

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

COMPANHIA ESTÁVEL DE TEATRO –
A PRÁXIS COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

DANIELA GIAMPIETRO SZOT

SÃO PAULO

2016

DANIELA GIAMPIETRO SZOT

**COMPANHIA ESTÁVEL DE TEATRO –
A PRÁXIS COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO DO INSTITUTO DE ARTES DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE
MESQUITA FILHO”, PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO
DE MESTRE.

ORIENTADOR: PROF. DR. ALEXANDRE LUIZ MATE

SÃO PAULO

2016

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

S998c Szot, Daniela Gianpietro, 1977-
Companhia Estável de Teatro - a práxis como processo de criação / Daniela Gianpietro Szot. - São Paulo, 2016.
126 f. ; il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Teatro – São Paulo. 2. Movimentos sociais. 3. Espaços públicos. I. Mate, Alexandre. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.0981

AGRADECIMENTOS

Minha profunda gratidão ao querido mestre Alexandre Mate, pela orientação generosa e pela delicadeza de cada gesto. Também agradeço a Simone Carleto, Bob Sousa, Luís Eduardo Frin, Letícia Monteiro, André Murrer, Rodrigo Morais Leite, Carlos Rogério, Beatriz Calló, Ângela Consiglio, Fernanda Azevedo, Andre Stuchi, Miguel Arcanjo Prado e, especialmente, a Laura Melamed Barbosa, pelas reflexões, companheirismo, vinhos e partilhas noite à dentro.

Sou profundamente grata a Carminda Mendes André e a Jade Percassi pela disponibilidade em compartilharem seus olhares sobre esta pesquisa.

Como não poderia deixar de ser, agradeço às companheiras e companheiros da Estável, com quem compartilhei mais de quinze anos de afeto e aprendizagem. Dentre todos os “Estáveis”, agradeço, especialmente, a Andressa Ferrarezzi, Nei Gomes, Osvaldo Pinheiro e Osvaldo Hortêncio - irmãos de longa caminhada - que colaboraram diretamente com as reflexões aqui apresentadas.

Também expresso meu profundo afeto e gratidão a Renata Zhaneta, parceira querida e sempre tão generosa com o Coletivo, que me presenteou com uma linda entrevista regada a bolo, memórias, risadas e café.

Agradeço a Jonatas Marques, sempre tão pronto a ajudar em qualquer circunstância.

Agradeço, por fim, às companheiras e companheiros que se dedicam, incansavelmente, ao teatro militante.

RESUMO

Por intermédio desta pesquisa, buscou-se compreender alguns aspectos estéticos, políticos e pedagógicos presentes na construção de três espetáculos da Companhia Estável de Teatro: *Auto do circo*, *Homem cavalo e sociedade anônima* e *Conjugado*. Tomando como base a interlocução do Coletivo com os diferentes espaços públicos da Zona Leste paulistana, sobretudo, onde cada uma das obras foi produzida, empreendeu-se um esforço de reflexão no sentido de elucidar as relações entre o processo de formação coletiva dos integrantes da Estável e o resultado estético e social de suas obras.

Palavras-chaves: Teatro paulistano, teatro de grupo, movimentos sociais, espaços públicos, Companhia Estável de Teatro.

RESUMEN

A través de esta investigación se tratará de comprender y tantos aspectos estéticos, políticos y pedagógicos en la construcción de tres espectáculos del Companhia Estável de Teatro: *Auto do circo*, *Homem cavalo e sociedade anônima* y *Conjugado*. Basado en el diálogo del Colectivo con los diferentes espacios públicos de la Zona Este de Sao Paulo, donde cada una de las obras fueron producidas, destinado a dilucidar la relación entre el proceso de formación colectiva de los miembros del Companhia Estável y los resultados estéticos y sociales de sus obras

Palabras clave: Teatro paulistano, grupo de teatro, movimientos sociales, espacios públicos, Companhia Estável de Teatro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Número de passeio aéreo em <i>Auto do Circo</i> , 2007.....	42
Figura 2: Número de trapézio de Voos, 2007.....	43
Figura 3: Detalhe da estrutura e do cenário de <i>Auto do Circo</i> , 2007.....	48
Figura 4: Vista da área externa do Arsenal da Esperança, 2006.....	49
Figura 5: Lona de circo armada sobre antiga quadra de futebol Arsenal da Esperança, 2006.....	54
Figura 6: Improvisação com a personagem Osmundo Arsenal da Esperança, 2006.....	57
Figura 7: Abrigado faz uso de um dos telefones públicos do espaço, Arsenal da Esperança, 2008.....	58
Figura 8: Espetáculo <i>Homem cavalo e sociedade anônima</i> . Arsenal da Esperança, 2008.....	59
Figura 9: Espetáculo <i>Homem cavalo e sociedade anônima</i> Arsenal da Esperança, 2008.....	60
Figura 10: Espetáculo <i>Homem cavalo e sociedade anônima</i> Arsenal da Esperança, 2008.....	76
Figura 11: Espetáculo <i>Homem cavalo e sociedade anônima</i> Arsenal da Esperança, 2008.....	79
Figura 12: Espetáculo <i>Homem cavalo e sociedade anônima</i> Arsenal da Esperança, 2008.....	81
Figura 13: Espetáculo <i>Homem cavalo e sociedade anônima</i> Arsenal da Esperança, 2008.....	82
Figura 14 – Fila para entrada no refeitório. Arsenal da Esperança, 2007.....	85

