



O TEATRO DE GRUPO NA CIDADE DE SÃO PAULO E A CRIAÇÃO DE ESPETÁCULOS (NA CONDIÇÃO DE EXPERIMENTOS) ESTÉTICOS SOCIAIS

Alexandre MATE¹

Resumo: O teatro de grupo, no sentido da criação de obras com caráter de intervenção na cidade, e não apenas na cidade de São Paulo, é uma realidade; e tem sido amplamente documentadas. Coletivos teatrais desenvolvem ações que outras, anteriormente, cabiam a outras instituições. Além de resultados esteticamente significativos, diversos coletivos teatrais empenham-se no desenvolvimento de um amplo espectro de discussão/ reflexão e de intervenção nas “rugos da cidade”. O percurso da reflexão aqui desenvolvido busca apresentar certas determinações histórico-estéticas de 7 grupos de teatro representativos da cidade de São Paulo e a menção a algumas de suas ações mais significativas.

Palavras-chave: teatro de grupo; teatro de grupo paulistano; função social do teatro, teatro e lutas estético-sociais; teatro épico em São Paulo; teatro de rua.

Esse é tempo de partido,
tempo de homens partidos.
Em vão percorremos volumes,
viajamos e nos colorimos.
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.
As leis não bastam. Os lírios não nascem
da lei. Meu nome é tumulto, e escreve-se
na pedra.

Visito os fatos, não te encontro.
Onde te ocultas, precária síntese,
(...)
Calo-me, espero, decifro.
As coisas talvez melhorem.
São tão fortes as coisas!
Mas eu não sou as coisas e me revolto.
Tenho palavras em mim buscando canal,
são roucas e duras,
irritadas, enérgicas,
comprimidas há tanto tempo,
perderam o sentido, apenas querem explodir.

Nosso tempo. Carlos Drummond de Andrade.

A força e potência inequívocas do chamado teatro de grupo da cidade de São

¹ Professor da graduação e da pós-graduação do Instituto de Artes da Unesp.



Paulo deve-se à articulação de diversos fatores, cujo destaque primordial deve ser tributado ao processo de luta e de mobilização político-militante de parte da categoria teatral, organizada em coletivos. Processo decorrente, em grande medida, das lutas pela derrocada da censura, da derrubada da ditadura civil-militar e de todos os atos de arbítrio, dela decorrentes, que não foram poucos; da luta em prol da Anistia (1979); pela mobilização pelas Diretas Já! (1983-1984); pela organização e mobilização em prol da promulgação da Carta Magna (de 1988); pela participação no processo de eleição, por meio do voto direto para eleger o presidente da República (1989). O amplo espectro de lutas do qual participaram, sobretudo os sujeitos mais politizados, acabou por contaminar também muitos artistas. Desse modo, muitos artistas sentiram-se obrigados a sair da confortabilidade das salas de ensaio e a buscar um “palco muito maior” que, derivado do latim *ruga*, é mais conhecido por rua. As “rugas do corpo da cidade”, em muitos casos, passaram a representar o *lócus* de onde os assuntos foram colhidos. De outro modo, as cenas da rua, em processo de mobilização política, alimentaram corações, mentes e resultados estéticos significativos na cena paulistana.

Por intermédio do recrudescimento da luta dos artistas; sindicalistas; professores; trabalhadores, dos mais diversos setores; estudantes... os anos oitenta transformaram-se em expressiva década de luta. Embalados ou não pelos bailes de sábado à noite - pela conclamação televisiva para contestar o “caçador de marajás” (cuja imagem foi forjada pela mesma emissora que, posteriormente, incentivou a ida às ruas) -, os anos oitenta caracterizam-se para muita gente (e também aquela do teatro), em uma fatia mobilizatória, e de tomada de partido na história do Brasil.

A despeito de haver uma tautológica e insistente afirmação, em inúmeros materiais documentais, segundo a qual os anos oitenta formaram uma “década perdida” (termo migrado da economia para as artes, decorrente da crise de abastecimento e aumento do preço do petróleo), o que, também, ocorreu foi a participação de muitos artistas, isolados ou em coletivos teatrais, nos processos de lutas políticas. Para certas vozes hegemônicas - defensoras da criação de um teatro fundamentado no drama do indivíduo -, jamais interessou que os processos de lutas, sobretudo políticas, se caracterizassem em assuntos do gênero drama. Assim, como houve luta e participação de muitos artistas no processo de democratização do País, tal participação, na condição de assunto, fugiria aos interesses do liberalismo, cujo corolário foi se plasmando



indelevelmente no gênero arquetípico da burguesia (o drama), desde o século XIX.² Assim, se a sala de visitas burguesa caracteriza-se no *lôcus* do drama e os assuntos fundantes do gênero concernem àqueles transitáveis com a subjetividade, é evidente a necessidade da eliminação da história e dos acontecimentos diretamente ligados à polis. Em tal perspectiva, portanto, a produção teatral brasileira dos anos oitenta precisa ser destacada como decorrente de um tempo em que artistas, trabalhadores e estudantes uniram-se em prol da construção de um Estado democrático, de um tempo em que autoritarismos ficassem perdidos, mas jamais esquecidos.

