cooperativa Paulista de Teatro lança o livro “A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura - os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro”, escrito por Iná Camargo Costa e Dorberto Carvalho, que fazem um extenso relato e balanço do que significou a implementação da lei e também os seus desdobramentos. Nele, são descritas as experiências de uma série de grupos, como Teatro da Vertigem, Kiwi, Núcleo Bartolomeu, Cia São Jorge de Variedades, Engenho Teatral, Cia do Latão, Teatro de Narradores, Cia do Feijão, Tablado de Arruar, Cia Estável, Grupo XIX de Teatro, Dolores Boca Aberta, Segunda Trupe de Choque, Folias. Nesse balanço é possível ter uma noção do que cada grupo produziu com o Fomento, além dos depoimentos dos integrantes sobre as percepções que fazem da lei. Além da criação e circulação de espetáculos, muitos dos projetos contemplavam o aluguel de espaços-sedes para as companhias, o que ampliou em muito os espaços culturais teatrais da cidade de São Paulo.

Um balanço mais recente intitulado “Fomento ao Teatro 12 Anos”, lançado pela Prefeitura de São Paulo ao final de 2014, quando o Fomento completou a sua 25ª Edição, temos números expressivos: foram 2328 projetos inscritos, sendo 372 projetos contemplados, beneficiando 135 núcleos artísticos, proporcionando a criação de 339 espetáculos, totalizando 10.342 apresentações, 1531 atividades formativas, 93 publicações e 112 prêmios recebidos (GOMES e MELLO, 2014). Ao chegar a 10 anos, em 2012, a verba do programa chega a R\$13.000.000,00, já tendo sido realizada 20 edições do projeto, contemplando mais de 100 grupos teatrais. Pela lei, cada grupo contemplado pode receber até R\$700.000,00, o que garante a existência de um processo continuado de pesquisa sem depender necessariamente da procura do mercado. Importante notar ainda que, nos objetivos da lei, o inciso II do artigo 14 coloca “Planos de ação continuada que não se restrinjam a um evento ou uma obra”. Isso é um passo fundamental no âmbito das políticas públicas culturais que o Fomento oferece. Não se trata, como em boa parte dos editais culturais existentes, de financiar a produção, ou a execução de uma obra específica. Busca-se, mais que isso, uma estabilidade econômica para um trabalho continuado da pesquisa dos grupos contemplados. Na análise de Paulo Arantes, em breve avaliação sobre o salto qualitativo que a lei ofereceu à produção teatral:

Não se discute: a Lei de Fomento veio para pôr ordem na caça aleatória ao edital, e de fato conseguiu. Mas também não se pode deixar de constatar que ao ingressar no campo gravitacional das políticas públicas, os grupos teatrais

que se fortaleceram no processo, ao mesmo tempo que ganhavam músculo político, não faziam má figura, pelo contrário, na arena profissionalizada da assim chamada sociedade civil, cuja roupa nova, como se sabe, foi desenhada nos tempos da Transição. Nisto seguiram a trilha aberta pelos movimentos sociais na hora difícil e pesada em que o confronto precisou assumir a forma propositiva no campo minado das políticas públicas, sob pena de as conquistas murcharem e a escala de massa se perder. (ARANTES, 2012)

Além disso, é ainda responsável pela possibilidade de proliferação e manutenção de sedes e espaços teatrais geridos pelos próprios grupos, que podem ser abertos à comunidade para cursos e espetáculos sem custo algum. Assim afirmam os autores do balanço dos cinco anos de Fomento, ao fazerem uma avaliação política:

Nas circunstâncias políticas em que o Arte contra a Barbárie viu aprovada por unanimidade a sua Lei de Fomento ao Teatro, conquistou de fato uma trincheira que, além de assegurar a grupos de teatro um ganho material, tem grande força simbólica: assegura a existência de uma prática artística que não se submete ao mercado. (COSTA e CARVALHO, 2008, p.37)

O mesmo sentido é atribuído na avaliação de doze anos de fomento pelos organizadores da publicação:

Um dos maiores avanços possibilitados foi a constituição e intensificação de uma teia de coletivos que articula processos colaborativos, compartilha espaços e amplifica o fazer artístico no território.

(...)

Nestes anos de existência do programa a produção teatral da cidade marcou uma presença estética e política criando um circuito autônomo das grandes mídias, privilegiando a pesquisa continuada e a construção de relações com públicos e a cidade. (GOMES e MELLO, 2014, p.12)

A questão, para nosso trabalho, não é exatamente fazer um balanço do que aconteceu, mas é importante destacar que o artigo 5º da lei coloca como sujeito “Núcleos Artísticos de base organizativa com caráter de continuidade”. Noutras palavras, o teatro de grupo entra como proponente e sujeito da lei. Assim, Alexandre Mate afirma:

Depois de significativas discussões e escritos alguns documentos (na condição de manifestos), foi formada uma comissão cuja principal função seria a criação de um programa municipal de política pública para o teatro e cujo sujeito histórico seria designado “teatro de grupo”. Evidentemente, e sobretudo por seu caráter artesanal e popular, o teatro de grupo sempre existiu, mas foi a partir de fins da década de 1990 – pelo menos na cidade de São Paulo -, que uma essa consciência ganha conotação política e militante. (...) Decorridos 10 anos de existência do Programa [Municipal de Fomento ao Teatro], sempre promovendo todo tipo de discussão e de polêmica (...) muita coisa tem mudado em termos teatrais na cidade de São Paulo.

Quantitativamente, nunca houve, e espalhado pela cidade como um todo - em seus de 1.525 km² de extensão -, de um extremo a outro (nas cinco zonas do território), tantos espetáculos, sendo apresentados nos mais singulares e inusitados locais.” (MATE, 2012, p.182)

Esse impacto na proposição estética teatral na cidade de São Paulo também é observada pelo crítico teatral Kil Abreu, que afirma, ao participar da avaliação de doze anos do programa de Fomento:

E o que é que o Fomento fomenta nestes doze anos de existência do programa? Os dados que vão aparecer neste livro indicam uma mudança histórica, substancial, em termos de volume, qualidade e possibilidades de acesso ao teatro na cidade de São Paulo. Trata-se de um xadrez de experiências criativas das mais diversas envolvendo artistas e comunidades (quando é este o caso), com enraizamento em todas as regiões, que reafirmam a Lei como uma espécie de elo entre a atualização estética do panorama teatral e as suas possibilidades de ampla reverberação pública. (ABREU, 2014, p.12)

Neste sentido, a articulação promovida pelo Arte contra a Barbárie e a implementação do Programa de Fomento na cidade de São Paulo são passos importantes na consolidação do teatro de grupo como sujeito histórico que, em sua formação, designamos como segmento marginalizado da produção teatral brasileira, especialmente no que diz respeito a recursos e mercado. Representam também a característica desse modo de organização teatral como polo de resistência, criando um setor propício ao engajamento – estético e político – que depois teria como expressão mais radical os grupos do teatro militante de São Paulo. Assim define Paulo Arantes, na já citada entrevista à jornalista Beth Néspoli:

Como notou Mariangela Alves de Lima [ex-crítica teatral do Estado de São Paulo], pela primeira vez as artes cênicas se articularam como um setor social. Como, afinal, foram à luta e arrancaram uma Lei de Fomento de governantes embrutecidos pela lex mercatoria, pode-se dizer que um limiar histórico foi transposto, por irrisório que seja. Nos tempos que correm não é pouca coisa converter consciência artística em protagonismo político. Foi uma vitória conceitual também, pois além de expor o caráter obsceno das leis de incentivo, deslocaram o foco do produto para o processo, obrigando a lei a reconhecer que o trabalho teatral não se reduz a uma linha de montagem de eventos e espetáculos. Nele se encontram, indissociados, invenção na sala de ensaio, pesquisa de campo e intervenção na imaginação pública. Quando essas três dimensões convergem para aglutinar uma platéia que prescindia do guichê, o teatro de grupo acontece. Mesmo quem honestamente acredita que está fazendo apenas (boa) pesquisa de linguagem, de fato está acionando toda essa dinâmica. O curioso nisso tudo, vistas as coisas do ângulo de um observador vindo de uma faculdade de outros tempos, é que o espírito da lei lembra muito o de uma agência pública de amparo à pesquisa. (ARANTES, 2014, p.333)

Certamente a maioria dos depoimentos e balanços que trazemos até aqui são de entusiastas e personagens diretamente envolvidos com o projeto, cuja permanência não se daria de maneira tranquila, mas com constantes embates não apenas pelas oposições de políticos e setores conservadores, e também com diversas divergências mesmo no seio da classe artística. Porém, mais do que o resultado da lei em si, que foi e será palco de inúmeras discussões sobre políticas públicas, interessa a nós o processo, esse momento em que, massivamente, e pela primeira vez, os grupos teatrais se reconhecem enquanto agentes ou, para usarmos os termos de Mariangela Alves de Lima, reproduzidos por Paulo Arantes no excerto, como um “setor social”, com características, dilemas e posicionamentos comuns. Ou, em outros termos, reconhecem-se como ocupantes de posições semelhantes diante das disputas inerentes à produção teatral brasileira. Nesse sentido, Luiz Carlos Moreira, que encabeçou o grupo de trabalho responsável por redigir o Fomento, afirma:

O Fomento vira e diz para o Estado: ‘o sujeito histórico capaz de fazer um teatro relevante e de interesse público é o coletivo e o grupo teatral’. Não é o mercado, não é o empresário, não é a relação patrão-empregado, contratado-contratante. Essa forma de produção é que tem que ser o sujeito histórico. Note, o sujeito histórico não é o Estado, é o grupo¹⁶.

Destacamos aqui que essa mobilização que narramos é marcante para os grupos de teatro, tanto aqueles que participaram como aqueles que estavam em início de produção e tiveram, com essa experiência, uma imersão nas discussões políticas sobre o teatro. Neste sentido, a conquista do Fomento para a classe artística teatral, mais do que garantir a sobrevivência material dos grupos, colocou-os de maneira prática na rota das articulações políticas, diante da produção cultural e seus modos de financiamento, contribuindo para a formação de artistas que possuíam em seu cerne a contestação a esse contexto, sendo um passo importante no engajamento dos grupos culturais, ou, como avalia Paulo Arantes, “numa palavra, pela porta giratória do Fomento, o politizado movimento teatral de São Paulo ingressou finalmente na Era da Participação. Sejam bem-vindos” (ARANTES, 2012).

Após o Fomento, outras iniciativas do poder público também atuaram, de modo complementar, no sentido de estimular e reconhecer o teatro de grupo em São

¹⁶ TEATRO DE GRUPO & TEATRO MERCADORIA. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/album/1566267/video/25135004>> Acesso em 21 de ago. 2015

Paulo, embora mais preocupados com ações pontuais do que com um apoio contínuo à pesquisa da linguagem, como no caso do Fomento.

Poderíamos destacar aqui nesse sentido o “Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais – VAI¹⁷” que, sancionado em 2003, ainda na gestão Marta Suplicy, premiava, à época com R\$15.000,00 por projeto, as iniciativas artísticas de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. O programa é alterado em 2013, já na gestão Haddad, quando sua abrangência é mais alinhada de acordo com uma perspectiva multicultural, visto que o projeto de lei considera ações culturais passíveis de apoio “ações de criação, produção, fruição e difusão e expressões artísticas e culturais, como: música, artes visuais, artes plásticas, audiovisual, performance, teatro, dança, moda, circo, hip hop, shows, literatura, poesia, artesanato, culturas tradicionais, culturas populares, interlinguagens, cultura digital, comunicação, cultura LGBT, formação e profissionalização para gestão e mediação cultural; processos que incluam o conceito de cultura na sua dimensão antropológica, como modos de vida e consolidação de identidades;”. Além disso, a alteração dividiu ainda a premiação em R\$30.000,00 para projetos que nunca foram premiados e R\$60.000,00 para iniciativas que já tenham dois anos de atuação ou que já foram contemplados com a premiação anteriormente. Essa medida, além de estimular a continuidade das iniciativas, ainda permitiu que a verba fosse utilizada para a “gestão de espaços culturais e/ou arranjos coletivos que sejam referências em suas localidades”. Desde sua criação, o VAI, embora mais modesto do que muitas políticas públicas, mostrou-se importante na efervescente produção periférica que se ampliava a partir da década de 1990, especialmente entre os jovens. Os efeitos da recente alteração, que amplia e qualifica o programa, poderão ser notados e avaliados somente em um tempo futuro, dado o seu pouco tempo de vigor até a escritura dessa tese. Porém é interessante notar que essa importância dada pela gestão pública para “atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais” reflete o modo como a proliferação dos artistas periféricos, sobre a qual falaremos adiante, de fato conquistou seu espaço na agenda cultural de São Paulo enquanto um ator social relevante para a produção artística e

¹⁷ PROGRAMA VAI

<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/index.php?p=7276>> Acesso em 15 de ago. 2015.

cultural da cidade. Corrobora também com a característica específica dessa movimentação artística notada na periferia a partir da década de 1990, que paulatinamente deixa de lutar pelo acesso aos bens culturais do centro quando passa a se valer dos espaços da própria comunidade para a realização artística.

Ainda posterior ao VAI foi a criação do “Prêmio Zé Renato¹⁸”, cuja lei foi sancionada em janeiro de 2014. Embora sua conquista não tenha tido o peso mobilizatório que a Lei de Fomento provocou, o prêmio é fruto da articulação entre entidades da classe artística teatral, como a Cooperativa Paulista de Teatro, Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (APETESP), Sindicato dos Artistas e Técnicos em Espetáculos de Diversões no Estado de São Paulo (SATED), Associação de Produtores Teatrais Independentes (APTI) e o Fórum de Educação e Cultura, em articulação com os vereadores José Américo (PT) e Floriano Pesaro (PSDB). A proposta da lei seria cumprir uma lacuna nas políticas públicas voltadas para o teatro, visto a série de companhias que não conseguiam ser contempladas pela Lei de Fomento. Ela acaba sendo também uma resposta a uma série de críticas que parte da classe artística realiza pelo fato de haver, segundo essa fração, uma baixa rotatividade nas companhias contempladas no programa. É nesse sentido também uma alternativa felicitada pelos artistas que se mobilizaram pelo Fomento, visto que, nas diferentes gestões que passaram na prefeitura, tiveram que lutar para que o programa não sofresse uma descaracterização. O “Prêmio Zé Renato” congratula a produção de espetáculo inédito, ou a circulação de espetáculos já existentes, podendo congratular cada projeto com até R\$ 212.820,00. Embora a proposta levada pela classe artística fosse de um montante total de R\$12.000.000,00, a lei foi sancionada com vetos e o valor é diminuído para R\$4.000,00. Ressalta-se ainda que o prêmio é obtido por núcleos artísticos sediados e com atuação na cidade de São Paulo há pelo menos três anos.

Durante o momento em que essa dissertação, acabara de ser lançado o primeiro edital do Programa de Fomento à Cultura da Periferia de São Paulo (Lei Municipal 16.496/2016). Conquistada através da articulação de diversos grupos de

¹⁸ Se os nomes atribuídos coisas dizem muitos sobre elas, o “Prêmio Zé Renato” é uma homenagem a José Renato Pécora, um dos fundadores do Teatro de Arena que, como mencionamos anteriormente, é considerado uma das gêneses do Teatro de Grupo no Brasil. Para o acesso à lei e edital, ver PRÊMIO ZÉ RENATO. <<https://fomentoateatro.wordpress.com/ze-renato/>> Acesso em 13 de ago. 2015

diferentes linguagens artísticas que atuam na periferia paulistana, em processo de construção, redação e aprovação bastante semelhante à Lei de Fomento ao Teatro. Tivemos acesso ao texto do projeto, aprovado em junho de 2016 na câmara municipal de São Paulo, e que prevê um aporte total de R\$9.000.000,00. A lei coloca como beneficiários coletivos, com no mínimo três anos de atuação em áreas de vulnerabilidade social, que receberão entre R\$100.000,00 a R\$300.000,00 para suas atividades. Há, nesse caso, um reconhecimento da efervescência cultural vivida na periferia paulistana, possibilitando a pesquisa continuada de coletivos atuantes, também na mesma Lei de Fomento ao Teatro. Para definir quais regiões seriam beneficiadas, a lei compreendeu a periferia não apenas como a localização afastada do centro, mas também “bolsões de alta vulnerabilidade”, sendo o orçamento distribuído de acordo com a renda per capita das áreas, conforme consta em seu primeiro edital:

(...)

3.8. Para efeitos deste edital, divide-se o Município de São Paulo em 4 (quatro) áreas e entende-se por distritos com altos índices de vulnerabilidade social aqueles situados na periferia do Município de São Paulo, relacionados nas Áreas 2 e 3, conforme o percentual de domicílios particulares, permanentes ou improvisados, com renda per capita de até meio salário mínimo, em acordo com o Recenseamento Geral de 2010 realizado pelo IBGE.

3.9. Entende-se por bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, os setores censitários localizados nas Áreas 1 e os distritos da área 4 em que mais de 10% de domicílios auferem renda de até ½ (meio) salário mínimo.

3.10. As áreas do Município de São Paulo estão assim divididas:

I - Área 1 – É composta pelos distritos em que até 10% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita, a saber: Alto de Pinheiros, Barra Funda, Bela Vista, Belém, Butantã, Cambuci, Campo Grande, Consolação, Itaim Bibi, Jardim Paulista, Lapa, Liberdade, Moema, Mooca, Perdizes, Pinheiros, República, Santa Cecília, Santana, Santo Amaro, Saúde, Sé, Tatuapé, Tucuruvi, Vila Leopoldina, Vila Mariana.

II - Área 2 – É composta pelos distritos em que entre 10,01% e 20% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita, com exceção dos situados no centro expandido de São Paulo, a saber: Água Rasa, Aricanduva, Artur Alvim, Campo Belo, Carrão, Casa Verde, Cidade Líder, Cursino, Freguesia do Ó, Ipiranga, Jabaquara, Jaguará, Jaguaré, Limão, Mandaqui, Morumbi, Penha, Pirituba, Ponte Rasa, Raposo Tavares, Rio Pequeno, Sacomã, São Domingos, São Lucas, Socorro, Vila Andrade, Vila Formosa, Vila Guilherme, Vila Maria, Vila Matilde, Vila Medeiros, Vila Prudente, Vila Sônia.

III - Área 3 – É composta pelos distritos situados na área periférica do município, em que mais de 20% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita, a saber: Anhanguera, Brasilândia, Cachoeirinha, Campo Limpo, Cangaíba, Capão Redondo, Cidade Ademar,

Cidade Dutra, Cidade Tiradentes, Ermelino Matarazzo, Grajaú, Guaianases, Iguatemi, Itaim Paulista, Itaquera, Jaçanã, Jaraguá, Jardim Ângela, Jardim Helena, Jardim São Luís, José Bonifácio, Lajeado, Marsilac, Parelheiros, Parque do Carmo, Pedreira, Perus, São Mateus, São Miguel, São Rafael, Sapopemba, Tremembé, Vila Curuçá, Vila Jacuí.

IV - Área 4 – É composta pelos distritos situados no centro expandido do município em que em que mais de 10% de seus domicílios auferem renda de até meio salário mínimo per capita, a saber: Bom Retiro, Brás, Pari e Sé.

3.11. Só poderá inscrever-se para concorrer à Área 3 o coletivo cujos integrantes do núcleo residam e atuem nessa Área há, pelo menos, 3 (três) anos.

3.12. Só poderá inscrever-se para concorrer à Área 2 o coletivo cujos integrantes do núcleo residam e atuem nas Áreas 2 ou 3 há, pelo menos, 3 (três) anos.

3.13. Para se inscrever como concorrente a um bolsão, o coletivo terá que indicar justificadamente a existência do bolsão, enquanto setor censitário localizado nas Áreas 1 ou 4 em que mais de 10% (dez por cento) de domicílios auferem renda de até 1/2 (meio) salário mínimo e os integrantes de seu núcleo deverão residir e atuar no bolsão ou nas Áreas 2 ou 3 há, pelo menos, 3 (três) anos.

(...)

7.2. A destinação dos recursos de apoio a projeto observará as seguintes proporções:

I - 70% para projetos propostos por coletivos artísticos e culturais residentes e atuantes na Área 3;

II - 23% para projetos propostos por coletivos artísticos e culturais residentes e atuantes na Área 2;

III - 7% para projetos propostos por coletivos artísticos e culturais residentes e atuantes nos bolsões com altos índices de vulnerabilidade social, localizados nas áreas 1 e 4.¹⁹

Outro passo importante da lei, nesse caso, é só permitir a inscrição de coletivos cujos integrantes residam nas áreas de atuação. Isso privilegia grupos que surgiram e estão estabelecidos na periferia, protegendo a lei, até certo ponto, de agentes externos que porventura tivessem como principal motivação pela possibilidade de financiamento prevista. É neste sentido um reconhecimento da efervescência na produção cultural periférica na cidade, sobre a qual trabalharemos em um momento posterior.

¹⁹ EDITAL DE FOMENTO À CULTURA DA PERIFERIA. Disponível em <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/files/project/2108/edital_fomento_%C3%80_cultura_da_periferia_2016.pdf> Acesso em 01/10/2016.

O propósito de discutir as políticas públicas culturais neste capítulo é a tentativa de compreender as implicações que elas tiveram e que nos ajudam a complexificar o contexto de produção e consolidação do Teatro de Grupo na cidade de São Paulo, sendo também um momento de formação e participação ativa dos grupos do teatro militante de São Paulo. Assim, se concebemos aqui o Teatro de Grupo como um sujeito histórico, cuja origem remonta às diferenças de concepção entre Arena, Oficina e CPC de um lado, e TBC do outro, é porque essas disputas de certo modo se mantêm evidentes no panorama atual. Diante disso, o Teatro de Grupo assume-se enquanto principal referência do segmento que atua à revelia do grande mercado, diante de um cenário no qual o financiamento privado da cultura e o Teatro Comercial atuam hegemonicamente, especialmente no que diz respeito aos recursos e à amplitude do discurso

Ao adentrarmos nas políticas públicas, percebemos como o Teatro de Grupo torna-se reconhecido, ou melhor, como ele conquista seu espaço, passando a ser uma tendência dentro da cena teatral brasileira, especialmente para o teatro que tem como foco prioritário a pesquisa artística, situação bastante comum nos cursos de artes cênicas espalhados pelo país. Certamente, no caso paulistano, essa consolidação passa pela mobilização dos diversos grupos, e tem como primeiro ato a fundação da Cooperativa Paulista de Teatro, atingindo seu ápice com o movimento “Arte contra a Barbárie”, momento impar no teatro nacional, simbolizado pela conquista da Lei de Fomento, que garante que, anualmente, um determinado número de grupos teatrais (esses protagonistas da lei) sobreviva à (falta de) demanda de mercado. A experiência e o processo de lutas do Arte contra a Barbárie é marcante não apenas pela sobrevivência material, mas também por um momento onde as polarizações na produção teatral vêm à tona de maneira abrangente e os agentes, neste caso aqueles vinculados ao Teatro de Grupo de São Paulo, reconhecem-se e reafirmam suas tomadas de posições diante dessas disputas, cujo ponto central – que perdura-se historicamente desde os tempos de Arena, Oficina, CPC e TBC – é a oposição discursiva entre teatro e mercado.

Não à toa, o teatro militante de São Paulo, objeto de investigação desse trabalho, filia-se ao conceito do Teatro de Grupo em seu referencial de organização, mas extrapola o engajamento através da pesquisa de linguagem, constituindo-se como sua faceta mais radical, no que diz respeito às críticas ao modo como a

produção teatral e o fazer artístico estão consolidados. Para compreendermos o modo como esse referencial opera e influencia no teatro militante, precisaremos adentrar nos bastidores das companhias, compreendendo sua organização e militância, como veremos adiante.

Capítulo 2 - Bastidores

Desde o início deste trabalho, utilizamos o termo “teatro militante” como uma definição para tentar delimitar esse conjunto de companhias teatrais que têm sistematicamente colocado sua militância como elemento fundamental de sua atuação enquanto grupo, estreitando a relação entre a produção artística e a atuação política.

Até aqui, nos empenhamos em demonstrar quão fundamental para sua compreensão foi um contexto ímpar, no qual o Teatro de Grupo surge como um modelo fundamental para a existência das companhias de teatro no Brasil.

Porém, dado o modo como temos nos referido ao teatro militante, poderíamos cair no equívoco de sugerir uma certa essencialização dessas companhias, como se tratasse de um bloco cujos agentes fossem munidos de uma harmoniosa unicidade de pensamento e valores. Apesar de defendermos, desde o início desse trabalho, que essas companhias ocupam um local próximo na produção teatral, são notórias as diferenças que se apresentam em diversos aspectos dos grupos, desde à sua formação, organização, até mesmo na sua militância.

Para escapar dessa armadilha, neste capítulo, entraremos mais a fundo nas companhias estudadas, numa tentativa justamente de iluminar o que não está em cena, os bastidores. Tentamos, didaticamente, dividir esses capítulos em itens que, quando em conjunto, possam nos dar essa dimensão do todo, sem, entretanto, deixar de expor as tantas diferenças entre os grupos estudados. Essa dimensão qualitativa da pesquisa, ao propor um olhar mais aproximado sobre a dinâmica interna de alguns grupos teatrais, tem, portanto, a tarefa pantanosa de, ao mesmo tempo, ressaltar elementos comuns da experiência das companhias e, paradoxalmente, salientar a complexidade da diversidade existente nesse panorama.

É também intenção do capítulo reforçar a definição de nosso objeto, defendendo a ideia de que, para um determinado conjunto de companhias, dentre as quais fazem parte os grupos estudados, a sua condição enquanto artistas engajados é um valor central para sua organização e atuação, extrapolando a questão do Teatro de Grupo. Neste sentido, tentaremos demonstrar como esses bastidores transfiguram-se também como parte de um discurso político das companhias, fato fundamental e

que será retomado durante o restante da dissertação. Também com esse intuito, finalizaremos o capítulo trazendo um pouco das atuações políticas, mais diretas, das companhias.

Para o desenvolvimento desse capítulo, nos permitiremos uma escrita mais descritiva, levantando os pontos de destaque que emergiram durante a pesquisa, em geral a partir de depoimentos das próprias companhias.

2.1 Origens e trajetórias

Quando nos debruçamos sobre a história e trajetória das companhias, notamos uma diversidade de caminhos individuais e coletivos, atravessados por contextos específicos, que levaram à formação dos grupos teatrais. Notamos aqui que a questão de uma “origem” geográfica ou social dos integrantes dos grupos, embora nos indiquem pistas sobre o desenvolvimento do teatro militante nas periferias paulistanas, é menos importante do que o modo como os artistas assumem-se simbolicamente enquanto periféricos ou trabalhadores. Porém, para compreender o modo como opera esse discurso, é importante passarmos pelas trajetórias dos grupos, expondo o modo como se deram os encontros entre seus integrantes e fatores que contribuíram para suas formações políticas.

Engenho Teatral

No caso do Engenho teatral, o grupo é um dos mais antigos de São Paulo, formado em 1979, pelo casal Luiz Carlos Moreira e Irací Tomiatto, ainda com o nome de Apoená. Ao estudar as origens da companhia, Alexandre Mate retoma:

Luiz Moreira lembra que participou durante o Científico (curso que corresponde hoje ao ensino médio), de um grupo de teatro amador - na escola pública Alexandre de Gusmão, que ficava no bairro do Ipiranga -, dirigido por sua namorada. Esse grupo montou *Liberdade, Liberdade* e apresentou o espetáculo uma única vez. O mesmo grupo ensaiou, mas não conseguiu apresentar *A Semente*, de Gianfrancesco Guarnieri. Como essa namorada tinha ligações com o Grupo e as práticas experimentadas no Teatro de Arena de São Paulo, é possível que tenha sido ela quem tivesse apresentado Bertolt Brecht a Luiz Carlos Moreira. Política e teatro já se caracterizavam em assuntos de interesse e de discussões de que participava Moreira desde os 17, 18 anos de idade. (MATE, 2008, p.259)

Moreira ainda teve sua trajetória influenciada pelo período que esteve na USP, onde foi aluno da ECA – Escola de Comunicação e Artes. Já Irací Tomiatto era aluna de psicologia também na USP, onde participava de maneira amadora do TEPSI - Teatro dos Estudantes de Psicologia. Em 1978, a atriz é convidada, junto com outros atores, a atuar em um texto escrito por Moreira, processo que daria origem à fundação do Apoena.

Notemos que a formação política e trajetória social da companhia, dada sua longevidade, é, certamente, distinta dos demais grupos estudados. Isso porque o grupo iniciou sua atuação durante o período da ditadura civil-militar brasileira, em um contexto ímpar para os artistas da época, sendo diretamente influenciado pelas recentes produções do Arena e pela efervescência política da época nos artistas.

Porém, é em 1993, após ser rebatizada para “Engenho Teatral” na segunda metade da década de 1980, que a companhia concebe o seu teatro móvel, um teatro equipado, com boa estrutura técnica, e que pode se deslocar pela cidade. O grupo então realiza seu objetivo de sair do centro – ou, nas palavras do grupo, do “circuito do Bixiga” – e rumar à periferia paulistana na busca de um novo público e fazer teatral. É nesse período que se torna uma das primeiras e principais referências no teatro militante que se proliferaria posteriormente, participando de maneira decisiva da redação e articulação para aprovação da Lei de Fomento ao Teatro, por exemplo. O espaço, totalmente projetado por Luiz Carlos Moreira, principal expoente do grupo, embora itinerante, não possui uma estrutura simples ou mambembe, então exige um terreno e também um custo para sua mudança e manutenção.

Desde que viabilizou o projeto, o teatro esteve na Praça do Relógio da USP (Butantã), Campo do Satélite (Pirituba), Parque Domingos Luiz (Jardim São Paulo), Largo do Campo Limpo (Campo Limpo) e hoje está localizado no Parque Municipal Cidade Tatuapé.

Dos grupos estudados, é o menos periférico, geograficamente falando, já que o terreno ocupado, dentro do parque, está localizado do metrô Carrão, uma localização com muita circulação de trabalhadores. A própria escolha do grupo remete à experiência que haviam tido na região entre 1994 e 1996, onde percebe-se a possibilidade de receber moradores de todo o extremo leste e não apenas de bairros específicos. Ao sair do metrô já é possível notar, em diversos pontos dos pequenos

comércios que rodeiam o parque, placas em vermelho com os dizeres “teatro grátis” – um dos preceitos irrefutáveis do grupo – com setas indicando o caminho para o espaço do Engenho Teatral. O espaço, por dentro, apto a receber cerca de 200 pessoas, chama a atenção pelo seu conforto e boa estrutura técnica, com camarim, cozinha, espaços para construção de cenário e depósito, sem falar no bom número de equipamentos de sonorização e iluminação, situação que alguém desavisado poderia não imaginar quando falamos em “teatro móvel”.

Em sua trajetória, o Engenho Teatral trabalhou com diferentes montagens e núcleo de artistas, em geral jovens, muitas vezes convidados a partir de indicação de amigos. Com curtos períodos de alta rotatividade no elenco, como base de sustentação, pelo menos 3 núcleos estáveis entre 1979 e 2014, isto é, núcleos compostos por pessoas que permaneceram entre 5 e 25 anos no grupo. Hoje, Irací Tomiatto e Luiz Carlos Moreira mantêm-se como os responsáveis pela companhia que ficou recentemente parada por alguns meses para centrar forças na reforma e manutenção do teatro. Durante o período que escrevíamos a dissertação, o grupo acabara de encerrar a mostra Solidariedade que, entre os meses de agosto e dezembro de 2016, recebeu 16 grupos, 17 espetáculos, dentre os 29 que se dispuseram a se apresentar gratuitamente na mostra Solidariedade, doando seus cachês para a reforma do teatro.

Brava Companhia

Se o Engenho tem em sua trajetória a saída do centro rumo à periferia, nos outros três grupos, todos criados cerca de 20 anos após o momento inicial do Apoená, a origem periférica já é a tônica de seus jovens integrantes, como veremos. Interessante notar como o êxito da experiência do próprio Engenho Teatral pode ter influenciado e preparado terreno para essa nova geração de atores que são também moradores dos bairros periféricos, como observamos na fala de Fábio Resende, da Brava Companhia, em entrevista concedida:

A gente queria fazer teatro. Onde tem? Tem a rua, o pátio da escola... O início do nosso teatro é muito assim, fazendo. Influenciados por grupos que já faziam isso antes da gente como Teatro União Olho Vivo, Parlapatões, as Mostras aqui no Centro Cultural Monte Azul, Engenho Teatral no Campo Limpo, União Teatral do Taboão, Companhia do Latão. (...) Tinha essas pessoas que já tinham uma experiência no teatro e que formaram grupos. E também grupos como o nosso, Buraco d'Oráculo, Pavanelli, Cia São Jorge de Variedades entre outros, que surgem como teatro de grupo na década de

1990, mas, assim... Ou porque saíram de uma oficina, ou porque se formou na faculdade²⁰.

A Brava Companhia tem seu início artístico em 1998, ainda com o nome de Manicômicos. É ainda com esse nome que, entre 2005 e 2006, o grupo tem sua experiência marcante através do projeto “Arte por toda Parte”, onde circularam com os espetáculos e oficinas por diferentes bairros periféricos da cidade, especialmente na Zona Sul, onde hoje o grupo se situa.

Era um projeto onde além de apresentar nos bairros durante a semana e finais de semana, também oferecia um monte de oficina. A gente chegou a oferecer um terço das oficinas que a prefeitura de São Paulo tinha. E a gente fazia isso na militância porque quando a gente não conseguia, a gente contratava professores que eram próximos da gente, pagava, e a gente mesmo não recebia. Mas com isso, a gente foi pra mais de 300 bairros, chegou a trabalhar com 27 oficinas semanais espalhadas por São Paulo nas regiões das periferias que a gente mais se apresentava: Cidade Ademar, Santo Amaro, Capela do Socorro - que inclui Grajaú e Parelheiros -, M'Boi Mirim e Campo Limpo²¹.

Esse projeto levaria à cisão sobre os caminhos a serem tomados pelo grupo. Enquanto uma parte se muda para São João del Rey, em Minas, outra resolve ficar em São Paulo, como uma opção política de atuar nas periferias paulistana, rebatizando o grupo para Brava Companhia e refazendo todo o repertório.

De lá pra cá, o grupo passou de 5 para 11 integrantes: Ademir de Almeida, Cris Lima, Henrique Alonso, Joel Carozzi, Luciana Gabriel, Márcio Rodrigues, Max Raimundo, Sérgio Carozzi, Rafaela Carneiro, Fábio Resende, Kátia Alvez, todos jovens, com origem periférica, porém de diferentes locais de São Paulo.

Nossos pais são operários ou trabalhadores e trabalhadoras. A gente nasceu aqui. Boa parte de nós começou fazendo teatro aqui. Se não aqui, no Taboão da Serra, etc. A gente se conheceu nesse lugar. A gente acompanhou um pouco o movimento que é quando o fazer teatral começa a ser deslocado e sai da mão da classe média intelectualizada. A gente fez parte desse movimento, de repente tinha a oportunidade de fazer disso nosso ganha pão. Agora a periferia é uma, mas quando a gente começou, fomos os primeiros a apresentar teatro em muitos bairros. Não é que ficamos feliz com isso, nada disso. Mas tem essa falta de opção, quem é que quer viver num lugar precário? Mas, também optamos politicamente por permanecer e tentar fazer um trabalho aqui.²²

Os artistas possuem diferentes trajetórias acadêmicas e profissionais: contador, artista plástico, letras, teatro, professora da rede pública, alguns sem ensino

²⁰ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

²¹ Ibidem

²² Fábio Resende em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

superior. Dos integrantes atuais que não estavam no grupo antes do “Arte para toda a parte”, alguns tiveram contato durante as oficinas realizadas pela companhia, outros já tinham um trabalho teatral e juntaram-se ao grupo.

Se a origem do grupo já tem uma ideia de militância envolvida, ela é aprofundada durante a trajetória da companhia, especialmente através do contato com artistas e estudiosos, mostrando mais uma vez a importância dessa geração anterior na consolidação do grupo. Nas palavras do ator Ademir de Almeida,

A coisa foi amadurecendo dentro do grupo. A gente teve essa fase idealista pra caramba, que a gente não tinha a formação política que a gente tem hoje. Essa formação vai se construindo ao longo do tempo. Muito dela é responsabilidade de pessoas mais velhas que a gente foi trombando no caminho e que foram dividindo com a gente experiências e aproximando a gente de algumas ideias. Reinaldo Maia influenciou bastante o pensamento do grupo; o próprio Moreira, quando tivemos um laço com o Engenho Teatral; Ina Camargo. A gente começa a conhecer essas pessoas e a gente começa a estudar e entender nossa responsabilidade enquanto grupo de teatro formado por filhos de trabalhadores na periferia. Seria muito fácil a gente fazer uma peça de sucesso, ir pro centro, entrar em outro circuito. Geralmente é o que acontece, não que a gente condene, as pessoas precisam ganhar dinheiro e sobreviver também. Mas, como a gente acaba se formando politicamente nesse processo todo ao longo dos anos, a gente vai percebendo que o nosso teatro pode contribuir de uma outra forma.²³

A Brava Companhia ocupa, junto com outros coletivos do Parque Santo Antonio (Zona Sul de São Paulo), o espaço cultural conhecido como Sacolão das Artes, desde 2007. O espaço destaca-se em meio às residências da periferia, por vezes cinzas e inacabadas, pelos grafites pintados em sua porta, o principal deles tem como pano de fundo uma favela, e à frente pessoas que seguram uma bandeira, onde se lê “cultura é direito, não é mercadoria”. Ao lado, desenhado em preto e branco, um homem acorrentado a uma televisão olhando a bandeira passar. Na entrada principal, pode-se ler: “Sacolão das artes”. O nome se deve ao fato de que o galpão era, anteriormente, sede de um grande sacolão hortifrutigranjeiro. Na descrição do sítio virtual do Sacolão das Artes, encontramos na sessão intitulada “O que é o Sacolão” a seguinte definição:

O Sacolão das Artes busca garantir a população da cidade de São Paulo (crianças, jovens e adultos) e, principalmente, a população do Parque Santo Antônio o direito de acessar bens culturais e de produzir cultura. Para alcançar essa meta a gestão do espaço, que se dá de modo cooperativo e não hierarquizado, trabalha no sentido de manter uma programação cultural que não se oriente por demandas de mercado e nem de Estado, valorizando mais o conteúdo do que a quantidade, a riqueza dos processos de criação e

²³ Ademir de Almeida, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

não a efemeridade dos espetáculos, e buscando tratar o seu público não apenas como consumidores de bens e serviços culturais ou contribuintes, mas como cidadãos, portadores de direitos e criadores de cultura²⁴.

. O espaço pode ser adaptado, com tecidos e equipamentos audiovisuais que a companhia possui, para uma área cênica relativamente ampla, por vezes sofrendo interferência dos ruídos externos, já que está cercado por bares, casas e tem, ao lado, o 92º Distrito Policial do Parque Santo Antônio. Após uma longa luta e entreveros para manter o espaço ocupado, Márcio Rodrigues, em entrevista para a “Edições Toró”, conta um pouco do esforço da companhia em fazer dele uma referência para a comunidade:

Toda vez que tem um espetáculo a gente sai com uma caixa tosca portátil, carrega no braço, liga o microfone, o outro vai tocando um sino, um vai falando e passando em volta: 'Hoje tem espetáculo de teatro no Sacolão, é de graça!'. Aí a gente dá a sinopse do espetáculo. Tem uma mulher na rua, a gente para ela e pergunta “A senhora sabe que o Sacolão não é mais sacolão? Que agora é Sacolão das Artes? Que tem teatro, que às vezes tem cinema, tem dança?” E nesse diálogo, no último espetáculo tinha mais de 100 pessoas²⁵.