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
1. Do ABCD... ao Cangaíba – percursos estéticos, pedagógicos e políticos da Companhia Estável em seus primeiros passos	13
1.1 O movimento Arte Contra a Barbárie e a luta por políticas públicas para o teatro paulistano.....	22
1.2 O circo como potência – formação de público e alguns “achados” estético-pedagógicos no caminho.....	37
1.3 O fim de um ciclo e o adeus à “praça”.....	44
2 A chegada ao Arsenal da Esperança – um mergulho necessário e doloroso na materialidade das relações sociais	46
2.1 Um “furo na lona” revela a classe trabalhadora – materialismo e dialética na busca de uma poética.....	63
2.2 Algumas heranças e estratégias do teatro de natureza política.....	68
2.3 <i>Homem cavalo e sociedade anônima</i> – um espetáculo “parido” por mil e duzentos homens em situação de rua.....	73
3 Conjugado – um espetáculo político com direito ao lirismo e à preguiça	86
3.1 Algumas heranças e breves apontamentos de experimentos com o teatro político no Brasil.....	89
3.2 Breves e sucintos aspectos sobre a formação da periferia paulistana.....	93
3.3 Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes.....	98
3.4 Nhocuné Soul e a musicalidade polifônica de um espaço periférico.....	102
3.5 À guisa de análise do <i>Conjugado</i>	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
BIBLIOGRAFIA GERAL	121

COMPANHIA ESTÁVEL DE TEATRO – A PRÁXIS COMO PROCESSO DE CRIAÇÃO

INTRODUÇÃO

A noite desceu. Que noite!
Já não enxergo meus irmãos.
E nem tão pouco os rumores que outrora me perturbavam.
A noite desceu. Nas casas, nas ruas onde se combate,
nos campos desfalecidos, a noite espalhou o medo e a total
incompreensão.
A noite caiu. Tremenda, sem esperança...
Os suspiros acusam a presença negra que paralisa os guerreiros.
E o amor não abre caminho na noite.
A noite é mortal, completa, sem reticências,
a noite dissolve os homens, diz que é inútil sofrer,
a noite dissolve as pátrias, apagou os almirantes cintilantes!
nas suas fardas.
A noite anoiteceu tudo... O mundo não tem remédio...
Os suicidas tinham razão.
Aurora, entretanto eu te diviso,
ainda tímida, inexperiente das luzes que vais ascender
e dos bens que repartirás com todos os homens.
Sob o úmido véu de raivas, queixas e humilhações,
adivinho-te que sobes,
vapor róseo, expulsando a treva noturna.
O triste mundo fascista se decompõe ao contato de teus dedos,
teus dedos frios, que ainda se não modelaram mas que avançam
na escuridão
como um sinal verde e peremptório.
Minha fadiga encontrará em ti o seu termo,
minha carne estremece na certeza de tua vinda.
O suor é um óleo suave, as mãos dos sobreviventes
se enlaçam,
os corpos hirtos adquirem uma fluidez, uma inocência, um perdão
simples e macio...
Havemos de amanhecer.
O mundo se tingem com as tintas da antemanhã
e o sangue que escorre é doce, de tão necessário
para colorir tuas pálidas faces, aurora.

A noite dissolve os homens, Carlos Drummond de Andrade.

Diante do retrocesso ético e político que assola o Brasil neste ano de 2016, cujo paroxismo se expressaria na abertura inconstitucional do processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff - em uma sessão que revelou a face mais vergonhosa, reacionária e golpista de grande parte dos parlamentares brasileiros -, todo ato de resistência, mesmo simbólico, deve ser considerado necessário e urgente. Talvez, com o devido distanciamento histórico, a sessão do congresso nacional – que revirou e expôs ao vivo as fraturas e cicatrizes da frágil democracia brasileira – possa ser lembrada como, apenas, mais uma das tantas violências perpetradas contra a classe trabalhadora. No entanto, a atual conjuntura da política brasileira se tornou tão espantosa quanto o poder e o alcance do capitalismo a nível mundial. Nunca houve tamanha concentração de renda entre as elites.

Enquanto os pobres, gentrificados, se deslocam pelos continentes em busca de refúgio e de vida digna, a política mundial se reduz a um jogo para a manutenção dos privilégios de uma minoria endinheirada de parasitas sociais.