A memória construída e inculcada por “interesse pelo alto”, como lembra Marilena de Souza Chauí (1989) - desde Abril de 1964 - em processo de dissolvência passou à ressignificação dos modos de ver e de criar, cuja lição, parafraseando samba de Noel, não se aprenderia nos apertados muros da escola. Experimentações formais interditas e eliminadas da vida cultural, sobretudo pelo AI-5 (13/12/1969), de certo modo passam a ser recuperadas a partir de 1975, por meio das montagens de *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda; de *Ponto de partida*, de Gianfrancesco Guarnieri (referindo-se ao assassinato, por tortura, de Vladimir Herzog). No processo mobilizatório, também são fundamentais as greves que começam a espocar, dentre as quais, em São Paulo, deve-se mencionar a histórica greve dos professores da Rede Estadual de Ensino, de 1978. Momentos de enfrentamento. As cenas da rua, em proposição épica, mas nem sempre épico-dialéticas, ao enfrentar a ditadura, de diferentes modos, “arrebentaram” o arquetípico espaço das salas de visita, em que o drama jazia soberano e apartado dos processos históricos.³

Desse modo, pode-se dizer, um novo modo de produção e de organização grupal, decorrente tanto o processo de trabalho coletivo - estratégia bastante característica dos anos 1970, principalmente para driblar a censura, que foi se sofisticando dia a dia: até a

² Sem aprofundar o assunto, é fundamental lembrar que o Estado francês, em 1843, por meio de decreto exarado pelo ministro do Interior Léon Faucher, inaugura a chamada *École du Bon Sens*. Ao “escorraçar” o Romantismo dos palcos parisienses, a Escola de Bons Modos (interprete-se os bons modos correspondendo às “virtudes burguesas”) sanciona e elege a comédia realista, posteriormente, o drama burguês, como a forma canônica, afinada às necessidades da classe em pleno processo de construção de sua hegemonia. Para mais detalhes, consultar João Roberto Faria. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993. De Iná Camargo Costa. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998 e *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

³ Acerca das obras teatrais, do chamado teatro adulto, apresentadas na cidade de São Paulo, durante toda a década de 1980, consultar 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 (Doutorado em História Social). São Paulo: Departamento de História Social/ USP, 2008.



chamada censura prévia⁴ -, quanto os embates decorrentes das lutas travadas, por longos períodos e campanhas, nas ruas - compreendendo um coro de sujeitos muito maior -, migraram, pouco a pouco, para as práticas sociais dos artistas reverberando significativamente em seus trabalhos estéticos.⁵ Alguns grupos formados naquela fatia de tempo (década de 1970 ou, de modo mais específico, na década de 1980)⁶, sem dúvida, e na medida em que história é processo, legaram exemplos e sujeitos “feitos” naqueles ásperos tempos de ditadura.

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 Barbárie⁷. 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”. 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.⁸

⁴ Consultar, dentre outras fontes, FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais - Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

⁵ É fundamental lembrar que os primeiros sopros, no sentido da criação do Partido dos Trabalhadores, ocorreram a partir de 1978, na greve dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Naquele momento - além dos trabalhadores -, muitos artistas, professores, estudantes aproximaram-se dos integrantes do futuro partido, ajudando a fundá-lo.

⁶ Muitos foram os coletivos importantes, que participaram e enfrentaram os problemas decorrentes da ditadura, dentre eles, apenas para apontar alguns nomes, podem ser citados: o Núcleo Independente (que surge do Arena); o Truques, Traquejos & Teatro; o Apoena (que depois foi renomeado Engenho Teatral); o Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV); o Ornitorrinco, compreendendo inicialmente a junção de Luiz Roberto Galízia, Maria Alice Vergueiro e Cacá Rosset; o Grupo de Arte Pau Brasil, depois Macunaíma; Núcleo Pessoal do Victor, Mambembe, liderado por Carlos Alberto Soffredini etc.

⁷ Para informações sobre o assunto consultar: COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008; e, <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/fomentos/teatro/> acesso em outubro de 2010.

⁸ Dentre outros materiais, consultar acerca de algumas diferenças entre apenas teatro de grupo sem consciência política, e a partir da mobilização com consciência política, consultar reflexão de Mariangela



Após gestões políticas para aprovar a nova proposta - durante o governo de Marta Suplicy à frente da Prefeitura da cidade -, então apresentada pelo vereador Vicente Cândido (Partido dos Trabalhadores), e batizada de Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei 13.279/02), prevendo a distribuição de verba alocada exclusivamente para a atividade dos grupos de teatro da cidade de São Paulo, a primeira edição, com 198 projetos inscritos, aprovou 23 deles (o número de selecionados por ano, de acordo com o Programa já referido, deveria ser de 30, dividido em duas etapas: no primeiro e no segundo semestres), cujo escopo e natureza articulasse - de acordo com o previsto na Lei - pertinência estética e contrapartida social.

Decorridos 10 anos de existência do Programa, sempre promovendo todo tipo de discussão e de polêmica (e que perversa, mas não paradoxalmente aglutina os grupos que não são selecionados nas diversas edições e os legisladores, que dificultam a aplicação da Lei) 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. Inusitados aqui é usado no sentido de que agora muitas práticas são reveladas, decorrentes de espaços como: Cidade Tiradentes, Cidade Patriarca, Guaianazes, Arthur Alvim, Itaim Paulista... (zona leste); Jardim Santo Antônio, Campo Limpo, Barragem Paulista, Bororé... (zona sul); Lapa, Jaraguá, Jaguaré, Pinheiros, Barra Funda, Butantã... (zona oeste); Brasilândia, Jardim Julieta... (zona norte) e em tantas ruas e bairros próximos ao centro, principalmente o Bixiga.