Durante a escrita desse trabalho, a companhia estava em uma transição, deixando o Sacolão das Artes e aportando-se em outro espaço, dessa vez uma ampla casa alugada, também na região do extremo sul. Segundo o grupo, a saída é um fruto da acentuação das contradições vividas pela companhia no espaço na medida em que novos grupos foram se apropriando do local, com diferenças ideológicas e dificuldades de manter a auto-gestão do espaço.

Buraco d’Oráculo

Interessante como essa influência dos ícones dos grupos de gerações anteriores do teatro paulistano também é colocada pelo grupo Buraco d’Oráculo, grupo de São Miguel Paulista, periferia da zona leste de São Paulo, fundado em 1998. Nas palavras do ator Edson Paulo Souza:

A nossa formação política foi em observar aquelas figuras que estavam dentro do “Arte contra a Barbárie”: Moreira, do Engenho, o pessoal do

²⁴ SACOLÃO DAS ARTES. O que é o Sacolão. <<http://sacolaodasartes.blogspot.com.br/p/o-que-e-o-sacolaodas-artes.html>> Acesso em 15/ago. 2015

²⁵ EDIÇÕES TORÓ. Entrevista com Márcio Rodrigues.

<<http://www.edicoestoro.net/entrevistas/teatro/marcio-rodrigues-brava-cia.html>> Acesso em 15/ago/2015

Parlapatões, o Marco Antônio, e outros tantos. Entendo isso como uma grande formação política em observar todos os debates, todas as discussões que se faziam. Até então eramos apenas um grupo que tínhamos saído da oficina e passado pelo Adhemar Guerra, então a nossa formação política se dava no fazer, mas como refletir sobre isso, de onde encontrar embasamento pra suportar a nossa ação a gente não tinha tempo. Isso foi amadurecendo ao longo do tempo.²⁶

O elo que ligou a origem periférica do Buraco d'Oráculo ao fazer teatral foram as oficinas culturais²⁷ do governo do estado de São Paulo, mais especificamente a oficina cultural Mazzaropi, localizada no Brás. No processo de oito meses de oficinas, o grupo foi coordenado pelo artista João Carlos Andreazza, e culminou na opção do grupo pela rua enquanto espaço de encenação. A formação artística do grupo teve ainda um marco que foi a participação dos artistas no projeto Ademir Guerra²⁸, também vinculado ao estado de São Paulo, quando são orientados por Edinaldo Freire, momento em que adquirem uma das principais características estéticas da companhia que é a pesquisa acerca dos elementos da cultura popular brasileira.

Já em 2002, em plena efervescência das discussões que envolviam a classe artística acerca da Lei de Fomento do Teatro de São Paulo, o grupo participa, junto com outros sete grupos do projeto “Se essa rua fosse minha”, que seria uma espécie de resposta ao então secretário municipal de cultura do município, Celso Frateschi que, em uma reunião com a Cooperativa Paulista de Teatro, havia dito que não existiam grupos de teatro de rua na cidade. Nessa ação do projeto, a ideia era de que cada grupo escolha um local da cidade para apresentar seus espetáculos e o Buraco d'Oráculo escolhe São Miguel Paulista.

Nós não somos um grupo que nasceu em São Miguel. Somos um grupo de moradores da Zona Leste, e que decide vir para São Miguel Paulista. Isso porque nós tínhamos contato com algumas pessoas e sabíamos que São Miguel Paulista tinha uma grande cena de cultura e artes que aconteceu no final dos anos 70 até meados de 80. Era um movimento chamado MPA - Movimento Popular de Artes, realizado por trabalhadores principalmente da Nitroquímica, uma empresa grande que trouxe boa parte da migração

²⁶ Edson Paulo Souza, em entrevista a mim concedida, dia 10/03/2016.

²⁷ Oficinas Culturais é um programa do governo do estado de São Paulo, surgido em 1986. Espalhados pela capital e interior, as oficinas são espaços nos quais são oferecidas atividades gratuitas de formação e difusão cultural em diferentes linguagens artísticas, a saber: artes plásticas, audiovisual, circo, performance, histórias em quadrinhos, dança, fotografia, literatura, música, teatro e gestão cultural. Recentemente, em 2015, com a justificativa de contenção de gastos, a gestão do governador Geraldo Alckmin (PSDB) encerrou as atividades de 6 oficinas, restando 15 unidades. A própria oficina cultural Mazzaropi, uma das que se mantiveram, está oficialmente em reforma, situação que é questionada por parte da classe artística.

²⁸ Ademir Guerra é um projeto do governo do estado de São Paulo, criado em 1997, que propõe a orientação artística a grupos de teatro iniciantes através de artistas-orientadores convidados.

nordestina pra São Miguel Paulista e que dali saíram artistas, poetas, músicos como o Edivaldo Santana, por exemplo. Sabendo dessa história, pensamos 'São Miguel é o lugar onde as coisas acontecem'. Então a gente escolhe o bairro de São Miguel, vem pra São Miguel e fica até hoje. São Miguel é nossa sede, nosso bairro, onde nossas maiores ações com teatro acontecem.²⁹

À prática teatral é somada um conteúdo político, muito, como vimos, sob influência das discussões do Arte contra a Barbárie, mas também agora com a égide de estar na periferia paulistana, fator que influenciaria as decisões do grupo posteriormente.

E aí vem toda uma formação política. Se em 2002 a gente toma o bairro de São Miguel como sede por meio dessa ação, acontecem ao mesmo tempo as discussões do Arte contra a Barbárie e, logo depois, é lançado a Lei de Fomento, isso dá toda uma formação política que vai passar pela estética, pelo nosso posicionamento, direcionamentos e tudo mais. Estar na periferia, fazer teatro de rua, fazer um teatro que tem como referências básicas as manifestações populares é de fato fazer um teatro político. Mas, como uma referência maior, é fazer um teatro que faça um diálogo com a classe trabalhadora da região.³⁰

O grupo Buraco d'Oráculo conta hoje com 4 integrantes: Edson Paulo Souza, Heber Humberto, Lu Coelho e Romison Paulo, todos nascidos em diferentes periferias da zona leste paulistana.

O grupo trabalha em uma casa em São Miguel Paulista, na zona leste – onde moram, inclusive, os artistas Edson Paulo Souza e Lu Coelho – que é utilizada para ensaios, armazenamento de figurinos e cenário, espaço para reuniões, entre outras atividades. Porém, a companhia buscou também uma “sede pública”, um espaço escolhido para ser um ponto de referência para a realização de atividades da companhia. Para isso, o grupo ocupou o Casarão Vila Mara próximo à Estação Vila Mara (CTPM), uma praça que era frequentemente utilizada pelo grupo para apresentação dos seus espetáculos. Neste casarão havia um ponto de leitura da prefeitura que seria fechado sob a justificativa da violência no local. No espaço, além do casarão ocupado onde funcionava o ponto de leitura, a praça ainda é rodeada por aparelhos de ginástica aeróbica, mesas e cadeiras de concreto e quadras esportivas. Está ainda ao lado de uma Escola Municipal de Educação Infantil e cercado por residências, pequenos comércios e ambulantes que tentam vender seus produtos para o público que sai dos trens. Embora o grupo realize ações na praça desde 2004, o casarão é ocupado em 2015 e gerido coletivamente junto com outros grupos

²⁹ Edson Paulo Souza, em entrevista a mim concedida, dia 10/03/2016.

³⁰ Ibidem.

artísticos do hip-hop, grafite, dança e saraus. Embora o espaço interno seja pequeno comparado às sedes dos outros grupos, ele é estratégico pelo numeroso fluxo de pessoas que por ali transitam e que se deparam com as apresentações do grupo, que estima uma média de 200 pessoas por apresentação realizada na praça.

Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes

As Oficinas Culturais que deram origem ao Buraco d'Oráculo também influenciariam, anos depois, a formação e trajetória do grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. É justamente na Oficina Cultural Mazzaropi que o então estudante de jornalismo da Universidade de Mogi das Cruzes, Luciano Carvalho conhece o estudante de teatro Allan Benatti. Durante a oficina, ambos tiveram contato com o ator e dramaturgo Mário César Costa. Posteriormente, eles se unem a Érika Viana e Cíntia Almeida formando o núcleo inicial do grupo.

A primeira atuação do grupo foi na EMEF José Bonifácio, no bairro da Cidade Patriarca, onde Luciano Carvalho havia estudado e era uma espécie de sede da companhia. Em contrapartida, os artistas ministravam oficinas de iniciação teatral às crianças durante a semana. Nesse momento o grupo recebe outros integrantes, também moradores da região, alguns deles inclusive alunos dos próprios artistas em oficinas realizadas em outros espaços. O grupo resolve então ocupar o Centro Desportivo Municipal (CDM), vizinho à escola, que, após a gestão da prefeita Luiza Erundina (PT), fora abandonado pela gestão de Paulo Maluf (PDS) e encontrava-se totalmente deteriorado. No local, que durante a gestão de Marta Suplicy (PT) seria rebatizado para Clube da Comunidade (CDC), o grupo realizava saraus e a montagem “Casa de Dolores”. A ocupação e revitalização do espaço seria um ponto chave para a formação política do grupo, como observa o pesquisador e, então integrante do grupo, Gustavo Curado:

Em plena temporada do Casa de Dolores, dois anos após a ocupação do CDM, eu começo a integrar o coletivo, momento em que o Dolores fazia a reflexão sobre o ato político que realizou ao ocupar o espaço público abandonado e analisava as dificuldades de se manter naquele local. A produção artística, a partir de então, não poderia ser pensada isoladamente, de modo que tanto a região da cidade na qual o grupo reside, quanto a opção por utilizar o galpão começaram a ser pensados esteticamente. As respostas artísticas e políticas às questões que inquietavam o Dolores deveriam surgir da relação com a região onde os integrantes do grupo nasceram.

O encontro com a comunidade passa a ser compreendido como um encontro com nós mesmos, pois o que pareceria óbvio se tornava agora claro: nós somos a comunidade. Nascemos, vivemos, trabalhamos, produzimos arte e política, distante do centro. (CURADO, 2012, p.27)

Assim, de maneira semelhante aos demais grupos, a partir da ideia de ocupação, transformação e auto-gestão do espaço ocioso, o grupo Dolores Boca Aberta mantém sua sede conjuntamente com outros coletivos (Esquadrão da Arte Capoeira, Coletivo da Albertina, Grupo Teatral Parlandas e Banda Nhocuné Soul, Narcóticos Anônimos, entre outros). O espaço, situado no bairro Cidade Patriarca e que anteriormente abrigava uma escola abandonada. Logo na entrada, um grande banner amarelo anuncia: “Clube da Comunidade Vento Leste – teatro, dança, capoeira, reuniões de recuperação, esportes e artes marciais”. Logo ao lado, uma placa azul informa: “Grupo Patriarca – Problemas com droga? Se você quiser parar, podemos ajudar”, anunciando o Narcóticos Anônimos que também tem suas reuniões no espaço. A grama alta contrasta com uma escultura que parece uma árvore, ela é uma das 6 esculturas viabilizadas pelo primeiro fomento que o grupo conquistou. O Grupo Parlandas, um dos coletivos que integram o espaço, também através de um projeto, instalou uma horta comunitária, uma cisterna e um grande cata-vento. Em 2013, o espaço recebeu o Prêmio da Cooperativa Paulista de Teatro, na categoria “Ocupação de Espaço”.

Durante esse processo, o grupo resolveu criar, na parte externa, o que chamou de “Arena Arbórea”, um espaço com arquibancadas feitas de pneus, no formato de um teatro de Arena, porém circunscrito por árvores, ressignificando aquela área. Nesse sentido, afirma Luciano Carvalho, retomando a ideia de que “o meio material que nos cerca influencia na nossa estética³¹”, ou, noutros termos, que o espaço é determinante para o processo criativo do espetáculo:

Posso dizer que o espaço vai influenciar na nossa criação de maneira infinita, porque as possibilidades de estímulo são enormes. Se numa caixa preta as possibilidades teatrais são infinitas, imagine o estímulo provocado por um ambiente cercado por árvores, carros, pássaros, morros, uma topografia acidentada, uma construção irregular, milhares de pessoas influenciando naquela área, uma movimentação de trabalho super explorado de imigrantes bolivianos no entorno, os imigrantes que jogam bola no terreno, nossos amigos que jogam basquete e futebol. Ou seja, é muita influência³².

³¹ COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Ocupação de Espaços.

<<http://www.cooperativadeteatro.com.br/category/ocupacao-de-espacos/>> Acesso em 14/ago. 2015

³² Ibidem

A formação política do grupo perpassaria ainda pelo encontro da companhia com a teoria marxista, com teóricos de diversas vertentes e também pelo contato recorrente com os movimentos sociais. O grupo participaria de atuações e ocupações junto a diversas entidades políticas, em especial o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST), onde frequentaram a Escola Nacional Florestan Fernandes, e realizaram encenações em assentamentos, tendo inclusive membros do movimento integrados à companhia.

O grupo, com alta rotatividade em sua trajetória, hoje conta com 18 integrantes: Cristina Assunção, Danilo Monteiro, Dirce Ane, Erika Viana, Fernando Couto, Glória Orlando, Karina Martins, Leticia Carvalho, Luciano Carvalho, Luis Mora, Maria Aparecida, Mariana Moura, Nica Maria, Tati Matos, Tiago Mine, Tita Reis, Xandi Gonçalves, Yago Carvalho.

Ainda sobre as trajetórias

Se o Engenho tem a “consciência com a tarefa de trair a classe de origem” (MATE, 2008, p.250) e rumar à periferia paulistana, os artistas dos outros grupos confirmam e ressaltam que são sujeitos periféricos. Mesmo assim, podemos relativizar a origem geográfica propriamente dita, até porque, ainda que tenhamos uma miscelânea de formações e trajetórias individuais, há muitas vezes uma diferença entre o local onde os artistas nasceram e aquele escolhido como sede pelos grupos. Neste sentido, em todos os grupos, a localização das sedes aparece como uma escolha, com embasamento político, de acordo com a militância das companhias. O pertencimento às regiões é, nesse sentido, muito mais simbólico, a ponto de, a despeito de sua origem no seio da classe média paulistana, os próprios artistas do Engenho Teatral considerarem-se artistas periféricos, tendo inclusive realizado uma mostra teatral intitulada “Nós da periferia”. O mesmo pudemos notar na trajetória do Buraco d’Oráculo, que em determinado momento decide ficar em São Miguel Paulista, influenciados pela efervescência cultural da região, mesmo que parte de seus integrantes sejam de outros pontos periféricos da zona leste. Nesse sentido, a Brava Companhia após passar por diferentes periferias com seu projeto de oficinas, decide estabelecer-se na zona sul de São Paulo ao optar por um teatro político que dialogasse com a população periférica, também influenciados por outros movimentos

artísticos e sociais que ali tinham se estabelecido. Por fim, o Dolores Boca Aberta, que após terem o encontro de seus primeiros membros através da Oficina Cultural Mazzaropi, hoje possui um numeroso grupo, com pessoas de diferentes lugares de São Paulo. Tanto essa origem geográfica estrita perde sua importância que é nítido o respeito, influência e reverência que as três companhias que surgiram posteriormente (Brava, Dolores Boca Aberta e Buraco d'Oráculo) têm para com o grupo Engenho, considerando-os um grupo periférico, mesmo que os integrantes da companhia tenham uma outra origem social e econômica.

Esse alargamento no sentido de pertencimento periférico que aparece nos depoimentos e nas práticas das companhias indicam para nós um ponto importante, que será explorado em capítulos posteriores. Por hora, importa-nos mostrar que existe, portanto, uma relação fundamental de identificação compartilhada entre as companhias em que as sedes, que representam o “estar na periferia”, mas que também se coaduna a partir de uma militância política relativamente comum, que permeia a organização e o fazer teatral das companhias como veremos a seguir, nos próximos itens desse capítulo.

2.2 Organização Interna como militância

Pro teatro militante – visto que se vale de motes como “a vida é mais forte do que qualquer arte”³³, ou que “o meio material que nos cerca influencia na estética”³⁴ ou que “a estética não se separa das condições de sua produção”³⁵ – a arte está a serviço da militância. Assim, para compreender como essa militância opera é necessário adentrar em características da organização interna empregada pelos grupos, tendo-as também como elemento que constitui os discursos das companhias.

Nesse sentido, o modo como os integrantes se organizam, baseado nos preceitos do Teatro de Grupo, é colocado discursivamente como uma necessária coerência com os ideais políticos da companhia. Levar a cabo esses preceitos de maneira radical é uma das maneiras com a qual os grupos se distinguem diante das

³³ Frase do espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas da outra margens”, que analisaremos em momentos posteriores deste trabalho.

³⁴ Relato de Luciano Carvalho, anteriormente reproduzido por esse trabalho.

³⁵ Subtítulo do site virtual da companhia Engenho Teatral, que analisaremos em momentos posteriores deste trabalho.

demais companhias na produção teatral, como podemos observar na fala de Ademir Almeida, artista da Brava Companhia,

Primeiro precisamos fazer um recorte no Teatro de Grupo. Tem um monte de grupo que se organiza da maneira comercial e também é Teatro de Grupo. E tem alguns que tentam uma outra forma de organização diferente, como nós, Dolores e outros aí.³⁶

Um caso sintomático do vínculo estrito entre a coerência da militância e a organização do grupo é do grupo Dolores Boca Aberta, que criou o conceito de “Teatro Mutirão” para tentar definir o modo como a sua própria organização funciona. Para se ter uma ideia, um dos passos almejados pelo grupo foi organizar uma comuna em Guaianazes, onde os integrantes do grupo moram e tentam produzir alimentos de modo comunitário. Assim, no vídeo “Polém, Pólis e Política”, uma espécie de manifesto audiovisual do grupo, ao explicarem o conceito de “Teatro Mutirão”, se afirmam como:

Um coletivo de trabalhadores que se expressa por meio da arte. Não existe dono, não existe chefe, não existe hierarquia. O teatro mutirão organiza companheiros e companheiras para um trabalho de finalidade comum, como encher uma laje ou trocar o telhado da casa. Todos sabem o motivo e a função do trabalho. As pessoas se fortalecem e se reconhecem no trabalho. A divisão de tarefa se faz de acordo com a habilidade de cada componente do grupo e conforme a disposição em aprimorar e aprender nova função. Portanto, normalmente formamos grupos de trabalho para a execução de tarefa, juntando uma pessoa mais experiente com outra curiosa ou disposta a arriscar. O conceito de teatro mutirão aplica-se em todo o tipo de trabalho desempenhado pelo grupo Dolores. Desde mutirões de limpeza e construção de estrutura físicas à elaboração teóricas e organizativas. A montagem de espetáculos e eventos requer uma divisão de trabalhos. Nenhum trabalho vale mais que outro. Toda forma, corpo e conteúdo são influenciadas por essa opção do artista trabalhador ou do trabalhador artista. A necessidade material é o que objetiva nossas ações, mas o modo como optamos por realizá-las influencia o fazer e a subjetividade imediata e em consequência possibilita uma intervenção na cultura que constituímos³⁷

Em entrevista coletiva para a pesquisadora Jade Percassi, em sua tese de doutorado “Arte, Política e Educação Popular: Diálogos necessários para a transformação social”, o grupo detalha o funcionamento das divisões de tarefas, inseridas no cotidiano da companhia:

A gente se organiza como pode. É um grupo grande, de vinte e tantas pessoas, que se reúne com todos duas vezes por semana. Tem uma divisão interna de tarefas, por comissões, e também uma divisão em três núcleos artísticos que se reúnem outros dois dias por semana para estudo e desenvolvimento técnico. Há também mutirões para realização de tarefas

³⁶ Ademir de Almeida, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

³⁷ POLEM POLIS POLÍTICA. 10 minutos, 2007 <<https://www.youtube.com/watch?v=qFculcNX98Y>> Acesso em 23 de ago. 2015

administrativas, tanto do grupo quanto junto aos outros coletivos que compartilham o espaço do CDM. Além disso, as pessoas se dividem para participar de ações junto a outros grupos e movimentos; conforme as demandas e os chamados as pessoas se indicam. As decisões em qualquer instância se dão por consenso. (CARVALHO, 2012 APUD PERCASSI, 2014, p.131-132)

Notemos que é um ponto comum para os grupos, o fato de almejarem, ao menos na teoria, uma relação horizontal, sem hierarquias, com tarefas compartilhadas, onde todos possam ter voz nas decisões do grupo, como na fala de Ademir Almeida, da Brava Companhia:

Tentamos que todo mundo esteja ciente de tudo que está rolando, sem estar alienado e nos dividimos em funções que não são fixas. Elas mudam de acordo com vontade da pessoa fazer, capacidade que a pessoa tem pra algumas coisas, mas todo mundo tem oportunidade de fazer tudo, se quiser.³⁸

O grupo Buraco d'Oráculo também deixa claro sua busca por uma relação não hierárquica entre os artistas. E, embora a construção do espetáculo, especialmente dramaturgia e encenação, sejam realizadas de maneira coletiva, o grupo já tem funções mais fixas, que seguem a aptidão dos próprios artistas:

A dramaturgia é feita coletivamente e vamos construindo, recortamos juntos, assim como as cenas. Figurino, cenário, e outras funções, vamos mais pela questão da habilidade. O Robson tem se mantido na cenotécnica, adereços, etc. A Lu tem se mantido mais com a questão do trabalho corporal, por seu trabalho com Yoga, Cavalo-Marinho e danças populares. Eu sempre fui muito responsável pela organização financeira, produção do grupo em geral. Já o Adailton³⁹ era o cara mais intelectual, acadêmico, tinha um blog. A divisão se dá mais no que você se encaixa melhor no processo criativo.⁴⁰

Já no caso do Engenho Teatral, além das divisões de tarefas para a produção dos espetáculos, há também as especificidades que são as demandas estruturais que o Teatro Móvel concebido pelo grupo possui.

A gente tem se apropriado muito mais das outras frentes que o grupo demanda, então temos nos dividido em comissões para as tarefas, com rodízio das funções: projetos, zeladoria, administração e contabilidade. Cada dois ficam em cada uma dessas frentes entre seis meses, um ano, depois troca uma das pessoas para acompanhar outra função e assim por diante, até que todos tenham pleno entendimento do processo de gestão. Então a gente tem uma vivência bastante intensa, e é importante para o processo de criação e para o resultado do trabalho, porque descentraliza as responsabilidades e faz com que todos possam, em alguma medida, responder pelo Engenho. No final, para poder fazer teatro nós temos que

³⁸ Ademir de Almeida, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

³⁹ Adailton Alves Teixeira era integrante do Buraco d'Oráculo, mas deixou o grupo em 2014, após passar no concurso público para professor na UNIR – Universidade Federal de Rondônia.

⁴⁰ Edson Paulo Souza, entrevista a mim concedida, dia 10/03/2016.

fazer um milhão de coisas que não são teatro... (MOREIRA 2012 APUD PERCASSI, 2014,, p.136)

Porém, colocar em prática essa organização desenhada pelos grupos não é tão simples, e, longe de uma visão romântica e idealizada, essas dificuldades são explicitadas pelos grupos como um processo repleto de contradições, e disputas de interesses entre artistas do próprio grupo. Luciano Carvalho, do grupo Dolores Boca Aberta, por exemplo, afirma que essa busca pela coerência na organização do grupo, apontada pela criação da prática do Teatro Mutirão da companhia, é seguida de dificuldades no percurso, entrando em conflito com a própria lógica da produtividade:

Toda a sociedade está estruturada para alienar trabalho. Então, você não participa de espaços como um igual, você participa como um funcionário, que desempenha uma função específica, isso não no nosso caso. Se a gente tem uma administração comunitária e libertária de um espaço público, a gente tem um primeiro pressuposto, não temos faxineira, não temos vigia, não temos gente com funções específicas que determinam a razão de ser daquela pessoa naquele espaço. Isso é muito legal e é um complicador. Por isso, a gente reveza quem vai dormir lá no espaço, nós do Dolores⁴¹.

No mesmo sentido da argumentação do integrante do Dolores Boca Aberta, Ademir de Almeida, da Brava Companhia atribui as principais dificuldades às demandas externas às quais o grupo se submete (editais, necessidade de venda de espetáculos, falta de dinheiro, etc) e também à produtividade que é mais difícil de ser alcançada, em diagnóstico semelhante:

A organização horizontal traz uma série de problemas porque a gente é treinado a vida inteira pra se enquadrar em outro esquema: você tem patrão, tem quem manda, e tem que obedecer. A gente é treinado a vida inteira... Aí a gente vem pro grupo de teatro e tem que reinventar isso. É uma reinvenção a cada dia. Todo dia a gente tá questionando, vendo como faz, dentro da precariedade de precisar da grana pra sobrevivência. Tem pau pra caramba, briga de interesses, não teria como não ter. É uma organização que a gente propõe que é diferente de todo contexto que está ao nosso redor. Tem as demandas externas pra sobreviver, o edital que te enquadra. É essa tensão o tempo todo da nossa organização interna e de todo o mundo externo a nossa volta.⁴²

A longa trajetória da companhia, no entanto fez com que os integrantes criassem métodos dentro dessa forma de organização que a aperfeiçoa e melhora sua execução, não sendo necessário, hoje, despendar tanto tempo sobre determinadas questões com anteriormente:

⁴¹ COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. O meio que nos cerca influencia em nossa estética, relato de Luciano Carvalho. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/o-meio-material-que-nos-cerca-influencia-em-nossa-estetica/>> Acesso em 25/ago. 2015

⁴² Ademir de Almeida, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

A gente acumulou nos últimos tempos um conjunto de técnicas e modos de produção, e também um conhecimento crítico sobre aquilo que a gente tá fazendo que é capaz de hoje em dia a gente diminuir tempo e fazer coisas mais rápidas. Tem uma base técnica que a gente não precisa mais rediscutir na minúcia. Tem um todo de conteúdo que a gente precisa acessar, rever, mas tem acordos mínimos já estabelecidos que não precisamos retomar. Mas isso demorou anos pra se desenvolver. A primeira vez que a palavra horizontalidade surgiu aqui, cara...⁴³

Importante notar que – embora reconhecido pelos grupos como um meio mais ineficiente no que diz respeito à produtividade e ao pragmatismo, muitas vezes na contramão das próprias necessidades práticas das companhias – esta busca por uma relação de trabalho diferenciada no interior do grupo, simboliza, para os grupos, a diferenciação com relação ao modo como a produção teatral está estabelecida, sendo também um elemento de distinção das companhias ao acentuar sua postura política. Assim podemos compreender a fala de Fábio Resende, artista da Brava Companhia:

No teatro comercial, o produtor é o dono da produção, ele define aquele diretor porque ele quer determinada assinatura estética que aquele diretor de forma mercadológica impôs ao mercado. E ele contrata um elenco que corresponda à expectativa desse diretor. E aí organiza a produção rapidamente, com o melhor cara que faz o cenário, para que no prazo esteja lá o cenário, com as marcas que o diretor fez da casa dele. Seria mais fácil fazermos assim. Como a gente faz? Quando estamos no processo de criação, a gente tenta ao máximo equalizar o conhecimento daquilo, tenta ao máximo criar uma concepção do que seria essa obra artística: 'vamos fazer um trabalho pra rua ou não? vamos fazer um trabalho com tantas pessoas ou não?' Essas bases de trabalho são definidas de maneira igualitária e a gente se divide.⁴⁴

E também de maneira contundente no texto de Luciano Carvalho, ao falar da divisão de tarefa para manter o espaço ocupado pelo grupo:

Uma solução capitalista seria essa, tendo dinheiro, paga-se um funcionário que fica no local, que o limpe. Tem também uma posição política nisso. Mesmo tendo dinheiro, a gente não paga ninguém pra limpar nem pra vigiar. O Fomento prevê isso, a gente poderia ter alguns funcionários pra limpeza, pra vigilância, mas não é nossa posição política. A gente reveza essas tarefas que ninguém quer fazer, então isso se inclui nos mutirões, que podem ser de limpeza, de segurança, de construção, de reparo⁴⁵.

Assim, mesmo com todos os percalços, especialmente no paradoxo entre os desejos individuais dos integrantes e os ideais coletivos da companhia, essa

⁴³ Fábio Resende em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

⁴⁴ Ibidem

⁴⁵ COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. O meio que nos cerca influencia em nossa estética, relato de Luciano Carvalho. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/o-meio-material-que-nos-cerca-influencia-em-nossa-estetica/>> Acesso em 25/ago. 2015

organização é vista como um reflexo da visão política do grupo, que deve prevalecer. Segundo Fábio Resende, da Brava Companhia,

Quem for ator sabe que quando entrar em cena precisa corresponder a uma expectativa coletiva. É um puta trampo, cara... [...] Às vezes você tem desejos individuais que ficam soterrados porque na conversa com o grupo gerou um mal-estar. Por outro lado, nosso trabalho corresponde a um desejo coletivo, então também é um exercício do que a gente pensa de mundo. Um puta exercício.⁴⁶

É também notável que, mesmo com tal discurso de horizontalidade, haja alguns artistas que, por suas próprias trajetórias no grupo (normalmente os que estão a mais tempo), ou mesmo pela característica pessoal, exercem uma liderança dentro de cada companhia. Essa liderança é possível de ser observada nas falas, na produção textual nas publicações, e mesmo no protagonismo exercido nas articulações entre realizadas. Assim podemos destacar Luiz Carlos Moreira, no Teatro de Engenho; Luciano Carvalho, no Dolores Boca Aberta; Fábio Resende, na Brava Companhia; e Edson Paulo Souza, no Buraco D'Oráculo.

Porém, interessa-nos notar que é um ponto comum, para as companhias militantes, embora em diferentes níveis, a busca pela coerência política refletida pela organização interna, fazendo com que a própria gestão da companhia seja convertido em um elemento político-discursivo de sua militância.

2.3 Redes

Internamente, é importante destacar também os vínculos estabelecidos entre os grupos do teatro militante de São Paulo. Essa teia formada entre os diversos grupos, estudiosos, movimentos sociais, militantes é sistematicamente construída a partir de encontros, festivais, mostras, oficinas, projetos. Há, portanto, uma circulação dos espetáculos e das ideias referentes ao teatro militante, fato que auxilia no amadurecimento das companhias e até mesmo na formação de novos grupos.

O Engenho Teatral, por exemplo, um dos mais antigos, é uma referência na articulação dessas redes, colocando-a como ponto de extrema importância, sendo

⁴⁶ Fábio Resende em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

um dos primeiros grupos a buscar esses encontros e diálogos com outras ações culturais periféricas:

Quando o Engenho começou a circular [pela periferia], a nossa ideia era de alguma maneira conseguir articular os grupos artísticos da região onde a gente estivesse. A gente pensava 'deve ter um bando de gente fazendo coisas legais, mas que não se conhece, ou não se junta, ou mesmo, não tem onde fazer'. Então tínhamos a ideia de chamar todo mundo e fazer uma mostra de quem faz arte naquela região. A gente colocava cartazes chamando para reunião, conversava: 'olha, o espaço é de vocês, organizem-se e façam o que quiserem'. A gente fornecia a infra do espaço durante um ou mais finais de semana, com a ideia de contribuir para essa articulação local, pensando que quando o Engenho fosse embora, a partir de um trabalho concreto e coletivo continuaria uma efervescência cultural naquele lugar. (MOREIRA, 2012 APUD PERCASSI, 2014, p.143)

No início da década de 1990, quando o grupo tenta essa articulação, ela é muito difícil e pouco efetiva, já que a produção teatral nos espaços periféricos por onde o grupo passava ainda era muito incipiente. Em 2005, após a efervescência do teatro na periferia paulistana, como relatamos, a companhia retoma a articulação com outros grupos através do projeto “Engenho mostra um pouco do que gosta”, onde, na justificativa do projeto o grupo afirma que:

O Engenho Teatral vive na contramão, tenta representar essa história e esses interesses, tenta enxergar aquilo que as formas da indústria cultural e nosso dia-a-dia escondem. Felizmente, não vive só nessa empreitada: outras vozes, outros artistas, outros grupos de teatro, cada um à sua maneira, trilham o mesmo caminho. É preciso ouvir, ver, vivenciar a experiência desses companheiros. Seu jeito de fazer teatro é, também, fundamental para a gente perceber o mundo de uma outra maneira e isso nos enriquece⁴⁷.

Entretanto a realização da mostra, na visão da companhia, extrapolou as próprias apresentações dos espetáculos, criando vínculos e articulações para além da cena entre os grupos envolvidos:

Desde então, 2005, passamos a fazer o 'Engenho Mostra um pouco do que gosta', e passamos a receber outros grupos, trocar com eles, e do lado do público as pessoas amaram. E outros grupos também passaram a fazer isso, convidarem os grupos parceiros para se apresentar em seus locais. A gente tomou a iniciativa de chamar grupos e pessoas que trabalhavam na periferia para conversar, vieram muitos grupos: Teatro X, Farândola Trupe, Dolores, Coletivo, etc. [...] Tem uma fala do Fauzi Arap, mais ou menos assim: 'a porta é muito estreita, mas a gente só passa se levar os outros com a gente'. Essa primavera de grupos permitiu que em 2006 a gente articulasse uma mostra com 12 grupos⁴⁸. Foi quando a gente firmou então com a Brava, a Estável e

⁴⁷ ENGENHO TEATRAL. Engenho Mostra. <<https://engenhoteatral.wordpress.com/mostra/>> Acesso em 01/setembro. 2015.

⁴⁸ Os grupos que se apresentaram foram As Graças, Fraternal Cia de Artes e Malas-artes, Grupo Sobrevento, Dolores Boca Aberta, Cia do Feijão, Cia Estável, Cia São Jorge de Variedades, Teatro Popular União e Olho Vivo, Folias d'Arte, Núcleo Bartolomeu, Grupo XIX e o próprio Engenho Teatral.

o Dolores e passou a se encontrar uma vez por mês, por mais de um ano, para discutir tudo, desde a cozinha, a forma de funcionamento interno dos grupos, etc. E com uma ideia de, além da convivência, estabelecer um circuito de teatro de grupo. Uma vez por ano, além da mostra do engenho ter uma mostra em cada um desses espaços. Aí o espetáculo que está aqui vai para lá, o de lá vem para cá, enfim. E isso normalmente já acontece, a gente vai na Brava, a Estável vem aqui, a gente vai no Feijão... São tentativas de não ficar isolado, ou num arquipélago sem ligação, a gente tentou por vários caminhos, estabelecer uma coisa mais continuada. (MOREIRA, 2012 APUD PERCASSI, 2014, p.143)

Talvez o modo mais comum de atuação das redes entre as companhias seja exatamente a circulação dos espetáculos de diferentes grupos pelas sedes, seja em realizações isoladas ou em mostras planejadas. Só para citar alguns exemplos, o grupo Buraco d'Oráculo, em 2016, chegou à décima edição da “Mostra de Teatro de São Miguel Paulista”, que mistura espetáculos dos grupos de diversas linguagens artísticas da Zona Leste com produções externas, apresentando espetáculos em diferentes espaços do bairro. O Dolores Boca Aberta chegou em 2015 à terceira edição do “Festival de Teatro Mutirão” onde convidam coletivos de diversas linguagens artísticas para se apresentarem em sua sede, o CDC Vento Leste. A Brava Companhia realiza o “Brava Convida”, trazendo espetáculos de diferentes companhias para seu espaço.

Poderíamos citar ainda, fora dos grupos que nos debruçamos, o grupo Clariô Teatro, em seu projeto QUINTASOITO leva, toda última quinta do mês, às oito da noite, um grupo diferente para seu espaço. A Trupe Sinha Zózima, em seu projeto “Toda terça tem trabalho, tem também teatro” convida artistas para participarem de seu projeto que acontece dentro de um ônibus urbano.

Um outro destaque bastante frequente no que diz respeito à formação de redes são as oficinas e cursos ministrados pelos grupos nas comunidades onde atuam, muitas vezes formando novas artistas para as companhias já existentes ou mesmo possibilitando o surgimento e consolidação de grupos que atuam na própria periferia. A companhia Buraco d'Oráculo, por exemplo, trabalhou, durante o projeto “Circular Cohabs” com a formação de três núcleos de jovens artistas, onde ministravam aulas de interpretação, corpo, voz, circo, percussão, figurinos e adereços durante seis meses, resultando na montagem de um espetáculo por núcleo. Dali surgiram os grupos “Nascidos do Buraco” (São Miguel Paulista), Teatristas Periféricos (Cidade Tiradentes) e Trupe Arruacirco (Itaim Paulista). O Engenho Teatral, também na mesma toada, trabalha com a formação de núcleos de artistas para a realização

dos espetáculos. Já grupo Pombas Urbanas – que além dos espetáculos possui um relevante trabalho educativo na Cidade Tiradentes (Zona Leste) – criou a “Cooperativa de Artistas: Produzindo Caminhos Sustentáveis para a Vida”, uma espécie de incubadora de jovens artistas onde, além das vivências artísticas forma ainda grupos através de cursos voltados para a gestão cultural. Além de projetos mais extensos, são frequentes as oficinas e cursos teatrais nas sedes das companhias, como realizam com frequência a Brava Companhia e o Dolores Boca Aberta Mecatônica de Artes.

O momento da concepção e processo criativo dos espetáculos também estimulam o intercâmbio entre artistas de diferentes companhias, e promovem o contato dos grupos pessoas envolvidas nos temas trabalhados pelos espetáculos. Há, nesse sentido, além de mostras e apresentações, projetos que atuam no âmbito teórico com objetivo de trabalhar os diversos conceitos, por vezes alheios ao próprio universo teatral, de maneira coerente. Existe, nesse sentido, uma série de aproximações feitas pelas companhias com outros artistas, acadêmicos e especialistas. Antes dos relatos coletados com os moradores que embasaram o espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de outra Margem”, o grupo Buraco d’Oráculo, por exemplo, realizou o “Café Teatral”, uma série de conversas onde convidavam figuras, do teatro ou da academia, para falarem sobre temas relativos ao próprio espetáculo em construção. Por esses encontros passaram pelo bairro pesquisadores como Iná Camargo Costa, Alexandre Mate, José Manuel Lázaro Ortecho e os diretores Ednaldo Freire, Luís Carlos Moreira e Cida Almeida. A Brava Companhia realiza regularmente o “Bravas Conversas”, por onde já passaram Marco Fabris, Iná Camargo Costa, Luis Galeão, Reinaldo Maia, Norval Baitello, representantes da Rede de Comunidades do Extremo Sul, entre outros. Já o Teatro de Narradores, em seu recente “Cidade Vodú”, que trabalha a vida dos haitianos no Brasil, contou com apoio teórico de Alex Calheiros, Artur Kon, Christian Dunker, Omar Ribeiro Thomaz, Paulo Arantes e Silvio Rosa Filho. Poderíamos citar ainda o grupo Dolores Boca Aberta, que em seus “Seminários de Formação”, discutiu temáticas como a Revolução Russa, Feminismo, Racismo e Políticas Públicas, trazendo pesquisadores e representantes de movimentos sociais, como Lincoln Secco, Camila Marques, Douglas Belchior, Alessandra Almeida e Regiane Soares. Citando outro exemplo, a Cia do Feijão, em seu projeto “Armadilhas Brasileiras”, realizou encontros abertos ao público com

Denise Namura, Francisco Zmekhol Nascimento de Oliveira, José Antônio Pasta Jr., Luiz Ruffato, Michael Bugdahn, Nuno Ramos, Sérgio de Carvalho e Walter Garcia.

