

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**CIA. ARTEHÚMUS DE TEATRO: AS RAÍZES SOCIAIS E
POÉTICAS DA FERTILIDADE ARTÍSTICA**

Natália Guimarães

São Paulo

2016

NATÁLIA GUIMARÃES

**CIA. ARTEHÚMUS DE TEATRO: AS RAÍZES SOCIAIS E
POÉTICAS DA FERTILIDADE ARTÍSTICA**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Lúcia Regina Vieira Romano.

São Paulo

2016

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

G963c Guimarães, Natália, 1989-

Cia. Arthúmus de Teatro: as raízes sociais e poéticas da fertilidade artística / Natália Guimarães. - São Paulo, 2016.
234 f. : il. color.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Criação (Literária, artística, etc.). 2. Arte e sociedade. 3. Cia. Arthúmus de teatro. 4. Representação teatral. I. Romano, Lúcia Regina Vieira. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

Essa Dissertação de Mestrado foi defendida em 16 de maio de 2016, perante a seguinte banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lúcia Regina Vieira Romano

Prof^a. Dr^a. Daniele Pimenta

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

AGRADECIMENTOS

Impossível apresentar os nomes de todos os parceiros e amigos que fizeram parte de minha jornada até aqui e que, de diferentes modos, contribuíram para o desenvolvimento desta reflexão. Entretanto, mesmo correndo o risco de cometer certas injustiças, não posso deixar de mencionar e agradecer, ao menos, alguns deles.

Começo agradecendo a querida professora e orientadora Lúcia Romano, por toda a confiança e atenção dispensada (desde a Graduação!), pelas conversas lúcidas, por sua leitura singular e cuidadosa de cada página deste trabalho e pelo carinho com que sempre me tratou. Lúcia se tornou, para mim, exemplo de mulher, artista e pesquisadora.

Minha eterna gratidão aos diversos professores da graduação e pós-graduação com os quais tive o privilégio de conviver e que me ensinaram muito sobre as teorias e práticas do teatro, mas não só; também me instigaram a olhar o mundo de um jeito novo e a assumir uma postura mais crítica diante dos arbítrios diários. Em especial, agradeço aos professores José Manuel e Mário Bolognesi e à professora Marianna Monteiro, por suas aulas inspiradoras; ao professor Gilberto Figueiredo, pelas indicações oportunas e inestimáveis em minha banca de qualificação; e, com muito carinho, ao professor-mestre-parceiro Alexandre Luiz Mate, por suas provocações, por me ensinar muito do que sei, por estar sempre presente em momentos importantes de minha trajetória acadêmica e artística, por iluminar caminhos e por suas valorosas contribuições em meu exame de qualificação. A todos eles, minha profunda admiração.

Aos meus companheiros de pós-graduação, pois, com eles, partilhei momentos de dúvidas, alegrias e angústias. Agradeço especialmente ao colega de orientação Diogo de Oliveira Spinelli, às queridas Daniela Giampietro, Laura Melamed Barbosa e Letícia Monteiro e aos queridos Leandro Lago e Thiago Miguel Sabino. Sou grata também aos funcionários do Instituto de Artes da Unesp, por terem sido sempre tão atenciosos e pacientes com as inúmeras dúvidas que me surgiram ao longo da realização desta dissertação.

Agradeço a Capes, pela bolsa de estudos que deu respaldo financeiro a esta pesquisa.

Minha gratidão também à Natália Pincetti e Vanessa Oliveira, amigas de longa data, que, mesmo durante o difícil e solitário processo de escrita, sempre estiveram dispostas a me arrancar sorrisos e deixar meus dias mais leves. À Keith Berardinelli,

Thaís Teles Rodrigues e Vanessa Fortunato, por compartilharem comigo sonhos, histórias e “papos cabeça”.

Aos meus alunos do CEU Meninos, por me relembrares os motivos pelos quais eu escolhi fazer o que faço.

À Lalo, Vany e Thiago – família especial que me recebeu de braços abertos – e às famílias Guimarães e Nascimento, principalmente aos tios Kiko, Keka e Beto, aos primos Guilherme e Bernardo, ao afilhado Lukas e às minhas avós-guerreiras, Cida e Mafalda. Todos, sempre muito presentes, alegam meus dias e me enchem de ânimo e coragem para seguir em frente. Em agradecimento póstumo, aos meus doces avôs, Gentil e Avenário, porque vivem e sempre viverão em mim; por eles, nunca esquecerei a minha origem “ABCdista” e operária.

Aos meus pais, Cléo e Marco, porque em cada ação, gesto e palavra sempre estiveram preocupados comigo e mesmo nas discordâncias nunca deixaram de me apoiar. Foi por meio de seu amor incondicional que pude dar os passos necessários para caminhar até aqui.

Ao Diego, porque na singeleza e riso frouxo da menina ou na rigidez e teimosia da mulher sempre foi o meu abrigo. Sem ele, nada disso seria possível. Toma, esse trabalho é seu.

Por fim, como não poderia deixar de ser, agradeço à Cia. Arthéumus de Teatro, por me ensinar a cada dia como é trabalhar em conjunto e por ter aberto suas entranhas e dividido comigo sua história. Gratidão à Roberta Ninin e Leonardo Mussi, por terem compartilhado comigo parte de suas trajetórias; à Daiane e ao Santiago, cujas chegadas reforçam ainda mais a resistência do Grupo; ao Cris, que torna nossos ensaios sempre mais divertidos; ao Edu, que mesmo distante continua reverberando em nossas criações; à Sol, pois, nas idas e vindas de Santo André a São Bernardo, se tornou uma grande amiga; ao Dani, por ser o melhor parceiro de cena com quem já trabalhei; ao querido Evill, pela confiança que depositou em mim e por sua generosidade como artista, diretor e, principalmente, como ser humano. Toma, esse trabalho é de vocês.

Cante tua aldeia e cantarás o mundo.

(Leon Tolstoi).

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise das referências estéticas das práticas teatrais da Cia. Arthumus de Teatro, grupo paulista fundado em 1987. Nas pegadas do teatro contemporâneo, esta companhia teatral mobiliza múltiplos elementos estéticos ao longo de uma experiência artística que dá a mesma importância a todas as etapas do processo criativo. Diante de tamanha pluralidade, a pesquisa aqui projetada mobiliza um instrumento metodológico também plural – a “crítica genética” – que se notabiliza por desvelar a gênese criativa da obra artística ao invés de se prender ao espetáculo finalizado. Contudo, como a “crítica genética” ainda se prende a um referencial exclusivamente estético e, considerando que nenhuma obra vaga num vácuo social, esta pesquisa também propõe a “sociologização” do processo criativo, isto é, propõe desvelar as escolhas estéticas que engendram a obra, conectando-as às raízes sociais dos artistas e do grupo. Em suma, se o espetáculo final é um ponto de condensação da experiência criativa, esta, por sua vez, é a condensação das múltiplas experiências sociais dos artistas envolvidos no processo criativo.

Palavras-chave: Cia. Arthumus; Processo de Criação; Crítica Genética; Teatro de Grupo; Sociologia da Arte.

ABSTRACT

This research suggests an analysis of the aesthetic references of the theatrical practices of *Cia. Artechúmus de Teatro*, a theatre company founded in São Paulo in 1987. Following the paths of contemporary theatre, this company has applied several aesthetic elements throughout its history based on giving equal importance to each stage of the creative process. In order to address such a wide variety, the present research employs an equally plural methodological instrument – the ‘genetic criticism’ – known to be effective in unveiling the creative genesis of a work of art, instead of simply evaluating the final performance. Nevertheless, once the ‘genetic criticism’ grantedly focus on a merely aesthetic referential and considering that no work of art operates in a social vaccum, this research also proposes a deeper look over the social roots of the artists and their work, in order to understand their aesthetic choices. In a nutshell, if we consider the final performance to be the ‘condensation point’ of a creative experience, this last one is the epitome of multiple social experiences lived by each and every artist involved in the creative process.

Keywords: Cia. Artechúmus; Creative Process; Genetic Criticism; Devised Theatre; Sociology of Art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Alvini de Lima e Evill Rebouças no espetáculo *Explode seiva bruta* (1987).
Fonte: Acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Diaulas Ulysses..... 97.

Figura 2: Solange Moreno e Evill Rebouças no espetáculo *No rein de carícias* (1990).
Fonte: Acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Gastão Cruvinel..... 106.

Figura 3: Evill Rebouças e Solange Moreno no espetáculo *Pingo pingado, papel pintado* (1992). Fonte: Acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Gastão Cruvinel..... 108.

Figura 4: Solange Moreno no espetáculo *Dandara, o marinheiro* (1995). Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Marcos Blau..... 112.

Figura 5: Roberta Ninin e Gilda Vandenbrande no espetáculo *Evangelho para lei-gos* (2004). Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Jefferson Copolla 129.

Figura 6: Daniel Ortega, Roberta Ninin, Solange Moreno e Edu Silva e público no espetáculo *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria* (2008).
Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Alícia Peres..... 134.

Figura 7: Edu Silva no espetáculo *Ohamlet – do Estado de Homens e de Bichos* (2010).
Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Alícia Peres..... 140.

Figura 8: Participantes da Oficina *Dramaturgia da recepção* (2013). Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Edu Silva..... 150.

Figura 9: Participantes da Oficina <i>Dramaturgia da recepção</i> (2013). Fonte: acervo da Cia. Arthumus de Teatro. Foto de Evill Rebouças.....	156.
Figura 10: Participantes da Oficina <i>Viewpoints e Suzuki</i> (2013). Fonte: acervo da Cia. Arthumus de Teatro. Foto de Beatriz OSilva.	157.
Figura 11: Gravura <i>Peixes grandes comem peixes pequenos</i> do artista Pieter Brueghel.....	174.
Figura 12: Edu Silva e Solange Moreno no ensaio aberto de <i>O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário</i> (2014). Fonte: acervo da Cia. Arthumus de Teatro. Foto de Carlos Camargo.....	192.
Figura 13: Daniel Ortega no espetáculo <i>O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário</i> (2014). Fonte: acervo da Cia. Arthumus de Teatro. Foto de Beatriz OSilva.....	195.
Figura 14: Solange Moreno, Tércio Gomes e Gabriela Morato no espetáculo <i>O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário</i> . Fonte: acervo da Cia. Arthumus de Teatro. Foto de Natália Guimarães.....	197.

LISTA DE TABELAS:

Tabela 1: Perfil social, cultural e econômico dos modernos.....	48.
Tabela 2: Quadro de apresentações de <i>Explode seiva bruta</i>	101.
Tabela 3: Quadro de apresentações de <i>Dandara, o marinheiro</i>	114.
Tabela 4: Quadro de apresentações de <i>Amada</i>	136.
Tabela 5: Quadro de apresentações de <i>Ohamlet</i>	142.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1. A história oficial do teatro brasileiro em perspectiva: entre a tradição e o teatro <i>outsider</i>	28
1.1. “Velho teatro” x Teatro moderno	29
1.1.1. Teatro de empresários	29
1.1.2. A gênese do “teatro de arte”: o teatro moderno	33
1.1.3. A força do poder de nomeação: a crítica dos modernos ao teatro de empresários.....	38
1.1.4. Modernos: capital social, capital cultural, capital econômico	46
1.2. Os herdeiros da tradição: do teatro moderno ao teatro de grupo	53
1.2.1. Teatro político e espinafração: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.....	53
1.2.2. Anos de chumbo: esfacelamento e reconstrução do universo do teatro.....	60
1.2.3. O teatro de grupo como sujeito histórico	64
1.3. O teatro no ABC paulista.....	67
1.3.1. O teatro amador no ABC.....	69
1.3.2. A profissionalização dos amadores	76
1.3.3. O teatro amador no CPC e nos Sindicados de Trabalhadores.....	81
CAPÍTULO 2. A trajetória da Cia. Artehúmus de Teatro	87
2.1. O “teatro de arte” visto de fora	91
2.1.1. Entre o mundo do trabalho e o teatro amador	91
2.1.2. Passo atrás, passo adiante: profissionalização e teatro infantil	101
2.1.3. Passo adiante: nova empreitada no teatro paulistano	109
2.1.4. A desarticulação da Cia. Artehúmus de Teatro.....	114
2.2. O “teatro de arte” experimentado de dentro	116
2.2.1. A reestruturação da Cia. Artehúmus de Teatro	116
2.2.2. O debute no teatro de pesquisa.....	126
2.2.3. Burilando a linguagem	131
2.2.4. A linguagem autoconsciente	136
CAPÍTULO 3: A gênese criativa de <i>O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário</i>	145

3.1. O (des)fazer teatral: seguindo a trilha do percurso criativo.....	146
3.1.1. Crítica genética.....	146
3.1.2. De perto e de dentro: quando a artista é também a geneticista	149
3.1.3. O processo de criação <i>d'O desvio do peixe</i>	153
3.1.3.1. Oficinas Dramaturgia da recepção, <i>Viewpoints</i> e <i>Suzuki</i>	153
3.1.3.2. Diário de bordo: os ensaios de <i>O desvio do peixe</i>	158
3.2. O fim de um ciclo: as temporadas de <i>O desvio do peixe</i>	191
3.2.1. Apresentações na Casa Amarela (12/04/2014 a 26/04/2014):	191
3.2.2. Apresentações no Sesc Consolação (29/09/2014 a 28/10/2014):.....	193
3.2.3. Apresentações na sede da Cia. Teatro do Incêndio (11/11/2014 a 17/12/2014):	196
3.2.4. Críticas e matérias sobre <i>O desvio do peixe</i>	199
CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
BIBLIOGRAFIA	207
ANEXOS	223
Fichas técnicas dos espetáculos da Cia. Arthúmus de Teatro.....	223

INTRODUÇÃO

Neste trabalho, procuro compreender as raízes sociais e poéticas da produção artística da Cia. Artehúmus de Teatro, coletivo engajado no contemporâneo teatro de grupo paulistano. O coletivo partiu do teatro amador e aos poucos enfrentou e contornou os obstáculos à entrada no universo do chamado teatro de pesquisa, de maneira que desvelar sua trajetória contribui para verificar quão fechado pode ser um universo que por outras razões é tão democrático. Assim, para interpretar a trajetória do coletivo, foi necessário não apenas retomar suas origens sociais, mas também recuperar as referências estéticas e ideológicas que inicialmente orientaram suas práticas artísticas, investigando, por isso, a tradição artística da região que viu nascer a Artehúmus: o grande ABC, no estado de São Paulo – conhecido pela pujança do teatro operário, do teatro amador e popular ligados aos centros populares de cultura que se organizavam desde a década de 1950. Todavia, a trajetória da Cia. Artehúmus não se reduz à tradição do teatro no ABC; atualmente o Grupo está imerso no teatro de pesquisa paulistano, tendo sido contemplado pela Lei de Fomento à Cidade de São Paulo já em quatro oportunidades. Deste modo, para decifrar a trajetória do coletivo, foi inevitável ter em conta parte das referências estéticas que estruturam o universo do teatro de grupo paulistano, isto é, uma vez que as práticas artísticas do coletivo progressivamente referenciaram-se nos elementos estéticos do teatro de pesquisa, é imprescindível reconstruir a história que consolidou estes elementos como uma nova tradição artística. Nesse sentido, a primeira tarefa desta dissertação foi recuperar a tradição estética que, após diversas vicissitudes, deu origem ao teatro paulistano atual e que progressivamente exerceu força simbólica sobre as práticas poéticas da Cia. Artehúmus; e, em seguida, procurei trazer à tona a linhagem que constitui as artes cênicas do ABC, tomando ambas como referências para compreender a obra do coletivo em questão.

Ao considerar o chão histórico que pavimentou o caminho para o teatro paulistano de grupo, tomei como referência e ponto de partida a ação dos pioneiros da modernização do teatro, isto é, figuras como Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória, Alcântara Machado e Alfredo Mesquita, na medida em que estes agentes estiveram implicados na fundação de um “novo” tipo de teatro que desqualificava as práticas teatrais precedentes e apontava caminhos para pesquisas futuras. Isto é, não parti de

tudo o que se produziu enquanto artes cênicas no Brasil, mas apenas considerei a obra daqueles que, a partir da década de 1920, se preocuparam decisivamente com a fundação de uma tradição que, imersa em inúmeras controvérsias, serviu de embrião para os artistas que construíram o teatro atual. É evidente que a tradição fundada por Décio de Almeida Prado e seus parceiros não desaguou diretamente no teatro contemporâneo; como afirmei, houve inúmeras controvérsias a partir da fundação do teatro moderno¹ (tais como as críticas de pesquisadores e de artistas do Teatro de Arena, do Teatro Oficina e, posteriormente do atual teatro de grupo) que, entretanto, não lhe subtrai a condição de perspectiva fundante do “teatro de arte”² no Brasil.

Noutras palavras, suponho que a história do teatro brasileiro se constituiu a partir de inúmeras buscas construídas especialmente sob a ótica estética “tradição paulistana”, transformando suas práticas e perspectivas em sinônimo de arte teatral. Todavia, tal narrativa normalmente se funda em um fato indiscutido e arbitrário, isto é, pressupõe que o teatro praticado na cidade de São Paulo pelos artistas e intelectuais *modernos* (isto

¹ Nas próximas páginas o conceito teatro moderno será mencionado várias vezes e, portanto, vale a pena explicitar e delimitar (ainda que brevemente) o grupo de artistas engajado neste movimento e o período em que atuaram. Assim, o teatro moderno diz respeito à luta travada, entre as décadas de 1920 e 1940, por parte da elite intelectual e artística brasileira (especialmente paulistas e cariocas) contra o teatro de empresários de matiz mais popular. A historiografia do teatro brasileiro (feita pela referida elite intelectual) instituiu como marco da modernização espetáculos ou acontecimentos que ocorreram, principalmente, nos anos de 1940, entretanto, “[...] não se pode ignorar que, desde os anos vinte, aqui e ali surgiam sintomas (a cada manifestação mais crônicos) de que havia gente interessada num teatro minimamente sintonizado com a verdadeira revolução das artes cênicas, então em andamento pelo mundo afora” (COSTA, 1990, p.98). Assim, toda vez que o conceito de teatro moderno for trazido à tona neste trabalho terá em vista o esforço de figuras como Décio de Almeida Prado, Gustavo Dória, Alcântara Machado, Alfredo de Mesquita etc. em transformar sua própria prática como sinônimo do “verdadeiro teatro brasileiro”.

² Ao longo desta dissertação a expressão “teatro de arte” será utilizada algumas vezes e, por isso mesmo, vale a pena esclarecer seu significado conceitual. Inspirada nas ideias de Bourdieu (1996), a expressão visa distinguir a prática simbólica e cênica de certos agentes sociais (artistas, pesquisadores, críticos, historiadores, curadores etc.) das práticas de outros artistas que embora também façam teatro não veem suas práticas legitimadas pelos primeiros. Assim, a expressão visa desnaturalizar a noção de artes cênicas, destacando que há diversos modos de fazer teatro que, entretanto, não são igualmente consideradas pelos agentes envolvidos. Assim, além do “teatro de arte” cujo conteúdo é um tanto quanto autorreferente e normalmente consumido por “iniciados”, há o teatro de entretenimento, o teatro amador etc. Ao adjetivar a expressão “teatro”, a preocupação é não naturalizar a perspectiva de alguns artistas acerca de suas práticas. Afinal, é forçoso reconhecer que entre os espetáculos do teatro de grupo e, por exemplo, os musicais que normalmente estão em cartaz no Teatro Abril em São Paulo, há enorme diferença. O problema é que alguns agentes sociais engajados no universo do teatro de grupo excluem os musicais (dentre outras montagens) de suas definições de teatro legítimo. Por isso, prefiro utilizar a noção de “teatro de arte”, “teatro comercial”, “teatro de entretenimento”, “teatro amador” etc. Ademais, a noção “teatro de arte” deve ser considerada no contexto em que lhe confere significado, pois a própria ideia de “arte” é transformada de acordo com o dinamismo do universo do teatro, sendo constantemente reconfigurada. Nesse sentido, no caso do teatro moderno, por exemplo, o “teatro de arte” é a estética construída, entre as décadas de 1920 e 1940, por parte da elite intelectual e artística paulistana, com vistas a se contrapor ao teatro de empresários. Já atualmente, “teatro de arte” pode ser entendido como a forma de organização coletiva dos grupos em detrimento da construção de obras consideradas comerciais ou mesmo por certas formas do teatro amador.

é, a partir da década de 1940) teria sido a primeira forma estética digna de ser classificada como “arte teatral”³. Entretanto, o teatro brasileiro é muito mais amplo do que aquele praticado por parte da elite artística paulistana. Assim, apesar de a Pauliceia ser considerada, ao menos depois da década de 1940, o principal eixo do teatro brasileiro, esta história é multifacetada e, portanto, pode ser contada desde outros ângulos, matizando, assim, a retórica construída a partir da ação artística de determinados grupos paulistanos que se tornaram dominantes no universo teatral⁴. Nessa seara, vale destacar a atuação de pesquisadores que têm se voltado para a elaboração de narrativas que não se reduzem ao discurso oficial da historiografia do teatro hegemônica pelos “modernos”, enfatizando, assim, o teatro popular⁵ seja no formato de teatro de empresários ou nas múltiplas formas marginalizadas pela chancela do teatro moderno⁶. Pesquisas dessa natureza indicam como é possível construir narrativas historiográficas sobre o teatro de outros ângulos além daquele encetado inicialmente pelos modernos. Assim, esta dissertação se inscreve na perspectiva de construir parte da memória do teatro brasileiro fora das peças da tradicional história do teatro, relativizando, de um ponto de vista *outsider*⁷, a força peremptória com que se afirmou o teatro moderno e seus herdeiros.

³ No Rio de Janeiro houve importantes grupos teatrais amadores ligados aos ideais de modernização que são constantemente lembrados pela historiografia brasileira (vide os grupos Teatro de Brinquedo, Teatro do Estudante e Os Comediantes). Entretanto, a vanguarda no teatro se deu com mais força em São Paulo na medida em que foi somente aí que o teatro dito “novo” se profissionalizou e, portanto, se instaurou e permaneceu dando os frutos desejados pelos artistas modernos. Embora a questão seja instigante, foge dos limites desse trabalho uma reflexão mais detida que indique as razões pelas quais a profissionalização da modernização se efetivou em terras paulistanas e não na capital fluminense.

⁴ A partir da década de 1940 os grupos paulistanos progressivamente se tornaram dominantes no universo teatral, de maneira que companhias amadoras – como o Teatro Universitário, o Grupo de Teatro Experimental e o Grupo Universitário de Teatro – e profissionais – como a Companhia Tônia-Celi-Autran, a Companhia Cacilda Becker, a Companhia Maria Della Costa e, principalmente, o Teatro Brasileiro de Comédia – viram seu postulado estético ser apresentado como norma ao conjunto do teatro brasileiro. Nesse processo, o discurso modernizante dos paulistanos foi encampado e, assim, reforçado, pela historiografia especializada que, ademais, também incensou e tornou paradigma artístico um número limitado de Grupos de São Paulo, tais como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, para citar alguns exemplos.

⁵ Afirmar a existência de uma cultura “popular” significa reconhecer a autonomia relativa das atividades simbólicas das camadas sociais subalternas ao invés de transformá-las em vítimas passivas da dominação cultural seja da cultura letrada dominante, seja da indústria cultural. É verdade que a indústria cultural e a cultura letrada exercem grande força centrípeta e impõem sua hegemonia sobre as práticas culturais populares, todavia, a noção gramsciana de hegemonia comporta dentro de si a noção de luta simbólica e, portanto, indica que há espaço de negociação, resistência e agenciamento no interior da esfera cultural. Nesse sentido, ver os escritos de Willians (2011) e Chauí (1989).

⁶ A partir da década de 1980, alguns trabalhos contribuíram para o alargamento da noção de teatro para além das fronteiras estabelecidas pelo teatro moderno. Neste sentido, ressaltos os trabalhos de Veneziano (1991, 1996, 2012), acerca do Teatro de Revista, de Tânia Brandão (2012) sobre os atores empresários, de Jacó Guinsburg e Rosângela Patriota (2012).

⁷ As noções de grupos sociais estabelecidos e *outsiders* foram construídas mais explicitamente por Norbert Elias (2000). O sociólogo mobilizou as noções para referir-se a grupos sociais que por diversas

Seguindo o espírito das pesquisas que vêm dando conta da multiplicidade das formas teatrais preteridas ao longo da história do teatro brasileiro, por meio deste trabalho pretendi fazer algo semelhante, isto é, tentei recuperar uma experiência teatral de uma região que ainda é bastante inexplorada, o ABC paulista. Para tanto, escolhi um coletivo teatral com vasta produção, nunca antes estudado e que ocupa uma posição relativamente periférica no universo teatral paulistano, a Cia. Artehúmus de Teatro.

* * *

A Cia. Artehúmus de Teatro foi fundada em São Bernardo do Campo (no ABC paulista), em 1987. Muitas foram as formações da Companhia que, atualmente, conta com a presença de Evill Rebouças, Solange Moreno, Daniel Ortega, Edu Silva, Cristiano Sales e Natália Guimarães⁸. O grupo tem longa e ininterrupta trajetória teatral (27 anos) e, apesar da forte interlocução com a academia, nunca foi alvo de uma investigação circunstanciada⁹. Nascida no ABC, a Artehúmus tem sofrido condicionantes semelhantes àquelas experimentadas pelos grupos teatrais da região, normalmente *outsiders* no universo teatral paulistano e, portanto, quase sempre deixados de lado pela reflexão acadêmica em Artes. Assim, a definição do objeto de investigação desta dissertação se deu por um viés a contrapelo daquilo que normalmente se faz nas pesquisas cênicas, isto é, escolhi um grupo nunca estudado e periférico, com vistas a olhar para o universo teatral a partir de uma posição não central e, assim, oferecer contribuições às discussões sobre o teatro brasileiro¹⁰.

Além das inquietações apresentadas acima, o histórico da Cia. Artehúmus de Teatro a transformou num objeto de investigação ainda mais instigante. Em sua longa trajetória, a Companhia percorreu inúmeros caminhos: nasceu no bojo do teatro amador; fez peças para crianças em escolas para garantir a sobrevivência de seus integrantes;

razões conseguem dominar certas esferas da vida social tornando-se “estabelecidos” e que, ao se fecharem em torno de si, excluem de seus privilégios os grupos *outsiders*.

⁸ Ao mesmo tempo em que pesquiso a Cia. Artehúmus de Teatro, participo do Grupo como atriz. É inevitável que daí resulte certo enviesamento que, entretanto, será alvo de permanente autocrítica. De qualquer maneira, minha condição de participante recém integrada à Companhia (desde agosto de 2013) contribui para o necessário distanciamento crítico. Ainda assim, no terceiro capítulo desta dissertação, em que tratarei do processo criativo do coletivo, retornarei à questão da autocrítica que se faz necessária devido à duplicidade e dubiedade de minha posição enquanto pesquisadora e atriz da Artehúmus.

⁹ A única reflexão acadêmica sobre a Artehúmus foi realizada por Rebouças (2009) em um trecho de seu livro que, contudo, é especialmente uma investigação sobre espaços cênicos não convencionais.

¹⁰ Neste sentido, a tese de Mate (2008) é referência para esta pesquisa na medida em que traz uma reflexão acerca de dois coletivos colocados à margem nos anos de 1980: Teatro Popular União e Olho Vivo e Engenho Teatral.

produziu seu teatro de pesquisa ora sem qualquer patrocínio público ou privado, ora com auxílio financeiro público¹¹. Em suma, em seus mais de 20 anos de história, a Companhia nem sempre trilhou as mesmas estradas, ao contrário: ao longo do tempo sua linguagem cênica modificou-se ao sabor das desventuras vividas pelo coletivo e conforme os desejos, ambições e discursos (cambiantes) do grupo acerca de suas próprias criações. De fato, nenhuma história é construída num golpe só e percorrida de forma linear. As ilusões que por vezes animam o trabalho de biógrafos inocentes¹² podem inadvertidamente também tornar obtusas as análises de trajetória de coletivos teatrais. Isto é, nenhum grupo teatral, inclusive a Artehúmus e sua obra, é resultado de uma trajetória harmônica planejada desde uma intencionalidade fundadora. Ao contrário, sempre há múltiplas possibilidades e limites que conformam a historicidade dos grupos e que, aos poucos, se conjugam e lhe conferem seu formato social e estético. Assim, nem sempre a intenção primária da Artehúmus foi lutar por uma posição de prestígio no fechado universo teatral paulistano; pode-se dizer que, inicialmente, o grupo pretendia muito mais deslocar-se de sua condição amadora e aproximar-se daquilo que se definia consensualmente como arte teatral legítima. Apenas posteriormente – e aos poucos – é que a ambição de conquistar uma posição no universo teatral na cidade de São Paulo brotou da contínua interlocução entre a Companhia e outros agentes do universo cênico. De todo modo, em suas muitas andanças desde as “bordas” do universo teatral paulistano, a Artehúmus acabou por se encontrar a meio termo entre a exclusão da cena teatral pauliceia e o pleno gozo das posições mais prestigiosas e estabelecidas, ocupando, assim, uma posição um tanto híbrida ao longo de sua história.

Nesse sentido, a hipótese que guiou esta dissertação foi justamente a de que o grupo, por conta de sua posição marginal, durante toda sua trajetória buscou (e ainda busca!) estabelecer alianças com grupos, instituições, pesquisadores e críticos estabelecidos. Várias parcerias e alianças foram conquistadas, o que garantiu a entrada do grupo no universo teatral. Assim, partindo de uma posição periférica em relação ao fechado universo do teatro paulistano sem, contudo, desmanchar os laços umbilicais com o ABC, a Artehúmus está embebida em certa dubiedade social e estética que fez

¹¹ Os quatro últimos processos de criação da Artehúmus foram contemplados por auxílios públicos de teatro: o primeiro pelo Programa VAI e os outros três pelo Fomento ao Teatro do Estado de São Paulo.

¹² BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.

com que concatenasse práticas aparentemente contraditórias em seus trabalhos artísticos¹³.

Além disso, a Cia. Arthumus de Teatro tornou-se um objeto instigante para esta investigação porquanto sua pesquisa cênica se imbrica em alguns aspectos característicos do teatro englobado pelo epíteto do contemporâneo¹⁴, de modo que a atividade artística do coletivo permite refletir sobre aspectos gerais do teatro atual de um ângulo inusitado, isto é, permite uma visada ao mesmo tempo próxima e descolada das posições dominantes no universo teatral paulistano. Num tom um tanto antropológico, a ideia foi lançar um olhar denso para dimensões periféricas do teatro paulistano de hoje tentando perceber algumas de suas nuances que são, entretanto, elas mesmas repletas de ambivalências.

Portanto, numa abordagem ao mesmo tempo estética, histórica e sociológica, tentei demonstrar como a Arthumus só assumiu de fato as características do teatro atual em seus últimos trabalhos. Se no período em que a Companhia foi fundada já havia grupos trabalhando com a chamada estética contemporânea, no coletivo do ABC isso demorou a acontecer. Assim, enquanto em meados da década de 1980 alguns grupos paulistanos em posições mais ou menos prestigiosas já apresentavam espetáculos com uma linguagem e discurso com modelos especificamente experimentais¹⁵, a Arthumus ainda engatinhava em sua jornada e, por isso, ainda

¹³ Estas práticas serão apresentadas ao longo do trabalho. A título de exemplo, vale ressaltar o fato já citado de que ao mesmo tempo em que a Cia. Arthumus faz teatro de pesquisa, há pouco encenava espetáculos infantis e os vendia para escolas.

¹⁴ Lehmann afirma que a partir dos anos de 1970, e ainda com mais força nos anos 80, ocorre uma ruptura no modo de pensar e fazer teatro. Segundo o autor, as inovações do teatro contemporâneo podem ser explicitadas pelo conceito de “pós-dramático”. O tom estético desse “novo teatro” seria definido pelas seguintes características: desaparecimento dos princípios de narração, figuração e fábula; aproximação com outras linguagens artísticas (principalmente, as artes plásticas); proposição de novas possibilidades de representação para o ser humano; contraponto ao processo de totalização da indústria cultural; abandono da intenção mimética; ausência de psicologização das personagens; aparecimento de “superfícies lingüísticas” contrapostas ao invés de diálogos; presença autêntica dos atores, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles (ou seja, não são mais meros intérpretes dos textos, mas, ao contrário, são criadores); valorização do processo ao invés do espetáculo como obra finalizada; descentralização do texto; linha tênue entre realidade e fantasia; ausência de hierarquização dos elementos estéticos; etc. Não entrarei na discussão acerca da acuidade do tratamento dado por Lehmann às especificidades do teatro contemporâneo. De todo modo – e isto é o que importa – é necessário reconhecer que existem inovações no teatro atual e que Lehmann explicita suas características gerais. Além disso, Lehmann é um dos teóricos utilizados como referência da Cia. Arthumus de Teatro (LEHMANN, 2007).

¹⁵ Cabe dizer que nem todos os grupos que assumiram uma estética contemporânea ocupavam uma posição central. Na década de 1980 alguns grupos do ABC, por exemplo, apresentaram trabalhos que transitavam com expedientes do teatro experimental (tais como os Grupos Golfo a Postos, Teor e Movimento, Pós-tumo e Diluto etc). Apesar disso, esses grupos estavam à margem e sequer foram considerados pela crítica ou pesquisadores de teatro. Portanto, a linguagem estética não parece ser o único

estava à margem do universo teatral (a Artehúmus nasceu em 1987 como um *grupo amador*). Na medida em que o grupo foi adquirindo as credenciais necessárias à ocupação de uma posição no universo teatral paulistano, seu discurso e sua linguagem foram progressivamente ganhando cores, tons e expedientes do teatro dito contemporâneo e passou a carregar consigo as seguintes características: processo coletivo; dramaturgia construída ao longo do processo de criação; pesquisa de campo; espetáculos cênicos realizados em espaços não convencionais; ensaios e oficinas abertas ao público etc. Assim, ao mesmo tempo em que olhar para a produção da Artehúmus permitiu refletir sobre o teatro atual, as questões concernentes ao teatro contemporâneo possibilitaram uma melhor (e mais crítica) compreensão da trajetória da Cia. Artehúmus. De qualquer modo, veio à tona o quanto esses conceitos são moveidões e adotados segundo perspectivas sempre diversas, que trazem “efeitos” diferentes às próprias conceituações.

As características singulares da Companhia Artehúmus de Teatro tornaram-na um objeto privilegiado para verificar como uma obra de arte é a cristalização de experiências estéticas e sociais que desembocam num processo criativo específico, tudo isso observado e reconstruído intelectualmente a partir da trajetória dos artistas e do grupo, desde a época em que estavam excluídos do fechado universo teatral paulistano até a posição relativa que atualmente ocupam (a Companhia cada vez mais vem fortalecendo os vínculos e construindo experiências estéticas que a aproximam das posições mais prestigiosas).

Por fim, esta investigação deu-se não só nas dimensões sociais e naquelas mais propriamente estéticas da produção da Companhia, como também enfocou as várias etapas do último processo de criação do Grupo – senão porque todo o torvelinho estético e social que dá sentido à Artehúmus deve ser compreendido especialmente na embocadura de seu mais recente projeto que desaguou em seu último espetáculo: *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*.

* * *

O percurso da Artehúmus se inscreve num universo artístico multidimensional. Dessa maneira, ante uma moldura (construída social e historicamente) tão plural como essa, seria impossível compreender a linguagem, a criação e a trajetória de seus

fator a ser levado em conta para um grupo atingir uma posição considerada relevante nos parâmetros arbitrários.

integrantes e do próprio coletivo por meio dos “protocolos científicos tradicionais”, normalmente utilizados nas pesquisas teatrais.

Por “protocolos tradicionais” compreendo as análises que partem de um conceito estético preestabelecido que acaba servindo não apenas como parâmetro dogmático de investigação como, também, critério acrítico de definição do que é a “boa arte”. Nesse aspecto, o enquadramento estético funciona de maneira dogmática, restringindo o olhar analítico ao invés de oferecer a ele ferramentas para abarcar a complexidade do objeto. Ademais, os expedientes teatrais utilizados pela Artehúmus são múltiplos e quase nunca pautados por uma linguagem pura, de maneira que partir de um conceito estético singular preestabelecido não parece ser o melhor meio para dar conta da diversidade estética e ideológica que orienta sua produção estética/simbólica. Normalmente, as pesquisas teatrais quase não realizam investigações empíricas de fôlego sobre a atividade artística dos grupos, reduzindo a análise à observação do espetáculo final, concedendo, portanto, pouca atenção aos processos de criação¹⁶. Em suma, poucas pesquisas dão primazia ao processo criativo das companhias e menos ainda ao universo social e histórico no qual eles foram engendrados.

Nas trilhas do teatro contemporâneo, a produção cênica da Artehúmus atribui crescente importância aos processos de construção das obras de arte. Isto é, a pluralidade de elementos estéticos que conformam seu espetáculo combina-se a uma pluralidade de “momentos criativos”¹⁷, de maneira que, atualmente, seu espetáculo teatral perde a exclusividade enquanto “culminância” de sua atividade simbólica, tornando-se, assim, apenas mais um ponto – dentre outros – de condensação da experiência criativa. Assim, como adotar instrumentos metodológicos que normalmente se concentram no espetáculo final e, por isso, não apreendem adequadamente as dimensões de um teatro que se distingue exatamente pela igual importância que concede às várias etapas do processo criativo?

Em busca de uma síntese das múltiplas particularidades da Artehúmus, este trabalho propõe uma gênese do processo criativo que recupere os inúmeros fios tecidos na obra de arte da Companhia ao longo de seu processo de criação. Entretanto, deve-se destacar que apesar da aparente autonomia estética das obras teatrais contemporâneas em relação ao universo social em que nascem, é imprescindível considerar que elas não

¹⁶ Os textos de Pavis (2010) e Ubersfeld (2012), muito utilizados nas pesquisas em teatro, são exemplos dessa herança em que o espetáculo final é visto ao mesmo tempo como o fim e o ápice do processo artístico.

¹⁷ Treinamentos, ensaios abertos, oficinas, trabalho de campo etc.

são um fenômeno puramente estético que vaga como um espectro num vácuo social. Assim, se o experimento cênico final é um ponto de condensação da experiência criativa (que deve ser investigado *de perto e de dentro*), esta, por sua vez, é a condensação das múltiplas experiências sociais dos artistas, instituições e demais agentes envolvidos no processo criativo. Portanto, é necessário compreender a obra teatral como um fenômeno embebido num universo social e historicamente específico e, deste modo, identificar como a experiência social dos artistas se traduz em linguagens estéticas mais ou menos autônomas. Em suma, para traçar a gênese (estética e social) da obra artística, proponho uma reorientação das referências metodológicas, buscando uma combinação da “crítica genética” com a “sociologia da arte”.

Conforme foi dito, a observação dos espetáculos de um dado grupo seria suficiente para uma reflexão crítica. No entanto, a mera observação do espetáculo faz com que a análise toque apenas superficialmente nas motivações que definem as escolhas estéticas dos artistas, descartando, assim, todo o universo de experiência que engendra a obra.

Há poucos trabalhos publicados que investigam “a quente” os processos criativos das companhias, isto é, que observam o processo criativo de um determinado espetáculo de maneira a reconstruir o caminho trilhado pelos artistas e a desvelar os meandros da inventividade artística. De fato, poucas são as pesquisas acadêmicas em teatro que se debruçam sobre a *gênese* das obras teatrais¹⁸.

Ademais, as múltiplas características das obras teatrais contemporâneas exigem daquele(a) que queira compreendê-las cientificamente a busca de toda a constelação estética que envolve a encenação com vistas contornar a efemeridade característica do espetáculo teatral. Segundo Araújo:

Se o teatro é a arte do provisório, daquilo que se esvai a cada noite, sem a possibilidade de recuperação idêntica e exata à da noite anterior, não seria o processo de ensaio, espaço por excelência da precariedade, um espelho mais fiel da arte teatral? O próprio espetáculo é sempre um devir, uma experiência que, à revelia de nós mesmos, nunca se completa inteiramente. E, por mais exigentes que sejamos, será sempre inacabado. O desejo do ponto final parece não passar de uma utopia – duramente buscada, mas nunca atingida – já que ele vai contra a própria natureza do teatro (ARAÚJO, 2011, p. 02).¹⁹

¹⁸ Na contramão, alguns coletivos e grupos de teatro – especialmente àqueles de alguma forma vinculados às universidades – publicam livros ou revistas acerca de seus próprios processos criativos.

¹⁹ Araújo (2011) utilizou os instrumentos da “crítica genética” para estudar o processo de criação de *O Paraíso Perdido*, do Teatro da Vertigem. Não podemos deixar de citar também os estudos de Camargo (2008) acerca da “crítica genética” no teatro.

A “crítica genética” vem sendo desenvolvida no Brasil por Cecília Almeida Salles quando indica os recursos metodológicos para a compreensão do estudo dos processos de criação artística (SALLES, 2000)²⁰. Em suma, a “crítica genética” visa uma investigação a partir da construção da obra de arte e não meramente por meio da observação do produto final realizado pelo artista. O crítico genético acompanha as várias etapas do processo de criação e, a medida que realiza a sua pesquisa, revela aos poucos as conexões que dão sentido à obra de arte. Isto é, a “crítica genética” *inicia* o processo de afastamento da obra de arte da esfera do inefável e *começa* sua circunscrição no âmbito de uma atividade humana terrena. Conforme Salles:

O efeito que a obra causa em seu receptor tem o poder de apagar-se ou, ao menos, não deixar todo esse processo aparente, podendo levar ao mito da obra que já nasce pronta, ou seja, de que a obra não tem memória. Ao nos propormos a acompanhar seus processos de construção, narrar suas histórias e melhor compreender estes percursos, independentemente da abordagem escolhida, estamos tirando a criação artística do ambiente do inexplicável, no qual está, muitas vezes, localizada (SALLES, 2000, p. 23).

Como afirmado, normalmente a pesquisa em teatro se pauta em alguns protocolos científicos tradicionais que, em geral, buscam verificar se os elementos estéticos estão ou não articulados harmonicamente no resultado artístico final bem como se os conceitos da dramaturgia ou da encenação foram adequadamente materializados. A “crítica genética”, por sua vez, oferece alternativas complementares à crítica estética tradicional, sem, contudo, negar a importância da obra finalizada. O que se quer não é romper com a reflexão sobre o espetáculo teatral, mas, ao contrário, observá-lo como parte constituinte do processo criativo tão relevante quanto às outras etapas da criação.

Assim, acompanhar todo o processo criativo da Cia. Arthúmus de Teatro torna-se primordial para compreender as etapas criativas e desvendar os métodos de trabalho que deságuam na obra de arte. Nesse quadro problemático, só é possível compreender a Arthúmus por meio de um olhar denso sobre o viés da criação. Afinal, se o espetáculo é fugaz, não seria suficiente analisar apenas a obra finalizada para dar conta de apreender aspectos tão complexos e multifacetados como os expostos.

Foi possível realizar uma pesquisa genética e, portanto, “a quente”, sobre a Cia. Arthúmus, pois passei a integrar o grupo enquanto atriz, de maneira que pude acompanhar todo o processo criativo da Companhia, denominado *Teatro de*

²⁰ Cecília Almeida Salles é a referência brasileira no tema, tendo publicado, além da obra já citada, alguns livros sobre o assunto (2000, 2008, 2011). No debate internacional, verifica-se as investigações de Ferrer (1998), Hay (1985), Willemart (2005), entre outros.

*condomínio: cartografia pública e privada*²¹, iniciado em 2013. Neste processo, a Artehúmus percorreu diversas etapas criativas: foi realizado um trabalho de campo com moradores de diversos condomínios; houve processo colaborativo²² em que se procurou construir a dramaturgia ao longo do trabalho; houve um esforço em realizar uma autorreflexão teórica²³; foram realizadas duas oficinas de treinamento para atores e atrizes abertas ao público²⁴; houve constante interlocução com grupos teatrais de São Paulo²⁵; foram realizados onze ensaios abertos ao público na Casa Amarela etc. Assim, levando em conta que o universo de criação vai muito além do espetáculo finalizado, esta dissertação procurou dar a mesma importância a todas as etapas do processo de criação do último projeto da Cia Artehúmus de Teatro.

A “crítica genética” é capaz de contornar os limites dos tradicionais protocolos científicos da pesquisa teatral. Entretanto, se este tipo de esforço é capaz de capturar as especificidades estéticas da linguagem artística, ainda assim é necessário considerar todo o meio social que dá sentido não apenas à gênese criativa da Cia. Artehúmus de Teatro, como também dá sentido ao próprio esforço científico da “crítica genética”²⁶. Em suma, foi necessário reconhecer e analisar todo o universo de experiência que embebe a obra artística: se o experimento cênico final é um ponto de condensação da experiência criativa, esta, por sua vez, é a condensação das múltiplas experiências sociais dos artistas envolvidos no processo criativo. Assim, foi necessário “sociologizar” a produção simbólica da Artehúmus, com vistas a desvelar as presilhas que ancoram suas escolhas estéticas específicas no mundo social, analisando tanto a trajetória dos artistas individualmente considerados quanto a da companhia teatral.

²¹ O objetivo deste projeto foi investigar, por meio de entrevistas e questionários, as relações comportamentais e políticas de cidadãos que habitam complexos residenciais – CDHU’s, abrigos municipais e moradores de condomínio de luxo – para, posteriormente, experimentar e formalizar tanto a criação/escrita de um texto cênico quanto um espetáculo teatral.

²² Araújo (2006), em sua reflexão sobre o modo de criação do Grupo Vertigem – por ele dirigido –, indicou recursos teóricos para a compreensão do significado de “processo colaborativo”. Segundo o autor, o “processo colaborativo” é uma metodologia de criação em que os artistas-pesquisadores, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo e trabalham sem hierarquias – ou com o que ele chama de hierarquias móveis –, ou seja: mesmo que os integrantes mantenham suas funções dentro de um processo criativo (direção, dramaturgia, atuação, iluminação, etc.), a autoria da obra é compartilhada.

²³ A Artehúmus tornou pública sua reflexão por meio da revista *Ateliê Compartilhado* (2014).

²⁴ Em 2013 a Artehúmus ofereceu duas oficinas: *Dramaturgias da recepção*, orientada por Letícia Mendes de Oliveira, e *Viewpoints e Suzuki*, orientada por Roberta Nazaré.

²⁵ A Cia. Artehúmus teve forte participação na Ocupação da Casa Amarela, no centro de São Paulo, o que fortaleceu sua interlocução com os grupos paulistanos participantes.

²⁶ Isto é, a “crítica genética” não deve ser compreendida como uma atividade científica dotada de plena neutralidade, ao contrário, o exercício crítico a que me proponho enquanto pesquisadora também é refratado pelo meio social que dá sentido à minha própria experiência social, seja como observadora ou artista associada à Artehúmus.

“Sociologizar” a trajetória dos artistas da Artehúmus significou observar o caráter e o estilo da sua produção artística e a posição específica que ocupam no mundo social. Há entre os pesquisadores uma tendência de separar o artista do ser humano, assim, é comum nos depararmos com análises que não criam conexões entre o homem e o criador, conferindo à arte um tratamento autônomo como se pudesse existir independentemente da vida social²⁷. A presente dissertação propõe uma investigação específica sobre a Cia. Artehúmus buscando pontuar como a relação entre os artistas do grupo e a sua produção artística é a tradução, em linguagem estética, de *quem eles são*, isto é, de suas origens sociais, de sua formação artística, dos dilemas sociais que têm de enfrentar, bem como de seus desejos e móveis sentimentais. Em suma, a Artehúmus não pode ser percebida enquanto realização de um gênio artístico iluminado, sendo, ao contrário, uma obra coletiva que, na verdade, é a condensação de um amplo universo de experiência histórica. Assim, a análise da produção coletiva da Cia. Artehúmus de Teatro ultrapassa os aspectos estéticos que fazem parte do repertório artístico do grupo, bem como a trajetória individual de seus componentes. Isso significa que a história da Companhia foi analisada desde a sua fundação até o momento atual, elucidando as transformações ao longo da existência do Grupo teatral, bem como as relações da produção da Artehúmus com variados elementos sociais que compõem sua obra, tais como: as mudanças estéticas geradas pelos patrocínios públicos; a formação acadêmica dos artistas; a diversa contribuição dos gêneros na criação artística, bem como a importância da posição social de classe dos artistas na criação da obra etc.

Para compreender a trajetória da Companhia, também foi necessário identificar as relações que o grupo manteve – e que ainda mantém – com diferentes artistas e

²⁷ Norbert Elias vai direto ao ponto quando diz que: “A ideia de que o “gênio artístico” pode se manifestar em um vácuo social, sem levar em conta a vida do “gênio” enquanto ser humano na convivência com os outros, pode parecer convincente se a discussão permanecer num plano muito genérico. Mas, se examinarmos casos exemplares, considerando todos os detalhes relevantes, a noção de um artista se desenvolvendo autonomamente no interior de um ser humano perde muito de sua plausibilidade” (1994, p. 125-126). Norbert Elias é referência importante para o tipo de sociologia da arte que aqui se propõe. O sociólogo alemão procurou refletir sobre a produção artística de Wolfgang Amadeus Mozart a partir da trajetória social do músico, demonstrando as conexões entre suas composições musicais e variados aspectos estruturais da sociedade em que ele viveu. Elias plasmou a atividade musical de Mozart nos elementos econômicos, políticos, culturais e artísticos da sociedade de corte do século XVIII, costurando tudo isso aos motivos sentimentais (especialmente àqueles associados à relação do músico com seu pai) que moveram o artista. A obra de Elias torna-se, nessa medida, exemplar, uma vez que analisa um caso específico deixando de lado uma abordagem generalista e excessivamente teórica. Outras abordagens teóricas serviram como referências para esta dissertação, isto é, me refiro às obras de Pierre Bourdieu, Raymond Williams, Carlo Ginzburg, E. P. Thompson e Eric Hobsbawm, entre outros, autores que, de alguma maneira, abordaram os fenômenos culturais de forma instigante e nuançada. É evidente que no exercício intelectual de aproximá-los tomei o devido cuidado para contornar as inevitáveis contradições que suas obras mantêm entre si.

instituições. Assim, além de apontar as origens sociais dos artistas e da própria Companhia, revelou-se necessário analisar como suas trajetórias individuais e coletivas percorreram o espaço social mais amplo e o universo teatral em específico. Isto é, na medida em que grupos, agentes, instituições e críticos ocupam *posições específicas* no universo teatral (posições simbolicamente empoderadas e valoradas em maior ou menor grau), é imprescindível analisar como estas diferentes posições se estruturaram de maneira a constituir o universo relativamente autônomo do teatro. Só ao cabo desta historicização é que se tornou possível interpretar o sentido da obra da Cia. Arthumus de Teatro em sua ambiciosa aventura de romper as fronteiras do fechado universo teatral. Ao emoldurar tal quadro, as estratégias que a Companhia adotou para travar suas parcerias foram pouco a pouco se tornando mais claras, bem como se tornou muito elucidativa a importância relativa que diferentes experiências e instituições tiveram na conformação do grupo e no tipo de linguagem estética que produz.

* * *

O primeiro capítulo desta dissertação foi construído tendo em vista três objetivos. Em primeiro lugar, elaborar uma espécie de revisão bibliográfica da história do teatro brasileiro. Em segundo lugar, encaminhar essa revisão para a construção de um ponto de vista não-hegemônico sobre o teatro paulistano, que poderia dialogar com aspectos mais amplos do teatro brasileiro. Por último, pretendi que o capítulo reconstruísse o universo social em que nasceu a Cia. Arthumus de Teatro. Desse modo, o primeiro capítulo cumpre um papel de revisão bibliográfica, discussão teórica e reconstrução, a partir de um ângulo inusitado, dos universos sociais, artísticos e culturais em meio aos quais veio se constituindo a trajetória da Arthumus.

No segundo capítulo, tentei combinar diferentes histórias individuais, ideias, narrativas e perspectivas coletivas no processo de redefinição permanente da Companhia, face aos limites e possibilidades que se lhe abriam em cada nova conjuntura social e artística. Efetivamente, trata-se de uma análise de trajetória em que busquei fazer soar as diversas notas que compõe a Arthumus como um acorde, combinando determinação, contingência e agência dos artistas numa mesma interpretação.

No terceiro capítulo tratei do último processo criativo da Companhia a partir da metodologia da “crítica genética”, visando interpretar como se articulam os

estratagemas estéticos da Arthéumus, bem como tais estratégias podem ser compreendidas como pontos nodais das experiências descritas nos capítulos precedentes. Na análise do processo criativo, deparei-me com a difícil questão metodológica de ser simultaneamente pesquisadora e atriz do coletivo. Assim, este capítulo também intentou objetivar as questões que orientaram a coleta, a mobilização e a interpretação dos dados empíricos que sustentam a investigação, sendo, portanto, um exercício de reflexividade.

Por fim, em *Considerações finais*, retomo brevemente os principais argumentos de cada capítulo e, em um matiz mais pessoal, evidencio os aprendizados e experiências que angariei ao longo da escrita desta dissertação.

CAPÍTULO 1. A história oficial do teatro brasileiro em perspectiva: entre a tradição e o teatro *outsider*

A cidade de São Paulo é considerada o centro do teatro brasileiro. Segundo Mate (2014), na pauliceia há cerca de 300 grupos e coletivos com linguagens estéticas e posições ideológicas distintas, há uma quantidade considerável de escolas profissionalizantes e instituições de ensino superior em teatro, além de programas públicos de fomento à produção teatral²⁸. A soma desses predicados resulta num universo teatral pujante e dinâmico. Na esteira desse dinamismo, são incontáveis as pesquisas acadêmicas que se debruçam sobre a produção desses coletivos, artistas e intelectuais paulistanos. Entretanto, apesar da multiplicidade de estudos a respeito do universo teatral de São Paulo, poucos trabalhos de maior fôlego se empenharam em desenterrar as raízes históricas, sociais, econômicas e estéticas que permitiram que a capital paulista passasse a ser considerada território seminal do teatro brasileiro²⁹.

Todavia, o teatro paulistano nem sempre ocupou tal posição. Ao contrário, se construiu numa luta em que *um tipo de teatro* pretendeu arbitrariamente se afirmar como único modelo válido de arte cênica “moderna”, valendo-se, nesse processo, da chancela da historiografia tradicional feita por personagens implicados na luta pela afirmação do teatro paulistano (em especial Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória, ao lado dos críticos atuantes na época, tais como Miroel Silveira³⁰). Seguindo os passos dos clássicos da historiografia teatral brasileira, a reflexão acadêmica contemporânea muitas vezes acaba assumindo o protagonismo paulistano sem, contudo, problematizá-lo, deixando à sombra (e mesmo depreciando) os espetáculos anteriores à década de 1940 e as manifestações artísticas de outras cidades e regiões.

Na década de 1940, em sua empreitada por afirmar-se como os legítimos definidores do “teatro de arte”, os artistas e intelectuais modernos postularam pioneirismo, declarando que somente com a modernização que empreendiam é que as “velhas formas” seriam superadas e a teatralidade germinaria³¹. Assim, apesar da extensa jornada cênica carioca feita por artistas-empresários, os historiadores – nutridos

²⁸ MATE, Alexandre. *Formação é importante no teatro*. 2014. Disponível em: www.miguelarcanjoprado.com/2014/07/06/coluna-do-mate-a-importancia-da-formacao-de-atores/. Acessado em 20 de abril de 2015.

²⁹ Exceção feita aos trabalhos de Guinsburg e Patriota (2012) e Brandão (2012).

³⁰ Sobre o crítico ver a tese *Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito de seu tempo* (SANTOS, 2010).

³¹ Mais abaixo retornarei a esta questão e apresentarei alguns dos intelectuais e artistas que participaram da empreitada pelo teatro moderno.

por interesses de variadas ordens – tomaram o teatro brasileiro como se tivesse nascido apenas em meados do século XX, relegando à marginalidade ou ao esquecimento as experiências que precederam o vanguardismo cênico que postulavam. Do mesmo modo, os modernos desconsideravam as práticas artísticas – em geral populares – que circulavam além da capital paulistana.

É preciso olhar com atenção para as narrativas que se revelam como fatos absolutos e não como versões partidárias dos acontecimentos, como é o caso da maior parte da historiografia que trata da disputa do teatro moderno com outras formas cênicas de matiz mais popular. Afinal, a totalidade dos indivíduos é premeida por experiências em meios as quais tomam posição, colocam em marcha suas subjetividades e ambicionam desejos específicos. Assim, se o teatro enquanto arte foi objeto construído pela ação dos artistas e intelectuais modernos, é necessário perceber criticamente que aquilo que se tornou a história do teatro brasileiro é, antes de tudo, uma criação dos modernos com vistas a dar sentido à sua própria visão de mundo e existência³². Em suma, o ponto deste capítulo é apontar que se é possível enxergar e registrar o fluxo dos acontecimentos a partir de variados e múltiplos ângulos, faz-se necessário trazer à luz outras perspectivas que têm sido mantidas à sombra do teatro moderno paulistano e, conseqüentemente, pintar com novas cores o panorama teatral atual.

1.1. “Velho teatro” x Teatro moderno

1.1.1. Teatro de empresários

As primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro foram marcadas pela forte presença do teatro musicado (revistas de ano, burletas, mágicas, operetas, paródias e *vaudevilles*) e declamado (comédia de costumes)³³. Embora o teatro popular musicado não tenha escapado às críticas de intelectuais e artistas afeitos à modernização, os julgamentos mais corrosivos foram lançados às comédias de costumes que à época eram

³² A tomada de posição não deve ser considerada um problema, uma vez que tudo é parcial, inclusive essa dissertação. A objeção apontada é para aqueles trabalhos que escondem sob o véu da imparcialidade os seus próprios valores morais e sociais e, com isso, transformam seus argumentos em verdades absolutas.

³³ Entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro no triênio 1930-1932, apenas 2 eram intituladas como “dramas”, enquanto 69 eram “revistas” e 103 “comédias” (“sainetes” e “farsas”). Ver: Ogawa (1972) *apud* Prado (2009, p. 20). Sobre o teatro musicado ver as contribuições de Brito (2012) e Veneziano (1991, 1996, 2012). A respeito das comédias de costumes destaco os textos de Braga (2012), Werneck (2012), Brandão (2012) e Torres (2012).

financiadas pelos artistas-empresários que, ao mesmo tempo, eram os donos das companhias.

Montado para um público popular e preocupado antes com a própria sobrevivência do que com prestígio e distinção, o teatro de empresários levou aos palcos cariocas centenas de montagens cômicas e atraiu muitos pares d'olhos para o tablado do Teatro Trianon³⁴. Esse modo de produção teatral girava em torno de atores e atrizes que eram vistos como “monstros sagrados” por aqueles que frequentavam as salas de espetáculos. Artistas como Dulcina de Moraes, Itália Fausta, Jaime Costa, Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira não só estrelavam as peças de teatro como eram donos(as) do empreendimento. Resplandecentes, os astros e as estrelas encantavam os espectadores com suas personalidades singulares, afinal, o público ia ao teatro, sobretudo, para se deleitar com o desempenho de seus artistas favoritos. Carismáticos, os primeiros atores e atrizes não precisavam ser versáteis, bastava que fossem fieis à própria individualidade e apresentassem à plateia a mesma imagem, rosto, trejeitos e inflexões de sempre. Procópio Ferreira, um dos principais interpretes de sua geração, comenta sobre isso numa entrevista concedida ao *Jornal das Artes*:

Que culpa tenho eu – indagava Procópio, anos depois, defendendo-se da acusação de ser excessivamente personalista – se um ator da Hungria, que não me conhece, escreve uma peça cujo tipo central se casa perfeitamente comigo? Por um lado, se esse tipo requer o primeiro ator da companhia e se eu sou o primeiro ator? E mais, se eu anuncio Procópio Ferreira, o público quer Procópio, compra Procópio? Se eu apresentar a esse público outro ator é roubá-lo (...). Agora, se apesar disso o público continua a preferir Procópio, que culpa tenho eu? É o caso: entra um sujeito no bar e pede café. Se lhe servem cerveja, ele estrila. Pediu café, quer café (FERREIRA, 1949 *apud* PRADO, 2009, p. 22).

Apesar do sucesso estrondoso que faziam nas apresentações, os “monstros” não ficavam a cargo apenas das funções estéticas. Nesse modelo de teatro, tudo (ou quase tudo) passava pelo crivo dos primeiros atores e atrizes: a admissão dos artistas, a venda dos espetáculos, o aluguel dos espaços, a escolha do repertório etc.

A fim de alcançar maior sucesso e, ato contínuo, obter maior lucro com a bilheteria, os empresários ficavam com os papéis maiores e distribuíaam os demais para

³⁴ O Trianon, construído em 1915 com seus 1500 lugares, foi o principal teatro do Rio de Janeiro e desde a sua fundação até os anos de 1930 foi disputado por todos os grandes atores e companhias populares do período (BRAGA, 2012). Outras salas de espetáculos, de menor porte, localizavam-se no centro da cidade e eram construídas em sua maioria sob a forma de cine-teatro. Os edifícios obedeciam aos padrões arquitetônicos do século XIX com palco amplo e separação do público tanto pelo proscênio quanto pelo fosso da orquestra, sem o qual não seria possível montar operetas e revistas. Os espectadores distribuíaam-se por vários planos – plateia, balcão e galeria. (PRADO, 2009). Vale destacar que tal espaço cênico foi remodelado com a ascensão dos modernos.

intérpretes secundários – contratados para completar o elenco. Os atores e atrizes admitidos, chamados “característicos”, ao contrário do estilo “personalista cênico” dos empresários, procuravam diversificar sua imagem a cada temporada. Para tanto, abusavam de recursos como perucas, bigodes e rugas, além de mudarem a voz e a fisionomia a depender da personagem representada. Apesar da caracterização sortida, os intérpretes tinham papéis predeterminados e cada Companhia contava sempre com os seguintes tipos em seu elenco:

Entre os homens, por exemplo, um galã, um centro cômico, um centro dramático, sem computar os numerosos “característicos”, encarregados de conferir pitoresco às chamadas pontas. Entre as atrizes, no mínimo, uma ingênua, uma dama-galã (mulher já em plena posse de sua feminilidade), uma caricata (as solteironas espevitadas) e uma dama-central, que viveria no palco as mães dedicadas ou as avós resmungonas e compassivas (PRADO, 2009, p. 15).

Preso à enorme demanda, em virtude da qual os artistas tinham de marchar num compasso acelerado, o teatro de empresários precisou cristalizar uma forma estética capaz de dar conta das inúmeras sessões e estreias semanais³⁵. O dramaturgo seguia modelos prefixados de temática, roteiro, enredo e personagens, de maneira que a divisão de tipos específicos facilitava o trabalho dos intérpretes que, afinal, tinham de ser ágeis na construção de seu papel, pois não havia tempo hábil para estudos mais aprofundados sobre a personagem. Desse modo, a separação de perfis adequados às personagens-tipos foi um fator importante para a concretização do teatro de empresários, pois, nesse modo de produção, os atores e atrizes, munidos de repertório prévio, já sabiam de antemão quais estratégias utilizar na concepção de seus papéis³⁶. Não é possível, portanto, pensar o teatro de empresários de forma descolada de sua existência social e do contexto produtivo do teatro da época.

Outro elemento notável do teatro declamado foi a participação do ponto nos espetáculos do período. O ponto, de sua caixa embutida no proscênio, coordenava o andamento da representação indicando, por exemplo, o momento exato das luzes se

³⁵ Segundo Décio de Almeida Prado: “As representações efetuavam-se à noite, sem descanso semanal, em duas sessões, às 20 e 22 horas, afora as vesperais de domingo. As companhias, sobretudo as de comédia [...] trocavam de cartaz com uma frequência que causaria espanto às gerações atuais, oferecendo não raro uma peça diversa a cada semana. Estreias tão seguidas pressupunham, além de muita disciplina, com pelo menos oito horas de atividade diária (quatro para os ensaios, à tarde; quatro horas para os espetáculos noturnos), uma forma especial de organização do trabalho, que possibilitasse essa como que permanente improvisação” (2009, p. 15).

³⁶ Inclusive, como os intérpretes já sabiam as características gerais dos papéis que desempenhariam, ficavam responsáveis por fornecer seus próprios figurinos. Assim, ao longo dos anos, os artistas iam formando um acervo pessoal de vestimentas.

acenderem, do pano baixar ou as movimentações que atores e atrizes tinham que fazer no palco e, ainda, supria os lapsos de memória dos interpretes, pois lia em voz baixa toda a peça enquanto os artistas repetiam suas partes em voz alta³⁷.

Se por um lado o ponto era responsável por colocar ordem na montagem cênica, por outro havia da parte dos grandes atores e atrizes, espaço para o imponderável já que seu trabalho criador se concretizava apenas no palco, no contato com o público. Assim, quando a cortina se abria e a luz da ribalta os iluminava, os astros e as estrelas improvisavam livremente e enxertavam “cacos” na peça³⁸. Enquanto o público – que ia ao teatro menos para ver a comédia do que o comportamento de um determinado ator – se deliciava com a atuação inusitada dos intérpretes veteranos, alguns dos autores representados também ficavam felizes por julgar que suas obras eram enriquecidas com os acréscimos da encenação³⁹.

A diretriz dos espetáculos cômicos cabia ao ensaiador, figura que exercia funções importantes dentro da lógica do teatro empresarial. Competia-lhe coordenar o trabalho dos profissionais envolvidos na montagem teatral (cenógrafos, maquinista, eletricitista, costureira, alfaiate, ponto, contrarregra etc.) e arranjar a mecânica da cena para que a disposição dos móveis e a movimentação dos atores e atrizes ficassem em harmonia com as convenções da época. O ensaiador era, normalmente, o primeiro ator/atriz da Companhia ou algum dos artistas veteranos (aposentado ou em vias de se aposentar)⁴⁰ e estava incumbido de marcar, ensaiar e apurar as peças até que fossem levadas a público⁴¹.

³⁷ Para saber mais sobre a função do ponto ver Iglesias (1945), Prado (2009) e Torres (2012).

³⁸ Segundo Walter Lima Torres, o biógrafo de Leopoldo Fróes chega a afirmar que “[...] o grande ator lançava mão de cacos ditos espirituosos e piadas que procuravam suprir, através da graça e do cômico, sua deficiência em relação ao texto. Isso era verificável sobretudo nas primeiras apresentações, onde a ausência do texto decorado era mais flagrante” (TORRES, 2012).

³⁹ Enquanto alguns dramaturgos não se importavam com as mudanças textuais dos atores, outros – principalmente aqueles ligados à Sbat (Sociedade Brasileira de Autores) – consideravam um abuso a deturpação de suas obras. Tânia Brandão relata que o ator Jaime Costa foi proibido de montar peças de dramaturgos associados à Sbat justamente por modificar a seu bel prazer as falas de suas personagens (BRANDÃO, 2012, p. 472).

⁴⁰ Para ser ensaiador era necessário conhecer bem os segredos do palco e ser suficientemente experiente para marcar o espetáculo com eficiência e rapidez, além de dominar as artimanhas que agradavam aos espectadores. Dentre os ensaiadores mais reconhecidos da época encontram-se Eduardo Vieira, Eduardo Victorino, Olavo de Barros, Otávio Rangel e Simões Coelho. Para saber mais sobre as funções atribuídas a esses profissionais ver Torres (2012).

⁴¹ Saber marcar um espetáculo era tarefa essencial para aqueles que exerciam a função de ensaiador, pois havia regras específicas de marcação que, segundo o decoro, deviam ser seguidas pelas Companhias de teatro. Segundo Walter Lima Torres: “Compreender as regras de marcação significava apreender os códigos da movimentação sobre o palco dividido em áreas de atuação por meio de linhas imaginárias que acompanhavam as ordens de bastidores horizontalmente e a caixa do ponto verticalmente, à maneira de uma folha ou uma tela onde o artista primeiro quadricula para depois preenchê-la com traços que refletem a dimensão das figuras. Dessa maneira, o palco era esquadrihado e as diversas áreas orientadas segundo

Como já foi dito, os espetáculos do teatro de empresários nasceram no Rio de Janeiro. Entretanto, quando uma Companhia já havia apresentado seu repertório para o público carioca e a curiosidade pela montagem e pelo desempenho dos intérpretes se esgotava, o elenco normalmente partia em excursão “[...] disposto a explorar em outras praças o seu patrimônio dramático, constituído por uns tantos cenários e por cinco ou seis comédias semimemorizadas” (PRADO, 2009, p. 19). Mas nem todos os artistas da trupe seguiam viagem rumo às outras cidades, pois, para baratear o custo da jornada, muitas vezes as personagens menores eram abortadas ou os artistas eram substituídos por outros de menor prestígio. Em muitos casos, permaneciam do conjunto original somente o astro e a estrela da Companhia, indispensáveis para o sucesso de bilheteria das peças. O corte de papéis eliminava parte do texto dramático, entretanto, os “monstros sagrados” incorporavam alguns trechos às suas próprias falas caso os considerassem suficientemente interessantes e dignos de serem ditos por eles⁴².

No geral, ao menos segundo a interpretação mais consagrada da história do teatro brasileiro, os elementos acima indicados constituíram o teatro de empresários que prevaleceu até meados da década de 1940 no Brasil, antes, portanto, de o teatro moderno se estabelecer entre nós.

1.1.2. A gênese do “teatro de arte”: o teatro moderno

A glória alcançada pelo teatro de empresários ante o público não impediu que ele sofresse inúmeras críticas dos artistas e intelectuais empenhados e familiarizados com os ideais de modernização das primeiras décadas do século XX⁴³. Apesar do sucesso dos artistas empresários, não havia um acordo claro e unívoco acerca do que era, afinal, o teatro: os segmentos intelectualizados das classes dominantes sequer costumavam passar pela porta do Teatro Trianon embora não deixassem de frequentar o

a convenção de que à esquerda do ponto, portando segundo o olhar do espectador sentado na plateia, corresponderia a direita do ator, com o palco dividido entre: Esquerda, Centro, Direita e Fundo” (2012, p. 491). Era praxe os atores e atrizes principais ocuparem o centro e a frente do palco enquanto os intérpretes secundários ficavam mais ao fundo.

⁴² Segundo consta, a prática dos primeiros atores e atrizes pegarem para si os trechos das peças designados a outras personagens fazia parte da rotina dos intérpretes não só nos momentos em que estavam excursionando. Quando os artistas julgavam que um excerto era atrativo não titubeavam em incluí-lo em suas próprias falas. Nesse contexto, Tânia Brandão declara que Procópio Ferreira apropriava-se dos textos que encenava e escolhia para si as frases de maior efeito (2012, p. 470).

⁴³ Na verdade o teatro popular sofria críticas dos segmentos intelectualizados desde o século XIX, todavia, os resultados artísticos considerados “inovadores” apresentados nesse século foram isolados e pouco expressivos. Para saber mais sobre isso ver Brandão (2013, p. 81).

Teatro Lírico e o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, espaços que abrigavam grande parte das Companhias europeias que vinham ao Brasil com espetáculos que, aos olhos dessa elite intelectualizada, constituíam o único tipo de teatro digno de ser chamado de arte.

Esse segmento intelectualizado se ligava aos fazendeiros cafeicultores que se fortaleceram durante o Império e consolidaram sua hegemonia ao longo da Primeira República. Os enormes excedentes do café permitiam toda uma estilização da vida com vistas a fortalecer pela via cultural o domínio do setor agroexportador. Primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, as camadas mais cultas da sociedade buscavam modelar a vida urbana e cultural brasileira à moda europeia. Por exemplo, na capital da República, o prefeito Pereira Passos (1902-1906) empreendeu reformas urbanas de inspiração estrangeira com a abertura de colégios, lojas, clubes, cinematógrafos, centros de lazer, confeitarias, casas de chá e teatros⁴⁴, ao mesmo tempo em que expulsava os mais pobres dos cortiços centrais rumo aos morros (VIEIRA; TORRES, 2012, p. 389). Nesse cenário, os homens de terno e as mulheres com vestidos da moda exibiam seus gostos e hábitos culturais, pretendendo ser mais do que meros arremedos dos modelos franceses de civilização e modernidade. O gosto cultural dessa camada de letrados foi forjado no contato com as vanguardas artísticas que descobriam quando de suas viagens à Europa ou, no caso dos modernos do teatro, nutria-se também das excursões das Companhias teatrais que aportavam na capital fluminense para encenar seus repertórios. A presença de Companhias dramáticas estrangeiras no Brasil tornou-se sistemática desde meados do século XIX e o fluxo desses artistas estrangeiros continuou no início do século XX, diminuindo razoavelmente nos anos da Primeira Guerra Mundial. As trupes que vinham do exterior eram francesas, italianas, espanholas, portuguesas etc., entretanto, foram as Companhias dramáticas e líricas italianas e em especial as francesas que receberam o culto da elite brasileira⁴⁵. Assim, enquanto os “monstros sagrados” faziam sucesso com

⁴⁴ A construção de teatros luxuosos conformados aos padrões estéticos da elite da época não se limitou à cidade do Rio de Janeiro. O mesmo foi feito em outras cidades: Teatro Amazonas, em Manaus; Teatro Alberto Maranhão, em Natal; Teatro Deodoro, em Maceió; Teatro José de Alencar, em Fortaleza; Teatro Municipal de São Paulo (VIEIRA; TORRES, 2012, p. 390).

⁴⁵ “Para a alta classe, a língua italiana estava associada ao *bel canto*, portanto, à cena lírica, ao passo que o idioma francês estava por sua vez identificado à literatura e à cena dramática” (VIEIRA; TORRES, 2012, p. 391). Ademais, os frequentadores dos espetáculos europeus eram sempre as mesmas figuras, de maneira que, à época, o público das temporadas estrangeiras foi ironicamente apelidado pelo jornalista João do Rio como “300 de Gedeão” em alusão ao conto bíblico (*idem*, p. 389).

o grande público, os setores letrados da elite se interessavam pelas montagens francesas e italianas⁴⁶.

O descontentamento com a produção brasileira, o apreço pelas inovações estrangeiras e a ânsia em construir uma arte essencialmente nacional⁴⁷ culminaram na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Se o evento serviu como um impulso concreto de transformação para os modernistas ligados às artes plásticas e à literatura, o mesmo não aconteceu nas artes cênicas, que tardaram a incorporar as proposições vanguardistas que outros campos artísticos absorveram com maior rapidez⁴⁸. Os palcos brasileiros continuaram reproduzindo a preferência do grande público e os astros e as estrelas ainda eram o centro das atenções e os maiores atrativos para o sucesso de bilheteria.

Desiludida com a cena carioca do início do século XX, parte da elite artística e intelectual passou a hostilizar ainda mais o teatro de matiz mais popular e, inflamada, buscou apresentar (mesmo que lentamente) novidades no repertório e no estilo formal das encenações. Segundo o julgamento dos modernos, o teatro brasileiro precisava alçar novos voos, pois estava muito aquém da renovação empreendida por diretores teatrais estrangeiros como André Antoine, Constantin Stanislávski, Gordon Craig e Jacques Copeau, já conhecidos no Brasil entre as camadas mais eruditas. Para Jacó Guinsburg e Rosangela Patriota:

Esse foi um dos motivos pelos quais os críticos teatrais daquele período avaliaram negativamente essas iniciativas artísticas [do teatro de empresários] porque, embora obtivessem grande sucesso de público, elas não foram capazes de estabelecer sintonia com os princípios de modernidade e modernização – identificados nos textos pela estrutura dramática e pelos temas abordados, enquanto que, do ponto de vista cênico, o trabalho do diretor e a dimensão narrativa da iluminação tornaram-se elementos essenciais da modernidade [...] (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p.92).

⁴⁶ Todavia, mesmo as encenações europeias não eram assim tão diferentes do que faziam os artistas empresários. Em geral, as trupes traziam para o Brasil textos consagrados e atores e atrizes notáveis nas grandes cidades europeias a fim de obter maior sucesso com o público. O restante do elenco era formado por atores secundários cujos papéis eram ensaiados ao longo da viagem, no Atlântico. Além disso, a presença do ponto era indispensável e a separação dos artistas por tipos físicos era respeitada. De qualquer maneira, embora esse fosse o panorama geral, houve uma ou outra exceção, como foi o caso do *Théâtre Libre*, de André Antoine, que trouxe ao Brasil um “modelo de um **teatro de arte** [o grifo é meu] que se edificará de fato na segunda metade do século XX, como reação enérgica contra o culto do ator-vedete e seus privilégios” (*Ibidem*, p.397).

⁴⁷ Ao longo da década de 1920 e especialmente na década seguinte, paralelamente a formação do Estado moderno no Brasil, houve grande movimento em busca das nossas raízes nacionais, cenário em que teve lugar o modernismo literário e as obras de intelectuais como Sérgio Buarque de Holanda (*Raízes do Brasil*, de 1936) e Gilberto Freyre (*Casa-grande & senzala*, de 1933). Talvez seja possível dizer que os homens e mulheres implicados na modernização do teatro de algum modo também tenham se empenhado na empreitada da construção de nossa nacionalidade.

⁴⁸ Sobre o teatro e o modernismo de 1922, ver Levin (2013) e Fernandes (2013a, 2013 b).

Assim, entre 1922 e meados de 1940, o teatro brasileiro se dividiu em duas vertentes que correram paralelamente: o teatro de empresários e o claudicante teatro moderno. Enquanto a primeira era produzida no Rio de Janeiro e chegava às outras regiões por meio de excursões, a segunda teve experimentações não só na capital carioca, mas também em cidades do Nordeste e, principalmente, em São Paulo – não à toa, uma vez que depois da Semana de 22 a região se tornou solo fértil para propostas modernistas. A disputa entre as duas tendências cênicas chegou ao ápice na década de 1940, quando o teatro moderno se impôs em terras paulistanas e seus defensores colocaram à margem as formas com tonalidade mais popular.

Do ponto de vista dos modernos as comédias de costumes eram, além de “velhas” (e, portanto, ultrapassadas), indignas de serem chamadas de teatro. Segundo eles, as montagens realizadas sob o molde comercial não renderam frutos estéticos e históricos merecedores de nota. Ao contrário, aos olhos de artistas e intelectuais modernistas e seus herdeiros contemporâneos, quase a totalidade das representações do início do século XX era simplesmente insignificante esteticamente.