Partindo de um pedido inicial de desculpas por eventuais omissões (que devem ser muitas), em levantamento preliminar - e considerando, de fato, não ser tão tranquilo o acesso às diversas e dispersas fontes -, podem ser arrolados mais de 100 coletivos teatrais. Parte desses coletivos (com duração variada: dos 3 aos 45 anos de atividades), com muitos espetáculos montados, com e sem sede, no centro e espalhados nas 5 regiões da cidade com quase 12.000.000 de habitantes, já amealharam prêmios, conquistaram diversos patrocínios, têm preocupação com o registro documental de seus experimentos (publicação de livros, revistas, *fanzines*, catálogos), escrevem seus próprios textos, (re)inventam procedimentos, ocupam e transformam espaços. Dentre os

Alves de LIMA. A crítica teatral. In: *Revista Camarim*. São Paulo, ano VIII, nº 34, jan./fev./mar. 2005, p.22.



grupos em produção pela cidade, podem ser destacados os seguintes coletivos: [PH2]: Estado de Teatro; II Trupe de Choque (tem publicação acerca de seus trabalhos); 3 de Sangue Companhia de Teatro; Abacirco; Ágora Teatro; Algazarra Teatral; Argonautas (tem publicação de um de seus projetos); Arlequins; As Meninas do Conto; Associação Raso da Catarina; Brava Companhia (tem publicação de sua trajetória e montagens, com *O Caderno de Erros*); Buraco d'Oráculo (tem publicação de sua trajetória e edita o jornal *A Gargalhada*); Capulanas Companhia de Arte Negra; Casa Laboratório para as Artes do Teatro; Circo Grafitti; Circo Navegador; Circo Teatro Musical Furunfunfum; Coletivo Alma (Aliança Libertária Meio Ambiente); Companhia Antropofágica; Companhia Arte Degenerada; Companhia Artechúmus (tem publicação de uma de suas montagens); Companhia Arthur Arnaldo; Companhia Articularte; Companhia Bonecos Urbanos; Companhia Cênica Nau de Ícaros; Companhia Circo Mínimo; Companhia da Revista; Companhia de Teatro Documentário; Companhia de Teatro Os Satyros; Companhia do Feijão; Companhia do Latão (tem publicação de sua trajetória, de diversos de seus textos montados e edita a revista *Vintém*); Companhia do Miolo; Companhia do Outro Eu; Companhia do Quintal; Companhia dos Inventivos (tem publicação de sua trajetória); Companhia Elevador de Teatro Panorâmico (tem publicação referente a uma de suas montagens); Companhia Estável (tem publicação de sua trajetória); Companhia Estudo de Cena; Companhia Folias d'Arte (tem publicação de sua trajetória e edita a revista *Caderno do Folias*); Companhia Hiato de Teatro; Companhia Les Commediens Tropicales; Companhia Letras em Cena; Companhia Linhas Aéreas; Companhia Livre (tem publicação de sua trajetória e montagens em dois números do *Nóz Caderno Livre*); Companhia Mugunzá; Companhia Nova de Teatro; Companhia Ocamorana de Pesquisas Teatrais; Companhia Paideia de Teatro; Companhia Pessoal do Faroeste (tem publicação da trajetória e montagens); Companhia Plat du Jour; Companhia Razões Inversas; Companhia São Jorge de Variedades (edita a revista *Fanzines*); Companhia Simples de Teatro (tem publicação de sua trajetória); Companhia Tablado de Arruar (tem publicações acerca de encontros para discutir teatro de rua); Companhia Teatral As Graças (tem publicação de sua trajetória); Companhia Teatro Balagan; Companhia Teatro do Incêndio; Companhia Truks - Teatro de Bonecos (tem publicação de sua trajetória em livro); Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes; Engenho Teatral; Fraternal Cia. de Arte e Malas-Artes (tem publicação de sua trajetória e de algumas de suas obras montadas e escritas); Grupo A Jaca Est; Grupo Caixa de



Imagens; Grupo Chão; Grupo Cemitério de Automóveis; Grupo La Mínima; Grupo Pombas Urbanas (tem publicação acerca de sua trajetória); Grupo Sobrevento - Teatro de Animação; Grupo Redimunho de Investigação Teatral; Grupo Teatral Parlandas; Grupo XIX de Teatro (tem publicação de sua trajetória); Grupo XPTO (tem publicação de sua trajetória); Ivo 60; Companhia de Teatro Centro da Terra; Kiwi Companhia de Teatro; Meninas do Conto; Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (tem publicações de sua trajetória e obras montadas); Núcleo Cênico Arion; Núcleo Pavanelli Teatro de Rua e Circo (tem publicação de sua trajetória); Núcleo Vendaal; O Casulo - BonecObjeto/ Oficina de Teatro (tem publicações de sua trajetória e obras montadas); Parlapatões, Patifes & Paspalhões (tem publicação de sua trajetória); Pia Fraus Teatro; Teatro Amador Produções Artísticas - TAPA; Teatro da Vertigem (tem publicação de obras montadas); Teatro de Narradores (tem publicação de sua trajetória); Teatro Popular União e Olho Vivo (tem publicação de sua trajetória), Teatro Ventoforte; Os Fofos Encenam; Teatro de Narradores (publica o *Caderno de Erros*); Teatro Kaus Companhia Experimental (tem publicação de sua trajetória); Teatro Oficina Uzyna Uzona (tem publicação de sua trajetória e de espetáculos montados); Trupe Artemanha de Investigação Urbana; Trupe Arruacirco; Trupe Sinhá Zózima.