Esse trânsito é, portanto, comum no teatro militante de São Paulo. Isso demonstra a boa relação das companhias com a universidade, até porque parte dos artistas possuem uma trajetória acadêmica paralela, e ajuda a dar respaldo e legitimidade e ainda difundir o trabalho artístico da companhia. Além disso, a busca por esse contato é também diretamente responsável pelo aprimoramento técnico das companhias na linguagem teatral e pela relativa precisão e profundidade das mesmas ao valerem-se de conceitos e referências (sociológicas, filosóficas, geográficas, etc) que não são próprias do teatro.

Outro momento de intersecção entre as companhias e o universo acadêmico se dá nas publicações dos grupos, cada vez mais frequentes especialmente com o advento da Lei de Fomento ao Teatro de São Paulo, que possibilitou esse tipo de produção. Nesses livros e registros de variados formatos, em geral organizado pelos integrantes das próprias companhias, podemos observar reflexões sobre a história, organização e militância dos grupos, os textos dramaturgicos, a transcrição de bate-papos com intelectuais, textos formais ou descompromissados sobre o grupo, entrevistas e reportagens relevantes, entre outras. A Brava Companhia lançou, em 2015, quatro volumes de seus “Cadernos de Erro” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015), organizado pelos artistas Ademir de Almeida, Fábio Resende e Max Raimundo. O grupo Buraco d’Oráculo possui dois cadernos de trabalho, organizados pelos artistas da companhia Elizete Gomes, Edson Paulo Souza e Lucélia Coelho; um balanço dos seus 15 anos de história organizado por outro de seus integrantes, Adailton Alves Teixeira e ainda um livro escrito sob encomenda pelo pesquisador Alexandre Mate sobre o trabalho da companhia. Já o Dolores Boca Aberta acaba de lançar, durante a escrita dessa dissertação, o livro Dolorianas, em celebração aos 15 anos que completou a companhia.

Embora tenhamos, neste item, passado de maneira bastante enumerativa e superficial, essas redes – compostas entre companhias, artistas, intelectuais, especialistas e outros agentes – configuram um processo de compartilhamento de experiências, além de facilitar a circulação espacial entre as companhias de diferentes sedes e regiões, fortalecendo os elos e articulações entre si, em diversos aspectos.

Essa solidariedade é também fundamental para a circulação e consolidação de ideias dos grupos que fazem parte do teatro militante de São Paulo, contribuindo para que os mesmos ocupem posições e posicionamentos semelhantes diante do restante da produção teatral.

2.4 Financiamento e Políticas Públicas

Para além do processo de organização das companhias para a criação de um espetáculo ou projeto, a situação financeira também é identificada pelos grupos como um ponto de atenção ou conflitos, como observamos na fala de Ademir de Almeida, da Brava Companhia:

A grana que entra a gente divide igual. Dá muito pau, porque as necessidades dos integrantes são diferentes. Tem gente que tem família, tem gente que não tem. Tem gente que paga aluguel, tem gente que não paga. Isso tudo gera um monte de enrosco e a gente tem que ficar lidando com isso. Não é simples, não é harmônico sempre, mas na medida do possível a gente tenta fazer ser.⁴⁹

Mais do que a busca por uma igualdade de distribuição de verba equânime entre os integrantes, o financiamento das companhias está diretamente relacionado com o posicionamento político dos grupos e também com a visão das companhias sobre o seu papel na produção artística.

É recorrente, nesse sentido, uma estratégia de flexibilizar as contas do grupo, em um mescla onde se cobra o possível de centros culturais que dispõem de bom aporte financeiro e busca-se as possibilidades de financiamento público. Esse valor que entra permite também que possam apresentar seu trabalho por um valor baixo – quando não gratuitamente – em movimentos sociais, redes, grupos parceiros, festivais com baixo orçamento, entre outros. Já as ações previstas em editais são, prioritariamente, realizadas nas sedes. Assim descreve Ademir Almeida, “hoje a gente vende nosso trabalho pra quem pode pagar e tentamos cobrar o mais caro possível desse pessoal e a gente escreve alguns editais. É assim que entra a grana”⁵⁰.

No mesmo sentido, Edson Paulo Souza, do grupo Buraco d’Oráculo, em entrevista afirma:

Nós temos recursos quando temos projeto aprovado pelo fomento, sem isso é inviável o teatro de grupo se manter. Estamos hoje aqui numa apresentação

⁴⁹ Ademir de Almeida, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

⁵⁰ Ademir de Almeida, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

paga, mas faz parte da contradição, o importante é não se iludir com esses espaços, usar da tática Robin Hood, como diz o TUOV⁵¹, de tirar recursos de onde eles estão, com os ricos, para direcionar nosso trabalho junto à classe, continuar fazendo o que a gente sempre fez. (SOUZA, 2012 APUD PERCASSI, 2014, p.127)

Há uma convergência na opinião das companhias de que é necessário o incentivo do Estado para que o tipo de arte produzida seja possível. Os grupos consideram que praticam uma “arte pública” e que seu financiamento, também público, pode garantir a autonomia do pensamento artístico.

Em 2011, em movimento intitulado “Trabalhadores da Cultura, é hora de perder a paciência⁵²”, cerca de 700 artistas militantes de diversas linguagens artísticas, mas em sua maioria da classe teatral, ocuparam o prédio da FUNARTE em São Paulo, e realizaram uma série de atividades que tinham como principal ponto o questionamento das políticas culturais nacionais, mais especificamente contra os cortes na cultura realizada pelo governo Dilma Rousseff (PT). Além das diversas atividades culturais dentro do órgão, muitos grupos lançaram em redes sociais vídeos curtos, com performances das mais variadas sobre a temática. À época, o movimento lançou o “Manifesto dos Trabalhadores da Cultura”, reiterando preceitos do movimento “Arte contra a barbárie” e definindo o que consideram a “Arte Pública” que praticam:

Exigimos dinheiro público para arte pública! Arte pública é aquela financiada por dinheiro público, oferecida gratuitamente, acessível a amplas camadas da população – arte feita para o povo. Arte pública é aquela que oferece condições para que qualquer trabalhador possa escolhê-la como seu ofício e, escolhendo-a, possa viver dela – arte feita pelo povo. Por uma arte pública, tanto nós, trabalhadores da cultura, como toda a população em seu direito ao acesso irrestrito aos bens culturais, exigimos programas – e não programa único – estabelecidos em leis com orçamentos próprios⁵³.

Nesta perspectiva, o programa de Fomento aparece, para as companhias como a maior referência nas políticas públicas. Nas palavras de Fábio Resende, da Brava Companhia,

Isso é fruto de uma política séria, e não desses programas eventuais, que geram mais trabalho preenchendo papeis do que na produção do projeto. A

⁵¹ O Teatro Popular União Olho Vivo (TUOV), fundado em 1966, é um dos mais antigos grupos em atividade em São Paulo, sendo um dos primeiros a buscar a periferia como sede.

⁵² O título do movimento faz referência ao poema de Mauro Iasi, intitulado “Quando os trabalhadores perderem a paciência”, que também foi escolhido como leitura final do espetáculo “Este Lado para Cima”, da Brava Companhia.

⁵³ Blog da Brava – É hora de perder a paciência. <<http://blogdabrava.blogspot.com.br/2011/07/na-proxima-segunda-feira-bomba-vai.html>> Acesso em 22/07/2016.

Lei de Fomento continua, mesmo após três gestões em São Paulo, ao contrário dos editais, que nesse ano alguns ainda nem foram lançados e os que foram tiveram uma queda acentuada no orçamento (ADEMIR; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.113)

Diante do balanço lançado pela Prefeitura de São Paulo sobre os 12 anos de Fomento, momento em que o programa chega a sua 25ª Edição, todas as quatro companhias que estudamos de maneira mais aprofundada nesse trabalho já haviam sido contempladas pelo projeto, sendo:

Brava Companhia - 4 edições

- 12ª Edição - 18 meses
- 16ª Edição - 18 meses
- 20ª Edição - 24 meses
- 24ª Edição - 15 meses

Buraco d'Oráculo - 5 edições

- 7ª Edição - 18 meses
- 12ª Edição - 15 meses
- 16ª Edição - 18 meses
- 20ª Edição - 16 meses
- 24ª Edição - 18 meses

Dolores Boca Aberta - 5 edições:

- 10ª Edição - 12 meses
- 13ª Edição - 14 meses
- 16ª Edição - 12 meses
- 19ª Edição - 12 meses
- 22ª Edição - 14 meses

Engenho Teatral - 9 edições:

- 1ª Edição - 9 meses
- 3ª Edição - 9 meses
- 5ª Edição - 9 meses
- 7ª Edição - 12 meses
- 10ª Edição - 8 meses

- 14ª Edição - 8 meses

- 16ª Edição - 12 meses

- 19ª Edição - 15 meses

- 23ª Edição - 15 meses

(GOMES e MELLO, 2014, p.167-176)

O financiamento público a partir de editais e leis de fomento tem sido relatado pelas companhias como o principal meio de renda dos grupos, daí a importância da Lei de Fomento ao Teatro, por exemplo na manutenção das companhias que perduram. Porém, a lei, longe de ser vista como um benefício é encarada pelos grupos como um direito e uma necessidade para a longevidade de quem pratica o teatro militante hoje, como afirma Fábio Resende, da Brava Companhia:

A gente mantém o grupo mais pelas convicções de se colocar ao lado da classe trabalhadora, pela falta de opção de inserção no mercado, pela questão da sobrevivência. Hoje em dia ter mais de 30 grupos na cidade de São Paulo com mais de 15 anos é uma coisa a ser pensada. Eu acho por exemplo que o Fomento é uma das respostas possíveis, de conseguir fazer com que as pessoas se mantenham ativamente nessa função. Lembrando também que o Fomento é uma coisa intermitente, um grupo pega um ano e pode ser que fique três, quatro edições sem pegar, porque não é pra todo mundo. Mas alguma coisa se mantém.⁵⁴

Essa verba do fomento é fundamental não apenas para o sustento dos artistas, mas também por possibilitar a manutenção física dos espaços ocupados; a realização de atividades formativas e repertório de espetáculos (próprios ou de grupos parceiros) nos espaços das companhias, sem necessariamente depender de teatros centrais ou de entidades artísticas alheias; o processo criativo para criação de novos espetáculos a partir da pesquisa de linguagem específica dos grupos, sem se pautar por demandas de mercado, a publicação de registros e reflexões das companhias. Para se ter uma ideia, no projeto contemplado pela Lei de Fomento enviado pelo grupo Dolores Boca Aberta, intitulado "Dolores 15 Anos - Trilogia da Necessidade", e que está disponível, na íntegra, em seu site, a verba recebida prevê a realização das seguintes ações:

A - Estreia e Temporada da Trilogia da Necessidade
3 espetáculos inéditos com temporada gratuita
a.1 - Parte I - "P.U.T.O"

⁵⁴ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

a.2 - Parte II - "Narrativas na cozinha"

a.3 - Parte III - "O direito à preguiça"

B - III Festival de Teatro Mutirão - Dolores 15 Anos!

2 Dias de atividades com 6 coletivos da cidade e a inauguração de 6 totens-poema no CDC Vento Leste

C - Ações de Pesquisa Continuada: "A tomada do palácio" e Núcleo de Vídeo-Teatro

2 Seminários abertos ao público em geral e produção audiovisual permanente

c.1 - Seminário "Materialismo Dialético e a obra de K.Marx"

c.2 - Seminário "Estudo das Revoluções" (aprofundamento)

c.3 - "Vaguinho"

c.4 - Núcleo de vídeo-teatro

D - O Bloco "Unidos da Madrugada" e o Carnaval de Rua do Dolores

Oficina de batucada aberta com 7 meses de duração e carnaval nas ruas

d.1 - Oficina de batucada do Dolores

d.2 - Formação teórica: "História do Carnaval e do Samba

E - De Dentro para Fora: Oficina de Iniciação Teatral e Teatro Mutirão

Oficinas dos integrantes do Coletivo Dolores para o público interessado.

e.1 - Oficina de Teatro Mutirão

e.2 - Oficina de iniciação teatral

F - Formação e Aperfeiçoamento dos Artistas do Dolores

f.1 - Oficina de contato improvisação

f.2 - Oficinas de musicalização

f.3 - Oficinas de direção e aprofundamento de processos criativos

f.4 - Oficina de interpretação: o teatro de rua e a comédia popular

f.5 - Oficina lúdica e jogos dramáticos para crianças

G - Publicação de Livro Comemorativo de 15 anos do Dolores

Distribuição de 500 exemplares do livro⁵⁵

No projeto, após detalhar o plano de trabalho, após longa retomada dos preceitos político-organizacionais da companhia, o grupo explica como funcionaria o pagamento dos artistas através do Fomento:

O Coletivo Dolores é um grupo numeroso e tem como centralidade a questão da organização interna do trabalho que gera o Teatro Mutirão. Na prática, o grupo realiza experimentos que rompem com a divisão social, intelectual e sexual do trabalho.

Dentre as medidas que buscam coerência entre prática e discurso está a paridade de "salários". O termo salário não é o mais adequado, mas fiquemos com este a título de ilustração da paga mensal. Todos e todas recebem exatamente a mesma quantia mensalmente a fim de encontrar a máxima justiça e igualdade entre os fazedores dolorianos. Não é o cargo ou a função que conferem mais ou menos dinheiro, que valem mais ou menos: o princípio

⁵⁵ PROJETO DE FOMENTO 2105. Disponível em <<http://www.doloresbocaaberta.org.br/blank-cbv0>> Acesso em 29/09/2016

é de que todo o trabalho desempenhado no Dolores tem o mesmo valor econômico e importância política para garantir a totalidade da experiência.

É evidente que medir o trabalho humano por dinheiro é seguir uma lógica mercantil-capitalista que converte tudo em mercadoria, não há como escapar a esta determinação histórica, mas nossa tentativa é de relacionarmos-nos com esta lógica sem reproduzi-la irrefletidamente. Fato é que foi encontrado um elemento de injustiça na paridade a fim de igualdade: qual seria? O fator tempo.

Equilibramos “salários” e funções, mas não o tempo de trabalho. Assim, temos membros do Dolores que se dedicam mais tempo que outros em atividades relacionadas ao coletivo e que, portanto, mereceriam a proporcionalidade em dinheiro.

Ponderamos também que a imediata relação trabalho/dinheiro causa uma distorção no esforço militante, além de conduzir a uma espécie de meritocracia. Todo este debate é bastante delicado e contraditório e sempre buscamos amenizar as discrepâncias criadas pelo mundo do dinheiro.

Por serem trabalhadores artistas e desempenharem múltiplas funções dentro e fora do Dolores, alguns membros do grupo trabalham em outros lugares e recebem por isso, dedicam sua força de trabalho a outros setores sociais, dedicam tempo em outros trabalhos e realmente não podem dar mais ao coletivo além do mínimo estipulado. Estes membros recebem o mesmo dinheiro que os que se dedicam integralmente ao grupo.

Para tentar minimizar esta discrepância sem abrir mão da paridade salarial, projetamos outra forma de trabalho-pagamento. Todo trabalho continua igual no que se refere ao valor em dinheiro, porém ele (o trabalho) será dividido em módulos-funções e os membros do grupo se revezarão nas funções conforme a possibilidade e necessidade.

Criamos cinco módulos-trabalho que correspondem a funções determinadas e consequentemente a determinado número de horas. Cada módulo será correspondente a R\$ 600,00, portanto, um membro do coletivo pode receber de R\$ 600,00 a R\$ 3.000,00 conforme sua participação nos processos de trabalho do grupo. Importante ressaltar que as funções são rotativas, num momento a paga para um membro do coletivo pode ser de R\$ 1.200,00, em outro de R\$ 2.400,00 e até de R\$ 600,00, conforme a disponibilidade da pessoa no decorrer do projeto.

Os módulos são:

- Formação, deliberação e militância - 18 unidades de R\$ 600,00;
- Participação em núcleos de pesquisa - 18 unidades de R\$ 600,00;
- Coordenação de oficinas, grupos de trabalho e seminários – 10 unidades de R\$ 600,00;
- Coordenação e produção do projeto “Trilogia da Necessidade” - 10 unidades de R\$ 600,00;
- Coordenação, produção e gestão administrativa do CDC Vento Leste – 10 unidades de R\$ 600,00;

Com este modelo assegura-se um piso “salarial” de R\$1.200,00 e um teto, conforme a disponibilidade, de R\$ 3.000,00.

Este mecanismo permite coerência interna e ainda supre a existência de um grupo tão numeroso. Se fossemos pagar o valor de teto a todos os membros

do grupo (valor razoável para a manutenção da vida) teríamos um gasto mensal que tornaria nosso projeto bastante caro.⁵⁶

Neste ano, na 26ª edição do Fomento, o grupo solicitou R\$730.381,05, mas foi contemplado R\$693.862,00, relativos a 13 meses de trabalho. Notemos que o valor recebido, como descrito no projeto, garante materialmente todos os preceitos de organização que temos identificado nas companhias até aqui, ainda que de maneira intermitente, como observa o artista na fala acima. Cabe aqui retomarmos os dados publicados pela Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para termos a dimensão da interferência que o Fomento representou na produção teatral paulistana, com vimos anteriormente. É, sem dúvida, um grande facilitador para a existência de companhias que surgem na luta contra o “deserto do mercado” (COSTA, 2007).

Porém, ainda que o Fomento apareça nos discursos como o melhor mecanismo de suporte financeiro à arte não comercial e contestadora que foi construído no município atualmente, é possível observar um tom de precarização do trabalho na fala das companhias no que diz respeito à sua condição enquanto artista, como observa Fábio Resende, da Brava Companhia:

O que eu acho que a gente não acredita é numa ideia falsa de autossustentabilidade. Como se fosse possível pra um grupo de teatro ser autossustentável. Nem a Odebrecht é, tira dela os contratos que tem com o Estado... Há uma falácia de que “vocês ganham o fomento uma vez e ficam autossustentáveis”. Imagina... A gente não controla os meios de distribuição do trabalho nem de produção. E também tem uma característica nossa que, desde que começou a entrar pessoas na Brava, só uma pessoa saiu. Então temos um corpo estável de pessoas que nunca saíram. Somos um grupo que permaneceu no tempo. Talvez porque sejamos periféricos, não temos onde cair morto.⁵⁷

No mesmo sentido, Edson Paulo Souza, da companhia Buraco d’Oráculo afirma que

Vivendo como artista, a gente não consegue projetar meio ano das nossas vidas. Quando você tem o fomento você sabe que durante a execução do projeto você vai ter um cachê que vai dar pra pagar suas contas. Quando não tem, você tem essa projeção que eu te disse, que mal dá pra seis meses: “puta meu, eu tenho que em até seis meses pelo menos ter grana pra pagar as contas diárias”. Enquanto isso, tem que, como eu digo, costurar pra fora. Abre as inscrições do teatro vocacional da prefeitura, enche de gente, gente que tem fomento, trabalho de grupo... Todos nossos parceiros... Todos lá pra conseguir um trampo. Porque não tem estabilidade... Estabilidade financeira pra quem faz teatro ainda não existe. Mas assim... Eu falo pra galera que tá

⁵⁶ Ibidem

⁵⁷ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

começando: "espero que um dia a gente chegue a um lugar de reconhecimento, com nossas garantias, que a gente consiga se projetar pra mais do que seis meses", mas por outro lado a gente, aqui na periferia, não tem uma cabeça de alto consumo.⁵⁸

Embora o montante do Fomento seja relativamente alto, o cenário desenhado nos mostra artistas na corda bamba entre os momentos em que são contemplados pela verba pública, ou quando podem vender os espetáculos para centros culturais e festivais, por um lado, e a incerteza por se produzir um produto sem apelo comercial, por outro. Ao mesmo tempo, conciliando o fazer artístico com as articulações políticas, encontro com movimentos sociais, e lutas por políticas públicas, como veremos a seguir.

2.5 Atuação Política

Até aqui, observamos companhias atravessadas pela busca da coerência entre a organização interna, preceitos políticos, periferia, redes, características da dramaturgia. Uma série de elementos que atuam na formação de um discurso mais ou menos comum, cujo desenho nos mostra que, embora os grupos do teatro militante de São Paulo de fato tragam distintas complexidades, essas companhias possuem, entre si, elos e confluências que indicam uma posição semelhante na produção teatral brasileira. Se vimos como cada item dos bastidores das companhias operam também como parte de um discurso político construído pelos artistas, veremos agora, de maneira mais direta, como os grupos se organizam e articulam politicamente, sendo este talvez um dos fatores que mais os distinguem das demais companhias existentes no teatro de grupo, e mesmo em boa parte da produção teatral periférica.

É difícil precisar um posicionamento político homogêneo entre as companhias. Porém, a partir da pesquisa que realizamos, pudemos notar que as atuações políticas das operam em dois grandes eixos.

Em um primeiro sentido, nota-se, no discurso de todos os grupos, a ideia da realização teatral como uma disputa dentro de um pensamento dominante. Assim caminham as dramaturgias, tema que nos aprofundaremos adiante, sempre contestadoras e assumindo o viés da classe desfavorecida. Soma-se a isso o fato de

⁵⁸ Edson Paulo Souza, entrevista a mim concedida, dia 10/03/2016.

que, para as companhias, não basta apenas um teatro de cunho político, é necessário também que esse fazer teatral seja uma atuação política, uma espécie de luta estética contra-hegemônica. Daí, portanto, a necessidade de articulações para realização dos espetáculos em sindicatos, movimentos sociais, estudantis, entre outros. Este é um fator distintivo fundamental para as companhias do teatro militante de São Paulo, visto que um ponto comum que aparece no discurso desse engajamento é o fato de o conteúdo estético não ser o suficiente para se fazer um teatro militante. Assim, é comum e desejável, para essas companhias a realização de articulações junto a movimentos sociais como MST, MTST, Movimento do Passe Livre, Fábrica Ocupada Flaskô, Apeoesp, entre outros. Em geral, nesses casos os grupos realizam as atividades sem retorno financeiro, como modo de oferecer o fazer artísticos às lutas existentes. Esses encontros são descritos pelos grupos como momentos de formação política, e expõem por um lado a identificação das companhias com as lutas sociais, por outro a necessidade que este teatro coloca de a ação do artista não se limitar ao fazer artístico. Ainda no aspecto de expandir a possibilidade do teatro como militância estética, uma parceria relevante, nesse sentido, é com as escolas e outras entidades, especialmente do entorno das sedes, seja levando alunos para os espetáculos, ou mesmo apresentando os espetáculos nos próprios locais. Todos os grupos tiveram essa experiência sistematicamente. A Brava Companhia criou a “Brava para as Escolas”, propondo apresentações de espetáculos seguido de bate-papos com os alunos. Já o Engenho Teatral chegou a criar o “Teatro de Bolso”, que se apresentou em escolas, igrejas, entidades e ocupações junto a movimentos sociais; e as “Cenas de Rua”, pesquisa voltada para intervenções nas ruas e em manifestações.

Já em um segundo sentido, há também uma atuação política que diz respeito à articulação para a conquista de políticas públicas para o setor cultural, que teve como expressão máxima o movimento “Arte contra a Barbárie”. Neste viés, há a compreensão por parte das companhias de que seus integrantes constituem-se como trabalhadores da cultura, buscando com isso também um posicionamento enquanto classe trabalhadora. Assim pôde ser visto, por exemplo, na ocupação da Funarte (São Paulo), em julho de 2011, que, como já mencionamos, teve como lema “Trabalhadores da Cultura, é hora de perder a paciência”. E que também pôde ser observado no Panorama Levante Cultural Leste, que reuniu grupos de diversas linguagens artísticas para discutir políticas culturais para a região. Ou nas recentes manifestações contra o

fechamento do Ministério da Cultura e o processo de impeachment promovido por forças políticas conservadoras. Ou ainda mesmo na recente luta para aprovação da Lei de Fomento à Periferia. Nesses momentos de articulação mais intensa, podemos observar também a elaboração de manifestos e textos que demarcam a atuação política das companhias.

Para citarmos um exemplo que demonstra os sentidos de atuação política que descrevemos, reproduzimos na íntegra o texto redigido por quatro grupos teatrais do teatro militante de São Paulo, em agosto de 2009:

Nós – Brava Companhia, Cia. Estável de Teatro, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Engenho Teatral – somos coletivos teatrais afastados do tradicional centro de circulação, dialogamos com a periferia e /ou residimos nela. Nosso público é a classe trabalhadora.

Defendemos que os meios de produção teatrais devem estar sob o controle dos trabalhadores artistas realizadores das obras, organizados em grupos, em coletivos, sem a presença de patrões.

Essas opções se prendem às nossas origens e aos estudos que nos revelam o funcionamento do capitalismo como um sistema de acumulação privada das riquezas do mundo nas mãos de poucos, o que gera miséria para a maioria, os trabalhadores, incluindo a nós, trabalhadores artistas. É para lutar contra isso que assumimos o controle da nossa produção, da nossa criação teatral e tentamos gerar pensamento, cultura e arte contra o pensamento, a cultura e a arte dominantes que alimentam a manutenção desse estado de coisas.

Mas essa não é uma tarefa que podemos realizar isolados. E ela coloca em risco nossa própria sobrevivência como coletivos: nossos inimigos são poderosos e nossa luta não pode se limitar à disputa ideológica, cultural, artística.

Com a crise generalizada do capital, todos os trabalhadores pagam a conta da concentração das riquezas. Os fundos públicos são raspados para salvar corporações falidas que embolsam os recursos devidos não só à reforma agrária ou urbana, à educação e à saúde, mas também à cultura. Apesar da falência, a cultura dominante insiste no discurso de que não há saída sem o agronegócio, as multinacionais, os bancos, a indústria cultural, os donos do mundo. Mas somos nós que dependemos deles para viver ou eles que dependem de nós para forrar seus cofres?

Por aí marchamos, junto aos nossos pares, contra a negação das gentes, rumo ao socialismo.

SP/agosto/2009

Brava Companhia - Cia. Estável de Teatro - Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes - Engenho Teatral (ALMEIDA, RESENDE e RAIMUNDO, 2015A, p.91)

Interessante notar que o texto foi escrito pelas quatro companhias como uma espécie de manifesto durante a marcha que empreenderam junto ao MST,

durante a qual as companhias, além de marcharem junto, também apresentaram uma intervenção teatral.

A pesquisadora Gabriela Bortolozzo destaca a atuação contundente do grupo Dolores Boca Aberta através de seu fazer teatral:

O Coletivo Dolores realiza um trabalho atualmente com o MST. Neste trabalho, o objetivo do grupo é somar forças na luta pela terra. Para isso, o grupo se propõe a realizar inúmeros trabalhos, tanto manuais quanto artísticos e intelectuais junto ao acampamento Mãe Alberta, que se localiza no quilômetro 27 da rodovia Anhanguera, a aproximadamente uma hora da sede do grupo na Zona Leste da capital paulista.

(...)

O Dolores também é responsável por intervenções artísticas públicas em universidades, rodovias, ruas e praças das cidades, ajudando a fortificar a luta dos movimentos, como fez no ano de 2013 em manifestações contra a Cutrale, indústria paulista de produção da monocultura da laranja (...)

O Dolores organiza intervenções artísticas junto a outros movimentos como o MPL - Movimento do Passe Livre - para ajudar e somar nas lutas, assim como possui integrantes envolvidos diretamente com o movimento. Cada integrante do Coletivo apresenta de maneira geral, participações mais específicas com movimentos distintos, dependendo de suas afinidades, assim, ainda foi possível visualizar intercâmbios com outras organizações como o Fórum de Cultura da Zona Leste, o Comitê Popular da Copa, criado em 2013 para debater os legados do megaevento Copa do Mundo FIFA 2014 e o Movimento Cultural de Guaianazes (BORTOLOZZO, 2014, p. 114-115)

No mesmo sentido, em sua publicação, a Brava Companhia escreve:

A Brava Companhia nos últimos anos vem participando ativamente da construção dos processos de lutas políticas e culturais da cidade e do país, participando e contribuindo em vários movimentos (27 de março, Movimento de Teatro de Rua, Arte contra a Barbárie, Rede Brasileira de Teatro de Rua) além de participar de maneira local com a construção e com as lutas ou disputas políticas na zona sul da cidade de São Paulo.

Entende-se pela companhia que fazer teatro é fazer mais que teatro, é atuar ativamente para construção e disputa do pensamento. Esta opinião, muitas vezes coloca a forma de produção, os ensaios em segundo plano para que ações relevantes de luta possam desfazer, mesmo que por alguns momentos as barreiras de grupos em defesa de situações, ações políticas próximas e contundentes. (ALMEIDA, RESENDE e RAIMUNDO, 2015A, p.90)

Por sua vez, o Buraco d'Oráculo, em publicação que celebra seus 15 anos de existência, vai no mesmo sentido e destaca alguns momentos marcantes na militância do grupo em texto assinado pelo ator Edson Paulo Souza:

Por fazer parte de movimentos que reúne coletivos de teatro, como a Rede Brasileira de Teatro de Rua e o Movimento de Teatro de Rua de São Paulo, nos aproximamos também de outros movimentos de ações políticas e de reivindicações sociais. E sempre deixamos nossas produções artísticas à

disposição para participar de ações em movimentos, seja em programações ou em manifestações.

(...)

Destacamos aqui três momentos importantes dessas atuações. (...)

A primeira ocorreu em 02 de outubro de 2014, durante o Ato em memória ao massacre do Carandiru, que lembrava os 111 presos mortos em 1992. Convidados pela organização do Ato, levamos uma alegoria que unia figuras presentes em dois trabalhos anteriores do grupo, que foram re-significadas surgindo uma alegoria composta por um pernalta (ator em perna de pau) vestindo uma saia estampada com diversas logomarcas, representando a mídia e a sociedade de consumo, e com uma máscara do governador do Estado de São Paulo, Geraldo Alckimin. Ela conduzia figuras presas por cordas no pescoço, vestidos com máscaras de cachorros, representando os cães de guarda do estado, a polícia.

A aceitação por parte dos movimentos organizadores foi imediata, esta alegoria performática e interventiva tornou-se a comissão de frente do ato. Por meio desse trabalho, fomos convidados pelo Coletivo de Galochas a compor o ato em protesto aos 43 estudantes desaparecidos na cidade de Aytnznapa, México. A intervenção ocorreu em frente ao consulado mexicano e contou com a presença dos grupos de teatro Coletivo de Galochas e Parlandas – e com o apoio dos movimentos Casa Mafalda, FUMA, Rede 2 de Outubro, MPL, Frente de Esculacho Popular e o Instituto Praxis.

Mais uma vez a alegoria criada para o Ato de 02 de Outubro se fez presente. Dessa vez ela conduzia 43 atores encapuzados com saco pretos, que representavam os 43 estudantes desaparecidos, e ao final jogava tinta vermelha em todos como se os metralhassem. Mesmo em um dia de chuva, o Ato teve força, deixando simbolicamente toda a calçada da embaixada banhada em vermelho. O que representava não só o sangue dos estudantes mexicanos, mas também o dos presos do Carandiru, o do Amarildo, o dos filhos das mães de maio e de tantos outros derramados.

Outro momento que nos fizemos presente foi o caso que envolveu um estupro em uma cabine de recarga de bilhete único, na estação República do Metrô. Sensibilizados pela causa, atendemos ao convite de um grupo feminista que fez várias ações de repúdio à violência contra a mulher. Junto ao sindicato dos metroviários, protestamos contra a terceirização aprovada pelo Projeto de Lei PL433/04, que libera a terceirização e fere as leis trabalhistas.

Neste ato, tingimos de vermelho as mãos e deslizamos pelo corpo que estava envolvido com tecidos brancos. Os tecidos eram faixas utilizadas em nosso espetáculo “Ópera do Trabalho”, que tem estampas, frases e imagens de protestos à violência contra a mulher. Ao final, lemos o poema “Os Ombros Suportam o Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade.

Ao pensarmos ações e experimentos performáticos, vimos que qualquer espaço da cidade apresenta possibilidades de atuação, como um grande palco, um lugar que ultrapassa os limites da relação ator/plateia. (TEIXEIRA, 2013, p.08-10)

Também no âmbito performático, o grupo Dolores Boca Aberta criou o personagem “Armando Boas Praças”. Sempre vestido tipicamente como um político, o ator que o representa sai às praças e ruas, inaugurando monumentos, fazendo

campanhas e “corpo-a-corpo” com eleitores. Nas palavras de Luciano Carvalho, ator do grupo:

Ele é o candidato 00171, do POB, o Partido Oportunista Brasileiro. Além do ator que faz o Armando, temos os assessores, primeira-dama, seguranças, e vários outros oportunistas que o acompanham. Fazemos um roteiro prévio, com algumas falas de discursos e chavões políticos e executamos essa ação pelas ruas, praças, feiras livres e muito mais.⁵⁹

Os discursos, sempre em tom irônico e absurdo, constroem um personagem cínico e picareta, regado a chavões, na busca pelo voto da população. O grupo ainda faz vídeos para o youtube, programas com as “propostas” do político, número 00171, do POB – Partido Oportunista Brasileiro.

É uma ironia ao vício da politicagem. Uma crítica direta a democracia burguesa. E tem gerado muito riso e dado o que pensar. O apresentamos nas ruas, com intensa participação do povo. Por exemplo, o coletivo Dolores, em mutirão, limpa e reforma uma praça na periferia. Em seguida chega o Armando Boas Praças e se apresenta como o grande realizador da benfeitoria.⁶⁰

É possível notar, nas reflexões das companhias nesses momentos de atuação junto aos movimentos sociais, que o discurso presente aparece muitas vezes frágil e até superficial teoricamente: o que seria o “socialismo” defendido em alguns dos manifestos dos grupos? Qual modelo de sociedade estariam defendendo? É, neste sentido, uma militância mais diluída, que mira para diversas causas e movimentos, oferecendo seu fazer teatral como parte daquelas lutas estabelecidas. As reflexões mais aprofundadas, oriundas de um processo histórico de lutas, aparecem quando a reivindicação diz respeito às questões culturais, universo no qual os grupos estão mais inseridos, aí sim com propostas mais concretas e partindo de pressupostos mais claros. Há certo consenso no diagnóstico traçado de um desmantelamento do Estado que afeta o setor cultural; de críticas agudas à Lei Rouanet como parte de um projeto de privatização da cultura, da necessidade de financiamento do setor artístico; da defesa da arte pública; da defesa de ocupação de espaços da cidade artisticamente, entre outras ideias.

Durante nossa pesquisa, embora seja difícil buscar uma homogeneidade de pensamento político, é possível notar um esforço das companhias em tecer um

⁵⁹ BOCA ABERTA CONTRA A OPRESSÃO <<http://www.anovademocracia.com.br/no-68/2928-boca-aberta-contra-a-opressao>> Acesso em 20/09/2016

⁶⁰ Ibidem.

posicionamento que ressalte a independência com relação aos partidos políticos, ainda que os representantes dos partidos de esquerda dos legislativos dos diversos níveis (municipal, estadual e federal) sejam sempre tido como aliados para levar adiante as propostas no que diz respeito às políticas públicas. Por esse ângulo, há uma definição muito clara dos grupos, até com um viés às vezes questionador, de que o teatro realizado deve estar a serviço da população trabalhadora e periférica, é o compromisso de cada espetáculo, e por isso também o destaque às ações que acontecem nas periferias, em movimentos sociais, sindicatos, etc. Por outro, essa forma de engajamento é difusa, e muitas vezes pouco organizada. Paradoxalmente, se os espetáculos em geral tecem questionamentos que miram, muitas vezes, as questões macro, a atuação política dos grupos acontece em um âmbito mais micro e diluído.

A atuação política das companhias do teatro militante hoje insere-se, portanto no momento de descrença e questionamento das grandes organizações políticas. Retomaremos o tema com mais elementos na conclusão deste trabalho, porém esse contexto é importante para podermos compreendermos a ocupação das sedes como um dos atos políticos recorrentes entre diversas companhias. Inspiradas nos movimentos sociais que utilizam a mesma estratégia, como àqueles vinculados à luta dos trabalhadores rurais sem terra ou dos trabalhadores urbanos sem teto, as ocupações representam, para as companhias, a tentativa de atribuir novo sentido a espaços abandonados pelo poder público, tornando-os polos de irradiação de um discurso contra-hegemônico, voltado para as populações do bairro. Embora inseridas em um nível local, desvinculadas de organizações tradicionais, as ocupações e ressignificações dos espaços, são também, nesse sentido, consideradas parte significativas das ações políticas dos grupos.

Em 2012, a Cooperativa Paulista de Teatro lançou, em seu site, uma série de reportagens⁶¹ sobre companhias que ocuparam os mais diversos espaços para fazerem deles suas sedes ou palco de espetáculos. Buraco D'Oráculo, Clariô Teatro, Pombas Urbanas, Artemanha, Brava Companhia, Dolores Boca Aberta, Cia Estável, são alguns exemplos, entre tantos outros, de grupos teatrais que buscaram essa opção na periferia paulistana. Nas sedes, entre outras ações, as companhias

⁶¹ COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Ocupação de Espaços.

<<http://www.cooperativadeteatro.com.br/category/ocupacao-de-espacos/>> Acesso em 14/ago. 2015

ensaíam, ministram oficinas e cursos abertos à comunidade, promovem encontros e bate-papos, realizam temporadas dos espetáculos produzidos, recebem espetáculos de outros grupos, realizam mostras teatrais. A sede é, então, transformada em um espaço cultural aberto para a comunidade, sendo esse um modo de validar politicamente a sua ocupação.

Esse novo sentido cultural colocado ao espaço ocioso, em geral, está ligado à criação de redes com outros grupos parceiros, com os quais são divididos o espaço. Ao mesmo tempo, busca-se uma gestão horizontal entre os grupos ocupantes, em que todos podem de fato decidir sobre os rumos dos espaços. É claro que, na prática, alguns grupos se juntam mais a essa função de “gerir” o espaço, enquanto outros apenas o utilizam esporadicamente para realizar suas atividades. Porém é uma busca constante para os grupos manter o espaço em funcionamento e buscar maneiras da comunidade local se envolver com as atividades, até para justificar a própria existência para a comunidade. No caso do CDC Vento Leste, além da companhia Dolores Boca Aberta e outros grupos culturais, ainda mantêm o espaço com atividades grupos de artes marciais, jogadores de basquete, grupos de bolivianos que jogam futebol, Narcóticos Anônimos. Nas palavras de Luciano Carvalho, “tem uma galera junta, mas quem administra, toca e leva politicamente é o coletivo de teatro com o apoio de outros membros da comunidade”.⁶²

O espaço cultural conquistado a partir de ocupações, além de, em muitos casos, representar o único equipamento cultural do bairro, constitui-se ainda como ponto de resistência pela sua origem e também pela característica dos grupos que o ocupam, entrando num contexto de disputas simbólicas da própria cidade. Assim continua Luciano Carvalho, evidenciando a simbologia política que a ocupação representa para o grupo:

Temos que entender que estamos numa disputa maior por espaço. Por exemplo, para a Brava Companhia, o Pombas Urbanas, o Dolores, a Trupe Artemanha existirem na cidade com seus espaços significa disputa. Significa conviver com tentativas de nos arrancar de lá. Já tentaram tirar a Brava e o Artemanha. Nós sofremos essas tentativas, mas conseguimos nos safar por vias legais, sem ter que fazer apelo pros amigos ainda.

Ter um espaço com uma gestão coletiva, artística, vale à pena, porque nós estamos em luta política, porque não se trata de uma empresa. Mas se a ideia

⁶² COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. O meio que nos cerca influencia em nossa estética, relato de Luciano Carvalho. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/o-meio-material-que-nos-cerca-influencia-em-nossa-estetica/>> Acesso em 22/jul. 2016

de militância de um grupo é ter seu espaço só para fazer teatro, então acaba por alugar um local, pagar um valor por mês e chega a dar dinheiro público, conquistado através da Lei de Fomento, para a especulação imobiliária. Nós não fazemos isso⁶³.