Aliás, a historiografia tradicional do teatro brasileiro tende a reforçar veementemente essa visão em parte porque alguns dos críticos teatrais mais respeitados pela comunidade artística, como Décio de Almeida Prado e Gustavo Dória, estiveram comprometidos com os ideais de modernização teatral em detrimento do denominado “velho teatro”. Em suma, a tese defendida pelos críticos citados e por outros escritores conceituados – como Sábato Magaldi – de tanto ser repetida passou a ser vista durante muito tempo como a “única e verdadeira história do teatro”. É verdade que a partir dos anos 1980, com a ampliação dos cursos de graduação e pós-graduação em teatro e, conseqüentemente, das pesquisas na área, esse quadro foi matizado e, como já foi dito, alguns trabalhos passaram a combater esse argumento⁴⁹.

Apesar disso, é comum depararmo-nos ainda hoje com textos que corroboram com a visão da historiografia tradicional e reforçam a teoria de que as comédias do início do século passado foram insignificantes tanto no conteúdo quanto na forma. A título de exemplo, vale ressaltar a tese de doutorado de Giuliana Simões, intitulada *Veto ao Modernismo* (2010), que trata da recepção dos experimentos teatrais de Benjamin Lima, Renato Vianna, Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade nas décadas de 1920 e 1930. Segundo a autora, esses quatro artistas não eram “pré-modernos” como se afirma

⁴⁹ Nesse sentido ver os trabalhos de Veneziano acerca do Teatro de Revista (1991, 1996, 2012), de Brandão sobre os atores empresários (2012), de Guinsburg e Patriota (2012).

correntemente, mas sim os verdadeiros instauradores do teatro moderno no Brasil. Apesar da aparente inovação da pesquisadora no que diz respeito ao marco inaugural da modernização teatral brasileira, ao longo de sua tese ela reitera alguns dos argumentos de nossa historiografia teatral, isto é, mantém uma separação polar entre o teatro moderno e o teatro de empresários, tratando o primeiro como inovador e revolucionário e definindo os comediantes como ausentes de qualquer pretensão a não ser ofertar uma mercadoria digestível a espectadores passivos. Na verdade, discutirei oportunamente como os comediantes tinham, sim, pretensões estéticas que, contudo, permaneciam associadas à ambição de lucro, de maneira que a forma não se autonomizava – como depois veio a ocorrer no movimento do teatro moderno. Como se vê, conscientemente ou não, Simões mantém a polarização entre o “velho” e o “novo”, o “ultrapassado” e o “arrojado”, e perde de vista como o teatro de empresários tem viço próprio, ainda que só possa ser notado mediante a compreensão do gosto popular⁵⁰.

Interpretações como essa são corriqueiras porque o teatro cômico do início do século XX é quase sempre avaliado sob a lente dos valores ideológicos e dos procedimentos estéticos modernos. No entanto, uma manifestação artística não pode ser julgada por não atender princípios que lhe são alheios. Assim, se as convenções e os interesses dos “monstros sagrados” se distanciavam dos objetivos dos artistas afeitos às

⁵⁰ Segundo Edécio Mostaço (2009), houve duas tendências interpretativas na historiografia do teatro brasileiro: a evolutiva e a da ruptura. A interpretação evolutiva argui que não há um marco decisivo de fundação de nosso teatro moderno, ao contrário ele se consolidou num processo de acumulação de práticas que remonta ao início do século XX – o representante clássico dessa tendência foi Gustavo Dória (1975). Por outro lado, ainda que divergindo quanto ao marco definidor do teatro moderno, a interpretação disruptiva defende que é possível apontar a baliza que indica a erupção do “teatro de arte” no Brasil – os representantes clássicos dessa tendência foram Sábato Magaldi (2001) e Décio de Almeida Prado (2009). Seja como for, ambas as tendências comungam do pressuposto de que as comédias populares eram ultrapassadas; percepção, aliás, que se tornou uma referência intelectual muitas vezes herdada acriticamente por alguns intérpretes da história do teatro moderno no Brasil – nesse sentido ver as obras de Rabetti (1989), Vannucci (2012), Marta Moraes da Costa (2012), Orna Messer Levin (2013) e o já citado trabalho de Simões (2010). Do ponto de vista proposto nesse trabalho, a fragilidade da interpretação evolutiva repousa em seu viés teleológico, isto é, no fato de estabelecer um processo linear de desenvolvimento do teatro brasileiro em direção à modernidade e, assim, narrar os fatos como se todos os experimentos vanguardistas das primeiras décadas do século XX já almejassem as conquistas da década de 1940 e, portanto, como se seus passos, suas escolhas temáticas e estéticas seguissem uma finalidade histórica: a instauração do teatro moderno brasileiro. Já a interpretação disruptiva se reduz à suposta inovação estética de algumas obras modernistas tomadas como marcos e deixam de lado os aspectos históricos e sociais que infundiram sentido nas obras. Apesar do quadro interpretativo exposto, minha posição se assemelha à defendida por Tânia Brandão, que se posiciona claramente *contra* as tendências tradicionais, pois afirma que nem aconteceu “[...] uma corrente do pensamento, estruturada e coerente, que caracterizasse ‘evolução artística’”, nem é possível “[...] indicar com nitidez um momento de ruptura” (BRANDÃO, 2013, p. 82). A autora defende que entre as décadas de 1920 e 1940 houve um clamor moderno a favor de mudanças que, contudo, era composto por iniciativas “[...] sem organicidade, sem a densidade de um movimento e sob um impulso geral de reação contra uma situação repudiada, qualificada como de *inferioridade cultural*” (*idem*, p. 83). Oportunamente indicarei que o repúdio às comédias populares não foi o único elemento que deu organicidade ao discurso do teatro moderno.

vanguardas europeias, suas respectivas obras não devem ser lidas a partir dos critérios “modernizantes”. Mas foi exatamente isso o que os modernos fizeram, isto é, universalizaram a própria experiência social e estética, fundando parâmetros gerais que, aos seus olhos, que definiam a “boa arte” e desautorizando as experiências que não correspondessem aos “novos” padrões por eles estabelecidos.

Descontentes não só com o rumo estético que a cena brasileira vinha trilhando, mas principalmente com os agentes responsáveis pela produção teatral (empresários, dramaturgos, atores, atrizes, ensaiadores etc.) e com o grande público para o qual as montagens eram destinadas, os modernos se empenharam decididamente na constituição de um universo teatral alicerçado em suas práticas sociais e simbólicas, difundiram suas “novas” regras e seu próprio jeito de produzir espetáculos, chamando para si o poder de nomear *o que é ou não arte*, e, mais especificamente, *o que é ou não teatro*.

O monopólio dos modernistas na definição do que é ou não teatro foi gradativo e só se consolidou em meados da década de 1940, afinal, apenas aos poucos é que as práticas teatrais dos comediantes foram deslegitimadas pelo progressivo acúmulo de forças do movimento do teatro moderno. Para alcançar uma noção mais aprofundada do que significou esse processo de empoderamento será preciso trazer à tona as *críticas* que os modernos e seus herdeiros lançaram contra o teatro que denominaram de “velho”, bem como explicitar *quem foram* os agentes sociais implicados no lento processo de modernização da cena brasileira, isto é, no processo de monopolização do poder de definir e divulgar as regras e os parâmetros sociais e estéticos definidores do “verdadeiro teatro”.

1.1.3. A força do poder de nomeação: a crítica dos modernos ao teatro de empresários

Porque o que existia, até então, entre nós, salvo esporádicas manifestações em contrário, era um teatro de cunho nitidamente popular, sem maiores pretensões e onde a finalidade era distrair uma plateia não muito exigente, através de realizações para as quais não havia necessidade de muito apuro. (DÓRIA, 1975, p. 05).

Em seu processo de afirmação o teatro moderno estabeleceu os parâmetros definidores do “teatro de arte” e lançou críticas ao teatro de modelo empresarial, apontando elementos que de algum modo estruturaram grande parte da interpretação historiográfica acerca das artes cênicas brasileiras. Mas, quais foram, afinal, as críticas

lançadas pelos modernos e seus herdeiros aos espetáculos populares do início do século XX? Ademais, quais as implicações dessas interpretações?

Uma das razões que levou o teatro popular a ser apontado como superficial está no fato de que sua dramaturgia era voltada sobremaneira ao riso. Para muitos intelectuais modernos as comédias não tinham nenhuma utilidade a não ser agradar uma plateia sedenta por diversão. Segundo Alfredo Mesquita⁵¹:

[...] É que, por falta de hábito, por falta de conhecimento do **verdadeiro teatro**, o nosso público acostumou-se a pensar que teatro é chanchada, como a que lhe apresenta o teatro profissional. Para ele, quem vai ao teatro [popular] não vai para pensar, para se instruir ou ter emoções elevadas, vai para se divertir como numa feira (já não digo circo...). E ri. Ri de tudo e de nada. A culpa não é dele, coitado, é do que costuma engolir como sendo teatro [os grifos são meus] (MESQUITA, 1944 *apud* GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 98-99).

A insatisfação de Mesquita com o riso excessivo do público pode ser compreendida como um ataque aos comediantes empresários cujas obras escondiam por trás da provocação do riso frouxo a ausência de pretensões estéticas “elevadas”, bem como pode ser entendida enquanto uma crítica velada ao gosto popular. De fato, ao olhar com ressalvas o júbilo do público diante das “chanchadas”, o fundador da EAD pretendia separar o que considerava ser “mau teatro” (teatro popular) do “verdadeiro teatro”, atribuindo aos comediantes a culpa pela percepção artística limitada dos espectadores. Numa edição de 1927 do periódico carioca *Para Todos*, o crítico teatral Mário Nunes vai além:

Rir... Rir... Rir... Verdadeira fábrica de gargalhadas... O recorde da graça... O espetáculo mais desopilante... Etc... Etc... Etc... Os cartazes de nossos teatros são todos assim. Das duas, uma: ou o nosso público, na opinião das empresas, é parvo, ou os autores brasileiros são os homens mais engraçados do mundo... (NUNES, 1927 *Apud* DÓRIA, 1975, p. 22).

Nunes ironiza o regozijo do público ante as representações comerciais, associando a euforia da plateia em relação às comédias de costumes à passividade dos sujeitos que frequentavam a cena popular carioca. Parvos e ignorantes: era assim que os modernos qualificavam os frequentadores do Trianon⁵².

Apesar de os modernos e seus epígonos terem taxado de superficiais, artificiais e triviais as obras dos comediantes, é importante ressaltar o valor do conhecimento

⁵¹ Alfredo Mesquita teve um papel relevante na constituição do teatro moderno. Foi diretor e autor, além de fundador do conjunto amador Grupo de Teatro Experimental (GTE), uma das raízes para a criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), e, posteriormente, criador da Escola de Arte Dramática.

⁵² Interpretações semelhantes podem ser encontradas nos textos de Prado (2009) e Dória (1975).

técnico e a intimidade com a carpintaria teatral que alguns dramaturgos efetivamente tinham. Com o sucesso e o aumento no número das montagens, os autores especializavam-se e aprimoravam seus textos. Assim, embora os dramaturgos do período escrevessem suas peças a partir de uma mesma matriz, as obras tinham variações e combinavam as repetições com novidades, conciliando o familiar e o novo.

Ademais, aquilo que os modernos viam com maus olhos nas obras dos “velhos dramaturgos” eram características inerentes à própria comicidade popular. Assim, embora os modernos qualificassem o gosto e o teatro populares como superficiais porquanto fossem rasos do ponto de vista da subjetividade das personagens, da trivialidade das situações retratadas, dos atores, do dramaturgo e do ensaiador, pode-se dizer que a construção da subjetividade *nunca foi* a intenção dos artistas empresários. Isto é, a comédia de costumes se propôs tanto ao objetivo de fazer rir, de agradar, quanto ao de corrigir, através da exposição ao ridículo, diferentes desvios de conduta da sociedade. O gênero cômico tinha por alvo o *geral* e não o *individual*, de maneira que normalmente as personagens apresentavam traços de um determinado grupo social e não as particularidades subjetivas de um único sujeito – como anos após o teatro moderno pretendeu fazer. Assim, as personagens das comédias quase sempre tinham características *externas* que possibilitavam uma fácil identificação dos desvios morais do grupo social a que pertencia. Portanto, o exagero cômico das personagens do teatro de empresários não deve ser tomado como era sinônimo de superficialidade, mas como um elemento característico do teatro popular. Segundo Claudia Braga:

“[...] é, portanto, da própria natureza da comédia, por seus objetivos primeiros, visar antes ao geral que ao individual, para alcançar a pintura de *tipos* necessária à correção dos eventuais *defeitos* sociais. Para possibilitar a identificação da plateia com os tipos retratados, é fundamental, então, que esses tipos guardem grande semelhança com *personagens* facilmente reconhecíveis da comunidade e, sendo assim, o ‘desenho’ da personagem teatral deverá se fazer, necessariamente, a partir dos traços mais externos ou, se preferirmos, superficiais de seu modelo [...]. Isto posto, podemos concluir que a artificialidade das tramas, a superficialidade da observação, a trivialidade no tratamento dos temas, enfim, todos os argumentos continuamente usados como munição pelos detratores das comédias de costumes, tão ao gosto da época, não apenas são algumas das definições da Comédia Nova, surgida na Grécia, como encontram-se na raiz da própria comicidade. Tais características, presentes em nossa produção cômica, não refletem, portanto, em absoluto, uma eventual superficialidade inerente a nossos comediógrafos, mas especificidades do gênero por eles utilizado, dentro da mais pura tradição cômica” (BRAGA, 2012, p. 406-407).

Nesse viés, o riso do público pode ser explicado menos como “histeria” de uma plateia “parva” manobrada pelos empresários e mais como reação de um público que

reconhecia nos tipos expostos no palco as figuras de seu cotidiano. Sob essa perspectiva, o ostracismo a que as comédias foram relegadas explica-se mais pela intolerância com o gênero do que em virtude da falta de qualidade das obras. Além disso, os modernos não perdoavam as Companhias empresariais por preferirem retratar em seus espetáculos os costumes e a vida das plateias populares ao invés de destacarem as elites supostamente refinadas, assim como se incomodavam com o perfil do público que ia ao Trianon *divertir-se* ao invés de se comportar adequadamente no “sagrado espaço teatral”. De fato o que essa cruzada do movimento modernizador contra o riso indica é a desqualificação da linguagem popular enquanto veio expressivo, bem como da cultura popular da qual brotou o esquema popular de percepção estética. Nesse ponto é necessário ressaltar que de diversas experiências sociais brotam esquemas de percepção também diversos. Isto é, para compreender, apreciar e mesmo se sensibilizar diante de uma obra de arte, é necessário que produtor e receptor compartilhem de um mesmo universo de experiência a partir do qual se articula o esquema de percepção comum que permite que ambos comunguem da obra de arte. Em suma, não há qualquer universalismo na apreciação estética, de maneira que é o repertório comum entre público e artistas que faz da arte um bem simbólico apto a circular socialmente. A provocação do riso não indica a ausência de profundidade da linguagem popular, mas sim é característica inerente do seu esquema de percepção⁵³.

Nesse sentido, a experiência compartilhada entre os artistas empresários e seu público implicava que esses trouxessem à cena os pequenos dramas populares, amores, infidelidades, intrigas e homens infames. Todavia, às voltas com o movimento vanguardista de inspiração burguesa, os modernos não toleravam que a trama das obras populares contemplasse amenidades pífias e quizilas desimportantes das camadas sociais subalternas. Segundo Gustavo Dória:

O Trianon, com as suas comediinhas, que se sucediam quase que semanalmente no cartaz, era o lugar onde se mantinha o fogo sagrado do nosso simplório teatro de dicção, através de uma série de originais que embora assinados por Heitor Modesto, Gastão Tojeiro, Paulo de Magalhães, Oduvaldo Vianna ou Armando Gonzaga, cuidavam rotineiramente dos pequenos problemas sentimentais e domésticos das famílias modestas, moradoras dos subúrbios. Era toda uma ciranda cujos componentes eram a mocinha costureira ou caixeira na *Sloper*, o chefe da família, funcionário público ou marido bilontra, o guarda-freios ou chefe de estação da Central, o

⁵³ Construí esse argumento inspirada por Bourdieu (1996) e Williams (2011), autores que, apesar de professarem diferentes linhagens teóricas, enfrentam as questões culturais de forma similar. No mesmo sentido, poder-se-ia citar Ginzburg (2010, 2011) e Burke (2005). Tomei essas referências teóricas como um campo de problemas a partir dos quais empreendi meu próprio bordado reflexivo.

chauffeur, o português, dono do armazém, a empregadinha mulata e sestrosa, todos às voltas com pequenos problemas sentimentais, leves infidelidades ou consequências oriundas de festejos do carnaval (DÓRIA, 1975, p.20-21).

Segundo Tânia Brandão (2013) os modernos estavam preocupados em construir um teatro ajustado às transformações políticas pelas quais passava o Brasil. Nesse sentido, torna-se compreensível o seguinte trecho de Décio de Almeida Prado:

Esta (a comédia de costumes) revelara notadamente alguns atores de grande veia cômica, mas já se achava esgotada, enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após o surto criador de 1920. As ingênuas farsas de um Gastão Tojeiro e de um Armando Gonzaga, armadas, às vezes com engenhosidade, em termos de minúsculas crises domésticas, “desaguados de família” como as chamou Antônio de Alcântara Machado, já não satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a Revolução (PRADO, 2009, p. 14).

Não é objeto deste trabalho uma problematização mais funda das intenções intelectuais e políticas da modernização do teatro, todavia, as críticas modernas acerca do provincianismo e do prosaísmo das comédias populares são injustas: deparei-me com textos cômicos desse período em que pude notar, ainda que pontualmente, passagens que polemizavam a submissão feminina⁵⁴, bem como entrecchos em que se nota a valorização da língua portuguesa contra os “estrangeirismos” da elite brasileira⁵⁵, ponto, aliás, em que as comédias populares alinhavam-se, curiosamente, ao movimento modernista nas artes plásticas e na literatura, enquanto que na mesma época os modernistas do teatro ainda arremedavam suas referências europeias⁵⁶. Assim, a

⁵⁴ Nesse sentido, ver as seguintes obras: *A mulher* (Coelho Neto – 1907), *A herança* (Júlia Lopes de Almeida – 1908), *As sufragistas* (Domingos de Castro Lopes – 1916), *No Tempo Antigo* (Antônio Guimarães – 1918); *A Flor dos Maridos* (Armando Gonzaga – 1922), *Amor* (Oduvaldo Vianna – 1933) etc.

⁵⁵ Nesse sentido, ver as seguintes obras: *Na roça* (Belmiro Braga – 1913), *Eu Arranjo Tudo* (Claudio de Souza – 1915), *Nossa terra* (Abadie Faria Rosa – 1917), *O Simpático Jeremias* (Gastão Tojeiro – 1918), *Juriti* (Doutor Viriato Corrêa – 1919), *Terra Natal* (Oduvaldo Vianna – 1920) e *Onde Canta o Sabiá* (Claudio de Souza – 1921).

⁵⁶ Além de os artistas vanguardistas se inspirarem declaradamente nos modelos cênicos europeus, as Companhias de teatro que participaram do período da modernização do teatro brasileiro encenaram, prioritariamente, textos de autores estrangeiros. A título de exemplo vale citar os seguintes grupos: o Teatro do Estudante do Brasil (TEB), cujo repertório contou com obras de Shakespeare, Sófocles, Henrik Ibsen, Eurípedes, Edmond Rostand, Oscar Wilde, Claude André Puget, Julien Luchaire, Marivaux, Gil Vicente, Camões etc. e apenas algumas peças de autores brasileiros tais como Gonçalves Dias, Martins Pena e José de Alencar; Os Comediantes, que encenou textos dos autores europeus Luigi Pirandello, Marcel Achard, Molière, Musset, Sheriff, Goldoni, Maeterlinck etc., mas só montou duas obras brasileiras (*Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues e *O Escravo*, de Lúcio Cardoso) depois que o diretor francês Louis Jouvet incentivou seus integrantes a valorizar a dramaturgia nacional; o Teatro Universitário (TU), que montou obras de Molière e Júlio Dantas; o Grupo de Teatro Experimental (GTE), cujos primeiros textos representados eram de Alfred Musset e Bernard Shaw, encenados respectivamente em francês e inglês, e depois levou aos palcos peças teatrais estrangeiras de Lenormand, Sutton Vane, Aristófanes, Molière, Shakespeare, Tennessee Williams e apenas três textos brasileiros de Alfredo Mesquita, Abílio Pereira de Almeida e Carlos Lacerda; o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), grupo que

dramaturgia nacional fazia concorrência às referências europeias veiculadas pelos textos estrangeiros e conseguia trazer para a cena a realidade brasileira.

Os tipos e figuras populares eram representados nos palcos de teatros como o Trianon por atores e atrizes cujo trabalho tinha sentido num modo específico de produção artística em que a dimensão estética e o sucesso comercial eram intrinsecamente associados e implicavam que esses profissionais repetissem papéis pré-definidos sem que o esmero formal fosse uma questão primordial⁵⁷. Na era da comédia de costumes, os artistas se dedicavam integralmente ao teatro e dependiam do lucro da bilheteria, de maneira que procuravam agradar a um público desejoso de novas encenações ainda que nas velhas roupagens. Assim, para satisfazer a vontade dos espectadores e arrecadar a maior quantia de dinheiro possível, os artistas-empresários estreavam peças num ritmo frenético e ensaiavam num compasso ainda mais rápido. Quase a totalidade dos artistas trabalhava nessa frequência, pois era isso o que se esperava dos profissionais de cena e era assim que se fazia teatro naquela época. Todavia, os arautos da modernização no teatro percebiam esse processo produtivo como falta de sofisticação dos atores. Para Alcântara Machado:

O ator nacional não tem a necessidade de estudar e de observar cá fora, para apresentá-lo com verdade em cena o tipo de que foi incumbido, pois que o seu papel foi feito sob medida, à sua feição, adrede para ele e por ele tão-somente poderá ser criado. Não faltam exemplos. Quem não conhece, no Brasil, um galã famigerado que, em todas as peças nacionais que representa é, sem exceção, um estroina completo, que faz espírito dizendo disparates, e

consolidou o teatro moderno em terras paulistanas, durante muito tempo montou apenas textos de autores estrangeiros, tais como Jean Cocteau, William Saroyan, Joseph Kesselring, Patrick Hamilton, Alfred Savoir, Goldoni, Sartre, Tchekhov, John Gay, Pirandello, Oscar Wilde, Tennessee Williams, Gorki, Alexandre Dumas etc. e apenas em sua última fase é que a Companhia levou aos palcos textos nacionais de Jorge Andrade, Dias Gomes, Guarnieri e Arthur Miller - antes disso só havia encenado textos brasileiros de Abílio Pereira de Almeida e Gonçalves Dias. No que diz respeito à encenação de textos estrangeiros e a incorporação de ideais de modernização, sobretudo, europeus, Iná Camargo Costa (1990) trouxe à superfície uma valorosa contribuição, pois discorreu sobre as discrepâncias entre as ideias vanguardistas em seu contexto de origem e sua absorção em chão histórico diverso, o brasileiro. Argumento semelhante, ainda que em outro contexto, pode ser visto em Schwarz (2012). Para saber mais sobre as trajetórias dos grupos citados acima, bem como de outros artistas que participaram da modernização teatral brasileira, ver: Prado (2009), Dória (1975), Simões (2010), Fernandes (2013a, 2013b), Levin (2013), Magaldi (2001), Magaldi e Vargas (2001), Brandão (2013), assim como pode-se consultar a enciclopédia virtual do Itaú Cultural no sítio eletrônico www.itaucultural.org.br (acessado em 16 de abril de 2015).

⁵⁷ As regras estruturais do modo de produção das comédias populares implicava que os autores escrevessem papéis específicos, ao passo que os empresários contratavam profissionais para formar o elenco em conformidade com a tipologia de personagens pré-definida pelos autores, enquanto que os intérpretes se especializavam na interpretação das figuras caricatas amadas pelo público consumidor. Isto é, dramaturgos, empresários, intérpretes e espectadores estavam entrosados e almejavam o mesmo tipo de teatro – com exceção dos modernos, que tinham como inspiração os modelos europeus e eram ávidos por “novas” formas e temáticas.

sob hábitos condenáveis, esconde um bom coração? E uma artista, idosa por sinal, que é sempre ou mulher ou viúva de fazendeiro?

O ator brasileiro que uma vez imita com perfeição um gago, nunca mais consegue falar em cena senão aos arrancos, e atriz que um dia faz com reconhecida maestria a criada, essa, pobrezinha, nunca mais chega a ser patroa em dias de sua vida...

E o resultado é essa colaboração desabusada e prejudicialíssima a que o interprete força o autor, deformando os papéis, dando-lhes uma feição absurda, emprestando-lhes atitudes falsas, improvisando réplicas no palco, certo de que o protagonista é ele mesmo; ele é que é o retratado, o pretexto da peça (MACHADO, 1923 *apud* GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 113-114).

Seja como for, a crítica moderna não condiz com a realidade cênica brasileira do período, pois os intérpretes eram experientes na arte de representar figuras específicas e conquistavam o público justamente por conta de seus desempenhos singulares, notáveis e jocosos, expressos na força de seus improvisos, muito embora a maior parte dos modernos os visse como artistas medíocres. Ademais, se é verdade que os atores e atrizes especializavam-se em um único tipo de personagem, também é verdade que isso se deu menos por incompetência profissional e mais porque esse era um dos elementos estruturantes do tipo teatro feito pelos artistas-empresários. Assim, os comediantes seguiam uma convenção teatral que era bem aceita pelos trabalhadores do palco do período. Entretanto, isso foi visto com desprezo por críticos, intelectuais e artistas afeitos às ideias de modernização; pessimistas com relação ao teatro brasileiro, os modernos deliberaram que a maior parte dos astros e estrelas era desprovida de “preparo e orientação técnica” (MAGNO, *apud* GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 114).

Como o método de realização das comédias populares era distante das práticas de criação modernas e contemporâneas, não é plausível julgá-lo a partir dos códigos estéticos atuais, uma vez que pertenceu a outro momento da formação do teatro brasileiro. Assim, apesar de os empresários(as) serem usualmente tomados como ultrapassados pelos modernos e seus herdeiros, em verdade foram homens e mulheres que, forjados em um chão histórico específico, construíram os códigos cênicos de seu tempo.

Por fim, resta destacar um dos elementos mais desaprovados pelos modernos: a existência do ensaiador. Segundo Jaco Guinsburg e Rosangela Patriota:

Décio (de Almeida Prado) ao mesmo tempo em que descreveu as habilidades do ensaiador, ofereceu evidências de que no Brasil, mesmo não estando no mesmo nível técnico de profissionais que atuavam no exterior, existia um perfil de encenador que, por sua especificidade de formação e de trabalho, concebeu o palco de forma estanque ou, dito de outra forma, um profissional que não se apropriou das possibilidades narrativas que a cena teatral do século XX passou a comportar (GUINSBURG; PATRIOTA, 2012, p. 18).

Neste trecho os autores não só trouxeram à tona o pensamento do crítico Décio de Almeida Prado como resumiram bem a concepção que os artistas e intelectuais tinham (e que talvez não tenha sido definitivamente superada) com relação à figura do ensaiador no teatro brasileiro. Para eles, a função desse profissional era mais técnica do que artística e distanciava-se das atribuições do diretor e encenador que começaram a despontar no modernismo.

Assim, para Gustavo Dória (1975) o “verdadeiro espetáculo” pressupõe que todos os elementos do palco estejam em perfeita harmonia para que possam, então, formar uma unidade. Nesse viés, o trabalho do diretor e/ou do encenador é central e passa por, prioritariamente, combinar de forma homogênea todas as partes necessárias para a construção de uma peça teatral, isto é, interpretação, iluminação, cenografia, texto, figurinos etc., precisam formar uma encenação coesa. Para tanto, o diretor carece de um tempo razoável de maturação intelectual, pois, só assim, conseguirá ajustar todos os elementos constituintes da cena e apresentar aos espectadores um trabalho equilibrado. É preciso destacar, ainda, que a unidade seria dada pelo estudo minucioso do texto dramático, que deveria reger tal unidade.

Essa fase de reflexão no processo de montagem só é factível se o tempo reservado à experimentação e preparação da obra não for escasso como no teatro de empresários. Nesse caso, por conta da reduzida etapa de ensaios, os artistas tinham de lançar mão de seu repertório e dos saberes aprendidos ao longo de suas andanças pelos palcos brasileiros, bem como reutilizar figurinos e cenários de encenações passadas. Esse reaproveitamento foi reprovado pelos modernos justamente por colocar em segundo plano a noção de unidade. No entanto, a harmonia entre os elementos das peças não era preocupação dos intérpretes, empresários, público e, tampouco, do ensaiador. O trabalho desse profissional era, em grande parte, ensinar e exigir dos atores e atrizes que tivessem o melhor rendimento possível no palco de acordo com as convenções do teatro comercial. Para Walter Lima Torres:

Ao que parece os ensaiadores foram importantes educadores e formadores de atores, segundo a mentalidade artística que possuíam. Se tinha algo a ser ensinado era a técnica, a lógica vocal e corporal e a adequação do ator ao tipo de papel (TORRES, 2012, p. 489).

Embora fossem conhecedores dos truques dos palcos, deve-se reconhecer que o trabalho dos ensaiadores estava condicionado pelas exigências lucrativas do teatro de empresários. Desse modo, a figura do ensaiador e, ademais toda a comédia de costumes,

deve ser interpretada antes em conformidade com um tipo de teatro de apelo popular, cujas pretensões de entretenimento subordinavam o esmero estético, do que a partir das lentes dos teatros moderno e contemporâneo.

Como vimos, os modernos e seus herdeiros fizeram inúmeras críticas à quase totalidade dos elementos do cenário empresarial e aos artistas que se dedicaram ao teatro voltado ao riso. Embora tais críticas revelem características importantes da trajetória teatral brasileira, devem sempre ser lidas à luz dos embates nos quais foram escritas. Trazer à tona a luta social e discursiva encetada pelos modernos contra as comédias populares nos faz perceber que a tradicional narrativa historiográfica do teatro brasileiro parte de acordos indiscutidos que ocultam parte significativa da experiência teatral brasileira na medida em que desconsidera as comédias populares como dignas de receberem o epíteto de “teatro”. Isto é, creio que problematizar a guerra simbólica dos modernos implica em perceber que entre as décadas de 1930 e 1940 nascia um tipo *específico* de teatro no Brasil e, desse modo, torna-se possível pensar a crítica ao ensaiador – bem como outras de suas reprovações ao teatro de gosto popular – como uma estratégia de deslegitimar certas formas teatrais a partir de critérios de gosto estranhos a ela.

Ademais, problematizar tal guerra simbólica permite compreender como os homens e mulheres afeitos aos ideais da modernização exerciam o poder de nomeação acerca do que é o “verdadeiro teatro”, império que angariaram como dividendos de sua posição social e que mobilizaram para fundar não o teatro brasileiro, mas sim o “teatro de arte” no Brasil, experiência cênica que pode ser compreendida como a consagração do gosto refinado e do estilo de vida da classe dominante brasileira em cujo meio nasceram uma série de artistas e intelectuais que forjaram o teatro moderno por não terem seus anseios de estilização da vida contemplados pelo *teatro de entretenimento* estrelado por Procópio Ferreira e outros “monstros sagrados”. Resta discutir sobre *como* os modernos conquistaram o poder de nomeação e, portanto, uma posição dominante no universo teatral em formação e *quais foram* os principais responsáveis pelo nascimento do “teatro de arte” no Brasil.

1.1.4. Modernos: capital social, capital cultural, capital econômico

Até aqui tentei esboçar a luta dos arautos da modernização do teatro contra a comédia de costumes, destacando como grande parte da historiografia teatral assume

indiscutidamente a definição arbitrária de “teatro” erigida por um grupo seletivo de artistas e intelectuais. A compreensão da luta simbólica encetada pelos pioneiros do “teatro de arte” no Brasil permite, assim, interromper o processo de ocultamento da comédia popular, bem como de outras experiências cênicas que costumeiramente são deixadas à margem pelos modernos e seus herdeiros.

Para completar esse quadro de problemas, é importante indicar quais condições sociais permitiram o despontamento das ideias modernizadoras, ou seja, desvelar que um teatro exclusivamente voltado para a sofisticação estética, sem pretensões lucrativas e, ao menos nos primeiros anos, de postura assumidamente amadora, só era possível ser feito por homens e mulheres cujo capital econômico, escolar, simbólico e cultural os liberasse para o cultivo do espírito⁵⁸. Membros de famílias influentes e associadas aos setores mais abastados e cultos da sociedade brasileira, os modernos acumularam ao longo da vida diversas modalidades de capital que conjugaram e converteram em força social em sua luta pela fundação do “teatro de arte” no Brasil. A fundação desse universo social específico se deu por meio de acordos implícitos acerca de que práticas teatrais poderiam ser classificadas como arte e nesse processo acabaram por tornar o “teatro de arte” como sinônimo de teatro, desautorizando e deslegitimando as inúmeras outras práticas teatrais.

Ao tomar o conjunto de figuras normalmente selecionadas pela historiografia teatral como tendo sido precursoras do teatro moderno, vê-se que eram dotadas de privilégios econômicos, culturais, familiares que lhes permitiram empenhar suas melhores energias na formação de um novo tipo de arte⁵⁹. Para tornar mais sólido esse

⁵⁸ Mobilizo aqui a noção de capital tal qual construída por Pierre Bourdieu (1996). O capital é entendido pelo autor como recurso material ou simbólico passível de acumulação e mesmo transmissão hereditária. Para o sociólogo o mundo social é ordenado em diversos campos relativamente autônomos dotados de estrutura e lógica própria. Em cada campo os agentes sociais disputam entre si o capital peculiar a essa esfera e, a depender da quantidade de capital de que dispõem, se posicionam como dominantes ou dominados. Assim, entende-se por capital cultural a bagagem cultural herdada pelos agentes sociais a partir de suas relações sociais e especialmente familiares; o capital escolar é o acúmulo de seus trunfos acadêmicos normalmente evidenciados em títulos universitários prestigiados; o capital simbólico é o acúmulo de prestígio em universos sociais em que a distinção é a questão central; o capital econômico é a quantidade de bens materiais acumulados pelo agente social etc. Para Bourdieu agentes sociais dotados de grandes somas de capital econômico tendem a se tornarem dominantes em outras esferas sociais. Todavia, é possível ser ao mesmo tempo dominante num campo e dominado em outro. A participação nas disputas e a subjetivação dessas lutas configura um sistema de percepção do mundo que é, ao mesmo tempo, uma matriz que orienta as práticas dos agentes sociais. Esse senso prático é definido pelo autor como *habitus*.

⁵⁹ Duas figuras normalmente apontadas pela bibliografia especializada como pioneiros do teatro moderno merecem consideração especial: Renato Vianna e Oswald de Andrade. Segundo as fontes consultadas, o primeiro nasceu numa família sem posses, mas por meio de um casamento “para cima”, isto é, com uma mulher de família influente, pôde apostar no “teatro de arte”. Quanto a Oswald de Andrade é importante considerar que apesar de não ter sido o único integrante do movimento modernista na literatura a escrever peças, geralmente apenas *ele* é indicado como membro do teatro moderno brasileiro. Assim, restam

argumento, apresento abaixo uma tabela em que resumo os trunfos de alguns participantes da luta pela modernização do teatro brasileiro⁶⁰. Em seguida, com o mesmo intuito, apresento uma pequena análise de trajetória de Alfredo Mesquita, personagem cuja vida é exemplar do argumento aqui desenvolvido.

Tabela 1: perfil social, cultural e econômico de alguns artistas e intelectuais modernos

	Atuação no teatro moderno	Origem familiar	Familiares intelectuais e artistas	Capital escolar	Capital social (parcerias e alianças relevantes)	Participação Ativa na Imprensa
Alcântara Machado	Crítico e teórico	Pai e avô políticos e docentes na Faculdade de Direito Largo de São Francisco.	O avô foi um dos fundadores da Academia Paulista de Letras (APL). Já o pai ocupou uma das cadeiras da Academia Brasileira de Letras (ABL).	Bacharel em Direito pelo Largo de São Francisco.	Paulo Prado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade.	Redator chefe do <i>Jornal do Comércio</i> , de São Paulo.
Oswald de Andrade	Intelectual. Autor das peças de teatro <i>Mon Coeur Balace</i> , <i>Leur Âme</i> , <i>O Rei da Vela</i> , <i>O Homem e o Cavalo e A Morta</i> .	Família de latifundiários e aristocratas.	O tio (Inglês de Souza) foi escritor, jurista e político que foi um dos fundadores da ABL.	Bacharel em Direito pelo Largo de São Francisco.	Contava com vasta rede social nas elites, entre eles: Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Alfredo Mesquita, Álvaro Moreyra, Flávio de Carvalho, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Tarsila do Amaral, etc.	Redator e crítico teatral do <i>Diário Popular</i> na coluna <i>Teatros e Salões</i> .
Renato Vianna	Fundador da <i>Batalha de Quimera</i> , do grupo <i>A Caverna Mágica</i> e do <i>Teatro-escola</i> .	Família sem posses. Todavia, sua esposa vinha de família de políticos.	Não consta nas fontes consultadas.	Não consta nas fontes consultadas.	Heitor Villa-Lobos, Ronald de Carvalho, Roberto Rodrigues (irmão de Nelson Rodrigues) e a Paschoal Carlos Magno.	Não consta nas fontes consultadas.

alguns problemas: será que Oswald estava realmente pessoalmente envolvido na luta pela construção do “teatro de arte” no Brasil? Em caso negativo, resta outra questão: será que a historiografia do teatro brasileiro toma Oswald como um mito fundador sem considerar sua efetiva participação na luta pela construção do movimento? O tamanho desses problemas impede que possam ser enfrentados no espaço dessa dissertação.

⁶⁰ A tabela foi construída a partir da consulta de sítios eletrônicos, elementos esparsos encontrados na historiografia tradicional e em textos de pesquisadores contemporâneos, além das biografias existentes sobre alguns desses modernos. Essas fontes estão pormenorizadas em seção exclusiva denominada “Fontes consultadas para a formatação da tabela 1”, indicada no fim da dissertação.

Álvaro Moreyra	Fundador do <i>Teatro de Brinquedo</i> .	Família de comerciantes abastados em Porto Alegre (RS).	O pai foi autor teatral, cronista e poeta.	Bacharel em Direito no Rio de Janeiro (universidade não aparece nas fontes).	Oswald de Andrade, Di Cavalcante, Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Jorge Amado, Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Graciliano Ramos, J. Carlos, Graciliano Ramos etc.	Redator no <i>Jornal da Manhã</i> , <i>n'O Debate</i> , <i>Fon-Fon</i> , <i>Bahia Ilustrada</i> , <i>A Hora</i> , <i>Boa Nova</i> , <i>Ilustração Brasileira</i> , <i>Dom Casmurro</i> , <i>Diretrizes</i> e <i>Para Todos</i> .
Eugênia Moreyra	Fundadora do <i>Teatro de Brinquedo</i> .	Família aristocrática que se tornou decadente após a morte do patriarca.	Não consta nas fontes consultadas.	Não consta nas fontes consultadas.	Compartilhava o mesmo grupo social do marido	Repórter nos jornais <i>Última hora</i> e <i>A Rua</i> .
Flávio de Carvalho	Criador da <i>Experiência N. 2</i> e fundador do <i>Teatro da Experiência</i> .	Família de fazendeiros abastados e influentes.	A mãe foi uma amante das artes plásticas.	Cursou Engenharia Civil na Universidade de Durhan (Inglaterra)	Paulo Prado, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Di Cavalcanti, Carlos Prado, Tarsila do Amaral, Jorge Amado, Paulo Emilio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado.	Redator chefe do <i>Jornal do Comércio</i> , de São Paulo; ilustrador do <i>Diário da Noite</i> ; correspondent e da revista francesa <i>Minotaure</i> .
Paschoal Carlos Magno	Fundador do <i>Teatro do Estudante do Brasil</i> e do Teatro Duse.	Família de posses (Paschoal nasceu no Catete, então bairro nobre carioca).	O círculo de amigos da família era repleto de intelectuais bem posicionados .	Bacharel pela Faculdade Nacional de Direito da UFRJ.	Renato Vianna, Álvaro Moreyra e Eugênia Moreyra.	Escreveu críticas de teatro para os periódicos <i>O Jornal</i> , <i>A Democracia</i> e <i>Correio da Manhã</i> .
Gustavo Dória	Participante do grupo <i>Os Comediantes</i> . Crítico e historiador do teatro.	Não consta nas fontes consultadas.	Não consta nas fontes consultadas.	Bacharel pela Faculdade Nacional de Direito da UFRJ.	Aníbal Machado, Tomás Santa Rosa, Brutus Pedreira, Carlos Perry, Luíza Barreto Leite, Agostinho Olavo etc.	Crítico de Teatro na <i>Folha Carioca</i> , em <i>O Globo</i> e <i>O Mundo Ilustrado</i> .
Décio de Almeida Prado	Participante do <i>Grupo de Teatro Universitário</i> e na <i>Revista Clima</i> . Crítico e historiador do teatro	Pai médico, professor e diretor da Faculdade de Medicina e da FFCL da USP. Foi reitor da mesma universidade .	Pai tinha amigos artistas e se interessava muito por literatura e teatro.	Bacharel em Direito no Largo São Francisco e Filosofia e Ciências na FFCL da USP. Foi docente no departamento de Letras da USP.	Alfredo Mesquita, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Paulo Emílio Salles Gomes Oswald de Andrade, Flávio de Carvalho etc.	Crítico teatral do <i>Estado de São Paulo</i> entre 1946 e 1968.

Alfredo Mesquita nasceu na casa dos avós maternos em 26 de novembro de 1907, no bairro da Liberdade, em São Paulo. Sua mãe, Lucilla, pertencia a duas tradicionais famílias paulistas: a Cerqueira César e a Salles, todos estabelecidos como fazendeiros em Guarulhos e em Rio Claro, respectivamente. Muitos dos parentes da linhagem materna foram figuras políticas influentes na Primeira República: Manoel Ferraz de Campo Salles (tio avô materno de Alfredo Mesquita) foi presidente da República entre 1898-1902 e seu avô materno, José Alves de Cerqueira César, foi deputado e presidente da província durante o governo provisório da República (1889-1892). Em 1884, aos 19 anos, Lucilla se casou com um dos colegas de seus irmãos: Júlio César Ferreira de Mesquita, de 21 anos.

O pai de Alfredo Mesquita provinha de uma família com uma situação econômica razoavelmente confortável que o levou para Portugal ainda aos 3 anos de idade para iniciar seus estudos, retornando a Campinas aos 8 anos. Já mais velho, Júlio de Mesquita foi para São Paulo cursar direito no Largo São Francisco e assim que se formou bacharel voltou, recém casado, para sua cidade natal a fim de exercer sua função de advogado e jornalista. No entanto, devido suas crescentes atividades políticas e jornalísticas, Júlio e Lucilla voltaram para São Paulo e se estabeleceram no casarão dos Cerqueira César. No longo período em que o casal esteve na capital, Lucilla foi responsável por cuidar da casa e dos doze filhos que teve com o marido⁶¹ enquanto Júlio de Mesquita dedicou-se ao periódico *A Província de São Paulo* e em pouco tempo passou de colaborador a redator e gerente, tornando-se, por fim, o único proprietário do jornal, então renomeado como *O Estado de S. Paulo*.

No casarão dos pais de Lucilla, seu César e Nhá Lica, todos os netos tinham seus desejos atendidos pelos avós, tios solteiros e empregadas da residência. Com Alfredo, o caçula, os cuidados eram ainda maiores, pois suas irmãs mais velhas tratavam o menino de olhos azuis e cabelos cacheados tal como a um bibelô – a superproteção e os mimos se intensificaram ainda mais quando Alfredo ficou órfão de mãe com apenas 9 anos de idade⁶². Como Júlio de Mesquita não foi uma figura presente no desenvolvimento do

⁶¹ Lucilla e Júlio tiveram doze filhos, mas três deles faleceram ainda muito novos: José morreu com apenas 18 meses, Suzana aos 3 anos e Ruth aos 17 anos de idade. Os outros filhos do casal eram Esther, Raquel, Maria, Júlio, Francisco, Sarah, Judith, Lia e, por fim, o mais novo, Alfredo.

⁶² Das cinco irmãs de Alfredo, Raquel, Maria, Sarah e Judith eram casadas com homens influentes do período (político, fazendeiro, advogado e dono de indústria, respectivamente) e Esther e Lia eram solteiras. Embora todas elas fossem muito atenciosas com Alfredo, Esther, a mais velha dos irmãos, foi a que dedicou mais tempo à educação do caçula. Segundo Marta Góes: “Para sorte dele [Alfredo

pequeno Alfredo – já que durante alguns anos se ocupou demais com o trabalho no jornal e depois teve que enfrentar uma pneumonia crônica, o que o fez se afastar do agito de São Paulo e retornar a Campinas⁶³ –, este cresceu rodeado de moças: as irmãs, algumas primas e vizinhas. Com isso, o caçula passou a se interessar muito mais pelos assuntos e gostos das mulheres de seu entorno – tais como moda, decoração, literatura, música e etc. – do que por atividades consideradas próprias apenas para os rapazes – como futebol, socos, lutas e etc⁶⁴.

Alfredo Mesquita cursou Direito no Largo São Francisco e trabalhou no escritório do marido de sua irmã, Dr. Antonio Mendonça, renomado advogado na época. Todavia, gostava mesmo era de escrever, carreira à qual se dedicou depois da derrota do movimento constitucionalista⁶⁵. Daí para adentrar no teatro paulistano foi um pulo: em 1935, ao retornar de uma temporada na Europa (mais precisamente pela França, Inglaterra, Espanha, Holanda, Alemanha, Áustria e Hungria)⁶⁶, onde frequentou aulas na Sorbonne e no Collège de France, Mesquita adaptou um de seus contos para Procópio Ferreira encenar e, apesar de o espetáculo não ter sido consagrado, a obra foi a

Mesquita], tratava-se de uma mulher inteligente e culta, bem acima da média das mulheres – e também dos homens – da época. Leitora voraz, estudiosa de línguas, tradutora, apreciadora de música e uma das responsáveis pela implantação da Sociedade de Cultura Artística, ela repartiu com o irmão seu repertório, transmitiu-lhe suas paixões” (GÓES, 2008, p. 106).

⁶³ Com a morte de Júlio Mesquita (1924), foi Júlio de Mesquita Filho quem se tornou o novo patriarca da família. Após estudar na Europa e formar-se em direito no Largo São Francisco, o filho homem mais velho trabalhou como jornalista no *Estado de S. Paulo* e anos depois conseguiu pôr em prática – junto com o cunhado Armando Salles de Oliveira, um projeto que vinha planejando há anos: a fundação da Universidade de São Paulo.

⁶⁴ Isso enfurecia os irmãos mais velhos de Alfredo, Francisco e Júlio, que julgavam que as irmãs haviam educado o rapaz de maneira errada. Era quase inexistente a relação de Alfredo com seus irmãos e os outros homens da família, situação que mudou um pouco quando ele participou da rebelião da Revolução Constitucionalista de 1932, aos 25 anos, ao lado de Francisco e Júlio. Segundo Marta Góes: “Para Alfredo, particularmente, a revolução foi a possibilidade de se aproximar da ala masculina da família, da qual fora, até então, muito distante, e sobretudo de Francisco, com quem ficou preso no Rio, na Ilha Grande e na Ilha das Flores” (*idem*, p. 95). Aliás, a participação de Alfredo Mesquita no conflito serviu, inclusive, para que o próprio rapaz se sentisse mais seguro de si, pois, segundo o próprio: “Até então, considerava-me apenas um boa-vida, um mal-habitado, um fracalhão incapaz de enfrentar situações difíceis, árduas, perigosas. Pois bem, ao aceitar e aguentar tão bem como qualquer outro, com a maior calma e, mesmo, com insensibilidade, e até prazer, a vida das trincheiras e, em seguida, a da prisão, tive total confiança em mim nesse particular”. (MESQUITA *apud* GÓES, 2008, p. 104).

⁶⁵ A boa formação que teve nas escolas que percorreu e os ensinamentos de Esther fizeram com que Alfredo conhecesse clássicos da literatura internacional e nacional. Assim que Mesquita optou por seguir a profissão de escritor, escolheu ter como mestre um importante membro do periódico *O Estado de S. Paulo* e amigo de importantes modernistas brasileiros: Léo Vaz – que frequentava a *garçonnière* de Oswald de Andrade e encontrou por lá importantes intelectuais vanguardistas tais como Guilherme de Almeida, Monteiro Lobato etc.

⁶⁶ Segundo Góes, Alfredo Mesquita foi recebido por colaboradores do jornal e amigos da família – intelectuais, artistas e aristocratas europeus e diplomatas brasileiros (2008, p. 113). Essa não era a primeira vez que Mesquita viajava para países estrangeiros, pois na mocidade foi algumas vezes à Europa com sua família.

estreia de Alfredo Mesquita como autor e homem de teatro⁶⁷ – depois disso o intelectual deu continuidade a sua carreira nas artes dramáticas, escrevendo e dirigindo várias outras peças. Em 1937, Mesquita retornou à França para fazer um curso com os diretores teatrais Louis Jouvet, Charles Dullin, Gaston Baty e Georges Pitoeff e, ao retornar ao Brasil, continuou levando suas montagens ao palco do Teatro Municipal de São Paulo. Foi apenas depois disso que o escritor movimentou o panorama das artes cênicas em São Paulo, alcançando uma das mais importantes posições na história do teatro moderno brasileiro.

Em 1939 Alfredo Mesquita conheceu um grupo de estudantes do curso de Ciências Sociais da USP e, dois anos depois, quando já era dono da Livraria Jaraguá⁶⁸, fundou com os jovens intelectuais a *Revista Clima*⁶⁹, bem como em 1942 criou o Grupo de Teatro Experimental (GTE)⁷⁰ e em 1948 fundou a Escola de Arte Dramática (EAD)⁷¹. Assim, muito embora Alfredo Mesquita tenha iniciado sua carreira com um artista do teatro de empresários, foi ao lado dos intelectuais modernos – frequentadores de sua livraria, amigos da família, jornalistas de *O Estado de São Paulo*, jovens da *Revista Clima* etc. – que o grã-fino encontrou a forma estética que representava muito bem a si mesmo e a sua classe social, bem como foi com esse grupo que se entrincheirou contra o “velho teatro” até o fim de sua vida.

⁶⁷ Apesar de Mesquita não ter *ainda* um currículo considerável no teatro (havia escrito apenas uma peça inédita e algumas críticas para *O Estado de S. Paulo*), ele era desde criança um espectador fascinado pelas artes cênicas. Sua avó, mãe e irmãs o levaram algumas vezes ao teatro (tanto no Brasil quanto na Europa). Góes descreve algumas das vezes em que Alfredo Mesquita foi ao teatro quando criança e jovem (2008, p. 114-116).

⁶⁸ Em 1940 o jornal da família foi interdito pela ditadura do Estado Novo e a fonte de renda dos irmãos Mesquita ficou comprometida. Por essa razão, Alfredo e suas irmãs solteiras abriram no ponto mais alto capital paulista a livraria Jaraguá. Os compradores e frequentadores da Jaraguá eram homens e mulheres da elite intelectual de São Paulo como, por exemplo, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Hilda Hilst, Di Cavalcanti etc. Ao término da ditadura os irmãos Francisco e Júlio de Mesquita Filho e Alfredo e suas irmãs venderam suas ações aos primogênitos.

⁶⁹ Apesar de a *Revista Clima* não ter tido uma grande circulação, teve uma boa repercussão no meio artístico e intelectual e, embora tenha recebido críticas de escritores mais experientes, era lida por toda a classe e tornou-se “[...] um espaço obrigatório para todo lançamento na área” (GÓES, 2008, p. 153). Fizeram parte da *Revista Clima*: Décio de Almeida Prado, Ruy Coelho, Antonio Candido, Lourival Gomes Machado, Gilda Moraes Rocha, Paulo Emílio Salles Gomes etc. Para saber mais sobre a revista, ver Góes (2008), Fernandes (2013) e Pontes (1998).

⁷⁰ O GTE reuniu amadores da alta sociedade que Mesquita havia conhecido em suas primeiras experiências teatrais com outro grupo amador que frequentava a Jaraguá, os *English Players*, constituído por integrantes brasileiros e ingleses que tinham como líder Irene Sallbones – filha do côsul inglês em São Paulo. Como todos os integrantes do GTE eram da elite intelectual paulistana, cuja preocupação não era se fazer compreender pelo grande público, seus dois primeiros espetáculos foram realizados em francês e em inglês, respectivamente. Após as primeiras aventuras do grupo, Mesquita alternou clássicos estrangeiros e peças brasileiras. Para saber mais sobre o GTE ver Dória(1975), Góes (2008) e Fernandes (2013).

⁷¹ Sobre a fundação da EAD e sua importância no panorama do teatro brasileiro, ver: Góes (2008), Prado (1985) e Silva (1989).

1.2. Os herdeiros da tradição: do teatro moderno ao teatro de grupo

Conforme citado anteriormente, a consolidação do teatro moderno brasileiro se deu na década de 1940 com o esforço de grupos amadores em forjar uma nova estética e outro modo de produzir seus espetáculos, contrários ao realizado pelos grandes astros e estrelas. Exitosos em seus objetivos, os artistas modernos deram continuidade ao discurso ligado às inovações cênicas e, então, várias Companhias profissionais modernas se formaram em terras paulistanas⁷². Foi assim que – desde meados da década de 1920 até a formação de grupos como o TBC – o universo de um tipo específico de teatro se formou e se estabeleceu.

Desde então o universo teatral sofreu transformações e apresentou diversas reconfigurações. Isso se deu por razões múltiplas, dentre elas, mudanças no contexto histórico e político, disputas por posições, divergências estéticas e ideológicas por parte dos artistas, alterações nos papéis de instituições públicas e privadas etc. Portanto, mais do que narrar a complexa história brasileira das artes cênicas após da solidificação do teatro moderno – tarefa já realizada por inúmeros teóricos e historiadores – cabe aqui pontuar brevemente os principais momentos em que o universo teatral paulistano sofreu mutações, buscando, assim, caracterizar seu aspecto dinâmico.

1.2.1. Teatro político e espinafração: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina

Após a consolidação e a profissionalização do TBC (e também de outras Companhias afeitas aos ideais de modernidade), o teatro moderno passou a receber críticas de artistas e estudantes de teatro. Aliás, no movimento dialético da história, a

⁷² A principal delas foi o Teatro Brasileiro de Comédias (TBC), fundada em 1948 pelo empresário Franco Zampari. O TBC condensava elementos comuns àqueles mobilizados pelos grupos modernos amadores, entretanto, agora sob o mecenato de Zampari: seus espetáculos eram majoritariamente assinados por autores e encenadores estrangeiros; sua linguagem estética era toda inspirada nas representações europeias, sobretudo as francesas; muitos dos elencos foram formados por ex integrantes dos grupos amadores (como o GUT e o GTE), que, como foi sublinhado, faziam parte da elite intelectual e artística, assim como por atores e atrizes formados na EAD; seu teatro tinha uma pequena dimensão (comparado ao Trianon, por exemplo) porque seus frequentadores eram em grande parte também membros da elite paulistana (que, evidentemente, não era tão numerosa quanto a massa de espectadores que ia ver as peças mais populares) etc. Assim, o TBC conseguiu fazer teatro de elite para a elite, se contrapondo ao modelo empresarial tal como fizeram os grupos amadores que lhe serviram de base. A diferença é que agora o teatro moderno contava com o respaldo financeiro de Franco Zampari e mais duzentas pessoas da alta sociedade. Além do TBC, outros grupos modernos profissionais se formaram em São Paulo, tais como as Companhias Maria Della Costa, Tônia-Celi-Autran e Cacilda Becker. Para saber mais sobre toda a trajetória do TBC, ver Guzik (1986) e para saber mais sobre os grupos modernos citados ver Brandão (2013b).

desaprovação desse modelo de teatro repetia a condenação feita anteriormente pelos próprios modernos com relação ao teatro de empresários – principalmente, no que concerne à grande importância atribuída aos primeiros atores e atrizes das companhias⁷³. Apesar disso, dessa vez não houve um esforço para (re)fundar o teatro brasileiro a partir de outros objetivos e prismas diversos daqueles construídos pelos modernos, como estes haviam feito com seus antecessores. Ao contrário, os artistas (em geral os mais jovens) estiveram menos preocupados em entrincheirar-se contra um tipo específico de arte do que em propor novas questões e maneiras a partir dos marcos definidos pelos modernos. Entre os Grupos que apresentaram novidades nos palcos, dois deles receberam maior destaque na historiografia brasileira: o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, ambos paulistanos.

O Teatro de Arena foi fundado em 1953 por José Renato Pécora, à época, recém-formado pela EAD, instituição que passa a ser decisiva a partir dessa geração de artistas. A iniciativa teve como inspiração a estrutura norte-americana de teatro sem proscênio, no qual a área de encenação é circular, central e circundada pelos assentos destinados aos espectadores⁷⁴. A mudança de espaço físico gerou transformações consideráveis no contexto paulistano das artes cênicas: aproximou o público dos atores e atrizes; diminuiu consideravelmente os gastos com cenários e recursos grandiosos⁷⁵; possibilitou interpretações mais minimalistas por parte dos intérpretes; exigiu uma reformulação das relações entre os artistas da cena e igualmente entre eles e espectadores etc.

A princípio, o repertório do Teatro de Arena não se distanciava muito daquele proposto pelo TBC e outras Companhias profissionais: alternavam peças do moderno teatro europeu e norte-americano com textos brasileiros. Somente a partir de 1955⁷⁶ é

⁷³ Assim como no teatro de empresários, os intérpretes do TBC eram vistos como estrelas e a maior parte das Companhias levavam os nomes dos atores e atrizes que as haviam formado.

⁷⁴ Segundo Betti: “O contato com essa concepção de espaço havia surgido através de Décio de Almeida Prado, que havia lido na revista *Theatre Arts* parte do livro *Theater-in-the-Round*, de Margo Jones, a grande divulgadora da encenação em arena nos Estados Unidos” (p. 175, 2013). Vários pesquisadores escreveram sobre a formação e a trajetória do Teatro de Arena, dentre eles: BETTI (2013), MAGALDI (1984), MOSTAÇO (1982; 2013) e PRADO (2009).

⁷⁵ Aliás, a falta de recursos financeiros foi um dos motivos que levou os jovens recém-formados na EAD a inaugurarem o Teatro de Arena, já que não possuíam nem de longe o capital de Franco Zampari e demais empresários que mantinham o TBC. Segundo Décio de Almeida Prado: “Uma sala de proporções comuns, uma centena de cadeiras, alguns focos de luz, passavam a ser o mínimo necessário à representação. Era colocar ao alcance de todas as bolsas, ou quase, a possibilidade de organizar um pequeno grupo profissional [...]” (2009, p. 62-63.).

⁷⁶ Em 1955 o Teatro de Arena acolheu em seu espaço e, posteriormente, uniu-se a alguns amadores ligados ao Teatro Paulista de Estudante (TPE) – coletivo de artistas instalado dentro da militância estudantil do Partido Comunista Brasileiro (PCB). A partir da fusão dos dois coletivos, o Grupo fundado

que o Grupo começou a passar por uma série de transformações que, algum tempo depois, viriam a imprimir em seu trabalho o caráter nacional e popular que passaria a caracterizá-lo, assinalando assim uma modificação na linguagem e na temática do Teatro de Arena⁷⁷ e distanciando-se progressivamente das referências elitistas dos artistas modernos. Já no final da década de 1950, o Grupo deu um passo importante para a continuação e consolidação de sua linguagem: promoveu algumas aulas, laboratórios e seminários práticos e teóricos abertos a todos os interessados, com vistas a aprofundar algumas questões já tratadas anteriormente e também trazer à superfície novas inquietações⁷⁸. Aliás, vale ressaltar que a prática de promover encontros práticos e teóricos tornou-se comum em outros Grupos e ainda hoje é bastante valorizada em diversos coletivos de teatro.

Os mais frutíferos encontros ocorreram dentro dos Seminários de Dramaturgia, pois neles os integrantes do Teatro de Arena intensificaram seus esforços no sentido de fomentar a criação dramática de seus próprios participantes por meio de leituras e discussões de seus textos⁷⁹. Com isso, algumas peças criadas pelos artistas foram encenadas (tais como *Chapetuba futebol clube*, de Vianinha, e *A semente*, de Guarnieri) e apresentaram características pouco convencionais até então, principalmente no que concerne ao conteúdo das obras: assim como em *Eles não usam black tie* os outros textos também colocaram no centro do palco personagens proletárias e trabalhadoras e,

por José Renato passou, aos poucos e cada vez mais, a preocupar-se com a sua própria politização e também a de seu público, bem como buscou novas formas e conteúdos para seus espetáculos, denotando o tipo de associação política e cultural que suscitou os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) nas décadas de 1950 e 1960.

⁷⁷ No que diz respeito ao repertório do Teatro de Arena, a pesquisadora Rosângela Patriota (2008) afirmou que apesar de o Grupo ter encenado muitos textos estrangeiros, a historiografia brasileira ressalta muito mais a sua fase nacional e popular. De fato, as novidades apresentadas pelo Arena são colocadas em evidência pelos historiadores quando comparadas ao início de sua trajetória. Sendo assim, vale a pena reiterar que as transformações formais e temáticas do Grupo foram acontecendo aos poucos e de acordo com o quadro político e social do período.

⁷⁸ Dentre os encontros propostos pelo Teatro de Arena ao longo de sua trajetória então: o Curso Prático de Dramaturgia (oferecido por Augusto Boal), o Curso Prático de Teatro (orientado por Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi) e os Seminários de Dramaturgia (do qual comentarei logo a seguir). Este ponto, aliás, indica que por maiores que tenham sido as rupturas do Teatro de Arena com seus antecessores, este ainda se referenciava a partir de alguns dos parâmetros definidos pelos modernos, daí compreender-se que as figuras máximas do teatro moderno terem sido palestrantes e coordenadores dos cursos oferecidos pelo Arena.

⁷⁹ A maior inspiração para a criação dos Seminários de Dramaturgia veio do texto *Eles não usam black tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. No momento mesmo em que os integrantes do Teatro de Arena estavam desacreditados de seu projeto artístico e com sérios problemas financeiros, decidiram montar o texto do Guarnieri que, para a surpresa de todos, foi um sucesso e ficou em cartaz por dez meses. A peça se passa em uma favela carioca e coloca no centro o proletariado, assim como traz à tona conflitos que dizem respeito a essa classe social e, ainda, abarca questões de ordem pública. A partir de então, surgiu a ideia de fomentar mais textos de integrantes do Teatro de Arena como este, que, segundo Betti “[...] havia conseguido atender tanto as expectativas políticas dos atores oriundos do TEB como as expectativas dramáticas dos demais, no sentido de contar com um texto moderno e bem realizado” (p. 179, 2013).

assim, trouxeram à tona conflitos concernentes à toda essa classe e não apenas intrigas familiares e privadas, típicas do universo burguês. De fato, as peças citadas (e outras obras do Grupo) “deram um passo importante no sentido de fazer emergir uma questão que viria a se manifestar recorrentemente na dramaturgia dos anos 1960/1970: a da representação da classe trabalhadora e das questões sociais e históricas pela dramaturgia” (BETTI, 2013, p. 182).

Assim, a partir dos frutos colhidos nos Seminários, o Teatro de Arena desencadeou um intenso processo de reflexões sobre seu próprio trabalho e passou a compreender o teatro e a dramaturgia como setores da luta política nacional. Desse modo, o Grupo consolidou e ampliou em seus espetáculos aspectos marcantes e inter-relacionados, na procura por uma assinatura nacional, popular e política. Na trilha por um teatro nacional, voltou-se para textos próprios, de outros autores brasileiros ou até mesmo com adaptações de obras estrangeiras consagradas. Desenhando o contorno de uma obra popular, buscou conteúdos, personagens, conflitos e diálogos que abrangessem, principalmente, “o povo”, isto é, a pequena burguesia e o proletariado⁸⁰. Com vistas a uma criação de teor político, passou por temas que tratassem da luta contra a exploração capitalista.

O Teatro de Arena já havia, portanto, inovado (em relação ao TBC e outras Companhias modernas profissionais) não somente na mudança de espaço cênico, mas, inclusive, na matéria de suas obras. No entanto, a forma com que seus espetáculos eram apresentados não fugia muito às regras já conhecidas do drama, pois os conflitos de ordem pública não eram de fato encenados; ao contrário, eram trazidos à tona no âmbito particular por meio da fala de determinadas personagens. No caso de *Eles não usam black tie*, por exemplo, a greve dos operários não é realizada aos olhos do público e sim relatada dentro da casa da família protagonista do texto. Assim, os artistas do Teatro de Arena começaram a perceber o ruído que se estabelecia entre forma e conteúdo no interior de suas obras e, a partir de então, passaram a utilizar novos expedientes que se ligassem às temáticas propostas. Segundo Betti:

[...] a peça de Guarnieri fez surgir, com essa opção do autor, uma importante e reveladora contradição entre forma e matéria representada: a construção formal era a do drama, forma surgida historicamente a partir da organização

⁸⁰ É importante sublinhar que o Teatro de Arena não almejava incluir o proletariado apenas dentro de suas criações artísticas, afinal, um dos maiores desejos do Grupo era apresentar suas encenações para a classe trabalhadora paulistana. No entanto, os espectadores que assistiam às obras do Grupo eram, majoritariamente, universitários e intelectuais de classe média “já previamente identificados com o teor político dos trabalhos” (BETTI, 2013, p. 187).

da classe burguesa e da noção de sujeito agente e imbuído de livre arbítrio. Ao tomar como assunto problemas de classe e de trabalhadores submetidos a um processo violento de exploração, o texto de Guarnieri colocou em foco conflitos não representáveis pela ativação de vontades individuais, e sim pelos grandes processos coletivos historicamente determinados (BETTI, 2013, p. 180).

Inspirados pelas experiências do Centro Popular de Cultura (CPC)⁸¹, pelos escritos de Bertolt Brecht – que nesse período começavam a circular em traduções para o espanhol e o francês – e pela obra de Erwin Piscator, os integrantes do Teatro de Arena começaram a experimentar elementos épicos em cena, tais como cenas alegóricas, foco nos processos históricos dos assuntos tratados, distanciamento, inserção de músicas, técnicas de narração e rodízios de papéis. Entre 1965 e 1971, com a instauração da ditadura civil-militar⁸², o Grupo iniciou a série *Arena Conta...*, quando o integrante Augusto Boal desenvolveu a técnica que denominou de “sistema coringa”, que compreende o revezamento dos atores e atrizes na realização das personagens da peça. Isso, além de ser essencialmente uma característica épica e, portanto, ir ao encontro dos objetivos do Grupo, ainda facilitava a produção das encenações, afinal, não era mais necessário ter o mesmo número de intérpretes e papéis; portanto, o Teatro de Arena poderia montar qualquer texto que julgasse interessante⁸³.

Como se vê, o Teatro de Arena propôs mudanças formais e temáticas no universo das artes cênicas e, por isso mesmo, tornou-se uma importante matriz do teatro político brasileiro. De fato, o Grupo inovou não apenas em seus espetáculos acabados, mas também no modo de produção de suas obras, por exemplo, na valorização dos momentos de discussão e criação coletivos e dos encontros com especialistas para estabelecer trocas. Ao mesmo tempo, não se pode esquecer que o Teatro de Arena é

⁸¹ O CPC surgiu do encontro entre intelectuais, artistas, estudantes e jornalistas em torno da montagem de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de Vianinha – autor que havia acabado de desligar-se do Teatro de Arena. Os desejos artísticos do CPC se ligavam aos objetivos políticos do PCB, pois, apesar de ambos não terem um vínculo direto, a cúpula do primeiro era composta por militantes do Partido. Assim, os integrantes do CPC almejavam politizar, por meio da cultura (principalmente do teatro), a classe trabalhadora e, assim, criar estratégias para um possível movimento revolucionário. Portanto, o coletivo artístico-militante criou peças cujas temáticas tratavam de assuntos públicos e as apresentou em diversos lugares: ruas, escolas, igrejas, praças, teatros etc. Ademais, o CPC foi responsável por cunhar e expandir os estudos do teatro épico brechtiano em São Paulo e, assim, influenciou outros Grupos como, por exemplo, o Teatro de Arena.

⁸² Cujas reverberações no universo do teatro serão pontuadas abaixo.

⁸³ Vale ressaltar que para Rosenfeld (1996), apesar de o “sistema coringa” ter caráter essencialmente épico, a maneira como foi utilizado no Teatro de Arena distanciou-o dos propósitos dialéticos de Brecht. Isso porque o Grupo estabeleceu que os heróis (Zumbi e Tiradentes) de suas encenações não seriam realizados por mais de um ator ou atriz (como todas as outras personagens); ao contrário, este papel seria designado a apenas um intérprete. Com isso, segundo Rosenfeld, o protagonismo heroico proposto pelo coletivo se afastou dos preceitos épicos almejados.

fruto do teatro moderno – ainda que depois tenha se afastado dos ideais do teatro feito na década de 1940. Seus integrantes eram provindos da EAD, ao menos inicialmente seu repertório era semelhante ao do TBC e seus parceiros intelectuais (Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi) fizeram parte da modernização do teatro em São Paulo. É evidente que o trabalho do Teatro de Arena foi de extrema relevância para o teatro paulistano, mas ser legatário da “tradição moderna” lhe serviu de trampolim para que o coletivo fosse citado por praticamente todos os historiadores que tratam de teatro de resistência. Enquanto isso, outros coletivos que também desenvolveram criações contundentes foram marginalizados e ficaram à sombra⁸⁴.

O Teatro Oficina, por sua vez, nasceu no Centro Acadêmico 11 de Agosto do Largo São Francisco em 1958 e foi composto pelos estudantes da Faculdade de Direito José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiróz Telles, Amir Haddad, Fauzi Arap, dentre outros. A princípio, o Oficina uniu características do Teatro de Arena e do TBC. Segundo Prado:

Do primeiro [Arena], junto ao qual se juntara ao profissionalismo, recebera a preocupação política, o desejo de exprimir o país e o momento histórico, a intenção de não isolar o palco de seu contexto social. Do segundo [TBC] herdara, ainda que sem o admitir, o empenho estético, o cuidado com o lado material do espetáculo, a preferência pelo repertório estrangeiro e a abertura do elenco a elementos vindos de fora (PRADO, 2009, p. 112).

Apesar de ter apresentado encenações marcantes, o Teatro Oficina apenas estabeleceu seu papel inovador no universo do teatro com a consagrada encenação de *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade, em 1967⁸⁵. Nessa ocasião, o Grupo uniu características que o tornaram a mais importante matriz do teatro experimental, estando, desde então, não apenas em todas as páginas dos livros sobre a história do teatro brasileiro do período, como, inclusive, continua servindo de exemplo para muitos outros coletivos.

O Rei da Vela apresentou novidades no campo político, social e formal. Político, porque trouxe à tona o marxismo, mas, diferente do que se havia visto até então, apresentou o confronto imperialista entre nações ricas e pobres – e não mais apenas a disputa entre classes. Social, porque a sexualidade foi “posta em questão de modo cru,

⁸⁴ É o caso, por exemplo, do Grupo Forja, de São Bernardo do Campo, comentado mais à frente.

⁸⁵ A trajetória do Oficina é peculiar e longa, afinal, o Grupo está em atuação até os dias de hoje e por isso foge ao alcance e aos objetivos desta dissertação dar conta dos pormenores de todas as suas fases. Assim, nas próximas linhas apenas serão pontuadas as características que, a meu ver, tornaram a produção do Grupo relevante e modificaram de alguma forma as estruturas do universo do teatro paulistano após a modernização das artes cênicas brasileiras.

cínico, debochado, que feria a moral burguesa mais do que qualquer polêmica séria” (PRADO, 2009, 113). Formal, porque apresentou uma linguagem paródica, bem como usou recursos metalinguísticos e evocou a presença do autor dentro obra. Ademais, a encenação da obra de Oswald de Andrade ecoou no teatro o tropicalismo, movimento que em muitas áreas da cultura debochava de nosso subdesenvolvimento. Assim, a peça assumia o atraso e o ridículo da burguesia e a colocava para rir de si mesma. Segundo o próprio autor de *O Rei da vela*: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração” (ANDRADE, 1967, p. 64). Por sua vez, José Celso Martinez Corrêa comentou: “O Rei da Vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (CORRÊA, 1967, p. 46).

Após a criação de *O Rei da Vela* muitas outras obras foram encenadas pelo Teatro Oficina (peças brasileiras e estrangeiras) assim como vários foram os caminhos trilhados por seus integrantes. Apesar disso, uma característica tem permeado sua história: a sua atitude ousada, a busca por ser protagonista de uma revolução permanente no universo teatral. Em termos sociais e políticos, conforma-se outro tipo de revolta, que “pretendia atingir o homem como indivíduo e não como ser comunitário, afastando-o de qualquer comodismo intelectual, de qualquer autocomplacência” (PRADO, p. 114, 2009). Assim, enquanto o Teatro de Arena e o CPC (dentre outros coletivos) colocavam o proletariado no centro de suas preocupações e encenavam questões e conflitos inerentes a toda a classe trabalhadora, o Teatro Oficina defendia a ideia de fazer da sua própria arte um ato revolucionário – tanto dentro quanto fora dos palcos paulistanos.

Dentro dos palcos, José Celso conduzia um teatro provocativo e agressivo. Os artistas tiravam os espectadores de seu lugar confortável, convidando-os a comungar da experiência cênica de maneira mais ativa, ou até mesmo agredindo-os verbalmente; enquanto os espetáculos misturavam o político e o estético, a racionalidade brechtiana e o misticismo de Artaud. Nos processos, os atores e atrizes engajavam-se no terreno da investigação psicológica e de autoanálise, rejeitando a estrutura do teatro e propondo experiências de caráter mais ritualístico. Ademais, o coletivo rejeitava o palco italiano tradicional e utilizava, inclusive, o espaço destinado ao público para fazer parte de suas encenações, exibindo uma corporeidade explícita e declaradamente liberta dos padrões burgueses. Fora dos palcos, já na década de 1960, os artistas do Teatro Oficina exibiam barbas e cabelos crescidos e vestiam-se de forma mais despojada, bem como tornaram o

uso de entorpecente mais comum em sua rotina criativa. Essa foi a maneira que os integrantes encontraram de protestar “contra o artificialismo da civilização” e também de repudiar o “recato burguês, indo de um desleixo às vezes cuidadosamente estudado até aquela furiosa ‘fantasia equatorial’ antevista profeticamente por Oswald” (PRADO, 2009, p. 114).

Assim como o Teatro de Arena, o Teatro Oficina também contou com encontros de formação artística durante seus processos de criação⁸⁶. Como se vê, apesar de terem linguagem e objetivos diversos, os dois Grupos tinham muitos aspectos em comum, a saber: a inovação nos modos de produção com relação às Companhias profissionais modernas; a instauração de novas matrizes estéticas – que até hoje inspiram os coletivos de teatro –; um repertório com textos brasileiros e estrangeiros; a continuidade do projeto de teatro moderno brasileiro - ainda que apresentassem inúmeras críticas a ele –; o fato de ambos serem constituídos por estudantes de respeitadas instituições que provinham (na maioria dos casos) de famílias abastadas; os dois Grupos paulistanos foram sacralizados pela historiografia do teatro brasileiro etc. Outra característica que une o Teatro de Arena ao Teatro Oficina é o brusco encerramento de suas atividades no início da década de 1970, por consequência da repressão da ditadura civil-militar. Aliás, diante dos horrores e absurdos desse período, todo o universo do teatro sofreu alterações que serão pontuadas logo abaixo.

1.2.2. Anos de chumbo: esfacelamento e reconstrução do universo do teatro

A partir de 1964, com a instauração da ditadura civil-militar, todas as esferas sociais foram afetadas irremediavelmente, entre elas, as artes cênicas. Se os primeiros meses do golpe pouparam os artistas, afinal, inicialmente o governo ditatorial concentrava-se no ataque ao movimento político, operário e sindical, nos meses e anos que se seguiram – principalmente após 1968, com a instituição do AI5 – a ditadura deixou marcas indeléveis no teatro nacional⁸⁷.

Até 1968 o clima era tenso e a repressão já podia ser avistada nos cortes e proibições de textos e espetáculos, invasões de espaços, queima de livros e detenções de homens e mulheres de teatro. No entanto, vários coletivos e artistas voltaram-se contra a

⁸⁶ Destaco aqui o Curso de Atuação desenvolvido por Eugênio Kusnet e também o importante encontro dos artistas do Teatro Oficina com os integrantes do Grupo Living Theatre no início da década de 1970.

⁸⁷ Esse item da dissertação está ancorado nas contribuições de Michalski (1985).

coação abusiva dos militares e pró-militares e apresentaram obras de caráter crítico e combativo – cada um a seu modo, já que alguns investigavam mais a fundo os temas políticos e sociais, enquanto outros buscavam uma renovação da linguagem tradicionalmente aceita como “correta”. Podem ser citados, a título de exemplo, os trabalhos dos já comentados Teatro de Arena, Oficina e CPC, bem como os shows do Grupo Opinião⁸⁸. De fato, ainda que o país estivesse enfrentando a ascensão ao poder de grupos extremamente conservadores e arbitrários, a produção teatral não apenas continuou como, inclusive, foi bastante intensa – sobretudo para os coletivos formados por intelectuais, militantes e estudantes.