Nesse cenário assombroso, nascem mentiras e todo tipo de doutrinação ideológica, emergem intolerâncias e marchas fascistas por toda parte, eclodem reacionarismos, retrocessos e fanatismos religiosos e políticos. Tempo de absoluta deformação da ética.

Por outro lado, entre sonhos que persistem em meio a seres cindidos, as flores continuam rompendo o asfalto mostrando que nada, nem ninguém, pode cimentar o devir histórico. Há um velho mundo, grávido de possibilidades, que espera apenas a hora do parto. Assim, a luta por uma sociedade mais justa passa a ser tarefa de todos aqueles que se importam com a vida e com a dignidade das futuras gerações. Coletivamente e em movimento, sujeitos pertencentes a vários grupos, dentre os quais os de teatro, criam redes de interlocução, criatividade e resistência.

Artistas resistem contra a barbárie desde tempos imemoriais. Muitos deles, no entanto, sobretudo os que “riscaram o chão” em momentos de acirramento das desigualdades sociais, jamais figuraram nas páginas da história oficial. Muitos, inclusive, carregam o estigma de realizarem uma arte “menor”. De fato, a crítica hegemônica nunca mediu esforços para desqualificar o teatro “político”, “popular”, “de esquerda”, “de rua”... e tantas outras formas desenvolvidas no âmbito da militância. É preciso, portanto, reescrever a história

desses coletivos “à contrapelo” – adotando as reflexões de Walter Benjamim sobre a história - para que não se perca no tempo o conjunto de suas experiências.

A Companhia Estável de Teatro é um dos muitos coletivos teatrais cuja trajetória está fortemente vinculada ao atual e crescente movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo. Sua inserção no panorama artístico paulistano coincide com a implementação de programas públicos destinados a grupos de pesquisa teatral da cidade. Foi por intermédio do programa Cidadania em cena - implementado pela Secretaria Municipal de Cultura durante a gestão de Marta Suplicy (PT) - que o Coletivo pode desenvolver por três anos um intenso projeto de formação de público no Teatro Distrital Flávio Império, localizado no bairro de Cangaíba – zona Leste paulistana. Sem dúvida, essa teria sido a gênese da estruturação da Companhia Estável como coletivo autônomo, sendo fundamental tal experiência no que diz respeito ao início de uma aprendizagem estética, política e pedagógica que acompanharia os artistas ao longo de sua história.

Analisar os processos de criação dos espetáculos *Auto do circo*, *Homem cavalo e sociedade anônima* e *Conjugado* - significa, necessariamente, esclarecer as relações existentes entre o histórico da companhia, sua forma de produção e sua aprendizagem política e artística. Do mesmo modo, é fundamental explicitar o conjunto de ações realizadas pelos artistas nos diferentes espaços públicos – Teatro Flávio Império, Arsenal da Esperança e CDC Vento Leste – onde cada um dos espetáculos foi concebido.

No primeiro capítulo desta dissertação, serão feitas algumas considerações sobre a aprendizagem estética, pedagógica e política que permeou a trajetória do Coletivo desde sua formação embrionária, na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, até o fim de sua residência artística no Teatro Distrital Flávio Império. Além dos relatos de alguns integrantes, organizados no livro *Das Margens e bordas: Relatos de interlocução teatral – Companhia Estável 10 anos*, publicado no ano de 2011, foram realizadas entrevistas com alguns colaboradores envolvidos nas três obras aqui destacadas, como parte do *corpus* documental do projeto. Da mesma forma, críticas, publicações em meio virtual, projetos, programas e vídeos dos espetáculos fizeram parte da documentação analisada. Também no primeiro capítulo, foi dado destaque à trajetória do

movimento *Arte contra a barbárie* e sua luta por políticas públicas para o teatro na cidade de São Paulo.

No segundo capítulo, dando enfoque ao processo e à realização do espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*, buscou-se evidenciar algumas experiências que levaram o Coletivo a questionar as práticas que vinha realizando até então e, também, as contradições existentes em seu modelo de organização interna. Para melhor compreensão do percurso realizado pelos artistas em sua “nova fase”, o capítulo foi dividido em quatro partes. A primeira delas tratará das impressões iniciais e das expectativas da Estável no momento de sua chegada ao Arsenal da Esperança, abrigo de mil e duzentos homens em situação de rua, que passou a ser o espaço ocupado pelos atores após sua saída de Cangaíba. Na segunda parte, se investigará os motivos que ocasionaram uma profunda crise, instaurada durante o processo de criação do espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*, e os esforços conscientes dos integrantes em superar as contradições de sua prática artística dentro de um espaço tão representativo das desigualdades sociais. Na terceira parte, serão apontados alguns expedientes do teatro de agitação russo-soviético que influenciaram a organização e as estratégias adotadas por coletivos de teatro político da atualidade. Por fim, o capítulo se encerrará com a exposição da construção dramaturgica do espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*, buscando ressaltar as interferências e a participação dos acolhidos do Arsenal da Esperança durante os ensaios e as apresentações.