A produção teatral paulistana, por intermédio dos projetos selecionados, principalmente pelos Programas de Fomento e do de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) e Programa de Ação Cultural (Proac)⁹, os dois primeiros da Secretaria Municipal de Cultura e o terceiro da Secretaria de Estado da Cultura - apesar de os objetivos e intenções serem diversas - tornaram o teatro uma realidade concreta, praticada nos mais díspares locais da cidade. Inserido, muitas vezes em comunidades distantes, a totalidade dos grupos de teatro, tenta abordar aspectos de questões sociais de seu cotidiano, em perspectiva dita atoral e processo colaborativo, e, em muitos casos, sem desprezar os textos consagrados. É preciso mencionar, ainda, que boa parte da dramaturgia que alimenta os espetáculos dos coletivos aqui destacados tem um caráter híbrido.

O teatro paulistano, decorrência de diversas e articuladas conquistas - sendo algumas delas já apresentadas aqui -, tem desenvolvido uma práxis social em que as questões histórico-sociais, as éticas, as estéticas imbricam-se, sobretudo no sentido

⁹ Acerca do programa VAI, para informações, consultar <http://programavai.blogspot.com.br/> Para informações do Proac, consultar <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/>



intervir na polis de algum modo. Nessa perspectiva, a dramaturgia textual e de espetáculo têm ficado sob a responsabilidade do coletivo como um todo. O texto, por exemplo, precisa apresentar os pontos de vista dos sujeito sociais, que são também os da cena; precisa se alicerçar, por conta da escolha, em polemologia experimentada na polis.

A dramaturgia escrita e da cena, de diversos grupos de teatro paulistano, seguem os indicadores apresentados por Mikhail Bakhtin (1993; 1981): os espetáculos ou espetáculos-manifestos têm polifonia, priorizando as vozes da comunidade, em processos de enfrentamento com os representantes do poder e reverte a “ordem protagonista” clássica; organiza o texto e a cena a partir de questões de natureza política; transita quase exclusivamente com expedientes épicos, que intentam teatralidade e relação efetiva de troca com os espectadores; de certo modo, e ainda com Bakhtin, nas mesmas fontes, as obras propõem certa reversão na ordem das estruturas sociais, através da criação de imagens grotescas, próximas àquelas características do carnavalesco (oposição clássica ao instituído como sublime, desde as primeiras proposições do *Sturm und Drang* romântico).

Dentre os grupos que se inseririam, de diversos modos e a partir de táticas diferenciadas, e cujos trabalhos característicos - sempre erigidos com expedientes épicos (que concernem aos assuntos históricos e premidos por contextos e situações sociais abarcantes de número coletivo de sujeitos) -, podem ser destacados: Brava Companhia (zona sul), Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Buraco d’Oráculo (zona leste), Os Inventivos (sem sede) e Companhia Antropofágica (zona oeste), Teatro de Narradores (zona central), Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo (zona norte).

Fruto de imagens e impressões acomodadas em minhas estruturas nervosas, e aqui (re)estabelecidas por procedimento mnemônico-emocional (sem buscar qualquer tipo de documentação ou anotação pessoal de cada um dos coletivos destacados), relato na sequência, e como uma espécie de conclusão bastante parcial, o que “alimenta” minhas lembranças e memória das obras. As obras foram escolhidas tanto pelo caráter militante da maior parte dos grupos citados quanto pelo grau de surpreendência de cada uma delas. Evidentemente, por conta do expediente de que lancei mão, enviei os textos escritos sobre os espetáculos destacados aos integrantes dos grupos em tela. Por meio de tal estratégia - mas, infelizmente, nem todos retornaram -, buscava que seus integrantes apontassem, se fosse o caso, os equívocos mais grosseiros, não de interpretação, mas de informações coligidas. De qualquer modo, decorrência do



procedimento intentado, ainda que incorrendo em certos equívocos (determinado pelos chamados “modos de ver” - e na medida em que, sobretudo em sala de aula, tal expediente é permanentemente ativado no sentido de explicitar questões trazidas pelos estudantes -, busco apresentar uma interpretação historiográfica diferenciada àquela canônica e diretamente sintonizada à dominante.

Por último, consoante a preocupação, que inclusive batiza a reflexão ora desenvolvida, tento apresentar expedientes comuns de que lançam mão os coletivos aqui mencionados. Desse modo, ainda que de modos e por meio de estratégias diferentes, pode-se perceber que os coletivos e seus trabalhos aqui destacados:

- não tomam como *locus* a sala de visitas e os espaços fechados de uma casa;
- não se preocupam ou transitam com problemas premidos pela subjetividade, ainda que, algum casos possam se preocupar “de passagem” com a questão.
- não reconstituem cenários ou se deixam mover pelas interpretações ditas veristas (premidas pelo ilusionismo). De outra forma, não organizam o material dramático pelas chamadas fatias de vida (*tranche de vie*) e “reconstituição do mundo” por apreensões captadas pelo (dito) de-dentro e expressas, genérica e subjetivamente, por conversação “acerca de”.
- não transitam com os assuntos estruturados a partir do conceito de conflito, decorrentes dos chamados embates de vontade.
- não constroem ou interpõem à recepção quaisquer formas de alvenarias (alusão à chamada quarta parede) impeditivas do ato de troca e de diferenciadas formas de intervenção no espetáculo.