Já em 1968, com a decretação do Ato Institucional nº 5, o cenário agravou-se e sitiou artistas e cidadãos comuns. O primeiro ano sob o manto do AI 5 já mostrou-se trágico: a censura passou a ser a protagonista na cena teatral e a violência imperou sem precedentes e quaisquer disfarces – com atentados, represálias, prisões, espancamentos e humilhações aos profissionais do teatro. O cenário que se seguiu na década de 1970 não foi diferente e as condições de trabalho revelaram-se igualmente inseguras, o que fez com que muitos Grupos entrassem em crise e se desfizessem – como foi o caso do Teatro de Arena e do Teatro Oficina⁸⁹. Segundo Michalski:

A ação da censura chega, em 1971, a um nível tão delirante que qualquer tomada de posição diante da realidade nacional, por mais metafórica que seja, torna-se virtualmente impossível. Com todas as suas temáticas e formas praticamente riscadas do mapa, os grupos são reduzidos a um estado de impotência que os sufoca. E esta sensação de impotência, ao prolongar-se sem que nenhuma perspectiva de modificação apareça no horizonte, afeta inevitavelmente as suas capacidades e energias de resistência: conflitos muitas vezes irremediáveis vão minando a harmonia interna dos conjuntos, as pessoas “piram” com muita facilidade, a continuação de um trabalho baseado

⁸⁸ Em dezembro de 1964 nasceu a primeira semente do que viria a ser uma importante trincheira contra a ditadura civil-militar: o show Opinião, dirigido por Augusto Boal e interpretado por Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), João do Vale e Zé Ketí. Segundo Michalski, o show “[...] lança, por um lado, a fórmula de colagem lítero-musical, que de então em diante será cada vez mais utilizado pelo teatro da resistência; e por outro lado, consagra o espaço do Shopping Center de Copacabana, que pouco mais tarde tomará o nome de Teatro Opinião, e hospedará por muito tempo o Grupo Opinião que, liderado por Oduvaldo Vianna Filho, João das Neves, Armando Costa, Ferreira Gullar e Paulo Pontes, será o principal porta-bandeira carioca da luta pela liberdade do teatro” (1985, p. 20-21). Para saber mais sobre o Grupo Opinião e também sobre os espetáculos, coletivos e artistas que se atuaram durante todo o período da ditadura civil-militar, ver Michalski (*idem*).

⁸⁹ Em 1971 o Teatro de Arena já estava afundado em uma grande crise financeira, mas o estopim para seu término foi a prisão de seu líder Augusto Boal, preso e torturado no presídio Tiradentes, em São Paulo. Após alguns meses de reclusão, Boal foi absolvido pela auditoria militar das acusações de subversão e foi solto, mas preferiu sair do país e partir para o exílio. Situação semelhante aconteceu com o Teatro Oficina, pois em 1974 o diretor Zé Celso foi preso e depois de solto, também preferiu o exílio. Assim, o Grupo que já havia perdido muitos integrantes nos anos anteriores, chegou ao seu fim – provisoriamente, já que anos depois o Oficina retomaria suas atividades. Para saber mais sobre o término dos dois coletivos (e também de outros), ver Michalski (*ibidem*).

na consciência da existência e da importância de uma causa comum revela-se inviável (MICHALSKI, 1985, p. 47-48).

Com a dissolução de vários Grupos independentes, passou a vigorar no teatro brasileiro a “produção avulsa”, isto é, alguém – um produtor, um ator ou um diretor consagrado – financiava a produção e contratava uma equipe para um espetáculo específico; depois de cumprida a trajetória da peça, o conjunto se desintegrava. Assim, a ideia de unidade e afinidade temática e estética que vinha se formando desde o teatro moderno deu lugar a diversos trabalhos de elencos heterogêneos⁹⁰. Como se vê, o universo do teatro sofreu grandes alterações em função das perseguições do regime civil-militar. De fato, diferentemente dos modernos e de seus críticos, na década de 1970 os artistas e intelectuais não estavam preocupados em definir o que era “boa arte” ou em verticalizar explorações estéticas, mas sim resistir e fazer seus espetáculos contornarem a violência até quando fosse possível⁹¹.

Com a destruição dos coletivos, o público também passou a ser escasso – afinal os jovens estudantes e militantes que conformavam o público teatral também foram perseguidos e, assim, abandonaram a plateia. Em suma, o endurecimento da situação política do país tornou a realização do teatro tarefa praticamente impossível, desenhando um quadro que começou a mudar em passos muito lentos apenas no final da década de 1970⁹².

Em 1978, uma leve atenuação da censura e da violência respondia à “distensão” apregoada pela reta final do governo Geisel e ao clima político do ano eleitoral. Diante disso, ainda que timidamente, algumas novidades começaram a surgir no universo do

⁹⁰ Isso não diminui a qualidade estética dos espetáculos apresentados, apenas significa que o modo de produção teatral sofreu modificações na década em questão. Para saber mais sobre as encenações que ocorreram na década de 1970 (principalmente àquelas localizadas no eixo Rio-São Paulo), ver Michalski (1985).

⁹¹ Apesar das perseguições sofridas, estes artistas foram depois consagrados ao panteão do teatro nacional, evidenciando ao mesmo tempo sua importância e o fato de serem parte de uma tradição que lhes precede e que lhes é posterior. Houve, contudo, outros Grupos que também estiveram engajados na resistência que, entretanto, não foram “canonizados”, entre eles merece destaque o teatro operário e popular do ABC que será retratado no último item deste capítulo.

⁹² Desde 1974, algumas pequenas mudanças começaram a ocorrer, mas não foram suficientes para diminuir as represálias do sistema em vigor. Ainda assim, vale ressaltar a posse de Ney Braga no Ministério da Educação e Cultura que, por se interessar por teatro, aceitou a indicação dos artistas e permitiu que a direção do Serviço Nacional de Teatro ficasse sob a responsabilidade de Orlando Miranda – que permaneceu no cargo por onze anos e, mesmo com diversas dificuldades, tentou defender a liberdade de expressão, bem como modernizou e dinamizou a estrutura do SNT. Desse feito, aconteceram alguns avanços, tais como a volta do concurso de dramaturgia, em 1975 – que estava paralisado desde 1968 (*idem*, p. 59).

teatro: espetáculos proibidos em anos anteriores foram liberados⁹³; a profissão teatral foi regulamentada; o SNT lançou o projeto Mambembão – em que produções de diversos estados circularam pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília –; a temporada paulistana apresentou muitos espetáculos – dentre eles, a famosa montagem de *Macunaíma*, dirigida por Antunes Filho – etc. No entanto, apenas em 1979 o Brasil livrou-se do AI 5, e mesmo que permanecessem sob o manto de uma legislação arbitrária e proibitiva, os artistas passaram a ter melhores condições de trabalho.

Após mais de uma década de ditadura, a atmosfera começou a melhorar. Assim, apesar de nos anos de 1980 não escaparem de episódios de autoritarismo, a repressão se arrefecia e ampliava-se a liberdade de expressão. É comum, no entanto, depararmos-nos com afirmações de que esta década foi morta para as artes cênicas e que nada mais relevante foi apresentado nos palcos. Segundo Michalski:

O que positivamente não era esperado foi justamente que no momento em que se livrava das restrições que tanto limitavam o alcance de sua ação, e às quais se tendia a atribuir a quase totalidade dos seus males e falhas, o teatro fosse ingressar na mais grave e demorada crise de criação e de qualidade da sua recente história [...]. Com efeito, em matéria de ideias novas, sejam elas dramáticas ou cênicas, o teatro acusou um nítido retrocesso em relação à efervescência que reinava nos anos anteriores, nos piores momentos da pressão (MICHALSKI, 1985, p. 85-87).

Embora a ideia de “década perdida” seja bastante difundida, alguns pesquisadores refutam essa afirmação. É o caso, por exemplo, de Alexandre Mate (2008), cuja tese não só faz um levantamento dos inúmeros espetáculos apresentados só na cidade de São Paulo entre 1980 e 1989, como investiga a fundo a trajetória dos Grupos Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), fundado em 1966, e o Apoenha/Engenho, fundado em 1979. Dessa forma, Mate fez um importante registro histórico e mostrou a relevância de trabalhos teatrais realizados nos anos de 1980, bem como reforçou a ideia de que determinados coletivos quase nunca são aclamados (ou sequer mencionados) pela arbitrária memória cultural oficial do país e são, enfim, excluídos da historiografia brasileira – motivo pelo qual se diz que a década de 1980 foi “irrelevante”.

Após a desorganização do período ditatorial, a década de 1980 se encerrava com enormes desafios aos artistas agora engajados na estruturação do teatro de pesquisa, principal questão das décadas seguintes.

⁹³ Um dos marcos do início da mudança foi a liberação de dois textos de Oduvaldo Vianna Filho: *Papa highirte* e *Rasga coração*, dentre outras obras.

1.2.3. O teatro de grupo como sujeito histórico

Como se viu anteriormente, desde o final da década de 1950 e mesmo durante os difíceis anos da ditadura civil-militar, alguns Grupos e coletivos se destacaram tanto por sua militância política e seus inovadores modos de produção quanto por suas proposições temáticas e estéticas. Nos anos de 1980, “houve um processo de luta e mobilização política de parte da categoria teatral, organizada em coletivos” (MATE, 2012) visando reorganizar o universo teatral. Ainda segundo Mate:

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 por driblar a censura, que foi se sofisticando dia a dia: até a chamada censura prévia –, 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. Alguns grupos formados naquela fatia de tempo (década de 1970 ou, de modo mais específico, na década de 1980), sem dúvida, e na medida em que história é processo, legaram exemplos e sujeitos “feitos” naqueles ásperos tempos de ditadura (*idem*, p. 181).

Esse legado foi de extrema importância e serviu de inspiração para os artistas na década de 1990. Nesse contexto, vale a pena destacar a série de encontros denominada “Arte Contra a Barbárie”, eventos em geral compostos por artistas, professores e interessados pelas artes cênicas, realizados sem regularidade e em diversos locais da cidade de São Paulo. Nessas reuniões, eram discutidas questões e propostas de encaminhamentos que “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’” etc. (MATE, 2012, p. 181). Assim, depois de muitas discussões e a feitura de documentos, formou-se uma comissão cuja função primordial criar um programa municipal de política pública consistente para o teatro; tendo por sujeito histórico representativo da luta dos artistas o teatro de grupo. Segundo Mate:

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 essa consciência ganha conotação política e militante (MATE, 2012, p. 181).

Assim, nascia, nos anos de 1990, um dos mais fortes movimentos do universo teatral brasileiro (principalmente paulistano) e que segue firme na luta até os dias de

hoje⁹⁴. Mas, como definir o teatro de grupo, já que este é formado por sujeitos e coletivos tão heterogêneos? De fato, não há apenas uma resposta para esse questionamento, afinal, existem inúmeros Grupos com linguagem estética e proposições ideológicas diversas, bem como há especificidades artísticas (e, principalmente, financeiras) em cada região e Estado do país⁹⁵. Ainda assim, há alguns traços que costumam caracterizar o teatro de grupo, dentre eles: projeto artístico (e, muitas vezes, também pedagógico) bem definido; pesquisa continuada; modo alternativo com relação a um teatro com premissas mais próximas aos modos empresariais de produção; forte noção de coletividade dentro da estrutura organizativa e na construção do trabalho criativo; militância política e participação nas reivindicações ao Estado por melhores condições de trabalho para a classe artística e também por investimento na cultura para a toda a população; coletivos formados por integrantes com certa unidade poética e ideológica; elaboração de projetos para editais públicos e privados; construção de estratégias diversas de relação com empresas e com órgãos de fomento, a fim de vender seus espetáculos e garantir a sobrevivência do coletivo; experimentação sobre o trabalho do ator/atriz etc.

Apesar de o teatro de grupo reunir coletivos com vários elementos em comum (como os relatados ainda agora), acaba aglutinando sob um mesmo manto Grupos com modos de organização diferentes⁹⁶ e pertencentes a contextos políticos, culturais e

⁹⁴ Mais à frente, retornarei à questão da importância do movimento “Arte Contra a Barbárie” e trarei à tona uma de suas maiores conquistas: a aprovação da Lei de Fomento ao teatro para cidade de São Paulo, em 2002. Ademais, comentarei mais acerca dos sujeitos que participaram ativamente desse processo, bem como pontuarei o momento histórico em que o teatro de grupo vingou.

⁹⁵ Rosyane Trotta escreveu um artigo em que ela afirma que não apenas os Grupos têm trabalhos poéticos muito diferentes, como, inclusive, a própria definição de teatro de grupo não é consensual entre os agentes do universo do teatro. Trotta descreveu a ocasião em que pesquisadores e artistas de diversas regiões do Brasil foram convidados pela *Revista Subtexto* para fazer um mapeamento sobre “as leis de incentivo, as entidades representativas, o número de grupos e de espaços geridos por grupos” (TROTТА, 2013, p. 31). Ao analisar os dados colhidos, Trotta percebeu que faltou aos observadores parâmetros comuns de análise, pois, cada pesquisador fez registros dos grupos de suas regiões apenas a partir de suas próprias visões, o que gerou, ao final, informações duvidosas – como, por exemplo, afirmar que no Acre há apenas um coletivo teatral em atividade contínua ou então que em Pernambuco tem mais entidades representativas no campo teatral do que São Paulo.

⁹⁶ Sobre os diversos modos de organização dos coletivos que se encaixam na denominação teatro de grupo, André Carreira afirmou: “Isto implica dizer que pertencer ao teatro de grupo é, antes de mais nada, estabelecer um lugar de identidade auto-definido pelos próprios grupos. Por isso vemos sob a mesma classificação conjuntos quase familiares conformados, por exemplo, por marido e mulher, que organizam suas produções convocando atores para cada ocasião; grupos com grande quantidade de membros que administram seu trabalho por meio dos procedimentos de cooperativas; grupos cujos membros têm uma associação sem fins de lucros e contratam atores com carteira de trabalho assinada para gestão quase empresarial de suas montagens; grupos que, carecendo inclusive de estrutura jurídica regularizada, trabalham nos moldes dos grupos amadores dos anos 70, como nos tempos da Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA); grupos que são reconhecidos como tais pelos pares, mas que estão conformados por um diretor que detém uma marca e monta espetáculos com diferentes atores segundo as

econômicos bastante diversos. Seja como for, é importante frisar que a definição do que é o teatro de grupo passa normalmente pela realidade da cidade de São Paulo – que mesmo com todos os seus problemas, em comparação com tantas outras regiões, ainda é privilegiada dentro do universo teatral. Nesse sentido, Carreira pontuou:

Isso implica colocar, aparentemente, em um mesmo lugar um conjunto do Acre, que com recursos da ordem dos vinte mil reais realiza uma produção, e um grupo paulistano que necessita de valores muito superiores para poder montar seus espetáculos, além de contar com o suporte da lei de fomento municipal para sua manutenção permanente. Essa disparidade não ocorre apenas no plano dos recursos financeiros. As diferenças de acesso às informações e as chances de intercâmbio com outros modelos espetaculares, bem como outros modos de produção, constituem finalmente contextos extremadamente distintos no que se refere à própria compreensão do lugar do teatro de grupo (CARREIRA, 2013, p. 16).

Assim, ao mesmo tempo em que o teatro de grupo é um movimento importantíssimo desde a década de 1990 até os dias de hoje, há de se considerar que aquilo que se propõe como luta política (e também estética) pelo movimento nem sempre coincide com os objetivos, expectativas e possibilidades dos coletivos mais distantes da capital paulistana. Embora hoje a cidade de São Paulo tenha uma produção teatral quantitativamente maior do que outras regiões brasileiras⁹⁷, isso não significa sobremaneira que outras cidades não abriguem encenações ou experimentos cênicos tão interessantes quanto aqueles realizados na capital paulistana. Ao contrário, apenas investigando os trabalhos dos Grupos das mais diversas regiões do país, torna-se possível esboçar uma cartografia ampla do teatro brasileiro contemporâneo.

Em suma, com a desorganização cultural e institucional do universo das artes cênicas no país, houve mais espaço para experiências teatrais de matiz popular, fato que contribuiu decisivamente para o atual teatro de grupo, muito mais flexível, pluralista e democrático do que eram as antigas perspectivas elitistas do que deveria ser a arte teatral. Deste modo, a partir das décadas de 1980 e 1990, a expressão “teatro de arte” como um meio de refletir sobre as práticas sociais e simbólicas de certos artistas merece ser nuançada, afinal a permeabilidade em relação ao universo popular – que já vinha crescendo desde o Teatro de Arena – é muito mais intensa do que havia sido até então. Seja como for, suponho que a expressão ainda tenha certa validade, afinal, ainda há diferenças entre atividade simbólica praticada pelos artistas engajados no “teatro de

circunstâncias; grupos cuja rotação de componentes faz com que periodicamente sua composição se renove quase completamente” (CARREIRA, 2013, p. 15).

⁹⁷ Por razões históricas e econômicas e pela maneira como o universo do teatro foi se constituindo desde o teatro moderno.

arte” e aquela praticada pelos artistas ligados ao teatro de entretenimento ou mesmo ao “teatro amador”. Além disso, apesar de merecer ser nuançada, a noção contribui para a lembrança de que o universo do “teatro de arte” tem se constituído como uma esfera relativamente autônoma e que, por isso, funciona a partir de regras próprias em relação a outros universos artísticos, sendo, ademais, permeada por relações de poder que fazem com que os diferentes agentes do contemporâneo teatro de grupo tenham distintos recursos de poder simbólico na definição dos rumos do teatro atual.

Nesse sentido, visando nuançar a noção de “teatro de arte” sem abandoná-la, optei por refletir sobre a trajetória e o processo de criação de um coletivo que nasceu numa região periférica de São Paulo, o ABC paulista. Trata-se da Cia. Artehúmus de Teatro, Grupo exemplar das contradições que vêm sendo destacadas até aqui, já que se formou fora do *mainstream* das artes cênicas paulistanas e, aos poucos, foi se aproximando de espaços e instituições do universo teatral da capital paulista, até tornar-se efetivamente participante do movimento teatro de grupo. Assim, a partir da reflexão sobre o histórico e as escolhas estéticas da Artehúmus, suponho ser possível refletir sobre características do universo do teatro, bem como construir uma visão privilegiada acerca de um dos mais importantes movimentos teatrais brasileiros após a década de 1980.

Antes de analisar a trajetória artística e social da Cia. Artehúmus e de refletir sobre seu último processo de criação – o projeto *Teatro de Condomínio: cartografia pública e privada* – resta trazer à tona (ainda que apenas brevemente) a tradição artística que serviu de base ao nascimento e florescimento do coletivo: o teatro feito no ABC paulista.

1.3. O teatro no ABC paulista

Em seu processo de afirmação enquanto campo relativamente autônomo, o movimento teatral modernista em geral desconsiderou o que se passava além da prática teatral paulistana e consagrou-se por meio da transformação da própria experiência artística em história oficial do teatro brasileiro. É verdade que houve inúmeras transformações no universo teatral nos últimos 40 anos que culminaram na relativização da historiografia clássica do teatro enquanto único norte das reflexões acadêmicas. Todavia, seja como for, grande parte da experiência teatral no ABC paulista ainda continua oculta na historiografia do teatro brasileiro. Além disso, uma vez que a Cia.

Artehúmus de Teatro nasceu nesta região, para compreendê-la parece razoável recuperar os traços artísticos do tipo de teatro que, inicialmente, serviu-lhe de modelo.

Entretanto, escrever sobre o teatro no ABC paulista é uma tarefa árdua, pois há pouca bibliografia de referência e, ademais, os registros documentais são esparsos, exigindo, portanto, grande esforço na coleção de fontes e na construção de uma narrativa histórica das artes cênicas na região⁹⁸. Desse modo, devido as dificuldades da empreitada e os objetivos deste capítulo – isto é, narrar a história do teatro brasileiro desde um ponto de vista marginalizado pela historiografia tradicional e, assim, esboçar alguns traços gerais do universo artístico do qual brotou a Cia. Artehúmus de Teatro – não pretendo ir além de um esboço geral e sintético das tradições culturais que convergiram para formatar a experiência teatral que foi o primeiro vetor da formação artística da Artehúmus⁹⁹.

Com vistas a sintetizar a experiência histórica do teatro no ABC, construí sua narrativa a partir de três matrizes que conformam uma espécie de ponto de partida para a compreensão do tom e das peculiaridades do teatro na região até o final da década de 1980 – momento de surgimento da Artehúmus e que, por isso, será o ponto de chegada da narrativa que, de qualquer forma, será retomada nos próximos capítulos na medida em que analisar a trajetória da Cia. Artehúmus nas últimas três décadas. De qualquer modo, as matrizes escolhidas são apenas estratégias de análise, lembrando que as

⁹⁸Em geral os raros trabalhos acerca da história do teatro além da cidade de São Paulo foram feitos pelos próprios pesquisadores e artistas engajados nos movimentos artísticos locais. No caso do ABC vale destacar os escritos de José Armando Pereira da Silva, Paschoalino Assumpção e Tin Urbinatti. Silva foi o autor que mais se dedicou à narrativa do teatro no ABC paulista (1991, 2000, 2001, 2011) e, além disso, participou do primeiro grupo de teatro profissional de Santo André (GTC), foi professor e coordenador da escola de teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS), presidiu a Federação Andreense de Teatro Amador (FEANTA) e foi crítico de teatro no *Diário do Grande ABC*; Assumpção (2000), por sua vez, registrou a experiência do teatro amador em Santo André como participante direto do movimento nessa cidade; Urbinatti (2011) relatou sua participação e a experiência dos operários no Grupo de Teatro Forja, além de ter sido professor da FASCS. Além desses trabalhos, há também alguns realizados por pesquisadores da Universidade de São Caetano do Sul (USCS) vinculados ao núcleo de pesquisa denominado “Memórias do ABC” do Programa de Pós-graduação em Comunicação, com destaque para os textos de Venâncio (2012) e a obra organizada por Perazzo e Lemos (2013). Vale apontar que o núcleo “Memórias do ABC” tem um rico acervo de entrevistas transcritas de artistas profissionais e amadores da região que foi de grande valia para a construção deste trecho da dissertação.

⁹⁹ Segundo afirma Garbelotto no artigo *Os primórdios do teatro na cidade* (2005) e Venâncio na dissertação *A cena no subúrbio* (2012), há alguns (raros) registros da existência de práticas teatrais no ABC paulista do início do século XX, principalmente no que concerne às manifestações de comunidades italianas alocadas na região metropolitana da capital paulistana. No entanto, a partir da década de 1940 o ABC passou por intensa transformação social e demográfica com a chegada de muitos migrantes provindos do interior. Com isso, as manifestações artístico-culturais nesta região se transformaram enormemente e assumiram características específicas associadas ao desenvolvimento local, isto é, floresce um modo de produção teatral amador. Além dessas referências, os poucos trabalhos publicados sobre o ABC enfatizam parte das experiências artísticas entre as décadas de 1960 e 1980. O teatro atual realizado por grupos e artistas da região carece de investigação detalhada, todavia, foge ao alcance desta pesquisa fazê-la, ainda que reconheça a relevância da tarefa.

nuances e complexidades do teatro feito na região só serão melhor compreendidas por meio de uma investigação específica que persiga especialmente tal propósito. A seguir apontarei as três tradições que configuraram o teatro do ABC, a saber: o teatro amador; o teatro profissional feito por artistas oriundos do teatro amador e o teatro operário e popular ligado ao Centro Popular de Cultura (CPC) e aos Sindicatos. Tais tradições constituíram a marca fundamental do teatro da região: o amadorismo¹⁰⁰.

1.3.1. O teatro amador no ABC

O forte movimento de teatro amador que marcou o ABC nasceu na Igreja católica e espalhou-se daí, estabelecendo-se em clubes, associações de bairro, centros de cultura, sindicatos etc. Isto é, o dinamismo do teatro diletante na região está associado a certos desenvolvimentos no interior do catolicismo brasileiro entre as décadas de 1940 e 1980 que merecem ser destacados¹⁰¹.

Desde o início do século XX, por meio da encíclica *Reru Novarum* do Papa Leão XIII (1891), a Igreja católica construiu uma Doutrina Social com a pretensão de estabelecer uma ordem social cristã num mundo cada vez mais marcado por antagonismos, especialmente aqueles relacionados aos conflitos de classe. A partir da ideia de aproximar os católicos da vida cotidiana dos mais pobres, esse deslocamento chegou ao Brasil na década de 1930 e, apenas em 1954 é que esse direcionamento chega ao ABC com a instituição da Diocese de Santo André/SP, comandada pelo D. Jorge

¹⁰⁰Quase não há publicações e pesquisas realizadas sobre o teatro amador. Esse modo de produção, que normalmente é “vinculado a escolas, empresas, organizações não governamentais, igrejas, clubes, comunidades etc.” (FÍGARO, 2014, p. 19), raramente é comentado em investigações acadêmicas. Apesar disso, é curioso notar que os grupos ligados à modernização do teatro brasileiro eram em geral amadores. Isto significa que parte do amadorismo é ocultada a partir de *quem* e *como* o teatro é feito, bem como a partir da *finalidade* das obras artísticas. Assim, o teatro amador que é ocultado é aquele feito por operários, imigrantes, trabalhadores de diferentes profissões, estudantes etc. cujo objetivo é predominantemente voltado ao entretenimento, à educação e à coesão social (*idem*), enquanto que o teatro amador moderno, feito por homens e mulheres cuja prioridade era eminentemente estética e artística, tornou-se referência (ainda que depois criticada e relativizada). É imprescindível reconhecer, entretanto, que além dessas diferenças, ser amador entre as décadas de 1940 e 1960 era diferente do que sê-lo nos dois decênios seguintes. Para saber mais sobre os amadores contemporâneos da cidade de São Paulo ver outros textos de Roseli Fígaro (2008, 2011).

¹⁰¹A percepção da importância dessas transformações na Igreja para a conformação do teatro amador no ABC foi construída a partir do contato com o material empírico analisado (especialmente as entrevistas encontradas no núcleo “Memórias do ABC”), as referências bibliográficas sobre o teatro na região e a leitura atenta de algumas importantes obras sociológicas que embora não tratem especificamente de teatro, ao associarem a Igreja católica ao movimento operário, permitiram-me formular algumas das ideias que articulam o trecho a seguir. Alguns livros merecem ser expressamente mencionados: *Igreja católica e movimento operário no ABC*, de Heloísa Helena Teixeira de Souza Martins (1994); *Quando novos personagens entram em cena*, de Eder Sader (1988); *O Resgate da dignidade*, de Laís Abramo (1999); *Era uma vez em São Bernardo*, de Kátia Paranhos (1999) etc.

Marcos de Oliveira, conhecido como "bispo vermelho" devido ao constante envolvimento com causas operárias e populares. Assim, o catolicismo brasileiro se encaixava no espírito daquilo que caracterizaria o Concílio Vaticano II (1962-1965), quando a Igreja católica consolidou a opção pelos pobres¹⁰². A criação da Diocese de Santo André/SP esteou-se em intenso associativismo católico que, ao permitir aos católicos leigos assumir responsabilidades evangelizadoras e litúrgicas, capacitava-lhes para organizar a vida cotidiana e ampliar a força do catolicismo nos meios operários e populares. Assim nasceram a Ação Católica Operária (ACO) e a Juventude Operário Católica (JOC) e associações mais conservadoras como os Círculos Operários Católicos e a Congregação Mariana da Catedral do Carmo etc.

O associativismo católico procurava cumprir sua missão cristã não apenas por meio de atividades religiosas. Motivados pelas enormes carências econômicas e sociais tornadas ainda mais intensas depois do golpe civil militar em 1964, os católicos lançaram-se ao sindicalismo, ao esporte, às festividades e também ao teatro. Desse modo, compreende-se a origem da primeira matriz do teatro no ABC, isto é, o teatro amador realizado nas igrejas que, embora tenha registros desde meados da década de 1940, atingiu o ponto alto entre as décadas de 1950 e 1970, quando parte dessa experiência combinou-se com outros elementos para formar o teatro popular e sindical.

No período destacado, as paróquias católicas foram espaços importantes de socialização para os moradores do ABC, bem como daqueles que viviam nas periferias sul e leste da capital paulista. De fato, a experiência católica extrapolava a dimensão religiosa e insuflava conexões de sentido em diversas esferas da vida das camadas sociais subalternas. Assim, os padres, auxiliados por leigos envolvidos com o associativismo, promoviam diversas atividades de lazer para envolver os jovens com a comunidade paroquial. O ator Antônio Petrin, importante figura do teatro amador e profissional de Santo André¹⁰³, comenta sobre a chegada de padres italianos em seu bairro e de como isso movimentou o local em que morou na infância e adolescência:

[Os padres] trouxeram grandes novidades em termos de lazer, tipos de jogos de salão, essas brincadeiras. Eles promoviam pequenas exposições de cinema, cinema mudo. Era precário, mas tinha o cinema. E eles começaram a fazer também teatrinho. Depois eles mesmos começaram a construir uma igreja. O

¹⁰² Evidentemente isso não significa que todos os setores da Igreja católica concordavam com tal posicionamento. Longe de ser uma instituição de pensamento monolítico, havia segmentos conservadores que tentavam refrear esse movimento.

¹⁰³ Além de ator, Antonio Petrin foi desenhista industrial – profissão que seguiu até 1967, data em que se formou na EAD. Depois disso seguiu apenas na carreira artística e atua ainda hoje nos palcos paulistanos.

bairro inteiro era em volta da igreja e desses padres italianos que tinham uma preocupação em dar lazer, diversão¹⁰⁴ (PETRIN, 2003, entrevista).

Assim como Petrin, muitos artistas do ABC participaram ainda adolescentes de peças e esquetes de teatro nas paróquias de seus bairros (fossem ou não dramas litúrgicos)¹⁰⁵ e, a partir desse primeiro contato com as artes cênicas, continuaram fazendo teatro em grupos amadores nas próprias igrejas, em clubes¹⁰⁶, sindicatos¹⁰⁷, associações, chegando, em alguns casos, a profissionalizar-se. Entre os grupos formados nas paróquias do ABC vale ressaltar o Grupo Cênico Regina Pacis (ainda atuante), que iniciou suas atividades em 1962 na Igreja Matriz de São Bernardo do Campo com vistas a dinamizar os encontros dos jovens e proporcionar diversão e a interação da comunidade com a paróquia. A atriz e jornalista Hilda Breda, integrante do coletivo desde 1967 e atual presidente do grupo, comenta sobre a fase inicial da Companhia:

Inicialmente, quando o grupo começou em 1962, eram pessoas ligadas à Matriz de São Bernardo. Naquele tempo existiam certas comunidades religiosas dentro da igreja que se chamavam... Tinham várias, dentre elas as Filhas de Maria, que eram mulheres, e os Marianos, que eram os homens [...]. O Assumpção [fundador do Regina Pacis] era Mariano e ele agrupou essas moças e rapazes para ter alguma atividade. Então ele partiu para fazer teatro com eles. O grupo até tinha uma boa estrutura. Montavam peças com cenários, figurinos. Já tinham até montado, quando eu entrei, peças de Jorge

¹⁰⁴ No arquivo do núcleo “Memórias do ABC” há diversos relatos de atores e atrizes que participavam de festividades e atividades culturais (incluindo o teatro) promovidas pelas igrejas dos bairros em que moravam, a saber: Luís Alberto de Abreu, Hilda Breda, Milton Andrade, Dilma de Melo, Inajá Bevilacqua, Mauro Silveira etc.

¹⁰⁵ Venâncio descreve a importância do catolicismo no nascimento do teatro amador no ABC: "Muitos dos artistas da região do ABC paulista iniciaram suas atividades teatrais nos grupos jovens das paróquias, como foi o caso de Antônio Petrin, que inclusive conheceu sua esposa durante as encenações na igreja. Ela também era, assim como Hilda Breda, uma das Filhas de Maria [isto é, militava na Congregação Mariana da Catedral do Carmo]. Inajá Bevilacqua, durante o período do ginásio fez teatro na Igreja Santo Antônio da Vila Alpina, em Santo André. O pai de Ana Maria Medici, antes mesmo do nascimento dela, já era *enfronhado com as artes*, participando de corais e da elaboração de esquetes na comunidade da Igreja Matriz de São Bernardo do Campo (...). Mauro Silveira assistiu à sua primeira peça na igreja Santa Rita, localizada na Vila São José, em Diadema. Sua mãe, na época, final dos anos 1970, limpava a igreja. Como ele mesmo relatou, não chegou a assistir ao espetáculo na íntegra: *assistia um pedacinho, saía lá para fora, conversava com os colegas. Daí voltava, assistia mais um pedacinho. Eu nem assisti à peça inteira, assisti algumas cenas. No dia seguinte quando minha mãe estava limpando a igreja eu fui lá conversar com ela e vi o cenário, subi no palco. E eu vi tudo lá montado e achei um texto e olhei aquele texto falei: - Nossa! Isso aqui é o que ele falou! Ai que percebi como que se escrevia um texto de teatro. O formato, eu percebi o formato. E falei: - Ah, isso eu também sei fazer!*" (VENÂNCIO, 2012, p. 43).

¹⁰⁶ Vale destacar os seguintes clubes e associações: Clube Esportivo Lazio, Cerâmica Futebol Clube (São Caetano do Sul), Clube PAN-WD, Clube Primeiro de Maio, Ocara Clube (Santo André) etc. Também algumas empresas tentaram atrair os trabalhadores por meio do teatro, vide o Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia criado pela empresa em 1944 e dirigido por José Miranda e Antonio Chiarelli.

¹⁰⁷ A ação dos católicos aproximou a Igreja – especialmente os militantes da JOC e da ACO – do movimento político e sindical, levando-os a incorporar os temas ligados ao "mundo do trabalho" na agenda católica. Assim, pouco a pouco o teatro amador católico deu origem ao teatro operário ligado ao movimento sindical que renasceu na década de 1970, recodificando o primeiro a partir do ponto de vista militante dos operários engajados na luta contra os patrões e a ditadura civil-militar. À frente tratarei do teatro operário e popular em pormenor

Andrade [...]. Entrei em 1967 [...]. Estava trabalhando numa distribuidora de jornais e revistas, estudava de noite e ensaiava aos sábados e domingos. Durante as férias era toda noite ensaiando [...]. Praticamente cada ano tinha uma ou duas montagens. Geralmente, a gente fazia uma montagem para ficar um ano, um ano e pouco e na época da semana santa fazia *A paixão de Cristo* e, na época de natal, peças natalinas, que sempre terminavam com um presépio ao vivo. E os outros espetáculos, um para levar o ano todo, dependendo, se fosse sucesso ia por dois ou três anos (ASSUMPCÃO, 2003, entrevista).

Ao fundar o teatro amador no ABC o associativismo católico incitou um movimento artístico tão dinâmico que acabou por transcender as ações religiosas. Nesse sentido, destacam-se duas importantes iniciativas: a Associação Cultural e Artística de São Caetano do Sul (ACASCS) e a Sociedade de Cultura Artística de Santo André (SCASA). As duas reuniram muitos artistas amadores e tiveram grande importância no fomento ao teatro da região, todavia, a SCASA sobressaiu-se devido à enorme quantidade de sócios e artistas amadores, por ter levado grupos profissionais paulistanos ao município de Santo André, por ter construído um teatro próprio e por ter participado ativamente dos festivais amadores do ABC paulista, entre outros méritos que lhe poderiam ser atribuídos. Assim, vale verificar mais de perto as atividades da SCASA, pois, na medida em que quase toda a produção amadora de meados dos anos de 1950 até o final da década de 1960 tenha passado pelas mãos dos artistas a ela associados, teve grande importância para o teatro no ABC¹⁰⁸.

A SCASA foi fundada em 1953 e a sua primeira diretoria contou com os integrantes do Grupo Cênico do Clube Atlético Rhodia. Durante os nove primeiros anos de existência lutou para formar um público cativo¹⁰⁹ e também para ter uma casa de espetáculos própria, objetivo alcançado apenas em 1962 – com a inauguração do Teatro de Alumínio. Na tentativa de arregimentar mais sócios, a SCASA organizava muitos eventos culturais na cidade incluindo concertos musicais, dança e teatro – no caso das artes cênicas a associação tinha o hábito de alternar as suas próprias montagens com temporadas de elencos de São Paulo, tanto amadores quanto profissionais. Esses últimos eram, normalmente, constituídos por atores e atrizes do “velho teatro” (tais como Jaime Costa e Procópio Ferreira) que nessa época já haviam perdido espaço no teatro para as companhias paulistanas modernas¹¹⁰. De fato, o modo de produção da SCASA estava

¹⁰⁸ Para saber sobre a ACASCS, ver Venâncio (2012).

¹⁰⁹ Segundo Silva, em 1956 a SCASA tinha alcançado 350 sócios e em 1957 esse número já havia subido para 400 pessoas (1991, p. 18).

¹¹⁰ Alguns atores e atrizes do teatro de empresários também foram convidados para dirigir alguns espetáculos da SCASA, a saber: Nino Nello participou como ator e diretor de dois espetáculos, Nicolau Guzardi e a atriz Vera Nunes dirigiram um espetáculo cada um. Quanto a isso: “Ganhava certa

calcado quase que integralmente no teatro rechaçado pelos modernistas: os cenários e figurinos eram feitos de modo improvisado, o ponto continuava existindo e o repertório contava ou com comédias de costumes, sempre vistas como “textos de grande simplicidade, visando ao entretenimento de uma grande plateia evitando um teatro que seja frequentado por meia dúzia de eruditos ou pseudo-eruditos” (SILVA, 1991, p. 21)¹¹¹, ou então com peças infantis como forma de angariar sócios com filhos pequenos¹¹².

Os intérpretes da SCASA eram rotativos, mas em 1957 foi instituído um elenco permanente com 22 atores e atrizes, na mesma ocasião em que foram instituídos um conselho administrativo, um conselho fiscal, um assistente de direção, uma bibliotecária, dirigentes de patrimônio e publicidade, um consultor literário, cenógrafos, um chefe de carpintaria, um contrarregista e eletricitistas, além da diretoria do grupo. De qualquer maneira, Silva (1991) considera pouco provável que todos tenham efetivado suas tarefas funcionais, já que a SCASA, à época, não tinha sequer uma sede¹¹³. O fato é que tais esforços levaram, em 1959, ao reconhecimento oficial da associação, por meio da declaração de sua utilidade pública através da Lei Municipal nº 1448, evento que apoiou o intento da Companhia de ter uma sede própria: nascia, assim, em meados de 1960, o Teatro de Alumínio¹¹⁴.

importância estar ao lado de profissionais e por eles ser dirigidos. Estes traziam experiência ou comunicavam algumas técnicas novas, mas é preciso lembrar que, de certa forma, estavam exilados do meio teatral da época, herdeiros que eram de um tipo de teatro que tivera a sua presença ofuscada pelo TBC (...). Assim, a influência dos ‘convidados’ parece não ter sido decisiva sob qualquer aspecto para o grupo, no qual alguns elementos já começavam a dar sinais de insatisfação, acabando por ir buscar, fora da SCASA, maior motivação para o seu trabalho” (SILVA, 1991, p. 23).

¹¹¹ Segundo Silva: “No seu primeiro trabalho [da SCASA], *O Pivete*, não há qualquer definição de propósitos, mas sintomaticamente é feita transcrição de um Boletim da SBAT exaltando o predomínio da comédia, as suas vantagens terapêuticas como meio para liberar as pessoas das angústias e obsessões, já que ‘os aborrecimentos pessoais não estabelecem um laço de simpatia entre as criaturas, mas a isolam cada vez mais’” (SILVA, 1991, p. 21-22).

¹¹² Foram encenadas, de 1953 a 1967, cerca de 20 peças infantis, entre elas: *Chapeuzinho Vermelho*, *Branca de Neve e os Sete Anões*, *A Bruxinha que era boa*, *Marcelino Pão e Vinho*, *Pluft, o fantasminha*, *Pinóchio* etc. (*idem*, p. 23).

¹¹³ Até então os espetáculos teatrais e demais eventos artísticos organizados pela SCASA ocorriam no teatro da Escola Industrial Julio de Mesquita, localizada em Santo André.

¹¹⁴ Em 1960 a SCASA foi impossibilitada de apresentar espetáculos e demais atividades artísticas no teatro da Escola Industrial Julio de Mesquita. No mesmo período Paschoalino Assumpção, então presidente da associação, encontrou um anúncio no jornal sobre a venda de um pavilhão de circo na cidade de Santos, chamado de Palácio de Alumínio Sudan. Só que o pavilhão não era de alumínio e sim de zinco, mas como narrou Paschoalino: “chamar de zinco ficava uma coisa meio esquisita e a gente chamou de Teatro de Alumínio”. Do mês de junho de 1960 até fins de fevereiro de 1961, o pavilhão funcionou em Mauá (ASSUMPCÃO, 2000, p.35) por ser um local mais apropriado até a sua transferência para Santo André, no mês de março do mesmo ano, com o transporte cedido pela prefeitura do município. O primeiro espaço em Santo André do Teatro de Alumínio foi em um terreno alugado na esquina da Rua Coronel Francisco Amaro com a Rua Coronel Alfredo Flaquer. Foi lá que ocorreu a inauguração oficial,

Com a sede da SCASA instalada em Santo André, o teatro no ABC ficou mais dinâmico, pois além de a associação manter as apresentações dos artistas da casa e de profissionais de São Paulo, esteve diretamente implicada na realização dos festivais amadores da região, afinal, em 1963 o Governo da capital paulistana promoveu o I Festival de Teatro Amador do Estado de São Paulo¹¹⁵ e, assim, as regiões metropolitanas e interioranas puderam criar suas próprias federações e organizar festivais locais (em que os “melhores” iam para as outras fases e concorriam com grupos das demais cidades). No caso do ABC paulista, a SCASA centralizou as atividades amadoras e não só sediou as primeiras edições dos festivais como, inclusive, o seu diretor, Antonio Chiarelli, foi também o primeiro presidente da FEANTA (Federação Andreense de Teatro Amador). A federação era responsável pela fase eliminatória do festival que abrangia os grupos de Santo André, de São Caetano do Sul e de São Bernardo do Campo¹¹⁶.

A participação dos amadores nos festivais alterou a relação que os artistas tinham com a sua própria produção cênica, afinal, esses eventos proporcionavam o encontro não apenas entre os grupos da mesma federação, como também reuniam coletivos de diferentes regiões. Assim, ao assistir as montagens de variados grupos, os artistas deparavam-se com diferentes ideologias artísticas, conheciam linguagens e trabalhos diversos, trocavam experiências, reconheciam seus pares dentre os coletivos presentes. Com isso, intérpretes e diretores amadores alargavam seu arcaibouço de referências, ao mesmo tempo em que iam, aos poucos, instrumentalizando-se¹¹⁷. Para aqueles que almejavam a profissionalização, os festivais representavam boa oportunidade, visto que os melhores atores e atrizes – escolhidos por um corpo de jurados formado por artistas profissionais – ganhavam bolsas de estudos para entrar na Escola de Arte Dramática (EAD). O fato certamente alterou a feição do amadorismo,

no mês de maio de 1962, com a encenação de *Diabinho de Saias*, dirigida e interpretada por Bibi Ferreira. Para saber mais sobre o Teatro de Alumínio ver Assumpção (2000) e Venâncio (2012).

¹¹⁵ A iniciativa partiu da Comissão Estadual de Teatro e do Conselho Estadual de Cultura, cujo maior intuito era popularizar e descentralizar o teatro (VENÂNCIO, 2012). Para saber mais sobre os objetivos dos festivais amadores ver: SÃO PAULO. Moção n.º 153, de 28 de outubro de 1963. *Diário Oficial do Estado de São Paulo*. Ano LXXIII, n.º 206, p.2, 30 out. 1963. Disponível em (<http://www.jusbrasil.com.br/diarios/4921765/dosp-poder-executivo-30-10-1963-pg-2/pdfView>). Acesso: 19 de agosto de 2015.

¹¹⁶ Para saber quais grupos do ABC participaram dos festivais, bem como quais deles foram premiados, ver Assumpção (2000).

¹¹⁷ Segundo Macedo, Dutra e Lemos: "Tal oportunidade oferecida aos grupos é essencial para o seu próprio desenvolvimento por ampliar o campo de debate, de possibilidades e de referências cênicas. Juntamente com estes novos relacionamentos, o grupo amador terá que definir o seu estilo cênico, defender sua proposta de trabalho e sua relação com a arte. E muitas surpresas boas acontecem em encontros de teatro amador." (MACEDO; DUTRA; LEMOS, 2013, p. 48).

agora não mais realizado “apenas para a sua área de origem, mas posto à apreciação de comissões julgadoras, concorrendo com outros grupos e aspirando muitas vezes um status ao profissional” (SILVA, 1991, p. 36). Então, ao mesmo tempo em que os festivais proporcionavam espaço de troca entre os grupos e permitiam a interação entre os artistas, também alimentavam a disputa entre eles, afinal, levar a premiação “colocava o artista e o grupo em posição de destaque frente aos demais participantes” (VENÂNCIO, 2012, p 111)¹¹⁸.

Durante toda a década de 1960 a SCASA centralizou as funções do festival amador na região do ABC, no entanto, encerrou suas atividades em 1970 e desde então a FEANTA assumiu tal atribuição de forma independente nos anos seguintes. Já em 1978 a Confederação de Teatro Amador do Estado de São Paulo passou por alguns problemas internos e acabou desarticulando os festivais, acarretando na dissolução das federações regionais. Apesar disso, os artistas do ABC se organizaram em federações municipais pra que suas obras continuassem circulando, ao menos nas cidades da região. Tais federações existiram até a década de 1980, quando por fim os festivais foram deixando de existir.

Como se pode notar, o repertório do teatro amador de modo geral nasceu ligado à liturgia católica e aos poucos assumiu encenações de comédias de costumes ligadas ao “velho teatro” e “peças de autores estrangeiros, que retratavam cenas do cotidiano, a vida em família, peças infantis, temas amorosos” (MACEDO; DUTRA; LEMOS, 2013, p. 46). Entre as principais características do teatro amador no ABC paulista, pode-se citar: a falta de recursos materiais para a criação dos espetáculos, implicando que os artistas acumulassem diversas tarefas no mesmo grupo¹¹⁹; lideranças que dinamizavam,

¹¹⁸ Como reiterou Augusto Maciel: “A premiação era uma oportunidade de mostrar o trabalho uma vez que os teatros eram mais ocupados com a programação de gente famosa, de gente da televisão e os atores da cidade ficavam bem em segundo plano. [...] Todo mundo queria ganhar o festival. Você aí para outro Estado! [...] Você está no meio, você quer ganhar. Então tinha essa disputa, ninguém brigava por causa do teatro, mas existia bastante sacanagem do povo de teatro, era aquilo: cada um defendia a sua sardinha!” (Maciel, 2003, entrevista).

¹¹⁹ Sem recursos materiais, os artistas amadores se mobilizavam para garimpar materiais cenográficos, figurinos, adereços etc., além de partilhar entre si eventuais despesas, construindo, assim, um tipo de prática eminentemente coletiva a despeito da presença marcante de eles realizadas. Segundo Márcia Vezzà, ex-atriz do grupo amador Panelinha, do Clube Pan-WD de (Santo André): “Nós aprendemos a fazer refletor com lata de leite ninho. A gente tinha muita criatividade, pouco dinheiro, o grupo dava, o Panelinha tinha alguma verba, o clube fornecia. Eu lembro que uma outra peça que nós fizemos, que foi *Julietta e Romanoff*, nós ganhamos todos os tecidos da Rhodia; a Rhodia deu peças e peças, veio uma peça de veludo vermelho, e a minha tia Ivone falou assim: Nós vamos fazer a roupa da Julieta de veludo vermelho. Eu tenho até hoje o vestido guardado na casa da minha mãe, deve ter uns vinte metros de veludo vermelho, pesa uns trinta quilos, tanto que precisou fazer reforço dentro, uma espécie de um colete para eu poder vestir a roupa e a minha tia tinha medo de que a saia despencasse conforme eu andasse de tão pesada que era a roupa. Eu achava a coisa mais linda, era lindo, porque havia esse empenho em fazer

impulsionavam e potencializavam o coletivo em suas aventuras diletantes¹²⁰ e um público composto de amigos e familiares¹²¹. É possível perceber que, em suma, tratava-se de um teatro sem qualquer pretensão de tornar-se esfera autonomizada guiada por lógica metalinguística. Assim, o teatro amador do ABC estava mais preocupado em divertir o público e entreter os integrantes com vistas antes a atingir objetivos religiosos e comunitários do que priorizar maiores explorações estéticas¹²².

1.3.2. A profissionalização dos amadores

Na década de 1960, auge dos festivais amadores, já instalada no teatro de Alumínio, a SCASA passou a receber alguns artistas profissionais da cidade de São Paulo para dirigir atores e atrizes amadores. Foi o caso, por exemplo, de Adhemar

as coisas." (VEZZÁ, 2003, entrevista). Além de Marcia Vezzá fizeram parte do Clube Panelinha as atrizes Noreta e Ivone Vezzá e o diretor Roberto Caielli. Composto por familiares e pessoas ligadas pela Igreja, o grupo reforça os argumentos anteriores. Para saber mais a respeito do Clube Panelinha, ver Venâncio (2012).

¹²⁰ Daniele Macedo, Sandro de Cássio Dutra e Vilma Lemos citam vários exemplos de líderes dos grupos do ABC paulista entre as décadas de 1950 a 1970: "Diante de questões acerca da origem de seus grupos, os atores amadores quase sempre exaltam a iniciativa de um indivíduo em particular, como é o caso da SCASA – Sociedade de Cultura Artística de Santo André – liderado por Antônio Chiarelli em 1952 e, posteriormente, por Paschoalino Assumpção, em 1960; do grupo de Roberto Caielli, o Grupo Teatral Amador do Panelinha (PAN-WD, da década de 1960), também de Santo André; de Augusto Maciel, ligado ao Teatro Amador do Primeiro de Maio Futebol Clube (TAPRIM), em Santo André, cuja estreia ocorreu em 1967; do Grupo Cênico Regina Pacis, de São Bernardo do Campo, fundado por Antonio Assumpção em 1962. Jayme da Costa Patrão, João Fernandes, Plínio Turco, Milton Andrade, Carlos Rivani e muitos outros. Destacaram-se, ainda, no teatro amador local: o grupo de teatro do Centro Acadêmico de São Caetano do Sul, sob orientação do professor Dyrajaia Barreto, que, em 1963, assumiu o nome Grudyba, em homenagem ao professor; o Grupo Teatral Scala, liderado por Hortência Rodrigues e Richards Paradizzi e Grumasa (Grupo Maria Salete), ligado ao Colégio Estadual de Vila Barcelona." (CARVALHO, p. 11, 2005) "Na década de 70, também surgem novos grupos de teatro amador na cidade, com o MCTA (Movimento Cultural, Teatral e de Artes), fundado por Carlinhos Lira e do Grupo Labore de Teatro, resultante de ex-integrantes do grupo A Turma, que encerrara suas atividades". (MACEDO; DUTRA; LEMOS, 2013, p. 37).

¹²¹ "[...] o público, muitas vezes formado por familiares, colegas e amigos dos artistas mostra-se comumente como sendo um público generoso, leigo e pronto a corresponder às expectativas dos atores. É uma plateia que assiste aos espetáculos preocupada com o ator que lhe é familiar, atentando para as suas entradas e saídas de cena, com o tempo que permanece no palco, com a importância do papel do seu personagem, com o seu figurino e com as suas falas. Se não ocorrer nenhum imprevisto com os atores, eles serão celebrizados pelo seu público. Caso aconteça algo não programado, durante a encenação, ou a interpretação ainda seja principiante, aquele público desconsiderará, exaltando apenas aquilo que pareceu bom. O público familiar e solidário é um elemento primordial para a continuidade das produções cênicas amadoras, não só porque o teatro não existe sem ele, mas também por ser um motivador vibrante e excitante para o grupo" (*idem*, p. 47).

¹²² Segundo a atriz Dilma de Melo, que durante um tempo fez parte do Grupo Cênico Regina Pacis: "Inicialmente era um grupo um pouco menor dentro da paróquia, mais ligado às atividades de jovens, a catequizar, a atrair as crianças. Eu me lembro de uma pequena pecinha que a gente montou para atrair a criançada para o catecismo. Foi uma comédia, uma brincadeira que se passava na sala de espera de um dentista, com aquela criançada entrando e saindo, não querendo ser atendida, mandando o irmão no lugar. Existia um pequeno embrião de jovens interessados no teatro. E tinha, no caso, a liderança do Antonio, que gostava muito de teatro" (DILMA *apud* VENÂNCIO, 2012, p. 42).

Guerra que dirigiu, em 1964, o espetáculo *Gente como a Gente*, de Roberto Freire¹²³. O ator Antônio Petrin contou sobre sua entrada nessa montagem:

Eu fui na cara de pau fazer esse teste no Teatro de Alumínio, com o diretor chamado Adhemar Guerra. Eu e a minha mulher acabamos entrando para esse elenco da SCASA. Claro que eu me sentia como se estivesse ingressando na Broadway, tal era o nível que já estava estabelecendo para mim, mas eu era um trabalhador já, eu trabalhava na indústria, como desenhista, então eu tinha as minhas dificuldades. Mas, enfim, acabei sendo contratado. Eu falo como se fosse hoje, convidado para fazer parte daquele elenco. Depois, terminada essa peça, um ano depois, que foi um sucesso extraordinário, uma coisa fora do comum o sucesso que foi essa peça. (PETRIN, 2003, entrevista).

Por conta dessa experiência o diretor Adhemar Guerra incentivou alguns dos artistas a estudarem na EAD a fim de buscarem a profissionalização. Antônio Petrin, Anely Alvarez e Alexandre Dressler aceitaram a sugestão e juntaram-se a Anibal e Sônia Guedes para estudar na EAD com as bolsas conquistadas nas premiações dos festivais.

Empolgados com o ambiente da EAD, os artistas andreenses passaram a cogitar a possibilidade de formar um grupo profissional no ABC paulista. Em 1967 essa ideia foi intensificada e estimulada por Heleny Guariba, professora da escola de teatro. Segundo Silva:

Heleny Guariba, como toda a geração universitária da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da USP no início dos anos 60, havia acompanhado intensamente o movimento de renovação teatral que se dera em torno dos grupos Arena e Oficina. Indo para a Europa em 1964, tivera a oportunidade de frequentar os teatros subvencionados franceses nas Casas de Cultura, o Theatre de la Cité, de Roger Planchon, e o Berliner Ensemble. Havia também representado o Brasil no colóquio do Festival de Avignon, de 1967, sobre política cultural dos municípios. Trazia, na volta, forte impressão de que, “para ver bons espetáculos, era necessário ir aos subúrbios”, e estava disposta a tentar uma experiência na Grande São Paulo. O encontro com o grupo de atores de Santo André, imbuído do mesmo propósito, concretizava um ponto de partida (SILVA, 1991, p. 45).

Da parceria entre Guariba e os atores amadores andreenses que estudavam na EAD, nasceu o Grupo de Teatro da Cidade (GTC). Articulado-se por meio da SCASA, buscaram apoio na prefeitura de Santo André/SP e conquistaram subvenção de 7 mil cruzeiros destinados a montagem de *Jorge Dandin*, obra de Molière que marcou a

¹²³ Além de Adhemar Guerra, vale citar as presenças de Roberto Vignatti e Jonas Bloch como diretores que influenciaram o teatro amador no ABC a convite da SCASA.

estreia da Companhia recém fundada¹²⁴. Associando-se à instituição públicas e privadas com vistas a fomentar o teatro na região¹²⁵, pode-se dizer que a montagem de *Dandin* foi um sucesso: cumpriu um mês de temporada e contou com aproximadamente 7000 espectadores nas 34 apresentações realizadas no Teatro de Alumínio. Além disso, o espetáculo repercutiu nos jornais da cidade e de São Paulo bem, sendo também premiado na capital paulistana (Heleny Guariba foi premiada como "Revelação de Direção" pela Associação Paulista de Críticos Teatrais e Flávio Império ganhou o prêmio "Governador do Estado" de Melhor Figurino).

A reverberação positiva animou não só os integrantes do grupo, mas também a Secretaria de Educação e Cultura de Santo André que, além da inauguração do Teatro Municipal, prometeu ampliação de verbas para que a GTC pudesse oferecer cursos de interpretação, técnica e história teatral. O êxito levou-os aos preparativos da próxima montagem, *A Ópera dos três vinténs*, de Bertolt Brecht. Entretanto o entusiasmo foi arrefecido pelo Ato Institucional nº 5. Heleny Guariba se afastou do grupo ainda em 1968 para aproximar-se da luta contra a ditadura e ficou presa entre 1970 e 1971. Desapareceu logo após ser libertada e nunca mais houve qualquer notícia a seu respeito.

Após as dificuldades impostas pelo afastamento de Guariba, pelo clima repressivo instaurado após o AI 5 e pelo atraso na entrega do Teatro Municipal de Santo André/SP (que lhes deixava sem sede), no final de 1969 o GTC retomou as atividades transitando por auditórios de colégios, clubes de bairro, associações, bem como no teatro do SCASA (que havia perdido temporariamente o Teatro de Alumínio) e no recém inaugurado Teatro Conchita de Moraes. Nessas casas apresentou os espetáculos *O noviço* (de Martins Pena), *Cidade Assassinada* (de Antonio Callado), *O Barbeiro de Sevilha* (de Beaumarchais)¹²⁶ e o infantil *Pop, a garota legal* (de Ronaldo Ciambroni).

¹²⁴ *Jorge Dandin* foi o texto selecionado por Heleny Guariba para a primeira montagem do GTC. Apesar de os intérpretes ficarem decepcionados com a escolha (por julgarem ser "ultrapassado"), Guariba defendeu a ideia por acreditar ser fundamental encenar um texto com linguagem acessível e que pudesse ser assistido e compreendido pelo maior número possível de espectadores. Para saber detalhes da montagem de *Jorge Dandin*, bem como dos outros espetáculos do GTC, ver: Silva (1991).

¹²⁵ Segundo Heleny Guariba: "O que o nosso grupo está procurando criar é um núcleo local de cultura que venha nutrir não só o público já existente e que frequenta São Paulo, mas estender o teatro ao público potencial que existe na cidade. Nós pretendemos apresentar um teatro de nível igual ao que estão acostumados a ver, e ao mesmo tempo, partir para a conquista de grande parcela da população que ficou marginalizada das atividades culturais" (GUARIBA *apud* SILVA, 1991, p. 48. Entrevista concedida em 1968 à ELA – *Suplemento Feminino do Jornal News Seller*).

¹²⁶ *O Barbeiro de Sevilha* foi apresentado também na capital paulista e foi sucesso de crítica. "A surpresa ocorreu quando a crítica de São Paulo, descobrindo *O Barbeiro* numa curta e vazia temporada do teatro Itália fez dele um dos espetáculos mais elogiados do ano [...]. O reconhecimento da crítica iria ser ratificado na proclamação dos melhores do ano, quando Dyonísio Amadi recebe o prêmio Revelação de Direção e Luiz Parreiras o de Revelação de Figurinista, atribuídos pela [...] APTC. Além disso, a mesma

A partir de 1971, com a inauguração do Teatro Municipal, o GTC passou por uma importante fase de consolidação com as montagens de *Guerra do cansa cavalo* (de Osmar Lins), *Mirandolina* (de Goldoni), *Aleijadinho, aqui agora*, (dramaturgia coletiva) e *O evangelho segundo Zebedeu* (de César Vieira). No Teatro Municipal de Santo André, o GTC atingiu seu auge: contando com um espaço bem estruturado de apresentação e ensaio¹²⁷, subvenção municipal e bilheteria expressivas¹²⁸, pôde contratar diretores, técnicos e artistas profissionais de São Paulo para criarem os espetáculos junto com os membros do coletivo¹²⁹.

Ao final de 1973 o grupo foi à Colômbia participar do V Festival Latino Americano de Teatro e a aproximação com o coletivo Teatro Experimental de Cali implicou num redirecionamento nos rumos do GTC. Entre 1974 e 1978, mais maduro, o grupo andreense tentou ampliar seu repertório, sua linguagem artística, público e locais de apresentação etc. Além de experimentar a dramaturgia coletiva, buscou explorar uma linguagem mais simbólica. Dessa redefinição estética resultou a peça *A Heróica Pancada* (que não chegou a ser encenada devido a censura). Além desse trabalho, o grupo montou: *O Incidente no 113* (de Nelly Vivas), que chegou a cumprir temporada em São Paulo e, apesar de não ter alcançado êxito de bilheteria, foi bem recebido pela crítica paulistana; *Mumu, a Vaca Metafísica* (de Marcílio Moraes), apresentado no II Festival Internacional de Teatro organizado por Ruth Escobar e esteve entre os dez espetáculo mais expressivos de 1976 (SILVA, 1991); *Don Perlimplin com Belisa em seu Jardim* (de Garcia Lorca), apresentado no Teatro de Arena, em São Paulo, mas sem grande repercussão. Apesar da intensa produção artística, em 1978, inesperadamente, o grupo perdeu a subvenção municipal e se desfez.

Investigar a trajetória do GTC significa refletir sobre o teatro profissional de arte no ABC antes da década de 1980. Embora alguns coletivos contassem com a presença

Associação vota uma Menção especial ao Grupo Teatro da Cidade pelo trabalho de descentralização teatral” (SILVA, 1991, p.70).

¹²⁷ O Teatro Municipal de Santo André possuía boa estrutura técnica. Além do GTS, abrigou elencos profissionais que vinham de São Paulo: recebeu as estreias nacionais de *O Homem de La Mancha*, com Paulo Autran e Bibi Ferreira (1972), *Casa de Bonecas*, com Tônia Carrero (1973), *Coriolano*, também com Paulo Autran (1974) e *Tome conta de Amelie*, com Maria Della Costa (1975).

¹²⁸ A título de exemplo cabe citar o espetáculo *Guerra do cansa cavalo* que cumpriu temporada no Teatro Municipal de 67 apresentações e recebeu, ao todo, em torno de 22.500 espectadores (SILVA, 1991, p. 80).

¹²⁹ Embora Antônio Petrin, integrante do GTC, tenha dirigido muitas das encenações do grupo, alguns encenadores paulistanos também assumiram essa função (o que também se deu com cenógrafos, figurinistas e iluminadores). Quanto aos atores e atrizes, além dos já citados estudantes da escola de teatro, fizeram parte da trajetória do coletivo outros artistas do ABC que cursaram EAD, ao lado de amadores que tinham a intenção de profissionalizar-se.

de diretores profissionais da capital paulista, isso não lhes subtraía a condição amadora, afinal, os artistas tinham suas atividades remuneradas nas fábricas, empresas e comércios da região, deixando a arte para os horários de lazer e descanso. O GTC foi o único grupo conhecido que ousou profissionalizar-se. Suponho que algumas especificidades permitiram-lhe levar adiante suas expectativas e desenvolver vasta produção ao longo de uma década, a saber: a presença de Heleny Guariba no início do projeto, professora da EAD, artista inquieta e gabaritada no universo do teatro paulistano; a clareza dos integrantes do grupo na defesa da descentralização teatral; o forte vínculo com a SCASA (associação com muita tradição na cidade), que lhe conferia raízes sociais profundas; o apoio Secretaria de Cultura e da Prefeitura de Santo André que garantiu ao grupo proteção financeira significativa e o desobrigou de gerar seus próprios recursos¹³⁰; a intensa interlocução (construída por meio do convívio na EAD) estabelecida com instituições e profissionais paulistanos, bem como com grupos inovadores como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina e o fato de a Secretaria de Educação ter incentivado o teatro, e as artes em geral, nas escolas, o que garantiu um público fiel ao GTC durante toda a sua trajetória¹³¹ etc.

A formação do GTC na década de 1960 – somada à efervescência dos festivais amadores do ABC – culminou em outro passo importante para a profissionalização dos artistas da região: a criação da escola de teatro na Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS), em 1968. Aliás, grande parte dos professores da escola eram membros do GTC (Antônio Petrin, Dilma de Melo, Dionísio Amadi, Timochenco Wehbi, José Aramando Pereira da Silva etc.) e, por isso, apesar de se inspirarem no modelo de ensino da EAD, a FASCS foi fundada encampando o discurso de descentralização e de

¹³⁰ Vez ou outra o grupo também recebia verbas estaduais e federais em programas de apoio à atividade teatral (SILVA, p. 110, 1991).

¹³¹ O contato dos estudantes com espetáculos teatrais (não só do GTC, mas também dos elencos amadores da região e dos profissionais que vinham de São Paulo) alimentou o desejo de alguns jovens em fazer teatro. A atriz Sueli Vital, ainda criança, nos anos 1970, foi levada pela escola para assistir ao espetáculo *O Barbeiro de Sevilha* do GTC e comentou sobre a experiência: “Foi arrebatador! Sabe, uma coisa de... ‘Nossa!’”. Entrar, sentar naquelas cadeiras, as luzes se apagarem e aí, de repente, ilumina o palco e os atores começam a contar aquela história que eu não conhecia. Eu me lembro assim que era cada palavra, cada gesto. Eu tenho uma lembrança muito forte disso. E eu saio dessa apresentação, com 11 anos de idade, dizendo: ‘Ai, eu quero fazer isso! O que eu vou fazer da minha vida? Eu vou fazer teatro!’. E isso foi mobilizando a minha história. Não de teatro, porque na época eu não conhecia ninguém do teatro. Mas à medida que eu fui crescendo eu comecei a entrar em contato, comecei a ir assistir aos espetáculos de teatro, aos festivais, aos festivais de música também e daí eu comecei a conhecer as pessoas da área das artes. (VITAL, 2011, entrevista). Muitos relatos de atores e atrizes do ABC reforçam a importância da interlocução entre a escola e o teatro feito na região e, inclusive, alguns grupos amadores surgiram por conta do interesse despertado nessas ocasiões.

popularização da cultura¹³². Embora a FASCS tenha sido uma escola livre de teatro até meados de 1983 – ano em que o ensino profissional de teatro passou a vigorar na instituição –, desde sua fundação ela significou uma possibilidade real de aprendizado para aqueles que, sem condições econômicas de ir a São Paulo, tinham o desejo de profissionalizar-se ou de aprofundar-se na linguagem cênica¹³³. Por meio de oficinas, cursos, *workshops* e montagens os aprendizes tinham aulas práticas e teóricas de teatro, assim como mantinham contato direto com professores experientes da área. Essa imersão fez com que alguns artistas da escola seguissem pelos caminhos do teatro profissional, entre eles vários participantes da Cia. Arthumus de Teatro¹³⁴. O GTC representou um passo além do teatro amador de origem católica, todavia, seu fim demonstra os limites para o teatro profissional de arte na região. Apesar de ter nascido do dinamismo e da força do teatro amador no ABC, isso não foi o bastante para que o GTC lograsse êxito no teatro profissional de arte na década de 1980. Apesar disso, o legado da FASCS marca na trajetória do grupo uma contribuição à indelével: a partir de uma tradição específica, fundou uma matriz que interfere até hoje na definição dos limites e possibilidades do teatro na região.

1.3.3. O teatro amador no CPC e nos Sindicatos de Trabalhadores

A primeira peça [que eu vi] mesmo, oficialmente, foi aos 19 anos, no Cacilda Becker, com iluminação, sonoplastia e uma peça bem feita, foi *Cala boca, Já morreu*, do Luís Alberto de Abreu. Aquilo me encantou. Eu nem sabia quem era o Abreu. Vim conhecer depois. Eu assisti a essa peça e aquilo abriu... “Então é assim que faz teatro!”. Na semana seguinte a gente começou a montar uma pecinha para igreja. Isso foi em 1979 e estava tendo os períodos da greve. Aí eu montei uma peça que se chamava *Dia primeiro de maio, dia do trabalhador, o resto é do patrão*. Primeira peça, eu escrevi mesmo, não só escrevi, mas encenei. Fiz a montagem, meio baseando naquilo que eu tinha visto no teatro. Eu comecei exatamente a fazer teatro mesmo. O pessoal gostou muito da peça. A gente começou a apresentar em várias igrejas da

¹³² Vale lembrar que nos primeiros anos da década de 1970 a FASCS também contou com a importante presença do professor Eugenio Kusnet que, nesse curto período de tempo (em 1975 Kusnet veio a falecer), investigou em suas aulas como se dava a aplicação de exercícios que ele havia investigado até então. Para saber mais sobre o método do pesquisador, ver Kusnet (1971, 1997) e para saber mais sobre a trajetória dele como professor ver Piacentini (2011).

¹³³ Segundo Heitor Capuzzo, ator formado pela escola e hoje professor da Universidade Federal de Minas Gerais: Os alunos eram basicamente do ABC, oriundos da classe média baixa, trazendo como bagagem o inventário que a cultura operária industrial da época permitia. Para se ter uma ideia, apesar de já ser uma das cidades de maior densidade demográfica no Brasil, São Caetano não possuía sequer uma livraria (SILVA, 2011, p. 26).

¹³⁴ Para saber mais sobre a FASCS e sobre o projeto pedagógico da escola, bem como os caminhos profissionais trilhados pelos estudantes, ver: (SILVA, 2011).

região, que tinha um cunho político e sindical (SILVEIRA, 2011, entrevista)¹³⁵.

O teatro amador operário e popular do Centro Popular de Cultura e dos sindicatos nasceu em sintonia com a tradição das artes cênicas da região. Isto é, conforme apontei anteriormente, desde meados da década de 1940 e especialmente a partir dos anos de 1960, o teatro amador – feito em grande parte por e para os trabalhadores e suas famílias – se fortificou no ABC paulista. Além do aspecto da diversão intrínseco à produção artística amadorística da região, algumas iniciativas buscaram realizar um teatro de cunho eminentemente crítico e politizado que, de certa forma, pudesse traduzir os movimentos e lutas sociais de seu tempo. Foi o caso do Centro Popular de Cultura (CPC) e de alguns grupos de teatro ligados a Sindicatos de Trabalhadores.

Em 1961 o CPC de Santo André, sediado no Sindicato dos Metalúrgicos da cidade e intimamente vinculado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), dedicou-se a realizar atividades artísticas, sobretudo o teatro, cujas peças eram apresentadas prioritariamente no salão dos metalúrgicos e nos bairros da periferia da cidade. As principais referências para os espetáculos de CPC de Santo André eram o repertório do CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE)¹³⁶, em São Paulo, ao lado das montagens do Teatro de Arena e de alguns textos coletivos dos próprios artistas (em geral, sindicalistas, trabalhadores, estudantes universitários e atores e atrizes do elenco da SCASA)¹³⁷.

No conceito adotado pelo Centro Popular, “[...] a cultura tinha o intuito de libertação, em que a vanguarda cultural traria o suporte para a conscientização do povo, para que este pudesse se articular na tomada do poder” (VENÂNCIO; PERAZZO, 2013, p. 91). Tratava-se, portanto, de um trabalho de conscientização política tanto para quem participava do processo de criação¹³⁸ quanto para aqueles que assistiam as montagens finalizadas. Segundo o sociólogo Thimoteo Camacho:

¹³⁵ Além de ator amador (e depois profissional) Mauro Silveira, nascido em 1962, também foi metalúrgico em fábricas de São Bernardo do Campo, homologador no Sindicato dos Metalúrgicos da mesma cidade, funcionário de um mercado, dono de uma banca de jornal etc.

¹³⁶ Para saber mais sobre o movimento do CPC da UNE, ver Hollanda (1980) e Barcelos (1994).

¹³⁷ Dentre os textos encenados pelo CPC estão *O formiguinha* (de Arnaldo Jabor), *Eles não usam black-tie* (de Gianfrancesco Guarnieri), *Heróis de Barro* (de B. Z.) etc. Ver, Silva (1991, p. 35).

¹³⁸ Sônia Guedes, integrante da SCASA e depois do GTC, participou das atividades do Centro Popular de Cultura de Santo André e relatou: “[...] o CPC era um teatro muito esquemático, era teatro de propaganda muito maniqueísta: os comunistas são bonzinhos e os outros todos são muito maus. Era a época. Toda pessoa um pouco mais lúcida nessa ocasião era comunista, porque era a saída da ocasião. Era aquela ideia

[...] importante ressaltar que o CPC de Santo André foi uma experiência inovadora. Contribuiu para as modificações que se dariam mais tarde, dentro do próprio PC. Acabou se transformando numa espécie de 'braço direito' do Partido, onde haviam cursos de formação política, filosófica e de alfabetização. Por baixo do pano, eram cursos de formação de militantes para o PC (CAMACHO *apud* PARANHOS, s.d, p. 113).

Devido aos questionamentos sociais, ao engajamento político, ao conteúdo dos textos encenados e a ligação com o Partido Comunista, em 1964, com o golpe civil militar, o CPC foi fechado e alguns de seus participantes foram perseguidos. Todavia, apesar da sua curta trajetória, Silva aponta que:

[o CPC] teve uma forte influência na vida cultural de Santo André, na medida em que agregou pessoas de diversas áreas, abriu espaço na imprensa para os seus programas e inspirou especialmente a geração universitária no sentido de uma visão mais crítica da realidade brasileira (SILVA, 1991, p. 35).

A tradição comunista no ABC é antiga e remonta à década de 1930. Após o golpe civil militar de 1964 e o desmonte do Partidão na região, parte dos militantes comunistas, junto de alguns trotskistas, aproximaram-se das Igrejas católicas e, juntamente com os militantes da JOC e da ACO, tomaram parte juntos na reconstrução do sindicalismo no ABC. Assim, o teatro amador do CPC e aquele de origem católica se combinaram nas décadas 1970 e 1980 para forjar uma das mais importantes manifestações teatrais da história do teatro brasileiro: o teatro militante, constituído quase que integralmente por dirigentes sindicais e trabalhadores da base operária. Vale ressaltar que mesmo sob a ditadura militar e preso à uma estrutura sindical corporativista, o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo esteve a frente do projeto para "[...] mobilizar os metalúrgicos por meio de programações culturais, planos de formação política e projetos de comunicação" (PARANHOS, 2005, p. 1), visando, assim, organizar a categoria e travar a luta operária e popular na esfera cultural¹³⁹.

O teatro era uma opção cultural, artística e de lazer para os trabalhadores e, ao lado de outras iniciativas, fornecia subsídios para a reflexão acerca das experiências que

de que a revolução iria acontecer e nós íamos ser muito felizes quando chegasse a revolução" (GUEDES, 2003, entrevista).

¹³⁹ Segundo Paranhos: "É importante esclarecer que as atividades culturais organizadas pelas lideranças sindicais de São Bernardo abrangem: a coluna cultural no jornal *Tribuna Metalúrgica*, o apoio ao futebol, com a fundação do Grêmio, os bailes, as festas, os piqueniques (lembremo-nos de que os anarquistas também promoviam esses eventos), dicas no jornal sobre livros, discos e programas de televisão, a constituição de um departamento cultural responsável pelas mais diferentes iniciativas, os festivais de música e de pipa e o grupo de teatro" (PARANHOS, 2005, p. 2).

viviam, cumprindo também a função de atrair para o Sindicato dos Metalúrgicos homens e mulheres ainda não engajados na luta de classes. Nesse quadro surgiu, em 1979, o coletivo operário mais representativo da região: o Grupo de Teatro Forja¹⁴⁰, que além de sindicalistas e operários (e suas famílias) contou com a importante presença de Tin Urbinatti¹⁴¹. Segundo o próprio:

O Forja, desde sua fundação, esteve sempre ligado à pesquisa e coleta de dados, às impressões e aos anseios dos trabalhadores da região, dentro e fora das fábricas. Ligou-se sempre às preocupações e orientações da direção sindical para o conjunto da categoria. O grupo era estimulado pelo fazer teatral a buscar uma visão maior, de conjunto. Lia textos, ouvia palestras, participava de assembleias e congressos, militava dentro e fora das fábricas. Procurava entender e responder aos desafios de cada nova realidade e/ou campanha deflagrada pela direção sindical. Estudava-se toda e qualquer situação vivida pelos operários dentro das fábricas. Como exemplo, cito os debates ocorridos sobre o comportamento da classe patronal para a identificação dos operários mais atuantes, os militantes no interior das empresas (URBINATTI, 2011, p. 25).

Em toda a sua trajetória (de 1979 a 1994) o Grupo Forja atuou no sindicato, nos bairros e favelas onde moravam os metalúrgicos, em sociedades de amigos de bairros, igrejas, núcleos de organizações partidárias e teatros, sempre apresentando peças com alto teor político com o objetivo de conscientizar das camadas sociais subalternas e organizá-la para a luta de classes em todos os planos, inclusive o cultural. Assim, a proposta do Forja interligava política e estética na medida em que aliava o engajamento social ao universo lúdico.

¹⁴⁰ Outros grupos de teatro operário existiram antes de 1979, mas não tiveram uma prática tão intensa quanto à do Forja. Cabe destacar o Grupo de Teatro Ferramenta, que antecedeu e, inclusive, teve muitos integrantes que participaram do Forja. O Grupo Ferramenta era ligado à escola de madureza do sindicato, o Centro Educacional Tiradentes (CET), então coordenado pelo professor de Física, José Roberto Michelazzo, recém saído da prisão — estava detido por conta de suas ligações com a Ala Vermelha. Os alunos-operários do Centro reclamavam por uma atividade que estimulasse a leitura de textos e livros e, assim, passaram a inserir montagens de peças teatrais em suas atividades. Entre 1975 e 1978 o Grupo Ferramenta encenou textos de Martins Pena, Augusto Boal, Ariano Suassuna, Bertolt Brecht etc. Para saber mais sobre o Grupo Ferramenta, ver Paranhos (2007b).