O terceiro e último capítulo descreverá alguns elementos poéticos e políticos presentes no espetáculo *Conjugado*. Tal obra foi composta a partir da junção de três coletivos artísticos: Companhia Estável, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes elementos e Nhocuné Soul. As três Companhias possuem em comum uma forte atuação na periferia paulistana, além de estarem alinhadas sobre pressupostos políticos que orientam sua arte na direção de uma estética contra hegemônica que sirva de instrumento para a crítica e para a transformação social.

A forma como o espetáculo foi produzido, sem as pressões que caracterizam os projetos de fomento, também foi um aspecto importante para a composição estética de *Conjugado*. Por esse motivo, a forma de produção do espetáculo também terá destaque nesta dissertação.

Dividido em cinco subcapítulos, o texto abordará, de modo sucinto, os aspectos mais relevantes - segundo a abordagem pretendida para este trabalho -, que permearam a poética do espetáculo. Os assuntos e as reflexões foram divididos da seguinte maneira: sucintos apontamentos sobre a história do teatro político no Brasil; alguns aspectos que envolvem a formação da periferia paulistana e as práticas de ocupação coletiva nos espaços públicos da cidade; o histórico do coletivo Dolores e o processo de formação de seus integrantes junto a outros movimentos sociais; algumas breves informações sobre o coletivo Nhocuné Soul – material que se encontra bastante incompleto pela absoluta falta de registros e referências acerca do Coletivo (que possui quinze anos de história). Foi possível, apenas, realizar uma pequena produção documental baseada em uma única entrevista do colaborador Renato Gama, músico integrante e fundador do Coletivo. Da referida entrevista foram extraídas todas as referências sobre Nhocuné Soul aqui apresentadas. Por fim, o terceiro capítulo se encerrará com a análise de alguns aspectos estéticos e políticos presentes em *Conjugado*.

Vale, ainda, destacar o quanto é fundamental as “fazedoras” e os “fazedores” de teatro registrarem e analisarem os seus percursos. Como integrante da Estável, tenho clareza de que esta pesquisa representa um conjunto significativo de pessoas. Assim como uma obra artística, a escrita resulta de processos criativos permeados por contradições, intenções e escolhas, nem sempre tão conscientes, de pontos de vista inspirados em múltiplas “vozes” criadoras. Em relação a esta dissertação, é possível afirmar que ela é fruto de trabalho e reflexão coletivos. Não fossem os companheiros da Companhia Estável de Teatro e os de tantos outros grupos parceiros, a presente pesquisa não teria razão de existir. É por esses grupos, e por intermédio de sujeitos comprometidos com um teatro socialmente consequente, que vale o esforço na composição dialética de um discurso produzido coletivamente.

1 – Do ABC ao Cangaíba – percursos estéticos, pedagógicos e políticos da Companhia Estável em seus primeiros passos.

Um galo sozinho não tece uma manhã:
Ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito [...]
E o lance a outro; e de outros galos
Que com muitos outros galos se cruzem
Os fios de sol de seus gritos de galo,
Para que a manhã, desde uma teia tênue,
Se vá tecendo, entre todos os galos.
E se encorpando em tela, entre todos,
Se erguendo tenda, onde entrem todos,
Se entretendo para todos, no toldo
(a manhã) que plana livre a armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
Que, tecido, se eleva por si: luz balão
Tecendo a manhã, João Cabral de Melo Neto.

Teatro é arte coletiva, pautada no tempo presente. Ele é tecido por múltiplas mãos e vozes, em processos de tantos enervamentos e dissonâncias. Do ponto de vista social, assim como outras manifestações artísticas, o teatro é um ato produzido por sujeitos históricos, em diferentes épocas e contextos, e a partir de determinadas condições materiais. Não sendo um fenômeno isolado de sua materialidade, a atividade teatral estará estritamente vinculada à sociedade e ao momento histórico em que é produzida. É possível verificar em um espetáculo de teatro ou, ainda, em um conjunto de espetáculos produzidos, a partir de determinada conjuntura histórica, o reflexo e, de certa forma, a radiografia de um tipo de sociabilidade. Desse modo, dependendo do aprofundamento e apreensão crítica de seus realizadores, a exposição de contradições e fissuras no tecido social podem reverberar na obra. Em um ensaio intitulado *O teatro e o historiador: interlocuções entre linguagem artística e pesquisa histórica*, Rosângela Patriota, ao se referir aos estudos de Raymond Williams e Edward Thompson sobre arte e sociedade, define o objeto artístico na condição de “[...] fragmentos carregados de possibilidades históricas” (2008, p.34). Fragmentos, tais, que também representam a expressão e luta simbólica de múltiplos pontos de vista sobre uma época, que podem ser apreendidos – por partes ou em sua totalidade – dependendo de um conjunto (in)articulado de questões.