A disputa fica mais evidente nas tantas tentativas de despejo que as companhias sofrem, vivendo em uma situação de constante vigilância e insegurança sobre a ocupação do próprio espaço. Em entrevista para o jornal “A Nova Democracia”, Fábio Resende explica o que se passou com a Brava Companhia:

“A mesma subprefeitura que um dia permitiu que ocupássemos, passou a investir para nos tirar daqui. Derrubaram a parede que construímos alegando que não tínhamos um projeto arquitetônico registrado, e colocaram uma série de empecilhos para nossas atividades.

Várias tentativas de pressões políticas contrárias aconteceram, mas, para surpresa deles, novamente a sociedade se organizou, incluindo a comunidade local, parceiros, grupos teatrais de São Paulo e até outros estados. Unimo-nos, fizemos um manifesto, isso repercutiu e permanecemos no local. Voltamos a reformar o espaço e reconstruir o que eles destruíram⁶⁴”

É interessante notar, nesse sentido, que a ocupação do espaço periférico por parte dos grupos teatrais é carregada de contradições e tensões não só com o poder público, mas com o próprio entorno, e também com os demais grupos que ocupam o espaço. Em entrevista, ao falar sobre o Sacolão das Artes, Fábio Resende, integrante da Brava Companhia afirma:

Os interesses são múltiplos, cara. Imagina nesse tempo, quantas ONGs, quantas igrejas, quantos comércios não quiseram aquele espaço. Quantos projetos individuais que não atravessaram o espaço e aos poucos foram impedindo que um trabalho feito de maneira mais coletiva como o nosso pudesse continuar. A nossa relação com aquele bairro é uma relação contraditória, ao mesmo tempo de proximidade e de tensão. Nunca o cara do bar da frente parou o som dele porque a gente tava apresentando teatro. Nunca. Mas a gente fazia. Nunca a igreja deixou de fazer o culto porque ‘ah, vamos lá porque os caras tão discutindo luta de classes, é super importante’. Imagina... É muito pelo contrário. Mas por outro lado tem grupos lá e gerações de crianças que viram todas as apresentações.⁶⁵

No mesmo sentido, a pesquisadora Gabriela Bortolozzo, que em sua dissertação de mestrado estudou o espaço e ativismo social na zona leste a partir da atuação do grupo Dolores Boca Aberta, afirma que

⁶³ COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. O meio que nos cerca influencia em nossa estética, relato de Luciano Carvalho. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/o-meio-material-que-nos-cerca-influencia-em-nossa-estetica/>> Acesso em 25/ago. 2015

⁶⁴ A NOVA DEMOCRACIA. Brava luta por Cultura Popular, entrevista com Fábio Resende. <<http://www.anovademocracia.com.br/no-57/2393-brava-luta-por-cultura-popular>> Acesso em 27/ago. 2015.

⁶⁵ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

Este reconhecimento do 'público' do Dolores é uma das coisas que mais se prioriza atualmente no coletivo. Este público, para os dolorianos, seria o conjunto de parceiros, movimentos sociais, trabalhadores e moradores da periferia. Os dolorianos, entretanto, identificam que um de seus problemas é a falta de reconhecimento de sua própria vizinhança, e, atualmente, buscam novas formas de mostrar à população local a vida presente dentro do CDC. (BORTOLOZZO, 2014, p.112)

A busca e compromisso com o público é, nesse sentido, colocada como uma das funções primordiais do espaço ocupado, como observamos em outra reflexão do artista:

Você primeiro tem que fisgar o público, jogar algo que faça ser interessante. A dramaturgia tem que ser estratégica. O teatro mesmo com todos avanços e reflexões, esse trabalho de formiguinha... Ainda assim não somos necessários e por isso temos que buscar um lugar onde você vai ser sedutor. Eu tenho que me tornar necessário no Vila Mara, pro pessoal dizer "pô, o pessoal do teatro não tá vindo aqui mais, eu perdi esse espaço, ele foi tomado". Porque se fecharem todos os grupos de teatro e ninguém sentir falta, é porque a gente não teve função.⁶⁶

Mesmo com essa dificuldade em se firmar como uma referência para a população do entorno das sedes, a ocupação de espaços localizados na periferia é bastante significativo para as companhias pois de certo modo representam material e geograficamente o pertencimento simbólico dos artistas à dinâmica da periferia, vinculando-os ao rol de disputas por definições que existem nas comunidades por onde atuam. Nas palavras de Edson Paulo Souza, artista do Buraco d'Oráculo:

Vimos a praça transformando-se aos longos dos anos: o surgimento de uma estação de trem, outras reformas, o fluxo de transeuntes, a chegada do comércio informal – como uma praça de uma pequena cidade que deixa de ser um local de convívio e torna-se um corredor de passagem de uma cidade grande. Em todos os momentos de transformação da praça atuamos com nosso fazer artístico, propondo estabelecer momentos que rompesse com o cotidiano do espaço e das pessoas que a transitaram e transitam. Tornamo-nos conhecidos no entorno, o que vale como reconhecimento e aproximação (GOMES; PAULO; COELHO, 2014, p.86)

Por consequência, esse pertencimento simbólico é também determinante para a autorreferenciação dos artistas enquanto sujeitos periféricos, resvalando também na própria militância, como podemos observar na reflexão de Max Raimundo, artista da Brava Companhia:

Isto posto, uma coisa é certa: A realidade material, objetiva deste espaço, deste bairro, além de demonstrar por metonímia a precariedade em que vivem os trabalhadores do país, não nos deixa ilusão de que, como artista, estaríamos fora desse contexto. Ao contrário, pertencendo a uma categoria diferente, o teatro, somos sim, trabalhadores, e, por isso, sujeitos às mesmas

⁶⁶ Edson Paulo Souza, em entrevista a mim concedida, dia 10/03/2016.

mazelas que afligem a nossa classe na sociedade atual. (ADEMIR; RESENDE; RAIMUNDO, 2015C, p.48)

Compreendendo o aumento expressivo no número de sedes das companhias teatrais como uma positiva descentralização cultural, a prefeitura de São Paulo, na gestão Haddad (PT) têm feito algumas medidas para protegê-las. Em 2014, após o Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, companhia de referência na cena teatral paulistana, ter sofrido o despejo coercitivo, a prefeitura sancionou a lei em que considera 22 teatros independentes da cidade como patrimônio imaterial do município. Embora a medida não garanta a permanência dos espaços, ela dificulta o despejo dos artistas de acordo com o novo plano diretor. Já em 2015, a mesma administração isentou Imposto Predial e Territorial Urbano (IPTU) a teatros e espaços culturais.

Essa disputa por espaços e a transformação dos mesmos em pontos das lutas políticas das companhias no faz retomar a reflexão sobre a atuação política do teatro militante, através dessa brecha aberta pela desconfiança das instituições tradicionalmente políticas, com discursos múltiplos que questionam a hegemonia em várias direções, embora pouco definidos e rígidos conceitualmente, tendo seu teatro como o principal instrumento de luta.

Porém, no que diz respeito à construção desse discurso militante das companhias, à despeito de sua efetividade, é importante novamente frizar alguns pontos que demonstram que, para os grupos, um repertório de espetáculos políticos não basta. Busca-se a periferia, a ocupação e ressignificação de espaços ociosos, colocando o teatro a serviço das populações carentes e das lutas em andamento. É preciso também a coerência política no modo de organização (tanto dos grupos como das sedes), almejado discursivamente como uma espécie de socialização dos meios de produção, sem hierarquias e com equanimidade de bônus e responsabilidades. É também necessário o autorreconhecimento enquanto trabalhadores da cultura, com pautas e lutas próprias de sua categoria, em especial acerca de uma política de reconhecimento e fomento da arte pública.

Tais características, somadas, nos fazem retomar a denominação que atribuímos a essas companhias enquanto “teatro militante”, sempre acatada sem questionamento durante nossas conversas com os grupos, que se identificavam com o termo. É essa diluição do engajamento tanto pela estética, pela organização e pelos discursos políticos dos grupos teatrais que faz com que se diferenciem inclusive de

outras companhias do Teatro de Grupo, constituindo-se como sua fração mais radical, nesse sentido. E nos faz crer também que, embora o conjunto dos grupos militantes não correspondam a uma organização política formalmente constituída, pode, a partir dessa característica, ocupar um espaço semelhante na produção teatral brasileira, cujos desdobramentos veremos adiante.

Capítulo 3 – Ideias dentro do lugar: O teatro militante e a produção artística na periferia de São Paulo⁶⁷

No capítulo anterior, pudemos constatar que, extrapolando a origem geográfica em si, há um pertencimento simbólico dos artistas do teatro militante de São Paulo à periferia paulistana, em geral construído através da trajetória das companhias e do estabelecimento de suas sedes em espaços periféricos. Partindo desse pressuposto, este capítulo tem o intuito de avançar com relação às exposições do capítulo anterior, aprofundando as múltiplas decorrências da relação entre os sentidos geográfico e simbólico que essa produção artística traz consigo. Temos aqui a tese de que, para essas companhias, estar na periferia, em termos geográfico, tem uma ressonância direta nos discursos, posicionamentos e nas práticas artísticas que as companhias apresentam. Em outros termos, estar na periferia, nesse sentido, aparece como a base concreta para a construção e afirmação deste pertencimento simbólico por parte dos grupos.

A partir disso, é também objetivo desse capítulo tentar compreender essas interferências mútuas entre o fazer teatral e o estar na periferia, inserindo esse teatro militante de São Paulo em um contexto de efervescência cultural vivido pela própria periferia paulistana, especialmente entre os anos de 1990 e 2000, período no qual ela se torna um celeiro de propostas estéticas das diversas linguagens artísticas. Identificamos aqui no teatro militante um discurso que desenha uma produção artística disposta a estar na periferia não só para levar o teatro, mas para fazê-lo a partir dela. Além disso, essa ida à periferia está diretamente relacionada com a proposta estética das companhias, que, em geral, trazem questionamentos relativos à sua própria realidade enquanto sujeitos periféricos e ao público para qual o espetáculo teatral é endereçado.

⁶⁷ O título é uma alusão ao texto “Ideias fora do lugar”, de Roberto Schwarz (2014). No texto, escrito originalmente em 1977, o autor revela um desencontro entre as ideias liberais e realidade escravocrata brasileira durante o século XIX. Não se trata aqui de dizer que a arte produzida na periferia teria produzido uma subjetividade necessariamente coerente com a realidade social, porém, ao jogarmos com as palavras do título de Schwarz, damos especial relevo ao fato de que esses artistas periféricos trazem como principal característica o fato de falarem de dentro da própria realidade periférica, realçando elementos que gravitam em torno de sua realidade, como veremos adiante.

Para esse complexo desafio proposto pelo capítulo, o dividiremos em algumas partes. Num primeiro momento, faremos um breve trajeto das diferentes concepções que o termo “periferia”, mais especificamente a “periferia urbana”, enquanto categoria, assume historicamente. Tentaremos, com isso demonstrar como a perspectiva trazida pelos coletivos culturais de diferentes linguagens artísticas entra na disputa diante dessa gama de definições. Depois analisaremos o caso específico do teatro na periferia. Para isso, falaremos sobre a busca do teatro militante por um público não convencional. E por fim, tentaremos esboçar o modo como operam as disputas simbólicas que o teatro, juntamente com as demais linguagens, provoca diante da produção artística.

3.1 Discursos em disputa - Do olhar acadêmico ao cultural

Certamente, ao falarmos sobre periferia urbana hoje, encontramos no termo um sentido bastante diferente do que durante as décadas de 1970 e 1980, quando a noção de periferia recebeu diversos olhares na literatura sociológica, especialmente focados em destacar as condições excludentes dos processos econômicos, que eram refletidas na dicotomia espacial centro-periferia que pautava a dinâmica das cidades. Neste sentido, Lúcio Kowarick, um dos autores que mais se dedicou à compreensão sobre a periferia urbana, a caracterizou como “aglomerados distantes dos centros, clandestinos ou não, carentes de infraestrutura, onde passa a residir crescente quantidade de mão-de-obra necessária para fazer girar a maquinaria econômica” (KOWARICK, 1979 p.30). O autor, que escreve o livro “A Espoliação Urbana” em 1979, observava o intenso processo de êxodo rural vivido no Brasil a partir da década de 1950, relacionando a espoliação urbana ao capitalismo tardio vivido pelo país. Assim, “a periferia como fórmula de reproduzir nas cidades a força de trabalho é consequência direta do tipo de desenvolvimento econômico que se processou na sociedade brasileira nas últimas décadas” (KOWARICK, 1979, p.41). Essa visão cujo cerne vincula a periferia à consequência de processos socioeconômicos⁶⁸ é recorrente em diversos autores da época, na avidez de buscar explicações, à quente, sobre o crescimento exponencial da periferia brasileira.

⁶⁸ Embora parte desses autores, posteriormente, também aumentem a abrangência sua compreensão acerca da periferia, como o faz o próprio Kowarick (2000), em seu livro “Escritos

Aos poucos, essa concepção acerca da periferia vai se alargando e ela se torna uma categoria cada vez mais abrangente. Já em 1979, o geógrafo Milton Santos dá um passo nesse sentido, ao afirmar que

A noção de periferia estava até aqui carregada da noção de distância, que constitui, de longe, o fundamento da maior parte das teorias espaciais e locacionais. A essa noção de periferia, dita 'geográfica', é preciso opor uma outra, a de periferia socioeconômica, se levamos simultaneamente em consideração os lugares tornados marginais ao processo de desenvolvimento e, sobretudo, os homens rejeitados pelo crescimento. Estes homens formam a periferia social dentro do polo econômico (SANTOS, 2003, p.82)

Embora a definição ainda esteja ligada mais estritamente a um modelo de desenvolvimento econômico, notamos aqui que o autor enfatiza a desvinculação da periferia à distância geográfica. Neste sentido os lugares e homens podem estar em um espaço central da cidade e serem considerados periféricos por terem sido “tornados marginais ao processo de desenvolvimento”.

Outro impactante momento de reelaboração da periferia dentro da academia se dá a partir das pesquisas da antropologia sobre a questão urbana. Diferente da sociologia da época, os antropólogos debruçaram-se prioritariamente sobre o modo de vida na periferia, muitas vezes através de imersões nas comunidades e levando em conta os relatos e experiência dos próprios moradores. Na década de 1980, poderíamos destacar aqui as pesquisas de Eunice Durham (1986), Teresa Caldeira (1984), Alba Zaluar (1985), entre outros. Esse novo enfoque, pautado no dia-a-dia e nas relações simbólicas da própria comunidade foi provocativo e, de certo, influenciaria a literatura posterior sobre o tema, contribuindo decisivamente para a complexificação da periferia enquanto objeto de estudo e/ou categoria analítica.

Além do viés acadêmico, não se pode ignorar ainda a força que os movimentos sociais e outros agentes políticos tiveram para as proposições sobre o sentido do termo periferia durante as décadas de 1970 e 1980, destacando-se, em especial, a influência das Comunidades Eclesiais de Base (CEB) e setores da esquerda brasileira que costumavam frequentar as regiões periféricas. No balanço feito por Eder Sader (1988) em seu livro “Quando novos personagens entraram em cena” fica claro essa influência que, de alguma maneira, provocou no cenário político

Urbanos”, publicado em 2000. Na introdução, ele afirma que, nos ensaios reunidos na publicação, seria possível identificar uma “mudança de coloração teórica, que ao se desamarrear sem se desprender das âncoras estruturais, passa a enfatizar a problemática da subjetividade social” (KOWARICK, 2000, p.14)

uma polifonia de discursos contestadores de diferentes matrizes políticas não mais apenas concentradas nos sindicatos ou partidos políticos.

Ao analisar essa trajetória do termo e as constantes oscilações que a periferia, enquanto categoria, sofreu, Tiarajú D’Andrea⁶⁹ (2013), em sua recente tese de doutorado intitulada “A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo”, aponta como a explosão artística que se deu no seio da própria periferia, especialmente durante a década de 1990, trouxe uma nova perspectiva para o termo, sendo mais um olhar que ganhou força dentro das disputas pela sua definição nas últimas décadas. Para o autor,

De fato, a preponderância sobre a utilização do termo periferia começou a mudar de mãos quando uma série de artistas e produtores culturais oriundos dos bairros populares começou a pautar publicamente como esse fenômeno geográfico/social e subjetivo deveria ser narrado e abordado. Eram escritores, cineastas, artistas plásticos, músicos, cantores e compositores. Todos estes artistas foram rompendo o cerco da invisibilidade e colocando seus produtos culturais na cena artística paulistana e brasileira, propiciando assim uma maior circulação de suas ideias e de seu ponto de vista sobre o mundo. O cerne da preponderância do discurso deste movimento cultural foi, sem dúvida, o fato de falarem da periferia sendo moradores da periferia. (D’ANDREA, 2013, p.45-6)

Não teríamos aqui elementos suficientes para discutir se, com o fortalecimento desse discurso por parte dos grupos artísticos, a “preponderância sobre a utilização do termo periferia” teria “mudado de mãos” efetivamente. Porém, parece interessante destacar a importância que essa proliferação de grupos artísticos nas regiões periféricas assume na atualidade. Esse pertencimento está relacionado a uma série de questões simbólicas e materiais que a noção de periferia, compreendida como termo em disputa, apresenta na contemporaneidade. A partir disso, certamente o fato de os grupos artísticos “falarem de dentro” é um ponto fundamental.

Neste sentido, Heitor Frúgoli Jr (2005). destaca como essa militância artística está diretamente relacionada ao fato de o discurso partir de pessoas oriundas da própria periferia ou autorreferenciadas como tal. Para o antropólogo esses artistas

(...) procuram por meio da articulação de elaborações estéticas (que se valem de questões étnicas, de gênero, geracionais e morais, entre outras), articular uma espécie de ‘singularização da periferia’ – cuja novidade consiste na

⁶⁹Interessante notar que Tiaraju D’Andrea, além recentemente ter defendido sua tese de doutorado pela Universidade Estadual de São Paulo, tem origem periférica e é um dos integrantes do grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, sobre o qual esse trabalho se inclinou.

produção e divulgação de uma representação local ou nativa, e não de 'fora para dentro' (FRUGOLI JR, 2005, p.114)

Notemos que não é nenhuma novidade um artista de origem periférica falar sobre sua própria condição de vida na periferia. Assim fez por exemplo a literatura de Carolina de Jesus (1960), no emblemático “Quarto de Despejo”, ou ainda diversos compositores do samba carioca no início do século XX. Porém, aqui, o que temos é um contexto de proliferação de coletivos artísticos de maneira sistemática, que trazem consigo uma noção de pertencimento à periferia relativamente compartilhada. Assim, D’Andrea (2013) define a relevância desses grupos culturais para a reelaboração das representações sobre a periferia:

Enredados em um tempo de dificuldade de enunciação da crítica, por um lado, e pelos mecanismos de mercado, por outro, não é fácil produzir arte crítica no atual tempo histórico. No entanto, a ação de muitos sujeitos periféricos tenta acentuar o tom crítico do termo periferia, muitas vezes por meio da produção de uma arte crítica e produzindo política por meio dessa arte.

(...) parte-se de um fato concreto: a partir da segunda metade da década de 1990, houve um crescimento exponencial do número de coletivos que passaram a realizar e promover atividades artísticas na periferia. São saraus, cineclubes, posses de hip-hop, comunidades do samba, grupos teatrais, dentre outras manifestações, de modo que não se pode retratar e pensar a periferia nos dias de hoje sem levar em consideração todas essas produções artísticas — um dos elementos que compõem a prática social e as representações atuais sobre a periferia. (D’ANDREA, 2013, p.181-182)

Essa efervescência cultural também é identificada por Fábio Resende, integrante da Brava Companhia:

A região da M'boi mirim na década de 1990 até a primeira década de 2000, meu... Acho que foi uma coisa... A gente se encontrava diariamente. Não era simplesmente 'vamos nos apresentar ali'. Ia a gente e todos os grupos: sarau, hiphop, músicos, circo, teatro. Era uma comunhão intensa.⁷⁰

Neste sentido, é comum notarmos elementos semelhantes nas narrativas de diferentes linguagens artísticas⁷¹ – música, teatro, artes plásticas, literatura, entre outras – produzidas na periferia brasileira na contemporaneidade, compondo um

⁷⁰ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

⁷¹ Embora estejamos aqui falando sobre características comuns às diferentes linguagens artísticas produzidas nas periferias, boa parte dos que se debruçaram sobre o tema indicam o rap, em especial o advento do grupo Racionais MC's, como determinante para a alimentação desse contexto. O grupo é difusor de letras que afirmam essa identidade como “periferia é periferia em qualquer lugar” (Periferia é Periferia), “só quem é de lá sabe o que acontece” (Expresso da Meia-Noite), “o mundo é diferente da ponte pra cá” (Dá ponte pra cá). Para termos uma dimensão da abrangência do grupo dentro da periferia, o disco “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997 atinge a marca astronômica de mais de 1.500.000 cópias vendidas, mesmo sendo lançado por um selo independente e com o grupo, à época, negando a sua participação nos grandes veículos de comunicação.

cenário de múltiplos questionamentos e disputas com os discursos hegemônicos e com a indústria cultural estabelecida.

No mesmo caminho de Frúgoli Jr. (2005) e D'Andrea (2013), a antropóloga Erica Peçanha do Nascimento (2012), que dedicou sua tese de doutorado “É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana” à investigação dos coletivos artístico da periferia de São Paulo, também destaca essa reconfiguração da definição sobre a periferia a partir das ações culturais nas últimas décadas. Para a autora,

Ao produzir a própria imagem por meio de produtos artísticos, ou ‘falar com voz própria’, os artistas periféricos, sobretudo aqueles organizados coletivamente, tornam-se sujeitos de discursos sobre periferia e cultura. Isso requer considerar que, se estamos diante de um cenário em que proliferam grupos e movimentos na periferia paulistana, ou mesmo artistas que se apresentam como periféricos, esse também é um momento em que se acirra a disputa pela legitimação daqueles que ‘falam sobre’ e ‘em nome da periferia’. Desse modo, entendo que a periferia pode ser analisada não apenas como espacialidade específica, mas como um processo inscrito num campo diversificado de discursos – acadêmicos, midiáticos e nativos – que agora inclui também uma ideia de cultura singular. (NASCIMENTO, 2012, p.16)

Essa “produção da própria imagem por meio de produtos artísticos” opera como uma singularização do discurso sobre a periferia por parte dos coletivos culturais. E, sendo um discurso ativo, está sempre colocado junto às demais definições para a periferia enquanto categoria, ora atuando paralelamente, ora convergindo, ora rivalizando com as outras perspectivas e olhares sobre o termo. Neste sentido, a constante busca dos artistas por essa *autorreferenciação* enquanto *periféricos* carrega consigo *valores simbolicamente compartilhados*, demonstrando a importância que os artistas atribuem ao fato de produzirem artisticamente *pela* e *para* a periferia. Isso corrobora com a busca da legitimidade por “falar de dentro” e “para dentro”, já que para esses artistas é fundamental pensar o morador da periferia como seu público-alvo. Neste sentido, esses coletivos “desempenham o importante papel de afirmação e busca pelo reconhecimento de que a periferia seja também um lugar onde se produz e consome ‘cultura’.” (NASCIMENTO, 2012, p. 203). Ou, para usarmos uma frase daquele que pode ser considerado um dos mais importantes registros dessa movimentação na periferia, o Manifesto da Antropofagia Periférica, de Sergio Vaz, poeta e fundador do coletivo da Cooperifa: “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (VAZ, 2012)

A partir desse debate, é possível esboçar a ideia de que a noção de periferia, ao ser drasticamente atravessada pelos artistas e grupos culturais que se autodenominam como periféricos, sofre consigo um reordenamento simbólico pelo qual são afetados artistas, moradores, e até mesmo agentes externos à própria periferia, também influenciados pelo modo como o sentido do termo periférico é rearranjado e disputado por essa gama de agentes.

3.2 O Teatro na periferia

Diante dessa efervescência cultural que relatamos, não é coincidência que os grupos que integram o que estamos chamando de teatro militante de São Paulo estejam na periferia, justamente no momento em que ela passa a ser um espaço de referência para produções artísticas a partir da década de 1990.

Retomando a construção do Teatro de Grupo que desenhamos no primeiro capítulo, o que temos nesse contexto é justamente o encontro entre a propulsão desse modo de organização como modelo-conceito central na produção teatral e as condições para o surgimento das produções artísticas politizadas e contestadoras dentro da periferia paulistana.

Entretanto, um pouco diferente das demais linguagens artísticas, no caso do teatro, parte das fagulhas acendidas inicialmente dentro da periferia vieram de fora. Trata-se de grupos que se deslocaram de um circuito comercial com pouco espaço para experimentações e, seja por ideologia ou por inadaptação ao mercado, buscaram o espaço periférico. É já na segunda metade da década de 1990 que artistas oriundos da própria periferia alcançariam maior destaque e se proliferariam, tornando a periferia um espaço fértil e repleto também para a cena teatral paulistana.

Como vimos, é difícil precisar uma origem⁷² majoritária ou comum entre os artistas que compõem os grupos de teatro militante na cidade de São Paulo hoje. Tentaremos escapar, então, de uma generalização, ou mesmo falsa determinação entre a busca pela periferia e a origem socioeconômica dos integrantes, já que essa composição é bastante ampla e diversa nos diferentes grupos teatrais. Até porque,

⁷² No capítulo 4, tentaremos um olhar mais atento em relação à questão ao trabalharmos a origem e formação das companhias sobre as quais este trabalho se debruçou.

hoje é perfeitamente possível, como muitas vezes acontece nessas companhias, o acesso a cursos de artes cênicas por um morador da periferia. Como também é recorrente a busca pela periferia por artistas, militantes políticos e ativistas em situação econômica mais confortável.

Essa mesma pluralidade pode ser notada nos motivos pelos quais os grupos teatrais engajados aportaram-se na periferia paulistana. Seria difícil afirmar que se trata de uma pura “escolha intencional” pelo espaço periférico. Muitas vezes a própria circunstância econômica dos grupos ou mesmo a especulação imobiliária, característica notável da cidade de São Paulo, influenciaram diretamente as companhias a buscarem sedes em espaços mais afastados ou marginalizados. Porém, independente das circunstâncias que levaram os grupos a fazerem da periferia seu espaço de atuação artística, é nítido e marcado que esse pertencimento assume um viés político para as companhias do teatro militante de São Paulo.

Assim, embora tenhamos essa difusão de origens individuais e também diferentes motivações, o que será comum entre os artistas e companhias é a busca, no fazer teatral, pela auto-definição enquanto coletivos artísticos da periferia, refletindo o modo como “a autoatribuição ‘periférico’ ganhou força” (D’ANDREA, 2013, P.132). Nesse sentido, Max Raimundo, também ator da Brava Companhia, afirma que “quando a gente fala da periferia, a gente fala ‘na’ periferia, isso pra mim parece que fica um pouco distante. Eu nasci aqui, nunca saí daqui na verdade. Estamos inseridos. Fazemos parte desse todo aqui que é a periferia⁷³”.

Portanto, se damos este destaque sobre o fato dos grupos teatrais buscarem ou estarem na periferia, é porque as companhias e suas práticas coadunam uma série de características centrais dos demais coletivos artísticos periféricos, as quais elencamos anteriormente: o “falar de dentro/para dentro”, o engajamento político, a valorização de elementos internos ao cotidiano da periferia, entre outros.

Durante nossa pesquisa, notamos que essas características perpassavam diversos aspectos desses grupos teatrais, seja por seus discursos, por seus elementos estéticos, ou pelo modo como se organizam. A partir de agora elencaremos e nos debruçaremos sobre alguns desses pontos de intersecção, nos quais as

⁷³ PULSAÇÕES PERIFÉRICAS. In: Teatro e Circunstância. 52 minutos. Ago, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uf2Pgzb_mrc> Acesso em 15 de ago. 2015.

características dessas companhias teatrais relacionam-se diretamente com a estadia desses grupos na periferia paulistana.

3.3 O Teatro busca o público

Uma das características mais marcantes dos grupos que compõem o teatro militante de São Paulo é o alinhamento dos discursos de justificativa das companhias estarem na periferia com a busca por um novo público e um novo teatro. Esse argumento aparece na pesquisa com os grupos como um dos traços de distinção desse teatro com relação ao teatro comercial e até com relação a boa parte do Teatro de Grupo. É parte também dos objetivos da militância das companhias a busca pelo acesso do público ao teatro, de uma maneira bastante específica, com decorrências simbólicas e estéticas, como veremos nesse item.

O Engenho Teatral é um dos pioneiros a buscar a periferia e lidar com o público periférico quando, como vimos, lançou seu Teatro Móvel, em 1993. A concepção de um teatro que se move pela cidade é um marco para os princípios da companhia. Nas palavras do grupo,

[...]consolidou-se a idéia de abandonar o Bixiga (bairro central onde se concentrava a maioria dos teatros) e seu esquema de mercado precário, colonizado, subdesenvolvido, eternamente falido. Totalmente avesso e deliberadamente inadaptado a essas condições, o grupo, em 1993, lançou o Engenho Teatral – teatro móvel bem equipado e, ao mesmo tempo, uma proposta de como fazer teatro – e sumiu na periferia de São Paulo⁷⁴.

Mesmo assim, a proposta do grupo era bastante distinta de outras épocas, já que ir à periferia não significava “passar uma mensagem” ou “conscientizar a população explorada e alienada”. Ao contrário, na concepção do grupo, o deslocamento para a periferia é que remodelaria o modo como a companhia produzia seu teatro. No documento-programa do grupo, ainda em 1986, o grupo afirma que

A ida à periferia não é o sonho (fuga) em busca do paraíso perdido (ou não conquistado). Não é a busca do homem puro e simples (quanta bobagem). É sim, a procura de outra prática social, de uma troca de experiência com uma população que os teatros do centro não permitem (ENGENHO TEATRAL, 1986, apud MATE, 2008, p.258)

⁷⁴ ENGENHO TEATRAL. O grupo. Disponível em <<http://engenhoteatral.wordpress.com/o-grupo/>> Acesso em 15/ago. 2015

Já mais recentemente, afirma em seu projeto:

Pra encurtar a conversa: levando em conta experiências históricas anteriores, o Engenho resolveu buscar público; o Engenho resolveu buscar o público ausente no centro; partir para o encontro com essa enorme cidade desconhecida; abandonar o centro e desenvolver seu trabalho ali, onde a população mora e o teatro não chega; buscar o contato direto, sem a dependência de uma mídia que ele não pode controlar. Optou por não depender de teatros, programadores e locais de ensaio fora de seu controle, com horários, temporadas e propostas definidos por terceiros. Recusou-se a criar e trabalhar para outras instituições que não o seu público e as suas convicções e identidade.

Seria possível ter público de forma consistente, contínua? Seria possível atingir esse público? E isso exigiria um outro teatro, outras linguagens impensáveis e inadequadas no circuito tradicional? Seria possível manter um espaço próprio, tecnicamente adequado, base fundamental para um trabalho consequente?

O Engenho Teatral é apenas uma resposta em permanente construção a essas questões. Não pode mudar ou resolver os problemas do teatro e do circuito tradicional. Pode, sim, vivenciar uma outra experiência, uma outra prática, um outro circuito, outro público, outra cidade, outra organização, outras linguagens, outro teatro⁷⁵.

Notemos que, até pelo seu projeto tão peculiar, o Engenho Teatral certamente é um dos grupos onde a busca pelo público se traduz de maneira mais enfática na crítica ao modo como a produção e o fazer teatral estão estabelecidos.

A descrição detalhada dos pressupostos da companhia ao se deslocar para a periferia visa aqui trazer um dos elementos que perpassam com mais ênfase o teatro militante de São Paulo, que é o “falar para dentro”, ou a identificação da população periférica como uma plateia distinta daquela que frequenta a maioria dos teatros praticados na cidade. A trajetória do grupo Engenho Teatral é, portanto, marcante, no que tange ao deslocamento dos artistas para a periferia na busca por um público e realidade social distintos do convencional, levando-os a mudanças na estética e no fazer teatral da própria companhia. Essa experiência influenciaria grupos posteriores, no final da década de 1990 e inícios dos anos 2000, já surgidos no seio da própria periferia, cujo pertencimento simbólico às regiões periféricas levaria à concepção de um teatro permeado por elementos que dialogam com essa realidade. O estabelecimento de vínculos entre essa potência de um público não convencional e uma transgressão diante do modo como a produção artística convencional está

⁷⁵ O PROJETO. Site da Companhia Engenho Teatral. <<https://engenhoteatral.wordpress.com/o-teatro/>> Acesso em 15/ago. 2015.

estabelecida pode ser observada de maneira recorrente nos sítios virtuais desses grupos teatrais mais recentes, tais quais destacamos abaixo:

“Entendemos o público não como mero consumidor de espetáculos. Mas se o teatro é uma atividade coletiva, o sentido dessa coletividade deverá compreender o público como parceiro nessa produção. Ao designar um “teatro de bairro”, reconhece-se não apenas o teatro numa certa localidade, mas o fato, político inclusive, de que a sua localização o desloca do circuito dito comercial, situando-o num outro lugar, noutro campo social” [Teatro de Narradores]⁷⁶

“O grupo optou por usar o popular e a rua como determinação e alvo de crítica. Sendo assim, o trabalho, pelas características e adesões apresentadas, levou seus integrantes ao encontro de um público diferente daquele que frequenta as salas de espetáculos. Dessa forma, o grupo começa a desenvolver seus projetos de forma descentralizada, buscando democratizar o acesso do fazer teatral. Por isso, desde 2002, atua na zona leste da cidade de São Paulo, sobretudo no bairro de São Miguel Paulista e região”. [Buraco d’Oráculo]⁷⁷

“A Companhia dos Inventivos optou pelo avesso. Mergulhou no passado do país, mas pelo lado invertido, por baixo, pela trilha dos derrotados, dos escravizados, dos sistematicamente excluídos. Em sua prática teatral engajada, o grupo escolhe olhar enfaticamente para a História, mas sempre a contrapelo”. [Cia dos Invertidos]⁷⁸

“O Grupo Clariô de Teatro é um coletivo de arte resistente que busca, através da cena e da troca com outros coletivos, discutir a arte produzida PELA periferia, NA periferia e PARA a periferia. É um grupo marcado pela teimosia, que desde 2002 segue com o objetivo de produzir e pensar o teatro e música nas bordas da metrópole”. [Grupo Clariô de Teatro – grifo da companhia]⁷⁹

Notemos aqui que o fato dessas companhias emergirem do seio da própria periferia, com um olhar “de dentro”, as coloca em uma relação na qual a busca pelo público é colocada pelos artistas como uma perspectiva menos hierárquica, como a experiência do Engenho Teatral e as justificas dessas companhias nos apontam. Isso marca uma diferença discursiva com relação à arte política realizada predominantemente por setores da classe média durante as décadas de 1960 e 1970, que também buscaram “o povo”, nesse caso uma terceira pessoa, em uma relação muito mais vertical, uma espécie de “transmissão de conhecimento”. Uma boa

⁷⁶ TEATRO DE NARRADORES. Circuito leste.

<<http://www.teatrodenarradores.com.br/index.php/projetos/diretrizes/34-2003-2004-circuito-leste.html>> Acesso em 15/ago. 2015.

⁷⁷ BURACO D’ORÁCULO. Histórico.

<<http://www.buracodoraculo.com.br/2013/?mostra=historico#&panel1-1>> Acesso em 15/ago. 2015

⁷⁸ CIA DOS INVERTIDOS. O grupo. <<http://ciadosinventivos.blogspot.com.br/p/o-grupo.html>> Acesso em 15/ago. 2015.

⁷⁹ GRUPO CLARIÔ. O Grupo e sua história. <<http://espacoclario.blogspot.com.br/p/o-grupo-clario-e-sua-historia.html>> Acesso em 15/ago. 2015

ilustração do modo como essa relação operava está em uma crítica posterior de Sérgio Paulo Rouanet na Folha de São Paulo, em 1988, às vanguardas artísticas da época:

O povo, nos anos 60, era visto seja como uma massa inerte, inculta, despolitizada [...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política. Havia um povo que ainda não é, e deve ser objeto de uma pedagogia, e um povo que já é, e deve ser o objeto de uma escrita, porque a sua voz é a voz da história. (ROUANET, 1988 apud RIDENTI, 2000, p.31)

Aqui não seria possível dizer se essa relação com o público, supostamente horizontal e dialógica, é de fato estabelecida pelo teatro militante de São Paulo, até porque é comum o deslocamento dos mais diversos públicos para acompanhar os espetáculos, assim como muitas vezes é descrito pelas companhias um esforço para que a própria comunidade compreenda, se interesse e se aproprie dos espaços culturais e dos trabalhos artísticos, como podemos observar no relato de Ademir Almeida, ator da Brava Companhia, por exemplo,

A gente tava construindo um processo, pra você fazer um trabalho na quebrada você tem que pensar que é um trabalho a longo prazo. Ainda mais disputando com a indústria cultural. O teatro não faz parte da vida das pessoas, você tem que apresentar a linguagem, criar maneiras de fazer as pessoas se interessarem e isso leva tempo. A gente tinha um público, mas uma fraçãozinha o grande público desdenhava.⁸⁰

Fábio Resende, também integrante do grupo, complementa:

A gente não tinha uma relação de venda de trabalho, isso diferencia. A gente mantinha de forma regular apresentações das nossas peças e de grupos parceiros da cidade que iam lá. O que a gente queria era dialogar, dividir com o público o que a gente tava elaborando no calor dos acontecimentos. Essa era nossa intenção e a gente perdia de lavada, pra igreja, pro Faustão. Por outro lado, quando a gente tava em temporada, a arquibancada tava lotada. Abria a porta, era teatro, tinha gente. A gente tentou um debate com outros grupos da cidade que seria muito interessante se a gente construísse um processo de aproximação dos nossos trabalhos artísticos e combativos com grupos igualmente organizados de outras disputas da classe, como movimentos sociais, sindicatos, coisas que rareiam na quebrada. A gente tentou, mas por uma série de questões a gente não conseguiu. Essas pessoas iam de maneira individualizada. Poucas vezes tínhamos aqui no nosso teatro o movimento tal, estamos apresentando essa peça e podemos dialogar. Agora isso não depende só da nossa vontade. O público organizado que a gente recebeu nos últimos tempos era de estudantes universitários.⁸¹

⁸⁰ Ademir Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

⁸¹ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

Mesmo que a busca por esse público não traga, de imediato um resultado efetivo, é interessante notar essa diferenciação marcada pelos discursos dos artistas atuais, visto que ela informa muito sobre a militância desses grupos, situação mais uma vez atravessada pela autorreferenciação dos mesmos enquanto “artistas periféricos”, como fica claro no depoimento de Heber Teixeira, ator do grupo Buraco d’Oráculo:

É prazeroso apresentar o Ser Tão Ser em qualquer canto do Brasil, mas prefiro apresentar no meu sertão, próximo de casa, aqui no bairro da praça, ao lado do campo de futebol e do campo de leitura; da feira do rolo e dos ambulantes, que são perseguidos; ao lado do trem que despeja os trabalhadores todos os dias e que, quando tem espetáculo, são abraçado por nós: a roda se estabelece, a criançada já se faz presente ajudando a desembarcar o cenário e sempre nos dizendo que demoramos pra voltar com o teatro (TEIXEIRA, 2013, p.35)

Assim complementa Edson Paulo Souza, do grupo Buraco d’Oráculo:

Esse público está no seu local de moradia, no seu pedaço. A nossa região leste em sua maioria é um bairro dormitório para trabalhadores. Então você apresentar no centro da cidade e nessas regiões é diferente, mesmo que você encontre as mesmas pessoas. Mesmo que o cara esteja lá na Praça do Patriarca saindo do trabalho, indo pegar o metrô.... Aqui ele está em casa. Aqui ele senta pra assistir seu espetáculo. Lá ele fica em pé, olhando o tempo do relógio pra sair da roda e ir embora.⁸²

Um ponto interessante, ainda com relação ao público, é que a busca por um público “de dentro” da periferia, leva também uma plateia muitas vezes com pouco ou nenhum contato com os rituais e modos de agir do teatro convencional. Assim, a atriz Iraci Tomiatto, presente desde a origem do Engenho Teatral, ressalta essa mudança no teatro feito na periferia:

Desde o momento que a gente fazia teatro lá no Bixiga, fazia um teatro "normal" entre aspas, e resolve vir para a periferia, eu acho que a coisa mais interessante que tem da passagem de uma coisa pra outra, falando como atriz, é que a relação aqui é muito menos mediada pela imprensa, pelos meio de comunicação. É uma relação que a gente estabelece mais diretamente com o público. Eu acho essa relação muito rica, essa relação de você trabalhar com gente que não está habituada e que não tem um comportamento padronizado, ou não tem expectativas padronizadas. Porque o público, digamos, habituê de teatro, ele já tem um tipo de comportamento na plateia, um tipo de expectativa na plateia. Quando você chega na periferia e trabalha com um público que não tem esses padrões, a reação deles é muito mais inesperada, e eu acho muito rica essa relação, porque existe uma realimentação entre as duas coisas. Você se alimenta dessa reação não padronizada⁸³.