¹⁴¹ Segundo Urbinatti: “Eu havia concluído o curso de Ciências Sociais na USP. Já havia trabalhado como ator profissional em algumas peças, e também participado da criação do Grupo de Teatro de Ciências Sociais do qual fui diretor durante anos, tendo recebido o APCA (...) em 1976, pelas estreias nacionais de *Prova de fogo* (A Invasão dos Bárbaros) de Consuelo de Castro e *Papa Highirte* de Oduvaldo Viana Filho, ambas proibidas pela Censura Federal. Em 1978, escrevi uma peça: *O engana trouxa tá caindo* encenada por alguns metalúrgicos da zona sul de São Paulo, vinculados a grupos de teatro amador da região. A apresentação da peça era acompanhada pelos integrantes da chapa de Oposição Sindical na campanha eleitoral do Sindicato dos Metalúrgicos de São Paulo, da qual o companheiro e amigo Santo Dias da Silva [operário assassinado pela repressão policial] era um dos candidatos. Essa encenação foi apresentada em vários bairros de São Paulo. Numa delas, lá pelos lados da Vila Mercês, próximo a São Bernardo, um metalúrgico do Sindicato de São Bernardo a assistiu e me procurou. Solicitou-me que escrevesse uma peça para a campanha salarial deles, cujo eixo seria sobre o Contrato Coletivo de Trabalho. Escrevi o texto [...]. Depois vieram a greve de 1979, a repressão, a intervenção e o convite para que eu contribuísse na luta ajudando com meus conhecimentos na área do teatro. Tinha início ali a criação do grupo de teatro. Sugeri o nome *Forja*” (URBINATTI, 2011, p. 15).

O Grupo Forja encenou tanto textos construídos coletivamente – tais como *Pensão liberdade* e *Pesadelo*¹⁴² – quanto obras já conhecidas que interessavam diretamente ao coletivo – tais como *Dois perdidos numa noite suja* (de Plínio Marcos) e *A revolução dos beatos* (de Dias Gomes). Além disso, montou várias peças curtas (esquetes) que tratavam diretamente dos assuntos da conjuntura política, econômica e sindical, auxiliando nas campanhas deflagradas pelo sindicato. Cabe ressaltar que após as apresentações o grupo quase sempre promovia debates em que os espectadores falavam a respeito do que tinham acabado de assistir e, a partir do diálogo instaurado, os artistas-operários travavam uma conversa sobre a experiência vivida por cada trabalhador – numa tentativa de conscientizá-los da importância das greves e da participação ativa na luta política¹⁴³. A recepção do público reiterava a importância da ação teatral, nas palavras de alguns integrantes do Forja:

Vi com meus próprios olhos no término das cenas, dezenas de amigos meus sensibilizados pelas emoções. Fiquei contente e emocionado também. No dia seguinte lá na fábrica, aí é que eu senti como o teatro muda a cabeça dos seres humanos. O pessoal não discutia como normalmente faz, sobre o futebol, churrascada ou Sílvia Santos, mas sim sobre os personagens da peça *Pesadelo* (SILVA, *apud* URBINATTI, 2011, p. 19).

O trabalho do Grupo Forja tem contribuído muito para o avanço da categoria. Em primeiro lugar, porque a cultura aproxima e identifica as pessoas. Nós temos comprovado isto porque o trabalho do grupo tem trazido à tona a capacidade criativa do trabalhador. Criatividade esta que tem sido sufocada pelos meios de comunicação de massa. De repente o trabalhador começa a questionar e percebe que mesmo na sua labuta do dia a dia, no seu trabalho, ele tem de usar sua imaginação, sua capacidade criativa. Como resultado concreto do valor do trabalho do Grupo Forja, tem sido as discussões com os companheiros dentro da fábrica. Companheiros que nunca foram ao teatro e que passaram a acompanhar todas as atividades do grupo e que através dos seus depoimentos, têm demonstrado uma grande assimilação das propostas e dos trabalhos apresentados pelo Forja (ELEUTÉRIO, *apud* URBINATTI, 2011, p. 20).

A tentativa de manter um grupo de teatro vinculado ao sindicato não foi fácil, pois existiam vários entraves que dificultavam a criação do coletivo, a saber: a falta de hábito de leitura entre os trabalhadores; problemas de ordem pessoal; participantes

¹⁴² Autores como Fernando Peixoto e Octavio Ianni destacaram a arquitetura dos textos escritos por eles. Ianni escreveu sobre *Pensão liberdade*: “De repente, está tudo ali. A exploração e o explorado, o explorador e o trabalhador, a televisão e a propaganda, a mentira e o engano, o dinheiro pouco e o dinheiro muito, o cansaço e a sofrência, a luta e a conquista, o poder da burguesia e o poder da classe operária. É uma miniatura da sociedade. Tem liberdade só no nome. *Pensão Brasil*. Só. Por enquanto”. (IANNI *apud* URBINATTI, 2011, p. 30).

¹⁴³ Só com a peça *Pesadelo* o Forja levou cerca de 2500 pessoas para o sindicato. Para Urbinatti: “Isso é mobilização e atinge principalmente trabalhadores que não têm atividade sindical, é uma outra forma do sindicato entrar na fábrica, é uma outra ligação dos trabalhadores com o sindicato”. (URBINATTI, p. 68, 2011).

ausentes nos ensaios; problemas com alcoolismo, falta de disciplina e cansaço por parte dos artistas-operários; intervenção indevida dos dirigentes sindicais etc. Apesar disso, o Grupo Forja conseguiu entrecruzar de maneira admirável o sindicato, a militância e o universo cultural, bem como foi responsável pela criação de vários outros grupos operários que nasceram no ABC¹⁴⁴. Assim, sem dúvida o Forja impulsionou o movimento dos metalúrgicos em São Bernardo em direção a uma experiência cultural significativa para o sindicalismo brasileiro¹⁴⁵.

Aproveitando a tradição do teatro amador católico da região e recodificando-o desde um ponto de vista de classe, o teatro amador operário e popular contribuiu, em momento de ascensão da luta social, para a articulação de uma linguagem e de uma identidade de classe com dimensões ao mesmo tempo estéticas e políticas. Deste modo, com enorme criatividade e importância política e cultural, também tornou-se uma das matrizes do fazer teatral no ABC. Isto é, do teatro operário e popular surgiram diversos artistas e sua força militante por vezes opera como uma tradição subterrânea que nutre continuamente os coletivos teatrais da região.

A Arthúmus nasceu no seio das camadas sociais subalternas, em meio ao intenso movimento de teatro amador católico, operário e popular, e ao redor da FASCS. Sua trajetória partiu das possibilidades abertas pelas matrizes sociais e culturais acima expostas e, ao buscar profissionalizar-se no “teatro de arte”, enfrentou dificuldades de certo modo semelhantes às enfrentadas pelo GTC (ainda que em uma conjuntura diferente). Em suma, a tradição teatral do ABC foi o primeiro vetor que deu empuxo à trajetória da Arthúmus. Todavia, desde então diferentes histórias, ideias, perspectivas e narrativas se entrecruzaram em contextos sociais e culturais específicos para configurar o processo de formação da Companhia. Assim, a tarefa do próximo capítulo será lançar um olhar nesse sentido.

¹⁴⁴ "Houve, com a qualificação técnica e artística dos operários-atores, uma multiplicação de grupos de teatro na região, ou seja, a partir das encenações que o Grupo Forja realizava nos sindicatos, bairros e associações, surgiam novas pessoas; operários, trabalhadores em geral interessados no fazer teatral. A partir daí, o Forja destacava um ou mais dos seus componentes para ajudar, com algumas noções básicas das técnicas das artes cênicas" (URBINATTI, 2011, p. 22) Como exemplo dos grupos inspirados na ação do Forja é possível citar o Grupo Alicerce, do Sindicato de Construção Civil de São Bernardo do Campo, o Grupo Teatral do Silvina, da favela do Jardim Silvina, em São Bernardo do Campo/SP e o Grupo Tupi, ligado a paróquia da Vila Palmares, em Santo André/SP.

¹⁴⁵ A década de 1990 inaugurou nova conjuntura política, econômica e social que implicou em um retrocesso das lutas sociais no Brasil e, assim, no encerramento das atividades do Grupo Forja. Seja como for, para mais informações acerca da história do coletivo, ver Urbinatti (2011).

CAPÍTULO 2. A trajetória da Cia. Artehúmus de Teatro

A Cia. Artehúmus de Teatro foi fundada em São Bernardo do Campo em 1987 e em seus mais de 20 anos de história percorreu diversos caminhos artísticos: começou como uma Companhia amadora; fez peças infantis; produziu espetáculos adultos com diferentes elencos e há 11 anos investe na pesquisa de linguagem de grupo, contando com algum tipo de auxílio financeiro por edital público¹⁴⁶. Muitos artistas fizeram parte da história da Artehúmus, que atualmente conta com a presença de Evill Rebouças, Solange Moreno, Daniel Ortega, Edu Silva, Cristiano Sales e Natália Guimarães. Em sua extensa trajetória, a Companhia não manteve os mesmos participantes, assim como nem sempre trilhou os mesmos caminhos, de maneira que seus objetivos e sua linguagem cênica se transformaram lentamente ao sabor das experiências e desejos do coletivo e de seus integrantes. Assim, se nos primeiros anos de existência da Artehúmus o interesse do grupo esteve voltado prioritariamente para “viver de teatro”, no início dos anos 2000 passou a investir suas melhores energias para fazer parte do dito teatro de grupo¹⁴⁷. Nesse movimento, transformou sucessivamente a condição de seus membros de atores amadores para atores profissionais, “artistas-pesquisadores” e, finalmente, “artistas-performers”. O processo da Companhia pode ser compreendido também como uma saga pela conquista de posições mais prestigiosas no universo de experiência do teatro paulistano; o que será tematizado no presente capítulo.

A fim de compreender as várias e diversas etapas estéticas, poéticas e ideológicas da Artehúmus foi preciso não apenas analisar os processos de criação e os espetáculos do grupo, mas, principalmente, investigar os passos da Companhia desde sua fundação até o momento presente, assim como refletir sobre os deslocamentos do coletivo ao longo de seu histórico artístico. Para tanto, também foi necessário captar o tom geral do teatro paulistano a partir de 1980, isto é, do teatro brasileiro contemporâneo, pois as andanças da Artehúmus só podem ser compreendidas se encaradas na perspectiva do universo teatral. Em suma, é imprescindível interpretar a

¹⁴⁶ Os cinco últimos processos de criação da Artehúmus foram contemplados por auxílios públicos de teatro: o primeiro (*Evangelho para lei-gos*) pelo Programa de Valorização de Atividades Culturais, da Prefeitura de São Paulo (VAI) e os outros quatro (*Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria*; *Ohamlet: do estado de bichos e coisas*; *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário* e o atual *Faixas de Gaza*) pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

¹⁴⁷ Também foi apenas a partir do início dos anos 2000 que a Artehúmus passou a contar com um elenco estável de artistas, pois, até então, o grupo havia sido formado por diferentes integrantes a cada trabalho – apenas Evill Rebouças participou de todas as peças da Companhia.

trajetória do grupo em função de sua interação com outros grupos, artistas, instituições públicas e privadas, críticos e demais participantes que formam o campo teatral paulistano.

Apesar de sempre terem existido diversos grupos de teatro, na década de 1980 houve uma proliferação desses coletivos e alguns deles tiveram uma destacada produção na cena paulistana¹⁴⁸. Na década de 1990 o teatro de grupo ganhou a força e o dinamismo de um movimento na capital paulista, alcançando, na década de 2000, a aprovação da Lei 13.279/02, conhecida como Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo¹⁴⁹. Formulada em virtude da mobilização dos grupos teatrais militantes na ocasião, o Fomento permitiu a consolidação do formato atual do universo do teatro paulistano, assim como a interferência significativa no “teatro de arte” no Brasil, avançando as fronteiras da cidade e do estado de São Paulo.

A explosão do teatro de grupo nas últimas décadas resultou de diversas transformações no universo teatral e na sociedade brasileira. Para ocupar posições prestigiosas nesse universo os coletivos tiveram de acumular capital cultural e simbólico que os credenciaram a um lugar no campo teatral. No primeiro capítulo da dissertação fiz um esboço, sem nenhuma pretensão exaustiva, do processo que redefiniu o universo teatral brasileiro (e, especialmente, o paulistano) nos últimos 40 anos. Todavia, levanto

¹⁴⁸ A pesquisa feita por Alexandre Mate apontou que havia mais de 250 grupos de teatro em atuação na década de 1980. Entre aqueles com maior destaque podem ser citados: Ar Cênico; TAPA; Ventoforte; Grupo de Arte Ponkã; A Vaca Gritou Me; Grupo Estação da Luz; Grupo de Teatro Macunaíma; Grupo Após’Tolos; o Truques, Traquejos e Teatro; Movimento Zero Hora; Grupo Pó de Serra; Grupo de Teatro Ornitorrinco; Grupo de Arte Pau Brasil; Grupo Harpias e Ogres; Pod Minoga Studio; Engenho; Necas de Pitibiribas; Grupo Mambembe e Núcleo de Estética e Arte Popular (Estep); Núcleo Pessoal do Victor; Pessoal do Poente; Grupo Mamãe de Corda; XPTO; Grupo Barca de Dionisos; Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV); Teatro Oficina Uzyna Uzona etc. (MATE, 2008, p. 9-12). Alguns dos grupos dos anos 1980 permaneceram em atuação nas décadas posteriores, enquanto que outros, embora sem continuidade, vieram a formar novos coletivos.

¹⁴⁹ Inúmeros coletivos foram fundados nos anos de 1990 e 2000 e muitos deles estão em atuação até os dias atuais, a saber: Academia de Palhaços (2007); Arte Simples de Teatro (2006); Articularte (1999); As Graças (1995); Banda Mirim (2004); Buraco D’Oráculo (1998); Caixa de Imagens (1994); Casa Laboratório (2004); Cemitério de Automóveis (1996); Cia. Antropofágica (2002); Cia. da Revista (1997); Cia. de Teatro Heliópolis (2000); Cia. do Quintal (2002); Cia. do Latão (1997); Cia. dos Inventivos (2004); Cia. Estável (2001); Cia. Estudo de Cena (2006); Cia. Livre (2000); Cia. Razões Inversas (1990); Cia. Teatro Documentário; Cia. Teatro Balagan (2000); Cia. Trucks (1990); Cia. São Jorge de Variedades (1998); Club Noir (2006); Coletivo Negro (2007); Coletivo Quizumba (2008); Cia. do Feijão (1998); Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro (2000); Elevador de Teatro Panorâmico (2000); Folias D’Arte (2000); Fraternal Cia. de Artes e Malas Artes (1993); Grupo XIX de Teatro (2001); II Trupe de Choque (2006); Kiwi Companhia de Teatro (1996); La Mínima (1997); Mundana Cia. (2000); Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (2001); Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo (1998); Opovoempé (2005); Os fofos encenam (2001); Os Satyros (1989/1990); Parlapatões (1991); Pessoal do Faroeste (1998); Pombas Urbanas (2004); Redimunho de Investigação Teatral (2003/2004); Tablado de Arruar (2001); Teatro dos Narradores (1998); Teatro do Incêndio (1996); Teatro da Vertigem (1991); Trupe Sinhá Zózima (2007); Trupe Artemanha de Investigação Artística (1996); Velha Companhia (2003) etc. (GOMES; MELLO, 2014).

aqui uma hipótese que pretendo explorar em investigações futuras: para se consolidar, alguns artistas adentraram nas universidades públicas na medida em que elas eram um espaço mais libertário e democrático, especialmente depois do fechamento que se sucedeu ao golpe civil-militar em 1964 (que esvaziou o teatro, destruiu as instituições teatrais e acarretou enorme crise financeira que abateu a produção cênica)¹⁵⁰; tiveram de manter interlocução com instituições públicas (Secretarias de Cultura, Casas de Cultura etc.) procuraram tornar institucionais essas relações (através de Leis e outros mecanismos de fomento); estreitaram formas de diálogo com o capital público-privado e privado (SESC, SESI, Petrobrás, Correios, BNDES etc.) e tiveram de participar de uma densa rede de contatos com diversos outros grupos e artistas também bem posicionados etc. Seja como for, de forma crescente, a partir da década de 1980, os coletivos que ostentaram esses trunfos puderam conhecer em minúcias os expedientes estéticos contemporâneos e, assim, conquistaram financiamento público ou privado para produzir seus processos de criação, bem como construíram seus processos criativos nos quadros das pesquisas acadêmicas realizadas no interior das universidades públicas (transformando o grupo em objeto de pesquisa acadêmica). Além disso, ainda que não seja a realidade de todos, os mais bem posicionados tem sede própria e deste modo podem explorar intensamente sua própria linguagem artística¹⁵¹.

Assim, a expressão teatro de grupo passou a fazer parte do vocabulário dos artistas, da mídia jornalística e da pesquisa acadêmica, sendo vinculada às noções de teatro de pesquisa, “teatro alternativo” e “teatro colaborativo”, embora nem todos os coletivos possam, a rigor, ser definidos por tais denominações. Em resumo, as posições mais prestigiosas no universo atual do “teatro de arte” foram ocupadas por artistas que fizeram (ou ainda fazem) parte dos coletivos mais bem posicionados no universo teatral paulistano.

Entretanto, de nenhuma maneira pretendo generalizar a trajetória da Cia. Arthúmus para todos os grupos de teatro que convivem no universo teatral paulistano; ou seja, é inevitável reconhecer a enorme diversidade de experiências, trajetórias e até

¹⁵⁰ Recentemente a aproximação de alguns artistas da universidade pública vem ganhando outra natureza. Tal relação talvez tenha a ver com a necessidade de uma revitalização da classe, com o aumento das vagas nas universidades, com a ampliação dos cursos superiores em artes cênicas etc. Seja como for, esse é um tema que merece investigações mais acuradas.

¹⁵¹ Evidente que a maior parte dos grupos com sede própria se deparam com aluguéis exorbitantes, enfrentam a atual crise dos “teatros independentes” e são confrontados com a especulação imobiliária que assola a cidade de São Paulo. Ainda assim, esses coletivos conseguem desenvolver seus processos artísticos, criar seus experimentos cênicos e apresentar seu repertório regularmente, ou seja, podem se inserir com maior facilidade no universo do teatro paulistano.

mesmo de objetivos entre os coletivos. Por outro lado, o esforço analítico que aqui realizo precisa necessariamente articular essa diversidade com vistas a dar-lhe algum sentido sob o risco de nunca ultrapassarmos os estudos de caso.

Vale apontar também que em nenhum momento a reconstrução da trajetória da Artehúmus deve ser vista como o relato triunfal de um grupo que conseguiu superar as barreiras que os grupos "privilegiados" não teriam precisado enfrentar. O argumento que pretendo desenvolver é muito mais matizado do que isso. Tomando-se o universo social como um todo, os artistas brasileiros estão em geral na posição de dominados e, nessa medida, foi enfrentando condições adversas que alguns puderam estabelecer-se. Assim, o argumento aqui desenvolvido não pretende de nenhuma maneira apagar a luta travada pelos coletivos: nada foi dado aos grupos, em especial para aqueles que já atuavam na década de 1980 e viveram uma realidade completamente adversa à pesquisa continuada em artes; tudo foi duramente conquistado e ainda não está plenamente assegurado. Todavia, ao travar uma luta intensa enquanto dominados no campo social mais abrangente (ou mesmo em outros campos, como econômico), alguns coletivos conseguem, aos poucos e com dificuldades, estabelecer-se, tornando-se, assim, dominantes no campo social específico que constroem¹⁵². É nessa medida que, apesar de reconhecer a luta dos grupos de pesquisa, compreendo a Cia. Artehúmus como um grupo originalmente *outsider*¹⁵³, isto é, um coletivo que, como vários outros, precisou se encaixar às práticas consagradas pelos grupos estabelecidos no campo teatral paulistano para que pudesse tornar-se reconhecido pelos demais¹⁵⁴. Desta maneira, o objetivo geral deste capítulo será demonstrar os estratagemas mobilizados pelo coletivo em sua tentativa de superar a marginalização não apenas em relação ao campo social mais abrangente, mas também em relação ao universo do teatro paulistano. Portanto, apesar de reconhecer a luta dos coletivos estabelecidos, pretendi problematizar o fato de que nem todos têm as mesmas oportunidades nem o mesmo poder de definir as regras que organizam o universo do "teatro de arte"¹⁵⁵.

¹⁵² Nesse sentido ver: Bourdieu (1996).

¹⁵³ Mobilizei as noções de *estabelecidos* e *outsiders* a partir da obra de Norbert Elias (2000).

¹⁵⁴ Até o início dos anos 2000 a Artehúmus não fazia teatro de pesquisa e, portanto, não era reconhecida pelos grupos do teatro paulistano e não conseguia inserir-se nos espaços e instituições artísticas de São Paulo. Apenas 13 anos depois de sua fundação, o coletivo começou a assumir, aos poucos, o discurso, a estética e o modo de produção mais afeitos aos ideais do teatro de grupo e, desde então, vem conquistando novos espaços. Mais à frente essa história será narrada pormenorizadamente.

¹⁵⁵ Daniel Ortega, integrante da Artehúmus, tratou dessa questão abertamente: "Chega uma hora que não dá mais pra você ficar à margem. Porque você... Você começa a perceber... Uma coisa é você estar à margem, todo mundo estar à margem porque aquele teatro é "teatro cabeça" e está à margem. A partir de um momento que existe uma força, existem várias forças trabalhando aquele tipo de pensamento, aquele

Ante o exposto, demonstrarei a seguir como em seus primeiros anos as ambições e a produção da Cia. Arthúmus de Teatro esteve distante dos ideais estéticos e ideológicos do teatro de grupo, de maneira que, nesse período, esteve à margem do fechado universo do “teatro de arte”. Apenas a partir do início dos anos 2000, quando os integrantes da Companhia converteram algumas credenciais adquiridas ao longo dos anos em uma possibilidade real de adentrar no universo teatral paulistano e, assim, conquistar posições prestigiosas nesse campo, é que o coletivo pôde se aproximar da pesquisa continuada do teatro de grupo e, desde então, pôde desenvolver sua linguagem e um lugar ao sol¹⁵⁶.

2.1. O “teatro de arte” visto de fora

“[...] eu nem sabia o que era teatro! Até então só tinha visto a peça na escola e a Glória Pires na novela” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

“E nessa época eu nem sabia o que era teatro. Mas eu sempre tinha essa cabeça. Engraçado isso, né? Brincava de televisão e eu achava que eu tava sendo filmada!” (MORENO, 2014, entrevista).

“Eu sempre acho que eu sou um caso improvável assim, de fazer arte. Porque na minha casa sempre teve pouca arte e pouca cultura rodando [...]. A cultura que tinha em casa era a minha mãe ouvir discos de música sertaneja e televisão [...]. Eu pensei: ‘Teatro?’. Não tinha a menor ideia... Eu já tava com quinze para dezesseis anos e nunca tinha visto uma peça de teatro na vida” (SILVA, 2015, entrevista).

2.1.1. Entre o mundo do trabalho e o teatro amador

A Companhia Arthúmus de Teatro nasceu no ABC paulista em 1987 com a estreia da peça amadora *Explode seiva bruta*. A história da Arthúmus confunde-se com a trajetória do fundador da Companhia, o ator, dramaturgo e diretor Evill Rebouças, uma vez que ele é a única figura presente em todas as criações do grupo.

Rebouças não nasceu em família sequer “remediada” e, assim, originalmente esteve muito distante das condições sociais que parecem sustentar as posições mais distintas no teatro paulistano. Sobre seus tempos de criança e adolescente, Rebouças relata:

tipo de teatro... As coisas vão surgindo. Aí você tem que ir junto. Eu não quero ficar pra trás. Então a gente correu atrás. Acho que foi por isso que a gente aprofundou mais ainda a pesquisa, sabe?” (ORTEGA, 2015, entrevista).

¹⁵⁶ O presente capítulo foi construído com base em entrevistas com atuais e ex integrantes da Cia. Arthúmus e a partir do material documental coletado no arquivo pessoal de Evill Rebouças.

Eu nasci numa cidade chamada Jaguaruana. Fica a três horas de Fortaleza. De Jaguaruana para o lugar onde eu morava (que ainda hoje é um povoado com casas de pau a pique) dá mais ou menos meia hora. Meu pai era agricultor, minha mãe das prendas domésticas. Minha mãe foi alfabetizada por uma madrinha dela – a mesma que também a ensinou a respeitar as “regras” para não ter tantos filhos – coisa que não adiantou muito, pois ela teve doze filhos e vingaram seis. Nunca recebeu diploma, mas sabia escrever. Em função desse contato com as letras, ela percebeu a importância de por os filhos na escola. Por isso, todos meus irmãos estudaram. Mas pra isso acontecer, eles tiveram que ir a pé para o único grupo escolar que ficava no centro de Jaguaruana. Por volta dos anos 1970, meus irmãos com “estudos completos” começaram a vir para São Paulo para ganhar a vida. Primeiro a Sônia se casou e ela e o marido vieram... Aí ela ficou três ou quatro anos e falou: “Manda o mais velho”. Veio então o Silró. Silró arrumou emprego numa metalúrgica e disse: “Manda a Margarida”. Guida também começa a trabalhar na metalúrgica e chega a vez de vir o Beto. Só que o Beto já estava namorando e não quis vir. Depois de um tempo foi a vez da Guida dá o seu veredito: “O próximo que virá é o pai”. Aí veio o meu pai. Sem estudos, o destino do meu pai foi trabalhar de faxineiro na mesma metalúrgica que meus irmãos trabalhavam. Por fim, veio o Chico. Em São Paulo todos pegavam seus salários e guardavam, já que a ideia era termos uma casa. Compraram um terreno. Construíram uma casa em São Bernardo do Campo. Eu e minha mãe fomos os últimos a chegarem aqui. É mais ou menos essa a história da minha chegada até aqui [...]. Com mais ou menos dez anos eu comecei trabalhar... Nove para dez. Fui trabalhar de empacotador e carregador de compras para as freguesas de um supermercado. Era muito chato! Muito triste fazer aquilo! Eu queria ver o *Sítio do pica-pau amarelo*, queria jogar bola, mas não tinha tempo. Estudava de manhã, almoçava meio, entrava em seguida no mercado pra sair somente às oito horas da noite. Eu trabalhava de segunda a segunda. Só no domingo saíamos duas horas da tarde [...].

O trecho selecionado evidencia a origem social de Rebouças. A migração para São Bernardo do Campo – coração da região fortemente industrializada do ABC paulista – transformou uma família de pequenos agricultores pobres em uma família de metalúrgicos, na qual até as crianças tinham de trabalhar para ajudar com as despesas. Rebouças traz na memória afetiva momentos que nem vivenciou pessoalmente, evidenciando a importância do círculo familiar na reprodução da classe operária e das camadas sociais subalternas no Brasil. Nascido numa família de operários migrantes, com pai e irmãos trabalhando em metalúrgicas, Rebouças foi incentivado pelos pais a entrar para o Círculo de Amigos do Menino Patrulheiro de São Bernardo do Campo¹⁵⁷. Rebouças comentou sobre isso:

Por volta de doze anos eu fui ser menino patrulheiro. Meus pais falaram assim: “Você precisa ter uma profissão. Como você não quer trabalhar no ‘chão da fábrica’, então precisa se preparar pra trabalhar na área administrativa”. De graça só havia o curso do menino patrulheiro. Entro. Concluo o curso. Os melhores da turma recebiam como prêmio o encaminhamento para trabalhar nas montadoras. Pude escolher entre Volks,

¹⁵⁷ O Círculo de Meninos Patrulheiros foi fundado em 1972 em São Bernardo do Campo e historicamente visou atender jovens e adolescentes em vulnerabilidade social com vistas a integrá-los socialmente.

Scania e Mercedes. Só que tinha um moleque que me enchia o saco durante o curso inteiro, sabe? Os moleques da minha classe falavam: “Pega ele lá fora! Pega ele lá fora!” Aí quando chegou o último dia de curso, decidi: “Já que amanhã eu começo na Scania, hoje eu pego esse moleque”. Não foi uma briga simples. Quebrei o braço dele. E claro que por conta disso, pelo mau comportamento, eu não fui encaminhado pra Scania [...]. Meu castigo foi trabalhar numa fabriqueta. Boqueta de lixo – como diziam os meus irmãos. (...). Relato essa mudança de rumo operário porque se eu tivesse entrado na Scania, talvez eu não tivesse ido para o teatro. Digo isso porque a minha ascensão profissional era muito rápida nas metalúrgicas. Com dezenove anos, eu chefiava um departamento de compras inteiro [...]. Se essa ascensão tivesse ocorrido numa montadora, com certeza o salário, a estabilidade e as chances de crescimento seriam imensamente maiores... Ou seja, um quadro absolutamente adverso daquilo que eu ouvia dos meus familiares quando dizia que queria fazer teatro. (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

A fala de Evill Rebouças expressa a preocupação de seus pais em dar um rumo para a carreira profissional do filho, mesmo que ele tivesse apenas doze anos. Tal inquietação é compreensível na medida que faz parte da moral das famílias operárias: o dever de trabalhar e tornar-se apto a exercer a ética de provedor da família. Assim, ao estimulá-lo a procurar os Meninos Patrulheiros, a família de Rebouças o guiava para aquilo que acreditava ser sua função neste mundo: tornar-se trabalhador, quiçá metalúrgico de uma grande montadora. Ademais, mais um filho trabalhando significaria maior tranquilidade financeira em casa e, ainda, mais um Rebouças percorrendo um caminho digno e independente. De acordo com o determinado, o menino Evill seguiu os passos previstos pelos pais e não só fez parte da turma dos patrulheiros como ingressou como empregado numa metalúrgica em São Bernardo do Campo. Vale notar que o encenador afirmou que, caso tivesse exercido um cargo respeitável numa fábrica relevante do ABC paulista (como a Scania), seria difícil abandonar a ocupação para tornar-se profissional do teatro. Não valeria o risco de apostar num universo tão desconhecido à classe operária! Ademais, a fuga da condição operária não implicava apenas em abrir mão dos recursos materiais que uma empresa de grande porte poderia lhe proporcionar, abandonar o “bom emprego” em troca de algo como o teatro seria visto por todos a sua volta – e por ele próprio! – como um ato de traição às suas origens¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Isso não significa que a família de Rebouças tenha aceitado bem o fato de o jovem ter abandonado a carreira na indústria para arriscar-se nos palcos. Aliás, Rebouças destacou que sua família passou a respeitá-lo somente quando começou a ganhar dinheiro fazendo teatro: “[...] o respeito maior se deu também porque minha família percebeu que a casa que eu construí veio tudo com o que eu faço com arte”. Assim, apesar de não terem o hábito de ir ao teatro ver suas peças, seus pais e irmãos aceitaram (não sem dificuldades) a profissão do dramaturgo e diretor.

De onde poderia nascer o interesse pelas artes cênicas num filho de operários migrantes? Segundo Rebouças, por duas vias: por meio da escola e do contato com a televisão. O encenador conta que quando tinha por volta de quatorze anos foi incentivado por uma professora do ensino médio a fazer alguns de seus trabalhos escolares em forma teatral, assim como viu uma peça de colegas na escola. Além disso, desde muito novo Rebouças se deslumbrava com a televisão e o mundo glamouroso das novelas¹⁵⁹:

Acho que a história mais emblemática e traumatizante de todas foi a seguinte: eu era vidrado nas aberturas do *Fantástico*. Os bailarinos surgiam de dentro d'água, usavam umas roupas teatrais, brilhantes! Eu só via a abertura e o encerramento. Pra copiar os movimentos que eles faziam. “Nossa, ele faz assim com o braço!”. E eu fazia igual [...]. A cada semana eu decorava um movimento, até formar uma sequência de parte da coreografia da abertura do *Fantástico*. Mas isso eu fazia escondidinho. Porque que eu fazia escondido? Porque acho que eu já entendia que na minha família ninguém tinha olhar para aquilo; ou talvez intuisse que seria muito absurdo alguém me ver ensaiando movimentos não comuns ao nosso cotidiano. Um dia me pegaram. Foi meu pai que me pegou... “O que você tá fazendo moleque?” A voz e o olhar eram de recriminação, iguaizinhos ao que eu havia imaginado. (...) Quando tinha uns dezesseis anos, eu fiquei sabendo do curso de teatro do Jaime Barcelos, no Rio de Janeiro. O principal expoente do curso era a Glória Pires e ela, aos seus dezesseis anos, estava estourando em *Dancing Days* [novela]. Intimamente confienciava a mim: “Eu quero fazer isso!”. Vou pedir pra minha tia que mora no Rio pra ficar na casa dela enquanto faço o curso [...]. Minha mãe, na sua docilidade de sempre, foi contra: “Não meu filho, você não pode ir. Você é muito novo, tem que estudar, arrumar uma coisa mais segura pra sua vida... depois que você tiver algo mais seguro, você faz isso que gosta”. Não esperei. Briguei com a minha família, saí de casa, fiquei dois dias dormindo numa praça em São Bernardo. Em meio ao frio da noite pensava: “Quer saber? Vou para o Rio!” Porque com quatorze anos eu já tinha conta corrente. “Quer saber, eu tenho dinheiro, eu vou”. Fui pra lá, fui fazer o teste... eu nem sabia o que era teatro! Até então só tinha visto a peça na escola e a Glória Pires na novela (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

As interpretações acadêmicas de inspiração frankfurtiana acerca dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural tendem a compreender a televisão como entretenimento massificado, padronizado e estéril¹⁶⁰. Todavia, generalizações desse tipo perdem de vista que, embora a indústria cultural processe e submeta as práticas culturais aos seus padrões a partir do que é mais lucrativo, a cultura de massa é contraditória e traz em si elementos que a transcendem. Assim, apesar de sua força alienante, a televisão produz, ainda que pontualmente, efeitos contraditórios, especialmente nas

¹⁵⁹ A participação desse meio de comunicação de massa na formação não foi exclusividade de Rebouças. Essa informação apareceu em outras entrevistas de integrantes da Artehúmus, que serão abordadas mais a frente.

¹⁶⁰ A referência clássica deste tipo de interpretação ainda é *Dialética do Esclarecimento*, obra de Adorno e Horkheimer (1995).

camadas sociais subalternas¹⁶¹. Longe de ser meramente um consumidor incauto, o deslumbramento e o fascínio da televisão permitiram a Rebouças sonhar com outro mundo, para além dos muros das fábricas: aos dezesseis anos partiu rumo ao Rio de Janeiro para fazer o teste do curso Jaime Barcelos voltado para a formação de atores e atrizes cujo objetivo era trabalhar na televisão. A aventura durou pouco. Segundo Rebouças, seu irmão mais velho foi buscá-lo no Rio de Janeiro para levá-lo de volta a São Bernardo do Campo. O aspirante a ator enfim se conformava com seu destino social:

Bom... eu acho que não vou conseguir fazer teatro: as pessoas acham que isso é um chute no balde. Vou seguir o curso da vida. Vou estudar até onde eles querem... Vou fazer todo esse programinha que a família exige e na hora que eu tiver cumprido com meus estudos básicos, eu chego e falo: “Agora eu vou fazer teatro” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

De volta a São Bernardo, Rebouças conseguiu conciliar o ensino formal, o trabalho na fábrica e a oficina *Teatro-Escola* – que acontecia aos finais de semana em Diadema.

Com uns quinze pra dezesseis anos eu estava trabalhando com carteira registrada em uma empresa... Minha vida estava perfeitamente resolvida porque eu estudava e trabalhava conforme as exigências familiares. Então, no final de semana eu poderia fazer o que eu quisesse. Apareceu uma oficina de teatro no Teatro Clara Nunes, em Diadema, com duração semestral... Entrei. Na verdade, acabei fazendo por dois anos a mesma oficina porque gostei muito e não conhecia outras. [...]. Cursava seis meses e depois atuávamos num espetáculo. Depois de dois anos percebi que algumas pessoas, além de mim, queriam levar isso adiante. Joguei a ideia de formarmos um grupo e daí nasce a primeira formação da Artehúmus. Começamos a fazer reuniões para apontarmos possíveis necessidades em um grupo de teatro... Escolhemos o nome, redigimos o estatuto, encontramos um advogado para assiná-lo, nos filiamos a uma entidade amadora de grupos de teatro. Decidimos também que era absolutamente necessário termos um diretor e até arrumar um, passou um tempo... depois passou outro tempo pra eu escrever o primeiro texto que montamos: *Explode Seiva Bruta* (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

¹⁶¹ Tratando de outro problema, Hobsbawm argui no mesmo sentido quando afirmou que apesar da transformação do futebol profissional na Inglaterra em um produto da indústria de entretenimento, isso não necessariamente afastou os torcedores populares dos estádios de futebol em meados do século XX. Seguindo o argumento de Hobsbawm, assim como a massificação do futebol não produz automaticamente torcedores passivos, a indústria cultural não implica necessariamente em alienação absoluta. Nesse sentido, ver Hobsbawm (2008). Para somar a esse pensamento, vale trazer à tona o conceito de “ré-emploi” (“reemprego”) cunhado por Michel de Certeau (2012). Em seu livro *A invenção do cotidiano* (*idem*), o pesquisador defende a tese de que as pessoas comuns são criativas o tempo todo na medida em que escolhem, inventam e (re)combinam maneiras e “táticas” diferentes para lhe dar com os elementos que aparecem em seu cotidiano. Assim, nessa perspectiva, cada indivíduo (a partir de seu universo social e econômico) é capaz de interpretar o que lê no jornal ou vê na televisão e dar tons diferentes para a mesma informação – o que os torna inventivos e criadores, ainda que diante de produtos massificados.

Assim nasceu a Companhia Artehúmus de Teatro – cuja primeira montagem amadora se deu em 1987 – com a seguinte formação: Aírton Dúpan, Alvini de Lima, Diaulas Ulysses, Edemir Praxedes (mais conhecido como Branca), Evill Rebouças, João Kinou e Paulo Alvodoro¹⁶². Com exceção da atriz Alvini de Lima, que residia em Parelheiros (região periférica no extremo sul da cidade de São Paulo), todos os outros integrantes do grupo eram moradores do ABC paulista. Tratava-se de um grupo de trabalhadores para quem o teatro ainda era uma prática amadora das noites e fins de semana: Evill Rebouças e Alvini de Lima trabalhavam na indústria; Diaulas Ulysses, João Kinou e Paulo Alvodoro eram comerciários; Aírton Dúpan era técnico em histologia e, por fim, Edemir Praxedes era autônomo¹⁶³.

A primeira encenação da Companhia – que teve direção de Branca e o texto *Explode seiva bruta*, de autoria de Rebouças – participou de vários festivais de teatro amador, tais como: o Festival de Teatro Amador da Cidade de São Paulo, em Tatuí (julho de 1987); o 4º Festival do Vale de Teatro Amador, em São José dos Campos (setembro de 1987); a 2ª Mostra Nacional de Teatro Amador do Nordeste Paulista, em Franca (dezembro de 1987); o XII Festival de Teatro Amador de Pindamonhangaba (outubro de 1987); o 5º Festival Estadual de Teatro Mogiano, em Mogi Mirim, (maio de 1988); o Festival Campineiro de Teatro Amador, em Campinas (junho de 1988) e o Festival de Teatro Amador de Pindamonhangaba (outubro de 1988)¹⁶⁴. As premiações nesses festivais certamente foram fonte de enorme incentivo ao Grupo, entretanto, Rebouças e os outros ainda estavam divididos entre dois mundos. Rebouças conta uma história sobre como era difícil conciliar as apresentações dos finais de semana com o trabalho na metalúrgica durante a semana:

Lembro de uma vez em que a apresentação era no domingo, em Franca (seis horas de São Paulo). Saímos no sábado à noite para chegarmos no domingo de manhã e montarmos o cenário, a luz, fazer um passadão, apresentarmos e ouvirmos as considerações dos jurados... Assim que acabou a apreciação dos

¹⁶² De todos os citados apenas Edemir Praxedes (Branca) já havia tido uma experiência anterior com teatro, pois participava de um grupo teatral em São Bernardo do Campo chamado “O Picadeiro”. Além disso, já havia atuado em alguns balés e produzido indumentárias para o carnaval. Branca faleceu no início dos anos de 1990.

¹⁶³ Segundo Rebouças, os únicos que ainda hoje atuam profissionalmente no teatro ou nas artes em geral são Aírton Dúpan (que se formou em direção teatral na Escola de Comunicação e Artes da USP) e Diaulas Ulysses (que se formou em cinema e atualmente é professor da Escola Livre de Cinema e Vídeo de Santo André). Alvini de Lima é operária, João Kinou trabalha como vendedor de móveis e Paulo Alvodoro tornou-se fotógrafo da prefeitura de Diadema.

¹⁶⁴ No Festival de São José do Rio Preto a Cia. Artehúmus foi indicada ao prêmio de melhor ator (Evill Rebouças). Já no Festival de Franca o grupo recebeu duas indicações: ficou entre os doze melhores espetáculos apresentados no país (e conquistou o prêmio de 5º lugar) e recebeu indicação de melhor atriz (Alvini de Lima).

jurados a primeira coisa que a gente fez foi colocar tudo na perua e voltarmos. Lembro que cheguei às seis e meia da manhã em São Bernardo para entrar às oito no serviço. Fui direto. No meio do expediente, meu chefe me pegou dormindo... Eu falava no telefone e a cabeça caía. Meu chefe pergunta: “Foi puxado?”. Eu disse: “Mais ou menos...”. E ele respondeu: “Vai chegar uma hora que você vai ter que decidir se você vai fazer isso ou vai trabalhar...”. Pensei: “Meu chefe já está de saco cheio de mim”. Mas não. Até consegui fazer um programa para a peça com o patrocínio de empresas que ele mesmo sugeriu que eu solicitasse apoio e com as quais eu mantinha relações como comprador (REBOUÇAS, 2014, entrevista).



Explode seiva bruta (1987). Na foto: Alvini de Lima e Evill Rebouças. Fonte: Acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Diaulas Ulysses.

A participação considerável em festivais amadores e as premiações conquistadas ofereceu à Artehúmus uma experiência decisiva para a consolidação de uma perspectiva com a qual o grupo já estava às voltas: viver profissionalmente de teatro. Nesse sentido, o Grupo fez apresentações em alguns teatros do ABC – no Teatro Conchita de Moraes, em Santo André (março de 1987), no Teatro Elis Regina, em São Bernardo do Campo (abril 1987 e outubro de 1988), no Teatro Clara Nunes, em Diadema (maio de 1987) e no Teatro Procópio Ferreira, em São Bernardo do Campo (julho de 1988) – e realizou uma temporada no teatro Markanti, em São Paulo, de 10 de setembro a 20 de outubro de 1987. Rebouças comentou a respeito da temporada na capital:

Pegamos todo o dinheiro que juntamos durante dois anos de apresentações de *Explode Seiva Bruta* e aplicamos em uma temporada de um mês, em São Paulo, no Teatro Markanti – em dias alternativos. Foram doze pessoas durante a temporada inteira. Perdemos tudo. . [...]. Sempre ambicionamos

fazer temporada em São Paulo. No ABC a bilheteria espontânea praticamente não existia e ainda não existe, ainda mais em dias alternativos. (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Por que um grupo amador de uma região marginalizada no universo teatral paulistano “sempre ambicionou fazer temporada em São Paulo”? A resposta para essa pergunta está diretamente relacionada a duas noções: a ideia de que é na capital paulista que “se vive de teatro”, isto é, onde há possibilidade de ganhar dinheiro fazendo arte; e com o imaginário de que São Paulo reúne não só o maior número de peças de teatro como também apresenta qualidade estética imbatível – vale lembrar que, como vimos no primeiro capítulo, tal ideia é também construída historicamente num movimento coadunado pelos artistas e intelectuais modernos e seus herdeiros. Atuando na capital do estado, a Companhia nascida em Diadema almejava ser remunerada por seus trabalhos artísticos para, assim, fugindo da condição operária, poder ensaiar e apresentar-se para além das “horas vagas”, desenvolver “qualidade estética” semelhante aos artistas da capital e, portanto, ser contemplada por aqueles que estavam acostumados a ver “bom teatro”, isto é, o público de São Paulo. Segundo Edu Silva, ator e diretor que entrou para a Companhia Arthumus em 2004:

Acho que são duas coisas que sempre ouvi muito dos grupos [do ABC]: 1) queremos ter uma excelência estética como o pessoal de São Paulo; 2) queremos ter respeito como os grupos de São Paulo. Respeito na questão de poder dizer “somos profissionais”. Porque todo mundo era profissional e era visto como amador lá em São Bernardo do Campo, no ABC. Foi sempre assim. E isso sempre criou um abismo (...) (SILVA, 2015, entrevista).

Se num primeiro momento o foco da Arthumus parecia ser a profissionalização e ganhar a vida por meio da arte, o imaginário acerca do “bom teatro” já estava no horizonte do grupo e ganhou força com a participação de Rebouças no Grupo de Teatro Macunaíma do Centro de Pesquisa Teatral (CPT) conduzido por Antunes Filho:

Eu me interessei em fazer Antunes Filho porque nas minhas andanças por São Paulo já havia escutado sobre a importância dele no cenário teatral. Disse ao pessoal da Arthumus: “Vamos prestar? Vamos prestar Antunes?” Todos fizeram o teste, mas só eu passei nas três fases. [...]. Fiquei lá quase dois anos. Inicialmente participei de um projeto chamado *525 Linhas*, sob a condução de Ricardo Karman e dramaturgia de Marcelo Rubens Paiva; depois fiz *Xica da Silva*, com dramaturgia do Luiz Alberto de Abreu. Fiz uma temporada e antes do espetáculo ser levado para a União Soviética, o Antunes me mandou “descansar”. Fiquei muito indignado, pois eu queria muito conhecer a União Soviética. Cá comigo decidi: “Vou sair fora; não aguento mais esse processo de competição”. Era profundamente desagradável perceber que muitos colegas comemoravam quando alguém era tirado do processo de criação ou do espetáculo. Viam nisso uma possibilidade de ocuparem o lugar ou personagem do colega [...]. “Quer saber? Eu demoro

quase três horas pra chegar aqui, fico mais de um ano à disposição do Antunes, ele é o único que recebe salário do SESC - e ainda tenho que pactuar com essa competição? Tô fora!” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

A participação de Rebouças no CPT não foi só importante para a sua formação na profissão de ator como também ampliou o leque de possibilidades para a Cia. Artehúmus, afinal, até então o grupo havia apresentado *Explode seiva bruta* apenas no ABC e em festivais amadores (concentrados prioritariamente no interior de São Paulo). No entanto, o contato “a quente” que Rebouças teve com artistas paulistanos acirrou seu desejo em se aventurar-se na já comentada temporada do Teatro Markanti que, entretanto, não rendeu os frutos desejados.

A temporada realizada em São Paulo, contudo, foi um fracasso de público. Quando o espetáculo *Explode seiva bruta* era encenado nos palcos de Santo André, São Bernardo do Campo ou Diadema não faltavam espectadores para prestigiar o trabalho do grupo recém-formado. Rebouças atribui o sucesso de público no ABC a três fatores essenciais: (1) a boa divulgação da Companhia pela cidade e nas escolas; (2) ao comparecimento em peso dos amigos e conhecidos do elenco e (3) ao fato de nunca terem feito uma temporada longa, pois as apresentações no ABC aconteciam sempre em um ou dois dias¹⁶⁵. No entanto, em sua primeira experiência na capital a Companhia deparou-se com o fechado universo teatral e sofreu com a falta de espectadores, relacionada a diferentes fatores. Entre eles, os dias em que os espetáculos foram apresentados (isto é, as segundas e quintas-feiras de setembro e as segundas e terças-feiras de outubro)¹⁶⁶; a parca divulgação¹⁶⁷; a concorrência com artistas e grupos da

¹⁶⁵ Isso não ocorreu por falta de vontade do grupo de fazer uma temporada no ABC. Segundo Silva “[...] não tinha temporada no ABC... Ninguém ficava mais de duas semanas no teatro. Era um fim de semana”. Rebouças também reforçou que foram várias as suas tentativas de levar *Explode seiva bruta* para alguns espaços da região – tais como o Teatro Cacilda Becker –, mas que a Secretaria de Cultura barrava suas propostas com o argumento de que a Cia. Artehúmus não levaria público ao teatro.

¹⁶⁶ Aliás, sobre os dias de apresentações do Teatro Markanti, em outubro de 1987, o suplemento *O Estadinho* (do periódico *O Estado de S. Paulo*) publicou a seguinte nota: “Segundas e terças-feiras sempre foram dias fracos para o teatro. Foram. Agora, os produtores e empresários descobriram que existe público nestes dias também e as casas de espetáculos já estão sendo ocupadas. Atualmente, há sete peças em cartaz. São produções menores, é verdade, mas nem por isso merecem ser desprezadas” (No acervo consultado, não foi possível encontrar a data precisa da notícia).

¹⁶⁷ Além da referida nota no suplemento *Estadinho*, a peça *Explode seiva bruta* foi divulgada brevemente nos jornais: *Jornal do Planalto* (pequeno informativo sobre a apresentação nos teatros Elis Regina e Clara Nunes); *Mogi News* (informativo sobre as peças que iriam participar do festival de Mogi Mirim) e *Folha de São Paulo* (pequeno informativo sobre a temporada do Teatro Markanti). Além dos informes citados, dois jornais do ABC publicaram matérias maiores sobre o Grupo: o *Diário do Grande ABC* e o *Diadema Jornal* (que publicou cinco matérias sobre *Explode seiva bruta* entre 1987 e 1988).

capital de maior visibilidade¹⁶⁸, enquanto a trupe, além de amadora, vinha de uma região periférica sem maiores vínculos com o centro; e o curto histórico da Companhia, ausente, *ainda*, de uma identidade artística clara¹⁶⁹. Em suma, o fracasso em São Paulo deveu-se ao fato de o Grupo estar excluído do universo teatral paulistano e alienado de algumas regras de funcionamento de seu mercado.

A empreitada da Artehúmus em São Paulo se deu num espaço que abria portas a grupos amadores que alimentavam veleidades no teatro profissional de arte. No final da década de 1980 o teatro profissional era menos dinâmico do que atualmente, de maneira que, comparados aos dias atuais, havia poucos locais de apresentação: de um lado, o teatro de entretenimento com seus patrocínios mantinha seus espaços, enquanto que de outro os coletivos engajados no teatro de grupo disputavam os poucos espaços públicos e privados existentes ao “teatro de arte”. Desse modo, na época havia diferença entre apresentar-se durante a semana ou aos fins de semana, normalmente ocupados pelos grupos mais prestigiosos. Nesse sentido, é compreensível que a Cia. Artehúmus tenha conseguido um espaço apenas marginal. Vale observar de perto a distribuição diária das apresentações da Cia. Artehúmus em sua obra de estreia.

¹⁶⁸ Segundo Alexandre Mate, a produção teatral em São Paulo na década de 1980 foi vasta: foram apresentados mais de 2000 espetáculos adultos. Só em 1987 – ano em que *Explode seiva bruta* cumpriu temporada no Teatro Markanti – foram levadas aos palcos da capital paulista em torno de 300 peças teatrais – sem contar os trabalhos infantis e aqueles voltados exclusivamente ao entretenimento (2008). Durante o período em que a Artehúmus ficou em cartaz na cidade de São Paulo – 10 de setembro a 20 de outubro de 1987 – os seguintes espetáculos, apresentados em vários teatros e espaços culturais da capital paulista, eram seus concorrentes: O acordo; Acto/Ação; O amigo invisível inimigo; Amigos e amantes; Antígonos; A aurora da minha vida; Boys meets boy; Casa de Bonecas; Chico em casa; O contrabando; Creme da lua; Culpa, má consciência & companhia; De todas as maneiras; Delícias de um descasado: uma comédia safada; Delírio; Dercy 80 anos: adeus amigos; O despertar da primavera; Do homem à besta; doce privacidade: uma comédia perversa; Dois perdidos numa noite suja; Dura Lex sed Lex, no cabelo só gumex; A embriagante face do amor; Uma estrela Clarice; Intranquillis Maris; Uma janela para o sol; Kama 5: os efeitos do sexo cruzado; Kronos; Lapsos de sedução; Leiz, passeios na solidão e Woyzeck; Marido, mulher & filial; Mary Stuart; Os meninos da rua Paulo; Meno Male; Na Carrera do divino; A noite dos cabelos como flores; Nuance de voz; Overdose; Páia assada; Para alguns a noite é azul; Uma peça por outra; Quarup; Que bonitos ojos tienes; Répteis na Terra; A resistência; O rinoceronte; Rio de Janeiro em surto ou Os Cariocas; Ritos de infância; Romaria; Rumores da província; Um sábado em 30; Senhorita Júlia e O urso; Sizwe Banzi está morto; Só nós dois; Sonho (ou talvez não); Tempestade em copo d’água; O tempo e a vida de Carlos e Carlos; Tu dirás que é a morte, eu direi que é a vida; Vampíria; Very, very sexy e Vítimas do dever (MATE, 2008, 20-221).

¹⁶⁹ Segundo Rebouças: “O *Explode* é uma mistura de tudo: é uma mistura de um dramático bem folhetinesco... de poesia... Porque eu não sabia para onde ir. Eu falei: ‘Vou enfiando as coisas que eu tenho aqui dentro dessa peça’” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Tabela 2 – quadro de apresentações de *Explode seiva bruta*

	Teatro Conchita de Moraes (Santo André)	Teatro Elis Regina (SBC)	Teatro Clara Nunes (Diadema)	Teatro Procópio Ferreira (SBC)	Teatro Elis Regina (SBC)	Teatro Markanti (Bela Vista/SP)
Segunda-feira						XX
Terça-feira						XX
Quarta-feira						XX
Quinta-feira						XX
Sexta-feira	XX					
Sábado	XX			XX	XX	
Domingo	XX	XX	XX	XX		

Naquele momento estava patente para Rebouças o revés no Teatro Markanti e a frustração da experiência de trabalho no CPT. Restava a ele dar um passo atrás e concentrar-se em oportunidades mais seguras vislumbradas no ABC: a Fundação das Artes de São Caetano do Sul (FASCS)¹⁷⁰.

2.1.2. Passo atrás, passo adiante: profissionalização e teatro infantil

Ao término das apresentações de *Explode seiva bruta*, os jovens artistas da Companhia se distanciaram uns dos outros e jamais voltaram a trabalhar juntos. Quanto a Rebouças, depois da experiência no CPT, o então dramaturgo e ator iniciou seus estudos na FASCS¹⁷¹, escola onde conheceu a atriz Solange Moreno com quem veio a dar continuidade ao trabalho da Companhia Artehúmus de Teatro. Moreno também comentou sobre sua infância e juventude ligada ao ABC:

¹⁷⁰ A Fundação das Artes é ainda um importante centro dinamizador da arte no ABC paulista e, apesar das frequentes dificuldades, tem sido celeiro de muitos artistas. Além da importância artística e de sua relevância na política cultural, do ponto de vista desta dissertação é também analiticamente importante uma vez que vários integrantes e ex-integrantes da Artehúmus se formaram nessa escola de artes. Arriscaria mesmo a afirmar sua importância singular na trajetória do grupo na medida em que a instituição abriu possibilidades que, talvez, não existissem de outra forma para artistas que nasceram na classe trabalhadora.

¹⁷¹ Rebouças conta que na época ainda não conhecia muito de teatro e revela suas dificuldades grandes em escolher um texto dramaturgic para a seleção da Fundação das Artes, porquanto conhecesse poucos títulos integrantes da lista do teste de admissão. Sobre sua entrada na escola, comentou: “Eu estava na minha casa e fui ler o *Diário do Grande ABC*. Vi um anúncio: ‘Fundação das Artes abre testes para novos atores’. Na hora decidi que ia fazer, principalmente porque era mais perto do que ir para o Antunes Filho. Sem contar que de São Bernardo para São Caetano era um ônibus só, era à noite e não atrapalharia em nada no meu trabalho. Mas pra fazer o teste tinha que escolher uma das peças que constava na lista. Liguei para o Airton Dupin – um dos atores que atuava no *Explode seiva Bruta*: ‘Airton, tem um monte de peças nessa lista e eu não conheço nenhuma. A única que eu já li é *O pagador de promessas*’. Ele me desencoraja: ‘Não, não faz cena dessa peça que isso é carne de vaca. Todo mundo vai fazer esse *Zé do Burro* aí e vai ser difícil você passar. (...) Que peças que têm aí?’ Isso tudo por telefone... Até que ele indica pra eu fazer *Vestido de noiva*. Retruco: ‘O teste é amanhã e eu não vou ter tempo de ler a peça inteira. Que cena você acha que eu poderia fazer?’ (REBOUÇAS, 2014, entrevista). A fala de Rebouças evidencia como, à época, tinha pequena familiaridade com o universo do teatro.

Nasci em São Paulo. Meu pai tinha uma casa nossa em Pirituba, que é um bairro de São Paulo – ali para o lado da Lapa. Tive uma infância normal... Minha mãe ficava em casa e eu brincava quintal com meu irmão. Meu pai trabalhava nas metalúrgicas do ABC. Meu pai trabalhou na Mercedes, na Volks... Ele fazia uma viagem! Imagina? Naquele tempo que só existia o trem. Não tinha metrô, não tinha nada! Meu pai saía de casa 3h30/4h da manhã e depois voltava para Pirituba. Então, o que meus pais fizeram? Eu tinha seis anos, eles venderam a casa de Pirituba e compraram um terreno em São Caetano e construíram a casa deles. Nesse meio tempo, ficamos morando numa casa de aluguel da minha tia em São Caetano. A família da minha mãe sempre foi toda de São Caetano. Comecei a estudar lá (com cinco para seis anos). Fiz toda a escola primária em escola pública. Nós sempre estudamos em escola pública. Eu gostava de brincar de televisão, de jornal... Sempre fingia que era jornalista. Acho que nessa época já tinha alguma vontade de alguma coisa, mas que ninguém soube identificar. Tentei jornalismo no primeiro vestibular¹⁷², mas não consegui entrar. Nesse período, já estava trabalhando, comecei trabalhar muito cedo na área administrativa [...] e então fui fazer faculdade de economia ligada com a contabilidade na Fundação Santo André. Com quinze anos comecei trabalhar e fazia inglês aos sábados. Meu primeiro trabalho foi de *Office Girl*... Eu pagava a faculdade com o dinheiro que eu ganhava trabalhando em escritório contábil. [...]. E aí foi muito engraçada essa história do meu primeiro emprego. E eu era *Office Girl* porque não sabia fazer nada. Achava que estava num filme (...). E nessa época nem sabia o que era teatro. Mas sempre tinha essa cabeça. Engraçado isso. Brincava de televisão e achava que estava sendo filmada! E quando eu era criança, era engraçado... Achava demais as Chacretes! Eu achava que eu seria Chacrete! Assistia o programa do Chacrinha e aquelas bailarinas usavam uma roupa curtinha... Eu achava o máximo! Queria usar saia curta e o meu pai era muito repressor [...]. Me lembro que quando era menina, quando eu estava no ginásio, sempre estive envolvida com a educação artística, as artes plásticas... Sempre gostei muito de aula de artes! (MORENO, 2014, entrevista).

Assim como Rebouças, a primeira formação cultural de Moreno foi comum àquela dos filhos da classe trabalhadora: o contato com as artes se deu apenas na escola e por meio da televisão, que, conforme disse Moreno, a despertou para “Alguma coisa que não sabia identificar”, isto é, um pretenso dom artístico. Na tentativa de encontrar a gênese de sua escolha em fazer teatro e dar sentido a sua própria trajetória, a atriz relembra as brincadeiras de criança, quando fingia estar em um filme, apresentando-se no jornal ou em algum programa televisivo¹⁷³. Nesse ponto, aliás, vale evidenciar que as trajetórias de Moreno e Rebouças – bem como de outros integrantes da Artehúmus – evidenciam o mito do dom artístico que, ao naturalizar a capacidade criativa, oculta o processo social no qual os artistas desenvolvem um saber prático e acumulam credenciais que os habilitam a exercitar as práticas simbólicas tidas como válidas pelo

¹⁷²Rebouças também teve a intenção de fazer faculdade de jornalismo e, inclusive, se inscreveu no vestibular da Faculdade Cásper Líbero. No entanto, no mesmo dia da prova o ator tinha uma apresentação teatral e optou por não desmarcar a peça.

¹⁷³ Assim como Rebouças quando foi flagrado imitando a abertura do *Fantástico*, Moreno também sofreu represália de seu pai, pois ele não admitia que a filha se comportasse como as vedetes do programa do Chacrinha.

universo do teatro. Por outro lado, o desejo expresso na percepção de um “dom especial”, cria condições para que, mesmo em realidades adversas à escolha profissional no campo das artes cênicas, os indivíduos assumam a carreira criativa. Os teatros estudantil e amador, em teoria, propiciariam o contato com a linguagem teatral, assegurando a experiência prática necessária ao aprofundamento que significa a profissionalização.

Moreno destacou a importância de fazer parte de um grupo amador como introdução à formação profissional:

Quando estava na faculdade tive meu primeiro contato com um grupo de teatro amador e percebi o que eu queria da vida. Mas terminei a minha faculdade de economia e logo em seguida comecei a fazer teatro [...]. Primeiro fiz teatro amador, aos sábados e domingos. Depois senti que queria aprender sobre isso e busquei! Fiz parte da primeira turma da Fundação das Artes de São Caetano, do curso regulamentado porque antes era curso livre. E Aí percebi que era isso mesmo. Saí da área administrativa e fui trabalhar com teatro infantil numa companhia que pagava para fazer teatro. Então, comecei fazer teatro na escola e fazer infantil. E aí eu vendia espetáculo. Ganhava pela venda e ganhava cachê de atriz! (MORENO, 2014, entrevista).

Como a maioria dos artistas amadores, a atriz fazia teatro apenas aos finais de semana e só aos poucos é que pôde abrir mão do emprego para dedicar-se aos palcos¹⁷⁴. No período em que estudava teatro, Moreno viu no mural da FASCS o anúncio de um grupo que precisava de uma atriz para fazer peças infantis e não pensou duas vezes: foi logo atrás da vaga e conquistou um lugar na Companhia de Wilson Alves, de São Caetano do Sul. Esse foi o início da carreira profissional de Moreno – que não só fazia os espetáculos como intérprete, mas também vendia as peças para as escolas. Foi mais ou menos nesse período que se deu o encontro de Moreno com Rebouças: a atriz já havia se formado, mas continuava frequentando a Fundação das Artes e foi convidada para participar da peça de formatura da turma de Rebouças. A partir de então os intérpretes ficaram muito próximos e Moreno propôs ao novo amigo que montassem juntos um espetáculo infantil. Os objetivos da atriz eram claros:

¹⁷⁴ Para sobreviver, Moreno revendia roupas e tênis no Diretório Acadêmico da Fundação Santo André: “Eu trabalhava na Votorantin como assistente administrativa, lá na Praça Ramos. Saí de lá... Pedi a conta. Fiquei um tempo vendendo roupa e tênis. Comprava roupa em indústria, em fábrica e vendia [...]. Como já tinha passado pela faculdade, ia aos Diretórios Acadêmicos e fazia uma parceria: dava uma porcentagem ppra eles, em torno de 10%, para me deixarem ficar lá vendendo. Então, fiz faculdade de economia da Fundação Santo André e depois de alguns anos voltei lá vendendo roupa e tênis [...]”. “Nessa época sofri muito em casa, com o meu pai... Ele tinha uma frase que era muito engraçada, ele falava que eu tinha estudado tanto para ficar burra. Porque eu, dos meus irmãos, fui a única que fez faculdade” (MORENO, 2014, entrevista).

Eu conheci o Evill e ele já tinha a Artehúmus. Tinha ele e o Diaulas e eles estavam meio parados... Tinham feito algumas coisas, mas estavam num período de recesso. Tinha outras pessoas, mas, como o grupo estava parado, na prática estavam só o Evill e o Diaulas – que também fez Fundação. Nessa época [...] eu ganhei um livro da Lídia [professora da FASCS] de aniversário: *A carícia é essencial*, de Roberto Shinyashiki. No livro tem um conto, quando eu li pensei: “Nossa, isso pode virar uma história de teatro infantil.” Porque eu fazia teatro infantil, com o Wilson, e sabia que tinha muito público, que havia campo... Não havia tanta gente assim fazendo como hoje. Era possível sobreviver [...]. Nessa época eu já tinha saído da casa dos meus pais e estava morando sozinha, pagando aluguel e me mantendo trabalhando com o Wilson. Então, minha cabeça de administradora e economista pensou: “Se for meu, eu vou ganhar muito mais! Porque se eu estou trabalhando para ele e estou conseguindo, se produzir o meu...”. Mas eu não escrevia. Eu tinha ideias, mas não sabia pôr no papel [...]. Por uma obra do cosmos, de deus, eu conheci o Evill! E o Evill escrevia peças adultas [...]. Aí eu falei para o Evill: “Lê isso!”. O Evill falou: “Eu nunca escrevi infantil, tenho medo de ser babaca... [...]. Ele ainda era inseguro com relação a escrever para criança. “Ah... Vamos juntos, Vamos ver.” Foi uma época muito gostosa! Ele leu, teve algumas ideias e nós fomos amarrando nossas ideias (MORENO, 2014, entrevista).

Como se vê, o objetivo inicial de montar uma adaptação do conto de Shinyashiki era – antes de qualquer coisa – financeiro, pois Moreno entrevistou no teatro infantil um trabalho que renderia a ela e a Rebouças bons frutos. A princípio, o ator relutou em aceitar a proposta de Moreno, mas acabou cedendo:

Não queria fazer teatro para crianças, eu julgava ser arte menor, principalmente por ouvir e reproduzir comentários preconceituosos de profissionais que faziam piadas sobre espetáculos infantis. Eu falava: “Ah, Solange... fazer teatro infantil?”. A Solange respondia: “Evill, podemos sobreviver de teatro! É só a gente fazer com dignidade” [...]. Ela me convenceu: “Está bem. Se é com dignidade, vamos tentar” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

A fala de Rebouças reconhece o pré-conceito que o universo do “teatro de arte” tinha (e, em parte, continua tendo) com o teatro infantil. Modo teatral em geral marginal ao teatro adulto, é apenas através do reconhecimento de sua importância para o desenvolvimento da criança que o teatro infantil nacional vem conquistando seu espaço particular. As valorizações da escola e da literatura infantil permitiu a ascensão tanto do teatro feito pelas crianças (hoje, quase restrita ao espaço escolar) quanto do teatro feito para crianças. Com sua história recente (reconhecido como tal a partir do século XX, com dramaturgia e linguagem apropriada ao “gênero”) e expansão maior a partir dos anos 1960, o teatro infantil no Brasil carece, ainda em meados de 1980, de espaço na crítica, mais iniciativas públicas de fomento aos grupos e divulgação de seus trabalhos; maior organização dos artistas e grupos envolvidos na linguagem e formação que atenda

às suas especificidades estéticas¹⁷⁵. Assim, não é de estranhar que nos primeiros anos da Artehúmus, a partir de um acordo implícito, os agentes do “teatro de arte” classificavam os espetáculos para as crianças como “menores” e “sem valor estético”, provavelmente porque o teatro infantil em geral estava associado ao teatro de entretenimento, de maneira que aqueles que levavam aos palcos esse tipo de teatro não eram vistos como “verdadeiros artistas”. Atualmente, há coletivos que pesquisam a linguagem do teatro para crianças no universo do “teatro de arte”, sendo respeitados por isso – vide as Cia. Pia Fraus, Cia Truks, Cia. Delas de Teatro, Paidéia Associação Cultural, Cia. Provisório Definitivo e As Meninas do Conto, entre outros. Isso indica que contemporaneamente a origem do preconceito possivelmente está menos no fato de se fazer teatro para crianças e mais na ausência de uma linguagem propriamente artística.

Ao que parece, Rebouças – que nesse momento já havia viajado para inúmeros festivais, atuado no CPT e apresentado *Explode seiva bruta* no ABC e em São Paulo, isto é, já tinha tido alguma interlocução com outros artistas do universo teatral – conhecia de certa forma o acordo implícito acerca da “qualidade inferior” das peças infantis, relutando, *a priori*, em fazer parte do projeto idealizado por Moreno. Já a atriz, cuja experiência com os palcos tinha se dado até então prioritariamente com espetáculos para crianças¹⁷⁶, não via problema em fazer um trabalho digno dessa natureza e ganhar seu sustento dele. Entretanto, mesmo ela tinha consciência do preconceito com o teatro infantil:

Tinha muito preconceito da classe artística. Por exemplo: a proposta que eu fiz pro Evill de ler o conto, já havia feito na época para outro ator – que era meu namorado – e ouvi assim: “Eu não estou estudando teatro pra fazer teatro infantil”. E era muito louco porque, inclusive, era gente que fazia teatro infantil... “Produzir, aí não!”. Era assim: “Bom... eu estou aí só ganhando uma grana agora, porque eu estou no começo... Mas eu? Imagina

¹⁷⁵ Para saber mais sobre o teatro para crianças, ver Camarotti (1984), Nazareth (2012) e Pereira. Este último está disponível no sítio virtual www.periodicos.uesb.br/index.php/aprender/article/viewFile/3813/pdf_140. Acessado em 04 de setembro de 2015.

¹⁷⁶ Vale ressaltar que, de 1990 a 1995, Rebouças e Moreno participaram do Seminário de Dramaturgia do Arena (SEMDA), no Teatro de Arena, sob a orientação de Chico de Assis, por indicação de Tin Urbinatti (professor da Fundação das Artes). Rebouças comentou que se interessou pelo curso, pois, apesar de já ter escritos algumas peças anteriormente, não contava com um aparato teórico. Já Moreno mencionou em entrevista que não dominava o universo da escrita (apesar de se interessar por dramaturgia) e quis aprofundar seus estudos nessa área. Numa entrevista concedida ao *Diadema Jornal Cultura*, em 1996, Rebouças fala da importância de ter feito o SEMDA: “Tudo o que sei de texto de dramaturgia devo a Chico de Assis, um grande profissional de teatro que dá aulas grátis através do SEMDA, pelo simples prazer de ensinar aos jovens o lado da escrita e dramaturgia. Formei-me pela Fundação das Artes de São Caetano, passei pelo Centro de Pesquisa Teatral de Antunes Filho, mas o maior mérito foi conhecer esse profissional”.

que eu vou perder meu tempo em produzir um infantil! Eu não!” (MORENO, 2014, entrevista).

Rebouças, enfim, não negou a oportunidade de trabalhar e conquistar seu próprio dinheiro. A partir de então, a Cia. Arthúmus de Teatro voltou à ativa e produziu, em 1990, seu segundo espetáculo intitulado *No Reino de Carícias*¹⁷⁷. Nessa peça, Moreno e Rebouças exerceram várias funções: produziram, dirigiram, venderam em escolas e casas de cultura, confeccionaram os cenários, bem como atuaram no espetáculo¹⁷⁸.



No Reino de Carícias (1990). Na foto: Solange Moreno e Evill Rebouças. Fonte: acervo da Cia. Arthúmus de Teatro. Foto de Gastão Cruvinel.

¹⁷⁷ Passados vinte e quatro anos da criação do primeiro infantil da Arthúmus, Rebouças afirmou que nunca sofreu preconceito por ter feito teatro para crianças: “Não sofri preconceito porque acredito que os infantis que fizemos na Arthúmus eram diferentes daquilo que se produzia comumente para escolas [...]. Primávamos por discutir conteúdos importantes ao universo infantil, fugindo do universo convencional dos contos de fadas... Nas nossas produções os cenários, figurinos, músicas e bonecos eram criados por artistas escolhidos a dedo e as propostas eram discutidas exaustivamente antes de serem executadas. [...]. Nossas peças tocavam profundamente nas crianças e nos adultos [...]. Acho que a reunião dessas questões nos colocava num patamar diferente daquele teatro produzido especificamente para caber na escola” (REBOUÇAS, 2014, entrevista). Em sua fala, o encenador garante que a Companhia não sofreu qualquer tipo de intolerância da classe artística e do público em face da qualidade artística das peças. A esse respeito, no entanto, Edu Silva – que apesar de não fazer parte do Grupo nesse período fez espetáculos infantis na Cia. Pic Nic e conhece bem o histórico da Arthúmus – comentou o seguinte: “Eu acho que onde eles vendem [as peças infantis] não tem preconceito, mas eu nunca vi a peça num lugar... ou num teatro ou numa temporada” (SILVA, 2015, entrevista).

¹⁷⁸ Depois de a Arthúmus ter apresentado *Explode seiva bruta* nos lugares já citados, a maior parte de seus integrantes seguiram diferentes caminhos. Com a desarticulação do Grupo, a peça infantil ficou a cargo apenas de Rebouças e Sol Moreno. Em algumas matérias de jornais de divulgação que a montagem *No reino de carícias* foi dirigida por Lídia Zózima (professora da Fundação das Artes), mas, na verdade, essa foi uma maneira que Rebouças e Moreno encontraram para homenagear aquela que havia presenteado Moreno com o livro de Shinyashiki e, portanto, que havia dado um impulso para a montagem do infantil.

A princípio as apresentações de *No Reino das Carícias* eram pontuais, mas, a partir dos contatos de Moreno, logo a quantidade de escolas que contratavam a Artehúmus para fazer a peça aumentou muito, começou a vingar o objetivo de Moreno em ter um bom retorno financeiro com espetáculos infantis. Com o acúmulo de trabalho no teatro, Rebouças decidiu, enfim, sair da metalúrgica para dedicar-se integralmente às artes cênicas. Segundo ele:

Sobreviver só de teatro foi aos poucos, fazíamos uma apresentação aqui, outra ali... Mas chegou uma hora que número de apresentações cresceu muito. Solange então me deu um xeque mate: “Você tem que decidir. Ou você faz teatro ou fica com teu salário fixo. Fazer as duas coisas não dá mais”. Como começaram a nos indicar para outras escolas e as diretoras ligavam, o volume de apresentações começou a crescer muito mesmo. Converso com meus botões: “O jeito é largar o trabalho fixo. Já sou ator formado mesmo, já tenho a experiência do Antunes Filho... se arrisca!” [...]. Por outro lado, eu tinha compromissos financeiros com a minha família e precisava administrá-los, mesmo saindo da metalúrgica. “Bom, eu pego o dinheiro do fundo de garantia, aplico na caderneta de poupança e se o teatro não der dinheiro, eu pago conta de água e luz dos meus pais com essa grana. E o melhor: vou trabalhar no que eu quero”. (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Com o empenho de Moreno e Rebouças voltado totalmente para o teatro, em pouco tempo os atores conseguiram montar seu segundo espetáculo infantil (e o terceiro da Companhia): *Pingo pingado, papel pintado*, de 1992. Assim, com duas montagens para crianças no repertório, a Artehúmus pode ampliar as vendas e aumentar seu “ganha-pão”. Aliás, os infantis tornaram-se uma espécie de “carro-chefe” do Grupo, sendo apresentados incansavelmente até o final dos anos de 1990 e início dos anos 2000 – mesmo quando a Artehúmus estava com outras peças em cartaz.



Pingo pingado, papel pintado (1992). Na foto: Evill Rebouças e Solange Moreno. Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Gastão Cruvinel.

Inúmeras crianças assistiram aos infantis, pois os espetáculos foram apresentados em escolas¹⁷⁹, em Casas de Cultura ou Centros Culturais do ABC ou de São Paulo¹⁸⁰, no Sesc São José dos Campos e no Teatro Conchita de Moraes (Santo André) – onde ocorreram centenas de apresentações fechadas para a rede escolar da região¹⁸¹. Segundo o *Diário do Grande ABC*, *Pingo pingado, papel pintado* ultrapassou quatrocentas apresentações enquanto que *No reino das carícias* beirava a seiscentas! Em 1998 os dois espetáculos da Cia Artehúmus de Teatro já haviam chegado a quase mil apresentações e até 2012 – última vez que “*Pingo*” foi remontado – esse número cresceu ainda mais. Entretanto, apesar de ter sido visto por centenas e centenas de

¹⁷⁹ Apesar de as apresentações se concentrarem na rede de ensino do ABC, os infantis também foram levados a algumas escolas da capital e do interior de São Paulo.

¹⁸⁰ *No reino de carícias* foi apresentado nas Casas de Cultura de São Miguel Paulista (São Paulo, em 1994), do Ipiranga (São Paulo, em 1994) e do Butantã (São Paulo, em 1995). Já *Pingo pingado, papel pintado*, foi levado aos Centros Culturais de Taboão (SBC, em 1996), de Ferrazópolis (São Bernardo, em 1995), de Diadema (2006), bem como nos Centros de Convivência Marcelo Roberto Dias (São Bernardo, 1996) e Dom Jorge Marcos de Oliveira (São Bernardo, em 1996) e nas Casas de Cultura do Butantã (São Paulo, em 1995), Chico Mendes (São Paulo, em 1995) e Santo Amaro (São Paulo, 1995). Ademais, “*Pingo*” participou do 9º Festival de Teatro Infanto-Juvenil de Santo André (1994) da Mostra de Teatro de São Bernardo do Campo (1999).

¹⁸¹ A Artehúmus fez apresentações pontuais de *Pingo pingado, papel pintado* em outros teatros do ABC, tais como o Teatro Municipal de Santo André (1994), o Teatro da faculdade Metodista (São Bernardo, em 1995) e o Teatro Lauro Gomes (São Bernardo, em 2003). Além disso, em 2005 *No reino das carícias* e *Pingo pingado, papel pintado* fizeram parte do “Projeto de Ocupação do Arena 3 em 1: Um por (Todos)² por Hum!!!”, no Teatro de Arena Eugênio Kusnet. Em 2012, o “*Pingo*” participou do projeto “Recreio nas férias”, da prefeitura de São Paulo.

crianças (sem contar os adultos!), o grupo não chegou a fazer uma temporada em São Paulo, assim como também não teve grande apelo da mídia (nem no ABC nem, tampouco, na capital): nos mais de dez anos de existência de *No reino das carícias* e *Pingo pingado, papel pintado* apenas o *Diadema Jornal* (1996), o *Rudge Ramos Jornal* (1996) e o *São Bernardo Hoje* (1999) publicaram matérias sobre a Companhia e suas duas montagens infantis¹⁸². Aparentemente, as poucas notícias acerca dos espetáculos infantis da Artehúmus não se devem ao insucesso de público dos infantis, mas pode remeter ao fato de os jornais do Grande ABC preferirem peças que tenham passagem por São Paulo, como ocorrera com *Explode seiva bruta*¹⁸³. Seja como for, a falta de apelo na mídia e o fracasso na temporada paulistana com o primeiro espetáculo se opõe radicalmente ao estrondoso sucesso de público dos infantis, o quê coloca a questão sobre o que significa ser bem sucedido em teatro: ter bom público ou aparecer nas páginas dos jornais?