No momento de sua criação, sobretudo no que concerne à prática do sujeito histórico chamado teatro de grupo, um espetáculo resulta de um intenso

e dialético processo de pesquisa e elaboração atravessado por necessidades, experimentações, rupturas e contradições. As investigações temáticas, a escolha por determinados processos de treinamentos, a aproximação com esse ou aquele “modelo” estético são estabelecidos não apenas por um desejo definido *à priori*, mas pela relação que o coletivo criador estabelece com os espaços que ocupa e com o arcabouço teórico-conceitual de que dispõe e que vai construindo em sua trajetória estética e social.

Portanto, dentro da esfera coletiva que pressupõe a atividade teatral, o trajeto epistemológico ou a aprendizagem ocorre pela práxis. Tal processo de construção de saberes, aliado à busca por uma arte socialmente significativa e engajada em questões sociais libertárias, pode possibilitar – tomando a acepção do educador Paulo Freire sobre o termo - novas “leituras do mundo” e a ruptura com as escamoteantes e perversas ideologias dominantes. Em certas circunstâncias, a prática do chamado teatro de grupo torna-se um caminho de conscientização coletiva na busca por alguma autonomia criativa. Mais ainda, a práxis teatral pode levar os sujeitos criadores a um processo de politização e compreensão do compromisso histórico-crítico entre arte e sociedade, ao mesmo tempo em que busca ampliar as possibilidades de leitura do espectador, com relação à obra e de si mesmo com relação ao mundo circundante. Como em qualquer pesquisa rigorosa e estruturada a partir de princípios intelectualmente engajados à maioria das gentes de seu tempo, a pesquisa e trabalhos estéticos, também, podem reproduzir e propor trocas de conhecimento, articulando o pensamento quanto ao arcabouço técnico além do prazer e da fruição.

No entanto, nenhum processo de formação, dentro e fora do meio artístico, pode ser considerado absoluto de modo que esteja a salvo de “retrocessos” e das mazelas ideológicas pautadas pelo ultra individualismo contemporâneo, que espetacularmente, no silêncio e nas frestas das relações sociais, vão se aninhando naturalizadamente. Do mesmo modo, seria ingenuidade imputar à categoria artística a “missão” de atuar acima das questões materiais e das pressões que envolvem a sobrevivência dos que se dedicam a uma atividade “residual” e artesanal como o teatro. É preciso considerar, a despeito dos acúmulos históricos e das vivências coletivas de tais artistas, que

muitos limites e tensões emergem a todo momento e que enxergá-los nem sempre é tarefa óbvia.

A Companhia Estável de Teatro é um dos muitos coletivos teatrais sediados na cidade de São Paulo cuja trajetória está fortemente vinculada ao atual movimento de teatro de grupo paulistano. Sua formação “embrionária” ocorreu em 1999 por intermédio da criação de um núcleo de pesquisa, denominado Núcleo Estável de Repertório¹, formado por estudantes da Fundação das Artes de São Caetano do Sul (São Caetano do Sul/ SP) e subsidiado pela mesma instituição. Tal instituição foi fundada no final da década de 1960 pela prefeitura municipal de São Caetano do Sul, durante a gestão do, então, prefeito municipal Walter Braido (1965/1969). A proposta original consistia em criar um centro de formação de artistas, com ações e diretrizes que não estivessem diretamente vinculadas ao Departamento de Educação e Cultura (Depec). Estruturalmente, mesmo sendo um órgão do Estado, uma fundação se constitui como sendo da administração indireta o que, de modo geral, “[...] possibilita certa liberdade administrativa, financeira e pedagógica, caracterizada pela proximidade das instâncias gestoras do objeto ao qual estão ligadas essas instituições” (AZEVEDO, 2011, p.42). Vale pontuar, no entanto, que o caráter autônomo da Fundação das Artes sempre esteve premido pela dependência financeira dos repasses da administração municipal e pelo fato de o cargo da presidência da instituição resultar da indicação da própria prefeitura. Obedecendo a tal estrutura, o projeto pedagógico da escola de teatro passou por quatro fases distintas: a implantação do curso livre de teatro (de 1968 a 1976); um período de produção de espetáculos (de 1977 a 1982); a implantação e a primeira fase da formação técnica (de 1983 a 1999) e a criação do curso para crianças, ampliação do curso técnico e implantação dos núcleos de pesquisa teatral (de 2000 até os dias atuais)².

¹ Entre os estudantes que, em algum momento, integraram o núcleo, é preciso destacar: Adriano Albuquerque, Andreia Calvi, Andressa Ferrarezi, Bianca Portela, Cristiano Bezerra, Daniela Giampietro, Di Marina, Hércules Amaral, Karina Martini, Melissa Aguiar, Nei Gomes, Osvaldo Hortêncio e Tatiana Montagnoli. Também é importante pontuar que o núcleo contou com a participação dos professores Tin Unrbinatti, Lídia Zózima Sampaio, Warde Marx e Pedro Alcântara.