⁸² Edson Paulo Souza, em entrevista a mim concedida, dia 10/03/2016.

⁸³ PULSAÇÕES PERIFÉRICAS. In: Teatro e Circunstância. 52 minutos. Ago, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uf2Pgzb_mrc> Acesso em 15 de ago. 2015.

Mais do que um mero discurso, essa busca pelo público que não é afeito às convenções teatrais influenciaria totalmente o seu fazer artístico, como veremos adiante.

3.4 O Teatro de Dentro – A Estética não se separa das condições de sua produção

A busca do grupo Engenho Teatral pela periferia paulistana, para além de um desejo da companhia que se realizou, está aliada também a uma concepção ideológica que coloca o grupo em uma posição de questionamento sobre os condicionamentos impostos pelo circuito tradicional convencional. Com seu teatro móvel, foi uma das primeiras companhias do teatro militante de São Paulo a trazer para suas discussões uma densa reflexão acerca do modo como as possibilidades cênicas estão presas ao modo como a produção artística está estabelecida. Assim, o grupo coloca em seu projeto:

Para o Engenho, o teatro está confinado a um espaço geográfico, econômico, social, cultural e a uma forma de produção-circulação que, no mínimo, condicionam e mesmo pré-determinam o resultado estético. Ele se move nessa cidade, nessa São Paulo, que não é a cidade da maioria de seus moradores.

(...)

As apresentações comprovavam uma coisa: a leitura de um mesmo espetáculo não era a mesma nas “duas cidades”. O que “funcionava” aqui, nem sempre “funcionava” ali e vice-versa.⁸⁴

Ao se referir a “duas cidades”, os artistas realçam as diferenças entre o teatro realizado no circuito tradicional e o teatro que a companhia implementa com seu teatro móvel, em uma clara relação de oposição. Isso porque durante a ida para a periferia de São Paulo, o grupo percebeu que o modo como praticavam o teatro muitas vezes não fazia sentido para a vida dos moradores da própria periferia. Neste sentido, o pesquisador Alexandre Mate revela que a troca de experiência com o novo público almejada pela companhia levaria a implicações significativas no teatro épico brechtiano praticado pelo grupo, em especial o “trânsito com assuntos que interessem

⁸⁴ ENGENHO TEATRAL. O Projeto. <<https://engenhoteatral.wordpress.com/o-teatro/>> Acesso em 18/ago. 2015

aos moradores da periferia, rigor estético na montagem da obra no uso e criação de alegorias mais facilmente identificadas e significativas” (MATE, 2008, p.258)

Neste sentido, Moreira, provocativamente, considera a ida à periferia um “auto-exílio” praticado pelo grupo. No documentário “Teatro e Circunstância: Pulsões Periféricas”, ele afirma:

Pra gente, o teatro, o espetáculo, ele não se define em si, ele se define numa relação. E o circuito tradicional tem uma série de relações pré-definidas que pré-determinam a linguagem artística. Então, mexer na estética, na linguagem, significaria mexer não só no objeto artístico, mas no conjunto dessas relações que cercam o trabalho teatral. Quando a gente rompe, ou se auto-exila como eu costumo dizer, e vem para periferia, foi exatamente em busca de uma outra experiência, no sentido de como organizar o fazer teatral, como se relacionar com uma plateia que não viu teatro e que não tem acesso ao teatro. Portanto a construção da linguagem teatral não estaria ligada a uma poética pré-determinada⁸⁵.

Noutras palavras, estar na periferia levou o grupo a uma revisão estética e conceitual, na qual a experimentação mostrou que era necessária a feitura de um teatro muitas vezes diferente daquele aclamado pela crítica especializada ou pelo público padrão do teatro convencional, já que, como destacado no excerto, “o que funcionava aqui, nem sempre funcionava ali”. Assim, ao sair do circuito comercial tradicional, toda essa série de relações que antecedem o espetáculo, sobre a qual o fazer teatral está ancorado, se modifica e, conseqüentemente, a própria estética da companhia, agora totalmente influenciada pela estadia do grupo nos bairros periféricos. Para Alexandre Mate,

Havia clareza quanto ao fato de uma mudança de público significar uma mudança do espetáculo, que adviria de um processo de convivência, de troca de experiências que exigiriam do Grupo a criação de outros procedimentos quanto à linguagem e na busca de outras poéticas. (...) Não se tratava portanto de formar ou “educar aquele público” com o teatro que se sabia fazer. Tratava-se, antes e fundamentalmente, de educar e formar o teatro que se conhecia e se sabia fazer para aquele novo público. (MATE, 2008, p.255)

O pressuposto da experiência da companhia pode ser resumido no subtítulo da página virtual do grupo: “a estética não se separa das condições de sua produção⁸⁶”. Essa proposição estaria também presente também nos diversos grupos

⁸⁵ PULSAÇÕES PERIFÉRICAS. In: Teatro e Circunstância. 52 minutos. Ago, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uf2Pgzb_mrc> Acesso em 15 de ago. 2015.

⁸⁶ ENGENHO TEATRAL. Site da Companhia Engenho Teatral. <<https://engenhoteatral.wordpress.com/>> Acesso em 17/ago. 2015.

do teatro militante de São Paulo, em sua maioria surgido posteriormente, que celebram a maneira como a estadia e pertencimento à periferia implica em outras possibilidades estéticas. Luciano Carvalho, do grupo Dolores Boca Aberta, ao falar sobre a sede do grupo na Cidade Patriarca, também destaca uma frase semelhante, segundo a qual “o meio material que nos cerca influencia na nossa estética⁸⁷”. O mesmo sentido pode ser encontrado na reflexão colocada por Rafaela Carneiro, da Brava Companhia:

A gente está em uma discussão muito grande de como a geografia influencia nossa estética e como a geografia dos grupos da cidade influencia na estética dos grupos da cidade, e assim por diante. E eu acredito que estar trabalhando aqui no bairro onde nascemos e/ou fomos criados, e moramos até hoje, influencia de forma muito positiva pra gente que propõe a ser artista da maneira que a gente propõe. Que é dialogando com o mundo onde a gente vive, com seus problemas, alegrias também. Na periferia a gente encontra muitas vezes um público desavisado. A gente sabe que o teatro não faz parte da vida das pessoas que moram aqui ao redor. Então é um desafio muito grande pra gente enquanto artista fazer um trabalho que a gente consiga se aproximar, encontrar essas pessoas que não tem o teatro na suas vidas. E aí eu acho que pra isso a gente precisa abrir o olho, abrir o ouvido, abrir o corpo, abrir o coração. Ter muita sensibilidade, muita humildade, muita tranquilidade, às vezes muita bravura. Isso cobra da gente uma prontidão artística extremamente necessária a qualquer artista que não queira se alienar do mundo e se prender somente à forma. A gente tem a nossa forma, mas ela dialoga e tem que dialogar o tempo inteiro com a nossa realidade, com a nossa humanidade, inclusive com nossas dificuldades⁸⁸.

Interessante como essa noção de que a realidade periférica interfere no fazer artístico, que perpassa as companhias do teatro militante de São Paulo, é também a tônica da efervescência vivida na periferia também nas outras linguagens artísticas. Se Moreira fala que “não se trata de formar o público para o teatro, mas o contrário, de formar o teatro para esse público”, o poeta Sérgio Vaz afirma que:

Aqui não é pra transformar ninguém em artista, em hipótese alguma. A gente está aqui para transformar a periferia, e a periferia transformar a gente. E quando a gente faz poesia, a gente conserta o poema, e o poema conserta a gente⁸⁹.

O caminho seguido pelas companhias estudadas, e por boa parte das produções das outras linguagens artísticas na periferia, de alguma maneira, deixou de lutar para que a população periférica tivesse acesso a esses códigos específicos

⁸⁷ COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. O meio que nos cerca influencia em nossa estética, relato de Luciano Carvalho. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/o-meio-material-que-nos-cerca-influencia-em-nossa-estetica/>> Acesso em 22/jul. 2016

⁸⁸ PULSAÇÕES PERIFÉRICAS. In: Teatro e Circunstância. 52 minutos. Ago, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uf2Pgzb_mrc> Acesso em 15 de ago. 2015.

⁸⁹ PANORAMA – ARTE NA PERIFERIA. 50 minutos, 2007 <<https://www.youtube.com/watch?v=W7iWx5ZjXww1>> Acesso em 23 de ago. 2015

supostamente necessários para fruição artística e passou a conceber seu processo criativo a partir das características e identidades da própria população da periferia. Noutras palavras, os coletivos artísticos periféricos partiram menos do que faltava e mais do que já se tinha, tanto no que diz à forma como com relação ao conteúdo, como aparece na fala de Sérgio Vaz:

Eu acho essa coisa maravilhosa porque é feita por nós, não foi produzida e inserida aqui por eles. 'Ah, os caras lá apareceram na novela, a gente copiou'. Quando veio o hiphop e disse: 'eu sou negro, eu sou da periferia, eu sou da favela e tal'... As pessoas começaram a falar 'opa, pera aí, então a ideia de fazer arte não é atravessar a ponte, a ideia é ficar aqui mesmo, produzir aqui mesmo (...) É a nossa bossa nova, a nossa tropicália!⁹⁰

O teatro militante também cumpre essa expectativa, tendo muitos grupos originários da própria periferia e mantendo, como elemento estético, suas gírias, suas expressões corporais características, bem como questionamentos sobre o mundo pertinentes a sua realidade. A fala de Luciano Carvalho, do grupo Dolores Boca Aberta marca esse posicionamento ao diferenciar seu trabalho técnico do teatro convencional:

“Nós somos trabalhadores-artistas e artistas-trabalhadores. O trabalhador, pela sua dinâmica de vida, tem uma forma de lidar com o corpo que não é aceita pelo teatro burguês. Nosso propósito não é educar o corpo do trabalhador para que ele faça teatro. É justamente fazer teatro a partir do seu corpo, com seu jeito de andar, de olhar, de fazer. As pessoas nos perguntam como é o treinamento corporal de nossos integrantes. E nós respondemos que o treinamento de nossos integrantes é a própria dinâmica da vida. Como esse trabalhador-artista mora na periferia, ele ainda possui mais uma gama de trejeitos e formas de fazer que o artista do teatro burguês não possui. Isso é revolucionário esteticamente. (CARVALHO, 2012 apud D'ANDREA, 2013, p.217)

Aqui, provavelmente, o ator faça referência a diversas companhias ou artistas que muitas vezes se aportam na periferia para fazer pesquisas sobre o modo como a “população simples” vive, anda, gesticula, na busca de um estudo de caso, ou uma espécie de mimesis corpórea. Para o grupo, ao contrário, não é apenas um teatro “baseado na” periferia, mas um teatro “da” periferia.

Há, portanto um discurso dotado de pertencimento simbólico à periferia por parte dos artistas, que selam através do fazer teatral (processos criativos, técnicos, ou mesmo no conteúdo dos espetáculo) e de sua militância uma espécie de

⁹⁰ PANORAMA – ARTE NA PERIFERIA. 50 minutos, 2007
<<https://www.youtube.com/watch?v=W7iWx5ZjXww1>> Acesso em 23 de ago. 2015

compromisso com a população periférica. Assim como nas demais linguagens artísticas que emergiram na periferia, esse acordo tácito terá como consequências fricções com outros setores artísticos na disputa por definições e validações, como veremos a seguir.

3.5 Arte na Periferia e Lutas Simbólicas

Notemos que os coletivos culturais surgidos na periferia de São Paulo, nas diversas linguagens artísticas, ao realçarem o periférico como espaço de produção artística, para além das questões objetivas, espaciais e econômicas, constroem um sentido que alia a estadia desses grupos na periferia com o posicionamento crítico diante da produção teatral. Em um sentido mais amplo, produzir artisticamente na periferia representaria, para esses artistas, também um movimento de resistência ao status quo da produção artística em via dupla, tanto pela busca de um público não convencional, como por uma proposta técnico-estética diretamente influenciada por elementos da realidade periférica. Noutros termos, ao propor uma produção artística da periferia, e para a periferia, configura-se como um elemento de crítica à exclusão praticada pelo fazer artístico dominante, criando um panorama de tensões e disputas simbólicas.

Neste sentido, ao tratar sobre as disputas que historicamente se encontram no seio da produção artística, Bourdieu (2004) afirma que

(...) a contestação das hierarquias artísticas instituídas e o deslocamento herético dos limites socialmente admitidos entre o que merece ser conservado, admirado e transmitido, por um lado, e, por outro, o que não tem tal merecimento, só poderá exercer um efeito propriamente artístico de subversão se reconhecer tacitamente o fato e a legitimidade dessa delimitação, ao transformar o deslocamento de tais limites em um ato artístico e ao reivindicar, assim, para o artista o monopólio da transgressão legítima dos limites entre sagrado e profano, portanto, das revoluções dos sistemas artísticos de classificação (BOURDIEU, 2004, p.70)

Essa contestação às hierarquias artísticas se dá de maneira direta ou indireta tanto pelo teatro militante como nas demais linguagens artísticas periféricas. Para citar um exemplo, o modo como o sarau na periferia foi consolidado, com poesias repletas de gírias e linguagem informal, dentro de um bar, com muitos ruídos, aplausos e clima de festa é diametralmente oposto ao que muitos literatos poderiam considerar um

sarau. O poeta Sérgio Vaz, em entrevista ao escritor Ferréz no programa Interferência, afirma:

A gente quis desde o começo dessacralizar a literatura. Ela sempre foi tratada como dama, e a gente queria como puta. Associar a literatura a uma coisa bacana, que é bacana. A gente quis fazer totalmente ao contrário, associar ao barulho, ao aplauso, à festa. Talvez seja por isso que alguns intelectuais e acadêmicos não perdoem a gente, não tão gostando de ver palavra bonita na boca de gente feia, isso assusta as pessoas⁹¹.

Essa “dessacralização”, ou seja, a tentativa de rompimento com o modo pelo qual as convenções estéticas estavam configuradas de maneira hegemônica, seria um formato comum de questionamento proposto pelos coletivos artísticos que surgem na periferia. Eles, de certo modo, tiram a arte de um altar simbólico, autônomo e distintivo sobre a qual ela estaria confortavelmente estabilizada com suas regras e códigos próprios. Isso causa certo incômodo especialmente àqueles posicionados de maneira dominante diante das linguagens artísticas, acirrando as lutas simbólicas para definições acerca das expressões culturais. Assim como fez a literatura com seus saraus, o faz com maior ou menor intensidade o rap com suas gírias e denúncias; o Graffiti com os traços do “pixo” e a cidade como suporte artístico; a dança de rua com suas batalhas.

Seguindo caminho semelhante, ao estar na periferia, o Teatro, sendo uma das linguagens artísticas cujo conhecimento mais se reverte em um sentido de distinção social, provoca uma inversão contundente dessa lógica distintiva. A reconfiguração da “periferia” a partir do olhar “de dentro” dos coletivos artísticos, tendo, em seu discurso, como público almejado prioritariamente os moradores periféricos, quebra, ou pelo menos estremece, a ideia de que “quanto às classes populares, sua única função no sistema das tomadas de posição estéticas é, certamente, a de contraste e ponto de referência negativo em relação ao qual se definem, de negação em negação, todas as estéticas” (BOURDIEU, 2006, p.57-8).

Isso porque, se por um lado, como vimos anteriormente, são identificadas pelos próprios grupos teatrais as dificuldades e frustrações em tentar trazer, de fato, a população periférica para as atividades das companhias; por outro, a intencionalidade da produção artística por um novo público para o teatro configura-se um como dos

⁹¹ INTERFERÊNCIA. Entrevista com Sergio Vaz. <<http://interferencia.art.br/2009/07/026-sergio-vaz/>> Acesso em 21/ago. 2015

primeiros elementos de contestação e distinção proposto por esses grupos teatrais, como é possível observar nas justificativas das companhias. Interessante notar que essa busca por um público “de dentro” representa também uma oposição simbólica ao público “de fora”, ou seja, ao público que se encontra já inserido no circuito artístico convencional, dotado das disposições necessárias para “apreciar” uma apresentação teatral. Luiz Carlos Moreira, fundador do Engenho Teatral afirma:

Tem uma frase que a gente usa muito: não se trata de formar o público para o teatro, mas o contrário, de formar o teatro para esse público. Então essa discussão de “formação de público”, por exemplo, que é muito comum nos órgãos públicos, a gente fica arrepiado, porque a gente acha que isso é querer domesticar o público. A gente quer um processo inverso⁹².

De fato, a noção de “formação de público tem como pressuposto uma predileção da arte em relação aos seus elementos externos. Isso porque, seguindo termos bourdieusianos, a autonomia conquistada pelo campo artístico, com seus códigos e regras próprios, torna padrão o caminho segundo o qual o público deve adquirir o capital simbólico necessário para que seja possível sua imersão no universo artístico. Nas palavras de Bourdieu,

“A experiência da obra de arte como imediatamente dotada de sentido e de valor é um efeito do acordo entre as duas faces da mesma instituição histórica, o *habitus* cultivado e o campo artístico, que se fundam mutuamente: sendo dado que a obra de arte só existe enquanto tal, isto é, enquanto objeto simbólico dotado de sentido e de valor, se é apreendida por espectadores dotados da disposição e da competência estéticas que ela exige tacitamente, pode-se dizer que é o olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do “conhecedor”, e individual, isto é, de uma frequência prolongada da obra de arte” (BOURDIEU, 1996, p.323)

Situação que é invertida pelo teatro militante ao buscar um teatro “de dentro” e “para dentro”, partindo de pressupostos como “a estética não se separa das condições de sua produção”, ou que “o meio material influencia a estética”, ou que “não é o público que deve se formar para o teatro, mas o teatro para o público”. Essa inversão proporciona uma crítica contundente a essa autonomia artística, segundo a qual, a arte deveria se consolidar cada vez mais enquanto campo próprio, a partir de seus próprios códigos e referenciais, destacado dos elementos mundanos. O que se percebe, na proposição dos grupos, é o oposto, um caminho no qual o teatro, ao invés de se consolidar como campo autônomo, é constantemente interferido pela militância

⁹² Ibidem

e contestações colocadas pela própria proposta estética e modelo de organização das companhias.

Essas e outras convenções do teatro mais tradicional – contra as quais a experiência dos grupos do teatro militante de São Paulo se coloca – atuavam de modo a alimentar uma produção artística que manteria fora do teatro o público da periferia. Obviamente que esse processo de exclusão também se dá de maneira objetiva, pela falta de equipamentos culturais e mobilidade urbana, por exemplo. Mas há também uma fronteira simbólica, distintiva, que congratula um determinado público como “apto” para participar de um espetáculo e um determinado fazer teatral como “de qualidade”. A luta, no campo das definições, passa a ser, então, para que essa produção artística que surge em meio à vida periférica seja reconhecida e validada como expressão artística, dentro e fora da periferia. Para isso, durante esse processo de “dessacralização”, há também uma contestação contra agentes e entidades canônicas do campo teatral, como observamos na fala de Fábio Resende, da Brava Companhia:

A gente montou uma peça e a gente foi ver a mesma montagem de uns grupos mais importantes do Brasil em termos canônicos. Montamos o Inspetor Geral, o nosso era Inspetor Geraldo e passava no Campo Limpo. A gente saiu do espetáculo dele e falamos “mas o nosso é muito melhor!”. Não no sentido de melhor de cenário, figurino... Mas a gente apresentava no pátio da escola, as pessoas ficavam lá do começo ao fim, se divertiam pra caramba, a gente conseguia criticar o nosso modo de vida... A gente não colocava lá o personagem porque 'vamos colocar o personagem porque dentro da estrutura do teatro épico'... Não! A gente colocava cenas em aspectos críticos que eram da nossa vida, se divertia com coisas da nossa vida. Quando a gente começa a estudar é interessante porque a gente já tem esse lugar popular da arte, que faz a gente também ter uma certa irresponsabilidade com o que é canônico.⁹³

A existência do teatro militante, nesse sentido difere-se duplamente: primeiro ao teatro comercial ou popularesco, permeados pelas demandas de mercado e imbricado com os meios de comunicação em massa; segundo pelo teatro conceitual, consagrado por parte classe artística, pautado majoritariamente pela reprodução dos seus próprios códigos e referenciais, bem como validado pelas instâncias de legitimação específicas. Poderíamos aqui fazer uma analogia com Edgar Morin que, no segundo volume de seu livro “Cultura de Massas no Século XX”, ao olhar para o maio de 1968, identifica, no mundo contemporâneo, uma tendência a certa

⁹³ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

marginalidade que atacaria tanto a “cultura ilustrada” como a “cultura de massas”. Assim, o autor coloca

De que maneira elementos marginais ou periféricos surgem sob a forma de acontecimentos (explosão ecológica, problemática feminista, contracultura adolescente)? Estas tendência-acontecimento trazem contravalores, atitudes que ameaçam tanto os fundamentos estéticos, racionais, humanista da “cultura ilustrada” quanto os temas tradicionais da mitologia euforizante da cultura de massas (MORIN, 1999)

Embora simbólico, esse embate reflete-se também de maneira objetiva na própria articulação dos grupos, ou mesmo nas disputas por pautar as políticas públicas. Assim relata Fábio Resende, da Brava Companhia:

A periferia, pra ter voz, pra falar de suas mazelas teve muita luta. Uma parte dessa luta eu acho que a gente participou, outra não, que foi a geração de nossos pais. Enquanto grupo, a gente já impediu apresentação de acontecer aqui de artista que nunca tinha atravessado a ponte e ganhou dinheiro público pra se apresentar. Não estou me vangloriando, acho até que é uma atitude errada, que hoje em dia eu não faria, mas fizemos. Enquanto grupo, quando projetos da secretaria de cultura pintavam a periferia de cinza e a arte de colorido, a gente chegou a fazer reunião e ser expulso de local público porque não estávamos aceitando posições que eram extremamente preconceituosas em relação à periferia como se aqui não existisse um projeto cultural.⁹⁴

Disputas que estavam presentes no início desse florescimento cultural, mas que ainda hoje mantêm no seu cerne a hierarquização cultural e luta por legitimação, como podemos notar no caso da articulação dos coletivos periféricos para aprovação da Lei de Fomento para a Periferia de São Paulo. Assim podemos ver na fala de Edson Paulo Souza, do grupo Buraco d’Oráculo, artista que participou ativamente desse movimento:

Teve a mobilização de uma galera que juntou e pressionou a câmara, mostrou dados. Por exemplo, o orçamento da cultura havia uma grana muito grande pro Teatro Municipal. Nada contra, mas é mantida por uma fundação, uma arte elitizada.⁹⁵

Ou de maneira mais contundente na fala de Fábio Resende, que também participou da articulação para aprovação da lei:

A gente apoia e tem que vir essa grana. O grande debate em torno dela é que existe uma reparação histórica que precisa acontecer. Se a vida inteira quem tem mais grana pôde fazer arte, então agora é o seguinte, tem um monte de gente aqui que tá comprovado por número e tal que também quer dedicar seu tempo maior à qualificação do seu ofício. Isso se chama arte, o trabalho do artista. Eu olho isso como um avanço tremendo, o artista e intelectual ser colocado como trabalhador na lei. Porque o artista e o intelectual ser chamado de trabalhado dá erupção na pele dos caras né. Aqui na periferia

⁹⁴ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

⁹⁵ Edson Paulo Souza, em entrevista a mim concedida, dia 10/03/2016.

você levanta de manhã e não tem dúvida que é trabalhador. Quem ficou pensando na militância foram pessoas que vieram de outro histórico, não é pessoa que tá começando agora sua poesia e seu teatro, são pessoas que já tem um histórico de militância que conseguiram olhar para a periferia e dizer 'precisa ter um esquema aqui pra essa galera'. E vai surgir mais galera ainda. A questão contraditória é: que tipo de trabalho precisa acontecer nessa panela de pressão pra isso não virar uma disputa por migalha. Tem R\$130.000.000,00 para o teatro municipal, um mausoleu da arte e fica chorando pra dar R\$14.000.000,00 pra periferia. Estamos falando de um projeto que não é revolucionário, é capenga e olha o que você tem que fazer... a luta que tem que ser travada pra conseguir aprovar. E você tem um mausoleu que vai R\$130.000.000,00. Pergunta aqui quantas pessoas usaram já a Sala São Paulo, o Theatro Municipal. A galera fica puta quando a gente fala isso, mas...⁹⁶

Nada mais dessacralizador e simbólico do que o fato de coletivos periféricos questionarem o orçamento de um pomposo Theatro Municipal, uma das instituições mais consagradas do meio artístico que, desde sua grafia, carrega consigo tantas distinções⁹⁷ e cuja origem, é assim descrita em seu sítio virtual:

O Theatro Municipal surgiu para a cidade de São Paulo como um grande símbolo das aspirações cosmopolitas do início do século 20. Cada vez mais refinada e com mais recursos provenientes do ciclo do café, a alta sociedade paulistana espelhava-se em valores europeus e desejava uma casa de espetáculos à altura de suas posses para receber grandes artistas da música lírica e do teatro⁹⁸.

Neste sentido, paralela à distinção operada por uma suposta arte legítima e autônoma, sinônimo do status e do “bom gosto”, a arte na periferia consolidou-se como um contraponto, atravessada por um engajamento intenso e cuja atuação dos coletivos busca também sua própria legitimação enquanto expressão artística, operando intensa luta simbólica com agentes e instituições legitimadoras do campo artístico.

Bourdieu, em seu livro “A Distinção”, coloca para nós como os gostos artísticos, comumente associados à sensibilidade ou a um dom, na verdade carregam uma série de distinções, atuando como um modo dos indivíduos marcarem simbolicamente seus posicionamentos na estratificação social de classes. Assim,

À hierarquia socialmente reconhecida das artes - e, no interior de cada uma delas -, dos gêneros, escolas ou épocas, corresponde a hierarquia social dos consumidores. Eis o que predispõe os gostos a funcionar como marcadores privilegiados da “classe”. As maneiras de adquirir sobrevivem na maneira de

⁹⁶ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

⁹⁷ Interessante notar como em 1922, ao abrigar a Semana de 22, o espaço é palco de tantos questionamentos artísticos e hoje se consolida como alvo de contestação por parte de diversos setores culturais.

⁹⁸ Teatro Municipal – História <<http://theatromunicipal.org.br/espaco/theatro-municipal/#historia>> Acesso em 22/07/2016

utilizar as aquisições: a atenção prestada às maneiras tem sua explicação se observarmos que, por meio destes imponderáveis da prática, são reconhecidos os diferentes modos de aquisição, hierarquizados, da cultura, precoce ou tardio, familiar ou escolar, assim como as classes de indivíduos que elas caracterizam. (BOURDIEU, 2006, p.09)

Ao questionar a distinção entre alta cultura e cultura popular, a socióloga estadunidense Diana Crane, em seu artigo “Revisitando a disputa alta cultura versus cultura popular”, afirma que

Por um processo de exclusão social, baseado no uso da alta cultura como fronteira simbólica, as culturas urbanas que têm como alvo públicos locais proveniente da classe baixa ou de grupos minoritários não costumam ser definidas como alta cultura (por exemplo, teatro de grupos negros e hispânicos, grafite e pinturas murais em guetos urbanos) e são, em geral, ignoradas por críticos e historiadores (CRANE, 2015)

A questão colocada por Crane é que a busca por uma hierarquização artística, embora justificada por um suposto nivelamento técnico, na verdade constitui-se como uma fronteira excludente. Nesse mesmo sentido, Renato Ortiz observa que a discussão sobre o que seria a arte “legítima” traz consigo um modo específico de dominação:

A autonomia das artes (literatura, música, artes plásticas) possibilita a criação de uma nova instância de legitimidade cultural. Legitimidade que não deriva apenas dos valores intrinsecamente artísticos, mas se associa a uma determinada classe social. A “grande arte”, como nos mostram Lukács e Lucien Goldman, de alguma forma exprime uma estrutura na qual a burguesia detém um papel preponderante. A autoridade da esfera artística é, simultaneamente, estética e social. Muito do debate sobre “cultura burguesa x cultura proletária”, “cultura erudita x cultura popular”, “bom gosto x massificação”, apesar da redução que essas polaridades induzem, resulta da vinculação da cultura a um tipo específico de dominação (ORTIZ, 2007, P.186)

É justamente a esse processo de exclusão e dominação que o teatro militante e as demais linguagens artísticas periféricas na periferia de São Paulo, conscientemente ou não, se opõem com suas múltiplas dessacralizações e lutas simbólicas travadas. No caso do teatro, o primeiro dos seus itens, a busca por um público não convencional, muitas vezes desconectado da série de regras e modos de agir implícitos ao teatro, reflete-se também na afronta aos agentes e instituições culturais legitimadoras que encontram nesses elementos a base para a consolidação da autonomia artística que julgam necessária. Importante frizar que não é possível aqui dizer se esse público almejado é de fato conquistado pelo teatro militante, porém, de sua intencionalidade e articulação para tal decorre-se toda essa gama de lutas

simbólicas por definições artísticas que, por sua vez, reflete-se também na disputa por recursos e meios de sobrevivência para essa produção tão peculiar. Neste sentido, podemos considerar a experiência desses coletivos como a construção de um discurso que se posiciona contrário ao modo de dominação bastante peculiar estabelecido através da hierarquia simbólica entre produtos artísticos e, com isso, de certo modo afronta a autonomia artística estabelecida. Assim, a experiência dos grupos teatrais nas bordas da metrópole pode ser considerada um momento, na linguagem do teatro, onde essa fronteira simbólica se fricciona nesse novo panorama da periferia paulistana enquanto terreno fértil para as artes.

Capítulo 4 - Dramaturgias de outra margem

É extremamente desafiador pensar a dramaturgia enquanto objeto sociológico. Tratando-se de um texto literário, há certo consenso no entendimento de que o registro dramático pode conter, em si, desdobramentos que dizem respeito tanto sobre a sociedade na qual ele foi elaborado como sobre o pensamento de seus autores.

Porém, diferente de um romance, um conto, ou uma poesia, que na maioria vezes possuem em sua matéria-prima, a palavra, um papel determinante, a dramaturgia é praticamente impossível de ser pensada senão em sua relação com o próprio fazer teatral. Não à toa, os textos dramáticos contêm notações dos autores com indicações sobre a própria encenação, interferindo, até mesmo diretamente, na atuação dos atores, bem como em elementos da cena como o figurino, o cenário, direção, entre outros. A complexidade dessa relação faz com que muitas vezes uma mesma dramaturgia possa seguir caminhos diferentes se comparadas encenações realizadas por grupos artísticos distintos, de acordo com o caminho assumido para sua execução em cena.

Neste sentido, ao compreendermos a relevância que a dramaturgia assume no teatro militante, tomamos o cuidado para que as análises que se seguem não ignorem essa relação, que é fundamental para pensarmos a dramaturgia como elemento passível de um olhar sociológico.

Para trabalhar essas peculiaridades desse discurso fundamentado pelo texto dramático, embora tenhamos assistido diversos espetáculos das companhias durante o trabalho, analisaremos neste capítulo, especificamente, os espetáculos “Ser Tão Ser – Narrativas de outra margem”, do grupo Buraco D’Oráculo e “Este lado para cima”, da Brava Companhia. Primeiro porque talvez sejam os dois espetáculos de maior repercussão das companhias, marcos na trajetória de ambas. Compreendemos também que o fato de as duas produções serem baseadas em preceitos técnicos do teatro de rua faz com que os espetáculos circulem mais por diversos espaços com relativa facilidade, sendo potencializada a dramaturgia como um discurso itinerante da companhia. Assim, embora os dois espetáculos tenham

estreados e feito repertório nos bairros em que se localizam as sedes das companhias, dada a repercussão obtida, os espetáculos transitaram por diversos locais com características de público distintos: centros urbanos, comunidades, movimentos sociais, festivais, instituições culturais. Há também em ambas encenações o destaque tanto do pertencimento simbólico das companhias às periferias, como dos seus pressupostos políticos coletivamente acordados, o que é muito interessante para a pesquisa. Isso somado fez com que escolhêssemos esses dois espetáculos mesmo cientes da enorme quantidade de espetáculos produzidos no período recente. É sabida aqui a gritante diversidade de encenações, escolhas estéticas, e produções existentes nas tantas companhias militantes de São Paulo. Porém, ao trazer esses espetáculos, especificamente, não buscamos com isso generalizar um padrão de comportamento dessas companhias, mas sim ressaltar elementos que possam nos auxiliar no olhar sobre a atuação desses grupos, apontando pistas sobre os caminhos seguidos pelos artistas no que diz respeito à construção ou reafirmação de suas características.

Neste sentido, no caso específico do teatro militante de São Paulo, a dramaturgia reflete com certa precisão alguns dos elementos que já expusemos, como a busca em falar de e para a população da periferia, privilegiando elementos e temáticas de rápida identificação com o cotidiano periférico, sobre os quais falaremos adiante. Além disso, é possível identificar essas dramaturgias – construídas em sua maioria de maneira colaborativa pelos diversos integrantes dos grupos – como um discurso assumido coletivamente pelos artistas. Isso coloca os textos encenados como parte fundamental da militância dessas companhias, já que, como dissemos, atuam como ideias disseminadas, visto o próprio caráter itinerante que o teatro apresenta.

Dada, como apontamos, a complexidade de pensar o texto teatral como objeto sociológico, não se trata aqui, portanto, apenas de uma imersão meramente escrita, mas também em buscar o modo como essas dramaturgias se articulam com os diversos elementos das encenações dos espetáculos e com os próprios pressupostos das companhias. Neste sentido, além de assistir aos espetáculos ao vivo, também utilizamos os vídeos que mostravam os espetáculos na íntegra e os registros textuais das dramaturgias fornecidos pelas companhias. Esperamos, a partir dessa combinação, compreender como o espetáculo, produto elaborado pelas

companhias, pode ser potente enquanto discurso socialmente construído, que por sua vez insere-se também no âmbito da circulação de ideias de uma sociedade, contendo em si aferições que dizem respeito à própria dinâmica da cidade, à produção cultural, bem como ao pensamento de seus artistas.

4.1 Ser tão ser – a cidade como sertão

A personagem Lurdinha era uma senhora, a dona Marli, que ela falava toda a trajetória da vida dela, que o pai dela foi pro Paraná, ficou numa fazenda trabalhando e mesmo assim nunca pagava a dívida com o patrão. Aí ela disse em um café 'A gente era escravo né?' e dava risada. A Lu Coelho, atriz, trouxe isso para o espetáculo e quando apresentamos na comunidade dela, a dona Marli se identificou, 'essa é minha história'.⁹⁹

"Todo mundo é assim, começa onde nasce, termina onde Deus escolhe". A frase é repetida pelos atores e atrizes, não em coro, mas compondo uma polifonia de vozes que se sobrepõem seguidas vezes. Como se fosse um mantra, comum a todos aqueles que vieram de sabe-se lá onde para tentar a sorte na metrópole. A frase, na dramaturgia de "Ser Tão Ser – Narrativas da outra margem", demarca a passagem do prólogo, onde cada personagem conta os motivos pelos quais saíram de suas terras para chegar à cidade, para a segunda parte do espetáculo, onde se inicia o choque das personagens com a nova vida dentro de uma metrópole como São Paulo.

Em 2006, quando pela primeira vez foram contemplados pelo Programa de Fomento ao Teatro para Cidade de São Paulo, a trupe do Buraco d'Oráculo realizou a segunda edição do projeto "Circular Cohab", no qual durante um ano passaram por dezoito comunidades apresentando o espetáculo "O Cuzcuz Fedegoso" e ministrando oficinas artísticas para os moradores interessados. Nesse projeto, entre 2006 e 2007, o grupo apresentou 72 vezes o espetáculo, em um público estimado de 30.000 pessoas¹⁰⁰. Essa vivência levaria o grupo, em 2008, ano em que completava 10 anos de existência, a ser mais uma vez congratulado com o Programa de Fomento, desta vez com o projeto "10 anos: a Cidade, a Comunidade e as Pessoas na Trajetória do

⁹⁹ Edson Paulo Souza, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

¹⁰⁰ Dados extraídos da publicação "Buraco d'Oráculo – uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade", organizada por Alexandre Mate (2009)

Buraco”, cujo objetivo era de estudar as pessoas “desterritorializadas” na zona leste de São Paulo:

Nos dez anos de vida do Grupo, ‘azeitando’ seus propósitos a cada montagem, homens e mulheres comuns e moradores da periferia da cidade, por intermédio da coleta de relatos de vidas, seriam os próximos protagonistas do projeto (...) Com tantos sujeitos desterritorializados, cuja identidade passa por processo de fissuras tão intensos, com o abandono de parentes, amigos tradições... a ideia do projeto pressupõe, também, a criação de um ‘terreno cognitivo, mnemônico e emocional’ para que tantos dos moradores da Zona Leste, mas não exclusivamente, por meio do estético, possam (re)experimentar, se for o caso, o gosto da alteridade, do autoconhecimento e da apreensão dos modos singulares de existir. (MATE, 2009, p.84)

Tendo como mote inicial a frase de Guimarães Rosa “O Sertão está em toda a parte” e a frase de Tolstoi “Fala de tua aldeia e será universal”, a pesquisa, fundamentada na metodologia da história oral, foi realizada a partir de encontros que o grupo chamava de “Café Teatral”. Na verdade, esses encontros já existiam anteriormente, espaços abertos à comunidade onde os artistas recebiam profissionais do teatro e das ciências humanas para discutir temáticas que auxiliavam na formação teórica do grupo. Mas, o encontro, agora ressignificado, tinha como protagonistas os moradores de diversas comunidades da Zona Leste por onde o grupo passaria, que, em um ambiente de “pães, doces, salgadinhos e café” (MATE, 2009, p.84), eram convidados a contar suas histórias de vidas. Segundo os artistas Adailton Alves, Edson Souza e Lu Coelho, que participavam dessa espécie de entrevista com os moradores,

“As falas anunciavam certo estado de abandono de algo que teria ficado para trás: o lugar (a cidade, o bairro, a antiga casa); as pessoas (os amigos, os familiares, os parentes); certas tradições (folgedos, procissões aos santos). Por conta dessa situação, de fragmentação e estilhaçamento da identidade e da memória, os integrantes do Buraco d’Oráculo resolveram, por meio de um espetáculo, priorizar um modo de rememoração coletiva no imenso sertão urbano” (MATE, 2009, p.83)

Esse processo, somado às histórias de vida dos próprios artistas, daria origem ao espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas da outra margem”. Após finalizada sua montagem, o grupo voltaria às comunidades por onde colheram as histórias de vida para se apresentarem para os moradores.