No reino de carícias e *Pingo pingado, papel pintado* permaneceram em atividade durante muito tempo e renderam juntas mais de mil apresentações! Sucesso de público, êxito comercial. De fato, na década de 1990 o modo de produção da Cia. Artehúmus oscilava entre o “teatro de arte” – que os integrantes ainda pouco conheciam – e um tipo de teatro de apelo comercial, pautado por objetivos financeiros explícitos com vistas a permitir que o grupo pudesse viver da profissão escolhida. Tal oscilação se evidencia na insistência de Rebouças e Moreno em fazer teatro infantil “digno”, isto é, um teatro plasmado por preocupações estéticas, ao invés de exclusivamente voltado ao lucro. Essa relativa hibridez dos infantis da Artehúmus provavelmente refletia o momento da Companhia e de seus membros, ou seja, a lenta transição do teatro amador para o teatro profissional de arte com uma ponte por um teatro com importante matiz comercial.

2.1.3. Passo adiante: nova empreitada no teatro paulistano

¹⁸² Além desses, foram publicados apenas pequenos informes sobre os dias e horário das peças em várias edições da *Agenda Cultural*, de São Paulo, dos *Guias Culturais* de São Bernardo do Campo e no *Diarinho* (*Diário do Grande ABC*).

¹⁸³ Alguns periódicos do ABC (tais como o *Diário do Grande ABC* e o *Diadema Jornal*) aumentavam as publicações sobre a Cia. Artehúmus de acordo com a maior interlocução do grupo com a cidade de São Paulo. A título de comparação, vale lembrar que nos dois anos em que *Explode seiva bruta* foi encenada (tanto no ABC quanto em festivais e no Teatro Markanti) o *Diadema Jornal* publicou cinco matérias enquanto que o mesmo periódico lançou apenas um texto sobre *No reino de carícias* e *Pingo pingado, papel pintado* – nos mais de dez anos em que ficaram regularmente em cartaz. Outros exemplos serão citados mais a frente.

Após o início frustrante de *Explode Seiva Bruta* e o recuo tático ao teatro infantil, a Artehúmus conseguiu mudar um pouco sua posição e suas possibilidades com a quarta criação da Companhia, o espetáculo para adultos intitulado *Dandara, o marinheiro*, de 1995¹⁸⁴ – entretanto, ainda assim continuava observando o “teatro de arte” de fora e de longe, orientando-se vagamente a partir do imaginário usual acerca do que seria “bom teatro”. É o que afirma Rebouças:

O *Dandara* surgiu [...] quando eu estava nessa pegada: “Estou fazendo infantil, estou ganhando dinheiro, mas quero fazer um adulto”. Aí fui produzir o texto. As pessoas liam o texto, achavam lindo. Luís Rossi nos dirigiu. Solange estava também. Chamamos mais pessoas [...]. *Dandara* era uma necessidade de fazer teatro. Eu vivia de teatro quando fazia os infantis. Os infantis me seguravam, porque a gente fez por uns cinco anos os infantis. Por muito tempo. Mas quando aposentava, no ano seguinte alguém chamava. A gente não precisava mais vender o infantil. Era no boca-a-boca (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Como se vê, embora Rebouças já estivesse vivendo integralmente do seu trabalho com as apresentações dos infantis, ele ansiava por um espetáculo para adultos, separando o teatro que lhe dava *sustento* (infantil) daquele que *necessitava fazer* (adulto). Sobre essa divisão, vale trazer à tona um trecho do periódico *São Bernardo Hoje*, de 1999, em que Rebouças comentou de passagem sobre esse conflito:

Pelo menos duas produções voltadas para o público infantil e, que tiveram início nessa ocasião, são, hoje em dia o ganha pão de Evill. ‘No Reino das Carícias’, de Roberto Shinyashiki e direção de Lídia Zózima Sampaio está em cartaz há sete anos cumprindo apresentações em teatro e escola. ‘Pingo Pingado, Papel Pintado’, de sua própria autoria, permanece firme há quatro anos, com direção de Edemir Praxedes Branca. [Segundo Evill Rebouças] ‘A gente vive basicamente desses dois espetáculos e esporadicamente fazemos outros para adultos’. Espetáculos que, segundo ele, se não dão muito retorno financeiro, em compensação conferem algum status (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Sem perder a ambição de angariar algum *status* no fechado universo teatral paulistano, a Artehúmus passou a conciliar as apresentações dos infantis com a montagem de *Dandara, o marinheiro*. Esse novo trabalho da Companhia contou com a atuação de novos atores – Carlos Albant e Tony Francisco – e a presença de membros mais antigos, como Evill Rebouças, Diaulas Ulysses e Solange Moreno. O texto, escrito por Rebouças, teve a direção de Luis Rossi (na época, ator do conceituado grupo *Boi Voador*). O convite a Luis Rossi parece ter sido estratégico, na medida em que o artista

¹⁸⁴ O texto *Dandara* foi escrito por Evill Rebouças quando ainda frequentava o SEMDA. Nesse período, os colegas do Seminário de Dramaturgia o incentivaram a encenar sua obra e então o ator-dramaturgo reuniu alguns de seus conhecidos para montar a sua peça.

tinha boa interlocução com diversos grupos de São Paulo e outros agentes no campo teatral. Rebouças enfatizou essa importância:

“Porque o Rossi era do *Boi Voador*, então poderia nos abrir algumas portas... Conseguimos pauta no Teatro Sérgio Cardoso. Conseguimos, pela primeira vez, ganhar um edital de ocupação e fazer uma temporada em um teatro do Estado” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Assim, a presença de Rossi na Companhia foi importante não só por conta de sua contribuição poética e estética, mas, principalmente, porque ele foi uma figura central para que a Arthumus conseguisse fazer uma temporada de mais de dois meses no Teatro Sérgio Cardoso, em São Paulo (de 30 de novembro de 1995 até 15 de fevereiro de 1996). Aliás, as apresentações feitas nesse espaço não só tiveram uma quantidade considerável de espectadores – diferente do fracasso do espetáculo amador *Explode seiva bruta* no Teatro Markanti – como renderam à Companhia uma indicação ao prêmio APETESP/1995, na categoria de melhor direção (para Luis Rossi) e as conquistas dos prêmios de melhor texto (para Evill Rebouças) e de melhor trilha sonora (para Tunica)¹⁸⁵.

Embora seja difícil precisar, é possível que o contato entre dramaturgo e diretor tenha sido impulsionado por Carlos Albant (que Rebouças conheceu no CPT), pois o ator havia feito um curso com o *Boi Voador* anteriormente, ou mesmo mediante Ulysses Cruz (à época diretor do *Boi Voador*), que residia em São Caetano do Sul/SP e conhecia Rebouças e Rossi, sendo um possível elo na rede de sociabilidade que a Arthumus tecia progressivamente. Seja como for, está evidente que a interlocução da Cia. Arthumus com agentes sociais do universo do “teatro de arte” paulistano teve importante ampliação com a participação de Rossi. Em suma, parece que o relativo sucesso e as conquistas alcançadas pela Companhia com *Dandara, o marinheiro* podem ser mais bem compreendidas considerando-se a experiência de Rossi e as alianças que o diretor firmou ao longo de sua trajetória no *Boi Voador*.

¹⁸⁵ Tunica foi uma importante sonoplasta nos anos de 1980, pois só nessa década criou a trilha sonora de 55 espetáculos apresentados na cidade de São Paulo (MATE, 2008), bem como ganhou muitos prêmios em sua categoria. Sua chegada até a Arthumus se deu por convite de Rossi.



Dandara, o marinheiro (1995). Na foto: Solange Moreno. Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro.
Foto de Marcos Blau.

Apesar da quantidade considerável de espectadores na temporada do Teatro Sérgio Cardoso, das indicações em três categorias do prêmio da APETESP/1995 e dos prêmios recebidos em duas delas, o espetáculo *Dandara, o marinheiro* não foi notado pela crítica paulistana, afinal, os periódicos e revistas de São Paulo não escreveram uma matéria sequer sobre a peça em suas páginas especializadas em teatro. As apresentações da Artehúmus no Sérgio Cardoso foram divulgadas apenas em pequenos informes do *Jornal da Tarde* (novembro de 1995), do *Estado de S. Paulo* (novembro de 1995) e do *Diário Popular Revista* (dezembro de 1995). Não foi diferente quando a Companhia levou *Dandara* às Casas de Cultura do Butantã (abril de 1996), da Freguesia do Ó (maio de 1996) e de Itaquera (junho de 1996), pois estas aparecem divulgadas somente na *Agenda Cultural* (SP) e na *Agenda News* (SP). Desta feita, situação um pouco diferente se deu com os periódicos do ABC, pois alguns dos jornais da região publicaram matérias longas sobre a temporada que a Artehúmus realizou em São Paulo e também sobre as apresentações que o grupo fez no Teatro Municipal de Santo André (fevereiro de 1996), Teatro Elis Regina (São Bernardo do Campo, maio de 1996) e no Teatro da Fundação das Artes (São Caetano do Sul, maio de 1996): O *Diário do Grande ABC* noticiou dois grandes textos sobre *Dandara* (um em dezembro de 1995 e o outro em maio de 1996) e o *Diadema Jornal* publicou duas matérias sobre as apresentações da peça (maio e outubro de 1996). Ainda que o número de publicações dos jornais do ABC

não fosse excessivo, as matérias publicadas nos jornais regionais tinham uma tendência – já discutida anteriormente – a valorizar a Companhia quando fazia temporadas em São Paulo, reiterando a ideia de que as peças de teatro apresentadas em São Paulo tinham mais valor estético. Por isso, é comum depararmos com textos que não só divulgavam as temporadas na capital como faziam questão de lembrar que a Companhia Arthumus foi semeada no ABC e que seus integrantes eram, em grande parte, moradores e estudantes de cursos de teatro da região. O ar triunfalista dos periódicos regionais exibia o orgulho que o Grupo inspirava por ter conquistado algum espaço em São Paulo.

Apesar de ter sido mais bem recebida pelo público paulistano do que a peça amadora de estreia, bem como apesar de ter sido indicada a premiações e até conquistado algumas, a Arthumus estava ainda distante de ser um “grupo renomado”, afinal não tinha angariado quase nenhuma das credenciais necessárias para garantir uma posição sólida no universo do “teatro de arte”: a Companhia ainda tinha pouca interlocução com grupos bem colocados de São Paulo, não mantinha nenhum vínculo com universidades; não fazia pesquisa continuada; não participava do movimento do teatro de grupo; não era sequer comentada pela crítica teatral paulistana etc¹⁸⁶.

Assim como em *Explode seiva bruta*, o espetáculo dirigido por Rossi apenas foi apresentado nos palcos da capital paulista em dias de semana, em espaços que eram mais concorridos nos fins de semana, enquanto continuava a realizar suas montagens no ABC.

¹⁸⁶ É verdade que a crítica teatral paulistana nos anos de 1990 (e ainda nos dias de hoje) já era superficial e pouco explorada pelos periódicos, revistas e jornais. No entanto, esporadicamente, alguns espetáculos de determinados Grupos eram citados e colocados em destaque pela crítica jornalística paulistana – ainda que em um curto espaço e com textos de pouca profundidade e maturidade. Apesar dos pesares, parte dos coletivos valoriza quando seus trabalhos são divulgados e comentados e, inclusive, criam estratégias para que os críticos vão ver seus trabalhos para, quem sabe, fazer uma resenha sobre ele. No caso da Arthumus, por exemplo, ter seu trabalho comentado significa reconhecimento e, ao mesmo tempo, divulgação das peças em cartaz. Retornarei a essa questão mais pormenorizadamente no terceiro capítulo desta dissertação.

Tabela 3 – quadro de apresentações de *Dandara, o marinheiro*

	Teatro Municipal (Santo André)	Teatro Elis Regina (SBC)	Teatro da Fundação das Artes (São Caetano do Sul)	Casa de Cultura Butantã (São Paulo)	Casa de Cultura Freguesia do Ó (São Paulo)	Casa de Cultura Itaquera (São Paulo)	Teatro Sérgio Cardoso (São Paulo)
Segunda-feira							
Terça-feira					XX		
Quarta-feira							XX
Quinta-feira			XX	XX			XX
Sexta-feira						XX	
Sábado	XX	XX	XX	XX	XX		
Domingo	XX	XX	XX	XX			

2.1.4. A desarticulação da Cia. Artehúmus de Teatro

Em 1998, após a montagem de *Dandara, o marinheiro* – e ainda enquanto apresentava os infantis –, Rebouças foi convidado a participar de um espetáculo intitulado *Antes de dormir*, com texto de Manuel Filho, direção de Antônio de Andrade e atuação de Anette Lewin e Fernanda Verdasca, artistas do ABC. Apesar de Rebouças incluir essa montagem como parte da trajetória da Artehúmus, o *Diadema Jornal* e o informativo da Cooperativa Paulista de Teatro divulgaram a peça como sendo criação do grupo Cantos e Atos.

CANTOS E ATOS, da Cooperativa Paulista de Teatro
 Convida para a estréia nacional e temporada do espetáculo “...ANTES DE DORMIR” de Manuel Filho – direção de Antônio de Andrade com: Anette Lewin, Fernanda Verdasca e Evill Rebouças, no dia 07 de Agosto de 1998 às 21:00 h
 TEATRO ARTHUR DE AZEVEDO, Av Paes de Barros 955, Mooca, tel 292.8007. As apresentações ocorrerão até 27/Setembro sempre às sextas e sábados às 21:00h e aos domingos às 19:00h.

Mas, se a Artehúmus não foi vinculada a *Antes de dormir* pelos periódicos da época e se os artistas da encenação não participaram nem antes nem depois de outros trabalhos da Companhia, porque então o espetáculo dirigido por Antônio Andrade consta no histórico da Companhia? Aparentemente, as trajetórias de Rebouças e da Companhia que fundou são tão interligadas, que o dramaturgo tem dificuldade em dissociar seus trabalhos individuais no teatro daqueles realizados pelo coletivo. Além disso, depois de *Dandara, o marinheiro* a Artehúmus ficou sem produzir espetáculos inéditos durante 9 anos e quando o grupo retomou os trabalhos – com novos integrantes e outra linguagem artística – parece que Rebouças reconstruiu o passado dando um

sentido linear para o percurso da Companhia e incluindo *Antes de dormir* no repertório¹⁸⁷.

No tempo em que a Cia. Artehúmus ficou sem estrear novos trabalhos, Rebouças trabalhou como ator em algumas produções de forte matiz comercial. Segundo o próprio:

Fiz alguns espetáculos infantis no Centro Cultural São Paulo – um lugar onde sempre havia um número grande de espectadores. Lá eu fiz *Floresta das Fábulas*, espetáculo escrito por Aziz Bajar e dirigido por Antonio de Andrade, com o qual sobrevivi por um bom tempo. Um pouco antes participo de *Machbeth*, com direção de Ulysses Cruz, e com um elenco estelar que garantia uma boa bilheteria: Antônio Fagundes, Vera Fischer, Stênio Garcia, Paulo Gorgulho e Paulo Goulart. Passei a ficar craque em fazer testes; nem nervoso eu ficava mais. Diversifiquei o leque de possibilidades e passei a fazer testes para musicais brasileiros. Ia lá, fazia a cena, cantava e passava! Fiz *Turandot*, do Brecht, com direção do José Renato. Nesse espetáculo eu tive carteira assinada. Depois fiz teste para *Panos e Lendas*, de Vladimir Capela. Fiquei um ano e meio fazendo *Panos e Lendas*... Nesse período eu já vivia só de teatro. Um ano depois fiz teste para o musical *Brasil 500 – Uma pop ópera*, escrito por Millor Fernandes, dirigido por Roberto Lage, com músicas de Edu Lobo. Era uma produção com dinheiro suficiente para bancar uma orquestra, o Coral Paulistano e nós que cantávamos e atuávamos. Nessa época nunca fiquei sem trabalhar. Com produção de mesmo porte e recebendo salário fixo, atuei também em *A Luta secreta de Maria da Encarnação*, última peça escrita pelo Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Marcus Vinícius Faustini e músicas compostas por Renato Teixeira. Nessa peça eram trinta e sete atores, uma orquestra com mais de cinquenta músicos e quase uma dúzia de cenários monumentais criados pelo Serroni. Todo ano eu fazia teste e todo ano tinha um espetáculo para fazer. Ganhei salário fixo por quase um ano atuando em *A farsa do advogado Pathelin*, peça dirigida pelo Cássio Scapin e integrante do Projeto Formação de Público da Secretaria Municipal de Cultura. Confesso que alguns desses trabalhos não me satisfaziam; geralmente porque tudo já estava escolhido e o elenco praticamente executava o que havia sido predeterminado. Foi aí que começou a ficar mais forte a ideia de retomar as atividades na Artehúmus¹⁸⁸ (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

¹⁸⁷ Rebouças reconstruiu sua trajetória incluindo *Antes de dormir* na história da Companhia porque segundo ele essa peça já investigava a dramaturgia apoiada no conceito de *Obra Aberta*, de Umberto Eco. No entanto, esse expediente parece ter sido discutido pela Artehúmus apenas em 2007 – quando conquistou seu primeiro Fomento – ponto que coloca em perspectiva o fato muito comum de que ao narrar suas histórias de vida os agentes sociais normalmente constroem sua percepção do passado a partir de sua vida presente. Nesse sentido ver as contribuições de Bosi (1983), Debert (2002), Halbwachs (2006), Weber (1996), Pollak (1989) e (1992), Meneses (1992) etc.

¹⁸⁸ Além dos trabalhos que fez como ator, nesse período (1995 a 2003), Rebouças também escreveu os textos dramáticos *A paixão de um homem* (1996), *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria* (1998), *Asas do desejo – uma outra história de amor* (1998), *Eu não me lembro muito bem* (1999); *Yael, animal de chifres espiralados* (2003) etc. O dramaturgo também participou de outras atividades, a saber: ministrou aulas de teatro para o Projeto Ademar Guerra, da Secretaria Estadual de Cultura de São Paulo (1996 e 2001); foi jurado do Festival de Teatro Amador AMANDRE (1998), do Festival Estudantil de Fernandópolis (1999), do Concurso de Dramaturgia da Sociedade Lítero-Dramática Gastão Tojeiro (2001), do Mapa Cultural Paulista (2003); foi mediador da Mostra de Teatro de Mauá (2002); foi professor de dramaturgia na Escola Nacional de Teatro de Santo André (2003); atuou nos longas-metragens *Bocage, o triunfo do amor*, de Djalma Limongi Batista (1997) e *A Ordem*, de Luis Alberto Pereira (1997); fez o roteiro dos curtas-metragens *Maria Madalena* (1997) e *Ônibus* (2000); escreveu a novela *Mandacaru*, com direção de Walter Avancini (1997); integrou o Núcleo de

Como se vê, durante os anos em que a Companhia ficou adormecida, Rebouças seguiu na profissão e continuou “vivendo de teatro” – o que significa que seu objetivo inicial foi cumprido. No entanto, a imersão na vida artística e a aproximação progressiva em relação ao universo do “teatro de arte” fizeram com que, aos poucos, o dramaturgo, ator e diretor ampliasse suas perspectivas e abrisse novas possibilidades. Assim, a partir dos anos 2000, suas ambições começaram a voltar-se para o “teatro de arte”, reunindo atores e atrizes em 2004 para reestruturar a Cia. Arthumus¹⁸⁹. Desde então, a empreitada de Rebouças e todos os outros artistas do grupo têm sido a luta por uma posição prestigiosa no universo teatral paulistano.

2.2. O “teatro de arte” experimentado de dentro

“[...] Olha como se faz teatro diferente! É um outro jeito de fazer teatro!” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

2.2.1. A reestruturação da Cia. Arthumus de Teatro

No início dos anos 2000 Rebouças e Moreno voltaram a estudar teatro, dessa vez com Antônio Araújo e Luís Alberto de Abreu, na Escola Livre de Teatro (ELT), em Santo André/SP. Rebouças justificou assim sua ida à ELT:

Porque que eu fui fazer ELT? Porque estava me sentindo enferrujado como ator. Repetia, sem grandes desafios, minhas técnicas pra fazer uma comédia, um drama... e o mercado dizia que eu estava no caminho certo porque nunca me faltava trabalho. Mas eu sentia que faltava alguma coisa. Era a pesquisa. Mesmo. Fui à ELT e lá vi um leque de possibilidades... **Olha como se faz teatro diferente! É um outro jeito de fazer teatro! [o grifo é meu]** Não são dois meses de ensaios. (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Foi na Escola Livre que Rebouças e Moreno tiveram, pela primeira vez, clareza acerca do que é o “teatro de arte”¹⁹⁰. No entanto, ainda que tal deslocamento também seja resultado da agência dos artistas, ele apenas pode ser compreendido se levarmos em

Teledramaturgia do SBT (1998) etc. Para conferir essas informações consultar o *curriculum vitae* de Rebouças no sítio eletrônico da plataforma Carlos Chagas: <http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4716837T0>. Acesso: 19 de julho de 2015.

¹⁸⁹ Dos artistas que fizeram parte da primeira fase da Arthumus permaneceram apenas Evill Rebouças e Solange Moreno.

¹⁹⁰ Na ELT Rebouças e Moreno conheceram uma nova maneira de fazer teatro, isto é, um teatro pautado não apenas em uma estética diferente daquilo que já estavam habituados, como, inclusive, um teatro que era realizado a partir de outros modos de produção e com princípios ideológicos e políticos claros. Vale ressaltar, portanto, que o conceito “teatro de arte” é aqui empregado para reiterar que há sim um acordo entre os agentes do universo do teatro contemporâneo (que é diferente, mais matizado e democrático, por exemplo, daquele estabelecido pelos modernos) que defende e luta por uma ideia específica de teatro.

conta a conjuntura da cena paulistana que, à época, favorecia a exploração de um tipo de teatro que até então não tinham realizado: o teatro de pesquisa. Nesse período, o teatro de grupo estava em efervescência e os integrantes de vários coletivos lutavam constantemente contra a mercantilização da arte¹⁹¹, exigindo do Estado uma política cultural estável para a atividade teatral. Assim, com o agrupamento de artistas com objetivos em comum, foi gestado o movimento “Arte contra a barbárie”¹⁹², que além de publicar três manifestos (dois em 1999 e um no início de 2000) apresentava propostas concretas que culminaram na aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro (2002). Assim, Rebouças e Moreno ingressaram na ELT num momento profícuo para a difusão do teatro de grupo e, ainda que não tenham participado decisivamente da movimentação política dos artistas, como já eram profissionais há uma década e tinham alguma interlocução com agentes do universo teatral paulistano, partilharam dessas lutas. Somando o contexto favorável ao teatro de pesquisa com a insatisfação de Rebouças em apenas “completar os elencos” já formados por atores e atrizes consagrados, é possível compreender o sentido diante das possibilidades vislumbradas com a participação no curso de Antônio Araújo e Luís Alberto de Abreu. As experiências ali vividas adensaram a compreensão de Rebouças acerca do “teatro de arte”, levando-o adiante: estudar Artes Cênicas na Universidade Estadual Paulista (Unesp), em 2001¹⁹³. Para o dramaturgo:

Ao mesmo tempo em que nasce essa vontade de querer estudar, eu presto Unesp de “gaiatice”. Carol Bezerra, que fazia Unesp e dividia a cena comigo em *Panos e Lendas*, me convidou para ir em uma das festas da moradia da universidade. Fui. Amei a festa, amei o povo da festa. Era uma gente com afeto, com luz no olhar. Deu vontade de estar mais perto daquele povo e perguntei pra Carol: “Você estuda o quê mesmo na Unesp?”. “Teatro”. Acho que eu vou prestar vestibular então. “Eviill, você não vai conseguir... você tem quinze anos de teatro nas costas e na Unesp as disciplinas são mais focadas em licenciatura”. Além do mais eu tinha ganhado um prêmio de

¹⁹¹ Um dos confrontos era em relação à política cultural da Lei Rouanet (Lei Federal 8.313/1991), na qual o Estado renuncia aos impostos das empresas que fomentam Cultura. Na prática, o modelo implica que as empresas escolham os espetáculos a partir de seus próprios critérios; o que resulta na marginalização dos projetos de pesquisa de linguagem, ou menos afeitos às exigências dos departamentos de *marketing* institucionais.

¹⁹² O “Arte contra a Barbárie”, no início, era composto pelos grupos Companhia do Latão, Folias d'Arte, Parlapatões, Pia Fraus, Tapa, Monte Azul e União e Olho Vivo. Também participaram do movimento os artistas Aimar Labaki, Fernando Peixoto, Gianni Ratto e Umberto Magnani. Com o tempo, outros coletivos e artistas engrossaram o movimento.

¹⁹³ O contato com Antônio Araújo foi decisivo para a trajetória artística de Rebouças, pois ao longo de sua caminhada o dramaturgo dedicou-se à pesquisa em espaços não convencionais – tanto nos trabalhos que fez na Artehúmus quanto no mestrado que desenvolveu a partir de 2005. Assim, a aproximação com o diretor do Grupo Teatro da Vertigem – que já se apresentou em igreja, hospital, presídio, rio Tietê etc. – influenciou diretamente aquilo que Rebouças desenvolveu como artista e pesquisador. Mais à frente discutirei a dissertação de mestrado de Rebouças.

melhor ator fazendo *O Santo e a porca* e a Carol, que viu a peça, achava que muitas portas iriam se abrir. Logo, segundo ela, eu não iria conseguir conciliar quatro de anos de universidade com meus trabalhos. “Faz quinze anos que eu não estudo. Por que não? É no Ipiranga, trinta minutos da minha casa...”. Prestei o vestibular, não contei pra ninguém. Passei. E logo no primeiro ano de Unesp o universo da pesquisa realmente se amplia totalmente pra mim. (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

A entrada de Rebouças na universidade pública, definitivamente, foi um divisor de águas tanto si quanto para a trajetória da Cia. Arthéumus de Teatro. Dentro do Instituto de Artes o grupo foi reestruturado e criou um novo espetáculo, depois de 9 anos sem estrear nenhum trabalho. A reestruturação da Arthéumus se iniciou quando Rebouças dirigiu Moreno e alguns colegas da universidade na peça *Evangelho para lei-gos*, cujo texto ele havia escrito na ELT para um experimento cênico com a supervisão de Araújo e Abreu. Depois de terem apresentado a montagem várias vezes no banheiro da Unesp, um dos atores sugeriu que escrevessem um projeto de teatro para o programa Valorização de Iniciativas Culturais (VAI)¹⁹⁴. Segundo Rebouças:

Apresentamos o *Evangelho para lei-gos* duas vezes na ELT. Lá era um lugar onde geralmente investigávamos por dois meses algumas possibilidades para determinado experimento, apresentávamos e logo em seguida já iniciávamos um novo processo de investigação com outras pessoas. Na Unesp havia mais tempo para pesquisar, para apresentar e apreciar. Fizemos uma única apresentação para cumprir com uma das disciplinas do nosso curso de graduação, mas a peça repercutiu tanto que os professores nos incentivaram a continuar apresentando no banheiro, a ponto de fazermos mais de vinte apresentações. Os retornos eram sempre interessantes e em conversa com alguns alunos da minha turma que faziam a peça, decidimos inscrever *Evangelho para lei-gos* para o VAI (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Enquanto a experiência de Rebouças na ELT continuou dando frutos – o dramaturgo deu continuidade às investigações iniciadas em Santo André, explorando espaços não convencionais dentro da universidade –, no Instituto de Artes da Unesp o dramaturgo fez novas descobertas acerca das possibilidades que o “teatro de arte” oferecia¹⁹⁵:

Sabe o que teve da Unesp que me influenciou para a Arthéumus? Os experimentos que a gente fazia na disciplina do professor Alexandre Mate. Podíamos criar o que a gente quisesse, sem nenhuma censura. Era liberdade total. E apareciam as coisas mais absurdas e interessantes possíveis - intensificadas, principalmente, quando começamos a investigar e

¹⁹⁴ O programa foi criado pela Lei Municipal 13.540/2003. Em 2013, o programa foi ampliado.

¹⁹⁵ Nesse período, em 2003, Rebouças recebeu um convite para substituir um ator no espetáculo *Campo de trigo*, que seria levado para o Festival Internacional do Porto (Portugal). Apesar de a peça ser atribuída à Arthéumus, foi realizada no momento em que o coletivo ainda estava em fase de reformulação e apenas Rebouças participou dessa experiência. Assim, suponho que *Campo de trigo* conste no repertório da Arthéumus por razões semelhantes àsquelas apresentadas anteriormente para a encenação de *Antes de dormir*.

experimental poéticas das vanguardas históricas. Delicioso! (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

O acúmulo de experiência artística e profissional foi potencializado pelas novidades que Rebouças aprendia na graduação em Artes e, aproveitando o contexto favorável ao teatro de pesquisa, o dramaturgo foi contemplado no Vai de 2003, com *Evangelho para lei-gos* – renascia assim a Artehúmus. No entanto, a maior parte dos atores e atrizes que haviam participado do experimento no banheiro da Unesp não pôde continuar no projeto e Rebouças convidou outros artistas para o processo de criação do espetáculo. Foi assim que entraram para a Cia. Artehúmus de Teatro os artistas Edu Silva, Daniel Ortega, Leonardo Mussi e Roberta Ninin¹⁹⁶. Antes de prosseguir com a análise do grupo, é importante apresentar sumariamente cada um dos integrantes citados. Para tanto, farei um recorte analítico em suas trajetórias com vistas a esboçar as singularidades de cada artista no que se refere à especificidade de suas contribuições ao coletivo, reconhecendo que as mesmas transcendem a narrativa aqui construída¹⁹⁷.

* * *

Edu Silva nasceu em Pirituba, na periferia de São Paulo, e foi morar no ABC ainda criança. Com trajetória semelhante à de Moreno e Rebouças, nasceu em família operária e foi encaminhado desde cedo ao “mundo do trabalho”, chegando a cursar engenharia mecânica por um período. Também para Silva foi inusitada a ideia de fazer teatro:

Eu sempre acho que eu sou um caso improvável de fazer arte. Porque na minha casa sempre teve pouca arte e cultura rodando. Nunca... Quer dizer, cultura sempre existe porque meu pai é nordestino e eu via sempre coisas da cultura dele. [...]. Mas tinha um vácuo cultural dentro da minha. A cultura que tinha em casa era a minha mãe ouvir discos de música sertaneja (meu pai não gostava de música...) e televisão [...]. É muito improvável trabalhar no que eu trabalhei [...]. Encontrei na sala de aula um amigo chamado Afonso que me falou: “Olha! Tem um grupo de teatro no Sindicato da Construção Civil, ali no centro de São Bernardo, você não quer ir lá comigo?”. Eu pensei: “Teatro?”. Não tinha a menor ideia... Eu já estava com quinze para dezesseis anos e nunca tinha visto uma peça de teatro na vida. Aí fui para

¹⁹⁶ Esses integrantes, junto com Moreno e Rebouças, permaneceram na Cia. Artehúmus por, pelo menos 10 anos. Portanto, constituem o “núcleo duro” do Grupo. Por esse motivo todos eles foram entrevistados. Além deles, participaram do *Evangelho para lei-gos* as atrizes Bia Szvat e Gilda Vandenbrande (amigas de Rebouças de longa data), os atores Bruno Feldman (havia feito *Evangelho* no experimento da ELT) e Osvaldo Anzolin (que era da mesma turma de Rebouças na Unesp), assim como os músicos Eliseu Paranhos e Cláudia Cascarelli.

¹⁹⁷ Nesse sentido, evitei reproduzir longos trechos de entrevistas que soariam redundantes ao leitor, optando por montar as trajetórias combinadas ao argumento geral do texto.

esse grupo e era muito engraçado porque eu e ele eramos os únicos que sabiam ler... Era um teatro bem operário mesmo. Aí eu li e eu me senti envaidecido. Eu falei: “Gente, eu sei ler! Olha que legal... Uma coisa que eu consigo me expressar, tal”. Achei interessante aquilo. E fui. Sempre digo que depois daquele domingo eu nunca mais deixei de fazer teatro. Eu ia todo sábado e domingo para os ensaios¹⁹⁸ (SILVA, 2015, entrevista).

Desde então, Silva cumpriu jornada dupla: estudo e trabalho durante a semana e teatro aos sábados e domingos. Na juventude, chegou a fazer parte dos grupos amadores Alicerce (ligado ao Sindicato da Construção Civil de São Bernardo do Campo/SP) e Pé de Boi (ligado ao sacolão de compras comunitárias de São Bernardo do Campo/SP), bem como integrou alguns espetáculos do Forja (ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos do ABC) – todos constituídos por operários e/ou filhos de metalúrgicos. A participação de Silva nos grupos amadores criados pelos sindicatos entusiasmou o jovem metalúrgico com as artes cênicas e tornou-se um incentivo para que fizesse um curso livre de teatro popular na FASCS em 1985. Segundo Silva:

[...] fui fazer uma oficina na Fundação das Artes com o Zigrino – de *clown* – e com o Soffredini – de interpretação. E aí mudou tudo. Porque eu me confrontei com técnica. Não tinha me confrontado com técnica de uma maneira tão verticalizada. Eu falava isso no Forja: “Eu tinha tanta vontade de estudar para fazer um teatro amador com uma qualidade melhor” [...]. Achava que essa semiformalidade ainda não era o bastante para mim. Eu queria verticalizar mesmo. Eu queria uma coisa formal. Um ensino formal. E foi quando a gente fez oficina com o Soffredini e ele chamou a gente para montar uma peça. Todo mundo que tinha feito a oficina com ele. E aí o cara fez uma loucura lá de... chamar um monte de gente para dar aula para a gente (...). A gente fez um monte de oficina só para montar a peça dele, que era o *Minha nossa*. E aí a gente fundou o Núcleo Estep. Toda a galera da Oficina. Eu e a minha ex esposa, a Angela, que ficamos. Do grupo [de operários] ninguém queria fazer oficina, só a gente foi. O pessoal não queria sair muito de São Bernardo. E a gente fez e foi um trabalho muito reviravolta na vida, na minha vida. Porque aí eu entendi o que era direção (...) (SILVA, 2015, entrevista).

O encontro com Zigrino e Soffredini e a passagem pelo Núcleo Estep não bastaram para que Silva pudesse viver definitivamente de arte, tendo, por isso, que enfrentar o ritmo frenético imposto pela dupla jornada de trabalho no teatro e na indústria. Mesmo estafado, não se desestimulou: fundou o próprio grupo, convidou operários e filhos de operários para fazerem parte do coletivo, utilizando, inclusive, técnicas e expedientes populares que aprendera no curso da Fundação das Artes e nos

¹⁹⁸ Ademais, Silva também sofreu com o desgosto de seus familiares pela escolha profissional que fez. Segundo o ator: “Meu pai nunca gostou da minha escolha e eu posso dizer isso porque há pouco tempo a gente teve uma briga... Imagina? Eu estou com cinquenta anos e ele está com quase oitenta e ele ainda fala que não consegue engolir, não aceita, que eu fui fazer... trabalhar com teatro” (SILVA, 2015, entrevista).

processos de criação dos quais participara no Estep¹⁹⁹. Para Silva, a decisão de se tornar exclusivamente artista deu-se um tanto quanto à sua revelia e desde logo apresentou resultados diferentes do esperado, afinal, custou-lhe abandonar a condição operária rumo ao desconhecido mundo das artes. Segundo Silva:

Fui mandado embora da indústria por volta de 1990... 1989/1990, não lembro bem [...]. Falei: “Agora eu vou tentar só viver só de teatro”. E foi um pouco esquisito porque eu só conseguia “trampo” de iluminador. Operar luz e som pra um grupo que fazia pra escola [teatro infantil], uma empresa do Wilson Alves²⁰⁰. Ele nem fazia teatro-empresa na época, fazia só pra escola. Eu ganhava pouco, pouco mesmo... 30 “conto” por apresentação, ficava o dia inteiro... Fazia duas pra ganhar 50... Eu falei: “Gente, é isso que é ser profissional? Trabalhar igual a um cachorro?” Era totalmente o contrário que eu achava que ia ser quando fosse profissional. Eu achava que eu ia acordar, correr, preparar meu corpo, preparar minha voz, ficar o dia inteiro [me] preparando e só depois ia trabalhar. Eu tinha essa visão romântica do teatro. Quando eu comecei a trabalhar e acordar 5 horas pra ir fazer isso e aquilo, não comer direito, não dormir direito, ser carregado de qualquer jeito no transporte... Eu falei: “Nossa... é assim?”. (SILVA, 2015, entrevista).

Se nos moldes do teatro amador, operário e popular, Silva conseguia espaço para criar, situação diferente deu-se no teatro profissional, onde, *a priori*, não conseguiu meios para viver de teatro; faltava, ainda, muito até a efetiva profissionalização. Sem trabalho e ainda como um diletante, Silva passou a produzir seus próprios espetáculos, fundando em 1991 a Cia. Pic Nic, grupo de São Bernardo do Campo/SP que até hoje produz espetáculos para adultos e infantis, transitando essencialmente com expedientes populares e com a linguagem do palhaço. Para Edu Silva:

[...] Acho que sempre tive um espírito de engenharia na minha cabeça... Essa mentalidade operária também não saiu do meu ser [...]. Essa logística de empreendedor sempre me ajudou muito a ter uma visão um pouco afastada dessa coisa artística. Eu sei que nessa época [eu falei]: “Não tá dando isso. Esse negócio de ficar fazendo teatro assim não dá nada. Que saco”. Aí me veio uma ideia (...): “Acho que vou ganhar mais se eu mesmo produzir e fazer tudo para a minha peça”. (...) Se eu fizer tudo, eu não pago (...). A Pic Nic para mim sempre foi uma escolha natural porque eu conseguia colocar todas as minhas vontades do teatro popular. O teatro popular que vem lá do

¹⁹⁹ Segundo Silva: “Mas eu fiquei muito doente depois de montar todo o espetáculo e ficar quase uns três anos no Núcleo Estep, a gente começou montar *Na carreira do divino*. Quando estava quase faltando uns três meses para estrear eu não aguentava mais. Eu trabalhava, continuei trabalhando na indústria. Então eu ia dormir uma hora e acordava quatro e meia todo dia. Dormia muito pouco e aí fiquei com uma estafa. A gente se encontrava todo dia nesse núcleo, toda noite, o cara não abria mão, toda noite, [incluindo] sábado e domingo [...]. Não aguentei, saí. Mas logo em seguida eu fundei o Grupo de Teatro da Silva [...] Juntei várias pessoas da cidade de São Bernardo. De novo aparecem agora os operários, os filhos de operários. Eu montei *O velório à brasileira*, dirigi. Fui bem chatinho, copiei todo o sistema do Soffredini. Comecei me enveredar em direção. Começaram a me chamar para dirigir peça em Santo André, num outro grupo lá [...]. E fui misturando tudo. Trabalhava na indústria (...), dirigia teatro...” (SILVA, 2015, entrevista).

²⁰⁰ Curiosamente, Silva fazia iluminação para a empresa de teatro infantil de Wilson Alves, a mesma em que Solange trabalhou como atriz e vendedora de espetáculos antes de entrar para a Cia. Artehúmus.

sindicato, que vem do Núcleo Estep, que vem dessa facilidade do palhaço (...) (SILVA, 2015, entrevista).

Pouco depois de fundar a Cia. Pic Nic, em 1992, Edu Silva voltou para a FASCS, onde fez o curso profissionalizante de teatro. Daí em diante passou a viver dos espetáculos de seu Grupo, de trabalhos como diretor convidado de outros coletivos e lecionando teatro. Assim, nascido no teatro operário, construiu lentamente sua sólida formação enquanto ator e palhaço, bem como cristalizou certo pragmatismo e viés artístico popular; aspectos que tem sido decisivos em sua contribuição para a Cia. Arthumus²⁰¹.

No início dos anos 2000, Silva e Rebouças, que já se conheciam dos meios operários²⁰², se reencontraram em programas públicos de orientação artística e articularam a entrada do primeiro como iluminador da Arthumus na peça *Evangelho para lei-gos*, recém contemplada pelo VAI²⁰³.

*

Daniel Ortega nasceu em Jacareí/SP e começou a trabalhar ainda jovem em empresas da região. Segundo o ator, foi apenas com a televisão, na escola e lendo Décio de Almeida Prado na seção de cultura dos jornais, que despertou seu interesse pelas artes. Aos 16 anos, foi pelo jornal que soube de um curso livre de teatro no Sesc de São José dos Campos/SP e, entusiasmado, acabou por também fazer parte de um círculo de leituras que aconteceria no Sesc sob supervisão do diretor Ademar Guerra e do dramaturgo Zeno Wilde (o que o incentivou muito a tentar a sorte em São Paulo)²⁰⁴.

²⁰¹ A discussão será apresentada no capítulo 3 desta dissertação.

²⁰² Antes mesmo que Silva e o fundador da Cia. Arthumus trabalhassem juntos no teatro, se esbarraram, ainda quando jovens, em uma fábrica do ABC. Segundo Edu Silva: “Eu trabalhei em indústria de auto-peças... A indústria em que eu estagiei quando eu saí da ETE, a *Incodiesel*, foi onde eu conheci o Evill. O Evill trabalhava nas compras ou contabilidade e eu trabalhava na engenharia de desenvolvimento. Virava e mexia a gente se encontrava lá [...]” (SILVA, 2015, entrevista).

²⁰³ Silva se torna ator do coletivo apenas em 2006, no processo criativo de *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria*.

²⁰⁴ Segundo Ortega: “Aí quando terminou eu fiz um vínculo com o Zeno, ali, de trabalho, e ele começou me mandar coisas de São Paulo. Me alimentar. Porque ele foi orientador daquela montagem. Ele era de São Paulo e foi para lá só para isso. E ele sacou as possibilidades que eu tinha de sair de lá e começou a fomentar isso... Eu tinha uns 16, 17... Ele mandava livros, mandava informações, a gente trocava um monte de coisas. [...] A gente sempre trocava informações e falava ao telefone. Aí o Ademar Guerra também me viu e chamou para montar outra coisa com ele, o *Colônia Cecília*. (...). A gente montou, viajou, fez um monte de coisas com esse espetáculo. Em seguida eu comecei a vir muito para São Paulo, a partir dessas trocas com o Zeno, e fui conhecendo as pessoas aqui também e formando o meu círculo de amigos. Até que em 1997 o Zeno montou o *Pazollini* que acho que foi uma das coisas mais bonitas que eu já fiz. Ele falou: “Eu acho que é a hora. Você quer vir pra cá, arriscar?”. Foi quando eu já tinha organizado as coisas com a minha família. Eu larguei o emprego, larguei tudo o que eu tinha, fiz um

Ao chegar à capital, em 1993, a manutenção do contato com Wilde foi importante no sentido de abrir algumas portas, entretanto, a falta de recursos materiais atormentava o jovem ator que, distante da família, aproveitou a personalidade extrovertida para apostar todas as suas melhores energias para entabular relações com diversos artistas, conseguindo trabalhos como intérprete e produtor, sendo, enfim, instado a cursar Escola de Arte Dramática (EAD). Segundo Ortega:

[...] Um amigo meu, o Flávio, tinha uma banca de jornal na Brigadeiro Luís Antônio. Ele falou: “Olha, vem me ajudar aqui que eu vou te dar uma grana”. Isso era... 1999 [...]. Nesse ano eu prestei EAD e fui aprovado. [...] Eu chegava um certo horário, trabalhava algumas horas e ia embora para a EAD. [...] E lá eu trabalhei até terminar a EAD. Foi isso que me segurou. Mas eu já conseguia fazer outros trabalhos. Comecei fazer publicidade... Fui ficando mais esperto... Já tive dinheiro para poder fotografar e mandar para as agências e consegui fazer publicidade. Então, entrava um outro dinheiro que me salvou em vários momentos. E fazer teatro, que eu queria tanto. E poder fazer a EAD do jeito que eu queria fazer. Porque como que eu ia fazer? A EAD não permite fazer nada. Não dá para fazer. Só teatro infantil, que eu fiz também nessa época. Na época da EAD eu fazia muito teatro infantil. Nessa época não tinha o mesmo olhar que tem hoje para o teatro infantil. Era uma coisa segundo escalão fazer teatro infantil... Tinha preconceito! Ah, sofri! Nossa, muito! Mas eu acho que nunca fui tão encanado. Porque eu lembro que na EAD, por exemplo, na minha época tinha muita discussão [...]. “O ator engajado, porque não pode fazer televisão, não sei o que!”. E eu dizia assim: “Vocês estão loucos?! Eu preciso, sim!” (...) Eu não moro com ninguém. Eu preciso pagar as contas. Eu vou fazer televisão, sim!”. Então o meu olhar para a televisão sempre foi: “Que bom que ela existe, porque ela me salva em muitos momentos” (ORTEGA, 2015, entrevista).

Apesar da passagem por uma relevante instituição de ensino artístico, Ortega ainda vacilava e, em meio as publicidades para a televisão e as peças infantis, demorava para juntar-se a um grupo de pesquisa. Foi exatamente nesse momento que se deu o encontro de Ortega e Rebouças:

Quando terminei a EAD eu já conhecia o Evill. Eu o conheci porque ele era colaborador do Zeno em telenovela. Mas a gente não era amigo, a gente tinha contato só. Um menino da minha turma, o Bruno, falou que o Evill queria um ator negro pra um prêmio do VAI que ele ia fazer. Aí eu falei para o Bruno: “Será que se eu ligar para ele, rola?” O Bruno falou: “Olha... faz umas duas semanas que ele está atrás desse ator negro e o ator não vem. Dá uma ligada para ele”. Aí eu liguei pro Evill e falei: “Evill, eu não sou negro. Mas estou muito interessado... Se esse ator não aparecer e você lembrar de mim...”. Eu precisava trabalhar! Eu queria fazer. Já tinha terminado a EAD e queria

acordo... Eu comprei uma casa pela Caixa Econômica, construí outra e coloquei minha família e disse: “Agora eu preciso largar o emprego e tentar em São Paulo”. Vim embora pra São Paulo (...). Eu não sei como eu sobrevivi. Estou falando sério. Eu tive acesso a coisas que nunca vi na vida. Porque, você imagina... Sai de Jacareí, caipira no máximo... Meu apelido era “Sassá Mutema”. Um caipira tentando entender... Começando assimilar um monte de coisas que eu tinha lido, que eu não sabia nem o que significava... Era duro. Foi difícil porque foi na raça. Eu lia no jornal e ia atrás para ler, para saber o que era...” (ORTEGA, 2015, entrevista).

continuar. Acho que uma semana depois o Evill me ligou. Acho que foi o maior acerto que eu fiz na vida porque aí eu... Sei lá... Escapei de muita coisa (...). Eu sempre gostei de pesquisa, a EAD já me despertava pra isso... Essa ideia de ter alguma coisa continuada assim... (ORTEGA, 2015, entrevista).

Ainda que timidamente, o VAI conferia à Artehúmus certa chancela enquanto grupo de pesquisa. Recém-formado na EAD e instigado com a pesquisa em arte, Ortega foi atraído não apenas pela necessidade de trabalhar, mas também pelo que a Cia. Artehúmus começava a significar. No terceiro capítulo dessa dissertação, demonstrarei como a formação na EAD cria uma ligação artística decisiva entre Rebouças e Ortega, transformando o ator em peça chave na composição do grupo. Suponho que a personalidade extrovertida do ator combinada à necessidade de recompor os laços sociais em um novo contexto após a migração, permitiu a Ortega dividir com Rebouças as tarefas de produção dos espetáculos da Cia. Artehúmus.

*

Leonardo Mussi viveu até os 19 anos, entre a escola e o trabalho, no interior dos estados do Paraná e do Mato Grosso. Sob os auspícios do tio avô, chegou a São Paulo para prestar vestibular para Artes Cênicas na USP sem saber exatamente nem de onde tirara a ideia nem em que a mesma implicava. O insucesso no vestibular e a necessidade material levaram Mussi de volta ao mundo do trabalho. Por sete anos viveu entre o trabalho, os cursos livres de artes e um curso profissionalizante de teatro no Senac. Mais maduro, conseguiu, enfim, uma vaga no Instituto de Artes da Unesp em 2003²⁰⁵. No mesmo ano Rebouças procurava artistas para trabalhar no projeto de *Evangelho para lei-gos*, sendo inevitável buscá-los entre os colegas de universidade²⁰⁶. Aliás, quanto à esse aspecto, vale apontar que a Unesp não foi importante apenas do ponto de vista da formação intelectual de Rebouças. A riqueza do ambiente artístico e acadêmico tornava

²⁰⁵ Segundo Mussi: “Eu prestei e não passei, mas nesse meio tempo eu fiquei trabalhando, me organizando [...]. Depois quando prestei de novo, prestei na Unesp. Passei. Foi em 2003 que eu entrei na Unesp. Tinha chegado aqui pela primeira vez no final de 1995, 1996. Mas nesse meio tempo eu fiquei procurando as referências. Comecei a descobrir as Casas de Cultura, comecei fazer uns cursos. Não só de teatro, mas de dança, de música... Fiz vários cursos nesse meio tempo. [...]. O primeiro semestre da Unesp foi meu último semestre do curso profissionalizante do teatro no Senac” (MUSSI, 2015, entrevista).

²⁰⁶ Segundo Mussi: “Eu morava na moradia da UNESP que também tinha o Osvaldo que era da turma do Evill e da Roberta... Eu falei: “Eu queria fazer teatro. Estou cansado de fazer coisas da faculdade, queria fazer uma coisa legal”. O Osvaldo falou: “A gente vai fazer uma peça, com o Evill. A gente vai precisar de pessoas, você não quer?”. “Eu quero!”. Aí ele falou: “Beleza. Vou falar para o Evill”. Aí o Evill foi um dia na moradia falar comigo. Ele falou “A gente vai fazer uma peça, conseguimos o VAI [...]. A gente tem uma verba para montar o espetáculo e a gente precisa de um ator [...]. Aí eu comecei ensaiar o *Evangelho (...)*.” (MUSSI, 2015, entrevista).

o Instituto de Artes um universo favorável para o encontro de jovens artistas, sendo, portanto, imprescindível para o ulterior desenvolvimento estético da Artehúmus.

*

A trajetória de Roberta Ninin é um pouco diversa dos demais integrantes da Artehúmus. Filha de um agrônomo e de uma professora primária egressos de universidades públicas, Ninin herdou algum capital cultural dos pais. Em sua infância e adolescência em Bebedouro/SP, fazia muitos cursos de artes e dava aulas de reforço aos alunos da mãe como uma espécie de brincadeira que denota sua formação cultural em tempo integral.

Nasci em Marília/SP, depois me mudei para Bebedouro/SP com quatro anos de idade. Vivi nesta cidade até os 17 anos. Estudei, em geral, durante o ensino fundamental em escolas públicas – raros anos, em particulares, quando minha mãe, professora de português, conseguia bolsa de estudos. No ensino médio, estudei em escola particular SISTEMA COC, com bolsa pra filhos de professor da escola (minha mãe lecionava nesta escola, na época). [...]. Eu fazia muitas coisas simultaneamente na pequena cidade onde morava: catequese, balé, jazz, sapateado, inglês, dava aulas de dança em escolinhas e aulas particulares de reforço pra alunos da minha mãe [...]. A formação minha e de minha irmã, tanto escolar quanto cultural eram prioridade para meus pais [...]. A minha mãe era alfabetizadora e professora de português, predominantemente, da rede básica de ensino do estado de São Paulo e meu pai era agrônomo [...]. Os dois terminaram o ensino superior completo. Ambos em universidades públicas [...]. Minha mãe fez Letras na Unesp de Marília e meu pai fez Engenharia/agronomia na Universidade Federal de Viçosa (NININ, 2015, entrevista).

Em sua juventude, Ninin pôde dedicar quase a totalidade de seu tempo à formação cultural, logrando uma vaga no Instituto de Artes da Unesp²⁰⁷. Nos primeiros anos de universidade, a atriz teve a oportunidade de se dedicar quase que integralmente à sua formação artística e intelectual:

Nos primeiros anos da faculdade, fiz muitos cursos de teatro oferecidos pelas oficinas culturais de São Paulo, pertencentes à Secretaria Estadual de Cultura.

²⁰⁷ Segundo Ninin: “No ano 2000, às vésperas do vestibular, em que fiz um teste vocacional em minha escola e “deu” que meu local de trabalho seria o palco. Lembro-me de ter respondido no teste que não gostaria de trabalhar todos os dias e o dia todo entre quatro paredes e uma única janela, como em um escritório. Assim, quando tive de preencher a papelada de inscrição para o vestibular, preenchi Artes Cênicas – esse foi o primeiro passo, para mim, de assumir o interesse pelo teatro como profissão [...]. Minha mãe sempre me apoiou. Meu pai quem tentou me incentivar a prestar fisioterapia ou qualquer outra coisa, menos Artes Cênicas. Ele se preocupava com meu futuro, ainda mais sendo uma menina de 17 anos a morar e estudar sozinha em São Paulo. Mas essa resistência foi mínima e temporária, pois meu pai nunca hesitou em me levar e me ajudar a realizar os vestibulares onde eu queria [...]. Decidi fazer graduação em teatro porque não tinha outra profissão/graduação que encaixasse com meu desejo e porque queria sair de qualquer jeito da minha cidade no interior de São Paulo. Ou eu entrava numa universidade pública ou eu entrava numa universidade pública. Preparei-me no ensino médio para estudar fora. Entre outras universidades públicas, prestei UNESP e passei em primeira chamada. Foi para lá que fui.” (NININ, 2015, entrevista).

Como tinha maior experiência em dança, também não deixei de fazer dança em oficinas culturais e no SESC, como também participei de cursos com a Companhia de Danças de Diadema, companhia profissional mantida pela prefeitura da cidade. Fazia o que aparecia, cheguei à metrópole sedenta de teatro! Meu primeiro grupo de teatro foi, em 2001, o Grupo de Teatro Didático da UNESP, o *Atrás do Grito*, dirigido por Newton de Souza e orientado pelo professor Reynuncio Napoleão de Lima. Era um grupo pertencente ao projeto de extensão da UNESP. Fui bolsista, preparadora corporal e atriz deste grupo (NININ, 2015, entrevista).

Ninin pode ser compreendida como uma espécie de símbolo do que a Artehúmus estava começando a se tornar: atriz jovem, com boa formação intelectual e artística, engajada em diversas atividades, isto é, uma figura cuja experiência diferia daquelas anteriormente vividas pela Companhia. Assim, “sedenta de teatro”, entusiasmou-se com a primeira oportunidade num grupo que começava a se afirmar no teatro de pesquisa²⁰⁸.

A Artehúmus conjugava nesse momento atores que se formavam no ambiente acadêmico e artístico da Unesp com atores que desembocavam no “teatro de arte” após uma longa travessia desde o teatro amador. Apesar dos diferentes níveis de experiência, todos debutavam no “teatro de arte” com a pesquisa de *Evangelho para lei-gos*. O contexto do teatro do início dos anos 2000, relativamente favorável à expansão do teatro de pesquisa, somado às trajetórias individuais dos artistas redefiniu o perfil artístico da Cia. Artehúmus de Teatro. Evill Rebouças, Solange Moreno, Edu Silva, Daniel Ortega, Leonardo Mussi e Roberta Ninin formaram o “núcleo duro” do coletivo, sedimentando seus rumos poéticos, estéticos e ideológicos²⁰⁹.

2.2.2. O debute no teatro de pesquisa

Depois que a Cia. Artehúmus foi contemplada com o VAI e os novos integrantes se juntaram aos membros da “velha guarda”, o processo criativo do espetáculo

²⁰⁸ Segundo Ninin: “... em 2003 fui convidada a compor a Artehúmus, a partir de um projeto da Cia. contemplado pelo programa da SMC [Secretaria Municipal de Cultura] de Valorização de Iniciativas Culturais (VAI) (...). Eu entrei na Cia. por meio do convite de Evill Rebouças, que, na época, era meu colega de turma na UNESP. Tornamo-nos amigos e companheiros da arte desde o primeiro ano. No terceiro ano, quando fiz uma personagem deficiente física e mental para um exercício cênico de aula (disciplina História da Evolução do Teatro Mundial, com Alexandre Mate), a partir da obra de Woyzeck, do autor alemão Georg Büchner, Evill Rebouças me disse que escrevera uma personagem deficiente para *Evangelho para lei-gos* para que eu atuasse. E, assim, iniciamos nossos trabalhos artísticos...” (NININ, 2015, entrevista).

²⁰⁹ Outros artistas passaram pela Companhia, todavia, muitos deles permaneceram pouco tempo no coletivo, razão pela qual os mesmos não serão alvo de análise mais detida – exceção feita a Cristiano Sales e Natália Guimarães, integrados entre 2012 e 2013. Em 2012, após quase dez anos, Ninin e Mussi saíram da Companhia para alçar novos voos profissionais e artísticos.

Evangelho para lei-gos teve início. Nesse momento a Companhia ainda tateava na pesquisa continuada do teatro de grupo. Segundo Ortega:

Foi ali que eu comecei a entender o que era o dramático... O que não era o dramático... Mas tudo ainda pela intuição. E acredito que o Evill também. Aí a gente foi sacando mais ou menos... A gente começou pensar no pós-dramático... O Evill veio com esse assunto... Que eu não conhecia [...]. O *Evangelho*, acho que foi um despertar, assim. Era um... “teatro cabeça”. O “teatro cabeça” naquele momento. De qualidade [...]. A gente não sabia onde iria chegar. [...] Eu sacava que tinha uma intuição, assim (ORTEGA, 2015, entrevista).

Nascido da experiência cruzada na ELT e na Unesp, *Evangelho para lei-gos* já carregava características do teatro de pesquisa, tais como a fragmentação do texto²¹⁰ e o emprego do espaço não convencional²¹¹. Com a chegada dos novos integrantes, os aspectos contemporâneos foram ampliados e a pesquisa de campo²¹² e a criação coletiva²¹³ também passaram a nortear a montagem do espetáculo. Mas, embora os artistas tivessem algumas referências prévias – e, portanto, já imaginassem possíveis caminhos para a criação de *Evangelho* –, boa parte do processo criativo respondia a um impulso intuitivo, afinal, essa era a primeira vez que a Cia. Arthumus construía um trabalho nos moldes de produção do teatro de grupo. Assim, foi no próprio fazer teatral, no dia a dia, em cada ensaio, que os participantes do coletivo foram compreendendo como se dava essa nova dinâmica cênica e, juntos, começaram a investigar expedientes e autores do teatro contemporâneo, entre eles, o pós-dramático de Hans-Thies Lehmann.

Depois de oito meses de ensaios perseguindo a trilha do teatro de pesquisa – ou, como definiu Ortega, do “teatro cabeça” – e de uma busca incessante para apresentar a

²¹⁰Segundo Moreno: “[O *Evangelho*] foi o primeiro espetáculo que nós fizemos todo fragmentado e isso é uma característica da dramaturgia do Evill, essa coisa toda fragmentada (...). O *Evangelho* já traz essa característica do fragmento dramático...” (MORENO, 2014, entrevista).

²¹¹ Segundo Rebouças: “Foi a primeira vez que a gente foi para o espaço não convencional. Enquanto a gente estava fazendo peça em palco italiano, a gente estava no rame-rame do palco italiano mesmo (...). *Antes de dormir*: teatro realista. *Dandara* também (...)” (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

²¹² Os integrantes da Arthumus fizeram uma pesquisa de campo no Abrigo Municipal Zacki Narchi que acolhia os antigos moradores da favela de mesmo nome que havia sido incendiada no final de 2002. Segundo Rebouças: “A partir desse contato com os moradores, aprofundamos a construção de algumas personagens e o surgimento de outras, além da inserção de cenas que não existiam nas duas primeiras versões e ainda, e com maior representatividade, a verticalização do tema” (REBOUÇAS, 2005, p. 36-37).

²¹³ Com o movimento do teatro de grupo a criação coletiva tornou-se comum e a Arthumus escolheu seguir essa trilha. No entanto, Mussi afirmou: “No *Evangelho* tinha uma dramaturgia já, um texto fechado, os personagens já tavam meio definidos (...). Acho que tinha uma direção mais pontual, assim... Tinha essa liberdade do diálogo, de criação, mas o Evill tinha um papel mais organizador nesse processo. Era uma estrutura que já era mais fechada nesse sentido” (MUSSI, 2015, entrevista). Assim, embora os membros da Companhia tivessem liberdade para criar, o fato de Rebouças ter escrito e montado o texto anteriormente, isto é, de estar mergulhado no processo há mais tempo do que os outros, bem como o fato de os artistas serem todos iniciantes nesse tipo de teatro, contribuíram para que as funções ainda fossem bem delimitadas.

peça em um banheiro público na cidade de São Paulo, o espetáculo *Evangelho para leigos* estreou no banheiro do Viaduto do Chá, em 18 de setembro de 2004, e ficou em cartaz até 21 de novembro do mesmo ano – sempre aos sábados e domingos. Aliás, pela primeira vez a Artehúmus ficava em temporada na capital paulistana aos finais de semana e isso certamente diz respeito à linguagem e o local escolhidos pelo grupo (um ambiente muito específico e sem a concorrência de outros coletivos). O grupo reservava 32 lugares ao público e, segundo Rebouças, eles estavam quase sempre todos ocupados – majoritariamente por alunos e profissionais do universo do teatro, amigos e convidados dos artistas e moradores das imediações do banheiro. Assim, nesse período, embora a Artehúmus ainda estivesse iniciando seu trajeto no “teatro de arte”, já começou a ser vista por alguns agentes da cena teatral paulistana. Quanto à repercussão da mídia, ocorreu um trânsito interessante: os jornais do ABC não deram o mesmo espaço oferecido anteriormente para as peças da Artehúmus, pois somente o *Diário do Grande ABC* publicou uma matéria sobre *Evangelho para leigos* (02 de outubro de 2004); já os periódicos da capital paulistana deram algum destaque ao espetáculo e este foi comentado na *Ilustrada da Folha de S. Paulo* (18 de setembro de 2004), no *Estadão Oeste* do *O Estado de S. Paulo* (22 de outubro de 2004), no *Metro News* (29 de outubro de 2004) etc²¹⁴. Isso indica que, nesse momento, a relação da Cia. Artehúmus com o ABC cedia espaço à sua participação e aceitação na capital paulistana.

²¹⁴ Também foram lançados alguns informativos em sítios eletrônicos, a saber: www.sampacentro.terra.com.br e nas páginas internacionais do Dave Barry (www.davebarry.com), Gazeta de OLT (www.gdo.ro), Commonwealth Times (www.commonwealthtimes.com) e Arhiva Adevarul (www.adevarulonline.ro). Foram também publicados pequenos informes no Guia da Folha (outubro de 2004); no Guia Off (outubro, novembro e dezembro de 2004); na Veja São Paulo (06 de outubro de 2004), no Guia Boca a boca (outubro e novembro de 2004) e no Guia Cultura dia-a-dia (novembro de 2004).



Evangelho para lei-gos (2004). Na foto (da esquerda para a direita): Roberta Ninin e Gilda Vandenbrande. Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Jeffrson Copolla.

Em um momento de transição entre dois tipos diversos de produção teatral, em *Evangelho para lei-gos* a Artehúmus estava com um foco que decididamente não era ganhar dinheiro: buscava experimentar novas possibilidades estéticas. Todavia, o VAI não supria as necessidades materiais dos artistas²¹⁵ que, então, combinaram outras atividades, dentro e fora do “teatro de arte”²¹⁶.

²¹⁵ A atriz Solange Moreno afirmou: “Foi tão pouquinho o valor do VAI, eu não sei quanto foi total, mas eu me lembro que [...] o Evill chegou para mim e falou assim: “Ah... vai dar uma ajudazinha de custo para cada um [...] Pelo projeto todo” (MORENO, 2014, entrevista).

²¹⁶ Do ponto de vista do sustento material, os artistas da Artehúmus investiram em diversas atividades dentro e fora do teatro de pesquisa para sobreviver. Segundo Rebouças: “No *Evangelho* a gente ganhava uma ajuda de custo [...]. Continuei fazendo coisas como ator, como dramaturgo... Nesse espetáculo eu já estava escrevendo bastante, tudo mais [...]. E ao mesmo tempo em que eu estava [...] dirigindo o *Evangelho para lei-gos*, eu estava fazendo *O Bem Amado* como ator. Concomitante. Para sobreviver. A disparidade do “comedião” pra uma coisa que é fio da navalha. Nossa... É muito louco. Muito louco mesmo (...). Acho que o *Bem Amado* foi o ápice do comercial [...]. O *Bem Amado* eu digo que talvez tenha sido o mais comercial de todos porque tinha um plano de mídia, foi pensado para ser montado na época da eleição... Então a produtora ia em todos os programas de auditório vestida de Odorico Paraguaçu para falar da peça... Nesse sentido que eu estou falando. Porque eu acho que o texto do Dias Gomes é muito interessante por sinal.” (REBOUÇAS, 2014, entrevista). Além do espetáculo *O Bem Amado*, Rebouças, recém-formado na Unesp, trabalhou na Secretaria Municipal de Cultura de São Bernardo do Campo (SMC/SBC) como oficinairo, na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (SMC/SP) com o projeto Teatro Vocacional, como roteirista do programa de televisão *Disney Channel* e como ator na peça *Canastra Musical* (ao lado de Silva), assim como escreveu vários textos dramaturgicos etc. Moreno trabalhava com “teatro empresa”, enquanto Silva continuava à frente da Cia. Pic Nic, trabalhou no projeto Teatro Vocacional, foi orientador artístico do projeto Ademar Guerra e oficinairo de *clown* para estudantes de psicologia na faculdade Metodista de São Bernardo do Campo etc. Ortega, recém-formado na EAD, trabalhou como ator no teatro e fez propagandas para TV e, pouco tempo depois, abriu uma produtora de elenco voltada exclusivamente para filmes publicitários de televisão etc. Mussi recebia bolsa de estudos por conta de uma pesquisa de iniciação científica que fazia no Instituto de Artes e depois

Quando a temporada de *Evangelho para lei-gos* findou, a Artehúmus tinha a intenção de continuar com a pesquisa e, não por outro motivo, os artistas inscreveram o projeto na Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo e (talvez denotando a ingenuidade dos debutantes), também tentaram o patrocínio privado, por meio da Lei Rouanet. Nenhuma das tentativas se concretizou e abriu-se um momento de incerteza acerca do futuro do grupo. Nessa época, no início de 2005, Rebouças ingressou no mestrado em Artes da Unesp e, com isso, deu mais um passo decisivo tanto para a sua própria trajetória quanto para a história do grupo: o vínculo do diretor com a universidade e com a pesquisa se estreitou bastante e, assim, além de verticalizar seus estudos nos expedientes do teatro contemporâneo, pode refletir e divulgar o trabalho da Artehúmus por meio de sua dissertação²¹⁷, que propõe uma reflexão conceitual a partir da comparação entre o processo de criação do *Evangelho para lei-gos* e o relato de três montagens do grupo Teatro da Vertigem, todas dirigidas por Antônio Araújo – com quem, vale lembrar, Rebouças teve aulas na ELT. Assim, Rebouças inseria a Cia. Artehúmus numa outra perspectiva do teatro de pesquisa, tornando o grupo seu objeto de estudo acadêmico.

A intensa interlocução de Rebouças com estudantes e professores do Instituto de Artes da Unesp culminou em um convite para que a Artehúmus se apresentasse no “Projeto de Ocupação do Arena 3 em 1: Um por (Todos)² por Hum!!!”. Nessa ocasião, os grupos de teatro Canhoto Laboratório de Artes da Representação, Cia. Andarilhos e Núcleo Cênico Arion foram selecionados em um edital para ocupar o Teatro de Arena por um semestre e outros grupos foram convidados para complementar a programação. Como o “Canhoto Laboratório” era formado exclusivamente por estudantes do Instituto de Artes e dirigido pelo professor Alexandre Mate e pelo menos dois dos quatro coletivos convidados tinham integrantes da Unesp – a Artehúmus e o Piap (grupo de percussão do Instituto de Artes da Unesp) –, é razoável imaginar que a rede de relações entabuladas com esses coletivos tenha permitido à Companhia Artehúmus apresentar *No reino de carícias, Pingo pingado, papel pintado e As relações do Qorpo Santo*²¹⁸ no

trabalhou em algumas escolas de teatro como professor. Roberta Ninin, recém-formada na Unesp, trabalhou na SMC/SP e na SME/SP no projeto Formação de Público e logo em seguida tornou-se professora de educação artística nas redes estadual e privada de ensino.

²¹⁷ A dissertação se intitulou *A encenação no espaço não convencional* e foi publicada pela Editora Unesp em 2008.

²¹⁸ O espetáculo *As relações do Qorpo* havia sido apresentado em 2003 no elevador e na lanchonete do Sesc Consolação no projeto “Mostra Sesc de Artes Latinidades” com direção de Rebouças e atuação de Djalma de Lima e Fábio Supérbi, todos da mesma turma da Unesp. Segundo Rebouças: “O [professor] Alê Mate sabia que eu curtia muito o Qorpo Santo e ele falou assim: ‘Chama esse menino, aí!’. Aí a gente

Teatro de Arena Eugenio Kusnet. A oportunidade no Teatro de Arena permitiu aos membros do coletivo consolidar os laços com vistas a dar continuidade ao grupo²¹⁹.

Ademais, foi nessa ocupação que Rebouças conheceu Bernadeth Alves (diretora do Núcleo Cênico Arion), com quem fez uma parceria artística e, juntos, elaboraram o projeto denominado *Ateliê Compartilhado*²²⁰ para enviar ao Fomento. Além dos grupos de Rebouças e Alves, também participou dessa proposição o coletivo Teatro de Epifanias – dirigido por Lilih Curi. Depois de três tentativas frustradas, em meados de 2006 o projeto foi contemplado²²¹. Assim teve início o processo criativo de *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria*, primeiro projeto “fomentado”, ou seja, apreciado pela Lei de Fomento da Cia. Artehúmus de Teatro. Dessa vez, apenas o que veio a se tornar o “núcleo duro” do grupo participou do processo de criação: Rebouças assinou a dramaturgia e a direção do trabalho enquanto Moreno, Silva, Ortega, Mussi e Ninin atuaram no espetáculo.

2.2.3. Burilando a linguagem

Se em *Evangelho para lei-gos* os artistas estavam centrados em iniciar uma trajetória no teatro de pesquisa, em *Amada* o foco passou a ser verticalizar a investigação do grupo nos expedientes e práticas contemporâneas, bem como criar uma identidade estética específica da Artehúmus. A conquista do Fomento permitiu que o grupo se reunisse diariamente durante os 10 meses de ensaios. Segundo Ortega:

foi e montou também o Qorpo Santo para esse evento.” (REBOUÇAS, 2014, entrevista). Já em 2005, especialmente para apresentar a obra no Teatro de Arena, Rebouças convidou os atores Álvaro Franco, Daniel Ortega e Leonardo Mussi e juntos remontaram *As relações do Qorpo*.

²¹⁹ Ninin não atuou em nenhuma das peças apresentadas, todavia esteve presente no projeto e acompanhou o grupo nas apresentações. Silva não esteve na ocupação, pois como não tinha participado como ator em *Evangelho para lei-gos* (e sim na concepção e montagem de luz) não havia, ainda, estabelecido um vínculo tão forte com os outros integrantes da Companhia.

²²⁰ Para criar o *Ateliê Compartilhado*, Bernadeth Alves se inspirou numa experiência que presenciou quando fez uma viagem para a Alemanha. Segundo a própria: “Um espaço cultural, localizado em um edifício em ruínas da II Guerra Mundial no centro de Berlim, hospeda criadores de diferentes áreas artísticas, os quais mantêm seus ateliês e ensaios abertos durante todas as etapas que precedem à finalização das obras”. (*Ateliê Compartilhado*, 2007, p. 13). Evidente que a realidade paulistana é muito diversa daquela vista pela diretora em Berlim, no entanto, o Fomento possibilitou que os três grupos ao menos pudessem experimentar parte do que seria essa troca entre diferentes artistas.

²²¹ Embora o projeto contemplasse três diferentes grupos, cada coletivo tinha plena autonomia para conduzir seu próprio processo de criação. Cada um tinha seu horário de ensaio e a troca de experiências se dava justamente em momentos e dias específicos que eles chamavam de “Mostra de Fragmentos de Cenas”, isto é, os artistas apresentavam esboços de cenas uns aos outros e, assim, podiam fazer apontamentos sobre tudo o que havia sido apresentado. Vale ressaltar que o elo norteador entre as três pesquisas cênicas era a dramaturgia. Para saber mais sobre os três processos de criação ver o *Caderno Ateliê Compartilhado* (2007).

Na *Amada* foi onde a gente realmente lascou de trabalhar para entender o que iríamos fazer... O que eram esse tal desses expedientes pós-dramáticos? A gente queria estudar e ver o que era [...]. “Vamos pensar nisso com clareza e saber o que a gente está fazendo”. Nós trabalhávamos 5 dias por semana. Bastante! Num espaço que não era limpinho, num prédio abandonado lá na Tiradentes²²². Para entender. O Evill veio com um texto pronto²²³ e a gente pegou e destroçou esse texto. Reconstruíu ele inteiro. Inteirinho. Eu lembro que tinham cenas que tinham 12 versões. Então ali a gente já começou a não ter apego (...). A gente pôde experimentar para saber como que a gente ia desenvolver a linguagem. A gente não sabia! (...). Os termos “estrutura ausente”, “ator rapsodo”... veio da *Amada*. Tudo surgiu na *Amada*. Pincelou no *Evangelho*, na *Amada* aprofundou (...). Essas nomenclaturas todas surgiram ali. Hoje quando fala, dá até um nó na cabeça porque ficou mais orgânico do que claro (ORTEGA, 2015, entrevista).

O processo criativo de *Amada* foi muito intenso, pois nesse momento o grupo estava mais voltado para a formação artística do coletivo e para a experimentação de linguagens estéticas diversas do que, propriamente, para a obtenção de um “resultado” – característica, aliás, bastante forte do teatro contemporâneo. Por esse motivo, cada cena foi feita 1... 2... 3... 12 vezes (!) e nem sempre pelos mesmos atores ou atrizes. Na maior parte das vezes todos elaboravam uma mesma cena, ainda que soubessem que, ao final, somente uma seria levada ao público. Esse modo de trabalho permitiu que o texto escrito inicialmente por Rebouças ganhasse novas nuances e significados, bem como possibilitou que o grupo estudasse expedientes diversos e descobrir quais mais lhes instigava: cada esboço apresentado era apreciado por todos aqueles que haviam assistido a cena e discutido coletivamente com vistas a confeccionar todo o bordado cênico²²⁴. Segundo Silva:

Na *Amada* me impressionava muito a questão da apreciação. Da gente fazer a cena, a maneira com que as pessoas comentavam... Não era uma maneira que eu estava acostumado, achava muito legal [...]. Eu sofria muito. De chorar em casa. Porque eu não sabia... o que interessava eram mais os meios do que os fins, os fins não eram tão importantes [...]. Processo demorado... Tinha de jogar muita coisa fora... Os termos eram novos... “Ator rapsodo”, que foi o

²²² O espaço ao qual Ortega se refere é a Casa do Politécnico (CaDoPô), antiga moradia dos estudantes da Poli-USP, localizado no Bom Retiro/SP, que estava a algum tempo abandonada. De 2004 a 2008, vários coletivos teatrais ocuparam os andares da CaDoPô, dentre eles: Cia. do Miolo, Teatro dos Narradores, Tablado de Arruar, Núcleo Cênico Arion etc. A Cia. Artehúmus de Teatro ocupou a CaDoPô em 2006 e permaneceu até meados de 2007, isto é: quase todo o processo criativo de *Amada* se deu nesse prédio (exceto pelo início dos ensaios em que a Companhia alugou um espaço no centro de São Paulo/SP). A troca de espaço indica que, imersa no teatro de pesquisa, a Artehúmus já enfrentava um dos maiores desafios dos grupos: a ausência de espaços adequados para o desenvolvimento dos processos criativos. Vale destacar que no teatro contemporâneo o espaço é um componente importante da construção da encenação, de maneira que a falta de uma sede conscientemente escolhida transforma-se em um problema de ordem estética.

²²³ O texto *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria* foi escrita por Rebouças em 1998.

²²⁴ Esse processo se dava em praticamente todos os ensaios práticos da Cia. Artehúmus e se repetia nos dias em que ocorria a “Mostra de Fragmentos de Cenas”, ocasião em que o grupo ouvia o que os artistas dos outros coletivos tinham para falar do trabalho.

que me tocou mais, de você se apropriar totalmente do que você está fazendo, de você elaborar tudo, dominar tudo, de ter verdade, uma verdade de ter um discurso, das questões estéticas saírem de campos simbólicos... De entrar em metonímias. Porque tinha uma curadoria do Marcio Aurelio. Mas também tinha uma coisa que eu vivia criticando: “Gente, que coisa mais cabeção! A gente faz, faz, faz e acaba chegando num resultado tão bobinho depois”. A gente acaba refinando tanto que parece que o refinar tira muita coisa e joga fora (...). “Gente, não pode ser! Não pode jogar tanta coisa fora! Não pode! Que absurdo...”. Fazia processo, tinha umas coisas de... Que um influenciava muito o outro, o Léo era muito *performer*... Ficava passando barro, quebrando espelho... Tinha umas coisas meio orgânicas. “Gente, que piração é essa? Isso comunica?”. Então, eu olhava tudo assim... Era muito estimulante para fazer, mas para analisar, pra mim, particularmente, eu achava muita “punhetação mental”... muita, muita, muita. No processo da *Amada!* (SILVA, 2015, entrevista).