² Sobre o assunto, é recomendável consultar a dissertação de Sérgio Azevedo: *[Arte(Gestão)Educação]: Gestão cultural e pedagogia do teatro no programa Viva Arte Viva*, 2011. Universidade de São Paulo.

Durante os dois anos em que o Núcleo Estável foi subsidiado pela Fundação das Artes, os estudantes envolvidos nas atividades recebiam um cachê (ou ajuda de custo) mensal de, aproximadamente, quatrocentos reais, para produzir pesquisas voltadas às necessidades da instituição e espetáculos teatrais que pudessem representar publicamente a escola de teatro nos mais variados eventos e comemorações do município. Antes de sua criação, já existiam na instituição dois outros núcleos formados por estudantes das escolas de música e de dança, cujas atividades também se pautavam em algumas demandas da direção. Desse modo, vinculado à Fundação por um contrato temporário de trabalho, o elenco, além de desenvolver pesquisa na área teatral, também era convocado a participar de eventos organizados pela prefeitura de São Caetano do Sul e a realizar alguns espetáculos comemorativos por “encomenda”. Embora não se deva negar a importância do processo de aprendizagem e das pesquisas desenvolvidas ainda em âmbito escolar, o vínculo institucional direto acabava limitando a autonomia do coletivo no que diz respeito às produções daquele período. Por esse motivo e, sobretudo, para os integrantes da Estável, o início efetivo da Companhia apenas ocorreria com a dissolução do núcleo de pesquisa, encerrado em função do corte do subsídio pela direção da escola que, à época, alegou dificuldades econômicas e contratuais para manutenção do núcleo teatral.

O início da estruturação da Companhia Estável como coletivo autônomo de teatro ocorreu em 2001, momento em que a conjuntura política na cidade de São Paulo possibilitou a implementação de programas públicos destinados a grupos de pesquisa teatral. O ponto de mudança para a Companhia recém constituída contou com outros fatores além do desejo e da mobilização dos artistas no sentido de imprimir continuidade aos seus trabalhos. A possibilidade de iniciar um processo continuado de investigação e produção estética – nos moldes em que a Estável viria a produzir - esteve diretamente relacionada com o fortalecimento do movimento de teatro de grupo em São Paulo e com um novo projeto político para o teatro em âmbito municipal. Já no início da gestão da, então, prefeita Marta Suplicy (PT), três importantes projetos da Secretaria Municipal de Cultura – tendo à época Marco Aurélio Garcia como secretário e Celso Frateschi como diretor do Departamento de Teatro - anunciavam um deslocamento de foco sobre a produção artística na cidade. Em 18 de julho de

2001, foi lançado publicamente um projeto de política cultural para o teatro contando com três eixos: “A sociabilização dos bens culturais; a veiculação e a difusão de uma produção na/da cidade; a elaboração de um pensamento estético-crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX” (TENDLAU, 2012, p. 92). Tais eixos, ainda que apresentassem problemas em sua concepção - como o estado, por exemplo, definiria quais seriam as questões mais relevantes do século XX? -, orientaram os programas desenvolvidos pelo Departamento de Teatro, sendo que, cada programa deveria ser uma peça complementar no projeto cultural da cidade. Três importantes iniciativas foram, então, postas em prática no início da gestão: O projeto Cidadania em Cena, o projeto Formação de Público e o programa que criava o Núcleo de Teatro Vocacional.

Em linhas gerais, o projeto Cidadania em Cena previa a ocupação dos teatros distritais por grupos teatrais, em caráter de residência artística. Mediante a inscrição e a aprovação de projetos, os grupos ocupariam por seis meses um dos teatros à sua escolha e, nele, deveriam desenvolver ações culturais – cursos, oficinas, espetáculos - voltadas para a comunidade. Os grupos deveriam, além de aprofundar sua pesquisa artística, exercer uma espécie de curadoria para os espaços promovendo atividades que envolvessem a população do bairro e de seu entorno por meio de atividades artístico-pedagógicas, apresentação de espetáculos, seminários e encontros para discussão e diversas outras atividades. O projeto Formação de Público tinha como principal objetivo a difusão de espetáculos teatrais para os estudantes da rede Municipal de Ensino. Tendo em vista o caráter formativo do projeto, as apresentações contavam com mediadores para auxiliarem as turmas e os educadores no aprofundamento da fruição e da apreciação crítica dos espetáculos. O Programa Teatro Vocacional, nasceu voltado para a formação de novos núcleos amadores de teatro e para a qualificação da produção “oculta” existente na cidade. Sobre a complementaridade dos três projetos, Maria Tendlau afirma:

Toda a política formulada pelo Departamento de Teatro tinha um horizonte de complementaridade entre os programas, cada um se alimentando das ampliações do outro. A qualificação de uma produção teatral não profissional dependia igualmente do incentivo dado à pesquisa – e à sua continuidade – dos grupos profissionais e, conseqüentemente, da difusão de suas criações e de seus conteúdos

de pesquisa. [...] O tripé produção/fruição/crítica se articulava como uma política geral do teatro na/da cidade” (2012, p.93).