Da apresentação do que a totalidade das obras não têm, apresento, na sequência, o que parece ser característico em todas elas:

- buscam o trabalho com os expedientes do teatro épico, em que o conceito de teatralidade se alicerça na utilização de expedientes que facilitem trocas efetivas durante a exibição da obra.
- organizam a dramaturgia textual e da cena, a partir do desenvolvimento de experimentos coletivos, construídos pelo conjunto - que tende a acolher as sugestões pertinentes apresentadas em debates -, e partem de assuntos encontrados na história, premissa fundamentalmente pelo social e os embates daí decorrentes.
- a recepção às obras não se pautam ou buscam a identificação apenas alicerçada no emocional, mas tendo em vista os assuntos, os modos de organização e o escopo serem díspares à forma do drama, buscam espantar o espectador. Espantar aqui é tomado a partir das proposições do teatro épico-dialético brechtiano, cujo significado liga-se, principalmente, a desnaturalização do consagrado e tudo aquilo que não seria passível de mudança.
- os espetáculos criados tomam o espaço de representação como um local público - às vezes como um pódio -, contrapõe-se, portanto, ao conceito,



urdido pelos gregos da Antiguidade - presente até hoje -, de plateia.¹⁰

- Sediado em bairro localizado no extremo-sul (fica a mais ou menos 20 quilômetros da Praça da Sé), e cuja sede - denominada Sacolão das Artes - foi ocupada por vários coletivos, dentre os quais a **Brava Companhia**, que, em 19 de abril de 2012, completou 14 anos de existência, apresenta seus espetáculos em qualquer espaço, inclusive a rua: *Este lado para cima*, com dramaturgia e direção de Ademir de Almeida e Fábio Resende. Numa cidade, que pode ser também a nossa, “magnatas em falcatruas” constroem um bolha para se protegerem das arbitrariedades da vida comum. O povo, opacizado por uma ideologia perversa, sonha, permanentemente, com dias melhores e alimenta tanto a manutenção da bolha quanto da ideologia perversa que a mantém.

Na proposta de encenação do espetáculo *Este lado para cima*, não se pode deixar de mencionar a utilização - e, sem dúvida, a Brava Companhia se caracteriza em coletivo paulistano que melhor transita com o - conceito do *gestus* brechtiano.¹¹ As ações “de frente” da obra, ou aquelas apreendidas em um primeiros momento, têm um caráter nitidamente panfletário¹² - tendo em vista o assunto -, mas, aquelas de maior peso, ao se fazer um voo menos rasante, são urdidas por tessitura dialética. A obra induz

¹⁰ A palavra é apresentada a partir de diversas etimologias; entretanto, seu sentido mais provável atendo-se aos interesses desejados pelo Estado grego da Antiguidade - com relação à função reparadora do comportamento da totalidade dos sujeitos, pela tragédia - pode ser encontrada em *plastós*, que concerne a modelado em argila, em cera etc. Derivado daí, em sentido figurado (por isso a aproximação) tem-se: fingido, imaginado. Do latim *plastus*, a palavra aproxima-se de imitado, simulado, enganador. Acerca do conceito de pódio (ou *podium*), consultar Walter BENJMIN. “O que é teatro épico - 1ª e 2ª versões”, in: *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

¹¹ Acerca do conceito, consultar, dentre outros: Gerd Bornheim. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. Fíama Pais Brandão (Org. e Trad.). *Estudos sobre Brecht*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Bertolt Brecht. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967, 3 vol. Iná Camargo Costa. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998. Fredric Jameson. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999. Ingrid Dormien Koudela. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1991. Fernando Peixoto. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

¹² Trata-se de mais um conceito absolutamente importante, mas equivocadamente apresentado e pensado até mesmo por ditos especialistas da área. Panfleto concerne, conotativamente, e desde os fins do século XIX, à inserção de tratamento explicitamente político - e no caso de esquerda ou reivindicativo - em um texto, discurso, manifestação. Ocorre que, historicamente, o conceito, antes da ação concreta, radicalizada pela luta - inclusive armada -, funcionava como um expediente de denúncia e também conclamador, para o ajuntamento, de todos aqueles inseridos nos quadros da exploração. Entretanto, anteriormente à mudança de seu *télos*, panfleto, do francês *pamphlet*, é um vocábulo tornado usual no século XVIII, originário do inglês *pamphlet*, alteração de *pamphilet* e *panflet*, nome popular de certa comédia latina, em verso, do século XII, denominada *pamphilus seu de amore*. O nome desta modalidade de comédia, bastante conhecida por causa de sua personagem representativa: a velha alcoviteira, serviu para designar, na Inglaterra, a partir do século XVI, qualquer escrito satírico de pouca extensão. Por meio da descrição encontrada no *Dicionário etimológico da língua portuguesa*, de José Pedro Machado - (IV volume). Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p.292 -, tem-se, no novo sentido atribuído à palavra, desacreditando das reais reivindicações dos trabalhadores, a permanência de histórico e culturalizado interesse dos “cultuadores da alma burguesa”. De qualquer forma, o conceito é tido hoje como texto curto, que ganha conotação, eminentemente radical, premido por caráter propagandístico: político e partidário.



a uma apreensão teatralista: trata-se de gente armada, quase soldado de brigadas, permanente acordada por uma corneta. Ao final, descoberta a mazela daqueles ocupantes da bolha, o bando sai, ostentando principalmente coquetéis *molotov* para botar em polvorosa tanto os ocupantes da já citada bolha como todos aqueles que eventualmente venham a defendê-los.