O incomodo de Silva revela que nem sempre era fácil apreciar as cenas uns dos outros e isso tem a ver com o vocabulário específico do teatro contemporâneo que, nesse momento, ainda não havia sido plenamente incorporado pelos artistas da Artehúmus – e, no caso específico de Silva, suas raízes no teatro popular tornavam-no ainda mais crítico. Por isso a presença de Marcio Aurélio²²⁵ no processo de criação de *Amada* foi tão relevante para o grupo: Aurélio foi convidado pela Companhia para acompanhar alguns ensaios e fazer uma espécie de orientação artística e teórica, isto é, ele dialogava com os artistas sobre suas práticas e, ao mesmo tempo, indicava textos de autores que pudessem clarear a visão do coletivo sobre alguns conceitos tais como “o teatro pós-dramático”, “ator rapsodo”, “estrutura ausente”, “obra aberta”, “atitude”, “figura” etc. Esses estudos foram tão importantes para a Artehúmus que até hoje o grupo assume tais conceitos para definir os seus trabalhos. Segundo Rebouças:

Quando o estudo se torna parte do cotidiano do artista, alguns conceitos começam a ser identificados e correlacionados com a nossa prática. Em muitos casos um conceito estudado nos revela, para além da forma ou estrutura poética, princípios poéticos e ideológicos. Foi a partir desse pensamento que passei a reconhecer a minha escrita com alguns pressupostos do Umberto Eco. “Carvalho... *Amada* é uma obra aberta, aquilo que o Eco fala!!!”. Então passamos a investigar e compartilhar coletivamente o conceito de obra aberta em nossas pesquisas, para além do texto. (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

No mesmo sentido, Moreno argumenta que:

Ele [Marcio Aurelio] assistiu ensaios nossos, nas nossas pesquisas... Ele direcionou a gente para algumas áreas de teoria... De coisas para gente ler... Ele dava essa assessoria técnica, dramaturgica, teórica... [Ele falava]: “Olha, isso que vocês estão fazendo, existe isso... que esse teórico fala, leiam isso...” Ele foi dando essa assessoria para a gente, mediante o que ele ia vendo da

²²⁵ Marcio Aurélio é diretor teatral e também professor Livre-docente do Departamento de Teatro da Escola de Comunicação e Artes da Unicamp.

gente (...). Eu acho que ele deu um caminho para gente pesquisar porque a gente tinha uma coisa e [ele comentava]: “Olha, vai ali que está ali, aquilo”. Foi muito legal. Para mim, eu não sei se tudo isso já estava na cabeça do Evill, mas a mim, quando nós tínhamos encontro com ele e a gente ficava buscando alguma coisa e ele fazia uma observação em cima de coisas que a gente não tinha nem pensado... Foi uma descoberta e tanto! (...). A linguagem da Arthúmus nesse processo modificou. Eu acho que conscientizou. Eu acho que trouxe mais consciência para a gente, do que a gente tava fazendo... (MORENO, 2014, entrevista).



Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria (2008). Na foto (esquerda para direita): Daniel Ortega, Roberta Ninin, Solange Moreno, Edu Silva e público. Fonte: acervo da Cia. Arthúmus de Teatro. Foto de Alcía Peres.

Além da consultoria de Marcio Aurelio, a Cia. Arthúmus produziu um ciclo de estudos que contou com a presença de Antônio Rogério Toscano²²⁶ e André Cortez²²⁷ para realizar palestras para o grupo e para o público em geral. Essa necessidade de incorporar profissionais experientes e conceituados do universo do teatro no processo de criação de *Amada* serviu tanto à formação intelectual e artística do coletivo quanto para que os artistas começassem a manter certa interlocução com os agentes do campo teatral, principalmente aqueles ligados às universidades. Nesse mesmo caminho, a Cia. Arthúmus – junto com o Núcleo Cênico Arion e o Teatro das Epifanias – criou a

²²⁶ Toscano é dramaturgo, diretor e pesquisador de teorias do teatro. Professor da EAD/USP, da ELT e do curso de Artes do Corpo da PUC/SP.

²²⁷ Cortez é cenógrafo, formado em Arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Participou de projetos no CPT, bem como foi responsável pelos cenários de vários grupos teatrais.

primeira revista *Ateliê Compartilhado* (2007), na qual os artistas registraram as etapas da criação e, por esse meio, puderam refletir e ampliar a divulgação do trabalho. Todas as ações promovidas pela Artehúmus só foram possíveis em virtude da Lei de Fomento. Sobre isso Ninin argui que:

Para mim ter conseguido Fomento significou ter mais estabilidade para a instabilidade da criação cênica. Tínhamos mais tempo juntos, tempo remunerado. Significou cumprirmos um projeto artístico almejado por todos da Companhia [...]. Significou nos colocarmos mais em risco, nos aproximarmos mais uns aos outros, enfim, contribuir para a consolidação de uma pesquisa de grupo. A inserção no campo teatral de São Paulo, logicamente, mudou, pois estar inserido no sistema de distribuição seletiva (pois não é pra todos) de verba para o teatro de grupo paulistano faz com que a Cia. seja, em certa medida, reconhecida pela categoria teatral por sua pesquisa e apresentação artística. Outra questão em relação à inserção no campo teatral é que ser fomentado permite, dependendo da política e organização do grupo, também apresentarem-se mais vezes e de forma acessível (financeiramente, inclusive) a públicos diversos²²⁸ (NININ, 2015, entrevista).

De fato *Amada* foi o espetáculo da Cia. Artehúmus de Teatro que cumpriu o maior número de temporadas em São Paulo até então, pois foi apresentado em cinco espaços diferentes, a saber: CaDoPô (25 de maio a 15 de julho de 2007); Centro Cultural Vergueiro (19 de outubro a 16 de dezembro de 2007); Teatro Oficina (9 a 24 de fevereiro de 2008); Teatro João Caetano (4 de julho a 03 de agosto de 2008) e Vila Maria Zélia, sede do Grupo XIX de Teatro (5 a 27 de setembro de 2009). É notável que o fato de a Artehúmus ter conquistado Fomento e mergulhado no teatro de pesquisa, bem como ter se relacionado com artistas e pesquisadores do universo do teatro permitiu que o grupo fosse enfim recebido pelos espaços paulistanos onde predomina o “teatro de arte”. Ademais, numa situação oposta ao que ocorreu com o espetáculo amador *Explode Seiva Bruta, Amada*, além de ter reunido sempre um considerável número de espectadores, foi apresentada apenas aos finais de semana:

²²⁸ Numa posição semelhante, Moreno afirmou: “Eu percebo que assim (...) quando você ganha um, dois Fomentos... parece que o nome Artehúmus passa a ser um pouco mais conhecido, né? É engraçado... Parece que ganhar o Fomento vai dando uma visibilidade pro grupo... que a Artehúmus talvez antes não tivesse (...). Parece que a visibilidade vem com quem ganhou o Fomento, assim... Pelo menos você tá aí nesse burburinho assim, sabe? Eu vejo isso. Porque sempre quando você põe o ‘logo’ lá do trabalho que tá com Fomento, parece que tem um olhar diferente... eu percebo um pouco isso.” (MORENO, 2014, entrevista).

Tabela 4 – quadro de apresentações de *Amada*²²⁹

Dias da Semana em que <i>Amada</i> foi apresentada:	CaDoPô	Centro Cultural Vergueiro	Teatro Oficina	Teatro João Caetano	Vila Maria Zélia
Segunda-feira					
Terça-feira					
Quarta-feira					
Quinta-feira					
Sexta-feira		XX		XX	
Sábado	XX		XX	XX	XX
Domingo	XX	XX	XX	XX	XX

Apesar de o quadro de matérias veiculadas na imprensa não ter tido grandes alterações desde *Evangelho*²³⁰, a Artehúmus deu um passo à frente, pois teve críticas escritas por Alexandre Mate, Maria Lúcia Candeias, Denise Weinberg, Fausto Fuzer, Danilo Bezerra e Andreia Albuquerque, todas publicadas na internet²³¹. A maior repercussão do espetáculo esteve diretamente relacionada com o fato de alguns integrantes da Artehúmus terem estreitado as relações com a universidade²³² e, principalmente, por conta de o processo criativo ter sido fomentado, o que possibilitou que o grupo verticalizasse sua pesquisa estética a partir de expedientes contemporâneos, afinasse sua criação aos moldes de produção do teatro de grupo e se aproximasse de importantes agentes e instituições do universo do teatro (artistas, professores universitários, espaços de apresentação prestigiosos etc.)²³³.

2.2.4. A linguagem autoconsciente

²²⁹ Além das apresentações na capital, a peça fez parte do projeto Circuito Cultural e foi levada às cidades paulistas de Assis, Queluz, Presidente Epitácio, Avaré e São Bernardo do Campo, em 2008.

²³⁰ Quanto à repercussão na imprensa, o espetáculo contou com publicações dos periódicos paulistanos *Diário Regional* (27 de maio de 2007 e 7 de fevereiro de 2008) e *Ilustrada da Folha de S. Paulo* (16 de dezembro de 2007), bem como no jornal do ABC paulista *O Diário do Grande ABC* (s.d, fevereiro de 2008) e em periódicos de algumas cidades do interior tais como os jornais *A Fronteira* (12 e 26 de novembro de 2008) e *Assis* (s.d., novembro de 2008). Além das matérias veiculadas, *Amada* foi divulgada nos informes: *Diário de São Paulo* (outubro de 2007), *Guia do Estado de S. Paulo* (outubro de 2007), *Em cartaz* (outubro e dezembro de 2007; julho e agosto de 2008), *Off* (dezembro de 2007), *Guia da Folha de São Paulo* (outubro de 2007 e julho de 2008), *Ilustrada da Folha de S. Paulo* (9 de dezembro de 2007) etc. Ademais, o espetáculo foi divulgado nos sítios virtuais *Notícias do Mundo*, *Overmundo*, *Terrra*, *Yahoo* etc. As notícias eletrônicas foram encontradas no acervo de Rebouças.

²³¹ As críticas escritas por Mate, Candeias, Weinberg, Fuzer e Bezerra podem ser encontradas no sítio virtual do Teatro Oficina (<http://www.teatrooficina.com.br/events/23>). Acesso: 22 de julho de 2015. Já o texto de Albuquerque está disponível no endereço eletrônico Delart (<http://del.art.br/criticas/amada.htm>). Acesso: 22 de julho de 2015.

²³² Vale lembrar que Alexandre Mate já era professor da Unesp enquanto Maria Lúcia Candeias lecionava na Unicamp.

²³³ Vale acrescentar que no mesmo período em que a Companhia criava *Amada*, Roberta Ninin cursava mestrado em Artes na Unesp.

[A partir d'*Ohamlet*] Os quereres mudaram e isso é muito claro. Eu quero fazer teatro para ser visto. Eu quero fazer teatro para ser comentado [...]. Eu quero que ele reverbere, que ele se amplie [...]. Que venham atrás de nós! A gente não quer ir atrás de ninguém! Que venham atrás de nós! Eu acho que se eu penso assim eu também direciono as coisas (ORTEGA, 2015, entrevista).

As últimas apresentações de *Amada* se deram no segundo semestre de 2009 – apesar das temporadas terem se concentrado entre 2007 e 2008. Em seguida, a Cia. Arthúmus elaborou novo projeto de pesquisa intitulado *Ohamlet – Expedições Poéticas e Públicas*, sendo novamente contemplada, em meados de 2010, pelo Fomento ao Teatro. O projeto culminou no espetáculo teatral *Ohamlet – Do Estado de Homens e de Bichos*²³⁴.

Entre 2006 e 2010 o grupo concentrou grande parte de suas energias burilando uma linguagem artística que tivesse ressonância no universo do teatro paulistano. Imersos no teatro de grupo e cada vez mais conscientes dos expedientes estéticos contemporâneos, a partir de *Ohamlet* a Cia. Arthúmus consolida sua linguagem e adota referências práticas e teóricas para estear seu discurso, firmando definitivamente um lugar legítimo porquanto reconhecido pelos agentes sociais do campo teatral paulistano – evidentemente, nesse processo, o grupo ampliou e refinou sua rede de relações com outros agentes do “teatro de arte” paulistano. Quanto à consolidação da linguagem Ninin destacou:

Em *Ohamlet*, partindo do texto de Shakespeare e da fábula de Saxo Grammaticus, realizamos ensaios e elaboramos, fundamentalmente, nosso trabalho na Casa de Teatro Maria José de Carvalho, no Ipiranga²³⁵. Nesse Fomento tínhamos orientação de pesquisa para explorarmos diversas relações com o espectador, em diferentes níveis de percepção. A fábula já era conhecida... O que poderíamos elaborar como estrutura ausente? Assim, cada ator propunha cenas e suas figuras (NININ, 2015, entrevista).

No mesmo sentido, Mussi afirmou:

Ohamlet foi bem legal. A gente já tinha feito *Amada* e tinha passado por um processo de pesquisa [...] bem forte. A construção do discurso, da figura, da estrutura ausente... Várias coisas de linguagem que surgiram na *Amada* foram aprofundadas n'*Ohamlet* [...] que já tinha uma estrutura até mais aberta que *Amada*, inclusive. Tinha o texto *Hamlet*, mas a proposta do Evill era partir também da fábula. E aí a gente propunha cenas, na verdade, mas não tinha o texto pautando. Então [a gente falava]: “Ah... eu quero recortar o tema”. E aí a gente propunha os elementos dessa cena... De maneira mais performática,

²³⁴ No início, apenas o “núcleo duro” participou do processo de *Ohamlet*. No entanto, ao longo dos ensaios os artistas sentiram a necessidade mais atores para dar conta da peça. Com isso, convidaram Queila Rodrigues e Nilson Castor para fazer parte do espetáculo.

²³⁵ A casa ao qual Ninin se refere é a sede do Grupo de Teatro do Heliópolis. O processo de *Ohamlet* se deu quase que integralmente nesse lugar, exceto no início dos ensaios em que o grupo ficou por um tempo na sede da Cia. da Matilde, grupo de São Caetano do Sul/SP.

visual... Aí esse lance também da escolha da palavra ou da imagem ou as duas coisas... Então fomos aprofundando algumas questões [...]. A gente foi amadurecendo os conceitos e a própria prática e aí o Evill ia propondo uma dramaturgia de texto a partir disso (MUSSI, 2015, entrevista).

Em *Ohamlet* a Artehúmus assumiu definitivamente os conceitos teóricos descobertos em *Amada*. As cenas desse processo foram elaboradas e apreciadas a partir do que os integrantes do coletivo compreendiam por “estrutura ausente”, “figura”, “ator rapsodo”, “obra aberta”, “atitude” etc. De fato, a Companhia mobilizava uma linguagem composta por signos que sintonizavam os artistas e harmonizavam suas contribuições ao Grupo. Isto é, naquele momento, o coletivo tinha um discurso que embasava e dava sentido ao seu trabalho estético, permitindo aos artistas comentar as criações uns dos outros a partir de um repertório comum. Evidentemente, há que se questionar o que a Artehúmus quer efetivamente dizer com tais conceitos e como os traduz em sua prática artística, tarefa, contudo, que só será cumprida a contento no terceiro capítulo dessa dissertação, que objetivará uma análise eminentemente estética por meio dos recursos metodológicos da “crítica genética”. Nesse momento, gostaria apenas de assentar o salto de autoconsciência estética e discursiva conquistado pelo coletivo.

Em *Ohamlet* os expedientes do teatro atual ganharam maior peso. Aos elementos utilizados em *Evangelho* e *Amada*²³⁶ foram incorporados outros, a saber: criação coletiva do texto (atitude diversa das outras montagens da Companhia até então) – tendo o dramaturgo a função de costurar e potencializar aquilo que lhe foi apresentado; mobilização de elementos performativos (tais como: vísceras bovinas, sangue, vidro estilhaçado etc.); intensificação da visualidade – que passa a ser tão importante quanto aquilo que é dito; artistas integralmente responsáveis pela visão de mundo que imprimem em cena²³⁷ etc. Apesar dessas características se aproximarem do chamado “processo colaborativo”²³⁸, Rebouças argumenta:

Não utilizo na Artehúmus o termo “processo colaborativo” porque, se respeitadas as suas premissas originais, o mesmo prevê o não acúmulo de funções, bem como em nenhum momento aponta para possibilidades de alterações horizontais na obra, depois de finalizada, de estreada. Então eu alunhei o conceito “dramaturgias em processo” na Artehúmus, dentre outras questões porque sempre acumulamos funções, e principalmente porque buscamos ser afetados até depois de o espetáculo pronto [...]. Para nós, o

²³⁶ Vale relembrar os expedientes contemporâneos mobilizados nessas obras: criação coletiva das cenas; mobilização de noções de autores contemporâneos como Sarrazac e Lehmann; interlocução com artistas e pesquisadores de outros grupos e instituições; a exploração de espaços não convencionais etc.

²³⁷ Essa atitude artística implicou em uma criação paralela à obra de Shakespeare e Grammaticus. Não à toa, no programa do espetáculo *Ohamlet – do Estado de Homens e de Bichos* a ficha técnica apresenta o elenco como “atores-dramaturgos de cena”.

²³⁸ Par saber mais sobre processo colaborativo ver ARAÚJO (2006, 2011).

espetáculo pode ser sempre alterado, não está finalizado nunca. [...] “Processo colaborativo”, aos moldes originais, você faz durante um período, formata e finaliza. Há também afirmações sobre horizontalidade e modo democrático no “processo colaborativo” que precisam ser relativizadas. Que é um dos processos de criação mais democrático, sem dúvida. Mas mesmo assim precisa ser relativizado quando pensamos na ação do dramaturgo e do encenador. No meu livro, resultado do meu mestrado, eu reflito sobre isso, a partir das concepções de Tzvetan Todorov: quando você estabelece uma ordem para uma dramaturgia, para as cenas, você está montando um discurso. Então, por mais que você queira dar liberdade para todos contribuírem, existe um momento no “processo colaborativo” em que o dramaturgo e o diretor ascendem hierarquicamente. Eles são os caras que montam, que formatam os pedaços daquilo que foi concebido coletivamente. E formatar, dar uma ordem aos pedaços, é, segundo Todorov, gerar discursos. Na Arthumus, por mais que eu assinasse dramaturgia e direção, sou vencido, geralmente porque é um coletivo se posicionando em relação a um sujeito. Tanto que, geralmente, faço duas versões de textos: aquela que chegou à cena e aquela que concebi e me vejo mais representado enquanto indivíduo. Sem contar que, em alguns casos, o espetáculo na Arthumus é reescrito de modo substancial em cada novo espaço da representação, a cada temporada, pois buscamos esse lugar de afetação e de mudança mesmo depois de termos “elegido” a estrutura final do espetáculo. (...) Sem contar que devido ao glamour alcançado, todo mundo passou a dizer que trabalha via processo colaborativo, vulgarizando e distorcendo inclusive os propósitos originais do termo (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

A escolha de Rebouças em utilizar o termo “dramaturgias em processo” mais uma vez remete à necessidade da Companhia de criar conceitos que não só dão conta de explicar a sua prática teatral como, inclusive, inserem o grupo na linguagem do teatro atual, afastando-os daquilo que para Rebouças está “vulgarizado” e inscrevendo-os naquilo que Bourdieu definiu como a “revolução permanente” no campo da arte que enredava os artistas vanguardistas em sua busca por distinção (BOURDIEU, 1996). Portanto, ao escolher um termo menos utilizado por outros grupos, a Arthumus tenta se inserir em uma espécie de lacuna estrutural, isto é, um lugar possível na lógica do universo teatral paulistano ainda não ocupado por outros coletivos. Vale ressaltar que com o conceito de “dramaturgias em processo” Rebouças também critica a centralidade do espetáculo nos processos colaborativos, preferindo, por isso, adotar um termo que aponte para a perenidade da criação, isto é, os artistas se deixam afetar, mesmo após a cristalização da encenação. Além disso, o dramaturgo critica a noção de processo colaborativo por entender que esse modelo escamoteia a hierarquia entre dramaturgo/diretor e intérpretes, pretendendo, assim, polemizar com a indicação de Antônio Araújo (2006, 2011) de que nesse tipo de processo as hierarquias são móveis a depender do momento da criação. Todavia, é necessário relativizar tais generalizações acerca do processo colaborativo na medida em que há grupos que mobilizam essa noção sem perder a porosidade, bem como a questão da horizontalidade varia muito conforme

as experiências vividas pelos coletivos (seja como for, pode-se afirmar que na prática teatral concreta – como, ademais, em todas as relações humanas – é natural que se constituam relações de poder que devem ser, evidentemente, constantemente problematizadas).



Ohamlet – do Estado de Homens e de Bichos (2010). Na foto: Edu Silva. Fonte: acervo Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Alicia Peres.

A consolidação da linguagem estética da Cia. Artehúmus foi acompanhada da ampliação da rede de relações do grupo com outros agentes sociais do campo teatral, firmando a posição do grupo como um coletivo legitimado pelo universo teatral paulistano. Quanto a isso, Daniel Ortega afirma que:

[A partir d'*Ohamlet*] Os quereres mudaram e isso é muito claro. Eu quero fazer teatro para ser visto. Eu quero fazer teatro para ser comentado... Eu quero fazer teatro pra representar a minha cidade, a minha comunidade, o meu estado o meu país... Eu quero que ele reverbere, que ele se amplie. Senão eu faço teatro no banheiro. Sozinho [...]. Então mudou. Eu acho que o olhar do grupo agora está... A gente precisa estar junto... Sabe? Que venham atrás de nós! A gente não quer ir atrás de ninguém! Que venham atrás de nós! Eu acho que se eu penso assim eu também direciono as coisas. Eu acho que isso mudou bastante! [...]. É só a gente que está dentro há tanto tempo que percebe porque que muitas coisas... Brigas acontecem, os dissabores todos vão acontecendo, exatamente porque os quereres vão mudando. O querer pessoal eu acho que se mantém na sua pessoalidade, nas coisas que você quer fazer. Em relação ao conjunto é preciso pensar no coletivo. Tudo muda! [...]. [Na *Amada*] nós todos do grupo tínhamos uma coisa muito marginal ainda.

De não ser tão sociável [...]. Por ter preguiça de ter que ficar fazendo esses “metiezinhos”, assim, que as pessoas fazem... [A gente falava]: “Vamos fazer um ‘social’! Vamos fazer um ‘social’!”. [Mas depois comentava]: “Ai que preguiça!” Então demorou mais. Eu acho que se a gente tivesse entendido isso mais cedo, não de uma forma pejorativa, mas de que tinha que participar de umas coisas mesmo, talvez tivesse acelerado o processo. Aí as pessoas começaram a olhar o trabalho [...]. Então teve uma mudança sim. Tinha uma vontade de ser reconhecido. Sim, porque precisa. Chega uma hora que não dá mais para você ficar à margem. Porque você começa a perceber... Uma coisa é você estar à margem, todo mundo estar à margem porque aquele teatro é “teatro cabeça” e está à margem. A partir de um momento que existe uma força, existem várias forças trabalhando aquele tipo de pensamento, aquele tipo de teatro... As coisas vão surgindo. Aí você tem que ir junto. Eu não quero ficar pra trás. Então a gente correu atrás. Acho que foi por isso que a gente aprofundou mais ainda a pesquisa, sabe? (...) (ORTEGA, 2015, entrevista).

As estratégias que a Companhia encetou para sair do isolamento no campo do “teatro de arte”, já fadado à marginalização em face da sociedade em geral, foram basicamente: estreitar as relações com algumas instituições (especialmente a Unesp), com estudantes de artes cênicas e artistas inscritos nas oficinas de Roberta Nazaré e Cristiano Gouveia promovidas pela Artehúmus²³⁹; divulgar o trabalho por meio de constantes atualizações no *blog* da Companhia²⁴⁰; registrar com fotografias e vídeos todas as ações do coletivo (ensaios, mostras de processo, oficinas, apresentações etc.) para a constituição de um acervo e a formatação de materiais de divulgação do grupo; realizar mais um caderno teórico (*Revista Ateliê Compartilhado* – nº 1) – dessa vez melhor formatado e com a participação dos convidados Alexandre Mate, Cláudio Cajaíba, Letícia Mendes de Oliveira, Daniele Pimenta, Ruy Filho, José Manuel Lázaro, Solange Dias²⁴¹ e dos integrantes do grupo Edu Silva e Leonardo Mussi e distribuição do caderno teórico em locais estratégicos, tais como a Unesp, a Unicamp, a ECA, a SP

²³⁹ O grupo convidou Roberta Nazaré para dar uma Oficina de *Viewpoints* e Rodrigo Gouveia para conduzir a Oficina “Experimentos sonoros para atores” para o grupo. Nazaré é formada na ECA e passou um tempo nos Estados Unidos para estudar com Anne Bogart – profissional que pesquisa e difunde o *viewpoints* em sua companhia de dança SITI Company. Gouveia é ator, multi-instrumentista e desde 2004 desenvolve uma pesquisa acerca da relação entre música e teatro. Um dos participantes da Oficina de Gouveia, o acordeonista Rafael Nascimento, foi convidado para fazer parte de *Ohamlet* como ator e músico. Nessas oficinas tiveram prioridade aqueles que já tinham familiaridade com o teatro de pesquisa.

²⁴⁰ Atualmente a Cia. Artehúmus construiu um novo sítio eletrônico (www.artehumus.com) que substituiu o antigo *blog* do grupo (www.artehumus.blogspot.com).

²⁴¹ Alexandre Mate é professor da Unesp; Claudio Cajaíba é professor da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia; Letícia Mendes de Oliveira era, na época, doutoranda em Artes Cênicas na Universidade Federal de Minas Gerais e atualmente é professora na Universidade Federal de Sergipe; Daniele Pimenta é doutora em artes pela Unicamp e professora da graduação e pós-graduação das Faculdades Integradas Coração de Jesus (FAINC); Ruy filho é diretor da Cia. de Teatro Antro Exposto, foi docente na SP Escola de Teatro, no Núcleo de Dramaturgia do Sesi e no Senac-SP, assim como coordena o Centro Cultural Rio Verde; José Manuel Lázaro é professor da Unesp e Solange Dias é mestre pela Unicamp e professora da graduação e pós-graduação da FAINC.

Escola de Teatro, a ELT, a Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e a Universidade Federal da Bahia (UFBA).

As ações realizadas pela Artehúmus renderam alguns frutos imediatos ao grupo, principalmente no que diz respeito ao número de espectadores que prestigiaram o espetáculo finalizado (muitos deles, estudantes de teatro que haviam assistido aos esboços de cenas nas “Mostras de Processo”), à quantidade de informes e matérias sobre *Ohamlet* lançadas em sítios eletrônicos²⁴² e aos espaços em que o grupo se apresentou, com destaque ao Sesc Consolação – pela primeira vez a Cia. Artehúmus conseguia realizar uma temporada na rede Sesc que, atualmente, abre espaço ao teatro de pesquisa, além de atribuir certo prestígio e segurança material aos coletivos que seleciona, sendo, por isso, um espaço almejado pela maior parte dos grupos teatrais da cidade de São Paulo. Além da temporada no Sesc Consolação (7 a 29 de julho de 2011), o grupo fez apresentações no Teatro Mariajósé de Carvalho (21 de março a 16 de abril de 2011 e 20 de setembro a 21 de outubro de 2012), na Oficina Cultural Oswald de Andrade (3 a 30 de julho de 2012) e no Teatro Alfredo Mesquita (1 de fevereiro a 10 de março de 2013).

Tabela 5 – quadro de apresentações de *Ohamlet*

	Teatro Mariajósé de Carvalho	Sesc Consolação	Oswald de Andrade	Teatro Mariajósé de Carvalho	Teatro Alfredo Mesquita
Segunda-feira	XX		XX		
Terça-feira	XX				
Quarta-feira					
Quinta-feira		XX			
Sexta-feira		XX			
Sábado	XX			XX	XX
Domingo			XX	XX	XX

Os dias de apresentações de *Ohamlet* foram variados (dias de semana e aos sábados e domingos) e isso tem a ver com o dinamismo do universo do teatro na cidade de São Paulo nos últimos anos: a quantidade de grupos é grande e não há espaço para

²⁴² Nos periódicos impressos e nos informes de divulgação o espetáculo *Ohamlet* não apresentou novidades com relação à peça anterior. Na internet, o número de veiculações e divulgações aumentou bastante (são inúmeros os endereços eletrônicos que apresentam a sinopse ou matérias curtas sobre a encenação, por exemplo, os sítios virtuais da *Veja São Paulo*, da *Catraca Livre*, do *Aplauso Brasil*, da *Usp*, da *Gazeta Zona Norte*, dentre outros). Essas notícias na internet não importam em si mesmas, sendo relevantes apenas porque indicam que a divulgação massiva de *Ohamlet* resultou do esforço do grupo que, percebendo a importância de ter maior visibilidade, realizou a assessoria de imprensa com mais cuidado. Vale destacar as críticas escritas por Ruy Filho (antroparticular.blogspot.com.br/2011/09/um-pouco-de-hamlet-nao-pode-fazer-tao.html) e de Maurício Mellone (www.favodomellone.com.br/o-mito-de-hamlet-recriado-para-os-nossos-dias/). Acesso: 30 de julho de 2015.

todos mostrarem seus trabalhos apenas aos finais de semana. Por isso, já há algum tempo, Sescs, Centros Culturais, teatros públicos ou privados etc. ampliaram sua grade de programação e passaram a oferecer espetáculos em quase todos (senão em todos) os dias. Apesar de ter apresentado o mesmo espetáculo em diversos dias da semana, o grupo percebeu que atraía mais público às segundas e terças-feiras, dias nos quais, segundo os artistas, há menos concorrência com outros coletivos²⁴³. Além das apresentações na capital paulistana, a Artehúmus participou novamente do Circuito Cultural Paulista, em 2012, e apresentou *Ohamlet* nas cidades paulistas de Avaré, Dois Córregos, Lençóis Paulista, Pindamonhangaba e Piraju²⁴⁴. Nesse período chegou à Companhia o ator Cristiano Sales²⁴⁵, que num primeiro momento realizou uma função técnica e somente depois se tornou ator da Artehúmus substituindo Rafael Nascimento. Em seguida, houve alterações no quadro de artistas da Companhia: Roberta Ninin afastou-se do grupo para tornar-se professora universitária²⁴⁶, e Leonardo Mussi optou por explorar novas experiências artísticas²⁴⁷.

O final do processo de *Ohamlet* foi também o fechamento de um ciclo para a Cia. Artehúmus de Teatro, que vem acompanhado pela importante saída de dois membros do “núcleo duro”. Desde *Evangelho para leigos* (2003) até *Ohamlet* (2013) esse ciclo verticalizou a produção estética e ideológica do grupo e as relações do coletivo com agentes e instituições do universo do teatro paulistano.

²⁴³ A partir desse momento, essa estratégia foi utilizada conscientemente pelo grupo em seu próximo espetáculo, que será tratado no terceiro capítulo.

²⁴⁴ A atriz Queila Rodrigues e o ator Nilson Castor saíram do grupo após a temporada do Sesc Consolação e, por isso, não viajaram com a Artehúmus para as cidades do interior, assim como não participaram de nenhuma outra temporada do espetáculo. Com isso, os atores e atrizes do “núcleo duro” assumiram as cenas dos dois integrantes para cumprir com o cronograma de apresentações de *Ohamlet*.

²⁴⁵ Com origem social semelhante aos integrantes do coletivo, Sales nasceu em Santo André, mas ainda criança foi morar com a mãe no Paraná e já adolescente mudou-se para a cidade de Mogi Guaçu, interior de São Paulo. Assim como nos casos dos outros integrantes da Artehúmus, na trajetória de Sales a escola foi um importante disparador para que ele conhecesse e se encantasse com o teatro. Além disso, o jovem teve contato com os diretores Zeno Wilde e Isabel Setti, de São Paulo, o que fomentou ainda mais a sua curiosidade e seu deslumbre com relação ao teatro feito na capital paulista. A partir de então, começou a frequentar, aos finais de semana, alguns ambientes culturais paulistanos – como a Oficina Cultural Oswald de Andrade. Com a ida de profissionais da pauliceia para o interior e com a vinda de Sales de Mogi Guaçu para São Paulo, as ideias ligadas ao teatro circularam com maior facilidade e o ator passou a almejar a profissionalização. Após algumas tentativas frustradas, Sales ingressou na EAD e desde então passou a conciliar o estudo formal com trabalhos no Parque da Mônica, no Parque da Xuxa e com espetáculos infantis. A entrada do ator na Artehúmus se deu por meio de um convite de Daniel Ortega, já que ambos haviam cursado juntos a Escola de Arte Dramática.

²⁴⁶ A atriz e pesquisadora foi aprovada como docente na Universidade Federal de Dourados (MS) e depois na Universidade Estadual do Paraná (PR). Todavia, sua saída da Companhia é compreendida por todos os membros do coletivo como um distanciamento temporário.

²⁴⁷ Nas últimas temporadas de *Ohamlet*, para substituir Ninin, a atriz Janaina Meireles teve breve passagem pela Cia. Artehúmus.

No início de 2013 a Companhia foi contemplada pela terceira vez pelo Fomento com o *Projeto Teatro de ConDOMÍNIO – Cartografia Pública e Privada* que desaguou no espetáculo *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário* e permitiu ao Grupo expandir tanto a pesquisa cênica quanto sua interlocução no campo teatral. A Arthúmus então se consolidava como um Grupo maduro, ao ponto de no início de 2015, após a finalização d'*O peixe*, ser novamente contemplada pelo Fomento com o projeto denominado *Teatro de Fronteira – As (In)existentes Faixas de Gaza na Pauliceia Desvairada*, processo ainda em desenvolvimento. No terceiro capítulo dessa dissertação, investigarei a fundo a gênese do espetáculo *O desvio do Peixe no fluxo contínuo do aquário*, obra que congrega as preocupações dos últimos anos da Companhia, além de intensificar e amplificar seu discurso estético, bem como a direciona para novas etapas.

CAPÍTULO 3: A gênese criativa de *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*

Eu acho que [a Artehúmus] é um Grupo que nos últimos tempos tem ganhado um reconhecimento no contexto teatral de São Paulo. É um Grupo que tem ganhado respeito, que vem mostrando o seu trabalho... Antes era reconhecido, mas não [...] com representatividade dentro da cidade. Hoje ele é reconhecido, é tido como referência... Lógico que tem um longo caminho ainda a ser seguido em comparação às outras Companhias que estão aí, que já tem a sua sede e que em um sentido estrutural estão à frente da Artehúmus. Mas como pesquisa e como estrutura humana a Artehúmus tem muita coisa a oferecer. A história do Grupo deu um salto muito grande nesses últimos anos. Tanto em questão histórica, quanto em questão midiática... Ela cresceu muito. (SALES, 2015, entrevista).

O espetáculo *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*, que estreou em 2014, foi ao mesmo tempo a consolidação da trajetória da Cia. Artehúmus de Teatro e a abertura de um novo ciclo. Nesse período, além de contar com a presença de novos integrantes, o Grupo fortaleceu laços com instituições, artistas e críticos, bem como construiu novas parcerias com coletivos da cidade de São Paulo. Ademais, a Companhia intensificou sua pesquisa teatral e buscou refinar sua abordagem estética, a fim de obter maior consciência sobre sua própria criação. Com isso, conceitos utilizados desde o processo criativo de *Amada*, tais como "estrutura ausente", "obra aberta" e "atitude", foram investigados no percurso de construção de *O desvio do peixe*. Aliás, por ser o último trabalho finalizado da Artehúmus, este espetáculo trouxe à tona inúmeras características sociais e poéticas que o coletivo, consciente ou inconscientemente, construiu ao longo de toda sua história.

Sendo assim, debruçar-se mais demoradamente sobre *O desvio do peixe* também significa refletir de modo geral sobre a prática do Grupo em questão. Mas, para investigar uma trama de fios tão complexa é preciso valer-se de um instrumento de pesquisa também complexo, que dê conta não apenas dos elementos da obra acabada, mas que, principalmente, considere como a mesma foi construída ao longo do processo de criação. Nesse caso, a perspectiva puramente semiológica é menos interessante que uma análise que dê conta de todas as etapas criativas que constituíram o espetáculo da Cia. Artehúmus de Teatro e que, ao mesmo tempo, desvele como as escolhas estéticas que engendraram a obra conectam-se com as raízes sociais dos artistas e do coletivo. Imbuída por tais inquietações, inspirei-me nas contribuições da “crítica genética”, explicitada logo adiante, para desenvolver o último capítulo desta dissertação.

3.1. O (des)fazer teatral: seguindo a trilha do percurso criativo

Muitos aspectos da criação artística aparecem a seus fruidores envolvidos em uma aura que mais mitifica do que explica esse engenhoso labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem, às vezes, explicações simplistas que poderosamente transformam o labirinto em uma trajetória linear, não apresentando nem sequer os desvios e bifurcações, distorcendo, assim, a complexa lógica que envolve o ato criador (SALLES, 2013 p. 22).

3.1.1. Crítica genética

A investigação d'*O desvio do peixe*, da Cia. Artehúmus de Teatro aqui descrita, deu-se sob o prisma de seu processo de criação, isto é, a partir de seu planejamento, construção e execução, mobilizando, para tanto, o ferramental metodológico da “crítica genética”. Procurei considerar tudo aquilo que fez parte dos ensaios do coletivo: a relação entre seus integrantes; as escolhas estéticas feitas no “aqui-agora”; as hierarquias; as visões de mundo dos artistas; a metodologia empregada; as leituras feitas em conjunto; a confecção gradual das cenas; os problemas de percurso; a rotina; a efemeridade; os descartes; a elaboração das personagens; os bloqueios criativos; as dificuldades; as descobertas; os ajustes; as materialidades utilizadas; as parcerias com outros artistas; a mudança de espaço; os porquês; o acaso...

Inspirada principalmente pelos escritos de Cecília Almeida Salles acerca da “crítica genética” e da “crítica de processo” (2000; 2002; 2008; 2013; 2014), além de textos de outros pesquisadores relevantes na bibliografia especializada²⁴⁸, este capítulo busca refletir sobre os procedimentos e estratégias que a Artehúmus utilizou na criação de seu último trabalho, a fim de averiguar como seu espetáculo é fruto de um processo dinâmico, que se modifica com o tempo. Descrevo, portanto, o processo teatral do Grupo enquanto um fenômeno avesso ao desenrolar linear de um *insight* inicial dos(as) artistas envolvidos(as); o que implica, como ressalta Salles na epígrafe acima, em desmistificar a noção da obra de arte como um produto infável do gênio artístico. Operando nesse sentido, o estudo genético problematiza “a visão do processo criador com um caminho da imperfeição para a perfeição, que estaria associada à satisfação plena da necessidade, trazida pelo encontro de uma forma perfeita” (SALLES, 2013, p. 39).

²⁴⁸ Neste sentido ver: Camargo (2012); Grésillon (2002); Hay (2002); Zular (2002) e Willemart (2002, 2005).

O processo criativo de uma obra de arte costuma ser bastante complexo, pois, além de entrelaçar inúmeros elementos concernentes à própria natureza artística e estética, também se depara com questões aparentemente exteriores ao ato criativo, afinal, “o artista não é [...] um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos” (SALLES, 2014, p. 45). Além das idas e vindas, dos recuos e avanços do espaço privado da sala de ensaio, os(as) integrantes do Grupo estão sempre engajados em um universo social específico, estabelecendo, portanto, diversos laços e trocas com seus pares e afetando-se pelos acordos interpessoais e parâmetros estéticos definidos e incorporados pelos próprios agentes do universo teatral. Isso tudo, inevitavelmente, transforma sua expressão artística e, não por outro motivo, cabe à “crítica genética” buscar “compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta” (SALLES, 2014, p. 45). Em suma, a pesquisa genética procura englobar em sua análise todos os nós da rede criativa e também as conexões (sejam elas estritamente estéticas ou não) responsáveis pela inventividade artística.

É importante ressaltar que o interesse de uma “crítica de processo” não está em cada forma ou em um estágio específico da criação, mas sim na transformação de uma forma em outra, isto é, em como cada fase vai ganhando certos contornos e como cada interação (conversa com um amigo, filme, leitura, opinião de leitores particulares, aulas com mestres, ensaios, enquadramento em um edital específico, preocupação com a recepção crítica e outros tantos eventos imagináveis) é, muitas vezes, responsável pela escolha de determinados caminhos, ao invés de outros. Cada momento, se observado de modo isolado, perde seu poder heurístico, pois para descobrir as camadas mais potentes das criações em processo é preciso focar na complexidade das relações entre as partes, bem como “é necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentando compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original” (SALLES, p. 29, 2013). Assim torna-se possível (e necessário) sistematizar um objeto aparentemente fragmentário sem, contudo, perder a noção do todo.

Na cadeia contínua do percurso criador, está também a encenação entregue ao público; afinal, a “crítica genética” não faz uma separação entre processo e obra acabada e muito menos coloca esta última em segundo plano em sua análise. Segundo Salles:

A ênfase dada ao processo não é feita em detrimento da obra. Na verdade, só nos interessamos em estudar o processo de criação porque essa obra existe. Se o objeto de interesse é o movimento criador, este, necessariamente, inclui

o produto entregue ao público [...] O crítico utiliza-se do percurso da criação para desmontá-lo e, em seguida, pô-lo em ação novamente. Quando falamos em percurso, referimo-nos aos rastros deixados pelo artista e pelo cientista em seu caminhar em direção à obra entregue ao público. Essa arqueologia da criação tira esses materiais das gavetas e dos arquivos e coloca-os em movimento reativando a vida neles guardada. (SALLES, 2013, p. 23).

Como se vê, não se trata de uma desvalorização da obra entregue ao público, mas de sua relativização como única forma possível de discussão. Ademais, se novas conexões acontecem a todo o tempo, o processo de criação é constantemente transformado e, assim, o espetáculo de teatro também é instável. Muitas vezes, um experimento cênico é finalizado para cumprir um prazo pré-estabelecido (em resposta a algum edital e/ou instituição, por exemplo), mas, caso o período de construção da obra fosse estendido, os artistas poderiam deparar-se com novas interferências que, muito provavelmente, modificariam algum aspecto de sua composição final. No caso de manifestações artísticas temporais como a música, a dança e o teatro, a inconstância da obra torna-se ainda mais evidente: como ela se refaz a cada dia e a cada nova apresentação, dificilmente pode ser realizada igualmente todas as vezes, afinal, são inúmeras as variáveis que modificam a obra ao sabor da hora (tais como a recepção do público e o estado dos intérpretes).

Para dar conta dessa rede complexa que envolve todas as etapas da gestação de uma obra de arte, os críticos genéticos aproximam-se dos processos criativos que estudam por meio dos “documentos de processo” (SALLES, 2013). Tais documentos podem ser rascunhos, roteiros, esboços, plantas, maquetes, copiões, ensaios, *storyboards*, cadernos, diários, anotações em livros, entrevistas concedidas, críticas e matérias de jornais guardadas pelos artistas, cartas etc. Ao conviver com essa infinidade de materiais, o pesquisador consegue aproximar-se da intrincada trama de motivos que envolvem a experimentação artística e pode, assim, acompanhar mais de perto as turbulências da criação. É evidente que por mais documentos de processo que o crítico tenha acesso e por mais informações que os criadores lhes ofereçam, o processo integralmente sempre escapará de suas mãos, pois parte considerável da trilha percorrida pelos artistas não fica registrada. Ademais, resta sempre ao pesquisador a tarefa de manter-se crítico diante de tais fontes. Apesar disso, a gênese do processo é apta a apreender detalhes da realização artística que dificilmente uma pesquisa tradicional, pautada apenas no resultado final, seria capaz de realizar.

Motivada pelos pressupostos da “crítica genética”, enveredei-me nos caminhos da criação d’*O desvio do peixe*, da Cia. Arthúmus de Teatro, mas não acompanhei o processo apenas por meio de seus documentos (embora tenham sido essenciais na investigação): participei ativamente da construção da obra, pois, a partir de meados de 2013, passei a integrar o Grupo como atriz.

3.1.2. De perto e de dentro: quando a artista é também a geneticista

[...] muitas dessas obras exigem novas metodologias de acompanhamento de seus processos construtivos e não somente a tradicional coleta de documentos, no momento posterior à apresentação da obra publicamente, isto é, a abertura das gavetas dos artistas para conhecer os registros das histórias das obras. Muitos críticos de processos passaram a conviver com o percurso construtivo em tempo real. Algumas obras contemporâneas (mas não só) geram, assim, novas metodologias para abordar seus processos de criação, enquanto que os resultados desses estudos mudam, de alguma maneira, os modos de abordá-las sob o ponto de vista crítico (SALLES, 2014, p. 17).

Em meados de maio de 2013, a Cia. Arthúmus de Teatro divulgou em um anúncio virtual uma vaga de atriz para integrar seu mais recente projeto intitulado *Teatro de Condomínio: cartografia pública e privada*. A Companhia buscava uma atriz que aparentasse ter entre 19 e 26 anos, com alguma experiência profissional e interessada em trabalho de grupo e em expedientes do teatro contemporâneo. Para participar da seleção era necessário enviar currículo, foto e uma redação sobre as facilidades e dificuldades encontradas no trabalho de pesquisa coletiva. Ciente da oportunidade, fiz uma rápida busca sobre a trajetória da Companhia e, ao saber de seu histórico em teatro de pesquisa e do fato de ter conquistado três Fomentos, optei por inscrever-me no processo seletivo²⁴⁹. Após a primeira fase, oito atrizes²⁵⁰ foram pré-selecionadas e convidadas para participar da oficina prática *Dramaturgias da Recepção*, sob orientação de Letícia Mendes de Oliveira²⁵¹, no CEU Meninos (São Paulo)²⁵².

²⁴⁹ Vale reiterar a importância da Lei de Fomento ao Teatro no universo teatral paulistano. Atualmente, a cidade de São Paulo conta com diversos Grupos atuantes e o Fomento, ainda que não seja sua função, acaba por funcionar como uma espécie de chancela para definir aqueles que têm pesquisa relevante. Assim, o fato de a Cia. Arthúmus de Teatro ter sido fomentada em três editais foi um incentivo para que me engajassem no processo de seleção.

²⁵⁰ As atrizes pré-selecionadas para integrar o coletivo foram: Anna Carolina Longano, Bianca Muniz, Erika Coracini, Gabriela Cerqueira, Karine Luiz, Kely de Castro, Monica Martins e Natália Guimarães.

²⁵¹ Letícia Mendes de Oliveira é diretora, dramaturga, atriz e professora de Práticas Cênicas e Teoria Teatral na Universidade Federal de Sergipe. Oliveira conheceu Evill Rebouças em um congresso de Artes Cênicas em São Paulo e, desde então, iniciou um diálogo artístico com a Cia. Arthúmus de Teatro. Mais à frente, abordarei as práticas realizadas nesta oficina e de que modo elas se relacionam com a poética do Grupo.

Depois de três dias de convívio com os integrantes do coletivo, recebi um telefonema de Daniel Ortega informando que eu havia sido escolhida para fazer parte do processo *Teatro de Condomínio*. Desde então, integro a Cia. Artehúmus de Teatro como atriz.

Suponho que a apreciação favorável do meu trabalho relaciona-se com fato de que minhas experiências sociais e artísticas anteriores permitiram-me guardar afinidades com os membros do coletivo. É curioso notar que, além de ser neta de operários e ter nascido e vivido no ABC paulista durante toda a vida, passei pela FASCS e pela Unesp, de maneira que essas experiências convergentes colocaram-me como uma escolha plausível no universo de possíveis da Companhia. Em suma, acredito que apreciação favorável do meu trabalho deve ser compreendida diante do fato de que me tornei atriz a partir de experiências muito semelhantes àquelas que configuraram o *habitus* e os esquemas de percepção e apreciação que orientam as reflexões dos artistas da Cia. Artehúmus.



Oficina “Dramaturgia da Recepção”, ministrada por Letícia Mendes de Oliveira. Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Edu Silva.

No momento em que fui convidada para juntar-me ao corpo de artistas da Artehúmus, formulava um projeto de mestrado e, como já havia tido uma experiência

²⁵² Por se tratar de uma Oficina financiada pelo Programa de Fomento ao Teatro, foi aberta ao público. Portanto, além dos artistas da Companhia e das atrizes convidadas, os encontros contaram com a presença de profissionais e estudantes de teatro.

com o instrumental da “crítica genética”²⁵³, julguei que seria interessante partir de um estudo que unisse a trajetória peculiar do coletivo à minha posição privilegiada enquanto artista-pesquisadora. Desta confluência entre teoria e prática artística brotou a investigação que dá esteio à esta dissertação. Mas, o que significa de fato estudar um Grupo teatral de perto e de dentro? Quais são os dilemas deste duplo pertencimento?

Ser atriz e, ao mesmo tempo, pesquisar o processo de criação em questão permitiu-me ter um contato “a quente” com todas as etapas da elaboração do espetáculo e isso certamente contribuiu para a análise genética aqui realizada. Participar da rotina de trabalho que desembocou n’*O desvio de peixe* possibilitou-me a confecção de um rico caderno de campo, em que relatei os emaranhados da criação do coletivo. Nele foram registradas conversas, mudanças de cenas, indicações do diretor, apreciações dos esboços de cena, preocupações do coletivo, intuições do percurso, discussões calorosas, e sutilezas da criação... Enfim, o caderno de campo contém anotações de todos os ensaios, sendo, por isso, um importante registro do processo criativo. Sob este ponto de vista, minha posição viabilizou a observação de detalhes da criação os quais dificilmente teria acesso por meio de documentos de processo. Se a “crítica genética” visa o estudo do todo ao invés das partes isoladas e, ainda, preocupa-se em refletir sobre como um projeto estético toma forma no decorrer do tempo, participar dos ensaios aproximou-me deste objetivo na medida em que me permitiu presenciar as inúmeras mutações e adequações do processo criativo.

No entanto, ser atriz da Arthéumus gerou uma situação dúbia e, por isso mesmo, complexa, afinal, não apenas observei os ensaios a fim analisar os percalços da criação, como participei ativamente das escolhas poéticas do Grupo. Apesar de, atualmente, haver muitos artistas-pesquisadores que imbricam sua prática teatral com suas reflexões teóricas e/ou acadêmicas, isso implica em um importante problema metodológico. Atenta a isso, procurei conduzir a observação e a sistematização dos dados observados consciente de que minha subjetividade artística, engajada no processo criativo, refrataria decisivamente a seleção e o descarte de informações. Isto é, minha posição simultaneamente abriria chaves analíticas e implicaria em enviesamento que deveria ser devidamente compensado por meio da autocrítica conscienciosa. Para tanto, contribuiu

²⁵³ Em 2013 desenvolvi o seguinte trabalho de Iniciação Científica financiado pela FAPESP: “As ambiguidades estéticas da Cia. Club Noir: entre o teatro dramático e o teatro pós-dramático”. Essa pesquisa nasceu após ter acompanhado como assistente de direção, no período de um ano, três montagens da Cia. Club Noir: *As suplicantes*, *Oresteia II* e *Prometeu*, todas sob a direção de Roberto Alvim. Desde então, a “crítica genética” tem sido um instrumental importante na reflexão dos processos de criação de que tenho participado.

minha chegada tardia ao coletivo, bem como a atenção às indicações de referências teóricas e metodológicas na confecção do caderno de campo²⁵⁴.

Minha chegada à Companhia deu-se quando os outros integrantes já estavam juntos há quase dez anos, desenvolvendo uma pesquisa duradoura acerca de uma linguagem específica, isto é, tinham certa fluidez e propriedade para tratar do próprio trabalho e certa unidade artística para criar o novo espetáculo. Neste sentido, o estranhamento de todo debutante ofereceu-me algum distanciamento que apenas aos poucos e lentamente foi superado por meio de um aprendizado teórico, prático e processual; muito diferente seria analisar a linguagem artística sendo "nativa" do grupo, caso em que o risco seria naturalizar seus discursos estéticos.

Além disso, produzi um caderno de campo inspirada por questões da “sociologia da arte” e da “crítica genética”, observando os mecanismos criativos e as constantes mudanças de direção e escolhas dos artistas para a produção da obra final enquanto um feixe elementos estéticos conjugados às experiências sociais forjadas em um universo artístico que existe enquanto campo relativamente autônomo da vida social. Em suma, suponho que a clareza dos critérios utilizados permite objetivar as subjetividades e relativizar os inevitáveis viesamentos. Vale reiterar que apesar dos cuidados explicitados, tenho consciência de que as anotações no caderno de campo foram premidas pela singularidade do meu olhar, de maneira que este trabalho é, enfim, antes a sistematização que *eu* conferi à gênese criativa da Artehúmus do que uma reconstituição plena do processo de criação.

É difícil delimitar o período de gestação de uma obra de arte. Às vezes, o artista matura por anos uma ideia antes de colocá-la em prática; em outras, uma criação pode ser uma pequena parte do projeto de vida do artista e, neste caso, suas obras estão diretamente atreladas umas às outras e é praticamente impossível delimitar quando uma começa e a outra termina; ou, em alguns outros exemplos, o processo de uma obra pode ser interrompido e retomado apenas anos mais tarde. De fato, o caminho criativo é, quase sempre, sinuoso e difícil de ser estudado em sua totalidade. Assim, cabe aos interessados em pesquisar a gênese criativa estabelecer limites temporais que são, de qualquer modo, fruto do olhar do pesquisador que, ademais, está haurido por necessidades metodológicas e objetivos específicos.

²⁵⁴ Seja como for, inexistente posição livre de viesamento, o quê, evidentemente, não significa que as análises prescindam de objetividade.

No caso d'*O desvio do peixe*, Rebouças escreveu alguns fragmentos de textos há vários anos atrás e apenas em 2012, ao inscrever o projeto *Teatro de Condomínio: cartografias públicas e privadas* no edital de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, lembrou-se deles e (re)descobriu sua potência artística. Durante os primeiros meses de pesquisa, o trabalho do coletivo foi, prioritariamente, debruçar-se sobre os excertos já escritos e reescrever novos trechos. Mas, na medida em que a pesquisa progredia, quase todo o texto foi descartado ou transformado em novas formas. Como se vê, o caminho criativo deste espetáculo está dilatado no tempo e, por isso mesmo, é difícil de ser examinado em todas as suas etapas. Portanto, foi necessário estabelecer um recorte para que fosse possível analisar o processo de criação com o devido cuidado. Nesse sentido, uma vez que minha entrada no Grupo deu-se no momento mesmo em que as atividades práticas foram iniciadas – o que significa que participei de todas as etapas de oficinas, ensaios, montagem e finalização da peça –, minha reflexão passa essencialmente pelo período que contempla desde os primeiros passos de criação de cena até a última temporada do espetáculo, realizada em dezembro de 2014²⁵⁵.

Esclarecidas algumas questões primordiais, cabe deter-se no processo criativo de *O desvio do peixe*, da Cia. Artehúmus de Teatro.

3.1.3. O processo de criação d'*O desvio do peixe*

3.1.3.1. Oficinas *Dramaturgia da recepção, Viewpoints e Suzuki*

A oficina *Dramaturgia da recepção*, coordenada por Letícia Mendes de Oliveira, foi realizada entre os dias 15 e 17 de julho de 2013, em São Paulo. A afinidade artística entre Oliveira e Rebouças iniciou-se em 2010 e culminou no convite para que a professora e artista participasse da fase de estudos e práticas do processo de criação que desaguou n'*O desvio do peixe*. A aproximação de Rebouças e Oliveira deu-se em um congresso de Artes Cênicas realizado em São Paulo em 2010, reforçando, portanto, a importância da frequência aos espaços legitimados de reflexão e produção artística para a construção da obra de arte para um coletivo como a Artehúmus. Na trajetória do Grupo, a participação nestas esferas foi um dos caminhos encontrados para o

²⁵⁵ Claro que pontuarei, ainda que brevemente, os passos da Artehúmus antes de minha chegada, afinal, sem isso, o leitor poderia não compreender bem a proposta temática do coletivo. No entanto, verticalizarei a análise no que diz respeito aos encontros práticos do coletivo que compreendem desde a construção das cenas até a última apresentação do espetáculo.

aprofundamento do seu fazer artístico, partilhando de referências e parâmetros que ajudam a definir as regras estéticas que organizam as práticas artísticas de alguns coletivos do teatro paulistano contemporâneo. Ao lado do aspecto de colaboração artística, o convite feito a Oliveira pode ser entendido como a aproximação da Cia. Arthúmus a um perfil de produção teatral que dialoga com a pesquisa acadêmica. Contudo, ao mesmo tempo em que procura potencializar suas relações com agentes aptos a contribuir para a verticalização de suas preocupações estéticas, simultaneamente, estabelece laços que podem proporcionar conexões sociais e políticas simbolicamente rentáveis no universo teatral.

Do ponto de vista estético, Oliveira e a Cia. Arthúmus aproximam-se na preocupação de inclusão do espectador no ato da criação dramaturgic e cênica da obra. Enquanto a primeira tem produção artística e acadêmica que explora esta questão²⁵⁶, Rebouças afirma que desde *Amada* havia se interessado por aquilo que Umberto Eco (2003) denominou de “obra aberta”:

Eu li *Obra aberta*, do Umberto Eco, no período em que *Amada* estava em processo de criação. Foi fundamental nos debruçarmos sobre o termo para esse processo de criação. Ou seja, pensar em estruturas abertas que pudessem deixar o espectador completar e tecer sentido para as partes. Ou não. Nesse período também fui para Portugal e comprei o livro do Sarrazac, *O futuro do drama*. Nesse livro ele escreve sobre uma série de poéticas do teatro contemporâneo. [...] Tudo que me remetia a alguma coisa que pudesse propiciar ao espectador outras possibilidades de recepção, dele ser mais autônomo, eu aplicava na cena. [...]. O que aparecia na minha frente eu engolia, devorava e trazia para o coletivo (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

A referência de ambos à Eco justifica-se na dedicação do autor, ao lado de estudiosos como Marinis (2005) e Ranciére (2012), à participação do público no processo criativo, seja na construção ou na recepção da obra acabada. O adensamento

²⁵⁶ Segundo Oliveira: "Meu objetivo é destacar procedimentos recorrentes de inserção e interação dos espectadores com a cena, por meio da análise de espetáculos e práticas, na qual se adota uma noção de ‘programação’ da ação do atuante em relação a um espectador virtual e que terá um lugar de “atuação” real, dentro da encenação, seja através da interlocução ou da condução de sua presença. É necessário pensar que o trabalho com o espectador sempre deve ser considerado em relação a todos os signos presentes em uma encenação: atuação, direção, dramaturgia, elementos visuais, espaciais e sonoros. Vale ressaltar ainda que tais signos teatrais se apresentam como instâncias imbricadas e até mesmo em conflito no momento de criação da cena, e nem sempre é possível identificar tão facilmente onde começam e onde terminam as estratégias de composição ideais para cada signo. Durante as primeiras fases de composição do espetáculo, a presença do espectador é um fator decisivo na avaliação dos sentidos presentes na cena e na tentativa de se traçar os possíveis elementos de comunicação futuros. Seja a partir dos primeiros espectadores-especializados: diretor, dramaturgo, iluminador, cenógrafo, entre outros; seja através de ensaios abertos, com públicos de diversas realidades culturais. Em seguida, quando o espetáculo está se apresentando, em temporadas, por exemplo, o espectador torna-se um importante agente de formação, de crítica e de opinião: uma peça chave para a continuidade das pesquisas e da trajetória dos próprios artistas cênicos em busca da fomentação de novas linguagens e da reflexão sobre os sentidos, gerados na própria apresentação." (OLIVEIRA, 2014, p. 114).

destas preocupações fez com que, em 2013, Rebouças intensificasse mais decisivamente a questão da participação do público nos experimentos cênicos da Cia. Artehúmus e, nesse esteio, convidasse Oliveira para coordenar a oficina.

As atividades realizadas foram divididas em quatro partes: introdução às principais teorias sobre o espectador; prática do depoimento individual através da apresentação de um objeto; improvisação coletiva a partir de espaços sociais; jogos em duplas a partir de exercícios polifônicos e de espaços ficcionais distintos. Todos estes são exercícios práticos que tiveram papel importante na tentativa de inclusão do público na construção da cena, com vistas a trazer para o palco as reflexões teóricas de autores como Eco²⁵⁷.

Ao longo do processo de criação d'*O desvio do peixe*, alguns exercícios realizados na oficina *Dramaturgia da recepção* foram lembrados por Rebouças para auxiliar na construção das cenas, principalmente, aqueles em que o ator ou a atriz puxavam o foco da narrativa para si e conversavam com um elemento do público como se este fosse um “espectador virtual”. Isto porque o diretor almejava que os espectadores não estivessem ali simplesmente para assistir ao espetáculo teatral, mas fossem, ao contrário, seres especiais e detentores de um papel tão importante quanto o das personagens. Assim, na encenação da Artehúmus, a ideia era que o público fosse colocado na sala de visitas de uma casa de família para ouvir os relatos mais íntimos das figuras ali presentes. No entanto, estabelecer uma relação de intimidade e igualdade com o público não é tarefa fácil, afinal, a balança já começa desequilibrada quando os artistas conhecem todo o roteiro e cada detalhe da peça, enquanto o espectador não. Esta discussão foi proposta por Adélia Nicolete²⁵⁸ e retomada pelo coletivo inúmeras vezes durante a criação da peça, o que não significa que a questão tenha sido resolvida. Mais a frente, no momento em que analisarei os ensaios do Grupo, trarei novamente esta inquietação à tona.

²⁵⁷ Maiores informações sobre o andamento prático da oficina, ver Oliveira (2014).

²⁵⁸ Adélia Nicolete é doutora em Pedagogia do Teatro pela ECA- USP (2013) e mestre em Artes Cênicas pela mesma instituição (2005). Possui graduação em Educação Artística e Biblioteconomia e especialização em Educação. Atua como dramaturga e professora de Fundamentos do Teatro Contemporâneo no curso de pós-graduação em Teatro da FAINC, de Santo André. Nicolete foi convidada pela Cia. Artehúmus para escrever um artigo para a Revista *Ateliê Compartilhado* e, nessa ocasião, participou de um ensaio do Grupo em que fez algumas ponderações.



Oficina “Dramaturgia da Recepção”, ministrada por Letícia Mendes de Oliveira. Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Evill Rebouças.

A segunda oficina que a Cia. Artehúmus de Teatro promoveu foi a de *Viewpoints* e *Suzuki*²⁵⁹, que ocorreu uma vez por semana entre os dias 05 de agosto e 23 de setembro de 2013, no CEU Meninos, sob a coordenação de Roberta Nazaré – que já havia ministrado uma oficina semelhante no processo de criação d’*O desvio do peixe*:

O que vejo de interessante no *viewpoints* é a relação cinestésica ou knestética. Por meio dessa concepção podemos aplicar o jogo na feitura da cena. Essa qualidade coloca o ator em outra atitude, em outra percepção porque ele tem que agir em relação ao todo... No *Desvio do peixe* os atores ficam o tempo inteiro em cena, cada um no seu cômodo, isolados... no entanto, é extremamente necessário que todos estejam juntos, até porque para se contraporem, precisam saber o que o outro faz. Em alguns momentos solicitei que eles realizassem ações, tendo como desafio executá-las num mesmo tempo. Já o Suzuki colabora com a presença do ator, traz uma consciência de energia corporal e foi fundamental porque todos ficam muito tempo sentados cena. (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

²⁵⁹ Para saber mais sobre as duas técnicas citadas ver os escritos de Anne Bogart (2011), a dissertação de mestrado de Laís Marques Silva (2013) e o texto de Patrícia Lima Castilho (2010). Este último está disponível no endereço virtual: <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Patr%EDcia%20Lima%20Castilho%20-%20Tadashi%20Suzuki%20uma%20proposta%20para%20o%20teatro%20na%20p%F3s-modernidade.pdf>. Acesso: 06 de janeiro de 2016.



Oficina *Viewpoints* e *Suzuki*, ministrada por Roberta Nazaré. Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Beatriz OSilva.

Todos os encontros foram divididos em duas partes: enquanto na primeira aconteciam os exercícios de *suzuki*, na segunda Nazaré aplicava o treinamento de *viewpoints*. Por ser uma oficina relativamente longa (dois meses), não será possível descrever todas as práticas realizadas, no entanto, todos os exercícios feitos estão indicados no relatório semestral do Fomento da Cia. Artehúmus de Teatro, documento que pode ser consultado nos arquivos do Fomento, na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo²⁶⁰.

Enquanto os procedimentos de *suzuki* enfatizavam, na maior parte das vezes, a postura, a força, o foco, a atenção, a energização e o equilíbrio nos corpos dos atores e atrizes, as práticas de *viewpoints* eram direcionadas para a conexão entre os participantes e, principalmente, para a sua relação com o entorno espacial. Embora os encontros tenham sido bastante frutíferos e o treinamento tenha sido realmente proveitoso para o Grupo, as técnicas aprendidas foram pouco utilizadas no percurso de criação d'*O desvio do peixe*. Então, porque o coletivo escolheu justamente essa oficina

²⁶⁰ ARTEHÚMUS; REBOUÇAS, Evill. *Teatro de Condomínio: cartografia pública e privada – primeira parcela* (relatório, manuscrito). São Paulo, 2015. 82 p.

para integrar o seu processo? Acredito que a resposta para esta inquietação esteja relacionada diretamente a duas razões: a primeira, diz respeito ao fato de a Companhia já ter tido experiência anterior com ambas as técnicas, na montagem de *Ohamlet*; a segunda deve-se à grande difusão do trabalho de Bogart nos círculos teatrais paulistanos, tais como as escolas de artes cênicas – como a SP Escola de Teatro – e os Grupos de teatro – principalmente, aqueles que transitam com expedientes contemporâneos. No limite, poder-se-ia dizer que os procedimentos absorvidos nesses dois meses – tempo relativamente curto para um aprofundamento nas técnicas citadas – foram utilizados talvez em uma ou outra ocasião no espetáculo final. Logo adiante, quando as etapas da sala de ensaio forem explicitadas, esses pormenores serão melhor esclarecidos.

3.1.3.2. Diário de bordo: os ensaios de O desvio do peixe

Após o término da oficina de *suzuki* e *viewpoints*, nos reunimos para dar início ao processo prático de criação d'*O desvio do peixe*. O combinado era que os ensaios ocorreriam, a princípio, duas vezes por semana (às segundas-feiras, das 14h00 às 18h00, e aos sábados, das 16h00 às 20h00) e depois passariam a três vezes semanais (*a priori*, o terceiro dia ficou indefinido).

A fim de tornar mais compreensível o processo de criação da Cia. Artehúmus de Teatro, será apresentado um relato crítico da rotina dos ensaios do coletivo como uma espécie de "diário de bordo". Elaboradas inevitavelmente pela seletividade de meu olhar enquanto artista pesquisadora, algumas anotações foram registradas de maneira mais organizadas, enquanto outras são mais esparsas e menos rigorosas. Acredito, no entanto, que, do ponto de vista metodológico, seria interessante manter tais diferenças qualitativas no conjunto dos documentos abaixo coligidos, pois isso pode dar ao leitor alguma medida dos diferentes níveis de engajamento e de acuidade que brotam das tarefas de criar e observar simultaneamente.

Diário de bordo mensal:

Outubro (14/10/2013 a 28/10/2013):

- Recepção a Natália Guimarães;
- Leitura do projeto;

- Leitura do texto *O desvio do peixe*;
- Apresentação dos conceitos de *estrutura ausente e atitude*;
- Definição das primeiras cenas a serem montadas para a Mostra de Processos.

O primeiro encontro do mês de outubro começou com os integrantes da Cia. Arthúmus de Teatro me recepcionando com uma mesa de café posta – depois, descobri ser essa uma prática comum no Grupo e que todos os ensaios começam com os artistas comendo e bebendo juntos. Após esse primeiro momento, conversamos um pouco sobre as razões da minha entrada no coletivo²⁶¹ e, então, iniciamos a leitura do projeto que Rebouças havia escrito para o edital do Fomento. Com isso, foi possível compreender melhor o tema investigado e os objetivos do Grupo ao propor esta pesquisa, assim como o estágio em que o processo se encontrava e os possíveis rumos para onde seguiria²⁶². Deixo aqui registrado um trecho do texto que lemos juntos:

OBJETIVOS:

Por meio do projeto **TEATRO DE CONDOMÍNIO – CARTOGRAFIA PÚBLICA E PRIVADA** pretendemos ampliar a pesquisa do grupo em relação às *poéticas do espaço da representação*. A eleição do tema cartografias (do grego *chartis* = mapa e *graphein* = escrita) se dá em função das seguintes inquietações:

Tema a ser investigado

São Paulo é a segunda maior cidade do mundo e a maior da América do Sul, somando hoje, cerca de mais de 10 milhões de habitantes. No entanto, se considerarmos os 38 municípios que compõem a região metropolitana, a população chega a aproximadamente 19 milhões.

Quais as alternativas e tipos de moradias para essa população?

No campo público, temos as insuficientes políticas públicas que constroem CDHU's, Cingapuras e a chamada “urbanização de favelas”, entre outras nomenclaturas. E, para os cidadãos que não conseguem adquirir um imóvel, a solução é ocupar prédios abandonados, terrenos, abrigos e ruas.

Em oposição à paisagem habitacional descrita, surgem as iniciativas privadas para os cidadãos mais abastados: habitantes que se isolam dos “perigos dos arredores” em condomínios com forte esquema de segurança.

De que modo as diferentes arquiteturas interferem nas relações de seus moradores e quais os microcosmos criados nesses diferentes espaços residenciais?

²⁶¹ Edu Silva perguntou-me por que eu achava que havia entrado no grupo e eu lhe disse que achava que tinha a ver com a minha trajetória (conforme já comentei anteriormente). Ele me disse que foi por conta da minha “postura” na oficina e também pela carta que escrevi sobre as facilidades e dificuldades do trabalho em grupo. Acredito que todas as razões estejam atreladas umas às outras.

²⁶² Cecília Salles (2013, 2014) argumenta que apesar de o processo de criação ser bastante instável, ele sempre é orientado pela “tendência” do artista, isto é, pelos seus desejos e interesses. Apesar de a “tendência” também sofrer mutações a todo o momento, é a partir dela que se torna mais fácil compreender a trilha da criação. Portanto, entender o percurso d’*O desvio do peixe* passa obrigatoriamente por descobrir os interesses do coletivo no início da pesquisa e observar como eles foram se transformando ao longo do tempo.

É a partir dessas duas questões que pretendemos investigar conteúdos para nossos experimentos, ou seja, diante dessas distintas paisagens habitacionais que implicam claramente em um *apart-eid* social, pretendemos criar *dramaturgias* que tenham como base:

- Investigar “as leis” e os modos de convivência em espaços e arquiteturas que implicam o convívio coletivo, em diferentes classes sociais e econômicas;
- Criar coletivamente a escrita de *dramaturgias/espetáculo*, tendo como objetivo refletir sobre posicionamentos éticos e sociais em agrupamentos residenciais, sublinhando isolamentos ou aproximações de convívio (ARTEHÚMUS, 2013).

Rebouças explicou-me que para adentrar no universo dos “espaços e arquiteturas que implicam o convívio coletivo, em diferentes classes sociais e econômicas”, os integrantes da Artehúmus, nos primeiros meses do processo de criação, entrevistaram moradores de CDHU’s da Zona Leste e do abrigo/albergue Arsenal da Esperança (Brás). Além disso, tentaram entrar em contato com moradores do condomínio Shopping Cidade Jardim, mas não obtiveram êxito e não conseguiram conversar com nenhum proprietário das mansões luxuosas²⁶³. Para conversar com os residentes dos lugares citados, o coletivo dividiu-se em duplas, sendo que todas elas tinham um questionário em comum com cerca de sessenta perguntas, tais como: Há quanto tempo você mora nesse endereço? Quantas pessoas moram na sua residência? O que você conhece ou sabe dos seus vizinhos? Existem áreas de lazer aqui? Quais? Você ouve o que os outros conversam? O que você vê da sua janela? Você é feliz? Você se sente seguro no seu prédio? Qual o seu sonho de consumo? Você tem bicho de estimação? etc. Após o retorno dos integrantes à sala de ensaio, todas as conversas dos artistas com os moradores dos condomínios foram compartilhadas (em forma de vídeo ou áudio) e algumas falas foram destacadas pelo Grupo para, quiçá, inspirar futuras criações poéticas. Algumas das frases selecionadas mostram aspectos humanos e poéticos das realidades escolhidas para a pesquisa:

A gente tem uma convivência muito boa./ A gente paga seis porteiros./ Eles ganham cesta básica. /Eu só saio pra ir à igreja e no médico. /Eu sou simples. /Todos os meus bichos de estimação, eles morreram... Acho que eles não aguentam a solidão. /O que a gente ouve bem aqui é o jogo do Corinthians (Dona Marina - Jardim Silvia – SP).

O sonho que eu tenho é viver cento e cinquenta anos./ As pessoas aqui até respeitam o seu limite, o seu espaço./ Invadiu o meu espaço, eu sou obrigado a ligar pra segurança./ Que adianta você ter câmera e ter um “guarda nada” na portaria?/ Eu quero arrumar uma noiva, eu estou cansado de morar sozinho (Senhor Edeoval – Jardim Silvia – SP).

²⁶³ O residencial em questão está localizado dentro de um *shooping* nos jardins, que oferece praça de alimentação, lavanderia, serviços de segurança, limpeza, playground para as crianças e lojas privativas.

Aqui o ar é melhor... Lá tinha córrego, esgoto, não tinha ventilação (referindo-se a antiga morada). /Eu não conseguia dormir direito; tinha medo que os ratos roessem a boca dos meus filhos quando eles estavam dormindo./ Aqui a gente mora em dois quartos, sala, cozinha, banheiro. / É bom sonhar. Sonhar não é pecado (Senhora Liduína - Vila Conceição – SP).

Eu estou estudando numa escola aqui perto... Ainda é o primário porque eu parei e só agora voltei... Faço a lição junto com meus filhos; aí eles me ajudam nas dúvidas que eu tenho. / Eu como miojo... A geladeira é cheia de carne, mas é tudo pro Gabriel (filho de Dona Cida). / Eu não tinha ninguém pra conversar; só com a televisão. / Sem querer, eu estava na janela e vi tudo que tava acontecendo. A mulher pegou a criança, colocou pra fora da janela... Menino, eu fiquei doida... Eu sou assim: quero saber o que aconteceu, o que está acontecendo, porque está acontecendo... (Senhora Maria Aparecida – Vila Conceição – SP).

De fato, muitas das frases apontadas inspiraram a escrita do Grupo. Primeiro, o coletivo redigiu um *canovaccio* com situações e traços gerais das figuras. Num segundo momento, Rebouças – que além de diretor também foi o responsável pela dramaturgia da peça – organizou esse material, somou às cenas que já havia esboçado anteriormente e que eram condizentes com o conteúdo e forma almejadas pela Companhia e finalizou o texto intitulado *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*.

Os rascunhos iniciais surgiram a partir de apontamentos que indicam personagem e lugar, elementos da dramaturgia:

a)Onde se passa ação:

Lugar 1: Residência de um condomínio de classe média alta²⁶⁴;

Lugar 2: Área externa da residência do condomínio de classe média alta.

A eleição dos dois lugares poderão traduzir diferenças sociais e econômicas. Por outras palavras: residentes se relacionam de modo distante em relação àqueles (SIC) que não fazem parte da sua classe social (trabalhador ou trabalhadores do condomínio).

b) Quais figuras/personas compõem a narrativa:

Trabalhador ou trabalhadores do condomínio (a figura de um porteiro: profissional presente em CDHUs, em albergues e em condomínios de luxo);

Pessoas que habitam o mesmo teto (talvez uma família, mas o foco principal é discutir questões que ressoem no coletivo) (ARTEHÚMUS; REBOUÇAS, 2013, p. 71).

Ao mesmo tempo, os rascunhos contemplam elementos da encenação, mesmo que de modo embrionário, com apontamentos sobre a relação com a recepção (lugar e função do espectador) e desdobramentos da pesquisa (por exemplo, sobre a continuidade da pesquisa de campo), mais uma vez em relação à criação dos elementos materiais da própria cena:

²⁶⁴ O fato de a peça se passar em um condomínio de classe média alta e de as principais inspirações dos integrantes da Artehúmus serem moradores de prédios populares gerou certo ruído nas cenas que foi notado por alguns espectadores que participaram da Mostra de Processos. Adiante, retornarei a esta questão.

c) Possibilidades de relação com o espectador:

Após as experimentações na Oficina de Dramaturgias da Recepção, pretendemos criar situações em que o espectador ganhe *status* de sujeito presente, ou seja, ele é cúmplice das situações mostradas. Pretendemos então tratar o espectador como sujeito ficcional: são convidados das pessoas que habitam o mesmo teto.

No entanto, pretendemos experimentar também abordagens que possibilitem a emancipação do espectador diante da cena. Para que isso ocorra, a única maneira é parar a ação ficcional e destituí-lo da função de espectador diante da ficção.

Pretendemos então deixá-lo livre quanto ao tempo e ao espaço - qual o espectador que escolhe o tempo e o espaço diante de uma obra de artes plásticas. Ocuparão, se quiserem, o espaço da representação para degustarem, junto com os atores, um café. Enquanto comem serão convidados a verem, se quiserem, fotos e vídeos do cotidiano dos atores em *notebooks*. Por fim, os atores agradecem a possibilidade de estarem mais perto dos espectadores, de eles terem dado um pouco do seu tempo a eles e voltam novamente à ficção;

d) Solicitação de elaboração de possibilidades de situações a serem criadas, a partir de estímulos de pesquisas de campo, levando-se em consideração possibilidades poéticas na relação com o espectador;

e) Espaço cenográfico: uma planta baixa de residência. Ao fundo, um painel que dá para o nada: lugar onde o Porteiro fica, depois que os espectadores entram para o espaço da representação;

f) Adereços cênicos: *notebooks* em cada um dos cômodos da residência; um aquário onde fica um peixe (todos, ao passarem pelo bicho, dizem palavras carinhosas); um colchonete e prato de cachorro (para referir-se a um cachorro que já morreu). (ARTEHÚMUS; REBOUÇAS, 2013, p. 71-72).

Foi a partir de esboços e anotações como essas que a dramaturgia foi construída e, em meados de outubro de 2013, finalizada. Assim, logo que entrei no Grupo o processo de criação encontrava-se nessa fase. Portanto, lemos várias vezes o texto recém-acabado para discutir detalhes e, só então, demos início às atividades práticas. Vale a pena apresentar brevemente o roteiro da peça, para esclarecer os procedimentos utilizados pelos atores e atrizes no decorrer dos ensaios.