Desse modo, no ano de 2001, com a aprovação do “Projeto Amigos da Multidão” no programa Cidadania em Cena, a Companhia Estável de Teatro não apenas se inseria no panorama artístico da cidade de São Paulo, mas iniciava uma trajetória de construção estética ligada às demandas ampliadas da categoria teatral e profundamente articulada com os espaços periféricos onde desenvolveu seus projetos. As linhas gerais dessa trajetória se tornam bastante evidentes quando, em 2011, a Companhia publicou um livro, escrito coletivamente pelos integrantes e por parceiros, denominado *Das Margens e Bordas – relatos de interlocução teatral. Companhia Estável 10 anos*. A escolha do nome se deu a partir de um esforço de síntese sobre o que, segundo a percepção dos envolvidos, melhor caracterizaria a Companhia em seu conjunto de experiências. Tomando as memórias sobre os dez anos de atividade do coletivo, os artistas avaliaram o processo de inserção nos espaços que ocupam como elemento determinante de sua poética. Em toda a obra, é possível verificar o esforço dos artistas para relacionar a pesquisa estética da Estável ao aprofundamento quanto à importância da percepção sobre o entorno social. No primeiro subcapítulo, escrito por Osvaldo Hortêncio – integrante da Estável de 2001 a 2012 -, intitulado *Do Cangaíba ao Arsenal*, fica evidente como a Companhia divide sua trajetória em duas fases distintas, orientadas pela interlocução desenvolvida com as comunidades dos lugares em que se estabeleceu. A primeira fase corresponde à ocupação do Teatro Flávio Império, onde o coletivo permaneceu de 2001 a 2004.

O Teatro Distrital Flávio Império foi inaugurado na década de 1992 durante a gestão municipal de Luiza Erundina (1989/93) - até então vinculada ao Partido dos Trabalhadores (PT). O aparelho cultural localizava-se no Bairro de Cangaíba, na Zona Leste, a aproximadamente dezessete quilômetros do centro da cidade. Segundo dados da prefeitura de São Paulo, a Zona Leste, área de grande extensão territorial, tem cerca de 3,3 milhões de habitantes (33% do total de paulistanos). Ainda segundo informações oficiais, estima-se que dos 904.089 trabalhadores atualmente desempregados na metrópole, 358.282 morem na região Leste da cidade (conhecida, também, como a área com maior número de nordestinos fora dos estados do Nordeste). Assim como ocorre, de modo geral,

nas zonas periféricas de São Paulo, a região carece de obras de infraestrutura, de serviços sociais básicos e, também, de investimentos culturais. É importante ressaltar que os noventa e seis distritos que dividem a cidade não obedecem, apenas, a uma divisão territorial e geográfica. Obedecem, antes, a uma divisão social, econômica e cultural pautada em um modelo higienista e de apartação da classe trabalhadora das áreas centrais ou mais valorizadas³.

Quando a Companhia iniciou as atividades do projeto “Amigos da Multidão”, o Teatro Flávio Império encontrava-se subutilizado e, há muito tempo, sem atividades culturais frequentes. Constatou-se que boa parte da vizinhança, sequer, imaginava que aquele prédio abrigava um aparelho público de cultura. A escolha pelo teatro, no momento de elaboração do projeto, ocorreu, também, por motivos estratégicos. Os integrantes da, então, recém-formada Companhia Estável avaliaram que possivelmente poucos coletivos estariam, de fato, interessados em ocupar o teatro com menor visibilidade dentre os distritais. E como estavam certos, foi essa avaliação estratégica que possibilitou que uma Companhia desconhecida, oriunda do ABCD paulista (abriga os municípios: Santo André, São Bernardo, São Caetano do Sul, Diadema, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra), fosse selecionada junto a outras com maior notoriedade⁴.

O projeto, desde sua prospecção, foi idealizado de acordo com as características do espaço e com a necessidade de revitalizá-lo após anos de abandono. Sumariamente, as ações consistiam em oferecer para a comunidade apresentações teatrais gratuitas, oficinas culturais – que no decorrer de três anos transformaram-se na principal ação formadora de público -, leituras dramáticas e ciclos de palestras. Além dessas ações, a Companhia previa, também, a montagem de dois espetáculos que deveriam ser dirigidos, genericamente, conforme constava do projeto “[...] por um grande diretor da atualidade”.