O espetáculo começa com a chegada do grupo através de um cortejo, no qual os atores entoam a música “Calix Bento”, em direção ao espaço cênico demarcado. O cortejo, feito na praça, chama a atenção e as pessoas em volta, aos

poucos, vão se juntando em torno do espaço. Em seguida, iniciam-se os relatos dos personagens, contando os motivos pelos quais deixaram suas terras, tendo um lamento de violão ao fundo. Enquanto isso, uma das atrizes, que também conta sua história, prepara um café que é servido a parte do público. O café, feito na hora pelos artistas, mais que um elemento cênico, é um ponto central na dramaturgia e na poética do grupo, pois cria um ambiente de intimidade com o espectador. O teatro de rua, por sua própria definição, já quebra com uma série de premissas do teatro convencional, mas certamente esse imaginário do café como encontro e troca entre as pessoas agrega densidade e poética na relação público-espectador. Assim define Edson Paulo Souza, um dos integrantes do grupo:

O curioso disso é que quando a gente fez a construção dramática, tudo partiu dos cafés com as pessoas, ouvindo as pessoas. Por isso começamos fazendo café no espetáculo, você abre sua escuta. Muitas das falas que estavam nas bocas dos personagens eram falas reais feitas durante os cafés e as pessoas se identificavam com aquilo.¹⁰¹

Essa estratégia de mirar a quebra de formalidades características da linguagem teatral a partir de elementos do cotidiano não é novidade, sendo aliás recorrente em outros grupos do teatro militante de São Paulo. Na peça “A Saga do Menino Diamante”, da Cia Dolores Boca Aberta, por exemplo, os artistas encerram o espetáculo servindo para o público uma sopa cozinhada durante a encenação, com o objetivo de manter espectadores e os artistas em convivência no espaço, mesmo após o término da apresentação. Já no espetáculo da Brava Companhia, “Corinthians, Meu amor!”, cujo enredo se passa em um bar da periferia de São Paulo, é servido cerveja e porções de carne e calabresa durante o espetáculo, também convidando o público a se envolver com organicidade na dramaturgia.

Voltando ao espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de Outras Margens”, o café, sendo uma especiaria tão comum no cotidiano do brasileiro, servido em um coador simples, atua então como esse elemento que aproxima o público dos relatos que se seguem. Nas palavras de Adailton Teixeira, pesquisador e também integrante do grupo:

O café foi inserido na cena devido a necessidade de aguçar outros sentidos para além do visual e do auditivo, a saber, o olfato e o paladar que, com as histórias, provocam a rememoração no público. Nesse sentido, é possível afirmar que o espetáculo cria possibilidades de suspensão do tempo, de

¹⁰¹ Edson Paulo Souza, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

modo que o público possa relembrar situações vivenciadas (TEIXEIRA, 2012, p.166)

Assim, como se fossem histórias compartilhadas em uma conversa durante um café, os personagens, aos poucos se apresentam. O público conhece o sertanejo baiano Zé da Cruz, que sonha em voltar pra sua terra e rever seus oito irmãos que deixou pra trás; Manuel Azevedo, o “Manuzinho”, que perdeu o pai ainda pequeno e é apaixonado por Rosa cujo pai, açougueiro, desaprova o namoro; José Justino, o “Zé da Deia”, que se chama assim por conta de seu enlace com sua mulher Valdineia, que não vê há três anos; Lurdinha, cujos pais saíram fugido da fome para o Paraná e chegou na cidade grande para acompanhar o marido que lhe fora arrumado quando tinha 14 anos, mas que a trocou por uma mulher mais nova; e Terezinha, que veio do interior de São Paulo, para estudar e tentar prosperar na metrópole. Aos poucos, essa primeira cena, uma espécie de prólogo do espetáculo, compõe um quadro confessional e afetivo com a plateia, sendo, segundo o grupo, um dos momentos no qual mais se visualiza a emoção e identificação do público, praticamente todo ele composto por pessoas que passavam na praça central da cidade e se juntaram para escutar as histórias, alguns moradores de rua perguntando se ali estava sendo distribuído café. É interessante, nesse momento, como, durante o relato, o público, especialmente o público das classes desfavorecidas, entram em sintonia com a dramaturgia narrativa do grupo, muitas vezes escutam-se vozes da plateia, respondendo ou comentando aos trechos narrados pelos atores, como se de fato estivessem em uma conversa durante o café com um conhecido. O grupo consegue criar, em pleno centro, um ambiente intimista, que se assemelha ao processo criativo do espetáculo que relatamos, na qual os artistas colheram as histórias de vida dos moradores das comunidades da Zona Leste. Acostumados a se apresentar em centros urbanos ou comunidades, não é à toa a identificação que boa parte do público deixa transparecer durante esse momento do espetáculo, ao ouvir a história de pessoas que abandonaram suas cidades e famílias para buscar a cidade grande. O tom está dado e o público, umas 200 pessoas, em sua maioria, totalmente imerso nas pequenas narrativas. No final da cena, como indicamos anteriormente, os artistas caminham juntos, formando um grupo de retirantes que repetem polifonicamente a frase “Todo mundo é assim, começa onde nasce, termina onde Deus escolhe”. A frase logo dá lugar à cantoria animada que marca o início do espetáculo. Na letra, pode-se ouvir:

Ó, aqui vamos cantar
 Ó, aqui vamos narrar
 A história de uma gente
 Que construiu o seu lugar

Onde não havia nada
 Toda essa multidão
 Reescreveu a sua história
 Num pedaço de chão

Essa é a nossa história
 Sua também pode ser
 O Buraco d'o Oráculo
 Apresenta Ser tão Ser¹⁰²

(BURACO D'ORÁCULO, 2013, p.106-107)

Enquanto acontece a cantoria, os atores se movem de um ponto a outro da rua, fazendo uma referência à perambulação entre cidades realizada pelos migrantes. Após a canção, um dos atores-narradores introduz o espetáculo:

Ator - Bom dia a todos. Meus senhores, minhas senhoras. O que irão aqui ver e ouvir não se passa no momento presente, mas no tempo passado, escrito por nossa gente. Ouvimos essas histórias do povo: vocês, nós. Todas contadas em volta de uma mesa de café, num fim de tarde qualquer. As personagens que aqui aparecem são habitantes de um sertão que fica à margem da cidade, pois foi lá o único lugar que podiam pagar. Desse passado, não tão distante, muita coisa ainda permanece. Nas comunidades por onde passamos, as pessoas abriram suas casas e seus corações, pois então lhes peço humildemente que abram espaço para o teatro que aqui vamos apresentar (BURACO D'ORÁCULO, 2013, p.107-108)

Temos aqui um momento onde o narrador se distancia do personagem para falar em nome do grupo, dizer de onde vêm, quem são, marcar a origem periférica da companhia e fazer referências à concepção teatral.

Se a primeira cena, intitulada “Cafés”, era intimista e trazia as histórias em tom confessional, a cena seguinte a essa quebra, intitulada “A Realidade bate à porta”,

¹⁰² Trecho do espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas da outra margem”, do grupo Buraco d'Oráculo.

dá um novo ritmo ao espetáculo, mais frenético, mostrando o impacto que os personagens apresentados sofreram na chegada à cidade grande.

José Justino – Cheguei, enfim cheguei. Depois de dura caminhada cheguei! Só não sei pra onde vou agora, perdi o endereço do meu filho, a única coisa que me indicava o caminho nessa cidade. Não sei pra onde vou...só sei que preciso de um lugar pra morar e um emprego pra trabalhar.

Ator 1 – Mais um que chega

Ator 2 – Chegou pra quê?

Ator 3 – Vai pra onde agora?

Ator 4 – Tem documentos?

Ator 1 – RG?

Ator 2 – CPF?

Ator 3 – PIS/PASEP

Ator 4 – Carteira de Trabalho?

José Justino – Tenho não senhor. A única coisa que tenho é o meu certidão de nascimento, com meu nome: José Justino Ventura.

Todos – lihh! Mais um Zé!

José Justino – Se fui bicho brabo no sertão, serei bicho brabo aqui também. *(Repete a frase e sinta na sua caixa/baú no centro da cena)*

Terezinha – Quando cheguei nessa cidade, era ainda uma menina. Pedi pra mãe, vim de férias, nunca mais voltei. Eu tinha determinado que viria pra uma cidade grande. Na hora que cheguei aqui caiu a ficha, caí na real... eu disse “caramba”, e foi uma choradeira danada. Eu queria estudar. Eu tinha muitos sonhos, lá era pequeno demais pra mim!

Ator 1 – De onde vem

Ator 2 – Onde estudou

Ator 3 – Faculdade?

Ator 1 – Diploma?

Ator 2 – Currículo?

Ator 3 – Carta de referência?

Ator 1 – Atestados de antecedentes?

Ator 2 – Mora perto?

Terezinha – Não. Moro Longe. Mas tenho todos os cursos que vocês pediram, eu só quero uma chance.

Todos – Mais um que pede!

Terezinha – Tenho tudo o que eles pediram, todos os diplomas, tudo... eu só quero uma chance! *(Repete o fim da frase e sinta na caixa)*

Lurdinha – Quando eu cheguei aqui estava acompanhando o meu marido. Eu não queria vir não, mas vim. A mulher é assim: tem que ir aonde o marido vai. Mas foi só chegar aqui e ele se engraçou por uma moça mais nova que eu e me deixou com nosso filho. Agora sou dona de minha vida! Mas o dinheiro é pouco, trabalho, nenhum... pra onde essa gente vai?

Ator 1 – O que veio fazer aqui?

Ator 3 – Procura casa?

Ator 1 – Emprego?

Ator 3 – O que sabe fazer?

Ator 1 – Lavar? Passar?

Ator 3 – Tem onde morar?

Lurdinha – Não tenho onde morar, mas sei fazer de tudo um pouco e tenho muita força de vontade.

Ator 1 e 3 – É pouco!

(BURACO D'ORÁCULO, 2013, p.108-110)

Assim, da apresentação íntima da história de vida dos personagens e posteriores dificuldades que tiveram ao chegarem na metrópole, o espetáculo vai dando espaço para uma caracterização de três espaços da cidade que acabaram se tornando o destino de muitos migrantes na metrópole: uma ocupação de terra, uma favela e um conjunto habitacional popular. Novos personagens e novas situações são colocadas em cena. Na ocupação de terra, os ocupantes têm que lidar com uma reintegração de posse violenta que será realizada pela polícia. Na favela, o personagem Buchada, que está preparando o “gato” de energia para sua festa de casamento. No conjunto habitacional, os vizinhos Juraci, Abel e Bebel conversam sobre os problemas de estrutura do prédio e das injustiças no financiamento que estão pagando.

Ao caracterizar a vida nesses espaços, o espetáculo se alterna entre momentos de solidariedade/festividade, e tensões/questões sociais agudas que se apresentam. Na favela, por exemplo, há a encenação do casamento entre o carismático Buchada e Jéssica, sua companheira, sempre atenta e preocupada com as questões da comunidade. Porém, no auge da celebração, a festa é interrompida bruscamente por oficiais de justiça que pedem para que todos desocupem a favela pois ao lado do morro será construído um shopping center. Na dramaturgia:

Festa de casamento, os noivos entram e convidam o público pra dançar. Durante a dança, uma autoridade distribui uma carta de despejo ao público e aos personagens com falas: 'Preenche o documento. Vai todo mundo

dançar'. A carta distribuída é um documento real, utilizada nos despejos durante o governo de Gilberto Kassab na cidade de São Paulo.

Autoridade – Atenção! Atenção! Todo mundo que recebeu a carta, vamos preencher direitinho e atenção ao pronunciamento. (gravação com parte do texto da carta de despejo).

Autoridade – Desocupem seus barracos! As máquinas vão começar a trabalhar. Não se preocupem, suas coisas irão para um depósito e as pessoas para um abrigo. Peguem apenas o necessário.

(BURACO D'ORÁCULO, 2013, p.117-118)

Se observarmos a sequência das cenas, parece clara a intenção da dramaturgia do espetáculo em estruturar-se de maneira a destacar o modo como as expectativas e objetivos dos migrantes que chegaram à metrópole são cotidianamente corrompidas e frustradas pela própria dinâmica da cidade. É um momento de muita comoção do público, um pouco assustado pelo que acontece, mas com olhar de revolta pela identificação que havia sido criada com os personagens. É possível notar, nesse sentido, que o texto inicia seu caminho de partir das pequenas histórias dessas pessoas, transitando entre o lirismo e o cômico e criando empatia do público para com os personagens, até chegar a uma crítica mais aguda sobre o processo de urbanização e precarização aos quais os migrantes, agora parte integrante da cidade, foram submetidos. Nas palavras do ator Edson Paulo Souza,

O legal é que nunca dissemos assim: vamos falar da terra, da questão da moradia. Não. Queríamos um espetáculo que falasse das pessoas, do entorno de nossa convivência. Aí a moradia era muito presente para essas pessoas e para nós. O mote era as pessoas. (SOUZA, 2012 apud TEIXEIRA, 2012, p. 164-165)

Nesse sentido, é como se o grupo buscasse, através das narrativas que compõem a dramaturgia, desvelar memórias que se escondem nas margens da cidade. O eixo que dá peso ao texto é justamente a combinação e tensão entre as subjetividades dos personagens e as situações sociais que estão colocadas. E, talvez para não deixar dúvidas sobre o caráter militante da encenação, o final do espetáculo é marcado pelo mesmo coro de vozes do começo, porém agora entoando a última frase dita por uma das personagens “Se o povo soubesse o valor que ele tem, não aguentava desaforo de ninguém” (BURACO D'ORÁCULO, 2013, p.123).

Retomando o início de nossa análise, se o processo criativo e a vivência nas comunidades levaram o grupo para as narrativas cotidianas, a apresentação dessas situações – embora muitas vezes com oscilando entre a denúncia, ironia e certo pessimismo – não deixa de transparecer a própria militância da companhia, que

parte da premissa de, paradoxalmente, trazer ao centro da dramaturgia, as narrativas de outras margens.

4.2 Este Lado para cima – Contra Imagens em Cena

Praça do Patriarca. É final de tarde, praticamente final de expediente nas numerosas lojas que cercam a praça. É praticamente impossível não saber que algo acontecerá na praça em instantes. De longe se vê um grupo de pessoas com figurino escuro, marcado por luvas, coturnos, gorros, máscaras, capacetes, óculos. Parece uma espécie de gangue que caminha. Essas pessoas carregam instrumentos musicais como uma guitarra de som distorcido, sanfona, caixa e saxofone. O barulho desconexo que eles fazem enquanto chegam ao local vai dando espaço há uma melodia, ainda pesada e grave. Alguns deles empunham pedaços de cano, ferramentas e objetos metálicos que quando se tocam emitem um som potente, funcionando como uma espécie de percussão, que marca o ritmo musical. A imagem que se forma é suja e agressiva: oito pessoas de vestimentas em tons escuros, com expressões sérias, e que, em cortejo chegam com um som pesado. Aos poucos, os diferentes instrumentos vão diminuindo seu volume, sobrando apenas a melodia, dessa vez suave, do saxofone, que logo é acompanhada pelo coro de vozes daquelas pessoas. Elas cantam a música “Youkali Tango-Habanera” (1934), de Kurt Weill, compositor alemão, um dos principais parceiros de Bertolt Brecht. A letra, entoada em português, fala sobre uma cidade chamada Youkali, descrita como uma espécie de cidade perfeita, terra sem medo, repleta de desejo, felicidade e prazer. Mas, na última estrofe, uma quebra: “É tão real quanto sonhar / não existe tal Youkali” (BRAVA COMPANHIA, 2015, p.134). A partir desse verso derradeiro, o lirismo melódico logo dá lugar a uma mistura de sons desconexos que reúne a desafinação dos instrumentos, o barulho dos apetrechos e gritos desesperados dos integrantes daquele misterioso grupo, que neste momento já recebe o olhar e a atenção de praticamente todos no local, que se aglomeram desordenadamente como que tentando entender o que se passa. Depois de alguns segundos de estrondo, vem o silêncio. Eles agora erguem as ferramentas e em seguida, ainda calados, empunham coquetéis molotovs enquanto caminham. Aos poucos o saxofone volta, eles riem e conversam entre si. Ao mesmo tempo, vão naturalmente organizando os

espectadores ao redor, a essa altura pelo menos uma centena de pessoas das mais variadas. Se uma parte parece que foi à praça com a intenção de assistir a companhia que ali se apresentaria, outros tantos, aparentemente a maioria absoluta, foram pegos desprevenidos pela situação: pessoas com terno, maleta, saindo do trabalho; curiosos, com expressão de desconfiança; moradores de rua; algumas pessoas com sacolas de compras; crianças com suas famílias. Aos poucos compõe-se uma plateia de teatro que chama atenção por sua miscigenação de cores e classes sociais. É possível reparar que aqueles que vieram já com intuito de assistir ao espetáculo, em sua maioria jovens atraídos pela divulgação da companhia, aos poucos sentam-se conforme os artistas delimitam o espaço. Já os mais curiosos, que se aproximaram sem saber muito bem o que acontecia, são mais desconfiados, muitas vezes permanecem em pé, formando uma segunda camada de espectadores, dando a impressão que podem sair a qualquer momento caso desagrade. No espetáculo, o que parecia um ataque agora se torna uma festa entre os artistas. Espalham seus objetos e coqueteis molotovs pelo chão, delimitando um círculo. Ali acontecerá um espetáculo.

Após “A Brava”, espetáculo que reconta a história de Joana D’Arc, e “O Errante”, que tem como temática “O Mundo da Imagem e suas Aparências”, a Brava Companhia retomou o caminho do teatro de rua com o espetáculo “Este lado para cima”, cujo prólogo descrevemos acima, e que tem uma temática mais ampla e multifacetada, abarcando diferentes questões dentro do capitalismo, como o fetichismo da mercadoria, a luta de classes, a bolha financeira de 2008, a questão urbana e o conceito de Sociedade do Espetáculo. Possivelmente um dos mais complexos trabalhos da companhia no que diz respeito à quantidade de referências teóricas que se vale. Nas palavras do grupo

Tínhamos uma difícil tarefa. A base dos estudos que geraram a peça ‘Este lado para cima’ encontra-se nos estudos de Guy Debord acerca da Sociedade do Espetáculo, no entendimento da luta de classes exposta por Marx e Engels, no teatro de Brecht, na crítica de Walter Benjamin e tantos outros pensadores e críticos que, ao longo do tempo produziram instrumentos em favor do povo e da classe trabalhadora (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p. 19)

A esse arsenal teórico, deveriam ainda se unir os pressupostos técnicos que a companhia já havia elaborado durante seus estudos: “a rua como espaço, estética suja e agressiva, música urbana como ferramenta narrativa e um conteúdo

crítico sem abrir mão da diversão” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.19). Por fim, havia ainda o desafio de que essa junção entre dramaturgia, formato e técnica resultasse em uma encenação que fosse capaz de dialogar com a população dos diferentes espaços por onde a trupe se aportasse, visto que o teatro de rua voltava a ser a escolha da companhia.

A dramaturgia – escrita por Ademir de Almeida e Fábio Resende, com colaboração dos demais atores e atrizes – tem em seu roteiro a história de uma cidade onde os trabalhadores constroem e mantêm uma grande bolha para abrigar a elite dirigente local durante um período de crise. Porém, para chegar a esse enredo, o espetáculo inicia-se contando como aquela cidade havia se formado. Para isso, como recurso narrativo, um personagem chama a atenção, o primeiro habitante da cidade: “Ninguém”. Usado como nome próprio, o texto se vale do significado do termo para ironizar o suposto desenvolvimento das cidades. Assim é feito, logo no começo da encenação, na cena intitulada: “Ninguém, progresso e a formação da cidade”:

ATRIZ 1

Encenada será essa história que começa com outra pequena história

TODOS OS ATORES

Se dirigindo ao ator que fará o papel de ninguém

Que será protagonizada por ninguém mais, ninguém menos que: Ninguém!

NINGUÉM

Comemorando

Eu sou Ninguém!

ATRIZ 2

Um dia, há remotos tempos, esta terra maravilhosa em que vivemos hoje, foi uma terra de Ninguém..

ATOR 1

Ninguém aqui era feliz!

ATOR 5

Ninguém tinha onde morar!

ATOR 4

Ninguém tinha cultura!

ATOR 2

Ninguém era livre!

ATRIZ 1

Empolgando-se

E ninguém era de ninguém!

CORO DO PROGRESSO

Grupo de atores formam a imagem do Progresso, um grande monstro que prepara para avançar sobre Ninguém.

E foi então que, da noite pro dia, do dia pra noite, surgiu aos olhos de Ninguém, com sua força e vigor: o Progresso.

O Coro do Progresso se aproxima ameaçadoramente de Ninguém, enquanto os atores fazem sons ameaçadores e falam, ao mesmo tempo, poemas e texto que se relacionam com a ideia de progresso. Quando fica de frente a Ninguém, o coro para de repente.

NINGUÉM

Estranhando a parada repentina do Coro

Ué, que foi?

CORO DO PROGRESSO

Saltando sobre Ninguém

Montinho!

ATOR 5

E ali, na terra de Ninguém, o Progresso, gentilmente, fincou sua bandeira...

ATOR 1

Do desenvolvimento!

ATOR 2

Civilização!

ATRIZ 1

Modernidade!

ATRIZ 2

E humanidade

ATOR 4

E, desde então, Ninguém tenta conter a força avassaladora do Progresso.

(BRAVA COMPANHIA, 2015, p.137-139)

Essa é uma característica que se repete ao longo do texto, o humor em tom de ironia, muitas vezes em um sentido provocativo, que atira para muitos lados. Percebe-se que o humor figura como elemento de destaque no texto, sendo um dos responsáveis pelo diálogo direto com o público. Como observa Ademir de Almeida,

a dramaturgia trata os representantes do poder com escárnio, mas nem por isso poupa os trabalhadores da crítica a sua incapacidade de organização (ou de sua organização incapaz) perante os opressores. Até mesmo o Teatro é questionado, em cena que coloca os atores constrangidos, tentando explicar a suposta relevância de seu trabalho para uma plateia que protesta por não ter condições de se alimentar dignamente. 'Este lado para cima' é sujo e agressivo e, apesar do seu conteúdo crítico e autocrítico, não abre mão da diversão (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.21)

Durante a cena mencionada pelo ator, intitulada "Intervenção do Povo", dois atores surgem do meio do público, como se fossem transeuntes ou espectadores, e iniciam um diálogo com outro ator que está em cena, mas que abandona seu papel momentaneamente para respondê-los:

POVO 1

Surgindo do meio do público, interrompendo as risadas dos Poderes

Ei! Vocês aí! O que tá rolando aqui? É alguma manifestação

PODER 3

Abandonando o personagem e respondendo como Ator 3

Que é isso, amigo... Não é manifestação, não. É só Teatro.

POVO 1

Teatro?

ATOR 3

É... Teatro para o deleite da comunidade

POVO 2

E falta quanto tempo pra acabar?

ATOR 3

Uns 20 minutos.

POVO 3

O que é que tá tendo aí

POVO 2

É teatro. Falta uns vinte minutos pra acabar. E depois eles vão distribuir leite pra comunidade.

ATOR 3

O quê? Não! Que leite?

POVO 1

Você mesmo que falou que vai ter leite pra comunidade.

ATOR 3

Eu disse “deleite”.

POVO 1

Pois é! Então, de leite.

ATOR 3

Minha gente, desculpa, mas não tem leite não. Eu disse “deleite”, que é o mesmo que “satisfação”. O alimento que nós fornecemos aqui é outro: é informação! Alimento para a consciência!

POVO 1

Sei... Mas não é a consciência do povo que tá roncando não. É a barriga mesmo... E quando a barriga ronca não tem informação que dê jeito. É só comida mesmo...

ATOR 3

É... Eu sei. A coisa tá difícil pra todo mundo, viu. Eu sinto muito mas eu preciso voltar aqui pro meu Teatro. Boa sorte, companheiro.

POVO 1

Saindo de cena

Teatrinho de merda...

(BRAVA COMPANHIA, 2015, p.162-163)

A cena, que isoladamente poderia sugerir uma quebra na dramaturgia, na verdade está diretamente relacionada com o enredo. Esse é o momento da trama onde os trabalhadores já foram enganados, construíram a bolha para a elite dirigente e agora continuam sofrendo cada vez mais durante a crise enquanto a classe dominante está lucrando sem preocupações dentro de sua bolha. A “Intervenção do Povo”, nesse sentido, aponta, de forma metalinguística, para o fato de que o caminho do teatro não é por si só salvador e que muitas vezes possui uma distância e incomunicabilidade com boa parte própria população que frequenta os espaços por onde o espetáculo circula. Paradoxalmente, o próprio humor e as quebras no fluxo narrativo são também recursos para buscar essa comunicação. É possível notar, especialmente no público passante, que se aproxima do espetáculo com desconfiança, que os momentos de riso são fundamentais para a permanência e imersão no espetáculo, o que é estratégico para a companhia, em especial em apresentações dinâmicas, realizadas em espaços públicos, onde muitas vezes o grupo tem pouco tempo para “seduzir” o espectador a continuar no espetáculo. Nesse sentido, o humor permeia o espetáculo, mesmo durante reflexões agudas, ou

momentos de tensão da dramaturgia. Como Ademir de Almeida e Fábio resende afirmam,

Não há a pretensão de se elaborar e discutir, durante os cerca de 90 minutos de duração da peça, todos os processos que envolvem a luta de classe em andamento na sociedade. Mas existe a pretensão de se despertar, pelo menos, algum incômodo sobre o assunto (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.25).

A esse humor peculiar, soma-se um certo maniqueísmo colocado em cena, fruto do exagero em que os personagens são desenhados, visto que “as figuras dos Trabalhadores e dos Poderosos são construídas com um caráter excessivo” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.26). Nessa toada, além da dicotomia construída entre os ricos da bolha e os trabalhadores que vivem fora dela, a dramaturgia é permeada por diversos tipos e situações do mundo contemporâneo como um morador de rua que é expulso pelo guarda para uma obra de reurbanização; uma ONG hipócrita que atua na periferia; um banco construído a custa dos trabalhadores; um economista que fala através de termos técnicos que ninguém entende, um programa de auditório patrocinado pela Bolha e que explora a imagem de quem quer mudar de vida; um Pastor que reproduz o discurso ditado pelos Poderes; um Jornalista que cobre o momento em que a Bolha é invadida, distorcendo a notícia como atentado terrorista.

Para compreender a composição que essas situações colocadas formam na dramaturgia do espetáculo, uma pista interessante é relatada pelo próprio grupo, em uma de seus “Caderno de Erros”, publicação da companhia que visa trazer o registro das atividades e pensamento da companhia em sua trajetória. Neste relato específico assinado coletivamente e intitulado “Contra imagem ou rever com olhos desconfiados” o grupo fala sobre a imersão teórica que realizaram, entre 2008 e 2010, período que coincide com o processo criativo do espetáculo, acerca da relação entre o teatro e a sociedade do espetáculo, segundo o conceito de Guy Debord. A partir desses estudos, o grupo afirma

Nosso intuito é construir uma disputa simbólica por meio do teatro que possa ser apreendida por nós e pelo público. Para que esta apreensão possa ser conferida, são necessários estudos práticos de reformulação destas imagens naturalizadas ao longo do tempo e do espaço que conduzam a um caminho de reconhecimento da imagem apresentada, apresentação crítica da imagem na imagem e a inversão da contemplação em espanto (...)

Ao nosso teatro cabe o trabalho de apresentar as imagens dominantes e suas inverdades, em outras palavras, transformar as mentiras em verdades, apresentando o contrário de suas imagens, ou seja, desnaturalizando-as, insistindo no desafio e no risco de soterrar a ilusão consciente e hipocrisia

deliberada e emergir o espanto e a consciência (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.68-69)

Notemos um sentido do espetáculo como uma espécie de “tomada de consciência” levada pela companhia ao público presente, certamente influenciada pelo marxismo que permeia os relatos teórico do grupo. Assim é composto “Este lado para cima – isto não é um espetáculo”, uma série de imagens socialmente conhecidas que, na intenção exposta do grupo, buscam sua desconstrução e interferência no próprio espectador. Para isso, a questão técnica também é influenciada diretamente, sendo que o treinamento técnico do ator deve “produzir condições facilitadoras para que o público possa apreender criticamente o que está sendo construído (imagem) e desvelado (contra imagem)” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.69)

Esse pressuposto também ajuda a compreender o final pessimista na qual o personagem “Ninguém” é morto pela polícia enquanto tenta destruir a bolha e relatado como terrorista pelo jornalista que relata o caso ao vivo. Assim a notação da dramaturgia descreve o final do espetáculo:

Os poderes riem copiosamente enquanto descem de seus respectivos bancos e saem de cena. Ao mesmo tempo, um ator entra em cena vagarosamente e se aproxima do corpo estendido no chão. O ator olha para o corpo e estende a mão ao companheiro caído, que se levanta e sai de cena. Em seguida, o ator se dirige ao público para recitar o poema ‘Quando os trabalhadores perderem a paciência’, de Mauro Iasi. Enquanto o ator recita em voz alta no centro do espaço cênico, os demais atores o acompanham em tom mais baixo ao mesmo tempo que recolhem os objetos de cena. (BRAVA COMPANHIA, 2015, p.192)

Neste momento, olhando para o círculo de pessoas em volta da área cênica é possível notar que está bem maior do que o início do espetáculo, o que faz crer que, embora por diversos motivos algumas pessoas saem durante a peça, o volume de pessoas que se agregam ao acontecimento na praça é bem maior. Parece um espetáculo que, mesmo com a temática densa, possui em sua dramaturgia uma série de elementos que permite se comunicar com êxito tanto com o público leigo, que provavelmente pouco frequenta o teatro, como com os que já conheciam a companhia. Ao fim da poesia, os artistas, já com o material recolhido saem empunhando os molotovs, fazendo barulho, como se fossem realizar algum atentado, até o público não mais enxergá-los, sumindo em meio aos aplausos.

4.3 “Isto não é um espetáculo” ou “o espetáculo não basta”

Não é nossa intenção aqui julgar a coerência ou fragilidade das dramaturgias, nem mesmo assumir juízo de valor sobre os discursos ou pressupostos políticos adotados pelas companhias. Após essa espécie de descrição que fizemos dos espetáculos “Ser Tão Ser – Narrativas de outras margens” e “Este lado para cima – Isto não é um teatro”, importa a nós demonstrar que a dramaturgia é um elemento crucial de distinção do teatro militante de São Paulo com relação ao teatro convencional. Isso porque assumida enquanto discurso coletivo pelos artistas, a dramaturgia, quando relacionada com os diversos elementos que compõem a encenação, afirma simbolicamente para o grupo três questões fundamentais: sua intenção política, seu pertencimento simbólico enquanto coletivo periférico e a busca pela proximidade com o público.

Um elemento das encenações que reúne esses três pontos é a música. Em geral, ela tem uma importância central na amarração da dramaturgia, normalmente marcando momentos chaves das encenações como a chegada dos atores (especialmente quando apresentados na rua), o início/fim do espetáculo, ou a transição entre as cenas. No caso dos espetáculos analisados, ambas companhias reproduzem ou parodiam letras conhecidas do cancionário popular. Assim temos no espetáculo do Buraco d’Oráculo o cortejo inicial é realizado com a música “Calix Bento” (reconhecida nas interpretações de Milton Nascimento, Pena Branca e Xavantinho, Sérgio Reis, entre outros) e a cena da festa de casamento conta com a música “Numa Sala de Reboco” (referência na cultura nordestina, composta por Luiz Gonzaga). Já a Brava Companhia, durante uma cena em que simula um programa de auditório, interpreta a música “Pois é, seu Zé”, de Gonzaguinha.

Porém, além de músicas já reconhecidas pelo público, é comum também a composição de músicas especialmente para os espetáculos a partir de ritmos populares, em geral com uma letra aguda ou irônica. O rap, por exemplo, gênero musical que se destaca por sua produção nas periferias brasileiras, é utilizado pelas duas companhias. No caso da Brava Companhia, dois trabalhadores disputam uma vaga de emprego no formato de uma batalha de MC’s:

TRABALHADOR 1

Olha eu patrão

Aqui querendo trabalhar

Faço tudo direitinho
É só o senhor mandar

Trabalho a semana inteira
Com satisfação
Se precisar domingo
Não recuso não

Olha eu patrão, aqui
Sua melhor pedida
Braço forte, dente limpo
E as pernas cumpridas
(...)

TRABALHADOR 2

Se liga patrão
Nessa mercadoria
Terceiro grau completo
Datilografia

Trabalho bem em grupo
Esbanjo paciência
Navego na internet
Tenho boa aparência

Proativo, esforçado
Não fumante, leio a Veja

Dinâmico, educado
Apenas vinho, não cerveja
Tenho básico do inglês
MS DOS
Se o senhor mandar é
That's all right my boss

(BRAVA COMPANHIA, 2015, p.167)

Já no espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de outra Margem”, o rap é utilizado para a mudança de cena, no momento em que a favela passa a ser caracterizada no espetáculo. Assim cantam os atores enquanto preparam o cenário:

Você não precisa saber geografia
Pra saber onde é que fica essa tal periferia
Dizem que ela é longe, violenta e coisa assim
A minha, a sua, a nossa periferia

É certo que precisa de muita melhoria
Escola, educação, saúde e moradia
Por isso tem que ter uma certa teimosia
Pra viver e amar essa tal periferia

É populosa, é enorme, chega gente todo dia
Por isso veja só, eu não me oporia
Se tivesse um pouquinho de mordomia
Na minha, na sua, na nossa, periferia

(BURACO D'ORÁCULO, 2013, p.113-114)

Outra cena musical interessante, no mesmo espetáculo, é o momento em que a polícia chega na ocupação de terras. O diálogo entre a polícia e ocupados é realizado a partir do popular “funk”, cuja percussão é feita pelo policial através das batidas do cassetete no escudo. Ao analisar o espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de Outras Margens” em artigo, a pesquisadora Jussara Trindade destaca que

O trabalho musical desenvolvido pelo grupo mostra a importância que a música representa para sua proposta estético-estética de teatro – fazendo de suas criações e recriações musicais a concretização de um *gestus* musical imbuído de forte carga política que extrapola a mera “utilização” da música em um espetáculo (TEIXEIRA, 2013, p.139)

É inegável, aqui, a influência da proposta técnica do Teatro Épico Brechtiano¹⁰³ assumida por boa parte dos grupos militantes na periferia de São Paulo

¹⁰³ Para o Teatro Épico proposto por Bertold Brecht a música representa um recurso estético que consegue gerar o que o dramaturgo chama de *efeito de distanciamento* necessário para a relação público-obra (BRECHT,

no destaque que a musicalidade recebe nas tramas. Porém, além dessa intenção política, a música tem outra função central para a dramaturgia desses grupos, vinculando a encenação aos elementos comuns ao cotidiano da vida periférica, neste caso os ritmos musicais (rap, funk, forró, entre outros).

Nesse sentido, embora estejamos detalhando a música, quando observamos o quadro composto pelos artefatos estilísticos da encenação – texto, músicas, gírias, sotaques, o cenário, os figurinos, a construção dos personagens, entre outros – evidencia-se de maneira concreta a busca da aproximação do fazer teatral das companhias com o seu posicionamento enquanto coletivo periférico e pela marcação de seu posicionamento político.

Esse registro é feito, por exemplo, em texto da Brava Companhia, intitulado “Cenário e Figurino como Crítica”. Afirmando que ambos seriam também fruto da pesquisa sobre a sociedade do espetáculo, “os cenários e figurinos recriam um mercado da moda, estabelecendo uma crítica ao excesso, à apropriação feita pelo mercado da moda das relações do homem, à fragmentação da vida humana” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015A, p.97). Já Mônica Martins, integrante do grupo Buraco d’Oráculo afirma que

Usamos nos figurinos elementos muito comuns a muitas roupas que vemos por aí. Fuxicos, retalhos, pinturas, xilogravuras, selinho de latinhas de refrigerantes, materiais que dão cor e vida, mas dão ao público um ar de velho, de gasto. Através das roupas percebemos o dia-a-dia e as dificuldades que cada personagem tem pra ganhar a vida e sobreviver nessa selva de pedra. O público, ao ver esses tipos esquisitos, diverte-se e, não raro, há identificação (...) Resmelengo assistindo Resmelengo, Donas Marias assistindo à Dona Maria (MATE, 2009, p.121)

Porém, de maneira mais direta, e agindo como elemento principal do discurso dos grupos, está a construção e desenvolvimento da trama e de seu argumento.

Há que se notar, nesse ponto da análise, que, mesmo repleto de artifícios técnicos e estéticos que se empenham em criar uma relação mais próxima entre o público e o espetáculo, há uma complexidade na dramaturgia no que diz respeito ao seu embasamento teórico. Pegando o exemplo dos dois espetáculos que analisamos, por exemplo, por um lado temos a temática da “desterritorialização” em consequência

1967). Para uma maior compreensão do impacto do Teatro Épico na dramaturgia brasileira, ver “A Hora do Teatro Épico no Brasil”, de Iná Camargo Costa (1996)

do processo de urbanização brasileiro, no caso do Buraco d'Oráculo. E, por outro, a Brava Companhia trabalhando muitos dos princípios marxistas, bem como aprofundamentos sobre a noção da Sociedade do Espetáculo. Há nesse sentido, durante o processo criativo, a criação de diversos momentos – encontros, bate-papos, oficinas, cursos, seminários – onde as companhias buscam o contato com especialistas e estudiosos das temáticas, o que possibilita certa profundidade e coerência teórica nos enredos quando partem temas estranhos ao próprio teatro.

Retomando a construção do conteúdo da dramaturgia, é possível notar, tanto no espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de Outra Margem” como em “Este lado para cima – Isto não é um espetáculo”, um esforço comum das companhias em lançar um olhar crítico sobre a cidade e seu modo de vida.

No caso de “Ser tão ser – Narrativas de Outra Margem” essa intenção é mais clara, visto que o próprio processo criativo que origina o espetáculo tem como base o relato de história de vida dos moradores periféricos para se chegar, então, à questão do que o grupo chamaria de “desterritorialização” dessas pessoas diante do choque com a dinâmica da própria cidade. Por outro lado, a Brava Companhia, influenciada pelo viés marxista assumido pelo grupo, parece formular um espetáculo que joga luz, primordialmente, questões mais estruturantes, como o próprio processo de formação das cidades e uma espécie de sistema de dominação que metaforicamente é representado pela elite blindada por uma bolha que fora construída pelos próprios trabalhadores.