O desvio do peixe retrata uma família de classe média alta, composta pelo casal João Paulo (Edu Silva) e Dalva (Solange Moreno), seus filhos Téo (Daniel Ortega) e Anamélia (Natália Guimarães), o peixe Tom e o porteiro do prédio, Clóvis (Cristiano Sales). João Paulo e Dalva trocam inúmeras juras de amor, mas não conseguem estabelecer uma relação de cumplicidade e mal ouvem um ao outro. Anamélia, sempre isolada, afirma a todo o tempo (com felicidade exagerada) que vai se casar com um homem que conheceu no *facebook* e que viajou para a Colômbia (homem este que ninguém nunca viu ou ouviu falar, o que torna sua existência um tanto quanto duvidosa). Téo, figura central da trama, é quem narra toda a história e, logo de início, admite estar morto; assim, como a peça é toda fragmentada e passado e futuro não

seguem uma ordem cronológica, o menino vivencia as situações de sua vida passada e, ao mesmo tempo, assiste e comenta as ações de sua família no tempo presente. Clóvis, o porteiro, vive do lado exterior das paredes frias do apartamento e, por isso mesmo, atrai a atenção de Téo e os dois rapazes passam a ter uma relação bastante afetuosa. Enquanto isso, o peixe Tom a tudo assiste dentro de seu grandioso aquário. Além das figuras em cena, as personagens citam várias vezes uma diarista e seu filho preso.

Quanto ao espaço, a primeira rubrica do texto indica que os cômodos da residência são separados por uma planta baixa e que o ambiente também poderia ser interpretado como um sanatório. Ademais, cada personagem tem consigo algum aparelho eletrônico, tal como celular, *notebook* ou *tablet*; aparelhos que, conforme indicado no texto, teriam função primordial na encenação, funcionando como um forte elemento de distanciamento entre os indivíduos – que, embora não conversem entre si, se relacionam virtualmente com o mundo exterior. Em suma, trata-se de uma família “disfuncional”, com inter-relações estremecidas e composta por sujeitos profundamente isolados e solitários.

Após algumas leituras e discussões sobre as vinte cenas da obra, começamos a fazer alguns apontamentos sobre como transpor o texto para a cena e as primeiras faíscas da montagem de *O desvio do peixe* começaram a aparecer. Neste momento, os integrantes do Grupo falavam em "estrutura ausente" e "atitude", dois conceitos muito utilizados pelo coletivo desde *Amada*. Recém-chegada ao coletivo, estes conceitos causaram-me certo estranhamento, especialmente por ocuparem papel central no processo de criação da Artehúmus.

"Estrutura ausente" é um termo cunhado por Umberto Eco em livro homônimo, de 2013. Trata-se de uma complexa obra de semiologia sobre questões epistemológicas e metodológicas que, fundamentalmente, dizem respeito às abordagens estruturalistas. Mas de que maneira a Cia. Artehúmus aproximou-se desse conceito denso e, a princípio, distante do universo teatral, a ponto de torná-lo um dos aspectos principais de seu discurso sobre a pesquisa cênica? Rebouças relatou sua aproximação com o termo e também como decidiu aplicá-lo no trabalho do Grupo:

Fiquei absolutamente envolvido pelas reflexões do Eco. Passei então a investigar, de modo informal, outras obras dele. Deparei-me com *A estrutura ausente*. Intuitivamente fui dar uma olhadinha sobre o que era esse termo e logo consigo ver possibilidades de aplica-lo no teatro. Principalmente porque, grosso modo, o conceito de estrutura ausente é basicamente contrapor uma estrutura formal a outra. “Então isso é mais um elemento que a gente pode trabalhar nesse processo de estrutura aberta da cena”. Aplico então o

conceito como mais um componente que potencializa aberturas e suspensões para o espectador (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

Contudo, a premissa teórica necessitava de um caminho prático, coisa que tornou-se possível numa hipótese sobre a perspectiva dramatúrgica, tanto do texto, quanto deste em relação à ação em cena:

Foi bem difícil encontrar caminhos para aplicar a estrutura ausente na cena. Como traduzir um termo semiótico tão complexo para a prática teatral? “Se é uma forma que se contrapõe à outra, posso aplicar o conceito da seguinte maneira: eu tenho um texto (com discurso totalizante, que prima pelo discurso fechado), logo será interessante investigar poéticas que se contraponham ao texto”. Passei então a investigar possibilidades de contrapor a estrutura formal dialógica, para que ela exploda, para que ela ganhe outras camadas [...]. Em linhas gerais, “estrutura ausente” é quando uma ação (interior ou exterior) se contrapõe a outra ação: digo que estou feliz, mas uma lágrima escorre de meu olho; digo que estou calmo, mas estou absolutamente inquieto; os atores cantam o amor enquanto se mutilam. Esses contrapontos se assemelham ao estranhamento brechtiano; no entanto, na Arthéumus diferenciamos *estranhamento* de *estrutura ausente* porque, geralmente, o estranhamento brechtiano é executado por formas que explicitam o que é ficção e o que faz parte do universo real do ator (aqui eu ajo como personagem, aqui eu ajo como ator). Logo, são formas que imprimem também discursos objetivos, diretos e totalizantes. Assim, adotamos o termo “estrutura ausente” porque na Arthéumus buscamos não separar o que é ficção e o que real, ou seja, nos interessa trabalhar com o borramento entre essas duas potências, causando maior possibilidade de suspensão do espectador diante das ações que se contrapõem (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

O trecho acima revela como o conceito forjado por Eco foi apropriado²⁶⁵ pelo Grupo que, em resumo, o compreende como a construção de duas ou mais camadas de significados em uma mesma ação/fala/gesto. A partir dessa “leitura”, os intérpretes costumam valer-se da ideia de “estrutura ausente” para contrapor conteúdo/temática e forma (desenho corporal e elocução do texto) nas cenas realizadas. Em todo caso, o fato de Eco escrever sobre (e para) outro campo teórico e, mormente, preocupar-se com questões teóricas da semiótica que passam ao largo da aplicabilidade artística do termo, faz com que sua reflexão esteja relativamente distante do modo como o diretor da Arthéumus o compreende e o utiliza no Grupo²⁶⁶. Em todo caso, apesar da

²⁶⁵ Cecília Salles, em *Gesto inacabado*, escreveu de passagem sobre artistas que se apropriam de materiais que estão ao seu alcance no momento da criação: “O artista faz provisões: recolhe, junta e acumula o que lhe parece necessário. São registros verbais, visuais ou sonoros de apropriação do mundo, ou melhor, registros na forma mais acessível naquele momento” (2013, p.128).

²⁶⁶ Para Eco: “Estrutura é aquilo que ainda não existe. Se existisse, se eu a tivesse individuado, teria entre as mãos apenas um momento intermédio da cadeia que me garante, abaixo daquela, uma estrutura mais elementar e onieplicativa” (2013, p. 322). No capítulo intitulado *A estrutura e a ausência*, o autor esclarece que toda estrutura se propõe como ausência uma vez que ninguém jamais poderá chegar próximo do “código dos códigos” (*idem*, p. 322), afinal, este não existe de fato e é um modelo que serve apenas como parâmetro às pesquisas estruturalistas. Assim, embora um pesquisador possa almejar

instrumentalização livre do conceito, mais interessante do que observar as diferenças entre o livro e a poética do coletivo é refletir a respeito de como Rebouças apreendeu algumas linhas escritas por Eco e as transferiu para a pesquisa do Grupo e, principalmente, os motivos que o levaram a utilizar esse conceito ao invés de outros.

Em meados de 2004, Rebouças teve o primeiro contato com a obra de Eco e, ao ler algumas páginas do livro, fez ligações com outras obras que estava lendo no momento (tais como *O futuro do drama*, de Sarrazac, e *A obra aberta*, do próprio Eco). Assim, a partir da mistura de referências contemporâneas, forjou, ele próprio, um modo de aplicar o termo “estrutura ausente” no teatro. Nessa ocasião, apresentou, ao seu modo, o conceito aos outros integrantes do Grupo que, desde então, vem pesquisando possibilidades cênicas a partir dessa apreensão. Segundo o diretor:

Como eu também senti muita dificuldade ao ler partes do livro do Eco, nunca forcei ninguém da Artehúmus a ler a obra ou a utilizar o conceito em cena. Para aqueles que se mostraram interessados em investigar os conteúdos desse termo para o teatro, passei a fazer provocações mais pontuais. Desde o início, Daniel Ortega e Roberta Ninin se mostraram muito interessados e em pouco tempo nada mais do que faziam estava dissociado desse desafio. A ponto de não pensarem mais racionalmente, incorporando o termo como uma ferramenta constante para suas criações. (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

A partir dessa apropriação inusitada, a Artehúmus criou indagações que geraram recursos estéticos e construíram um discurso sobre si diante de artistas e instituições de universo teatral. Aparentemente, Rebouças buscava também conceitos que pudessem sintetizar a direção da criação e das interações dos artistas da Cia. Artehúmus, bem como, estando engajado em um universo em que a distinção simbólica define a posição relativa de coletivos e artistas, procurava um modo singular para expressar-se. Seja como for, é curioso que os artistas do Grupo tenham se interessado tanto pelo termo “estrutura ausente”, em detrimento de termos mais usuais nas artes cênicas.

É importante esclarecer que o fato de todo o coletivo não ter buscado o significado de “estrutura ausente” na fonte, isto é, no livro de Eco – ao menos de forma minuciosa –, não foi impedimento para que os artistas desenvolvessem sua pesquisa estética de forma séria e eficaz. No entanto, alguns ruídos podem ser detectados nas falas de alguns artistas da Artehúmus. Nesse sentido, Edu Silva afirmou:

Eu não domino estrutura ausente. Não domino. Eu acho que eu prefiro trabalhar na área do estranhamento [...]. Reconheço que às vezes a gente tem que fazer [um conceito] para poder ter unidade. As pessoas saberem

desvendar completamente uma estrutura, sabe-se que isso será impossível, afinal, “por baixo dela ainda existe uma estrutura mais definitiva, mais ausente” (ECO, 2013, p. 323).

codificar. Senão a gente fica meio ‘pirado’. Acho que as coisas têm que aparecer várias vezes para poder virar linguagem. [...] Mas porque ainda é dúvida, se a gente usa a palavra? [...] (SILVA, 2015, entrevista).

Na mesma trilha, Daniel Ortega disse que o termo “estrutura ausente” “dá até um nó na cabeça porque ficou mais orgânico do que claro” (ORTEGA, 2014). Assim, embora ter um vocabulário comum e pesquisar com o respaldo de um conceito traga inúmeras vantagens ao Grupo, o fato de a base teórica não estar totalmente fundamentada gera algumas dúvidas entre os integrantes.

Diante desse contexto, fica a inquietação: porque o Grupo escolheu especificamente a noção de Eco para guiar sua pesquisa poética e teórica? Suponho que há, principalmente, três razões para tal escolha: 1) Na criação de *Amada* – momento em que a “estrutura ausente” veio à tona – a Companhia ainda estava burilando sua poética e, por isso mesmo, seus integrantes buscavam novidades e ideias que pudessem guiá-los rumo à pesquisa de grupo; 2) Ao nomear grande parte de sua produção com um termo pouco utilizado no teatro, a Artechúmus poderia conquistar uma posição relativamente nova, isto é, ainda não ocupada, sem recorrer a conceitos mais comumente usados por outros coletivos no teatro paulistano; 3) Ao escolher um termo bastante específico, o Grupo – que em 2004 ainda estava Tateando nos experimentos contemporâneos – pôde construir coletivamente um arcabouço teórico e prático que se adequasse ao conceito adotado, o que o permitiu criar um vocabulário comum para tratar do próprio trabalho.

Apesar das dúvidas iniciais e do desvio conceitual, a escolha parece ter sido acertada, afinal, nos últimos dez anos, o coletivo não só ampliou sua pesquisa cênica a partir do conceito em questão, como também tem conseguido, aos poucos, o reconhecimento pelos trabalhos que realiza²⁶⁷. Cientes da fertilidade da proposta, os integrantes da Artechúmus decidiram que no processo de criação de *O desvio do peixe* deveriam investir ainda mais tempo e energia no estudo de “estrutura ausente”. Segundo Rebouças:

N’ *Ohamlet* nós conseguimos ampliar, de modo mais consciente e pontual, alguns aspectos de “estrutura ausente”. Se pudesse mensurar, diria que em *Amada* conseguimos 10%, 20%, 30%, mas em *Ohamlet* conseguíamos atingir 50%, 60% de aspectos da estrutura ausente. Ficamos encantados e como íamos escrever o texto por meio de experimentações coletivas, especulamos a

²⁶⁷ É impossível afirmar que o Grupo tenha conseguido maior ou menor reconhecimento pelos trabalhos que realiza em virtude do uso da conceitualização em seus textos. No entanto, certamente a apropriação do termo “estrutura ausente” tem inspirado cada vez mais o coletivo a verticalizar seus estudos. Isso, por sua vez, permite que a pesquisa da Artechúmus ganhe novos contornos, e, assim, conquiste novos editais e espaço no universo do teatro.

seguinte possibilidade: “Que tal investigarmos uma escrita onde os artistas potencializem ainda mais a atitude/estado de ‘estrutura ausente’ em cena?”. E quando escrevi o *Desvio do Peixe*, forjei a escrita intencionalmente, buscando o desafio de criar expedientes que possibilitassem inserir contrapontos, quase que integralmente, no espetáculo. (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

O desvio do peixe traz mais possibilidades de “estrutura ausente” do que os anteriores, pois o mencionado descolamento entre conteúdo e forma é mais fundamental, no contraste entre texto e subtexto: ao mesmo tempo em que as personagens propagam frases de felicidade, amor e trivialidade, são tristes e imensamente solitárias. A funcionalidade prática do termo ficará mais evidente quando a criação das cenas for relatada pormenorizadamente.

Além de “estrutura ausente”, o Grupo emprega o conceito de “atitude”. Segundo Rebouças:

“Atitude” é um conceito trazido pelo Marcio Aurelio. [...] “Atitude compreende o que você quer dizer ao mundo e é a base para você criar e fazer a cena”. No entanto, só a palavra “atitude” era insuficiente para alguns do Grupo enquanto entendimento... Alguns diziam “estado” para evidenciar algo que nasce do interior do ator. [...]. Perguntávamos: “Marcio, você está falando de algo ‘stanislavskiano’?” Ele respondia: “Não, mas tem a ver!”. “Atitude está ligada a objetivo?”. “Sim, mas não necessariamente no sentido stanislavskiano, no sentido de ser a personagem que sente”. Por outras palavras: o ator pode eleger um objetivo e desse objetivo se estabelece uma atitude (visão de mundo e discurso sobre o assunto tratado). Pode ocorrer ainda outros desdobramentos: a “atitude” pode ou não coincidir com o texto, com a partitura física, com a sua partitura vocal... (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

Apresentado à Artehúmus por Marcio Aurelio²⁶⁸, também no processo de *Amada*, o conceito de “atitude” tornou-se, desde então, importante para a construção do trabalho dos intérpretes do Grupo. O coletivo procura trabalhar com a noção de que para que se tenha clareza do objetivo de uma cena é preciso, antes, saber o que cada ator ou atriz quer dizer com ela. Assim, apenas quando os artistas têm plena consciência sobre o que pretendem alcançar ao dizer um texto ou realizar determinada ação é que dão início à construção (interior e exterior) de suas figuras. Então, a “atitude” passa, justamente, pelo discernimento e responsabilidade dos artistas diante de suas criações²⁶⁹.

²⁶⁸ ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. São Paulo, 1995 (tese de doutorado).

²⁶⁹ Ainda que o coletivo preze pela autenticidade de cada artista, às vezes, por motivos variados, torna-se difícil conciliar as visões de mundo dos integrantes a todo o tempo e em todas as partes do espetáculo. As razões podem ser internas à criação – por exemplo, uma cena que é feita por atores e atrizes com interesses conflitantes – ou externas a ela – como curto prazo para a montagem de uma peça. Assim, embora os integrantes do coletivo sempre tentem discutir as cenas e chegar numa solução razoável, nem sempre conseguem, acarretando, algumas vezes, em cenas com discursos frágeis.

Quando Rebouças comentou sobre o conceito, referiu-se a um exercício que gosta de fazer com os atores e atrizes da Artehúmus: o diretor sempre pede para que todos elaborem frases curtas e objetivas para cada uma das cenas das quais farão parte, tais como: “Eu quero ()”; “Eu vou ()”; “Eu tenho ()” e “Eu preciso ()”. Essas orações devem ser completadas com o que cada intérprete julga ser relevante e condizente com a visão de mundo que deseja propagar no espetáculo. No entanto, muitas vezes o discurso dos artistas é deslocado daquele já existente da dramaturgia e, assim, é necessário criar mecanismos para apresentar essa personalidade, o que, normalmente, é feito por meio da “estrutura ausente” – enquanto o conteúdo diz uma coisa, a forma diz outra. Portanto, é comum os dois conceitos caminharem juntos na concepção da Artehúmus.

Após diversas leituras do texto *O desvio do peixe* e conversas sobre os dois conceitos supracitados – que duraram muito mais do que um único dia – havia chegado a hora de começar a produzir as cenas do espetáculo. Ao mesmo tempo, como a Artehúmus já havia agendado para meados de novembro uma Mostra de Processos no CDC Vento Leste (SP), sede dos Grupos parceiros Parlendas e Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, selecionamos quatro cenas que, de algum modo, apresentassem todas as personagens; assim, os espectadores poderiam ter, ao menos, uma noção dramática a partir do excerto esboçado. As cenas selecionadas foram: *Prólogo* – em que Téo recebe os espectadores do espetáculo; cena 1 (*Comida estragada*) – em que João Paulo e Dalva trocam repetidos “eu te amo” em meio a trivialidades do dia-a-dia; cena 2 (*Resíduos do amor que eu não limpo*) – em que Anamélia afirma várias vezes que não é insegura e fala sobre seu amor pelo rapaz que foi trabalhar na Colômbia; cena 4 (*O homem invisível*) – em que Téo narra como conheceu Clóvis e os dois reproduzem de modo carinhoso o momento em que conversaram pela primeira vez; e, por fim, a cena 8 (*Mataram o Tom Jobim*) – em que Téo está muito nervoso e precisa ser amarrado por Clóvis para tomar seu remédio e, simultaneamente, Dalva conversa com a marca do corpo do filho desenhada no chão do quarto. Restava, então, criar outras cenas e trabalhar os trechos selecionados. Assim, chegava ao fim o mês de outubro.

Novembro (02/11/2013 a 30/11/2013):

- Preparo do prólogo e das cenas 1, 2, 4 e 8;
- Apreciação das cenas criadas;
- Mostra de Processo no CDC Vento Leste e conversa com os observadores;

- Levantamento de nomes para os artigos do Caderno Teórico.

O mês de novembro começou com todos se dividindo em duplas para a criação das cenas apontadas. Assim, os atores e atrizes puderam conversar, separadamente, sobre as “atitudes” de cada situação e já iniciar esboços das cenas. No princípio, Moreno e Silva ficaram responsáveis pela criação da cena 1, Ortega e Sales pela cena 4 e Rebouças me auxiliou na cena 2; somente depois começamos a ensaiar o prólogo e a cena 8. Após uma primeira rodada de criação em duplas, todos apresentaram seus fragmentos de cena. Seja como for, como não presenciei as conversas de todos os artistas durante suas criações, tendo visto seu resultado apenas no momento em que os trechos foram apresentados para a apreciação do coletivo, o único processo de elaboração cênica que pude analisar foi o que fiz em diálogo com o diretor da Artehúmus.

Quanto à elaboração de meu fragmento de cena, Rebouças propôs que eu definisse uma “atitude” em uma frase objetiva, para tanto, perguntou-me qual seria meu estado interior na primeira cena de minha personagem. Diante disso, decidi, por hora, que seria: “Eu quero (me) convencer”. Como a personagem repete a todo o tempo que não é insegura, julguei que, na verdade, ela é tão amedrontada que sempre tenta convencer a todos (inclusive a si mesma) de que é senhora de si. Segue um trecho da cena *Resíduos do amor que eu não limpo*:

ANAMÉLIA ABRAÇA UM PORTA RETRATO SEM FOTO. TÉO OBSERVA-A.

Eu não me acho uma pessoa insegura. Algumas são. Talvez por alguma decepção do passado. Não me apago porque não me apego ao passado. Já fui traída duas vezes – que eu saiba – mas isso nunca me afetou. Sabe o que eu fiz? Comecei a fugir de relacionamentos sérios. Sério. Sempre que percebia que estava me envolvendo muito – não por insegurança, porque a terapeuta mesmo me disse que eu não sou insegura –, eu me afastava.

[...]

(OLHA PARA O PORTA RETRATO VAZIO) Hoje estou com uma pessoa que me faz muito feliz. Mesmo. Mas ele é muito lindo, aí tenho medo de estar sendo enganada. Juramos sinceridade. Um pro outro. De verdade. Mesmo.

[...]

Dia dois de fevereiro, o meu namorado foi trabalhar na Colômbia. Disse que ia ficar uma semana. Mas acabou ficando duas. Antes dele ir, me pedi emocionado para que nada mudasse entre nós.

Te amo, foi o que ele disse. Mesmo assim não me senti tão segura – não que eu seja insegura, porque como mesmo disse a minha terapeuta, eu não sou insegura. (PARA A PLATEIA) Você é colombiana? (REBOUÇAS, 2014, p. 05-06).

Rebouças propôs que eu pensasse nessa cena como numa espécie de relato íntimo para o espectador. Em sua análise, esse era o momento em que Anamélia era movida por um fato concreto (o rapaz disse que voltaria em uma semana e não voltou) e isso a atormentava interiormente. No entanto, a busca por maior concretude não significa que Grupo e diretor intentassem fazer uma cena dramática e realista. Portanto, decidimos que poderia ser interessante revelar, vez em quando, o quão patética era a situação daquela figura. Aventamos que uma solução possível seria fazer a cena expressando uma felicidade exageradamente ridícula, enquanto a “atitude” interior fosse de tristeza e abandono. Eis que estava posta a “estrutura ausente” da cena 2.

Após cada dupla ter conversado sobre suas cenas e experimentado alguns dos expedientes propostos, havia chegado o momento de compartilhar com o coletivo suas criações. Todos mostramos o que havíamos delineado até então e apreciamos os rascunhos uns dos outros. A análise que apresento a seguir valer-se-á de "conceitos nativos", isto é, mobilizados pelo próprio coletivo para agir e pensar sua atividade artística²⁷⁰.

Quando da apresentação da cena sob minha responsabilidade (*Resíduos do amor que eu não limpo*), o coletivo reiterou o fato haver muitos olhares, pausas e ações que remetiam a uma possível loucura e/ou patologia de Anamélia. Segundo os colegas, a maneira como o texto foi apresentado poderia enfraquecer a leitura, pois, se os espectadores a enxergassem apenas como uma desequilibrada, poderiam não dar atenção às ideias da personagem. Ademais, Rebouças pediu para que eu deixasse de olhar para a boneca – no início da cena, eu entregava uma boneca a alguém do público e dizia minhas falas para ela – e dividisse o texto com alguém do público, fortalecendo, aliás, o já comentado traço estético da Cia. Artehúmus: a busca da inclusão do espectador na obra, entre outras formas, por meio do trato direto dos atores e atrizes com o público²⁷¹.

Vejamos agora as discussões em torno da cena *Comida estragada*, sob a responsabilidade de Solange Moreno e Edu Silva. Para tanto, vale considerar este pequeno trecho:

²⁷⁰ Engajada nas atividades do Grupo, procurei manter-me alerta para enfrentar criticamente as noções que constroem a linguagem do coletivo sem simplesmente tomá-las de forma naturalizada.

²⁷¹ Suponho que isso se relaciona com a compreensão que o Grupo tem dos expedientes contemporâneos, afinal, vale reiterar que, ao ler obras de Umberto Eco, Lehmann e Sarrazac, Rebouças compreendeu que o teatro atual questiona veementemente a função do espectador diante da cena e, desde então, também quis experimentar modos e artifícios de incluir o público em seus espetáculos.

JOÃO PAULO : O cartão de crédito estourou.
DALVA: Te amo.
JOÃO PAULO: Também... te amo.
DALVA: Teu dia? Como foi?
JOÃO PAULO: (OLHANDO PARA O PRATO) Às vezes me coloco fazendo o percurso dos atuns... Um atum, antes de chegar ao meu prato, andou mais enquanto nadou no mar ou na lata que foi embalada? – me pergunto, mas somente às vezes...
DALVA: Como foi teu dia?
JOÃO PAULO: Bom.
DALVA: Te liguei. Você não atendeu.
JOÃO PAULO: Te amo. Eu também te liguei.
DALVA: Também te amo.
JOÃO PAULO: Você não retornou.
[...].
JOÃO PAULO: Te amo.
DALVA: Eu também.
JOÃO PAULO: Eu passei aqui na hora do almoço. Você não estava.
DALVA: Fui comprar atum.
JOÃO PAULO: Fiquei até as três te esperando.
DALVA: A diarista não veio; do mercado fui pra minha aula. Hoje tinha prova.
JOÃO PAULO: E a diarista?
DALVA: Não veio! Foi ver o filho que tá preso.
JOÃO PAULO: Te amo. Foi bem?
DALVA: Ahn?...
JOÃO PAULO: Na prova!
DALVA: Te amo. (ENTREGA-LHE DEZ REAIS).
JOÃO PAULO: Não tinha atum sólido?
[...] (REBOUÇAS, 2014, p. 4-5).

Após a apresentação do rascunho, os integrantes posicionaram-se e, no geral, concordaram que a cena estava "linear", isto é: forma e conteúdo coincidem. Faltava-lhe explorar a "estrutura ausente". Assim, Rebouças propôs aos atores que pensassem nos "tempos" das cenas, bem como em "atitudes" e "verdades cênicas" que trouxessem mais "humanidade" às figuras e, assim, servissem de suporte para as contraposições de significado que, para o Grupo, caracterizam a "estrutura ausente". Os integrantes do coletivo acreditam que a exploração destas noções revela contradições entre aquilo que é dito e aquilo que é realizado corporalmente. Deste modo, noções como "atitudes", "verdade cênica", "humanidade" e "tempo" devem ser destacadas porquanto conectam-se no processo criativo da Cia. Arthúmus para configurar sua linguagem específica.

Suponho que uma análise da mobilização prática destes conceitos servirá como meios de esclarecê-los em sua relação com a noção de "estrutura ausente". Na discussão do esboço de *Comida estragada*, inicialmente Daniel Ortega sugeriu que a cena tivesse mais ironia, quase como uma reprodução proposital de um "comercial de margarina" – ideia que foi testada em outras passagens da cena e, de certa forma, não agradou o diretor, afinal, para ele, fazíamos um trabalho minimalista e muito próximo do público,

e por isso não cabia nenhum tipo de excesso²⁷². Em seguida, Rebouças ponderou que faltava "humanidade" ao fragmento apresentado, propondo, em seguida, que atentássemos para a construção de estados interiores, isto é, "atitudes", que trouxessem mais "verdade cênica" ao fragmento. Quando o diretor do coletivo mobilizava noções como "atitude", "verdade cênica" e "humanidade", aparentemente se referia à necessidade de construir figuras cuja potência interior ("atitude") sustentasse a oposição de sentidos que seria criada pela "estrutura ausente". Assim, a intenção era tencionar a cena ao ponto de fazer o público acreditar na fusão entre personagem e ator ou atriz ("verdade cênica"), para, ao mesmo tempo, desmontar esta fusão por meio do desenho corporal e dos ritmos temporais.

Do mesmo modo, outro ponto de destaque das apresentações dos esboços de cena foi o ritmo, isto é, o "tempo" das cenas. Também na cena *Comida estragada*, o diretor julgou que o trecho destacado estava sendo feito de modo muito lento e dilatado, alertando-nos para os ritmos, melodias e pausas desse processo – para ele, como se tratava de um trabalho sutil, seria preciso trazer à tona tais variações para que o espetáculo não se tornasse entediante.

Do mesmo modo, a questão do tempo foi tratada quando da apreciação do esboço de *O homem invisível*. Segue um trecho da cena protagonizada por Téo e Clóvis:

[...]

TÉO: Esse é o homem invisível (PARA CLÓVIS) Oi... "Oi" foi a primeira coisa que eu disse pra ele... Era um sujeito que pouco falava...

CLÓVIS: Oi...

TÉO: Razoavelmente, todo mundo diz "oi" (TEMPO) Você é quem faz a segurança aqui no condomínio?

CLÓVIS: Comecei essa semana.

TÉO: Veio me entregar a bola então?

CLÓVIS: Caiu do lado da portaria.

TEMPO.

TÉO: E como você sabe que ela é minha?

CLÓVIS: Deu pra ver ela caindo da janela do seu apartamento.

TÉO: Eu joguei de propósito; era a chance de falar com o homem que pouco falava. Pouco falava, mas tinha a visão de um lince (PARA CLÓVIS) Onde você mora? (TEMPO) É longe?

CLÓVIS: De lá da pra ver o condomínio aqui.

TÉO: Sério? Então é perto?

CLÓVIS: Já ouviu falar da casa onde abriga os meninos infratores?

²⁷² Por tal razão, a felicidade exageradamente ridícula de Anamélia foi suavizada no decorrer do processo criativo. Nesse caso revela-se com clareza a intenção da Cia. Artehúmus: ao mesmo tempo busca-se que atriz e personagem se imbriquem de tal forma que o público possa questionar-se quem é que estava dizendo o texto: Natália ou Anamélia? Concomitantemente, por meio da "estrutura ausente", busca-se criar novas camadas de significado e, portanto de interpretação e recepção da obra, que, contudo, deveriam ser construídas sutilmente, sem excessos que destruiriam a ambição minimalista do coletivo. A potência de Anamélia deveria revelar a atitude, humanidade e verdade da personagem enquanto que o tempo, a expressão corporal e outros expedientes interpretativos deveriam explorar outros estados.

TÉO: O filho da diarista mora lá.
CLÓVIS: Eu moro do lado.
[...]
TÉO Você mora no último andar dum prédio?
CLÓVIS: Não, no morro.
[...] (REBOUÇAS, 2014, p. 09-10).

Além dos apontamentos semelhantes aos observados nas outras cenas (sobre “estrutura ausente”, “atitude”, “verdade” e “humanidade”), o esboço de *O homem invisível* trouxe uma novidade para o ensaio: passado e presente estão imbricados. Assim, Téó, ao mesmo tempo em que narra o momento em que se aproximou do porteiro de seu prédio, vive a situação aos olhos do público. Isso exige dos atores – principalmente Ortega (que é quem narra a cena) – uma mudança brusca da voz dramática para a épica e vice-versa, sem perder a potência e o estado interior (“atitude”). Isso se repetiu em outras cenas subsequentes, tais como em *Mataram o Tom Jobim*:

DALVA: Vai pegar um resfriado. O chão ta frio, mais frio que teu corpo. Era isso que eu dizia pra ele. Mas é como se ele não quisesse me ouvir. Estudando biologia pra prova da semana passada eu aprendi que nosso corpo não resiste a uma temperatura menor que a do nosso organismo. Levanta. Você não pode ficar ai. Ele não se mexia. Era como se não quisesse me ouvir.
DALVA CONTINUA A OFERECER E RECUAR O COPO E O COMPRIMIDO PARA TÉO. ELE REAGE.
DALVA: Para filho, já passa das dez... daqui a pouco vão ligar aqui reclamando...
CLÓVIS CORTA UMA FITA E TAMPA A BOCA DE TÉO.
DALVA: (PARA TÉO) Diz alguma coisa, filho...
CLÓVIS AMARRA OS PUNHOS DE TÉO PARA TRÁS COM FITA CREPE.
DALVA: (PARA TÉO) Só alguma coisa... É bom falar, alivia, deixa a gente mais leve. Eu repetia isso pra ele. Não sei se porque queria que ele reagisse ou se porque eu não gosto, tenho aflição de silêncio.
[...]
DALVA: Levanta, vai. O frio desse chão não vai te fazer bem. Já disse. Eu me repetia. Era necessário me repetir. Me repetia como se repetem as bulas dos remédios. Sempre advertem para que não deixemos as embalagens ao alcance das crianças. Se as bulas se repetem, se o sol se repete ao nascer, se repete ao se pôr, também me senti no direito de me repetir.
[...] (REBOUÇAS, 2014, p. 17-18).

Como se vê, a cena se passa no presente (quando Dalva se refere à marca no chão) e no passado (quando Dalva fala diretamente com o filho). Após diversas repetições deste fragmento, Rebouças sugeriu que Moreno fosse clara na divisão dos momentos em que se referia ao Téó e ao desenho do corpo do garoto, para que o público pudesse compreender claramente a dramaturgia. Nesse ponto, vale ressaltar outra característica importante e corriqueira do trabalho da Artehúmus: a preocupação em ser compreensível nas suas proposições artísticas. Ao mesmo tempo em que o Grupo deseja

trabalhar com textos fragmentados e pouco didáticos, há sempre o cuidado com a recepção, isto é, o coletivo preza muito pela comunicação com o espectador. Uma das perguntas que mais se fazia na apreciação dos rascunhos é: “essa cena está comunicando?”. Isso tem diretamente a ver com a trajetória da Artehúmus, que, atualmente, imbrica os expedientes contemporâneos investigados desde *Evangelho para lei-gos* com as características já existentes em seus primeiros espetáculos, entre elas a preocupação em fazer-se compreender, abarcando os mais diferentes perfis de público. De fato, mais de uma vez eu presenciei os integrantes da Artehúmus dizer que não querem fazer teatro apenas para artistas.

Por fim, a última cena discutida para a Mostra ao CDC Vento Leste foi o *Prólogo*, realizada apenas por Ortega. Segue um trecho da primeira cena da peça:

TÉO: Oi. Eu sou o Téio. Você veio acompanhado, veio só? Só to perguntando por que toda vez que eu vejo esse quadro, me dá uma sensação de que não estou só no mundo... Vocês são casados ou tão só namorando (...) Filhos? (...) São tão numerosos quanto esse monte de peixinhos? (...) Criar gente é mais difícil do que peixe, né? (...) Peixe, se adapta fácil a um aquário, é só a gente por comida e limpar o cocô de vez em quando. E você mora em casa, apartamento, *kitnet*? (...) Que imagem você vê quando abre a sua janela? (...) E bicho de estimação, você tem algum? Desculpa invadir assim a sua privacidade... mas é que desde pequeno fui instruído a conversar somente com pessoas que eu conheça, razoavelmente... e de preferência, que morem no meu habitat... Razoavelmente... O que é ser razoável? (TEMPO) Sabia que tem peixes que são hermafroditas? Seu filho tem namorada ou namorado? Desculpa!
[...] (REBOUÇAS, 2014, p. 3).

O quadro ao qual o ator se refere é *Peixes grandes comem peixes pequenos*, de Peter Brueghel:



Enquanto concebia o texto, o coletivo incluiu essa imagem no início do espetáculo por julgar que ela se relacionava muito bem com a estética e a temática d' *O desvio do peixe*, que, além de citar diferentes espécies de peixes (palhaço, sardinha, atum, salmão), traz à tona (ainda que de modo superficial) uma questão social importante: a família de “peixes pequenos” da diarista, citada algumas vezes na obra, é devastada pelos “peixes grandes”. Aliás, a encenação termina justamente com Téo falando sobre isso, enquanto projeta-se a imagem de Brueghel no aquário do Tom:

TÉO: Ah, a diarista deixou de fazer a limpeza aqui em casa. Lá no morro onde ela morava, os peixes grandes engoliram os peixes pequenos... Ocorreu um desbalanceamento da espécie, os peixes grandes cresceram desordenadamente, sem qualquer controle... E atuns, geralmente, engolem sardinhas (REBOUÇAS, 2014, p. 33).

No início do espetáculo, ao invés de projetar a gravura, o coletivo preferiu entregar a imagem impressa para cada um dos espectadores, pois isso, segundo Rebouças:

[...] gera outras possibilidades de recepção, isto é, diferentemente de direcionar o olhar de todos os espectadores para a projeção. A defesa a favor da distribuição da gravura para os espectadores - em vez de projeção digital - veio também em decorrência dos estudos que realizamos sobre o espectador emancipado: sujeito que não tem o seu tempo/espço regido pela encenação. Nesse sentido, ter uma folha de papel na mão, dará ao espectador a possibilidade de escolha: ele pode simplesmente ouvir o que ator está dizendo enquanto vê a gravura; ou abandonar o que está vendo para ver o ator (ARTEHÚMUS; REBOUÇAS, 2014, p. 30).

Apesar da preocupação do Grupo em abrir possibilidades para a participação mais ativa do espectador, *O desvio do peixe* não tem muitos outros momentos em que o público desloca sua atenção para aquilo que bem entende. Como o espetáculo é feito à semelhança do “palco italiano”²⁷³, não apresenta cenas simultâneas e nem, tampouco, exige o deslocamento dos receptores durante as ações²⁷⁴. Assim, o olhar do espectador é, ao contrário, guiado pelos atores e atrizes da peça²⁷⁵.

Ao longo dos ensaios outros apontamentos foram feitos acerca dos diversos fragmentos de cenas, todavia, suponho que a maior parte das considerações foram reiteraões do que destaquei acima.

²⁷³ Semelhança porque apesar de a posição do público ser frontal em relação aos intérpretes, não há divisão de palco e plateia: todos ficam no mesmo nível e, inclusive, sob a mesma iluminação.

²⁷⁴ Tal como havia em *Ohamlet*.

²⁷⁵ É claro que o espectador pode desviar seu olhar e atentar-se para detalhes da encenação que estão distantes da cena realizada. No entanto, isso é possível até mesmo no teatro mais tradicional. Assim, apesar do esforço do coletivo em incluir mais esse expediente contemporâneo em sua obra, é difícil sustentar que o público, em *O desvio do peixe*, estivesse livre para fruir o espetáculo a partir de seu próprio tempo e vontade. A única exceção é a cena nove, em que os atores e atrizes convidam os espectadores para tomar um café. Mais a frente, tratarei desta cena.

Assim, enfim ensaiados os esboços das cenas mencionadas, no dia 20 de novembro de 2014 realizamos a Mostra de Processos no CDC Vento Leste. Após a apresentação neste espaço, abriu-se um debate para que todos os presentes falassem livremente sobre os fragmentos encenados. É importante destacar a apreensão dos integrantes dos Grupos Parlandas e Dolores Boca Aberta, pois eles foram escolhidos pela Artehúmus para ter acesso preliminar à obra²⁷⁶. Anotamos os principais pontos citados pelos artistas parceiros e Rebouças os condensou no relatório para o Fomento da seguinte forma:

a) Prólogo:

- Relação de intimidade entre ator e espectador; no entanto, percebe-se que por mais que a figura/persona faça perguntas, ela não quer ouvir. Por outras palavras: o expediente provoca ausência de relação, ainda que a figura/persona esteja conversando com o espectador;
- Gravura de Brueghel: “Peixes grandes comem peixes pequenos” possibilita uma leitura irônica da desigualdade de classes sociais;
- Divisão que dificulta a observação do espectador entre a gravura (entregue ao espectador) e a fala do prólogo;
- O espectador, ao ter escolher o que observa, torna-se um sujeito que pode escolher o que quer ver;
- Repetição da fala ao entregar a gravura: “Oi, eu sou o Teo” aciona uma chave com o espectador: “To perto, mas to longe”, além de mostra um estranhamento em relação à figura/personagem;
- A informação textual “Eu morri” não gera nenhum psicologismo, pois o que é apresentado posteriormente expande do indivíduo para o coletivo.

b) Cena - Comida engasgada:

- “Eu fiquei desesperado, pois eles dizem EU TE AMO de modo vazio; vira abstração”;
- Cena que tem como estrutura a chave do drama, porém o modo como é executada (estrutura ausente), não personaliza as figuras e gera a reflexão do indivíduo na sociedade;
- Relação sucateada de um casal. Claustrofóbico;
- Cena que aciona a frieza; revela opacidade de relação;
- Diálogo mediado por trivialidades, qual mercadorias;
- Diálogo *versus* ação são contraditórios (estrutura ausente).

c) Cena - Resíduos do amor que eu não limpo:

- Cena não expande para o coletivo, pois ela gera identificação, em vez de provocar estranhamento. Como fazer para a cena explodir para o coletivo? Talvez a figura/persona esteja com “muita personalidade”; necessário diluir essa qualidade;
- Alguns estranhamentos já estão apontados por meio de “gestus”: “Eu não sou insegura” (repetição);

²⁷⁶ Rebouças já conhecia os artistas dos dois Grupos e, ao propor o projeto para o Fomento, julgou interessante fazer a Mostra na Zona Leste de São Paulo, já que a maior parte dos entrevistados para o processo era dessa região. Vale ressaltar que Cecília Salles afirmou que é muito comum os artistas contarem com a presença de “leitores particulares” (normalmente amigos, colegas de trabalho ou críticos de arte) para ver a obra recém-acabada ou ainda em processo. Para a autora: “O destino dos comentários dos leitores particulares fica, muitas vezes, incerto, mas a relevância para o criador, naquele momento, dos atos de falar sobre a obra ou de mostrá-la é certa. Esses leitores, por vezes, mostram poder em relação à obra em construção, na medida em que as suas observações são acolhidas pelo artista. Outras vezes, desempenham só o papel de um acompanhante do percurso” (SALLES, 2013, p. 51-52).

- Para explodir para o coletivo, talvez ela tenha que ser muito normal (sem nenhum traço de loucura na interpretação)²⁷⁷;
 - Caso se experimente outras possibilidades de interpretação, pensar em rupturas na medida de contenção;
 - A figura/persona faz campanha para ajudar os loucos? (Eis um estranhamento)!
 - Talvez a cena sendo vista isoladamente não se complete; necessário então verificar se a dramaturgia coloca outras questões para complementá-la.
- d) Cena - O homem invisível:
- Os conteúdos apresentados possibilitam a reflexão sobre pessoas socialmente invisíveis;
 - Leitura da paixão de um menino enclausurado por algo diferente (as diferenças sociais)²⁷⁸ (REBOUÇAS, 2014, p. 44-46).

Rebouças registrou os comentários que julgou mais pertinentes, todavia, chama atenção uma perspectiva que não foi devidamente considerada por ele: alguns observadores apontaram uma confusão sobre a classe social da família retratada na peça, pois, segundo eles, enquanto o casal aparentava ser de uma camada mais popular, Téo e Anamélia pareciam ser burgueses. A meu ver, essa dissociação entre pais e filhos tem a ver com algumas escolhas dramáticas, a saber: apesar de o Grupo ter escolhido tornar uma família com alto poder aquisitivo a protagonista da obra, as frases que inspiraram as falas de algumas figuras (sobretudo João Paulo e Dalva) foram tiradas de entrevistas com moradores de condomínios populares – o que gerou certo ruído no texto; enquanto Téo tem pensamentos mais subjetivos acerca das relações familiares de sua casa e Anamélia sonha com o amor ideal, seus pais se preocupam com o trabalho, as dívidas, as provas (ambos estão completando os estudos depois de mais velhos), em suma, em como ganhar dinheiro etc. Assim, ao mesmo tempo em que os irmãos têm um modo de falar mais poético e subjetivo, os pais falam de uma maneira mais objetiva e solta (incluindo gírias e palavrões). Seguem trechos de textos da personagem João Paulo para que as questões expostas fiquem mais claras:

Eu e a minha mulher não terminamos os estudos na época que devia daí a gente ta correndo atrás indo estudar agora agora me pediram uma lição de casa falaram para eu definir o que é *ausência* pra mim bom eu fiquei

²⁷⁷ Na verdade, foi dito o oposto: os comentários sobre *Resíduos do amor que eu não limpo* partiram do princípio de que a histeria da personagem tinha que explodir e vir à tona ainda mais. Foi dito, inclusive, que a cena poderia ter uma quantidade grande de coisas que uma garota pode fazer no dia a dia: fazer a unha, falar ao telefone, trocar a boneca... Tudo durante o desenrolar da cena. Acredito que Rebouças tenha posto o inverso no relatório porque após a Mostra de Processos nós conversamos na sala de ensaio e achamos por bem diminuir o tom de loucura, ao invés de aumentá-lo (conforme proposto no CDC). Silva sugeriu, inclusive, que eu falasse de modo mais natural e tivesse pequenos exageros apenas de vez em quando para causar estranhamento. De resto, nós, da Artehúmus, concordamos com quase todas as falas dos nossos “leitores particulares”.

²⁷⁸ Pouco se falou sobre a cena *Mataram o tom Jobin*. Isso se deu porque a maior parte dos presentes achou a cena confusa e com muitos signos. De fato, rascunho apresentado era frágil e com muitos detalhes a serem revistos.

pensando horas e não cheguei a lugar nenhum... mas é que essa coisa de fazer lição de casa pra mim sempre foi muito doloroso e ao mesmo tempo sempre tive muita preguiça de fazer lição de casa acho que por isso eu fiquei diversas vezes de recuperação na escola e repeti dois anos uma vez fui expulso mas é assim mesmo nasci assim agora que eu já passei da idade e tenho que frequentar aula é muito mais difícil mudar mas vamos lá o que é a *ausência* pra mim...

[...]

Era o Serginho me ligando para ver se eu cubro ele amanhã no trabalho depois do meu horário ele é legal pra caralho mas fazer o trampo dele é um saco mas fazer o que né eu tenho que ganhar dinheiro ta lá nos meus arquivos ganhar dinheiro ponto doc porque também tenho que pagar as contas ponto doc negociar Mastercard ponto doc negociar Vivo ponto doc eliminar a dívida do carro pelo amor de Deus ponto doc não me enche o saco Banco Itaú do caralho ponto doc então eu aceitei né pelo menos vai dar pra comprar meio quilo de carne moída no mercado pra Meg.

[...]

Não sei por que a minha cabeça não funciona direito e ai eu fico pensando na porra do condomínio que vai vencer e eu não tenho dinheiro pra pagar e pra fuder a merda do salário mínimo aumentou e por consequência disso minha pensão também ainda por cima vem minha ex-mulher me pedir para eu pagar metade da natação do filho que tem bronquite sendo que eu já pago uma grana que eu não tenho e ainda tenho que definir o que é *ausência* (REBOUÇAS, 2014, p. 7; 10-11).

Embora a crítica dos “leitores particulares” tenha fundamento, em uma avaliação interna e posterior à Mostra, o coletivo julgou que não seria relevante definir a classe social da família porque a peça não trataria dessa questão e sim do sucateamento das relações humanas em geral. No entanto, invariavelmente, não é possível anular as relações de classe, ainda mais no caso de *O desvio do peixe*, que traz à tona a relação do menino Téo com o porteiro Clóvis, a revisitação do quadro de Bruegel, frases como “atuns, geralmente, engolem sardinhas” e a evocação sobre a diarista e sua família em diversas cenas. Assim, ainda que a dramaturgia da Artehúmus não tenha temática política, tangencia questões que são incontornáveis e poderiam ter um tratamento mais consciente. Portanto, mesmo que se queira tratar da subjetividade humana de forma mais universal, não é possível conciliar interesses, problemas e maneiras de ser, ver e sentir o mundo de classes tão distintas. Não foi por outra razão que os meninos e meninas do Parlendas e Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes fizeram apontamentos sobre a razão dessa “cegueira de classe”, se a própria peça expõe conflitos que nascem dessa realidade.

De qualquer modo, suponho que a família retratada em cena pode ser compreendida como a tradução simbólica da experiência de ascensão social incompleta dos membros do coletivo. Enquanto Téo e Anamélia representam a ascensão desejada, a família fica a meio caminho de consolidar-se numa superior posição de classe, estando, nessa medida, às voltas com a dura vida cotidiana de trabalho e estudos de Dalva e João

Paulo, bem como mantendo uma relação relativamente ambígua com o porteiro Clóvis, a diarista e sua família. Nesse sentido, poder-se-ia supor que a temática de classe acaba diluída em meio às questões concernentes aos dramas humanos e algumas vezes tacanhos do pequeno trabalhador urbano, cujo cotidiano ainda é atravessado pelo antagonismo de classe que, contudo, nem sempre aparece no primeiro plano na medida em que outros dramas consomem sua atenção.

O mês de novembro de 2013 terminou com o coletivo buscando nomes de artistas e pesquisadores para colaborarem com textos para a Revista Teórica Ateliê Compartilhado nº2. Os nomes aventados foram: Adélia Nicolete, Alexandre Mate, Daniele Pimenta, Edu Silva, Letícia Mendes de Oliveira, Marici Salomão, Natalia Siufi, Roberta Nazaré, Roberta Ninin e Ruy Filho²⁷⁹.

Dezembro (02/12/2013 a 21/12/2013):

- Aprimoramento das cenas 1, 2, 4, 8 e prólogo;
- Levantamento das cenas 3, 5, 6 e 7;
- Mostra de Processo na sede da Cia. Estável de Teatro (albergue Arsenal da Esperança);
- Exercícios de preparação de cena e *view points*.
- Passagem da primeira parte do espetáculo (cenas 1 a 8);
- Apreciação de Daniele Pimenta e Beatriz OSilva;
- Apreciação de Adélia Nicolete.

No último mês do ano ficou decidido que teríamos que concluir, ao menos, a primeira parte do espetáculo. Considerando que a nona cena do texto trata-se de um “intervalo” – em que espectadores tomam café com os intérpretes – e que a obra contém ao todo vinte cenas, nossa meta era trabalhar mais detalhadamente desde o prólogo até a interrupção. Assim, além de retrabalhar os rascunhos das cenas 1, 2, 4, 8 e prólogo (a partir das apreciações feitas até então), iniciamos a construção das cenas 3, 5, 6 e 7.

²⁷⁹ Praticamente todos(as) os nomes estavam próximos, de certa forma, do processo de criação d’*O desvio do peixe*: Letícia Mendes de Oliveira e Roberta Nazaré haviam orientados as oficinas práticas; Natália Siufi é integrante do Grupo Parlandas e estava presente na Mostra de Processos; Roberta Ninin estava afastada do coletivo, mas conhece bem a pesquisa da Arthumus; Daniele Pimenta assistiu alguns de nossos ensaios (a partir de dezembro); Alexandre Mate sempre é lembrado pelo coletivo, afinal, acompanha o trabalho do Grupo há anos; Adélia Nicolete, Marici Salomão e Ruy Filho foram sugeridos pois, além de já conhecerem alguns dos integrantes da Arthumus, poderiam contribuir com seus escritos para o processo de criação.

As cenas 3 e 5, intituladas respectivamente *Estamos juntos – In ou off – parte 1* e *Estamos juntos – In ou off – parte 2*, foram feitas por Edu Silva. Como nesses dois momentos a personagem fala, majoritariamente, sobre as inúmeras tarefas que tem de cumprir diariamente (sobretudo a fim de ganhar dinheiro para pagar as contas), pensamos que seria melhor o ator não demonstrar urgência no corpo e na voz todo o tempo, pois isso deixaria a cena linear. Assim, todo o trabalho feito com Silva girou em torno de variar os ritmos de sua fala e inserir pausas em lugares inesperados, bem como em ampliar os seus estados de ausência²⁸⁰. O ator repetiu a cena centenas de vezes durante o mês de dezembro, pois queria experimentar dizer seu texto manipulando alguns aparelhos tecnológicos (tais como celulares, *tablet* e *notebook*), mas na apreciação viu-se que quanto mais “limpa” fosse a cena, mais facilmente seria estabelecida a comunicação com o público. Então, Silva passou a fazer a cena apenas com um computador, que manipulava em momentos estratégicos.

Já a cena 6, *O percurso esquecido* (feita por Ortega e eu), e a cena 7, *Panóptico de Foucault* (feita por Ortega e Sales), congregaram características de cenas anteriormente já citadas, tais como a necessidade de criar uma “estrutura ausente” e uma “atitude” interior potente, bem como articular momentos do passado com o presente. A cena 6 mostrou um instante feliz da infância dos irmãos, um dos únicos momentos em que Anamélia se relaciona com outra personagem da peça, destacado no trecho abaixo:

ANAMÉLIA: Quando você brinca, você pensa em que?/TÉO: Em nada. (RISO). Mentira. Penso nos amigos que deixam de ser amigos./ ANAMÉLIA: Eu penso nos países do mundo. /TÉO: Países do mundo? São muitos, são? /ANAMÉLIA: Vixi, um monte. Têm mais de 109. No Miss Mundo tem miss de uns 109 países. E tem também os oceanos que separam eles. Eu, por enquanto, só penso nos países que não são separados por oceanos./ TÉO: Fala um deles!/? ANAMÉLIA: Colômbia!/? TÉO: Colômbia? Colômbia pascal?/ ANAMÉLIA: Hun hum. Lá tem mulheres lindas, sabia?/ TÉO: 1, 2, 3, 4, 12, 23, 35 e 109. Ah, você sempre se esconde aqui./ ANAMÉLIA: Pra não perder você de vista. Sinto sua falta. Tenho medo de ficar só. Queria que você não crescesse, que não virasse adulto. TÉO: Mas isso é impossível, né. Se um dia você for pra Colômbia, você me leva? (REBOUÇAS, 2014, p. 13-14).

A cena 7 revelou um pouco mais da personalidade de Clóvis e de sua relação com Teó, misturando as formas narrativa e dramática e a quebra da quarta parede:

²⁸⁰ As cenas de Silva eram quase sempre compostas por grandes excertos de texto e praticamente todos eles tratavam dos muitos afazeres que sua personagem tinha que realizar diariamente. Para fazer uma contraposição ao ritmo alucinante das falas, Rebouças pediu ao ator que ele buscasse “estados de ausência”, isto é, que ele encontrasse modos de silenciar e ficar alheio às próprias falas que dizia diretamente ao público.

CLÓVIS: Téo... Téo era o nome dele; um doce de menino... Um pouco sozinho; parecia um peixe fora d'água. Praticamente era o único que me chamava pelo nome.../ TÉO: Clóvis... Quando eu queria conversar com ele, eu jogava minha bola de futebol pela janela do quarto... aí ele vinha e me entregava./ CLÓVIS: Não seria melhor colocar uma redinha na janela? Se quiser eu coloco./ TÉO: Mais uma grade na minha frente, não; já chega os muros que cercam o condomínio, a cerca elétrica, os portões eletrônicos, a caixa metálica do elevador... Você sempre quis ser porteiro?/ CLÓVIS: Pra falar a verdade, não (RISO) Quando eu era criança... quando eu era criança e lia aquelas histórias infantis, eu sempre me imaginava sendo um rei, um nobre, um príncipe... Só pra ter aquele monte de guardas ao meu lado, fazendo segurança pra mim. (...) CLÓVIS: Pra eu conseguir trabalho aqui nesse condomínio, fiz várias provas. (...) Até prova de conhecimentos gerais, eu fiz. (...) / TÉO: Caiu o Panóptico de Foucault. Ele teve que explicar qual a relação entre o Panóptico de Foucault e a função dele aqui no condomínio, acredita? (PARA ALGUÉM DA PLATÉIA) Você conhece o Panóptico de Foucault? [...] (REBOUÇAS, 2014, p. 15-16).

No dia 06 de dezembro houve outra Mostra, agora com os parceiros da Cia. Estável, cuja sede é o Arsenal da Esperança, albergue onde os integrantes da Artechúmus fizeram algumas entrevistas para o trabalho de campo. Os esboços compartilhados foram os mesmos da Mostra anterior, com apenas duas mudanças: o rascunho de *Resíduos do amor que eu não limpo* não foi apresentado ²⁸¹, sendo substituído por *Estamos juntos – in ou off – parte 1*. Segundo a análise posterior da Artechúmus, na sala de ensaio, duas coisas chamaram atenção: o silêncio dos observadores e o fato de, novamente, ter vindo à tona a questão social da peça. Assim como os Grupos Parlandas e Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, a Cia. Estável é um coletivo que faz teatro político e, portanto, ter bem definido sobre *quem* e *para quem* se está falando é primordial para seus integrantes. É muito provável, aliás, que o silêncio tenha ocorrido justamente por conta disso: como não compreenderam bem um elemento que consideram fulcral, ficaram sem repertório para falar sobre o restante.

Depois de compartilhar o trabalho no Arsenal, havia chegado o momento de verticalizar o estudo da primeira parte do espetáculo – que já estava esboçado. Para tanto, Rebouças pediu que ensaiássemos as cenas separadamente e já fizéssemos as modificações necessárias, nos auxiliando e nos dirigindo quando fosse preciso²⁸². O diretor fez jogos diferentes com cada ator e atriz e, depois, coordenou um exercício de *viewpoints* semelhante aos que havíamos realizado na oficina de Roberta Nazaré, mas, agora, tendo em vista as personagens da peça. Em seguida, fizemos uma passagem sem

²⁸¹ Não pude participar da segunda Mostra de Processo pois já tinha outros compromissos agendados.

²⁸² Na primeira cena de Anamélia, por exemplo, Rebouças propôs que eu passasse rapidamente por diversos objetos e os vendesse como se fossem todos objetos de beleza. Após um bom tempo fazendo esse jogo, refiz a cena de Anamélia com um estado interior mais potente e uma “estrutura ausente” mais clara – ao mesmo tempo em que estava com uma “atitude” cansada e triste, ria das falas patéticas e mentirosas da menina.

interrupção desde o prólogo até a cena oito e descobrimos qualidades interessantes para *O desvio do peixe*. Vale apontar que depois das oficinas de Oliveira e Nazaré, essa ocasião foi uma das poucas vezes em que fizemos aquecimentos práticos coletivos, fato que se revelou problemático, pois tal dinâmica fortalece o movimento criativo e potencializa os artistas²⁸³.

Em dezembro também houve a participação de três “leitoras particulares” nos ensaios da Artehúmus: Beatriz OSilva, Daniele Pimenta e Adélia Nicolete²⁸⁴. Destacarei a seguir as principais discussões levantadas pelas comentadoras, enfatizando as que inquietaram o coletivo e que renderam conversas posteriores às apreciações e implicaram em modificações em cenas da peça.

Beatriz OSilva e Daniele Pimenta frisaram, principalmente, dois aspectos: o primeiro dizia respeito a uma possível cristalização na interpretação dos artistas, já que, segundo elas, havia uma repetição na forma de agir e na cadência do texto. Para Rebouças isso derivava de um estado interior frágil, pois, se a “atitude” não está completa, os atores e atrizes recorrem a artimanhas que já dominam e, com isso, perdem a espontaneidade tão almejada pelo diretor. O segundo se relacionava com a questão social – já discutida anteriormente –, mais especificamente na cena 6, em que Téo e Anamélia cantavam a seguinte música composta por Daniel Ortega:

Quando morre, quando morre
Uma criança, uma criança
Na favela...
É pra cantar, é pra cantar
Por quê?
É menos um, é menos um
Para morrer nessa miséria!

As duas ficaram incomodadas com a canção, pois argumentaram que ela enfatizava uma característica pouco (ou nada) presente no restante da peça e que, por isso mesmo, soava estranho. Para a pesquisadora, a camada social da família de *O desvio do peixe* não fora explicitada e, portanto, não dava para compreender a razão dos irmãos terem em sua cena um apelo social tão forte. Depois de ouvir os comentários de OSilva e Daniele Pimenta, Rebouças indicou que Ortega e eu escolhêssemos outra música para *O percurso esquecido* – de preferência com uma melodia infantil já

²⁸³ Em encontros posteriores, fizemos, no máximo, um alongamento individual e passagem de texto antes de ensaiar as cenas.

²⁸⁴ Daniele Pimenta e Adelia Nicolete já foram apresentadas anteriormente. Beatriz OSilva é atriz e filha do ator Edu Silva, tendo presença frequente nos encontros do coletivo e sendo bastante participativa nas apreciações das cenas.

conhecida e que não tivesse conteúdo mais “sério”. Foi então que encontramos a letra de uma canção para crianças intitulada *Dominó*²⁸⁵ e a adaptamos para a melodia de *Se essa rua fosse minha*. Assim, a canção que trazia um aspecto mais político para a cena deu espaço a outra mais amena.

Já Adélia Nicolete tocou num ponto importantíssimo para a pesquisa do Grupo: a relação dos atores e atrizes com os espectadores. Para a pesquisadora e dramaturga, a abertura que deixamos para a participação do público era falsa, pois, se a interação foi planejada previamente pelo coletivo e este conhece todo o roteiro do que está por vir, não há diálogo equivalente entre as duas partes. Portanto, Nicolete questionou as motivações da Artehúmus em quebrar a quarta parede e destacou que, em seu entendimento, isso não se fazia necessário. Apesar de compreendermos a posição da observadora, defendemos que valeria a pena continuar estabelecendo uma conexão com os espectadores, pois isso reforçaria a linguagem que o coletivo vem pesquisando desde *Amada*²⁸⁶. Decidiu-se, ainda, que buscaríamos tirar o público de uma posição confortável e passiva e coloca-lo em estado de atenção. No entanto, mais tarde, revendo o material do processo de criação de *O desvio do peixe*, me questiono se as intervenções feitas foram suficientes para deixar o público em “estado em alerta”, pois, de fato, poucos foram os momentos em que os espectadores participaram para além da função de testemunhas, já que na maior parte do tempo ficavam apenas ouvindo as confissões das figuras.

Foi com esses questionamentos que encerramos o produtivo mês de dezembro e entramos de férias, até 20 de janeiro de 2014.

Janeiro (20/01/2014 a 30/01/2014):

- Adequação do cronograma;
- Passagem das cenas já esboçadas;
- Leitura das cenas restantes;
- Conversa sobre a cena *A interrupção*;

²⁸⁵ Segue a letra da música *Dominó* (cujo autor é desconhecido): Se tu visses, se tu visses o que eu vi/ Dominó/ À porta, à porta do Tribunal/ Dominó/ As cuecas, as cuecas do juiz/ Dominó/ Embrulhadas, embrulhadas no jornal/ Dominó.

²⁸⁶ Deve-se atentar para o fato de que nem sempre é necessário explorar a interação com o espectador para que este não fique passivo diante da obra. No teatro épico-dialético, por exemplo, há uma preocupação intensa com a permanente reflexão ativa do público, sem, necessariamente, haver interação direta deste com os artistas. O contrário também é verdadeiro: não é porque uma peça apresenta diálogos entre intérpretes e espectadores que estes não possam manter-se alienados.

- Conversa sobre o cenário do espetáculo.

Depois de um mês sem ensaios, retomamos os encontros em janeiro de 2014. Iniciamos com o planejamento do projeto e concordamos que teríamos que terminar a criação das cenas até meados de março. Ademais, repassamos as cenas levantadas anteriormente e lemos o restante do texto *O desvio do peixe*. Tivemos, ainda, uma conversa sobre *A interrupção* (nona cena do espetáculo).

A interrupção é um momento da peça em que Clóvis convida o público para um café. Assim, todos os presentes comem e bebem juntos, enquanto os artistas mostram para os espectadores fotos de seus familiares contidas em seus celulares. Rebouças propôs essa cena, pois queria que o espetáculo tivesse um momento de respiro e gostaria que os atores e atrizes se relacionassem mais diretamente com o público – dessa vez, sem estarem protegidos por personagens. Para o diretor esse seria um momento de descontração e “humanidade” dentro da ficção proposta pelo Grupo. Nessa ocasião, Ortega e eu abordamos a seguinte questão: não seria esse, ao contrário, um momento de enganar o espectador? De mostrar apenas fotos com histórias alegres e maravilhosas salvas no celular e, com isso, ser irônicos com relação ao uso habitual da tecnologia – em que tudo é romantizado, por exemplo, na internet? Essas questões e o objetivo d’*A interrupção* ficaram em aberto, pois o coletivo não conseguiu chegar a um consenso.

Por fim, conversamos a respeito da cenografia do espetáculo. Como o texto de Rebouças já trazia algumas questões a serem consideradas – tais como as indicações de emprego de projeções –, era necessário pensar em propostas que levassem isso em conta. Assim, a princípio, pensamos em dividir os cômodos do apartamento com tecidos transparentes para que as imagens fossem projetadas neles, ou então em confeccionar armários brancos para cada personagem e utilizá-los como base para as projeções. Por último, foi lançada a ideia de construir um grandioso aquário para o peixe Tom e aproveitá-lo como tela para exibir as frases e imagens da peça. Rebouças disse que gostaria que Luis Rossi assinasse o cenário d’ *O desvio do peixe* e ficou de marcar uma reunião com o artista²⁸⁷.

É curioso notar que o uso de projeções não é exclusivo da Cia. Artehúmus de Teatro, que desde *Ohamlet* utiliza o recurso. O expediente, bastante presente nas

²⁸⁷ Vale lembrar que Rossi já havia trabalhado com Rebouças em *Dandara* e, por isso, já fazia parte da rede de relações do diretor da Artehúmus.

encenações atuais, ressurgiu no Grupo na esteira da pesquisa sobre estratégias cênicas do teatro contemporâneo.

Fevereiro (01/02/2014 a 28/02/2014):

- Construção das cenas 10 a 20;
- Direção de cenas;
- Apreciação de Beatriz OSilva e Daniele Pimenta;
- Prova dos figurinos;
- Chegada dos artigos para o caderno teórico *Ateliê Compartilhado*;
- A ocupação da Casa Amarela.

O mês de fevereiro foi produtivo, pois conseguimos esboçar todas as cenas d'*O desvio do peixe*. Como já estávamos há algum tempo trabalhando as “atitudes” das personagens, tornou-se mais fácil construir os trechos restantes. Ainda assim, como a segunda parte da peça era mais densa do que a primeira – se antes as figuras revelavam-se, para o público aos poucos, agora verticalizavam seus problemas e frustrações²⁸⁸ –, o diretor continuou nos perguntando sobre o estado interior, “estrutura ausente” e objetivo de todos os intérpretes. Ademais, Rebouças começou a ser mais rigoroso com os detalhes, as marcações corporais, a cadência do texto e, principalmente, com a “humanidade” das cenas²⁸⁹. Assim, com várias repetições e a mão do diretor, começamos a refinar nossas construções e a buscar, cada vez mais, a “verdade cênica”. No entanto, a partir de então nossa dificuldade passou a ser a manutenção da tão almejada espontaneidade; aliás, era muito comum ouvir de Rebouças que estávamos fazendo a peça no “dramático”, o quê, para ele, significava que a forma ficcional aparecia mais do que o estado interior das figuras.

Esse também foi o mês em que Ortega – que além de ator foi o figurinista de *O desvio do peixe* – começou a fazer alguns testes com indumentárias e levou algumas peças compradas em brechós para experimentarmos. Após as provas, Ortega fez várias

²⁸⁸ A relação truncada no casal João Paulo e Dalva foi aprofundada; a falta de comunicação dos pais com os filhos ficou mais evidente; a ironia de Téo, a relação do menino com Clóvis e a idealização de Anamélia foram melhores acentuadas. Em suma, nessa segunda parte, a solidão da família e o sofrimento que a morte de Téo deixou foram esmiuçadas.

²⁸⁹ Em uma das vezes em que fizemos a peça do início ao fim, Beatriz OSilva e Daniele Pimenta assistiram novamente ao ensaio e ambas elogiaram justamente o grau de intimidade e verdade com que o texto foi encenado. Ademais, as duas concordaram que as modificações feitas desde que haviam apreciado as cenas pela última vez ampliaram a leitura do espectador e, por isso mesmo, tornaram a obra mais interessante.

adaptações nas roupas (tingimento, cortes, aplicações, junções etc.) e finalizou o trabalho. Todos os figurinos seguiam mais ou menos o mesmo padrão: eram claros (brancos ou beges) e traziam apenas um único elemento colorido (Anamélia tinha um laço cor-de-rosa, Dalva usava um vestido com flores roxas, João Paulo vestia uma gravata verde e Téo apresentava detalhes vermelhos). Talvez, a predominância de cores claras seja um resquício da ideia inicial do Grupo de deixar em aberto se o ambiente seria um apartamento ou um hospício. A única figura que se distanciava dessa lógica era Clóvis, que usava uma roupa social escura e muito justa. Assim, delimitava-se o “fora” e o “dentro” por meio da vestimenta das personagens.

Foi também em fevereiro que tivemos acesso a todos os artigos dos colaboradores do caderno *Ateliê Compartilhado*: recebemos os textos de Alexandre Mate, Adélia Nicolete e Ruy Filho (que escreveram sobre a dramaturgia); Beatriz OSilva, Daniele Pimenta e Natalia Siufi (que escreveram sobre a peça a partir das cenas que presenciaram); Lúcia Borges Matias (que escreveu sobre as cenas a partir de uma gravação em vídeo); Letícia Mendes de Oliveira (que escreveu sobre a oficina que coordenou) e Edu Silva (que escreveu sobre a obra a partir de um olhar de quem está dentro do processo). Apesar da riqueza das contribuições, este material não imprimiu direção decisiva no processo criativo na medida em que este já estava em fase de conclusão.

Por fim, participamos da ocupação artística de um casarão abandonado na Rua da Consolação (SP), mais conhecido como Casa Amarela. Já havia alguns meses que Rebouças frequentava reuniões com outros Grupos e coletivos de teatro²⁹⁰ que programaram a ocupação do casarão entre os dias 20, 22 e 23 de fevereiro²⁹¹. Apesar de Rebouças e Ortega participarem mais ativamente desse momento (principalmente por maior disponibilidade de tempo), todos estivemos presentes nesses dias junto a diversas outras Companhias, artistas plásticos, fotógrafos, bailarinos, circenses etc.²⁹² A Arthumus engajou-se no movimento por afinidades artísticas e políticas, visando transformar um lugar público ocioso em um ambiente com atividades artísticas gratuitas. Todavia, a ocasião serviu também como um meio de fixar o coletivo num

²⁹⁰ Dentre os Grupos que participaram das reuniões estão: Cia. Lúdicos, Teatro da Travessia, Núcleo 1408, Cia. O Grito etc. Além desses, outros coletivos apoiavam a ocupação, a saber: Artemanha, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Parlandas, Sinhá Zózima, Brava Companhia, As graças etc.

²⁹¹ Com o descaso do poder público frente a Ocupação, os artistas permaneceram na casa muito mais do que o previsto – foram meses a fio até a Casa Amarela ser desocupada.

²⁹² Se no início a proposta de ocupação unia, principalmente, os companheiros de teatro, a ocupação tomou uma proporção bem maior e atraiu inúmeros artistas de diversas áreas.

espaço interessante e bem localizado, assim como para promover a relação com outros Grupos e, ainda, “escoar” o seu trabalho. Assim, a Artehúmus buscava cuidar do espaço junto de outros Grupos e, ao mesmo tempo, intensificar relações artísticas que pudessem ser posteriormente potencializadas. Deste modo, apesar de os planos dos artistas militantes não terem se concretizados conforme o previsto, a ocupação trouxe benefícios para o Grupo, principalmente os relacionados às parcerias estabelecidas com outros artistas – que, em breve, serão relatados pormenorizadamente.

Assim, encerrou-se o mês de fevereiro.

Março (01/03/2014 a 31/01/2014):

- As atividades na Casa Amarela;
- Repetição de todas as cenas;
- Definição do cenário;
- Definição de local, dias e horários das apresentações públicas de *O desvio do peixe*;
- Finalização dos ensaios.

Em março de 2014 pulsavam as atividades na Casa Amarela, por isso, na primeira semana do mês, resolvemos deixar os ensaios de lado para nos dedicarmos integralmente às atividades do casarão. Junto de outros artistas e coletivos, o Grupo assumiu algumas tarefas, tais como: organizar a programação artística; fazer limpeza; cozinhar; participar das assembleias; ficar na portaria; receber visitantes etc. Nesse período, a Artehúmus fez parcerias com diversos artistas e Grupos, com destaque para a relação estabelecida com Marcelo Fonseca, da Cia. Teatro do Incêndio²⁹³. Ademais, conhecemos e conversamos sobre nosso processo com muitos parceiros artísticos²⁹⁴. Assim, além da relevância enquanto ação de resistência e crítica à política cultural, a ocupação da Casa Amarela tornou-se propícia para gerar intercâmbios que, de algum modo, serviram para iniciar algumas relações e consolidar outras com diversos agentes do universo do teatro paulistano de grupo.

²⁹³ Por conta da aproximação dos integrantes dos dois coletivos, a Cia. Artehúmus fez uma temporada d’ *O desvio do peixe* na sede do Teatro do Incêndio (até então localizada na Rua da Consolação) em novembro de 2014. Além disso, em 2015 Ortega foi convidado para participar de um espetáculo do coletivo parceiro.

²⁹⁴ Para citar apenas alguns artistas com quem conversamos e trocamos experiências: Anderson Maurício, Dorberto Carvalho, Flor Di Castro, Luciana Ramin, Gustavo Guimarães, Luiza Maia, Monge, Osmar Amaral, Rudifran Almeida, Rudinei Borges Will Cavagnolli, dentre tantos outros.

Após a primeira semana de março precisávamos retomar aos ensaios, todavia, para não nos distanciarmos da Casa Amarela, transferimos parte de nossos encontros para lá. Assim, passamos a nos reunir duas vezes por semana em São Paulo e apenas uma vez em São Bernardo do Campo²⁹⁵. Nesse momento, todas as cenas já estavam esboçadas e nosso trabalho passou a ser, prioritariamente, o de repetição da peça. Após cada passagem, o diretor comentava suas impressões, fazia modificações pontuais, orientava algumas mudanças de estado, mas, sem, no geral, indicar grandes transformações desde os acertos realizados em fevereiro.

Em um de nossos ensaios tivemos a presença de Luis Rossi e acertamos com ele os elementos cenográficos do espetáculo²⁹⁶, que eram basicamente: um linóleo com o desenho da planta baixa do apartamento, um aquário de 1,80m por 1,20m (com capacidade para, aproximadamente, cem litros d'água), armários e cadeiras para cada uma das personagens e um carrinho de comida para a cena *A interrupção*. Rossi sugeriu que usássemos móveis de hospital – considerando a ideia inicial de Rebouças –, mas julgamos que além da ideia já ter sido superada pelo coletivo, utilizar objetos que remetessem diretamente ao ambiente hospitalar poderia dar ao público uma leitura muito fechada. Então, foi decidido que compraríamos móveis e apetrechos de alumínio ou aço, para que Rossi fizesse os acabamentos necessários²⁹⁷. O material escolhido para os objetos cênicos foram sugeridos por Silva, pois, segundo o ator, tanto o alumínio quanto o aço dariam um aspecto de frieza e estranheza, afinal, não é muito usual uma casa ter todos os móveis feitos dessa forma. Assim acordado, o diretor comprou alguns armários e cadeiras e estes foram remodelados por Rossi a partir de nossas intenções estéticas²⁹⁸.

²⁹⁵ Curiosamente, estar nas duas cidades sempre fez parte da trajetória da Cia. Arthúmus de Teatro.

²⁹⁶ Essa foi a primeira vez que o Grupo todo reuniu-se com o cenógrafo. Até então, o artista havia tratado apenas com Ortega e Rebouças, pois eles foram os responsáveis imediatos pela produção d' *O desvio do peixe*.

²⁹⁷ Isso barateava o custo da produção, afinal, ao invés de confeccionar os objetos, Rossi apenas teria que adaptá-los às necessidades do espetáculo. Assim, o cenógrafo ficou responsável apenas por executar o aquário e o linóleo desenhado.

²⁹⁸ Além de passar um produto para dar maior durabilidade aos móveis, Rossi tirou as gavetas dos armários comprados para que colocássemos em seus lugares pequenas caixas de som. Isso era necessário, pois Rebouças fazia questão que a trilha sonora da peça fosse feita pelo próprio elenco – cada um tinha um celular plugado em uma das caixas. Para o diretor, isso caracterizava ainda mais o clima intimista da encenação, afinal, tudo era manipulado pelas próprias figuras da peça e nada (ou quase nada) vinha do externo. Aliás, vale ressaltar que até mesmo as projeções de imagens no aquário eram feitas por Ortega – o ator tinha ao seu alcance o equipamento necessário.

Definido o cenário, era o momento de decidir quando e onde faríamos as dez apresentações públicas previstas no projeto do Fomento²⁹⁹. Foram cogitados os seguintes espaços: a SP Escola de Teatro (Rebouças ministrou algumas aulas na escola e tinha esperanças de que fosse possível realizar *O desvio do peixe* em uma de suas salas), O teatro Mariajosé de Carvalho (sede dos parceiros da Cia. Teatro de Heliópolis), o auditório da PUC/SP (um conhecido da ocupação do casarão na Consolação era responsável pelo espaço da universidade e verificaria essa possibilidade) e, por fim, a própria Casa Amarela. Sem nenhuma resposta efetiva até o final de março (e considerando que tínhamos de terminar o projeto até meados de maio) decidimos que seria melhor fazer as apresentações no casarão ocupado. Escolhemos como espaço cênico um galpão que ficava do lado externo do prédio, pois este era o maior ambiente da casa e comportaria as ações da peça. Assim, o Grupo optou por fazer o espetáculo duas vezes por dia nas datas 12, 18, 19, 20, 21 e 26 de abril, sempre às 18h00 e 20h30.

Acertados os detalhes, finalizamos o mês de março e, com ele, o processo de criação concluía uma etapa e mergulhava em outra: as apresentações públicas de *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*.

* * *

Antes de refletir sobre as apresentações públicas, é importante comentar um pouco acerca da divisão de trabalho do Grupo, pois, apesar de todos os integrantes terem tido muita liberdade para posicionar-se diante de quaisquer questões artísticas dentro do processo de criação, todos os artistas relataram dificuldades quanto à divisão de tarefas. Segundo Ortega:

Eu acho que em qualquer lugar é assim. Tem gente que fica mais sentado e tem gente que fica mais em pé. [...]. A gente vê as vontades. Só que eu parei de... A gente percebeu no todo, nós percebemos que para coisa acontecer como acontece, às vezes mais difícil às vezes mais fácil, você precisa sublimar algumas coisas. E aí é onde eu comecei a bater na tecla de: “Não vai fazer, vamos pagar!”. Porque aí sai do bolso de todo mundo. Porque eu não posso fazer teatro pra sofrer. Não posso ter um tipo de trabalho onde eu vou ter só desencontro com as pessoas (...) (ORTEGA, 2015, entrevista).