Obs. - através de processo de incentivo e orientação político-estética, em janeiro de 2010, o grupo publica o volume número 1 de seu *Caderno de erros*, no qual apresenta relatos de processos de conquista, tanto da transformação - ocupação de um sacolão abandonado, posteriormente transformado em Sacolão das Artes -, quanto de suas preocupações estéticas e circulação do espetáculo *A Brava*; em 2011, a Companhia lança o *Caderno de erros II*, cuja intenção, segundo Fábio Resende foi relatar a prática teatral vivida pelo grupo: “[...] em relação com o mundo que vivemos e que nos atravessa, ou seja, procuramos expor nossos processos (trabalhos) levando em conta a importância de se fazer um teatro atrelado às demandas de luta, travadas diariamente ou mesmo soterradas pela indústria cultural.”

- Decorrente de processo de ocupação de espaço abandonado pelo poder público, o Clube da Comunidade Patriarca (CDC Patriarca), no bairro do mesmo nome, que fica a 17 quilômetros da Praça da Sé, o **Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes**, com mais de 10 anos de existência, é um grupo cujo ideário aglutina anarquismo - enquanto discurso e prática e marxismo - enquanto politização e responsabilidade social. Tanto em sua sede, como em outros espaços, normalmente abandonados da zona leste, o grupo, por meio de processo de mutirão, tem o propósito de construir arenas arbóreas (espaços para as artes da representação e de intervenção ao ar livre) para apresentação dos mais variados tipos e formas de expressão populares.

A saga do Menino Diamante - uma ópera periférica, obra coletiva construída por quase 40 integrantes do coletivo e da banda Nhocuné Soul, apresenta, a confrontação da saga de diversas personagens, em diferentes trajetórias cotidianas, que, alegoricamente, ao funcionar como coro, ganha a conotação ou representa as sagas coletivas. Nesse processo de diáspora - impulsionado por tantas e acumuladas misérias, alguns sujeitos são guindados à conotação de herói: recurso construído por ideologia perversa tanto para cooptar quanto para apartar dos demais aqueles que ganham destaque - busca-se assegurar o próprio poder e as desigualdades sociais. Segundo Luciano de Carvalho - integrante do coletivo -, em revisão do texto a ele enviado,



ressalva: “A personagem alegórica não se materializa em nossa obra, é mencionada como ser social em movimento e se apresenta como a potência motora que transforma o espaço e tempo da encenação e da História. Portanto, o menino diamante seria a soma de todos os fazedores do trabalho e suas relações, incluindo também o público.”

A saga do Menino Diamante imbrica diversos momentos da história do Brasil. Dessa forma, de episódio em episódio, a narrativa apresenta as táticas necessárias para se buscar um espaço para morar, em consonância àqueles fundamentais ao existir. Durante a segunda parte do espetáculo, alguns barracões, representando uma favela, são construídos no espaço aberto da representação. Mas por meio de expedientes de extorsão e de violência articulada entre polícia e os donos do terreno, uma estrada (representada por imenso linóleo pintado com faixas amarelas, semelhantes àquelas linhas de estrada), rola morro abaixo, a favela vem, em fração de segundos, abaixo. Inicialmente, com mais de seis horas de duração (das 22h às 6h da manhã), momento em que seria possível voltar para casa de metrô, o espetáculo tem caráter procissional, e nele, além de música da maior qualidade, participa-se de um espetáculo-festa em que se toma cafezinho e sopa, bebe-se cachaça, conversa-se com conhecidos e faz-se novas amizades. Trata-se de um espetáculo memorável e exemplar, em que a qualidade estética amalgama-se à pertinência e relevância social do assunto.

- Com sede construída no fundo das residências dos integrantes do grupo (os casais: Selma Pavanelli/ Adailton Alves e Lucélia Coelho/ Edson Paulo), no bairro Cangaíba (zona leste, a aproximadamente 25 quilômetros da Praça da Sé), o **Buraco d’Oráculo**, grupo com mais de 13 anos de existência, apresenta, com texto coletivo e direção de Adailton Alves o belíssimo *Ser tão ser - narrativas da outra margem*. O espetáculo de rua, levado por cinco atores, que se rodiziam para apresentar as personagens, tematiza a questão da migração (decorrente das injustiças e da permanente desigualdade social) e dos processos de tomada ou ocupação de terrenos para construção de moradias.