A vida urbana e suas tantas decorrências, aliás, se não for protagonista, ao menos perpassa a grande maioria das temáticas dos espetáculos das companhias militantes que atuam na periferia de São Paulo. Assim acontece com os espetáculos que tiveram destaque na cena nacional, como “Relâmpio” (2012), fruto de parceria entre a Cia do Miolo e Cia Pauliceia, quando retomam o mito do cangaço para contar as histórias dos vendedores ambulantes e moradores do centro de São Paulo. Na mesma linha, o grupo Pombas Urbanas, sediado na Zona Leste, para a realização do espetáculo “Mingau de Concreto” (1996) pesquisou os tipos encontrados no centro de São Paulo, como bêbados, malandros, travestis, meninos de rua, prostitutas, grã-finas decadentes, autoridades e religiosos. Temos ainda o “Pequenas historias que à História não contam” (2002), do Engenho Teatral, espetáculo que, a partir de uma

série de situações narrativas, questionam o modelo de sucesso a partir da qualificação profissional. O premiado “Mire Veja” (2003), da Cia do Feijão aposta no diálogo com a literatura, ao adaptar para o teatro as micro-histórias urbanas de brasileiros anônimos que são reunidas no livro de Luiz Ruffato “Eles eram muitos cavalos”. Já “Hospital da Gente” (2008), da Cia Clariô de Teatro, parte de textos de Marcelino Freire, para contar o dia-a-dia na casa das mulheres trabalhadoras, prostitutas, mendigas e bêbadas. Ou mesmo “A saga do menino diamante – uma ópera periférica” (2009) espetáculo do grupo Dolores Boca Aberta que ganhou o prêmio Shell ao contar como a história de sucesso ou fracasso de personagens diante do processo de formação da periferia. Isso só para citar algumas das principais referências das últimas décadas no teatro militante de São Paulo. O crítico teatral Kil Abreu, ao observar a recente produção teatral no município coloca que

o que se viu nestes anos (...) foi um caldeirão de soluções estéticas que vêm discutindo profundamente, em geral sob o respaldo de plataformas experimentais, as relações entre arte e cidade, mesmo quando não é este o tema que está em primeiro plano no trabalho dos grupos. (ABREU, 2014, p.22)

Interessante neste sentido, retomar Raymond Williams (2010) que, ao discorrer sobre o Drama Moderno afirma que uma de suas principais características seria a representação de um cotidiano aparente, pautado no modo de vida burguês e nos valores hegemônicos. No caso dessa predileção do teatro militante, pelo contrário, podemos identificar nesses grupos a busca por trazer para a encenação um cotidiano velado da cidade, que não estaria em cena.

Assim, seja a partir da busca por histórias de vida nas “narrativas de outra margem” do Buraco d’Oráculo, ou pela elaboração de “contra imagens” por parte da Brava Companhia, podemos depreender em ambas dramaturgias elementos, tanto na composição das cenas e como dos personagens, que ressaltam a fala do grupo enquanto parte pertencente à periferia ou à classe desfavorecida. Assim, a crítica pela estética, de certo modo, filia-se à necessidade, colocada por Benjamin, em reverberar a “história dos vencidos”, uma tentativa, consciente ou não, de ruptura com a “identificação afetiva com os dominantes, ou vencedores” (LÖWY e BENJAMIN, 2005).

Há, portanto, uma recorrência nas companhias, como vimos nos tantos exemplos que citamos, a intenção de trazer, nas próprias encenações, esse cotidiano

velado e seus personagens, cuja invisibilidade é parte da dinâmica das cidades brasileiras. O pesquisador Alexandre Mate, chega a definir o espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de outra Margem” como “epifania de um cotidiano perverso” (MATE, 2009, p.125) Assim, para o grupo Buraco d’Oráculo:

As personagens, em cena, precisam corresponder aos passantes, retirar deles a matéria básica a partir do qual o universo dramático se faça. São personagens alegóricas que expressam e representam, de certa forma, o homem comum que se assiste em cena. Então, percebida essa simbolização, o passante torce pela personagem que é igual a si. (MATE, 2009, p.110)

Notemos que, no caso dos dois espetáculos que analisamos, há uma proposta de concepção que coloca a rua como espaço cênico. A dramaturgia e a encenação, em conjunto, trazem, nesse sentido, um universo de temas e propostas estéticas que dialogam com a própria cidade. Ademir de Almeida, integrante e um dos dramaturgos da Brava Companhia, afirma, por exemplo, que “Este lado para cima é sujo e barulhento como os centros urbanos e, por isso mesmo, dialoga esteticamente muito bem com eles” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.34). Embora nem todas as companhias façam da rua a opção de encenação, o formato do espetáculo recebe uma atenção especial, pensado como uma espacialidade vinculada à cidade e seus habitantes, não mais um lugar sacralizado, com códigos próprios, como a sala teatral. Assim afirma Edson Paulo Souza, ator do grupo Buraco d’Oráculo:

A rua é considerada como um espaço de disputa de diversos seguimentos pelo espaço político que ela representa, pela forma estratégica de atuação, ou até mesmo pela concorrência sonora. Neste campo torna-se necessário cada vez mais formas de atuação que utilize de recursos de outras linguagens artísticas para que assim a manifestação de rua se instaure de forma que o teatro seja instrumento de interlocução com os transeuntes. (GOMES; PAULO e COELHO, 2014, p.08)

Já Fábio Resende, da Brava Companhia, afirma que

A opção pela rua, como espaço que se diz público, mas não é mais, é espaço de circulação da mercadoria, é desenvolver a forma de fazer teatro ali sabendo do enfrentamento que está dado (RESENDE, 2012 APUD PERCASSI, 2014, p. 125).

Os espetáculos, neste sentido, ao buscarem o público não tradicional, são vistos pelos seus criadores como uma intervenção no cotidiano da própria cidade. É muito significativo as próprias reações do público durante as apresentações, sempre presente nos registros de experiência das companhias. Em um deles, a Brava Companhia relata, em uma apresentação da Vila Rubi – comunidade que lutava diante

da ameaça de ser retirada pelo Estado – a intervenção, de uma das moradoras que pegou o microfone durante a apresentação e disse:

Fizeram um monte de promessas, agora eles despejam a gente daqui como se fôssemos ratos! Se eles querem mudança, vão mudar lá fora! Tem gente na rua, tem gente passando fome! A Vila Rubi é uma comunidade e tem o direito de permanecer aqui. Nós exigimos o direito de morar na Vila Rubi. (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.30)

Em outro exemplo, Adailton Alves Teixeira, ator do Buraco d'Oráculo, relata uma situação vivida durante uma apresentação, quando uma atriz representava uma migrante que procurava o marido morto pela violência no campo:

Nas primeiras falas da atriz, uma moradora de rua, aproveitando-se do grande número de pessoas presentes, ao identificar-se com a violência narrada, quis falar um pouco de si, da condição a que estava submetida, dando bastante ênfase à violência policial que sofria quase todos os dias. Evidente que todas as atenções do público presente foram para a moradora de rua. A atriz, em um primeiro momento, tentou dialogar com ela, sem êxito. Então, sabiamente, parou e se retirou, aguardando o momento certo para realizar sua intervenção. (TEIXEIRA, 2012, p.124)

Ao colocar um cotidiano velado em cena, e representar a cidade em intervenções estéticas, o espetáculo se coloca, de fato, como uma das tantas produções – materiais e imateriais – que a cidade abriga. A crítica literária argentina Beatriz Sarlo, neste sentido, ao observar a proliferação de representações artísticas na cidade afirma que:

A arte transbordou, mesmo nas cidades em crise, ou mais ainda nas cidades em crise, sobre o espaço público. Indagar se a presença do homem adormecido encostado no mural era obra de um artista urbano é, em si, um sintoma do tipo de intervenção da arte na cidade. A operação artística sobre o espaço urbano responde ao programa de tornar criticamente visíveis a vida na cidade, a perda dos direitos de cidadania, o declínio do espaço público. No entanto, a cidade tem um potencial devorador dessas intervenções na medida em que lhes opõe cenas que parecem provir de um programa de artista quando se originam nos acasos da vida cotidiana. A cidade material oferece resistências materiais à intervenção estética. E neste ponto coloca-se um problema. As intervenções materiais no espaço urbano enfrentam a questão de que, justamente por serem materiais, é muito possível (apesar das boas intenções) que se confundam com o que acontece na própria cidade. (SARLO, 2014, p.163)

Outro ponto interessante para pensarmos é a dramaturgia como um discurso que se espalha pela cidade, e mesmo fora dela. Mesmo com suas sedes nas periferias, esse mesmo espetáculo é também apresentado em festivais, centros culturais, movimentos sociais, escolas, entre outros espaços. É preciso retomar aqui a ideia de que a itinerância do discurso dramático é uma característica muito específica da linguagem do teatro. Para as companhias do teatro militante, a

dramaturgia, neste sentido, marca posicionamentos e discursos políticos disseminados pelas companhias. Assim, ainda que ambas encenações tragam pontos de identificação com a periferia paulistana, esses elementos podem operar de diferentes maneiras de acordo com as variáveis do espetáculo (público, espaço, etc), isso faz com que as dramaturgias se constituam como elementos chave para a reafirmação do discurso de pertencimento à periferia que se espalha por onde o grupo se apresenta, seja nas periferias, nos centros urbanos ou em grandes festivais. A mesma reafirmação pode ser observada na itinerância do discurso político, visto que, assim como praticamente todo o repertório, são espetáculos que se destacam por sua ênfase reivindicatória e contestadora. Assim, retomando a ideia de atuação política das companhias do teatro militante, os discursos dramatúrgicos ao itinerarem, cada qual ao seu modo, são também responsáveis, nos diversos espaços por onde passam, em enfatizar o teatro como instrumento de questionamento de ideias hegemônicas, como vimos nos dois espetáculos.

Assim, embora partindo de alguns pontos de reflexão e proposições técnicas/estéticas distintas, como demonstramos nos espetáculos “Ser Tão Ser – Narrativas de Outras Margens” e “Este lado para cima – Isto não é um espetáculo”, essa predileção por temas ligados à cidade nas dramaturgias indica, em nossa visão, a relevância simbólica que o pertencimento desses grupos às periferias representa para essas companhias. Inclusive, se retomarmos nesses dois espetáculos – e poderíamos também estender às demais encenações mencionadas de outras companhias do teatro militante de São Paulo – o argumento das dramaturgias se ancora a partir do ponto de vista de um olhar periférico. Isso é muito relevante, especialmente do ponto de vista de que a dramaturgia, no teatro – dado seu caráter itinerante, onde se pode encenar o mesmo espetáculo em muitas localidades – é um discurso que se itina, por onde as companhias passam, afirmando uma série de construções elaboradas os próprios artistas, neste caso o pertencimento simbólico à periferia.

Vale lembrar a já citada passagem do prólogo para o início do espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de outras margens”, na qual o grupo se apresenta: “Boa noite senhoras e senhores. O que irão aqui ver e ouvir não se passa no momento presente, mas no tempo passado, escrito por nossa gente. Ouvimos a história do povo: vocês...nós” (BURACO D’ORÁCULO, 2013, p.107)

Já no espetáculo “Este Lado para cima – Isto não é um espetáculo”, por exemplo, essa noção de pertencimento do grupo fica clara em um dos momentos em que os senhores do poder conversam sobre a ascensão econômica e um dos atores sai de seu personagem para questionar o que estava se passando na cena:

PODER 2

Nós estamos crescendo economicamente, e isso é o mais importante...

PODER 1

Nossos Investimentos estão cada vez mais valorizados

PODER 3

Nós estamos arrecadando cada vez mais!

ATOR 4

Invadindo o centro da cena de forma repentina

Peraí! Assim não dá! Eu não aguento mais! Eu preciso interromper isso aqui!

Os poderes olham com ar de espanto para o Ator 4

PODER2

Calma. Está tudo bem. Você não está interrompendo nada. Nós já terminamos. E essa é sua deixa. Nós já sabíamos que você entraria agora. Pode falar!

ATOR 4

Nós? Vocês percebem como eles sempre falam “nós”? Vocês ouviram? Mas por que eles sempre falam “nós”, quando, na verdade, eles querem dizer “eles”? E não, “nós”?

Se referindo e apontando para os outros atores e o público

A palavra “nós”, quando é pra ser nós mesmos, só serve para eles na hora de dividir os prejuízos... Porque “nós” e “eles” somos bem diferentes. E quando é pra repartir o lucro, o “nós” quer dizer “eles”, e não “nós”... E só serve para nós, se eles se servem de nós. E “nós” servimos “eles”, mas “eles” não servem a “nós”... Então... “nós” é só “nós” mesmos... Não tem jeito... E já que é assim, “nós” tem que ser mais “nós”! Nós tem que ser mais nós e contra eles! É nós! É nós! É nós!

Ator sai de cena de maneira enlouquecida

(BRAVA COMPANHIA, 2015, p.165)

Nesse sentido, mais do que uma tarefa legada a um observador distante, é ele – ressalta-se – o próprio artista da periferia que contará essa história. Como destaca o ator Edson Souza,

E depois de um momento turbulento no processo, achamos nosso porto seguro em nós mesmos, partindo de nossas histórias, não no sentido egocêntrico, mas no sentido de que em nossas histórias tem muito das histórias dessas pessoas, e vice-versa: somos moradores da zona leste, somos migrantes ou filhos de migrantes, buscamos também nosso chão. É o espetáculo que mais fala da gente! (SOUZA, 2012 apud TEIXEIRA, 2012, p. 164-165)

O mesmo tom pode ser encontrado na publicação do grupo “Narrativas de Trabalho”

Identificamo-nos com esses relatos porque também somos frutos desse processo. A nossa história pessoal e a história de construção do grupo, tem muito do que ouvimos. Também trocamos nosso chão ou somos filhos daqueles que trocaram suas terras por condições melhores de sobrevivência (TEIXEIRA, 2011, p.38)

A ênfase na origem periférica também está ressaltada de maneira similar no texto “Este Lado para Cima – De Trabalhadores para trabalhadores”, escrito por Ademir de Almeida e Fábio Resende, ambos dramaturgos do espetáculo e integrantes da Brava Companhia

“A Brava Companhia é um grupo formado por filhos de pedreiros, costureiras, metalúrgicos, marceneiros, empregadas domésticas, ou seja, trabalhadores. Todos moradores da periferia sul da cidade de São Paulo, local onde se encontra a sede da Companhia no bairro Parque Antônio, e onde se deu a pesquisa e montagem de “Este lado para cima”. Todo esse contexto concreto no qual vivem seus criadores e onde foi concebida a obra também é determinante para sua análise (...) A Brava Companhia coloca pra si a responsabilidade de criar simbolicamente, por meio de seu teatro, um mundo contraditório, em movimento e passível de mudança” (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.27)

Notemos que, tanto no caso do Buraco D’Oráculo como na Brava Companhia é possível observar como a origem periférica e trabalhadora é ressaltada de modo a justificar o conteúdo dos próprios espetáculos. Não à toa, ao fazermos o caminho inverso, como vimos, tantos elementos que orbitam na dramaturgia ressaltam esse pertencimento dos grupos à periferia.

Comum às diferentes linguagens que pulsaram através dessa perspectiva artística periférica, o “falar de dentro” e “para dentro” da periferia – característica que já trabalhamos em momentos anteriores – ao serem ressaltados por sua dramaturgia, traz consigo duas decorrências. Primeiro, vincula, à crítica (seja ela expressa

esteticamente ou nos bastidores), certa autenticidade e organicidade, visto a sensação de pertencimento dos artistas à realidade sob a qual o discurso se ancora. Segundo, valoriza elementos internos a esse cotidiano da própria periferia, proporcionando uma comunicação mais direta com os espectadores que, como vimos, nem sempre são afeitos ao universo teatral. Como observamos na fala do ator do grupo Buraco d'Oráculo Heber Humberto Teixeira, que afirma preferir apresentar o espetáculo:

Aqui, pertinho de casa, vendo as crianças assistindo, se divertindo e os adultos participando, comentando durante a apresentação, a todo momento. O nosso melhor prêmio veio deles, ao dizerem: "a nossa história está aí, sendo representada" (TEIXEIRA, 2013, p.35)

É como se o pertencimento do grupo à periferia fosse correspondido por um compromisso do fazer teatral dos grupos com a população periférica e trabalhadora. A dramaturgia, que privilegia esse cotidiano que não está em cena, em geral permeada pela vida urbana, reflete o sentimento de pertencimento apontado pelos artistas à periferia e, conseqüentemente, a esse processo de exclusão que precisaria ser denunciado.

Mas, a denúncia não basta. Para esses grupos – e aqui mostram quão relevante é simbolicamente a sua militância – o espetáculo é também um instrumento de atuação política, seja com relação à diferenciação estabelecida com relação ao formato-conteúdo do teatro tradicional, e também com a ideia de transformação do espectador. Já falamos um pouco sobre isso na ideia de "contra imagem" desenvolvida pela Brava Companhia, quando afirmam que

Nosso intuito é construir uma disputa simbólica por meio do teatro que possa ser apreendida por nós e pelo público. Para que esta apreensão possa ser conferida, são necessários estudos práticos de reformulação destas imagens naturalizadas ao longo do tempo e do espaço que conduzam a um caminho de reconhecimento da imagem apresentada, apresentação crítica da imagem na imagem e a inversão da contemplação em espanto (...)

Ao nosso teatro cabe o trabalho de apresentar as imagens dominantes e suas inverdades, em outras palavras, transformar as mentiras em verdades, apresentando o contrário de suas imagens, ou seja, desnaturalizando-as, insistindo no desafio e no risco de soterrar a ilusão consciente e hipocrisia deliberada e emergir o espanto e a consciência (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.68-69)

Assim, se por um lado ambos enredos não deixam de trazer uma série de denúncias sobre diversas facetas da vida na cidade, compondo uma visão muitas vezes pessimista, criando situações tensas em que a dominação social é

representada contundentemente, por outro não deixam de se colocar, no discurso assumido pelos grupos, enquanto instrumento de estímulo à transformação dos espectadores. Interessante nesse sentido observarmos as últimas falas dos espetáculos. Em “Ser Tão Ser – Narrativas de Outras Margens”, todos os atores se reúnem e repetem diversas vezes, quase como palavra de ordem, a fala da personagem “Se o povo soubesse o valor que ele tem, não aguentava desaforo de ninguém” (BURACO D’ORÁCULO, 2013, p.123). Já “Este lado para Cima – Isto não é um espetáculo”, enquanto os atores retiram os objetos de cena, recitam o poema “Quando os trabalhadores perderem a paciência”, de Mauro Iasi:

(...) o Ator se dirige ao público para recitar o poema “Quando os trabalhadores perderem a paciência”, de Mauro Luís Iasi, livremente adaptado pela Brava Companhia. Enquanto o Ator recita em voz alta no centro do espaço cênico, os demais atores o acompanham em tom mais baixo ao mesmo tempo em que recolhem os objetos de cena.

ATOR

As pessoas comerão três vezes ao dia

E passearão de mãos dadas ao entardecer

A vida será livre e não haverá concorrência

Quando os trabalhadores perderem a paciência

Certas pessoas perderão seus cargos e empregos

O trabalho deixará de ser um meio de vida

As pessoas poderão fazer coisas de maior pertinência

Quando os trabalhadores perderem a paciência

O mundo não terá fronteiras

Nem estados, nem militares para proteger estados

Nem estados para proteger militares prepotências

Quando os trabalhadores perderem a paciência

A pele será carícia e o corpo delícia

E os namorados farão amor não mercantil

Enquanto é a fome que vai virar indecência

Quando os trabalhadores perderem a paciência

Quando os trabalhadores perderem a paciência

Não terá governo nem direito sem justiça

Nem juízes, nem doutores em sapiência

Nem padres, nem excelências

Uma fruta será fruta, sem valor e sem troca

Sem que o humano se oculte na aparência

A necessidade e o desejo serão o termo de equivalência

Quando os trabalhadores perderem a paciência

Quando os trabalhadores perderem a paciência

Depois de dez anos sem uso, por pura obsolescência

A filósofa-faxineira passando pelo palácio dirá:

‘Declaramos vaga a presidência!’

Mas isso, só quando os trabalhadores perderem a paciência

Ao fim do poema, todos os atores ocupam em coro o espaço da representação, acendem seus coquetéis molotov e os erguem ao alto em cumprimento ao público. Em seguida fazem barulho com os instrumentos e objetos de cena, como se preparassem um ataque e saem em marcha até desaparecerem aos olhos do público.

(BRAVA COMPANHIA, 2015, p.191-192)

Com coquetéis molotovs em mão, como indicado na dramaturgia, o grupo sai de cena como que reafirmando o subtítulo da peça: “isso não é um espetáculo”, ou, poderíamos compreender, “o espetáculo não basta”. Em texto assinado por Daniela Landin e publicado em um dos “Caderno de Erros” da companhia, assim é descrito:

Isto não é um espetáculo tende a remeter a experimentação de linguagem relacionada ao discurso político. A negação da noção de espetáculo parece ser construída por três camadas: ao se caracterizar muito mais por um manifesto que se materializa ele mesmo em uma manifestação pública, um levante à espécie de panfleto criado para incitar a mobilização; ao refutar o teatro espetacular, que exige uma plateia e não um público e que não busca a relação; por fim, ao rejeitar a transformação do trabalho artístico em

mercadoria, em conjunto de imagens e aparência, em capital (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015B, p.22)

Na mesmo sentido, ainda que de maneira distinta, vem o subtítulo “Narrativas de Outra Margem”, que marca o ponto de partida e as escolhas realizadas pelo grupo Buraco d’Oráculo:

Assuntos específicos para escolha de repertório e espaços de apresentação dos espetáculos determinam escolhas e parcerias, e imprimem certa coerência ao existir, ao fazer. Grupos que escolhem assunto que interessam à ampla parcela da população; que levam seus espetáculos nos espaços em que residem tais pessoas; que adotam o pondo de vista das personagens populares; (...) que organizam a obra de modo a que os integrantes dessas comunidades possam interferir e propor todo tipo de intervenção (MATE, 2009, p.122)

Por fim, poderíamos destacar aqui também uma das frases centrais do espetáculo “Ser Tão Ser – Narrativas de Outra Margem” e que pode também ser considerada um pressuposto das companhias estudadas. Ela é dita pelo narrador já na parte final da encenação, assim que acontece a derrubada do barraco de um dos moradores da favela, durante uma festa de casamento: “a vida é sempre mais forte que qualquer arte” (BURACO D’ORÁCULO, 2013, p.119). Com ela, o narrador, em uma breve pausa na narrativa, anuncia que enquanto acontecia o espetáculo, milhares de pessoas lutavam pelo direito a um teto para morar. Ou ainda lembrar o trecho que mencionamos anteriormente, do espetáculo “Este lado para cima – Isto não é um espetáculo” quando um ator sai do meio do público, como se fosse um espectador qualquer, extremamente pobre, e, ao saber que se tratava de um teatro, e não uma distribuição de leite, sai bravo, dizendo, “Teatrinho de merda...” (BRAVA COMPANHIA, 2015, p.163). Certamente o atrelamento, quando não uma submissão, da arte às questões sociais e à militância política, o que de certo modo pode parecer incômodo a muitos dos especialistas teatrais, é um ponto comum entre estas dramaturgias de outra margem.

Conclusão - Reconfigurações do artista engajado e o alcance do teatro militante

A única produção cultural autêntica atual parecia ser aquela que pode recorrer à experiência coletiva dos bolsões marginais da vida social do sistema mundial: literatura e *blues* negros, *rock* da classe trabalhadora inglesa, literatura da mulher, literatura *gay*, o *roman québécois*, a literatura do Terceiro Mundo; e essa produção é possível apenas até onde tais formas de vida ou solidariedade coletivas não tenham sido totalmente penetradas pelo mercado e pelo sistema de mercadorias. Este não é necessariamente um prognóstico negativo, a menos que se acredite num sistema total crescentemente tranquilo e abrangente; o que estiliza tal sistema - o qual, inquestionavelmente, tem sido montado por toda parte desde o desenvolvimento do capitalismo industrial - é, porém, muito precisamente a prática coletiva ou, para pronunciar seu nome tradicional e não mencionável, a luta de classes. No entanto, a relação entre luta de classes e produção cultural não é imediata; não se reinventa um acesso à arte política e à produção cultural autêntica crivando o discurso artístico individual com signos políticos e de classe. Em vez disso, a luta de classes e o vagaroso e intermitente desenvolvimento da genuína consciência de classe, são eles próprios o processo por meio do qual um grupo novo e orgânico constituiu a si mesmo, mediante o qual o coletivo abre caminho na atomização reificada (Sartre a chama serialidade) da vida social capitalista” (JAMESON, 1994, p.15)

Até aqui, o trabalho se debruçou sobre um contexto de produção, no qual o teatro de grupo enquanto referencial e a reconfiguração da periferia enquanto terreno fértil para a produção artística convergiram para o florescimento do teatro militante em São Paulo. Também nos aproximamos dos espetáculos e dos bastidores das companhias que estudamos, compreendendo como ambos operam como elementos centrais no engajamento dos grupos. Este capítulo, o mais conciso da dissertação, é uma espécie de síntese do que vimos até aqui, trazendo as novas configurações que este artista engajado assume na contemporaneidade, funcionando também, na estrutura do texto, como uma ponte para as considerações finais a partir de inquietações que perduram.

Desde que iniciamos nossa trajetória na pesquisa desse trabalho, uma questão emblemática é a retomada do artista engajado em um momento que, no caso brasileiro, parecia tender para seu declínio. Se até a Ditadura Civil-Militar Brasileira, essa figura era praticamente uma tendência reluzente dentro do cenário artístico brasileiro, os anos que se seguiram pareciam levá-la para o ostracismo. Observando

essa transição para o período democrático, Marcelo Ridenti (2005), retomando o conceito de “estrutura de sentimento” de Raymond Williams (1979), analisa:

“A antiga estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária por certo tem herdeiros, mas há muito deixou de ser predominante, em vários casos transformou-se numa ideologia legitimadora da indústria cultural brasileira. Pode-se arriscar a hipótese – seria melhor dizer intuição, pois ela é difícil de comprovar, uma vez que ainda não há o devido distanciamento no tempo – de que o lugar principal é agora ocupado pela estrutura de sentimento da individualidade pós-moderna, esboçada naqueles mesmos anos de 1960, caracterizada pela valorização exacerbada do “eu”, pela crença no fim das visões de mundo totalizantes, dado o caráter completamente fragmentado e ilógico da realidade, pela sobreposição eclética de estilos e referências artísticas e culturais de todos os tempos, pela valorização dos meios de comunicação de massa e do mercado, pela inviabilidade de qualquer utopia.

O profissional competente e competitivo no mercado, concentrado na carreira e no próprio bem-estar, veio substituir o antigo modelo de artista/intelectual indignado, dilacerado pelas contradições da sociedade capitalista periférica e subdesenvolvida, que compartilhava da estrutura de sentimento da brasilidade revolucionária” (RIDENTI, 2005, p.106)

Embora no próprio artigo o autor não feche as portas para o surgimento de novas utopias, em uma primeira leitura, é como se o processo de consolidação da indústria cultural brasileira iniciado em meados dos anos 1960 (ORTIZ, 1988) tivesse chegado ao seu ponto mais totalizante, no qual praticamente toda forma de contestação pudesse ser assimilada pela forma mercadoria, ou, em termos ideológicos, pelo discurso hegemônico.

No entanto, quando observamos os tantos grupos, em sua maioria densamente politizados, que surgiram durante o período na periferia paulistana, identificamos um movimento contrário a essa tendência à “cooptação”, o que nos leva a questionar como, no cerne da própria periferia, foi possível que essa resistência acontecesse, em um momento onde a cena artística hegemônica apontava para o declínio do artista engajado, como esboçado pelo excerto de Ridenti.

Ao tratar especificamente sobre o surgimento das produções artísticas, em geral altamente politizadas, na periferia de São Paulo entre as décadas de 1990 e 2000, Tiaraju D’Andrea (2013) identifica que os cenários para o florescimento de coletivos culturais durante a década de 1990 são emblemáticos. Ao mesmo tempo em que a violência do Estado é cada vez mais latente – sendo o período de massacres marcantes como Carandiru (1992), Candelária (1993) e Vigário Geral (1993) –, a década ainda consolida uma descrença política refletida pelas medidas neoliberais, no impeachment de Fernando Collor e, no caso da periferia, uma relação de cada vez

menos organicidade com partidos políticos, em especial o Partido dos Trabalhadores, somado ainda à drástica redução de influência das Comunidades Eclesiais de Bases no dia-a-dia das comunidades. Neste sentido, o autor afirma:

"A diminuição da potencialidade das formas clássicas de organização política, como aquelas visualizadas em partidos políticos, sindicatos e movimentos sociais, fez com que muitos moradores da periferia visualizassem nos coletivos de produção cultural uma forma de se organizar politicamente". (D'ANDREA, 2013, p.189)

Interessante aqui retomarmos o diagnóstico apontado por Ulrich Beck (1995), no livro "Modernização Reflexiva". No capítulo intitulado "A reinvenção da política: rumo a uma teoria da modernização reflexiva", o autor aponta a descrença nas grandes instituições políticas, como partidos, parlamentos, congressos, etc. Mas, ao mesmo tempo, isso possibilita que a ação política possa ser observada em outros espaços e militâncias por vezes não tradicionais. Neste sentido, Beck afirma que "por um lado, está se desenvolvendo um vazio político das instituições; por outro, um renascimento não institucional do político (BECK, 1995, p.28)". Neste sentido, embora haja diversas ações conjuntas com entidades tradicionais de organização política como sindicatos e partidos, há também uma diluição dessa ação, com relativa independência, indo de encontro à ideia que "qualquer um que olhe a política de cima e espere resultados está negligenciando a auto-organização do político, que - pelo menos potencialmente - pode movimentar "subpoliticamente" muitos ou até todos os campos da sociedade" (BECK, 1995, p.29). Neste sentido, essa "subpolitização" indica que, se por um lado há uma desconfiança com relação às organizações e instrumentos reivindicatórios tradicionais, outros agentes políticos podem ser vistos em cena:

No despertar da subpolitização, há oportunidades crescentes de se ter uma voz e uma participação no arranjo da sociedade para grupos que até então não estavam envolvidos na tecnificação essencial e no processo de industrialização: os cidadãos, a esfera pública, os movimentos sociais, os grupos especializados, os trabalhadores no local de trabalho; há até mesmo oportunidades para os indivíduos corajosos "moverem montanhas" nos centros estratégicos de desenvolvimento. (BECK, 1995, 35-36)

Uma reflexão mais ampla, já em diálogo com a produção cultural periférica, é realizada pelo sociólogo Mário de Augusto Medeiros da Silva, ao se debruçar sobre a trajetória do escritor Ferréz, vinculado à Literatura Marginal, na periferia sul de São Paulo. Estabelecendo a relação entre a origem do escritor e seu posterior enquadramento enquanto ícone literário, o autor coloca que:

Menos que um quadro fechado, determinístico e fatalista, a História literária e social acontece, por vezes, de maneira estranha e recôndita. O *eu como potência* explica a possibilidade de criação, da *invenção na rotina*, da negação da negação, aliado à convergência de diferentes processos sociais, não raro, contraditórios entre si. Mas, de todo modo, esses processos são capazes de criar *condições sociais de produção* de uma obra ou do aparecimento de um autor. A potência do sujeito ou do grupo social, então, opera em cenários muitas vezes inóspitos ou aguardando uma situação mais propícia, como um *turbilhão em surdina*, onde se torna difícil explicar o que joga maior peso nos fatos

(...)

Turbilhão em surdina, portanto, parece ser uma boa expressão síntese para vários aspectos dessa história literária e social do grupo negro e, agora, seus descendentes periféricos. Outra, com a mesma intensidade, no caso desses escritores e intelectuais, na sua relação com estes grupos, lugares de origem e momentos de surgimento, é sujeito fora de lugar. Como explicar Ferréz no Capão Redondo? E, assim como nos outros casos anteriores, a pergunta pode ser lida em dupla chave: Por quê ele não poderia ter surgido no espaço social em que se tornou conhecido? De um lado, tem-se a negatividade da origem social e das condições objetivas impostas pela realidade envolvente, que acabam por tolher vários matizes de um horizonte de possibilidades. De outro, tem-se a mesma coisa, mas o eu como potência atuando para negar o negativo, aliado a situações imponderáveis (SILVA, 2011, p.390 – grifos do autor)

O que se nota a partir dessa *potência* dos grupos periféricos trazida à tona por esse *turbilhão em surdina* é que a violência e mazelas sociais, também denunciadas por esses coletivos culturais, não deixam de ser valores vinculados à concepção de periferia¹⁰⁴, mas, por outro lado, é possível observar também nessas expressões estéticas a ampliação de determinados valores positivos, como a criatividade, a solidariedade, a politização, a superação, a organicidade das relações cotidianas, entre outros.

No caso do teatro, o que se tem de mais resultante, o espetáculo, se desenvolve também com esse duplo caráter assumido por seus diversos elementos cênicos (dramaturgia, figurinos, cenário, técnica, etc), como vimos nos capítulos anteriores.

Mas, para o teatro militante de São Paulo, como vimos, o conteúdo estético não é suficiente ou, como afirma Tiago Mini, um dos integrantes do grupo Dolores Boca Aberta no documentário Linha de Ação II, "quem tá acreditando nisso é o teatro burguês. Ele acha que só colocar as questões em cena já basta, que não precisa ter

¹⁰⁴ Neste trabalho exploramos o termo periferia, visto sua representatividade, especialmente no estado de São Paulo. No Rio de Janeiro, esse reordenamento de valores é mais nítido com a noção de "favela".

posicionamento crítico, cada um vai entender como quer e a crítica já tá lá¹⁰⁵". É necessário para esses grupos a militância exercitada enquanto artistas engajados e periféricos, seja atuando em projetos junto à comunidade, movimentos sociais ou também se destacando como referências nas reivindicações culturais e causas sociais que dizem respeito à classe trabalhadora, ou à própria periferia. No mesmo sentido, o grupo Dolores Boca Aberta afirma que o artista militante precisa ir além do fazer artístico:

A luta estética no teatro não se dá somente no teatro, é equivocado dizer que só no golpe de ideias a gente vai convencer alguém. A tarefa de mudar o mundo junto com a classe exige algo mais que fazer teatro. Pra que a gente possa se impregnar de vida e contradição, é preciso estar lá, é preciso fazer ocupação de terra, participar da organização da categoria dos trabalhadores de teatro, utilizar outros métodos de pressão ao governo, ou de antigoverno, ocupar espaços e equipamentos públicos, auto-gerir estes espaços, participar de mutirão de construção de casa em região semi-rural e semi-urbana, morar coletivamente, fazer o plantio de árvores, e também fazendo teatro, poesia, música com outras relações de trabalho. (2012 APUD PERCASSI, 2014, p.135)

Neste sentido, observando essa série de características da militância desses grupos teatrais sobre as quais nos debruçamos até aqui, certamente temos um artista militante relativamente diferente de outras épocas. Essa diferença se dá pela relação horizontalizada com seu grupo e com a comunidade (da qual ele não é, ou não se vê como, um terceiro), pelas redes que se consolidaram, por estar mais atento às questões das minorias identitárias, pela atuação política diferente dos modos tradicionais da militância como sindicatos e partidos, pela recusa a uma hierarquização cultural, entre outros.

No caso do teatro, especificamente, notamos que a marginalidade na produção, distribuição e consumo, mais do que resultado de um processo de exclusão nessas esferas, é também apropriada como um elemento distintivo fundamental pelas companhias. A escolha por um modelo de produção teatral alternativo ou a submissão ao fazer teatral dominante, esses dois lados presentes em diferentes momentos da historiografia teatral brasileira, opondo Teatro de Grupo ao Teatro de Mercado, continua sendo um elemento central para compreendermos essa luta simbólica pelas definições dos produtos artísticos (BOURDIEU, 1996, 2004, 2007).

¹⁰⁵ LINHA DE AÇÃO II - DOLORES BOCA ABERTA. 26 minutos, 2014.
<<https://www.youtube.com/watch?v=-LoPyXGamQ0>> Acesso em 15 de ago. 2015.

Embora estejamos aqui buscando o modo como essa marginalidade é empreendida especificamente no caso do teatro militante de São Paulo, ela é passível de observação em outras linguagens artísticas na periferia. A relação de disputa fica evidente quando observamos, por exemplo, a trajetória de muitos grupos ou artistas periféricos que, ao expandirem seu horizonte de mercado, começam a ser procurados por agentes simbolicamente vinculados ao mainstream mercadológico, como grandes gravadoras, revistas de celebridades, programas de televisão, casas de shows elitizadas, galerias de arte, entre outros. A adesão ou não a essas influências é também um fator decisivo para se mensurar a militância e, para usar um termo comum no rap, *compromisso* dos artistas com a população periférica e com seus ideais. O artista do teatro militante segue a mesma encruzilhada quando tem a marginalidade colocada em cheque e precisa buscar a equação coerente entre discurso, militância e mercado, como fica evidente na colocação de Fábio Resende, artista da Brava Companhia, ao refletir sobre um dos espetáculos:

É uma peça com discurso contra-hegemônico direto, feita para ser apresentada em espaços de luta, e que contraditoriamente possibilitou a manutenção econômica do grupo ao ser transformada em mercadoria. Nosso avanço estético é importante ao mesmo tempo em que pode por isso mesmo ser cooptado, e achamos isso de ser uma vanguarda estética uma furada. É também o aprendizado de termos olhar crítico, o pé no chão em relação a essas coisas, que a manutenção não nos desvie da nossa função de perturbar o sistema. (2012 APUD PERCASSI, 2014, p.126)

Outro exemplo sintomático desse dilema ocorreu em 2011, quando a companhia Dolores Boca Aberta fora receber o Prêmio Shell de Teatro, considerado o prêmio máximo do teatro nacional. No momento do discurso, a atriz Nica Maria derramou uma tinta preta (em alusão ao petróleo vendido pela realizadora do evento) sobre o ator Tita Reis, que fez o seguinte discurso em meio à tinta que caía sobre si:

Para nós do Coletivo Dolores é uma honra participar deste evento e ainda ser agraciado com uma premiação. Nosso corpo de artista explode numa proporção maior do que qualquer bomba jogada em crianças iraquianas. Nosso coração artista palpita com mais força do que qualquer golpe de estado patrocinado por empresas petroleiras. Nossa alegria é tão nossa que nenhum cartel será capaz de monopolizar. É muito bom saber que a arte, a poesia e a beleza são patrocinadas por empresas tão bacanas, ecológicas e pacíficas. Obrigado gente, por essa oportunidade de falar com vocês. Até o próximo bombardeio... Quer dizer... Até a próxima premiação! (2011 apud D'ANDREA 2013, p.214)

Ao se debruçar sobre a postura da companhia nesse episódio emblemático, D'Andrea (2013) mostrou que a decisão de esnobar o maior prêmio do teatro brasileiro não foi simples, mas fruto de ampla discussão interna entre os integrantes do grupo.

Neste sentido, a atitude reflete a difícil escolha do artista engajado, que se encontra entre a intenção de romper ideologicamente com a forma como a produção artística está estruturada, mas que ao mesmo tempo, precisa lidar com a precarização econômica vivida. A alternativa escolhida pelo grupo está justificada em uma nota pública escrita após o episódio, a qual reproduzimos na íntegra:

É evidente para quem acompanha a trajetória do Coletivo Dolores que somos avessos às premiações como instrumento de eleição dos "melhores". Este mecanismo, além de naturalizar hierarquias e competições, faz com que determinados grupos detenham o poder de decidir o que é ou não é arte.

Atualmente, em nosso país, o fazer cultural é dominado por grandes empresas privadas que, baseadas em critérios falsamente neutros e na força do dinheiro, ditam qual filme devemos ver, qual música devemos escutar, qual peça teatral devemos assistir. O financiamento privado exclui e, até mesmo, inviabiliza o fazer artístico que não se enquadre em seus critérios, sejam eles estéticos ou mercadológicos.