Rebouças corrobora com a visão do ator sobre a divisão de tarefas e a sobrecarga em alguns elementos do Grupo:

²⁹⁹ Ao escrever o projeto de pesquisa, Rebouças propôs que fizéssemos dez apresentações públicas do espetáculo. No entanto, isso se caracterizou como “Mostra de Processo” e não como estreia.

As funções não são bem divididas na Artehúmus. E sofremos bastante com isso. Por uma questão estrutural e de sobrevivência fazemos o artístico e ainda um monte de tarefas administrativas. Aí pesa. Pesa bastante. Porque existe vida possível fora do Grupo, ou seja, têm a nossa vida pessoal, compromissos artísticos eventuais fora do grupo, dar aula... [...] (REBOUÇAS, 2014, entrevista).

Como bem lembrou Rebouças, o coletivo não teve que dar conta apenas de questões artísticas, mas também das funções administrativas (e, embora o diretor não tenha comentado, da produção). Como Salles e eu tínhamos acabado de entrar na Artehúmus, não participamos tão de perto das decisões que fugiam à criação estética do espetáculo³⁰⁰. Enquanto isso, Moreno e Ortega cuidaram das finanças do projeto, Silva – também responsável pela iluminação da peça – atentou-se mais à busca de objetos e equipamentos que utilizaríamos em cena (como projetores, luminárias, câmeras etc.) e Rebouças responsabilizou-se pela direção intelectual da pesquisa – propôs e redigiu o projeto, assinou o texto, fez o editorial do caderno teórico, escreveu artigos, deu entrevistas sobre o espetáculo (quando este estava prestes a estrear) etc. Ademais, Rebouças e Ortega sempre cuidaram juntos da produção da obra, isto é, entraram em contato e reuniram-se com os programadores da rede Sesc, lidaram diretamente com a assessora de imprensa e produtora contratadas, negociaram com Marcelo Fonseca a utilização do espaço da Cia. do Incêndio, cuidaram mais de perto da diagramação do *Ateliê Compartilhado* etc.

As dificuldades operacionais do teatro de pesquisa são conhecidas, sendo em geral marcadas pelas limitações financeiras combinadas às múltiplas tarefas de todos os artistas envolvidos. Por isso, a distribuição de responsabilidades é variável e resulta da combinação da agenda pessoal dos artistas, seu engajamento e ambição quanto aos objetivos artísticos e profissionais do coletivo e residualmente depende da personalidade e da iniciativa de cada um. No caso da Cia. Artehúmus, Rebouças e Ortega assumiram parte importante das tarefas, seja devido à clareza de ambos quanto aos objetivos artísticos e profissionais do coletivo, seja devido à extensão de suas relações com outros agentes do universo do teatro paulistano de grupo. Isto é, suas ambições profissionais e artísticas os impulsionam para cativar novos contatos e, assim,

³⁰⁰ Sinto que até mesmo nas questões estéticas, em alguns momentos, nos abtemos mais do que os outros. Acredito que esse projeto tenha sido o momento em que Salles e eu buscávamos compreender melhor a poética da Artehúmus, assim como o modo de criar e trabalhar do coletivo. Assim, embora tivéssemos liberdade para dizer nossas apreensões, assumimos papéis de aprendizes e observadores. Evidentemente, com o passar do tempo e conforme tornamo-nos mais íntimos dos artistas do Grupo, foi natural que ficássemos mais participativos e propositivos.

angariam um maior número de alianças com outros agentes que abrem novos espaços e tornam o trabalho do coletivo ainda mais dinâmico. Questionado se almejava que a Arthumus ocupasse uma posição mais prestigiosa no teatro paulistano, Edu Silva revelou-se bastante autoconsciente quanto a este ponto e a seu papel na empreita:

Não da minha parte. Eu acho que é mais forte isso para o Evill e o Dani... Acho que eles respiram mais São Paulo do que eu. Eu não acredito muito em São Paulo tanto quanto acredito em São Bernardo do Campo. Eu acho que o lugar influencia o modo de produção, o seu discurso, o que você quer dizer... Mas eu acho que os espaços não estão muito interessados nos seus grupos. Nunca. Acho que isso é uma coisa natural, uma coisa de mercado [...]. Não é para muitos mesmo não (SILVA, 2015, entrevista).

De fato, Rebouças e Ortega ocuparam-se mais da produção do espetáculo porque, apesar da centralidade da pesquisa cênica em suas atividades, para eles parece ser muito importante estar em São Paulo, pois, segundo os próprios, na capital paulistana as condições de sobrevivência no teatro são infinitamente maiores: lá a Arthumus pode ser vista por uma quantidade maior de espectadores, pode receber críticos e jornalistas e, quiçá, ter o trabalho indicado a prêmios. De fato, a tomada de posição dos dois artistas está diretamente relacionada à consciência que ambos têm acerca do modo de funcionamento do universo teatral: existem muitos coletivos com pesquisas interessantes disputando anualmente subvenções públicas que contemplam apenas alguns (durante alguns meses). Em virtude disso, cada Grupo tem que encontrar maneiras de se sobressair para, quem sabe, conquistar novos editais e vender espetáculos para instituições como o Sesc, Sesi e Centro Cultural Vergueiro e, com isso, garantir a existência do coletivo. Pode-se concluir que, cada vez mais, as preocupações estéticas, profissionais e políticas imbricam-se umbilicalmente nas atividades dos coletivos, de maneira que Rebouças e Ortega encarnam o tipo social do artista engajado no contemporâneo teatro paulistano de grupo.

3.2. O fim de um ciclo: as temporadas de *O desvio do peixe*

3.2.1. Apresentações na Casa Amarela (12/04/2014 a 26/04/2014):

As doze apresentações na Casa Amarela foram divulgadas no blog da Arthumus e em sítios virtuais como uma “Mostra de Processo” (e não como "estreia") basicamente por duas razões: 1) o espetáculo não seria apresentado exatamente como havíamos idealizado já que o cenário não estava finalizado, bem como a luz criada por Silva não poderia ser executada por falta de estrutura do espaço; 2) algumas instituições

de teatro (tais como Sesc e Centros Culturais) costumam comprar apenas espetáculos que ainda não tenham estreado e os Grupos têm que criar diversas estratégias para vender suas produções.

Como a “Mostra” não teve uma divulgação tão ampla, as apresentações contaram com um número de espectadores reduzido (em geral, de cinco a dez pessoas). Aliás, o público era formado, essencialmente, por amigos e familiares dos integrantes do coletivo e artistas parceiros na ocupação da Casa Amarela.



Apresentação de *O desvio no peixe no fluxo contínuo do aquário* na Casa Amarela. Na foto: Edu Silva e Solange Moreno. Fonte: acervo da Cia. Arthúmus de Teatro. Foto de Carlos Camargo.

O espaço não tinha estrutura adequada: de um lado a iluminação utilizada era precária (como se pode ver na foto)³⁰¹ e, de outro, atores e atrizes tinham de lidar com o barulho vindo da rua e do lado externo da casa. Por conta das adversidades do ambiente, as primeiras apresentações de cada dia não foram bem avaliadas pelo diretor, que afirmou que estávamos fazendo a peça friamente e sem uma "atitude" interior potente. Com as indicações de Rebouças e devido ao "aquecimento" da primeira sessão, a segunda apresentação sempre foi melhor (mesmo com todos os artistas já muito cansados). Além disso, acredito que as variações entre uma sessão e outra também tenham a ver com a quantidade de espectadores de cada apresentação: às 18h00, normalmente, tínhamos em média apenas cinco pessoas nos assistindo, enquanto às

³⁰¹ Rebouças operou as poucas mudanças de iluminação que havia no espetáculo. No entanto, tínhamos algumas luminárias em cena e, vez em quando, cada ator e atriz apagava e acendia as luzes da cena.

20h30 contávamos com uma média de dez espectadores. Assim, como em *O desvio do peixe* há um trato direto com o público, descobrimos que uma plateia muito reduzida interferia negativamente no andamento do trabalho.

Após cumprirmos as doze apresentações na Casa Amarela, finalizamos o projeto fomentado intitulado *Teatro de ConDOMÍNIO: cartografias públicas e privadas* e, então, seguimos em frente, tentando vender o espetáculo finalizado para alguma unidade da rede Sesc/SP.

3.2.2. Apresentações no Sesc Consolação (29/09/2014 a 28/10/2014):

A interlocução de Rebouças e Ortega com os programadores da rede Sesc começou em meados de março. Desde então, a intenção era terminar a “Mostra de Processo” em abril e, até julho, no máximo, estrear *O desvio do peixe*. Inicialmente, o coletivo achou que seria importante vender o espetáculo para o Sesc, nas unidades Belenzinho, Pinheiros e Consolação – além de os três espaços serem interessantes aos olhos do Grupo, o diretor e o ator da Artehúmus tinham contatos pessoais nesses locais. Apesar dos planos traçados, nem tudo aconteceu conforme o desejo do coletivo.

Após inúmeros e-mails e ligações trocadas, os programadores das três unidades combinaram com Rebouças que iriam assistir ao espetáculo, mas só poderiam fazê-lo na primeira semana de maio de 2014. Com isso em vista e apesar da demora, decidimos que seria oportuno fazer a apresentação na Casa Amarela, assim não perderíamos a chance de vender a peça. No dia combinado, montamos tudo, ensaiamos as cenas e esperamos pelos programadores culturais... Todavia, nenhum dos três apareceu³⁰². A frustração repetia, ainda que num contexto muito mais favorável, antigas decepções do Grupo em terras paulistanas. De fato, a ausência dos programadores culturais relaciona-se com o fato de haver muitos coletivos tentando vender suas obras para o Sesc, que diz não ter capacidade de ofertar espaço à todos. De qualquer modo, é improvável que todos os coletivos recebam o mesmo tratamento: enquanto alguns são lembrados, outros ignorados. Quanto à Artehúmus, após insistir, conseguiu um espaço na instituição.

Após dias a fio de persistência, Rebouças e Ortega conseguiram agendar uma reunião com o programador do Sesc Consolação; depois disso, ainda aguardamos um longo período até receber a notícia de que havíamos entrado para a pauta da instituição: as apresentações seriam na sala Beta, às segundas e terças-feiras, durante todo o mês de

³⁰² Com isso, filmamos o espetáculo e entregamos um DVD para cada um dos programadores

outubro de 2014. Os integrantes mais experientes da Artehúmus festejaram os dias concedidos, pois, desde *Ohamlet*, descobriram que dias alternativos atraem mais público, visto que, nesse período, a concorrência com outros espetáculos torna-se menor³⁰³. Por conta disso, desde então apresentar-se em dias “menos nobres” passou a ser uma estratégia de sobrevivência da Companhia. Evidente que, inicialmente, essa preferência não se deu por vontade do próprio Grupo, afinal, os espaços culturais é que escolhem *quando, como e onde* receberão os espetáculos. De qualquer modo, ao que parece, a Artehúmus adaptou-se bem à posição que foi-lhe concedida pelas instituições paulistanas. Situação semelhante deu-se com o espaço cênico d’ *O desvio do peixe*: logo de início foi acordado entre Rebouças e o Sesc que o espetáculo seria realizado na sala Beta e não no teatro. É verdade que há vários anos (mais precisamente, desde *Evangelho*) o coletivo tem se dedicado a pesquisar espaços não convencionais e, por isso mesmo, contenta-se (e até prefere) apresentar-se em ambientes menos habituais para o espetáculo de teatro – como muitos outros Grupos que transitam com expedientes do tetro contemporâneo. Todavia, a escolha estética da Companhia não deve ser pensada separada de uma estratégia de subsistência no competitivo universo teatral paulistano que ela adota.

Acertados os detalhes, após seis meses sem apresentar *O desvio do peixe*, estreamos em 29 de setembro de 2014. Dessa vez, utilizamos a iluminação assinada por Edu Silva³⁰⁴ e o cenário completo de Luis Rossi. Portanto, esteticamente, o espetáculo foi apresentado pela primeira vez conforme fora idealizado pelo coletivo.

Durante todo o mês, recebemos amigos, familiares, estudantes de teatro, artistas parceiros, integrantes de outros Grupos, críticos e jurados de prêmios. Com lotação máxima de cinquenta lugares, contamos, em média, com um público de quarenta pessoas por apresentação³⁰⁵.

Apesar de ter mais espectadores do que na Casa Amarela, o espetáculo tornou-se mais intimista por conta da luz e, principalmente, porque a acústica do ambiente era

³⁰³ Atualmente há espetáculos durante todos os dias da semana na cidade de São Paulo. Ainda assim, é entre quinta-feira e domingo que a maior parte dos coletivos ocupam as instituições culturais com suas temporadas. Apesar de haver espetáculos também nos outros dias, de fato a concorrência é bem menor; principalmente às segundas-feiras, pois, nesse dia, os Sesc's fecham – com exceção da unidade Consolação.

³⁰⁴ Além das luminárias que já tínhamos usado na Casa Amarela e da luz exterior à peça (operada por Carlos Camargo), Silva acrescentou à encenação dez abajures que ficavam entre o público. Desse modo, os espectadores também ficavam iluminados e, assim, adentravam no espaço de encenação.

³⁰⁵ A Artehúmus não considera este um ótimo número, já que, segundo os próprios, a temporada de *Ohamlet* (feita no mesmo espaço) não só esgotava os lugares como, inclusive, era frequente ter de explicar a lotação àqueles que não conseguiram ingresso.

melhor. Assim, durante toda a temporada no Sesc, Rebouças indicou que baixássemos a voz e respeitássemos os silêncios da obra – de fato, quando não atingíamos esse lugar e elevávamos o tom do espetáculo, percebíamos que tudo soava falso. As orientações do diretor nesse sentido foram ainda mais persistentes depois que Alexandre Mate acompanhou o espetáculo. Para o professor e amigo da Companhia, as figuras estavam dizendo os textos muito facilmente, enquanto que aquelas palavras deveriam sair com dificuldade de suas bocas (por exemplo, os intérpretes tinham de tartamudear mais). A partir de então, Rebouças dirigiu vários trechos do espetáculo propondo que balbuciássemos e elaborássemos o pensamento das figuras durante a própria realização da cena (e só então falar com o espectador). Como se vê, mesmo que *O desvio do peixe* já tivesse sido apresentado por volta de quinze vezes, ainda estava em constante transformação.



O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário no Sesc Consolação. Na foto: Daniel Ortega. Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Beatriz OSilva.

Para fazer a assessoria de imprensa, o coletivo contratou a empresa Arteplural Comunicação, que se responsabilizou tanto por divulgar o espetáculo em mídias impressas e digitais quanto por contatar críticos de jornais (como *O Estado de S. Paulo* e *Folha de S. Paulo*)³⁰⁶ e jurados de prêmios de teatro (como APCA e Shell) para que

³⁰⁶ Mais adiante comentarei acerca das críticas e matérias publicadas sobre *O Desvio do peixe*.

fossem assistir ao *Desvio do peixe*. É importante frisar que o Grupo fez um grande esforço para ser visto pela classe artística, pois, naquele momento, essa era uma maneira não só de entabular relações e ter o trabalho reconhecido, como, principalmente, de ter a obra indicada a alguma premiação em 2015. De fato, esse desejo movimentou o coletivo durante as temporadas no Sesc Consolação e no Teatro do Incêndio (experiência relatada mais abaixo). Certamente esse objetivo tem a ver com o momento da trajetória em que o Grupo se encontrava (e ainda se encontra): ao mesmo tempo em que ocupa uma posição respeitável no universo do teatro – é aprovado com certa regularidade no edital do Fomento³⁰⁷, apresenta seus trabalhos em instituições relevantes (ainda que com bastante esforço e insistência), atrai alguns jurados e críticos das artes cênicas, tem parcerias com outros coletivos etc. – ainda pretende alçar voos mais altos – ser indicado e receber premiações, vender espetáculos para o “Sistema S” (unidades do Sesc e Sesi) e Centros Culturais com maior regularidade, entabular relações com mais Grupos e pesquisadores do meio teatral, atrair maior número de espectadores às suas peças etc. Ao lado da pesquisa poética e continuada, estes desafios tem alimentado o trabalho da Arthéumus desde o início do processo d’*O desvio do peixe*.

Após finalizada a temporada no Sesc Consolação, o coletivo tem se esforçado para levar *O desvio do peixe* para outras unidades da mesma instituição. Entretanto, sem nenhuma resposta positiva, o coletivo contratou, em meados de 2015, a empresa Sofá Amarelo para produzir e vender seus trabalhos – não só *O desvio do peixe*, mas também *Amada* e *Ohamlet*. Todavia, até o presente momento não obteve respostas satisfatórias ou relevantes³⁰⁸.

3.2.3. Apresentações na sede da Cia. Teatro do Incêndio (11/11/2014 a 17/12/2014):

Durante a temporada no Sesc Consolação, já estávamos em busca de outro lugar para apresentar *O desvio do peixe*. Como o espetáculo não havia sido vendido, Rebouças propôs que fizéssemos uma temporada em algum espaço alugado (de preferência um galpão ou sede de algum Grupo), pois, ainda que pagássemos para trabalhar, completariamos as vinte e quatro apresentações necessárias para concorrer

³⁰⁷ Depois da pesquisa d’ *O desvio do peixe*, a Arthéumus foi contemplada mais uma vez no edital do Fomento com o projeto *Teatro de Fronteira: (in)existentes faixas de gaza na pauliceia desvairada* – projeto este que ainda está em andamento. Dessa vez, o coletivo está tentando inserir-se no universo da performance, do teatro performativo e da intervenção urbana.

³⁰⁸ A Sofá Amarelo conseguiu vender uma apresentação única de *Amada* para o Centro Cultural da Juventude (SP) em março de 2016.

aos prêmios de teatro da cidade de São Paulo³⁰⁹. Além disso, segundo o diretor, seríamos vistos por mais pessoas e, assim, divulgaríamos mais o trabalho. Todos concordaram em realizar mais uma temporada ainda em 2014 e iniciamos a procura por um lugar interessante. Após conversa com Marcelo Fonseca – com quem havíamos firmado parceria na ocupação da Casa Amarela –, o diretor da Cia. Teatro do Incêndio alugou a sede da Companhia para a Artehúmus durante pouco mais de um mês³¹⁰. Concordamos, então, que faríamos nosso espetáculo entre 11 de novembro e 18 de dezembro, sendo que no primeiro mês ficaríamos em cartaz às terças e quartas-feiras e, no segundo, às terças, quartas e quintas-feiras, completando, assim, as apresentações que faltavam para concorrer aos referidos prêmios de teatro.

A estrutura do Teatro do Incêndio, ainda que mais simples do que a do Sesc, comportava bem o espetáculo. A iluminação concebida por Edu Silva sofreu pequenos ajustes, mas sem atrapalhar o andamento da obra.



O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário no Teatro do Incêndio. Na foto: Solange Moreno (atriz), Tércio Gomes e Gabriela Morato (espectadores). Fonte: acervo da Cia. Artehúmus de Teatro. Foto de Natália Guimarães³¹¹.

³⁰⁹ No Sesc, fizemos dez apresentações e, portanto, precisávamos cumprir mais quatorze.

³¹⁰ Até então a sede da Cia. Teatro do Incêndio estava localizada na Rua da Consolação, n.º 1219. A partir de 2015 o coletivo mudou-se para a Rua Treze de Maio, n.º 53.

³¹¹ Foto de minha autoria, tirada durante o andamento do espetáculo, na cena *A interrupção*.

De fato, o maior problema que enfrentamos nessa segunda temporada foi a falta de espectadores³¹². Das quatorze apresentações, tivemos que cancelar três por falta de público (concordamos que não faríamos o espetáculo para menos de cinco pessoas) e na grande maioria dos dias fizemos a peça para um público sempre entre cinco a dez espectadores. Apenas na última semana da temporada é que conseguimos lotar o espaço, que tinha capacidade apenas para trinta e cinco espectadores³¹³. É difícil estabelecer uma única causa para a ausência de público: talvez, seja por conta da localização (o Teatro do Incêndio estava razoavelmente longe do metrô e estacionar na região não é tarefa fácil); talvez, o círculo de relações da Artehúmus não seja tão grande e a maior parte dele já houvesse assistido a peça no Sesc ou na Casa Amarela; talvez, tenha sido o período em que a temporada foi realizada (já no final do ano); talvez – e isso é o mais provável –, tenha sido a soma de todos esses fatores. Sobre isso, Ortega afirmou:

Tivemos uma falta de público grave. Acho que no [Sesc] Consolação já tinha... Não foi ruim. Foi ótimo. Mas, eu não sei. Eu não sei se é o que é dito, eu não sei se é o que é feito... Parece que tem coisa que pega muito bem, tem coisa que demora mais para engrenar. Eu espero muito uma temporada do *Peixe* para ver o que é que vai ser. Eu não sei se é a localização... Porque tudo o que foi dito... A quantidade de coisas que saíram... A crítica gostou! As pessoas que pensam sobre teatro gostaram! [...] Então eu não entendo direito onde que pega. Acho que é uma junção de fatores aí... e também acho que foi um pouco de fatalidade (ORTEGA, 2015, entrevista).

Durante toda a temporada, me questionava se estivéssemos fazendo *O desvio do Peixe* no ABC, qual teria sido o volume do público em nossas apresentações. Alguns integrantes da Artehúmus sempre disseram em entrevista que não se apresentam mais no ABC devido a falta de público e de incentivos aos coletivos da região. De fato, esses problemas existem, todavia, não encontramos situação muito diferente na capital paulista e, ainda por cima, pagou-se um aluguel mais caro do que se tivéssemos tentado a sorte em Santo André/SP ou São Bernardo do Campo/SP. Ademais, o Grupo tem inúmeros conhecidos, familiares e colegas de profissão que poderiam ter ido prestigiar o trabalho caso tivéssemos realizado *O desvio do peixe* nas cidades citadas. Assim, suponho que as razões que levaram a Artehúmus a fazer a temporada em São Paulo – e

³¹² Isso não se deu por falta de divulgação, pois a Artehúmus contratou a empresa Verbena Comunicação, que realizou um trabalho bastante sério e comprometido: *O desvio do peixe* foi divulgado em mídia impressa e digital (pequenos e grandes canais) e também nas rádios de São Paulo.

³¹³ O aumento de espectadores deveu-se, basicamente, a duas razões: em primeiro lugar, porque é comum que as pessoas deixem para assistir as últimas sessões da temporada; em segundo lugar, porque já quase no final da temporada o crítico Dirceu Alves Jr., da *Veja São Paulo*, incluiu *O desvio do peixe* entre as dez melhores peças em cartaz da cidade de São Paulo, o que atraiu público para a última semana da temporada.

que também fizeram com que o Grupo não suspendesse a temporada por falta de público³¹⁴ – foram, prioritariamente, duas: 1) manter, ainda que com dificuldades, uma posição no universo teatral paulistano (aliás, o Grupo não se considera mais como um coletivo do ABC paulista, mas se sente parte dos coletivos da capital); 2) receber críticos e jurados dos prêmios teatrais da cidade de São Paulo, com vistas a granjear alguma indicação. Essas duas razões são preocupações da Artehúmus, pois a visibilidade e o reconhecimento do trabalho implicam diretamente na sobrevivência e continuidade da trajetória do grupo (e de vários outros coletivos teatrais).

Vale ressaltar que, embora a Companhia tenha recebido poucos espectadores nas apresentações do Teatro do Incêndio, fomos assistidos por todos os membros do júri do prêmio Shell de 2014 e também alguns jurados do APCA, bem como por vários jornalistas e críticos de revistas e jornais – o que já é uma conquista, pois, segundo os artistas que estão há mais tempo no Grupo, eles nunca tinham sido vistos por tantos agentes do meio teatral como em *O Desvio do peixe*. Assim, mesmo sem indicações a nenhuma premiação e apesar de todos os obstáculos citados, a Artehúmus cumpriu sua missão ao final de 2014.

3.2.4. Críticas e matérias sobre O desvio do peixe

Conforme já dito anteriormente, *O desvio do peixe* recebeu mais críticos de jornais e revistas do que qualquer outro espetáculo do Grupo. No entanto, nem todos os que compareceram escreveram sobre a obra (como foi o caso dos jornalistas do *Estado de S. Paulo*, que nos viu no Sesc Consolação, e da *Carta Capital*, que nos viu no Teatro do Incêndio). Ainda assim, foram publicadas três resenhas críticas – além de matérias menores e informes em mídias impressas e digitais³¹⁵: a de Maurício Mellone (no blog

³¹⁴ O cancelamento da temporada foi cogitado por Edu Silva, mas o Grupo decidiu seguir em frente com as apresentações.

³¹⁵ O *Diário Reginal*, de Diadema, publicou uma matéria sobre *O desvio do peixe* com um resumo da trajetória da Artehúmus. Já os informes de mídia impressa podem ser encontrados em vários cadernos culturais da cidade de São Paulo, a saber: *Veja São Paulo*, *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo*, *Guia Cultural Off*, *Guia boca a boca* etc. Quanto aos materiais publicados em sítios virtuais, podem ser citados: a *SP Escola de Teatro* (<http://www.spescoladeteatro.org.br/colunistas/bob-sousa-11.php#coluna>); a *Revista In Tatuapé* (http://www.revistain.com.br/noticia_online/cultura/9067_o_desvio_do_peixe.html); a *Gazeta* *Zona* *Norte* (http://www.gazetazn.com.br/index1.asp?nm&nip=P3A_&qm=p&ed=212&c=3790&ter=apn76); o *Sampa on line* (<http://www.sampaonline.com.br/cultura/espetaculo.php?id=66162>); o *R7* (<http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2014/11/11/peca-em-sp-provoca-solitarios-e-individualistas-cia-artehumus/>); a *Veja São Paulo* (<http://amoteatro.com.br/pecas/o-desvio-do-peixe-no-fluxo-continuo-do-aquario>); <http://vejasp.abril.com.br/atracao/o-desvio-do-peixe-no-fluxo-continuo-do-aquario>); o *Diletante profissional* (<http://diletanteprofissional.blogspot.com.br/2014/10/o-desvio-do-peixe-no-fluxo>

do Melone), a de Gustavo Fioratti (na *Folha de S. Paulo*) e a de Dirceu Alves Jr. (na *Veja São Paulo*). Apesar disso, nenhum dos textos jornalísticos deu conta de analisar profundamente a constelação de elementos estéticos da obra; ao contrário, os três dedicaram-se apenas em elogiar ou difamar o espetáculo, sem, contudo, apresentar de fato uma reflexão contundente. A superficialidade da crítica não se reduz, entretanto, à Arthumus. Atualmente, infelizmente, quase não se vê uma crítica de teatro que analise a composição estética da encenação ou que atrele os detalhes da obra com questões maiores de seu processo de criação ou do teatro brasileiro contemporâneo. Assim, a “crítica tradicional” praticada na grande mídia hoje costuma relatar superficialmente e em poucas linhas os traços gerais de uma peça de teatro.

Insatisfeito com os textos publicados sobre *O desvio do peixe*, Rebouças reclamou da generalidade dos textos críticos, que desrespeita a inteligência e autonomia das obras teatrais. Em seus termos:

Hoje, boa parte dos críticos de teatro adota um padrão de escrita: geralmente eles narram a fábula e vez ou outra comentam sobre determinadas áreas do espetáculo. Quando uma dessas áreas está esfacelada ou fora de um padrão hegemônico, boa parte dos críticos não consegue identificar e refletir sobre tal especificidade, de modo que o teatro contemporâneo se encontra quase que completamente apartado desse diálogo com os críticos. Exemplo claro aconteceu com a crítica do Gustavo Fioratti na *Folha de S. Paulo*: ele fala que nosso figurino está mais pra hippie do que punk. O que ele vê de hippie e por que ele acha que tem que ser punk? Não existem esses aprofundamentos. Por isso que na Arthumus nós chamamos pesquisadores para dialogar e escrever sobre nossos processos de criação. [...]. Tanto os especialistas que participam de comissões julgadoras como os críticos de teatro que foram ver *O desvio do Peixe* não comentaram algo peculiar e gritante enquanto característica dramaturgica: não existe antagonista, não há enfrentamento aos moldes clássicos na peça. Como fazer uma peça de uma hora e meia sem um antagonista aos moldes clássicos? Pra mim foi um desafio hercúleo, pois não segui os padrões hegemônicos, optando basicamente por narrativas, e quando havia alguém contracenando com o outro, não havia embates, aos moldes do dramático. Ninguém identificou ou refletiu sobre essa especificidade dramaturgica. (REBOUÇAS, 2015, entrevista).

A fala do diretor não apenas revela seu descontentamento com as críticas do espetáculo como aponta um caminho possível que os críticos poderiam ter seguido. Seja como for, inúmeras trilhas poderiam ser escolhidas e levadas em consideração pela crítica em *O desvio do peixe* – desde uma análise mais tradicional, enfocando minuciosamente os elementos estéticos da obra, até uma reflexão mais apurada sobre a poética do Grupo e como ela se articula com questões teatrais mais abrangentes e

continuo-do.html); a *Verbena Comunicação* (<http://verbenacomunicacao.blogspot.com.br/2014/10/o-desvio-do-peixe-no-fluxo-continuo-do.html>); o *Livro de Ideias* (<https://livroseideias.wordpress.com/2014/11/13/peca-da-cia-arthumus-aborda-individualismo-e-isolamento>) etc. Acesso: 20 de fevereiro de 2016.

profundas³¹⁶. Apesar disso, parece ser mais comum depararmos com curtas descrições sobre a encenação; assim, embora as mídias hoje destinem pouco espaço ao tema, falta, efetivamente, estofo aos críticos profissionais.

A título de exemplo, vale trazer à tona trechos dos textos de Mellone, Fioratti e Alves Jr. sobre a obra da Cia. Arthúmus:

A boa receptividade com que os atores recebem os espectadores logo na entrada da sala de espetáculo tem o objetivo de criar um clima de intimidade. E para isso iluminação e espaço físico contribuem: os atores estão no mesmo nível do público e as luzes pouco demarcam a plateia do espaço cênico. O ator Daniel Ortega conduz esta comunicação com os espectadores e pergunta aleatoriamente onde as pessoas moram, se são casados, se têm filhos, quais os bichos de estimação, para em seguida se apresentar. Ele é Téo e mora ali naquele apartamento; é filho de João Paulo (Edu Silva) e Dalva (Solange Moreno) e no centro da sala está um grande aquário, onde vivo o peixinho Tom. Depois apresenta a irmã Anamélia (Natália Guimarães) e seu melhor amigo, Clóvis (Cristiano Sales), o porteiro do condomínio [...]. No momento em que o público já assumiu seu papel de espectador, há nova quebra: os espectadores são convidados a tomar um lanche, servido na cozinha do apartamento (nos fundos do ‘palco’). Outra aproximação, com os atores (não os personagens) mostrando em seus celulares e *tablets* suas fotos pessoais; a descontração inicial é retomada. Terminado este intervalo, a carga dramática se intensifica: os conflitos ficam mais evidentes, como o isolamento vivido entre o casal, o mundo irreal criado por Anamélia, a não aceitação do relacionamento afetivo entre Téo e Clóvis e o desfecho da história [...]. Saí do espetáculo extremamente sensibilizado e com inúmeros questionamentos sobre o viver dos nossos dias. Ressalto que a temporada é apenas de um mês, até final de outubro, com sessões apenas segundas e terças. Imperdível! (MELLONE, 2014. Disponível em: <http://favodomellone.com.br/relacao-palco-plateia-e-rompida-em-novo-espetaculo-de-evill-reboucas/>. Acesso: 05 de fevereiro de 2016).

*

Pés descalços são sempre significativos no teatro, principalmente quando não há cenas de índios, escravos, pigmeus ou Curupira. Se um ator interpreta um executivo de pés descalços, por exemplo, as leituras imediatas são: o personagem está em um momento de reflexão, relaxamento ou perdeu os sapatos. A peça “O Desvio do Peixe no Fluxo Contínuo do Aquário”, da Cia. Arthúmus, escrita e dirigida por Evill Rebouças, começa com cinco atores descalços para apresentar um texto que é fruto de pesquisa sobre a vida em condomínios e conjuntos habitacionais. A primeira impressão é de que ou se esqueceram do figurino ou estão ironizando uma antiga simbologia hippie, com falsa humildade. O problema é que, conforme o espetáculo segue seu curso, percorrendo a história de uma família comum com seus problemas mais comuns ainda dentro de um condomínio tedioso, a ironia do grupo, única salvação para obra essencialmente ingênua, nunca é usada para atingir os tais pés descalços. O grupo se revela herdeiro do romantismo hippie, buscando dar valor sociológico à obra com frases do tipo “nossos super-heróis só agem porque têm um holerite no final do mês”. Uma dose de agressividade punk, felizmente, resgata a peça da pasmaceira, como no momento em que uma personagem revela que sempre quis fazer DP. Abreviação para “dependência” [...], DP também pode significar “dupla

³¹⁶ Entre um ponto e outro há inúmeras possibilidades de reflexão, que não cabem serem discutidas aqui, afinal, isso dependeria das características estilísticas, poéticas e políticas de cada autor.

penetração”, o ato sexual. O grupo vai mais fundo no perfil hippie do que no punk, uma pena. A peça se enfraquece quando o público é chamado para uma boquinha (recurso manjado, promove comunhão entre palco e plateia), e são servidos petit fours. (FIORATTI, 2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/10/1526026-critica-montagem-mais-hippie-que-punk-descalca-atores-sem-motivo.shtml>. Acesso: 05 de maio de 2016).

*

Escrita e dirigida por Evill Rebouças, a tragicomédia *O Desvio do Peixe no Fluxo Contínuo do Aquário* foi elaborada em um ano de pesquisas e ensaios. Tamanha dedicação é visível na montagem da Cia. Artehúmus de Teatro em vários acertos, mas principalmente no conjunto de ousadias narrativas. O tema é duro, mas quase nunca pesa. São cinco personagens que, sem se dar conta, enfrentam uma solidão imensa. O casal João Paulo (papel de Edu Silva) e Dalva (Solange Moreno) troca juras de amor o tempo inteiro, mas não consegue concluir uma conversa. Nem mesmo o filho Téo (o ótimo Daniel Ortega), um garoto que começa a enxergar as dificuldades da vida, centraliza a atenção deles. A outra filha, Anamélia (Natália Guimarães), ficou noiva de um colombiano pela internet, mas ninguém o conhece. O porteiro do prédio (Cristiano Sales) completa a lista de personagens [...]. Nesse constante vaivém entre o real e a ficção, o denso final resulta carregado de lirismo e incentiva uma reflexão sobre o individualismo na sociedade (ALVES JR., 2014, p. 131).

Como se vê, enquanto as resenhas de Mellone e Alves Jr. não se aprofundam em nenhum ponto obra, o texto de Fioratti denigre o trabalho da Companhia, sem, contudo, ser criterioso em seus argumentos. Em outras palavras, enquanto uma parte da crítica pecou por escrever apenas, essencialmente, aquilo que já estava dado e posto na obra – ao invés de verticalizar alguma questão mais profunda e menos óbvia do espetáculo – a outra destruiu o trabalho do coletivo, sem fundamentar suas questões que, assim, se esvaziaram.

Mas, se a “morte da crítica jornalística” já é comentada por muitos agentes do universo do teatro, porque a Artehúmus e tantos outros Grupos se esforçam em trazer jornalistas aos seus espetáculos e, posteriormente, espera ansiosamente por suas resenhas? Suponho que este seja um apego às “épocas áureas” da crítica teatral, típicas de um período em que a temática tinha mais espaço nos periódicos e no qual os textos, escritos por estudiosos do teatro, dialogavam mais profundamente com a produção teatral, sendo mais comentados e aguardados pelos artistas³¹⁷. Ademais, após todas as questões trazidas pelo instrumental da “crítica de processo” e por sua capacidade de trazer à tona os múltiplos elementos e combinações que compõem uma obra teatral, torna-se ainda mais incompreensível o fetiche de alguns Grupos em torno da crítica jornalística. Se a pesquisa de linguagem é intrínseca ao teatro atual, torna-se

³¹⁷ Haja vista, por exemplo, as críticas de Décio de Almeida Prado no jornal *O Estado de S. Paulo*, no período de 1946 a 1968.

imprescindível redefinir o papel e a importância da crítica teatral que, cada vez mais, precisa ir além dos espetáculos finalizados e, assim, mergulhar nas diversas camadas de uma linguagem estética. Deste modo, diante da provável impossibilidade de jornalistas acompanharem processos criativos em sua inteireza e complexidade, talvez o futuro da crítica esteja menos no âmbito do jornalismo e aconteça ao longo do próprio processo de criação, sendo feita pelos parceiros dos artistas envolvidos na pesquisa e pela comunidade mais ampla que ganha voz nas mostras públicas de processo.

Apesar das dificuldades em angariar uma posição mais sólida no universo do teatro paulistano de grupo – espaço que, embora se pretenda democrático, nem sempre acolhe aqueles que não têm as credenciais reconhecidas –, a Companhia Arthúmus de Teatro alcançou com *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário* algumas conquistas enquanto trabalho coletivo. É verdade o Grupo enfrenta ainda velhos problemas, entretanto, vê-se legitimado a alçar novos e mais altos voos; assim, ter seu nome em destaque tem sido, para seus integrantes, sinal de avanço e reconhecimento da pesquisa séria que vem desempenhando há quase trinta anos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi construída com vistas a compreender as raízes sociais e estéticas que ancoram o trabalho poético da Cia. Artehúmus de Teatro. Neste sentido, busquei compreender como um grupo amador de uma região periférica conquistou um espaço no concorrido universo do “teatro de arte” paulistano. O primeiro capítulo pretendeu cumprir três objetivos, quais sejam: efetuar um rápido balanço bibliográfico acerca da história do teatro brasileiro; identificar as tradições artísticas que referenciaram o trabalho da Artehúmus ao longo de sua trajetória; refletir como tais tradições resultaram de um processo social e histórico de luta pelo poder de “legislar” o que, afinal, deveria ser compreendido como “arte teatral”. Já o segundo capítulo esboça a trajetória social do coletivo e de seus membros com vistas a compreender como elas se combinaram e deram singularidade às tradições estéticas discutidas no capítulo anterior, evidenciando, especialmente, as estratégias sociais e poéticas que o grupo teve de mobilizar para romper as barreiras invisíveis à conquista de uma posição no teatro profissional de arte na cidade de São Paulo³¹⁸. Por fim, o terceiro capítulo procurou interpretar criticamente o espetáculo *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário*, último trabalho finalizado do coletivo, mobilizando o instrumental da crítica genética para verificar como a referida obra é um ponto nodal das múltiplas dimensões discutidas nos capítulos precedentes; ademais, esse capítulo visou verificar as vicissitudes e contingências do fazer artístico, indicando como os integrantes da Artehúmus deram expressividade às suas experiências estéticas e sociais.

A Cia. Artehúmus nasceu como Grupo amador e sua trajetória torna evidente o que frequentemente é silenciado: no universo do teatro de pesquisa, as oportunidades não são igualmente abertas a todos, pois as chances de êxito variam conforme o capital simbólico, cultural e escolar dos artistas e dos coletivos. Para conquistar um espaço no teatro de grupo, a Artehúmus precisou abandonar o amadorismo e, após muitas dificuldades e incertezas, teve de colecionar as credenciais exigidas para adentrar nesse universo social. Justamente por ter sido um grupo *outsider*, a trajetória da Artehúmus evidencia os obstáculos encontrados por todos aqueles que ambicionam cruzar a fronteira do “teatro de arte” e aí conquistar uma posição; assim, a história do coletivo

³¹⁸ Os dois primeiros capítulos foram construídos para além dos referenciais teóricos e metodológicos da pesquisa em artes cênicas, alimentando-se de forma profícua das problematizações e do aparato conceitual da sociologia da arte.

toca em questões como a efetiva democratização da arte; os requisitos exigidos para tornar-se um(a) artista reconhecido(a) pelos pares ou mesmo para conquistar o apoio público imprescindível ao desenvolvimento das pesquisas de linguagem; a necessária desnaturalização de conceitos como “arte” e “teatro” que, para serem efetivamente compreendidos, precisam sempre estar devidamente inscritos em sua existência social e histórica etc.

Seja como for, é evidente que estas afirmações não significam que o universo do “teatro de arte” não seja democrático ou que os artistas e coletivos que possuem mais prestígio não tenham sofrido para angariar tais posições. Afinal, é indiscutível a luta individual e coletiva travada por diversos agentes com vistas a construir o teatro de pesquisa. Ademais, não fosse assim, a Artehúmus jamais teria logrado o espaço que conquistou. Todavia, este trabalho procurou problematizar o fato de que a construção deste universo social é feita a partir de disputas internas pelo poder de definir o que, afinal, é o teatro contemporâneo, implicando, portanto, em relações de força e, conseqüentemente, em relações de dominação. Afirmar o contrário disso seria o mesmo que acreditar na ideia idílica de que todos os coletivos e artistas engajados no teatro de pesquisa ostentam o mesmo prestígio ou, o que é pior, poderia levar à ideia de que as diferenças de prestígio derivam de diferenças de talento e vocação. Assim, mesmo que atualmente o universo do teatro preocupe-se efetivamente com o pluralismo e a democracia na definição do que é “o teatro” – fato que o distingue do teatro moderno e pode, eventualmente, levar a uma perspectiva nuançada de expressões como “teatro de arte” –, a trajetória da Cia. Artehúmus indica que ainda há fronteiras que separam o “teatro de arte” do teatro feito por diletantes e do teatro de entretenimento, bem como há diferenças de prestígio e poder entre os artistas engajados no teatro de pesquisa. Nesse sentido, este trabalho não deve ser lido como denúncia, mas antes como alerta e reflexão dos profundos desafios impostos pela construção de um teatro de pesquisa efetivamente democrático.

O trabalho estético do coletivo resultou, assim, das diversas estratégias sociais e estéticas adotadas para conquistar um espaço no teatro de pesquisa. Infelizmente, não pude acompanhar outros processos criativos do coletivo para cotejá-los, todavia, inspirada no instrumental analítico da “crítica genética”, pude acompanhar o processo de criação do último espetáculo finalizado pelo coletivo – *O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário* –, tendo investigado de perto e de dentro o fazer artístico “a quente”, percebendo que uma obra teatral é muito mais do que sua aparição pública, isto

é, ela é a articulação de uma história social e artística e de escolhas estéticas coletivas que burilam uma linguagem ao mesmo tempo em que a colocam em movimento. Assim, para consolidar o argumento geral desta dissertação de que a obra de arte não deve ser tomada como algo transcendente e inefável, mas antes deve ser compreendidas em seu “chão histórico”, este trabalho só poderia se encerrar com uma análise estética d’*O Peixe* que enfatiza as bifurcações, encruzilhadas e escolhas que produziram-no enquanto trabalho artístico coletivo.

Houve diversas limitações na construção do trabalho que procurei contornar a fim de produzir uma análise coerente, destacando-se a difícil tarefa metodológica de combinar os ofícios de artista e pesquisadora. Do ponto de vista teórico, com certa irresponsabilidade típica das atitudes ousadas, pretendi combinar duas áreas diversas (mas, porque não dizer, complementares): a “sociologia da arte” e o instrumental da “crítica de processo”, percebendo aí um terreno tão difícil quanto fértil e que pode render bons frutos em pesquisas futuras.

A tarefa analítica não deve se confundir com qualquer pretensão avaliativa, entretanto, deixo o último parágrafo como uma homenagem à Artehúmus, Grupo que me recebeu simultaneamente como artista e pesquisadora. A história do coletivo, como a de tantos outros, é belíssima e comovente. A sensibilidade artística, social e política dos integrantes e o espaço ao mesmo tempo agradável, pluralista e democrático, proporcionaram um ambiente de trabalho que me fazem acreditar ter valido a pena narrar a história da Cia. Artehúmus de Teatro.

BIBLIOGRAFIA

a) Referências Bibliográficas

ABRAMO, Laís. *O resgate da dignidade: greve metalúrgica e dignidade operária*. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

ALBUQUERQUE, Andréa de. *Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria*. Disponível em <<http://del.art.br/criticas/amada.htm>>. Acessado em 22 de julho de 2015.

ALMEIDA, Marcio Aurelio Pires de. *O encenador como dramaturgo: a escrita poética do espetáculo*. 1995, 394f. Tese (Doutorado em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo. 1995.

ALVES, Jr. Dirceu. *Entre o real e a ficção*. In: Veja São Paulo. São Paulo, 2014.

AGUIAR, Flávio. *A continuação da comédia de costumes*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 233-253.

ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. São Paulo, 2006. Disponível em <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/174/172>>.

Acessado em 19 de julho de 2013.

_____. *A gênese da vertigem - o processo de criação de "O Paraíso Perdido"*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011.

ARTEHÚMUS; REBOUÇAS, Evill. (org). *Caderno Ateliê Compartilhado*, v. 3, nº 2, maio, 2014.

ARTEHÚMUS; REBOUÇAS, Evill. *Teatro de Condomínio: cartografia pública e privada – primeira parcela do relatório de Fomento*. São Paulo, 2015. 82 p.

ASSUMPÇÃO, Phascoalino. *Teatro amador em Santo André: a Sociedade de Cultura Artística (SCASA) e o Teatro de Alumínio*. Santo André: Alpharrabio Edições, 2000.

BARCELOS, Jalusa. *CPC da UNE: uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

- BETTI, Maria Sílvia. *A politização do teatro: do Arena ao CPC*. In: FARIA, João Roberto(org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013, 2v, p. 175-194.
- BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- _____. *A ilusão biográfica*. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006.
- BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- BRAGA, Claudia. *A retomada da comédia de costumes*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 403-417.
- BRANDÃO, Tânia. *Os Grandes Astros*. In: FARIA, João Roberto(org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 455-479.
- _____. *As companhias teatrais modernas*. In: FARIA, João Roberto(org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013, 2v, p. 80-96.
- BRITO, Rubens José Souza. *O teatro cômico e musicado: operetas, mágicas, revistas de ano e burletas*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 219-233.
- BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Tradução: Sérgio Goes de Paula. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 2005.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. *A crítica e a crítica genética: diálogos sobre o entendimento do espetáculo teatral*. Goiás, 2008. Disponível em: <http://www.ufg.academia.edu/RobsonCamargo/Papers/78081/Teatro_e_Recepcao._A_Critica_e_a_Critica_Genetica._Dialogos_sobre_o_entendimento_do_espetaculo_teatral>. Acessado em: 14 de maio de 2012.
- CAMAROTTI, Marco. *Linguagem no teatro infantil*. São Paulo: Loyola, 1984.
- CANDEIAS, Maria Lúcia. *Como nosso teatro é rico!* Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/events/23>>. Acessado em 22 de julho de 2015.
- CARREIRA, André. *Teatro de grupo: a busca de identidade*. In: *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, 2013, nº 5, p. 11-20. Disponível em

<http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2013/09/subtexto5.pdf>. Acessado em 12 de abril de 2016.

CARVALHO, Cristina Toledo de. *Trajetória do Teatro Amador de São Caetano do Sul*. In: Revista Raízes. Ano XVII, nº32, p.05-13. São Caetano do Sul, Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, 2005.

CASTILHO, Patrícia. *Tadashi Suzuki: uma proposta para o teatro na pós-modernidade*. São Paulo, 2010. Disponível em <http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Patr%EDcia%20Lima%20Castilho%20-%20Tadashi%20Suzuki%20uma%20proposta%20para%20o%20teatro%20na%20p%F3s-modernidade.pdf>. Acessado em 10 de abril de 2016.

CHAUÍ, Marilena de Souza. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

COSTA, Iná Carmargo. *A produção tardia do teatro moderno no Brasil*. In: Discurso; Rev. Depto. Filo. Usp. São Paulo, 1990.

COSTA, Marta Moraes da. *Uma dramaturgia eclética*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 335-358.

DEBERT, Guita G. *Problemas relativos à utilização da história de vida e história oral*. In: CARDOSO, Ruth C. L. (org.). *A aventura antropológica*. São Paulo: Paz e Terra/Altana, 2002

DÓRIA, Gustavo. *O moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

ECO, Umberto. *A obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

_____. *Os estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

FERNANDES, Nanci. *Primeiras tentativas de modernização*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013a, 2v, p. 43-57.

_____. *Os grupos amadores*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013b, 2v, p. 57-80.

FERNANDES, Silvia; GUINSBURG, Jaco(orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERRER, Daniel. *Le material et Le virtuel: Du paradgme indiciaire à La logique des mondes possibles*. In: CONTANT, M. e FERRER, D. (orgs). *Pourquoi La critique génétique? Méthodes, théories*. Paris: CNRS Éditions, 1998.

FILHO, Ruy. *Um pouco de Hamlet não pode fazer tão mal assim*. Disponível em <<http://antroparticular.blogspot.com.br/2011/09/um-pouco-de-hamlet-nao-pode-fazer-tao.html>>. Acessado em 30 de julho de 2015.

FÍGARO, Roseli (coord.). *Na cena paulista, o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*. São Paulo: Ícone, 2008.

_____. *Censura e Resistência: o teatro de grupos amadores na cidade de São Paulo*. Disponível em: <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-roseli-figaro-orgnl.pdf>. Acessado em 18 de abril de 2015.

_____. (org.). *Teatro, comunicação e sociabilidade: uma análise da censura ao teatro amador em São Paulo (1946-1970)*. São Paulo: Balão Editorial, 2011.

FIORATTI, Gustavo. *Montagem mais hippie que punk descalça atores sem motivo*. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/10/1526026-critica-montagem-mais-hippie-que-punk-descalca-atores-sem-motivo.shtml>>. Acesso: 05 de maio de 2016).

FUSER, Fausto. *Amada*. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/events/23>>. Acessado em 22 de julho de 2015.

GARBELOTTO, Oscar. *Os primórdios do teatro na cidade*. In: Revista Raízes. Ano XVII, nº32, p.14-23. São Caetano do Sul, Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, Dezembro/2005.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Mitos, emblemas e Sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GÓES, Marta. *Alfredo Mesquita: um grã fino na contramão*. São Paulo: Albatroz Loqui Terceiro Nome, 2007.

GOMES, Carlos Antonio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (orgs.). *Fomento ao Teatro: 12 anos*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 2014.

GRÉSSILLON, Almuth. *Devagar: obras*. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 147-174.

GUINSBURG, Jaco; PATRIOTA, Rosangela. *Teatro brasileiro: Ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- GUZIK, Alberto. *TBC: crônica de um sonho*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006.
- HAY, Louis. *Le text n'existe pas – Réflexions sur la critique génétique. Poétique*. n° 62, p. 147-158, 1985.
- _____. "O texto não existe": reflexões sobre a crítica genética. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 29-44.
- HOBBSAWN, Eric J. *História social do jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde (1960/1970)*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEVIN, Orna Messer. *O teatro dos escritores modernistas*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013, 2v, p. 21-43.
- LOPEZ, Telê Ancona. *A biblioteca de Mário de Andrade: seara e celeiro da criação*. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 45-72.
- MACEDO, Daniela; Dutra, Sandro de Cássio; LEMOS, Vilma. *Teatro Amador no ABC: características e produções*. In: PERAZZO, F. Priscila; LEMOS, Vilma (org.). *Memórias do teatro no ABC paulista: expressões de cultura e resistência*. Porto Alegre: Editora da PUC/RS, 2013.
- MAGALDI, Sábato. *Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo: 1875-1974*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.
- MARIA, Danilo Bezerra. *Nem todas amadas, nem todas mulheres*. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/events/23>>. Acessado em 22 de julho de 2015.
- MARINIS, Marco de. *Em busca del actor y Del espectador*. Buenos Aires: Galerma, 2005.
- MARQUES, Daniel; REIS, Angela. *A permanência do teatro cômico e musicado*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 321-335.
- MARTINS, Heloísa Helena T. de Souza. *Igreja católica e movimento operário no ABC*. São Paulo: Hucitec, 1994.

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. 2008, 2v. Tese (Doutorado em História Social). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

_____. *O teatro de grupo na cidade de São Paulo e a criação de espetáculos (na condição de experimentos) estéticos sociais*. Disponível em <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/viewFile/2841/2219>>. Acessado em 12 de abril de 2016.

MATE, Alexandre Luiz. *Formação é importante no teatro*. Disponível em <<http://www.miguelarcanjoprado.com/2014/07/06/coluna-do-mate-a-importancia-da-formacao-de-atores>>. Acessado em 20 de abril de 2015.

_____. *Uma Cia. [ARTEHÚMUS] de Teatro que apresenta uma tanta Maria*. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/events/23>>. Acessado em 22 de julho de 2015.

MELLONE, Maurício. *Relação palco e plateia é rompida em novo espetáculo de Evill Rebouças*. São Paulo, 2014. Disponível em: <<http://favodomellone.com.br/relacao-palco-plateia-e-rompida-em-novo-espetaculo-de-evill-reboucas/>>. Acessado em 05 de fevereiro de 2016.

_____. *O mito de Hamlet recriado para os nossos dias*. Disponível em <www.favodomellone.com.br/o-mito-de-hamlet-recriado-para-os-nossos-dias>. Acessado em 30 de julho de 2015.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais*. São Paulo: Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, nº 34, p. 09-23, 1992.

MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão: uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985.

MOSTAÇO, Edelcio. *Moderno (teatro)*. In: FARIA, João Roberto; GUINSBURG, Jaco; LIMA, Mariangela Alves de. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Edições Sesc SP: Perspectiva, 2009, p. 200-202.

_____. *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo: Proposta, 1982.

_____. *A questão experimental: a cena dos anos de 1950-1970*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013, 2v, p. 215-238.

NASCIMENTO, Thiago Tadeu M. do. *O Grupo Teatro da Cidade: experiência profissional nos palcos do ABC (1968-1978)*. 2006, 51f. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2006.

NAZARETH, Carlos Augusto. *Trama: um olhar sobre o teatro infantil ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2012.

OLIVEIRA, Letícia Mendes de. *Dramaturgia da recepção: anotações sobre uma experiência prática com a Cia. Arthumus de Teatro*. In: ARTEHÚMUS; REBOUÇAS (org.). *Revista Ateliê Compartilhado*, nº2, março/2014, p. 113-124.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. *Cenas de rua: o teatro operário no ABC no pós 1964*. Londrina, 2005. Disponível em <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S23.0555.pdf>> Acessado em 24 de agosto de 2015.

_____. *Era uma vez São Bernardo (1971-1982)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007a.

_____. *O ABC dos trabalhadores no pós-1964: Os grupos de teatro Ferramenta e Forja*. Rio de Janeiro, 2007b. Disponível em: <<http://www.historiaelutadeclases.uff.br/index.php/HLC/article/view/19>>. Acessado em 02 de julho de 2014.

_____. *Pensão e liberdade: cenas e imagens do mundo do trabalho*. Rio de Janeiro: 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/2404/pdf_656>. Acessado em 02 de julho de 2014.

PATRIOTA, Rosângela. *O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*. In: RAMOS, Alcides Freire; PATRIOTA, Rosângela. *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERAZZO, F. Priscila; LEMOS, Vilma (org.). *Memórias do teatro no ABC paulista: expressões de cultura e resistência*. Porto Alegre: Editora da PUC/RS, 2013.

PEREIRA, Sandra Márcia C. *Teatro infantil: um olhar para o desenvolvimento da criança*. Bahia, 2005. <Disponível em http://www.periodicos.uesb.br/index.php/aprender/article/viewFile/3813/pdf_140>. Acessado em 04 de setembro de 2015.

- POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 2, nº3, p. 3-15, 1989.
- POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, vol. 5, nº10, p. 200-212, 1992.
- PONTES, Heloisa. *Destinos mistos: os críticos do Grupo Clima em São Paulo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RABETTI, Maria de Lourdes. *Contribuição para o estudo do moderno teatro brasileiro: a presença italiana*. 1989, 2 volumes. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- REBOUÇAS, Evill. *A dramaturgia e a encenação no espaço não convencional*. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena*. São Paulo: Paz e Terra, 1991.
- SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: Educ, 2000.
- _____. *Crítica genética e semiótica: uma interface do possível*. In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 177-201.
- _____. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2008.
- _____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.
- _____. *Redes de Criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Editora Horizonte, 2014.
- SANTOS, Jacqueline Pithan dos. *Miroel Silveira: um homem de teatro no espírito de seu tempo*. 2010, 197 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- SANTOS, Urames Pires. *Eu e o teatro*. In: Revista Raízes. Ano XVII, nº32, p.24-27. São Caetano do Sul, Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, Dezembro/2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SILVA, Armando Sérgio. *Uma oficina de atores: a Escola de Arte Dramática de Alfredo Mesquita*. São Paulo: EDUSP, 1989.

SILVA, José Armando Pereira da. *O teatro em Santo André: 1944-1978*. Santo André: PUBLIC Gráfica e Fitolito Ltda, 1991.

_____. *Teatro local centralizava atividades culturais nos anos 60*. In: Revista Raízes. Ano XI, nº21, p.64-68. São Caetano do Sul, Fundação Pró-Memória de São Caetano do Sul, Julho/2000.

_____. *Província e Vanguarda: apontamentos e memória de influências culturais 1954-1964*. Fundo de Cultura do Município de Santo André. Secretaria de cultura, esporte e laser, 2000.

_____. *Escola de Teatro da Fundação das Artes de São Caetano do Sul: 1969-192*. Santo André: Alpharrabio, 2011.

SILVA, Daniela Macedo da. *Risos e lágrimas: O Teatro Amador em Santo André na década de 1960*. 2006, 37f. Trabalho de conclusão de curso. Universidade Municipal de São Caetano do Sul. São Caetano do Sul, 2006.

SILVA, Laís Marques. *Escuta-ação: pistas para a criação do ator em diálogo com o sistema dos Viewpoints*. 120, 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

SIMÕES, Giuliana. *Veto ao modernismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 2010.

TORRES, Walter Lima. *Os ensaiadores e as encenações*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 479-496.

TORRES, Walter Lima; VIEIRA, José Francisco. *Artistas e companhias dramáticas estrangeiras no Brasil*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 455-479.

TROTTA, Rosyane. *Grupos de teatro no Brasil: convergências e divergências*. In: *Subtexto – Revista de Teatro do Galpão Cine Horto*, 2013, nº 5, p. 31-36. Disponível em <<http://galpaocinehorto.com.br/wp-content/uploads/2013/09/subtexto5.pdf>>. Acessado em 12 de abril de 2016.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

- URBINATTI, Tin. *Peões em Cena*: Grupo de Teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011.
- VANNUCCI, Alessandra. *Artistas dramáticos estrangeiros no Brasil*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 275-296.
- VENÂNCIO, Paula. *A cena do subúrbio*: O teatro como meio de comunicação da cultura local na região do ABC paulista. 2012, 187f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Municipal de São Caetano do Sul. São Caetano do Sul, 2012.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.
- _____. *Não adianta chorar*: teatro de revista brasileiro... Oba! Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- _____. *O Teatro de Revista*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p.436-455.
- WEBBER, Regina. *Relatos de Quem Colhe Relatos*: Pesquisas em História Oral e Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Revista de Ciências Sociais, vol. 39, n. 1, p. 163-183, 1996.
- WEINBERG, Denise. *Amada*. Disponível em <<http://www.teatroficina.com.br/events/23>>. Acessado em 22 de julho de 2015>.
- WERNECK, Maria Helena. *A dramaturgia*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2012, 1v, p. 417-436.
- WILLEMART, Philippe. *Como se constitui a crítica literária?* In: ZULAR, Roberto (org.). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 73-93.
- WILLEMART, Philippe. *Crítica genética e psicanálise*. São Paulo: Perspectiva; Brasília, DF: CAPES, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Materialismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 2011.

b) Sítios eletrônicos visitados:

- www.miguelarcanjoprado.com
www.encyclopedia.itaucultural.org.br
www.campsbc.org.br/institucional
www.artehumus.blogspot.com
www.artehumus.com

www.del.art.br
www.teatroficina.com.br
www.overmundo.com.br
www.terra.com.br
www.yahoo.com
www.catracalivre.com.br
www.aplausobrasil.com.br
www.gazetazn.com.br
www.spescoladeteatro.org.br
www.revistain.com.br
www.gazetazn.com.br
www.sampaonline.com.br
www.entretenimento.r7.com
www.amoteatro.com.br
www.diletanteprofissional.blogspot.com.br
www.verbenacomunicacao.blogspot.com.br
www.livroseideias.wordpress.com

c) Documentos coletados no arquivo pessoal de Evill Rebouças

Guias Culturais

Agenda Cultural (SP)
Agenda News (SP)
Guia Cultural de São Bernardo do Campo
Guia cultura dia-a-dia
Guia da Folha de São Paulo
Guia da Veja São Paulo
Guia do Estado de S. Paulo
Guia Off (SP)

Jornais

A Fronteira
Assis
Diário do Grande ABC
Diadema Jornal

Diário Popular Revista
Folha de São Paulo
Jornal da Tarde
Jornal do Planalto
Mogi News
O Estado de S. Paulo
Rudge Ramos Jornal
São Bernardo Hoje

Matérias de sítios eletrônicos:

www.sampacentro.terra.com.br
www.davebarry.com
www.gdo.ro
www.commonwealthtimes.com
www.adevarulonline.ro

Textos dramatúrgicos:

Explode seiva bruta (1987);
No Reino de Carícias (1990);
Pingo pingado, papel pintado (1992);
Dandara, o marinheiro (1995);
Evangelho para lei-gos (2000);
Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria (1998/2007);
Ohamlet – do Estado de homens e de bichos (2011);
O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário (2014).

Projetos de montagem:

No Reino de Carícias;
Pingo pingado, papel pintado;
Evangelho para lei-gos;
Amada, mais conhecida como mulher e também chamada de Maria;
Ohamlet – do Estado de homens e de bichos;
O desvio do peixe no fluxo contínuo do aquário.

d) Fontes consultadas para a formatação da tabela 1:

Textos e biografias:

ALMEIDA, Lara Monique Oliveira. *Eugênia Brandão: a primeira repórter do Brasil*. Disponível em <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/6o-encontro-2008-1/EUGENIA%20BRANDaO.pdf>>. Acessado em 15 de abril de 2015.

AGUIAR, Flavio; AREAS, Vilma; FARIA, João Roberto (orgs.). *Décio de Almeida Prado: um homem de teatro*. São Paulo: FAPESP: EDUSP, 1997.

DÓRIA, Gustavo. *O moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.

FERMINO, Ricardo L. Aidar. *No palco, no papel e na prisão: uma biografia (seguida de antologia) de Álvaro Moreyra*. 2005, 237f. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

FERNANDES, Nanci. *Primeiras tentativas de modernização*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013a, 2v, p. 43-57.

_____. *Os grupos amadores*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013b, 2v, p. 57-80

LEVIN, Orna Messer. *O teatro dos escritores modernistas*. In: FARIA, João Roberto (org.). *História do Teatro Brasileiro*. Edições Sesc SP: Perspectiva, 2013, 2v, p. 21-43.

TOLEDO, J. *Flávio de Carvalho: comedor de emoções*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Sítios eletrônicos:

www.encyclopedia.itaucultural.org.br

www.academia.org.br

www.academiapaulistadeletras.org.br

www.antaprofana.com.br

www.funarte.gov.br

www.academiamedicinasaopaulo.org.br

www.belasartes.br

e) Entrevistas

Entrevistas com os integrantes da Cia. Artehúmus de Teatro

MORENO, Solange. Entrevista concedida a Natália Guimarães. Santo André, 19 de junho de 2014.

MUSSI, Leonardo. Entrevista concedida a Natália Guimarães. São Paulo, 06 de maio de 2015.

NININ, Roberta. Entrevista concedida a Natália Guimarães. São Paulo, 22 de junho de 2015.

ORTEGA, Daniel. Entrevista concedida a Natália Guimarães. São Paulo, 13 de março de 2015.

REBOUÇAS, Evill. Entrevista concedida a Natália Guimarães. São Paulo, 11 de dezembro de 2014.

REBOUÇAS, Evill. Entrevista concedida a Natália Guimarães. São Bernardo do Campo, 18 de dezembro de 2015.

SALLES, Cristiano. Entrevista concedida a Natália Guimarães. São Paulo, 26 de março de 2015.

SILVA, Pedro Eduardo. Entrevista concedida a Natália Guimarães. Santo André, 10 de março de 2015.

Entrevistas transcritas coletadas no Núcleo Memórias do ABC da Universidade de São Caetano do Sul

ABREU, Luis Alberto de. Entrevista concedida a Herom Vargas e Eduardo Chaves. São Caetano do Sul, 2005.

ANDRADE, Milton. Entrevista concedida a Priscila F. Perazzo, Herom Vargas, Eduardo Chaves e Daniele Barbosa. São Caetano do Sul, 2005.

ASSUMPCÃO, Hilda Breda. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

ASSUMPCÃO, Hilda Breda. Entrevista concedida a Elias Estevão Goulart, Herom Vargas e Eduardo Chaves. São Caetano do Sul, 2005.

BEVILÁQUA, Inajá. Entrevista concedida a Elias Estevão Goulart, Eduardo Chaves e Tiago Magnani. São Caetano do Sul, 2005.

BREDA, Cleide. Entrevista concedida a Herom Vargas e Eduardo Chaves. São Caetano do Sul, 2005.

BREDA, Vilma. Entrevista concedida a Herom Vargas, Elias Estevão Goulart e Eduardo Chaves. São Caetano do Sul, 2005.

CAIELLI, Roberto. Entrevista concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva. São Caetano do Sul, 2003.

CASTELAN, Antônio Cássio. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

CAVALHERI, Ana Maria Medici. Entrevista concedida a Priscila F. Perazzo, Tiago Magnani e Danielle Barbosa. São Caetano do Sul, 2005.

CAVALHERI, Ana Maria Medici. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

DIAS, Solange Aparecida. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

FIGUEIREDO, Haydée. Entrevista de história de vida concedida a Priscila F. Perazzo e Eduardo Chaves. São Caetano do Sul, 2005.

FIGUEIREDO, Laura. Entrevista concedida a Priscila F. Perazzo e Eduardo Chaves. São Caetano do Sul, 2005.

GUEDES, Sônia. Entrevista concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva. São Caetano do Sul, 2003.

LIRA, José Carlos. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

MACIEL NETO, Augusto. Entrevista concedida a Vilma Lemos e Vanessa Guimarães de Macedo. São Caetano do Sul, 2003.

MACIEL NETO, Augusto. Entrevista concedida Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

MARQUES JR. Waldemar de Azevedo. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

MELO, Dilma. Entrevista concedida a Elias Estevão Goulart e Tiago Magnani. São Caetano do Sul, 2005.

PETRIN, Antônio Aracílio. Entrevista concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva. São Caetano do Sul, 2003.

QUEIROZ, Márcia Vezzà de. Entrevista concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva. São Caetano do Sul, 2003.

SAMPAIO, Lídia Zózima. Entrevista concedida a Herom Vargas e Eduardo Chaves. São Caetano do Sul, 2005.

SILVA, José Armando Pereira da. Entrevista concedida a Priscila F. Perazzo e Vanessa Guimarães de Macedo. São Caetano do Sul, 2003.

SILVA, José Armando Pereira da. Entrevista concedida Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

SILVA, Pedro Eduardo. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

SILVEIRA, Mauro Afonso. Entrevista concedida a Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

URBINATTI, Tin. Entrevista concedida Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2011.

URBINATTI, Tin. Entrevista concedida Paula Venâncio. São Caetano do Sul, 2010.

VEZZÁ, Ivone Caielli. Entrevista concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva. São Caetano do Sul, 2003.

VEZZÁ, Lucia. Entrevista concedida a Vilma Lemos e Daniela Macedo da Silva. São Caetano do Sul, 2003.

VEZZÁ, Noretta. Entrevista concedida a Priscila F. Perazzo e Daniela Macedo da Silva. São Caetano do Sul, 2003.

ANEXOS

Fichas técnicas dos espetáculos da Cia. Artehúmus de Teatro

Nas fichas técnicas apresentadas a seguir estão elencados todos os artistas e profissionais que participaram dos espetáculos da Cia. Artehúmus de Teatro ao longo de toda sua trajetória. Todas as informações foram coletadas no sítio virtual do coletivo <www.artehumus.com>.

EXPLODE SEIVA BRUTA

DRAMATURGIA: Evill Rebouças

DIREÇÃO: Edemir Praxedes Branca

ELENCO:

Alvini di Lima

Airton Dupin

Evill Rebouças

João Kinow

Paulo Alvarado

FIGURINOS: O Grupo

CENÁRIO: Edemir Praxedes Branca

SONOPLASTIA: Diaulas Ulysses

ILUMINAÇÃO: Carlão Silva

IDENTIDADE VISUAL: Edemir Praxedes Branca

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.

NO REINO DE CARÍCIAS

DRAMATURGIA E DIREÇÃO: Evill Rebouças

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Lídia Zózima

ELENCO:

Solange Moreno

Evill Rebouças

Substitutos: Carlos Albant e Lize Nascimento

CENÁRIO: Edemir Praxedes Branca

CRIAÇÃO DE BONECOS: Edilson Ferri e Agda Carvalho

FIGURINO: Edemir Praxedes Branca

CONFECÇÃO DE FIGURINOS: Maria Mara

MÚSICAS ORIGINAIS: Celso Menezes e Evill Rebouças

ARRANJOS MUSICAIS: Mauro Cogo

TRILHA SONORA: Carlos Camargo

FOTOS: Gastão

REALIZAÇÃO: Realização: Cia Artehúmus de Teatro.

PINGO PINGADO, PAPEL PINTADO

DRAMATURGIA E DIREÇÃO: Evill Rebouças

ELENCO:

Solange Moreno

Evill Rebouças

Cláudia Cascarelli

Substitutos: Carlos Albant e Lize Nascimento

MÚSICAS ORIGINAIS: Celso Menezes e Evill Rebouças

ARRANJOS MUSICAIS: Mauro Cogo

EXECUÇÃO MUSICAL (AO VIVO): Cláudia Cascarelli

ILUMINAÇÃO: Carlos Camargo

CRIAÇÃO DE BONECOS: Marcos Moura

CENÁRIO E FIGURINOS: Edemir Praxedes Branca

FOTOS: Gastão

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro

DANDARA, O MARINHEIRO

DRAMATURGIA: Evill Rebouças

DIREÇÃO: Luís Rossi

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Milton de Almeida

ELENCO

Carlos Albant

Diaulas Ullysses

Evill Rebouças

Solange Moreno

Tony Francisco

CENÁRIO: Luís Rossi

FIGURINOS: Rita Benitez

TRILHA SONORA: Tunica

ILUMINAÇÃO: Domingos Quintiliano

OPERAÇÃO DE LUZ: Lize Nascimento

PREPARAÇÃO CORPORAL: Lídia Zózima

FOTOS: Marcos Blau e Gastão

DIREÇÃO DE ARTE: Bernardo Krasniansky

IDENTIDADE VISUAL: Francisco Leopoldo, Marcos Moura e Ismar Marques.

DIVULGAÇÃO: Marcos Brandão e Guto Galhardi

PRODUTOR EXECUTIVO: Daniel Palmeira

PRODUÇÃO: Diaulas Ullysses, Evill Rebouças e Solange Moreno

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.

ANTES DE DORMIR

DRAMATURGIA: Manuel Filho

DIREÇÃO: Antonio de Andrade

ELENCO:

Anette Lewin

Evill Rebouças

Fernanda Verdasca

CENÁRIO: Carlos Colabone

FIGURINOS: O Grupo

TRILHA SONORA: Tunica

FOTOS: Manuel Filho

ILUMINAÇÃO: Edu Silva

PRODUÇÃO EXECUTIVA: Anette Lewin, Fernanda Verdasca e Manuel Filho

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro e Grupo Arte & Fatos

CAMPO DE TRIGO

CONCEPÇÃO, DRAMATURGIA E DIREÇÃO: Davi Taiu

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Evill Rebouças

ELENCO:

Elenco 1ª montagem:

Davi Taiu

Carlos Gaúcho

Elenco 2ª montagem:

Davi Taiu

Evill Rebouças

FIGURINO: Davi Taiu

CRIAÇÃO MUSICAL: Carlos Gaúcho

EXECUÇÃO MUSICAL (AO VIVO): Evill Rebouças

ILUMINAÇÃO: O Grupo

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.

AS RELAÇÕES DO QORPO

AUTOR: Qorpo Santo

ADAPTAÇÃO DRAMATÚRGICA: Evill Rebouças

DIREÇÃO: Evill Rebouças

ELENCO:

Elenco 1ª montagem:

André Rosa

Fábio Supérbi

Leonardo Mussi

Elenco 2ª montagem:

Álvaro Franco

Daniel Ortega

Leonardo Mussi

FIGURINOS: Daniel Ortega e Álvaro Franco

TRILHA SONORA: Tunica

FOTOS: Diaulas Ullysses

ILUMINAÇÃO: Edu Silva

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.

EVANGELHO PARA LEI-GOS

DRAMATURGIA: Evill Rebouças

DIREÇÃO: Evill Rebouças

COLABORAÇÃO POÉTICA: Marcelo Maluf

ELENCO:

Bia Szvat

Bruno Feldman

Daniel Ortega

Gilda Vandenbrande

Leonardo Mussi

Oswaldo Anzolin

Roberta Ninin

Solange Moreno

CENOGRAFIA: Oswaldo Anzolin

FIGURINOS: Fabiana Bueno de Castro

ASSISTENTE DE FIGURINOS: Tábata Costa

MÚSICAS ORIGINAIS: Eliseu Paranhos

EXECUÇÃO MUSICAL (AO VIVO): Cláudia Cascarelli

DIREÇÃO MUSICAL: Gilda Vandenbrande

ILUMINAÇÃO: Edu Silva

OPERAÇÃO DE LUZ: Cic Morais, Douglas Fernando e Thiago Barbosa

FOTOS: Eduardo Raimondi e Jefferson Coppolla

IDENTIDADE VISUAL: Oswaldo Anzolin

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Gustavo Baena

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.

AMADA, MAIS CONHECIDA COMO MULHER E TAMBÉM CHAMADA DE MARIA

DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO: Evill Rebouças

Elenco:

Daniel Ortega

Edu Silva

Leonardo Mussi

Roberta Ninin

Solange Moreno

CONSULTORIA ARTÍSTICA: Marcio Aurelio

FIGURINOS E ADEREÇOS: As Mariposas (Maria Zuquim e Juliana Napolitano)

DESIGNER DE LUZ E SONOPLASTIA: Edu Silva

MONTAGEM DE LUZ: Edu Silva e Nilson Castor

FOTOS: Alícia Peres

REGISTRO AUDIOVISUAL: Montana Produções

PROJETO GRÁFICO: Caminho Criativo

Assessoria de imprensa: Canal Aberto

ESTÁGIO EM DIREÇÃO: Queila Rodrigues

PROVOCADORES TEÓRICOS: Berenice Raulino, Bernadete Alves, Carolina Gonzalez, Marcio Aurelio e Wagner de Miranda.

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.

OHAMLET – DO ESTADO DE HOMENS E DE BICHOS

DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO: Evill Rebouças

ELENCO:

Daniel Ortega

Edu Silva

Leonardo Mussi

Nilson Castor

Queila Rodrigues

Rafael Nascimento/Cristiano Sales

Roberta Ninin/Janaína Meireles

Solange Moreno

FIGURINOS: Daniel Ortega e Acácio Abreu de Oliveira

ENVELHECIMENTO DE TECIDOS: Guilherme Amaral

COSTUREIRAS: Zazá e Jurema Santos

CENOGRAFIA: Evill Rebouças

CRIAÇÃO DE INSTALAÇÕES: Leonardo Mussi

ADEREÇOS: Adilson Vieira

TRILHA MUSICAL E SONORIDADES: O Grupo

MIXAGEM: Eduardo Prado e Rafael Nascimento

MÚSICAS ORIGINAIS: Evill Rebouças, Leonardo Mussi e Roberta Ninin

CRIAÇÃO DE VIDEOPROJEÇÕES: Luciana Ramin

CRIAÇÃO DE LUZ: Edu Silva

OPERAÇÃO DE LUZ, SOM E MÍDIAS: Cic Moraes

CONSULTORIA SONORA: Cristiano Gouveia

CONSULTORIA EM *VIEWPOINTS*: Roberta Nazaré

FOTOS: Alícia Peres, José Rebouças e Tercio Emo

IDENTIDADE VISUAL: Eduardo Cardozo da Silva

PROVOCADORES TEÓRICOS: Alexandre Mate; Cláudio Cajaiba; Daniele Pimenta; José Manuel Lázaro; Letícia Andrade; Ruy Filho; Solange Dias.

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.

O DESVIO DO PEIXE NO FLUXO CONTÍNUO DO AQUÁRIO

DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO: Evill Rebouças

ELENCO:

Daniel Ortega

Edu Silva

Solange Moreno

Natália Guimarães

Cristiano Sales

CENOGRAFIA: Luís Rossi

CRIAÇÃO DE MÍDIAS ELETRÔNICAS: O Grupo

CONSULTORIA DE MÍDIAS ELETRÔNICAS: Carlos Camargo e Plataforma Wat-PUC

FIGURINOS: Daniel Ortega

CRIAÇÃO DE LUZ: Edu Silva

CRIAÇÃO DE SONORIDADES: O Grupo

PREPARAÇÃO EM *VIEWPOINTS*: Roberta Nazaré

PREPARAÇÃO DE MODOS DE RECEPÇÃO: Letícia Andrade

FOTOS: Bob Souza, Will Cavagnoli, Augusto Paiva, José Rebouças e Melca Medeiros

IDENTIDADE VISUAL: Stela Ramos

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Roberta Ninin

CONTRIBUIÇÃO POÉTICO-DRAMATÚRGICA: Glauce Gomes e Marcelo Hessel

OPERAÇÃO DE MÍDIAS E SOM: O elenco

OPERAÇÃO DE LUZ: Carlos Camargo

PROVOCADORES TEÓRICOS: Adélia Nicolete; Alexandre Mate; Beatriz OSilva; Daniele Pimenta; Letícia Mendes de Oliveira; Ligia Borges Matias; Luiza Maia; Natália Siufi; Osmar Azevedo; Ruy Filho.

ASSESSORIA DE IMPRENSA: Arteplural Assessoria Comunicação e Verbena Comunicação

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO: Cris Bezerra

REALIZAÇÃO: Cia. Artehúmus de Teatro.