O espetáculo inicia-se com uma série de emocionantes narrativas: fruto de processo de coleta ocorrido por meio de entrevista com moradores das áreas em que o grupo atua, na zona leste. Atores e atrizes, em função alegórica, caracterizam-se em corifeus e corifeias - homens e mulheres da periferia - e apresentam a saga de muita gente, sobretudo de nordestinos, que, atraídos por uma vida melhor e decente, se deslocam de seus Estados de origem para a “Sampa desvairada”, repleta de dificuldades ao paroxismo. De pequenas em pequenas conquista, mas sempre fruto de muita luta, as personagens apresentadas na obra conseguem ocupar um terreno, cuja desapropriação



ocorre por meio de muita violência pelas forças policiais, sempre a serviço dos proprietários.

Obs. - O grupo o jornal *A Gargalhada*, com mais de 20 números até o momento. Em 2009, o grupo apresenta a trajetória de seus dez anos, por meio do livro: *Buraco d'Oráculo*: uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade, escrito por Alexandre Mate.

- *Aqui não, Senhor patrão* Trata-se do espetáculo apresentado pelo **Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo**, com texto de Calixto de Inhamuns e direção de Marcos Panavelli, cuja estreia ocorreu em 2011. Fruto de inserção do casal Marcos Pavanelli e Simone Brites Pavanelli - em inúmeros processos de reflexão acerca do teatro de rua, das manifestações populares, das inexistentes políticas públicas para a cultura de cultura produção discussão dos trabalhos -, o grupo, por meio da montagem em tela, promove uma “significativa virada” em sua trajetória e apresenta uma obra que discute, sobretudo a exploração e alguns expedientes através dos quais ela (a exploração) acontece. Unindo expedientes do teatro popular e do circo, o espetáculo apresenta, com algum destaque, como os processos de exploração acabam por abater homens e mulheres, mas com peso maior para as mulheres.

Ao final do espetáculo, os integrantes do grupo, na condição de trabalhadores e cidadãos, conclamam o público, em caso de necessidade ou desejo, a apresentarem seu protesto, seus sonhos, suas inquietações... em microfone aberto e a eles facultado.

Obs. - em 2011 o grupo promove importante ação, batizada “Seminário Nacional de Dramaturgia para o Teatro de Rua”. O fruto de mais de cinco dias de discussão, com importantes artistas brasileiros, sai publicado no *Caderno Número I: Seminário de dramaturgia para o teatro de rua*, em dezembro de 2011. Além disso, em janeiro de 2012, o grupo publica “Políticas públicas já!”, na revista *A Poética da Rua*, em que tece considerações acerca do espetáculo *Aqui não, Senhor patrão*, sobre políticas públicas e modos organizacionais de coletivos, sobretudo os de rua.

- *Canteiro*, primeiro espetáculo apresentado pela **Companhia dos Inventivos** de uma trilogia, chamada “Trilogia Inventiva”. Tomando como material preliminar a obra *Viva o povo brasileiro* (1984), de João Ubaldo Ribeiro, tanto *Canteiro* quanto o segundo espetáculo: *Bandido é quem anda em bando*, pretendem apontar, por meio de espetáculos apresentados nas ruas, questões fundamentais com temas ligados à miscigenação, identidade, exploração, resistência cultural, contraposições entre a memória oficial e aquela veiculada pela oralidade. Na hora do almoço, em um canteiro de obras, a partir da chegada de uma marmiteira (mulher que vende quentinhas aos trabalhadores), histórias de parentes ou antepassados são apresentadas e vividas por quatro trabalhadores, sendo um deles o responsável pela musicalidade da obra (Rômulo Albuquerque).



Em uma hora, correspondendo ao tempo do almoço, o espetáculo prioriza o ponto de vista popular acerca dos acontecimentos apresentados na obra. De modo irreverente e iconoclasta, a obra passa em revista mais de 300 anos de história do Brasil, denunciando cônegos, barões, capitães do mato, heróis populares, estrangeiros e toda sorte de oportunistas, quase sempre de modo picaresco e jocoso.

Obs. - em janeiro de 2012 os Inventivos lançaram o primeiro número de *Bandido é quem anda em bando - no 1/2 meio da travessia de uma Trilogia Inventiva*, apresentando matérias e textos escritos pelos artistas e colaboradores da montagem da segunda obra da trilogia e críticas da primeira montagem.

- A partir de 2008, a **Companhia Antropofágica** - cuja sede se encontra em um bairro da classe média de São Paulo (e que comemora 10 anos de atividades em 21 de abril de 2012) -, preocupada com as relações espúrias de poder no País, resolve apresentar a Trilogia em Pindorama. Relacionando passado e presente, no sentido de instaurar mediações históricas fundamentais à compreensão do que hoje se vive, a companhia recorta aspectos do Brasil-Colônia/ -Império/ e -República. Vencidas as duas primeiras obras, cuja estética transita com aquilo que me arriscaria a chamar de épico-dialético-debochado (Brecht e antropofagia encontram-se em deliciosa desarmonia dialética), e na qual a música tem função fundante, a companhia lança às ruas a terceira parte de sua trilogia, com “grande novidade”. Trata-se da Karroça Antropofágica, que recupera antigas tradições de certo tipo de teatro de intervenção e de agitação e propaganda, e desfila por diversos logradouros da cidade.