A liberdade de expressão, tão amplamente defendida, é restringida quando meia dúzia de financiadores domina a produção cultural. Muitas vezes, esses financiadores privados se utilizam de dinheiro público por meio de isenções fiscais e ainda se beneficiam do marketing propiciado. Esta engrenagem é viabilizada pela Lei Rouanet, à qual nós e inúmeros outros coletivos artísticos frontalmente nos opomos.

Também não deixa de ser tristemente irônico que uma das premiações mais conceituadas no meio artístico seja patrocinada por uma empresa que participa ativamente da lógica de produção de ditaduras perenes, guerras e golpes de Estado. Assim sendo, publicamente nos irmanamos a todas as lutas de emancipação de povos que possuem a riqueza do petróleo, mas que não podem usufruir deste recurso devido à ingerência de potências militares em seu território e à presença de empresas petrolíferas nacionais e transnacionais que usurpam essa riqueza.

Aproveitamos para declarar publicamente que aceitamos o prêmio. Em nosso entendimento, esta é uma forma de restituição de uma ínfima parte do dinheiro expropriado da classe trabalhadora. Recebemos o que é nosso (enquanto classe, no sentido marxista) e debateremos um fim público para esta verba¹⁰⁶.

Interessante o detalhe de que hoje o troféu recebido pelos artistas na ocasião é utilizado como “peso de porta” na sede da companhia. A atitude é bastante emblemática e demarca a negação do grupo a uma premiação que, na visão do grupo, além de ser financiada por uma empresa privada de índole duvidosa, ainda “faz com que determinados grupos detenham o poder de decidir o que é ou não é arte”. A crítica ao modo como o fazer teatral está estruturado pode ainda ser observada na nota do

¹⁰⁶ DOLORES BOCA ABERTA. Nota pública do Coletivo Dolores sobre ato na 23ª edição do Prêmio Shell <<http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/2011/03/nota-publica-do-coletivo-dolores-sobre.html>> Acesso em 15/ago. 2015

grupo, ao questionarem o financiamento privado, a Lei Rouanet e as políticas públicas culturais. Em entrevista ao jornal Brasil de Fato, o ator Tita Reis explica:

“Isso é até esquisito para a gente. Fomos indicados em dois prêmios: um da Cooperativa [Paulista de Teatro], em cinco categorias, e o Prêmio Shell. A gente tem uma posição contrária à meritocracia, a medir a arte, premiar certa arte e recusar outra. E agora, o que a gente faz? No da Cooperativa a gente foi receber com o Armando Boas Praças, que é o nosso político fictício. É um espaço onde vários outros grupos se impunham, então a gente acha que tinha que fazer esse debate com eles. Agora, o Shell para a gente era incabível ir lá simplesmente receber o prêmio. Não tinha como receber esse prêmio com esse espetáculo. E o que a gente ia falar para as pessoas? Ao mesmo tempo que para nós é bom saber que agora estão olhando para isso, se a gente falasse simplesmente que não ia, dariam o prêmio para outro grupo. Não marcaria uma posição referente a esse tipo de premiação e à Shell, então, resolvemos ir, mas tínhamos que chegar lá e dar um recado.

Foi engraçada [a reação]. Teve gente que criticou a gente ter dado uma paulada na burguesia, apesar de nem ter sido um tapa. Mas é engraçado, porque a gente vive na periferia recebendo porrada e ninguém fala disso”¹⁰⁷

Na mesma entrevista, o ator Luciano Carvalho conclui que “a reação desencadeada já era esperada. Se fosse significativo, a gente sabia que iam bater. Mas teve gente para caramba que aplaudiu”¹⁰⁸.

Neste sentido, mais do que a busca por uma coerência dentro da militância praticada, a atitude da companhia reflete o posicionamento dos artistas diante das polarizações colocadas no seio da própria produção teatral, daí as “reações desencadeadas”. O troféu tão cobiçado pela classe artística, ao tornar-se peso-de-porta, refletindo uma escolha pela marginalidade, paradoxalmente atribui ao grupo um valor simbólico de distinção diante dos demais grupos artísticos por sua militância, daí os aplausos.

Entretanto, além de evidenciar os contornos dessa marginalidade, o episódio traz também uma outra questão central. Como podemos compreender que um grupo teatral que está no extremo leste de São Paulo possa receber o maior prêmio do teatro brasileiro, na categoria Especial, pela pesquisa e criação de “A Saga do Menino Diamante – Uma Ópera Periférica”? Poderia parecer de fato “esquisito”, como na definição de Tita Reis. Quem imaginaria que uma “ópera periférica” chegaria

¹⁰⁷ BRASIL DE FATO. Entrevista com Boca Aberta: Não Existem Herois. <<http://www.brasildefato.com.br/node/6045>> Acesso em 28/ago. 2015

¹⁰⁸ Ibidem.

à essa congratulação no seio da produção teatral brasileira, do qual os grupos do teatro militante de São Paulo são marginalizados? De certo a qualidade estética do teatro que tem sido feito chama a atenção de críticos teatrais, professores universitários, entidades culturais e até mesmo outros grupos da classe artística, não é à toa que esses grupos são frequentemente destaques em festivais ou críticas especializadas. Fazendo um paralelo, é interessante quando Loïc Wacquant, em seu artigo “Que é o Gueto? Construindo um conceito sociológico”, ao analisar a periferia estadunidense, afirma que

Assim também formas culturais que são fabricadas no gueto atravessam as fronteiras e circulam pela sociedade que o circunda, onde freqüentemente se transformam em sinais manifestos de rebelião cultural e excentricidade social – como se vê na fascinação de adolescentes burgueses mundo afora pelo “gangster rap” afroamericano. Isso dificulta a distinção entre formas culturais efetivamente usadas pelos residentes de guetos e a imagem pública delas que é difundida na sociedade como um todo, inclusive por meio de escritos acadêmicos. (WACQUANT, 2004, p.161)

Neste sentido, uma outra ótica da questão seria tentar entender o que faz com que os “adolescentes burgueses” admirem tanto um gênero musical que fala de uma realidade tão distinta da sua. O que faria com que Mano Brown, vocalista dos Racionais MC’s escrevesse, provocativamente, “seu filho quer ser preto, ah, que ironia”¹⁰⁹. Ou, no caso do teatro militante de São Paulo, e das demais linguagens artísticas na periferia paulistana, o que permite essa visibilidade que a produção periférica assume em cada uma das linguagens artísticas que ela mesmo chacoalhou?

Por essa perspectiva, um caminho complementar para compreender esse destaque da periferia no cenário nacional é lembrar que os coletivos culturais atuam de maneira a contribuir para um reordenamento simbólico dentro da periferia a partir do modo como o “falar de dentro” ecoa, eis o que une o teatro militante a toda a gama artística periférica. Essa reconfiguração pode ser observada na fala do poeta Sérgio Vaz, quando, no documentário “Panorama – Arte na Periferia”, ele afirma:

Isso é legítimo porque é nosso, cacete. A gente vai hoje nos lugares da classe média, os neguinhos falam “Ó os caras da periferia aí. Fulano é do Becos e Vuelas... Fulano é da Cooperifa... Fulano é do Panelafro”. E lá, pra eles, *nós* é que somos a palestina. *Nós* é que somos OLP, Organização para

¹⁰⁹ Trecho da letra da música “Nego Drama”, presente no álbum “Nada como um Dia após o Outro Dia” (2002).

Libertação da periferia. Você entendeu? Então tem um certo charme quando você vai lá, você é um terrorista artístico. A gente produz atendados poéticos. Esses caras tão lá e olham agora a gente com admiração. Porque apesar de toda a produção que eles têm, eles não têm mais essa coisa que a gente produz ainda, essa adrenalina alimática¹¹⁰

Esse reordenamento apresentado por Sérgio Vaz, fruto dessa valorização periférica, que faz com que um setor social privilegiado na estratificação social tenha uma admiração por coletivos culturais periféricos, passa inclusive por espaços e instituições de consagração como a própria academia (à qual esse trabalho, inclusive, se vincula), como pudemos observar nas redes formadas pelos grupos e também na fala de Sérgio Carozzi, da Brava Companhia:

Essa coisa de canonizar é muito louca. Bastante gente procura a gente pra fazer trabalho acadêmico. A gente de repente pode virar um outro cânone. O Joel¹¹¹, meu irmão, tava tentando prestar USP, Unesp, não consegue entrar de jeito nenhum, de repente os caras chamam pra falar lá na pós-graduação para os pós-graduados sobre o processo que estava fazendo aqui, tá ligado? A gente foi dar aula na USP mais de uma vez e da gente o único que entrou lá foi só o Max depois de tantos anos de cursinho¹¹².

Aqui talvez resida um dos tensionamentos sociológicos mais interessantes do teatro militante e que diz respeito também parte da produção artística periférica hoje: embora a própria estética das companhias seja influenciada e justificada pelos grupos a partir da busca (muitas vezes sem sucesso) de um público não convencional e excluído, a sua consagração simbólica e material diante do cenário artístico acaba muitas vezes perpassando pelos mesmos agentes convencionais da produção artística (críticos, acadêmicos, instituições culturais, premiações, mostras, etc). É neste sentido, complexo e multifacetado, que o teatro militante se move na relação margem-centro da produção teatral atual. Um jogo paradoxo onde se nega, mas ao mesmo tempo se é incorporado e legitimado pela estrutura consolidada, provavelmente por isso tantas decorrências e reflexões do grupo e de parte da classe artística sobre a premiação.

Notemos também que a potencialização da “a assunção do lugar de onde se fala” (SILVA, 2011), que de certo modo possibilita esse reordenamento, se deve também ao fato de que, hoje, se permita e congratule a coexistência de múltiplos

¹¹⁰ PANORAMA – ARTE NA PERIFERIA. 50 minutos, 2007

<<https://www.youtube.com/watch?v=W7iWx5ZjXww1>> Acesso em 23 de ago. 2015

¹¹¹ Referência ao Joel Carozzi, também ator da Brava Companhia.

¹¹² Sérgio Carozzi, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

discursos. Essa valorização que a contemporaneidade concebe à diversidade cultural permite a existência de um discurso periférico relativamente autônomo, inclusive, à própria identidade nacional anteriormente implementada pelo Estado-Nação de maneira totalizante.

Talvez por isso encontremos, nesses artistas do teatro militante de São Paulo, uma ojeriza à busca pelo nacional-popular, situação tão comum nos grupos teatrais das décadas de 1950 a 1970, que se valeram desse discurso, encorpado pelo Partido Comunista Brasileiro, para tentar “conscientizar” ou “estar ao lado” povo brasileiro.

Ainda que o teatro, para esses grupos, também se constitua como um instrumento de desnaturalização de situações de dominação socialmente estabelecidas, por vezes beirando a ideia de “tomada de consciência”, o que vemos no caso do encontro entre teatro militante de São Paulo e a efervescência cultural periférica, longe dessa busca essencializada pela “alma” do povo brasileiro, é a produção da diferença através da construção de um discurso relativamente compartilhado através do qual se estabelece a diferença entre “nós” (trabalhadores, marginalizados, artistas, periféricos, militantes) e “eles” (mídia, classe dominante, burguesia, teatro comercial, Estado).

Neste caminho, Wacquant observa que os guetos urbanos possuem potencial para a produção de sentidos identitários:

O gueto não só é o meio concreto de materialização da dominação etno-racial por meio de uma segmentação espacial da cidade, como também é uma *máquina de identidade coletiva* potente, pois ajuda a incrustar e a elaborar justamente a divisão da qual é expressão (...)o gueto reafirma o limite entre a categoria marginalizada e a população que a circunda, uma vez que intensifica o abismo sócio-cultural entre elas: ele faz que seus residentes sejam objetiva e subjetivamente diferentes de outros residentes urbanos ao submetê-los a condições únicas, de maneira que os padrões de cognição e conduta sejam compreendidos como singulares, exóticos ou até aberrantes (WACQUANT, 2004, p.161)

Assim podemos compreender que a “singularização” dos sentidos sobre a “periferia” praticada pelos coletivos culturais (FRUGOLI JR., 2005), embora paradoxalmente polifônica e muitas vezes diante de uma relação assimétrica de poder, pode se contrapor, em diferentes terrenos, aos outros discursos dominantes que, muitas vezes em terceira pessoa, podiam mais solitariamente subjugar,

estigmatizar e mercadorizar os espaços periféricos. Como afirma, D'Andrea, “o falar ‘de dentro’ [dos coletivos periféricos] foi utilizado como recurso para relativizar outros postos de observação” (D'ANDREA, 2013, p.46) Isso é impactante na potencialização da circulação de ideias de dentro da própria periferia. Neste sentido, Michel Nicolau Netto analisa:

Hoje os atores percebem que há espaço – condicionado – para que construam a diferença, seja para a dominação, seja para a emancipação. Porque é de nossa época (não está só no passado, como muitos propõem) o discurso racista, a teoria do choque de civilizações, a caça aos imigrantes (...). Mas também de nossa época os novos movimentos sociais, como o negro, o feminista, o hip-hop, o queer.

O Discurso da diversidade é articulado justamente na definição dessas marcações das diferenças, na transformação dos particulares em universais e na marcação de novas diferenças. Os moradores das periferias das grandes cidades podem marcar na exclusão social sua diferença e fazer dessa seu mote de luta (NICOLAU NETTO, 2014)

Esse contexto de valorização da diversidade, de certo modo, amplia a possibilidade de voz de espaços estigmatizados, em especial quando se faz valer certo multiculturalismo policêntrico que, segundo a definição de Ella Shohat e Robert Stam,

pensa e imagina 'direto das margens', pois encara as comunidades minoritárias não como 'grupos de interesse' a serem 'adicionados' a um núcleo preexistente, mas como participantes ativos no centro de uma história comum de conflitos” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 88)

Esse diagnóstico, que revela a importância assumida pela produção da diferença como requisição de direitos, é também desenhado por Nancy Fraser, que logra às novas lutas por reconhecimento um papel tão fundamental quanto à luta por redistribuição, protagonizada historicamente por movimentos sociais e organizações políticas clássicas. Ao tentar compreender o modo como essa nova forma de luta embaralhou os modelos clássicos de organização política, a autora afirma:

A “luta por reconhecimento” está rapidamente se tornando a forma paradigmática de conflito político no final do século XX. Demandas por “reconhecimento da diferença” dão combustível às lutas de grupos mobilizados sob as bandeiras da nacionalidade, etnicidade, “raça”, gênero e sexualidade. Nestes conflitos “pós-socialistas”, a identidade de grupo suplanta o interesse de classe como o meio principal da mobilização política. A dominação cultural suplanta a exploração como a injustiça fundamental. E o reconhecimento cultural toma o lugar da redistribuição socioeconômica como remédio para a injustiça e objetivo da luta política (...)

Insistirei em distinguir analiticamente injustiça econômica e injustiça cultural, em que pese seu mútuo entrelaçamento. O remédio para a injustiça econômica é alguma espécie de reestruturação político-econômica. Pode

envolver redistribuição de renda, reorganização da divisão do trabalho, controles democráticos do investimento ou a transformação de outras estruturas econômicas básicas. Embora esses vários remédios difiram significativamente entre si, doravante vou me referir a todo esse grupo pelo termo genérico “redistribuição”. O remédio para a injustiça cultural, em contraste, é alguma espécie de mudança cultural ou simbólica. Pode envolver a revalorização das identidades desrespeitadas e dos produtos culturais dos grupos difamados. Pode envolver, também, o reconhecimento e a valorização positiva da diversidade cultural. Mais radicalmente ainda, pode envolver uma transformação abrangente dos padrões sociais de representação, interpretação e comunicação, de modo a transformar o sentido do eu de todas as pessoas. Embora esses remédios difiram significativamente entre si, doravante vou me referir a todo esse grupo pelo termo genérico “reconhecimento”. (FRASER, 2006, p.232)

No caso do teatro militante de São Paulo são perceptíveis as tensões que a arte engajada na periferia coloca aos modos tradicionais de atuação política são claras e ao próprio posicionamento do grupo. Por um lado, há uma constante afirmação dos artistas dessas companhias para que seu vínculo enquanto militantes extrapolem a questão da periferia e mantenha-se sua identidade enquanto classe trabalhadora:

[Max Raimundo, artista da Brava Companhia] Uma das coisas que a gente coloca como pé no chão é que somos trabalhadores, filhos de trabalhadores e a categoria de trabalho nossa é o teatro. Mais do que ao lado da classe trabalhadora, somos parte dela, estamos juntos nesse processo (ALMEIDA; RESENDE; RAIMUNDO, 2015b, p.122).

[Luciano Carvalho, artista do Dolores Boca Aberta] Partimos da nossa identificação enquanto trabalhadores, então em primeiro lugar, nosso fazer vem de assumir uma opção, de discutir como nós, classe trabalhadora, lidamos com as contradições que estão colocadas, o que nem sempre conseguimos deixar tão claro esteticamente. (CARVALHO 2012 APUD PERCASSI, 2014, p.133)

[Edson Paulo Souza, artista do Buraco d'Oráculo] Identificamo-nos como trabalhadores da cultura. Por meio do nosso fazer artístico tentamos nos conscientizar do mundo, do tempo em que estamos inseridos e das situações que nos cercam. Com este entendimento entregamos ao público reflexões e posicionamentos políticos. (GOMES; PAULO; COELHO, 2014, p. 47)

[Luis Carlos Moreira, artista do Engenho Teatral] Atuar numa perspectiva voltada aos interesses dos trabalhadores está na essência do nosso projeto. Foi por isso que construímos esse teatro, foi por isso que viemos para as periferias. Aliás, o nome original do teatro era Teatro de Trabalhadores. Isto é um pressuposto primeiro. (MOREIRA, 2012 APUD PERCASSI, 2014, p. 136)

Por outro, os grupos ainda sofrem com uma falta de entendimento dos setores mais tradicionais da militância, como aparece na fala de Fábio Resende, da Brava Companhia:

O processo é muito louco. Tem uma patrulha ideológica em torno do teatro militante. Porque no campo da militância, muitas vezes um grupo de teatro

como o nosso não é visto como militante. Porque no campo da militância institucionalizada ver um grupo de teatro que está treinando para elaborar uma peça é como 'ah, são os burgueses que estão lá treinando pra fazer uma peça' e não percebem que a gente tá tentando dedicar esse trabalho à luta de classe no campo simbólico.¹¹³

Notemos, retomando o excerto de Fraser, que os grupos artísticos do teatro militante de São Paulo encontram-se no limiar entre a busca por reconhecimento e redistribuição. Isso porque, por um lado lutam por essa “valorização positiva da diversidade cultural” e operam de acordo com uma “mudança cultural ou simbólica” a partir da periferia, características da luta por reconhecimento. Por outro, até pelo posicionamento da periferia no seio dos processos socioeconômicos e de urbanização, colocam-se também como parte da classe trabalhadora em aliança com movimentos sociais e com as bandeiras da luta por redistribuição. Se essa ambivalência pode trazer conflitos e tensões nas definições elaboradas pelos próprios grupos, podemos considerar também um terreno privilegiado já que expande as possibilidades do formato e conteúdo de atuação política, alargando a sua noção de atuação política, quando comparado à militância mais tradicional. Neste sentido, o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini, em artigo intitulado “Do que falamos quando falamos em resistência?”, observa as imbricações entre arte e política cada vez mais presentes na contemporaneidade e conclui:

Não é uma questão menor que, na definição atual da resistência social e política, as ações significativas se assemelhem ao que nós chamamos de práticas artísticas. Em vez de situar a resistência e a alternativa em narrativas políticas globais, nós as delimitamos em horizontes abarcáveis. Mesmo aqueles que se preocupam com grandes estruturas e com o monopólio do poder - mais vigentes do que nunca -, têm que lidar com dilemas habituais da arte: trabalhar na borrada fronteira entre o real e o ilusório, entre a transgressão e a formação de novos sentidos. Não tenho espaço para desenvolver aqui, mas quem sabe uma das chaves de que a arte esteja se convertendo em um laboratório intelectual das ciências sociais e das ações de resistências seja sua experiência em fazer pactos não catastróficos com as memórias, as utopias e a ficção. (CANCLINI, 2009, p.35)

Já em uma análise mais materialista, David Harvey, em seu artigo “A globalização e transformação da cultura em commodities”, presente em seus livros “A Produção Capitalista do Espaço” e “Cidades Rebeldes”, aponta que a própria busca pela autenticidade, que é a base da renda monopolista, pode, dialeticamente, criar espaços de criatividade que, em um aspecto mais amplo, pode levar à contestação do próprio capitalismo. Na análise do autor,

¹¹³ Fábio Resende, em entrevista a mim concedida, dia 09/03/2016.

A renda monopolista é uma forma contraditória. A busca por essa renda leva o capital global a avaliar iniciativas locais distintivas (e, em certos aspectos, quanto mais distintiva a iniciativa, melhor). Também leva à avaliação da singularidade, da autenticidade, da particularidade, da originalidade, e de todos os tipos de outras dimensões da vida social incompatíveis com a homogeneidade pressuposta pela produção da mercadoria. Para o capital não destruir totalmente a singularidade, base para a apropriação das rendas monopolistas (e há muitas circunstâncias em que o capital faz isso), deverá apoiar formas de diferenciação, assim como deverá permitir o desenvolvimento cultural local divergente e, em algum grau, incontrollável, que possa ser antagônico ao seu próprio e suave funcionamento. É em tais espaços que todos os tipos de movimentos oposicionistas podem se organizar; (...) O problema para o capital é achar os meios de cooptar, subordinar, mercadorizar e monetizar tais diferenças apenas o suficiente para ser capaz de se apropriar das rendas monopolistas disto. O problema para os movimentos oposicionistas é usar a validação da particularidade, singularidade, autenticidade e significados culturais e estéticos de maneira a abrir novas alternativas (...). As lutas resultantes, muito difundidas ainda que geralmente fragmentadas, entre a apropriação capitalista e a criatividade artística, podem levar um segmento da comunidade preocupado com questões culturais para o lado com uma política contrária ao capitalismo multinacional (HARVEY, 2005, p.235-236)

Essa luta empreendida pelos artistas do teatro militante de São Paulo, especialmente nas duas últimas décadas, para reconhecer a periferia enquanto polo de produção e consumo artístico (NASCIMENTO, 2012) e, ao mesmo tempo, vinculado a uma atuação política para além do fazer teatral, pode ser exemplo disso que Harvey chamaria de “espaços de esperança” (HARVEY, 2005, 2014). Ou, retomando Beck, que realça o espraçamento da política através de espaços antes não convencionais de atuação:

(...) procuramos o político no lugar errado, nas tribunas erradas e nas páginas erradas dos jornais. Aquelas áreas de decisão que têm sido protegidas pelo político no capitalismo industrial - o setor privado, os negócios, a ciência, as cidades, a vida cotidiana, etc - são aprisionadas nas tempestades dos conflitos políticos da modernidade reflexiva. (BECK, 1995, p.30)

É difícil precisar o alcance da fagulha lançada por esse novo engajamento artístico na periferia paulistana nas últimas décadas. Os relatos das companhias e a pesquisa que realizamos nos demonstram a dificuldade de fazer com que tal atuação política seja assimilada pelas comunidades dos bairros onde se estabeleceram. É um consenso a ideia de que ainda falta muito para que os grupos, mesmo com o pertencimento simbólico que estimam, se tornem de fato referências nesses espaços, já que é sempre complicado disputar com os múltiplos discursos hegemônicos em voga, em especial com a indústria cultural já consolidada. É também consenso que a atuação política das companhias é muitas vezes validada por agentes externos à própria comunidade, tornando-se mais potente quando se encontram com

movimentos sociais já estabelecidos. Porém, a recente e crescente produção acadêmica sobre o tema, bem como as tantas discussões dentro das linguagens artísticas sobre o terremoto que esses grupos teatrais provocaram no fazer teatral na cidade nos colocam diante do indício de que, mesmo com a crescente descrença assistida na política institucionalizada, há, na atuação dessas companhias, um resquício da ideia de que "a roda-viva da história não parou na posição mais confortável para os donos de poder"¹¹⁴ (RIDENTI, 2003).

Se, antes da pesquisa, tínhamos a ideia de que o teatro militante seria um objeto de estudo potente para a sociologia, podemos afirmar que o resultado condiz com a aposta. Conseguimos, nos capítulos que se seguiram, perpassar e refletir sobre temas relevantes para a Sociologia da Cultura como a construção da diversidade; a produção artística na periferia; novas configurações da política; distinção social; dominações e lutas simbólicas; as conexões entre arte, sociedade e política; as relações entre pertencimento geográfico e simbólico; políticas públicas culturais; entre outros.

Tudo isso a partir da investigação acerca de artistas que partiram de situações adversas, espaços estigmatizados, buscando brechas existentes e construindo alternativas para que esse polo contra-hegemônico que se tornou o teatro militante pudesse existir, se firmar e se multiplicar. Com muitos percalços e tensões evidenciadas durante essa trajetória, como em qualquer construção de caminhos ainda não consolidados. Mas, mais importante é que, de alguma maneira, esse processo resultou em uma produção ativa, que existe, atua e que por hora não parece estar vivendo seu declínio. Em tempos de descrença institucional tão em voga, onde o pensamento reacionário parece avançar com cada vez menos barreiras e em que se desenha uma crise de perspectivas nos setores progressistas, essa reverberação não é pouca coisa. A experiência do teatro militante de São Paulo – mesmo com todas as contradições assumidas pelos seus artistas e com o difícil embate contra os meios

¹¹⁴ A frase é utilizada por Marcelo Ridenti para encerrar o artigo "Cultura e Política: os anos 1960-1970 e sua herança", referindo-se a iniciativas como o "Forum Social Mundial de Porto Alegre" e a articulação dos grupos teatrais no movimento conhecido "Arte contra a Barbárie", sobre o qual falamos no primeiro capítulo. Para o autor ambos podem ser exemplos de "contra-hegemonia dos novos tempos" (Ridenti, 2003)

hegemônicos – pode ser colocada, dentro da militância política e artística, como lampejo de uma necessária construção de novos ideários, resistências e utopias.

Bibliografia

- ABREU, Kil. *Fomento aos Teatros: formas cênicas e processo social na cidade de São Paulo*. In: Fomento ao Teatro 12 Anos. São Paulo: SMC, 2014.
- ALMEIDA, Ademir de; RESENDE, Fábio; RAIMUNDO, Max (org). *Brava Companhia – Caderno de Erros I*. São Paulo: Editora LiberArs, 2015A.
- _____, *Brava Companhia – Caderno de Erros II*. São Paulo: Editora LiberArs, 2015B.
- _____, *Brava Companhia – Caderno de Erros III*. São Paulo: Editora LiberArs, 2015C.
- _____, *Brava Companhia – Caderno de Erros IV*. São Paulo: Editora LiberArs, 2015D.
- ARANTES, Paulo. *Lei do Tormento*. In: Teatro e vida Pública - O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.
- _____, *O Novo Tempo do Mundo*. São Paulo: Boitempo, 2014.
- ARAUJO, Antonio; AZEVEDO, José Antonio e TENDLAU, Maria. *Próximo Ato: Teatro de Grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.
- BENJAMIM, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura, p. 197-221. Rio de Janeiro: Forense, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte – Gêneses e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____, *El oficio de sociólogo – Presupuestos epistemológicos*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2002
- _____, *Questões de Sociologia*. Lisboa: Fim de século edições, 2003.
- _____, *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo (SP): Zouk, 2004.
- _____, *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk, 2006.
- _____, *Economia das trocas simbólica*. São Paulo: Perspectiva, 2007
- BORTOLOZZO, Gabriela. *Espacialidade e ativismo social na Zona Leste de São Paulo: o caso do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*. Dissertação de Mestrado. Unesp, 2014.

BRAVA COMPANHIA. *Este lado para cima – Isto não é um espetáculo*. In: Brava Companhia – Caderno de Erros IV. São Paulo: Editora LiberArs, 2015

BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BURACO D'ORÁCULO. *Ser tão Ser – Narrativas de outra margem*. In: Buraco d'Oráculo – 15 Anos de História. São Paulo: Grafnorte, 2013.

CABRAL, Michelle Nascimento. *Teatro Anarquista, futebol e propaganda: tensões e contradições no âmbito do lazer*, 2008. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ: Rio de Janeiro, 2008.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELHA, Carmem. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: UFRJ/FUNARTE, 1996

CALDEIRA, Teresa. *A política dos outros: o cotidiano dos moradores e da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANCLINI, Néstor Garcia. ¿De que hablamos cuando hablamos de resistência? In: Artes Visuales, nº2, 2009.

CARBONARI, Marília. *Grupos que transformaram o teatro latino-americano*. In: Revista Camarim, Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, n.37, primeiro semestre, 2006.

CARREIRA, André. *Teatro de Grupo: Um território Multifacetado*. In: Próximo Ato: Teatro de Grupo. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Camarim, Ano 1, n. 1, junho, 2007.

COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

_____. *Teatro de Grupo: Arena, marco zero*. In: Revista Camarim, Cooperativa Paulista de Teatro. São Paulo, n.38, segundo semestre, 2006.

_____. *Teatro de grupo contra o deserto do mercado*. In: ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 17-29 jul./dez, 2007.

CRANE, Diana. *Revisitando a disputa alta cultura versus cultura popular: uma reconceituação de culturas gravadas*. In: Cultivando Diferenças, p.91-112. São Paulo: Edições Sesc, 2015.

CURADO, Gustavo. *Pólen, Polis e Política: Encen[ações] de um coletivo de trabalhadores-artistas*. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2012.

D'ANDREA, Tiaraju. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de doutorado. Universidade de São Paulo, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DURHAM, Eunice. A Sociedade vista da periferia. In: Revista Brasileira de Ciências Sociais. São Paulo, p.84-99, junho, 1986

FRASER, Nancy. *Da redistribuição ao reconhecimento? Dilemas da justiça numa era pós socialista*. In: Cadernos de campo, n. 14/15, p. 231-239. São Paulo: Edusp, 2006.

FRÚGOLI JR. Heitor. *O urbano em questão na antropologia: interfaces com a sociologia*. Revista de Antropologia, v. 48, Nº 1, São Paulo, p.107-124, jan-jun/2005.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GOMES, Dias. *O engajamento é uma prática de liberdade*. In: Revista Civilização Brasileira, n. 2, p. 7-17. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de. *Fomento ao Teatro 12 Anos*. São Paulo: SMC, 2014.

GOMES, Elizete; PAULO, Edson; COELHO, Lucélia (org.) *Caderno de Trabalho II: Buraco na história – revisitar os caminhos, fortalecer as pontes*. São Paulo: 2014.

GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves. *Dicionário do Teatro Brasileiro – Temas, Formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HARVEY, David. *A Produção Capitalista do Espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____, *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JAMESON, F. *Reificação e utopia na cultura de massa*. In: Crítica Marxista, São Paulo, v.1, n.1, p.1-25, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. São Paulo: Francisco Alves, 1960.

KOWARICK, Lúcio. *A Espoliação Urbana*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

_____, *Escritos Urbanos*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LÖWY, Michael; BENJAMIN, Walter. *Aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATE, Alexandre. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 - R(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percurso de andança*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de São Paulo, 2008.

_____, *Buraco d'Oráculo – Uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade*. São Paulo: RWC, 2009.

_____, *O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais*. In: *Estudos em arte e sociedade*, v.9, n.1, p.178-194. São Paulo, 2012.

MIORIM, Mariana. *Arte para educar os sentidos: A Atuação Da Brava Companhia No Parque Santo Antônio – SP*. Dissertação de mestrado. Unicamp, 2012.

MOREIRA, Luiz Carlos. *There is no alternative*. In: *Teatro e vida Pública - O Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 2012.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo II - Necrose*. Rio de Janeiro: Forense, 1999.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2012.

NICOLAU NETTO, Michel. *O discurso da diversidade e a world music*. São Paulo: Annablume, 2014.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____, *Mundialização e Cultura*. São Paulo : Brasiliense, 2007

PARRA, Lucia Silva. *Leituras Libertárias: Cultura Anarquista na São Paulo dos anos 1930*. Dissertação de mestrado. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2014.

PERCASSI, Jade. *Arte, Política e Educação Popular: Diálogos necessários para a transformação social*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2014.

RAGO, Margareth. *A invenção do cotidiano na metrópole: sociabilidade e lazer em São Paulo, 1900-1950*. In: PORTA, Paula (org.). *História da cidade de São Paulo*, v.3: a cidade na primeira metade do século XX, p.387-435. São Paulo: Paz e Terra, 2004

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____, *Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança*. In: *O Brasil republicano*, v.2, p. 133-166. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____, *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. In: *Tempo Social, revista de sociologia da USP*, São Paulo, v. 17, n. 1, p.81-110, jun 2005.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de janeiro: Paz e Terra, 1988.

SANTOS, Milton. *Economia espacial: críticas e alternativas*. São Paulo: Edusp, 2003.

SARLO, Beatriz. *A Cidade Vista – Mercadorias e Cultura Urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

SCHWARZ, Roberto. *As Ideias for a do Lugar*. São Paulo, Companhia das Letras, 2014.

SHOHAT, Ella e STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Mario Augusto Medeiros da. *A descoberta do insólito: literatura negra e literatura periférica no Brasil (1960-2000)*. Tese de Doutorado. Unicamp, 2011.

TEIXEIRA, Adailton Alves (org). *Caderno de Trabalho*. São Paulo: Grafnorte, 2011.

_____, *Identidade e Território como norte do processo de criação teatral de rua: Buraco D'Oráculo e Pombas Urbanas nos limites da Zona Leste de São Paulo*. Dissertação de mestrado. Unesp, 2012.

_____, *Buraco d'Oráculo – 15 Anos de História*. São Paulo: Grafnorte, 2013.

VARGAS, Maria Thereza; CARDOSO, Reni Chaves. *Centro e periferia: grupos atuando à margem do sistema convencional de produção*. Pesquisa. Acervo: IDART / CCSP. São Paulo, 1978.

VAZ, Sérgio. *Manifesto da Antropofagia Periférica*. In: Os novos antropófagos: Artistas da periferia de São Paulo lançam sua própria Semana de Arte Moderna. Revista Época, ed, v. 487, 2012.

WACQUANT, Loïc. *Que é Gueto? Construindo um conceito sociológico*. In: Revista de Sociologia e Política, v. 23, n. 23, p. 155-164, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

_____, *Marxismo e literatura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____, *Base e Superestrutura na Teoria Marxista*. In: Revista USP, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio 2005

_____, *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Sites consultados

A NOVA DEMOCRACIA. Brava luta por Cultura Popular, entrevista com Fábio Resende. <<http://www.anovademocracia.com.br/no-57/2393-brava-luta-por-cultura-popular>> Acesso em 27/ago. 2015.

A NOVA DEMOCRACIA. Boca aberta contra a opressão <<http://www.anovademocracia.com.br/no-68/2928-boca-aberta-contra-a-opressao>> Acesso em 20/09/2016

BLOG DA BRAVA. É hora de perder a paciência. <<http://blogdabrava.blogspot.com.br/2011/07/na-proxima-segunda-feira-bomba-vai.html>> Acesso em 22/jul. 2016.

BRASIL DE FATO. Entrevista com Boca Aberta: Não Existem Heróis. <<http://www.brasildefato.com.br/node/6045>> Acesso em 28/ago. 2015

BURACO D'ORÁCULO. Histórico. <<http://www.buracodoraculo.com.br/2013/?mostra=historico#&panel1-1>> Acesso em 15/ago. 2015

CIA DOS INVERTIDOS. O grupo. <<http://ciadosinventivos.blogspot.com.br/p/o-grupo.html>> Acesso em 15/ago. 2015.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. A Cooperativa. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/cooperativa/>> Acesso em 15 de ago. 2015.

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Ocupação de Espaços. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/category/ocupacao-de-espacos/>> Acesso em 14/ago. 2015

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. O meio que nos cerca influencia em nossa estética, relato de Luciano Carvalho. <<http://www.cooperativadeteatro.com.br/o-meio-material-que-nos-cerca-influencia-em-nossa-estetica/>> Acesso em 25/ago. 2015

DOLORES BOCA ABERTA. Nota pública do Coletivo Dolores sobre ato na 23ª edição do Prêmio Shell <<http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/2011/03/nota-publica-do-coletivo-dolores-sobre.html>> Acesso em 15/ago. 2015

EDIÇÕES TORÓ. Entrevista com Márcio Rodrigues. <<http://www.edicoestoro.net/entrevistas/teatro/marcio-rodrigues-brava-cia.html>> Acesso em 22/ago. 2015

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. *Teatro de Grupo*. <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo69/teatro-de-grupo>> Acesso em 19 de ago. 2015.

ENGENHO TEATRAL. O grupo. Disponível em
<<http://engenhoteatral.wordpress.com/o-grupo/>> Acesso em 15/ago. 2015

ENGENHO TEATRAL. Site da Companhia Engenho Teatral.
<<https://engenhoteatral.wordpress.com/>> Acesso em 17/ago. 2015.

ENGENHO TEATRAL. O Projeto. <<https://engenhoteatral.wordpress.com/o-teatro/>>
Acesso em 18/ago. 2015

ENGENHO TEATRAL. Engenho Mostra o que Gosta.
<<https://engenhoteatral.wordpress.com/mostra/>> Acesso em 01/setembro. 2015.

GRUPO CLARIÔ. O Grupo e sua história. <<http://espacoclario.blogspot.com.br/p/o-grupo-clario-e-sua-historia.html>> Acesso em 15/ago. 2015

INTERFERÊNCIA. Entrevista com Sergio Vaz.
<<http://interferencia.art.br/2009/07/026-sergio-vaz/>> Acesso em 21/ago. 2015

PRÊMIO ZÉ RENATO. <<https://fomentoateatro.wordpress.com/ze-renato/>> Acesso
em 13 de ago. 2015.

PROGRAMA MUNICIPAL DE FOMENTO AO TEATRO PARA A CIDADE DE SÃO
PAULO <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/>>
Acesso em 13 de ago. 2015.

PROGRAMA VAI
<<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/index.php?p=7276>> Acesso em 15 de ago. 2015.

SACOLÃO DAS ARTES. O que é o Sacolão.
<<http://sacolaodasartes.blogspot.com.br/p/o-que-e-o-sacolao-das-artes.html>> Acesso
em 15/ago. 2015

TEATRO DE NARRADORES. Circuito leste.
<<http://www.teatrodenarradores.com.br/index.php/projetos/diretrizes/34-2003-2004-circuito-leste.html>> Acesso em 15/ago. 2015.

TEATRO MUNICIPAL. História <<http://theatromunicipal.org.br/espaco/theatro-municipal/#historia>> Acesso em 25/jul. 2016

Vídeos/Documentários consultados

ARTE CONTRA A BARBÁRIE. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/album/1566267/video/21815104>> Acesso em 21 de ago. 2015

LINHA DE AÇÃO II - DOLORES BOCA ABERTA. 26 minutos, 2014. <<https://www.youtube.com/watch?v=-LoPyXGamQ0>> Acesso em 15 de ago. 2015.

PANORAMA – ARTE NA PERIFERIA. 50 minutos, 2007 <<https://www.youtube.com/watch?v=W7iWx5ZjXww1>> Acesso em 23 de ago. 2015

POLEM POLIS POLÍTICA. 10 minutos, 2007 <<https://www.youtube.com/watch?v=qFculcNX98Y>> Acesso em 23 de ago. 2015

PULSAÇÕES PERIFÉRICAS. In: Teatro e Circunstância. 52 minutos. Ago, 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=uf2Pgzb_mrc> Acesso em 15 de ago. 2015.

TEATRO DE GRUPO & TEATRO MERCADORIA. In: Ensaio Aberto – Fomento ao Teatro. 17 minutos, 2011. Disponível em <<https://vimeo.com/album/1566267/video/25135004>> Acesso em 21 de ago. 2015