Por intermédio, de narrativa episódica, apresentando diferentes aspectos e pontos de vista acerca das dificuldades enfrentadas por sujeitos colocados à margem da história - e na trilogia final a greve tem grande destaque -, o espetáculo-intervenção ao deslocar-se pelas ruas (sempre buscando articulação e parceira com outros coletivos teatrais da cidade), apresenta cenas, leituras de excertos de manifestos e de poemas e canta repertório eclético de canções (de músicas compostas especialmente, algumas mais comerciais a hinos revolucionários). Pela estrutura episódica e híbrida - que mescla diversos aspectos culturais, sociais e políticos -, o espetáculo consegue mobilizar muita gente e formar grandes cortejos. Não são poucos aqueles que se surpreendem com os inusitados cortejos da Karroça. Desse modo, depois de certa desconfiança - e é bom lembrar que o grupo conta com quase 40 integrantes, cuja boa parte participa do espetáculo -, muitos seguem por algum tempo o cortejo, na condição não de atores, mas na de cidadão participante de evento mediado pelo simbólico e tendo como alvo a diversão e a intervenção focada nas lutas sociais.



Obs. - proximamente o grupo deverá lançar publicação relativa de seus dez anos de existência.

- *Cidade fim. Cidade coro. Cidade reverso.* Com texto de José Fernando Azevedo e Lucienne Guedes, a narrativa apresenta uma (re)elaboração de relatos de moradores do bairro do Bixiga (espaço no qual se localiza a sede do coletivo). Em cena, ainda em uma das salas da sede do grupo, sito à rua 13 de Maio, atores relacionam-se e propõe um processo de intervenção com as imagens dos sujeitos em vídeo. Ao mesmo tempo, em atitude de quem se encontra *sub judice* (então, nessa perspectiva, se pode usar o conceito de depoimento), alguns moradores falam de si e do bairro em que moram. O diretor da obra (José Fernando Azevedo), na condição de “maestro” da cena (e do grupo **Teatro de Narradores**), enquanto ela se desenvolve, indica qual ator ou atriz, representando as “personagens em tela”, deve “dialogar” ou apresentar seu relato. A cena, pelas características de que se vai tecendo, cria uma impressionante espécie de hiperdiálogo: um texto premido por diversos pontos de vista e bakthinicamente polifônico.

Depois de uma curta pausa, a cena desloca-se literalmente para espaço - ou território - mais ou menos definido e correspondendo à fachada da sede e apresenta-se no meio da rua. Em plena explosão de teatralidade, sendo que nenhuma interdição do fluxo normal da via ocorre, os atores representam - e sem forçar a barra - de modo, às vezes, próximo do ungido -, a expansão dos sujeitos anteriormente apresentados (moradores daquele local), revisitados por meio de espetacularização.

Na segunda parte do espetáculo, atores, com partitura quase fechada, relacionam-se com o novo fluxo de transeuntes e acontecimentos das cenas de rua. Assim, se na sala havia um conjunto pequeno e selecionado de espectadores, na rua, o público desdobra-se para aqueles que assistiram, em sala fechada, a primeira parte; para as crianças e moradoras da redondeza, que participam da obra; dos pais e responsáveis por algumas das crianças, que ficam atentos à participação daquelas; de transeuntes a pé; de transeuntes motorizados. Dentre esses últimos, alguns passam e pode-se divisar, principalmente pela expressão facial, a absoluta surpresa daquele acontecimento; outros, transeuntes motorizados, depois de algum tempo, retornam na condição de espectadores.

Sem qualquer dúvida, e não apenas para os moradores do bairro, através de *Cidade fim. Cidade coro. Cidade reverso* o conceito de espetáculo-festa se faz, e conclama a quem se concede um “ato partícipe” e cidadão.



Obs. - preocupado com a reflexão e a memória, o grupo edita o *Caderno de ensaios*, já no número 3, por meio do qual discute e apresenta os procedimentos para criação de seus espetáculos.

Abstract: The theater group, in order to create works with the character of intervention in the city, not just in the city of São Paulo, is a reality, and has been widely documented. Develop collective actions that other theater previously fit to other institutions. Besides aesthetically significant results, diverse theater collective is committed to the development of a wide range of discussion / reflection and action in "wrinkles of the city." The journey of reflection developed here seeks to present some historical and aesthetic determinations of seven theater groups representing the city of São Paulo and the mention of some of its most significant actions.

Keywords: theater group, theater group from São Paulo, social function of theater, theater and aesthetic and social struggles, epic theater in Sao Paulo, street theater.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec/Brasília, Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1981.

BENJAMIN, W. *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.

BENTLEY, E. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1981.

BORNHEIM, G. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRECHT, B. (Org. e trad.) de BRANDÃO, Fíama Pais. *Estudos sobre Brecht*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRECHT, B. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967, 3 vol.

CHAUÍ, M. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 3ªed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COSTA, I. C. *Sinta o drama*. Petrópolis: Vozes, 1998.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FARIA, J. R. *O teatro realista no Brasil: 1855-1865*. São Paulo: EDUSP; Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais - Anos 70*. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

JAMESON, F. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KOUDELA, I. D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1991.



LIMA M. A. de. A crítica teatral. In: *Revista Camarim*. São Paulo, ano VIII, nº 34, jan./fev./mar. 2005.

MACHADO, J. P. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 2003. (IV volume).

PEIXOTO, F. *Brecht: vida e obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ROSENFELD, A. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

WILLIAMS, R. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

Texto enviado para publicação em 20/07/2012

Aceito em 11/09/2012