Em sua primeira formação, o núcleo artístico da Companhia era composto exclusivamente por atores e atrizes: Andressa Ferrarezi, Cristiano Bezerra, Nei

³ Sobre o assunto, vale consultar: Raquel Rolnik. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.

⁴ No mesmo edital foram aprovados: Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes para o Teatro Paulo Eiró (Santo Amaro – zona Sul); Companhia Pombas Urbanas para o Teatro Martins Penna (Penha – zona Leste); Companhia do Latão para o Teatro Cacilda Becker (Lapa – zona Oeste); Companhia Casa da Comédia para o Teatro Arthur Azevedo (Mooca – zona Leste) e Companhia Ocamorana e Grupo dos Sete para o Teatro Alfredo Mesquita (Santana - zona Norte).

Gomes, Osvaldo Hortêncio, Melissa Aguiar (que se desligou logo no início do projeto) e Daniela Giampietro (que, a princípio, entrou para ministrar oficinas teatrais para a comunidade). Jhaíra, Marcelo Meniquelli e Maria Dressler juntaram-se posteriormente ao núcleo artístico⁵. Todos os integrantes tinham formação técnica em teatro pela Fundação das Artes de São Caetano do Sul. Estruturalmente, a Companhia divergia dos principais coletivos que admirava e que adotava como referência de pesquisa estética, uma vez que, na Estável, não havia a figura de um diretor ou dramaturgo organizando o material cênico produzido. Dentre os grupos que os artistas idealizavam como modelares, mas não somente, destacavam-se companhias que já haviam alcançado alguma notoriedade pela qualidade de seus trabalhos e pela relevância de suas pesquisas: Folias d'Arte (SP), Companhia do Latão (SP), Fraternal Companhia de Artes e Malas-Artes (SP), Grupo Galpão (MG/ BH), entre outros. Eram grupos que já contavam com alguma estrutura e com um conjunto de obras que revelavam as suas principais características.

No início de suas atividades, a Estável, cuja faixa-etária dos integrantes estava em torno de vinte e poucos anos, reconhecia os grupos citados como exemplares e como produtores de um teatro significativo dentro e fora da cidade de São Paulo. Chamava a atenção da Companhia a estrutura épica das obras, a inserção da cultura popular nas pesquisas e, fundamentalmente, a forma de produção colaborativa. Aqui, entende-se o teatro colaborativo como um processo pautado na horizontalidade criativa. Ao contrário do modelo tradicional ou empresarial de produção, as experiências ditas colaborativas não possuem uma divisão estanque e hierárquica das funções. Embora algumas divisões possam ser preservadas, a colaboração entre todos os envolvidos é o principal pressuposto da criação.

A procura por uma linguagem que caracterizasse a Companhia preocupava, *a priori*, os integrantes - "Qual é a nossa estética?" A pergunta, muito comum aos coletivos em início de formação, atravessava alguns debates

⁵ Celso Correa Lopes também participou durante um período do projeto Amigos da Multidão na função de produtor. Vale pontuar que em quinze anos de trabalho, a Estável passou por diversas formações. No livro *Das margens e bordas: relatos de interlocução teatral. Companhia Estável 10 anos*, é possível verificar nas fichas técnicas dos espetáculos as transformações do núcleo artístico. Atualmente, fazem parte da Companhia: Daniela Giampietro, Juliana Liegel, Miriele Alvarenga Zel, Nei Gomes, Osvaldo Pinheiro, Paula Cortezia, Sérgio Zanck e Zeca Volga.

sempre de modo confuso e, obviamente, não encontrava respostas satisfatórias. No desejo de se afirmar como grupo de pesquisa, a Estável “tateava” tomando como parâmetro companhias estruturadas, buscando aproximar-se dos caminhos trilhados pelas mais experientes.

O próprio conceito de estética era algo de domínio incerto. As bases teóricas da Companhia eram frágeis, assim como a formação de seus sujeitos. As escolas técnicas de teatro, em geral, priorizam uma formação prática, voltada para o – questionável – mercado de trabalho e o curso da Fundação das Artes de São Caetano do Sul não era uma exceção. Na época, tendo o curso apenas quatro semestres de duração, os estudos teóricos de história e estética eram apresentados de modo panorâmico. Embora tais estudos tenham sido extremamente importantes para que os estudantes tivessem contato com fundamentos e referências gerais da teoria teatral, a limitação da carga horária não permitia grandes aprofundamentos. Além disso, o ensino formal dos integrantes, educados no desmonte educacional que caracterizou os projetos de ensino após a ditadura civil-militar brasileira, carecia das bases históricas, filosóficas e sociológicas que uma pesquisa artística (legítima, no sentido de proposição épica e tomar a história como protagonista, de poder dividir o espectador quanto às suas certezas comportamentais e políticas, de inserir-se nos quadros de luta do simbólico) necessita.

Do ponto de vista da educação não formal, a totalidade dos sujeitos da Estável havia crescido na década de 1980, tendo a consciência e a afetividade “bombardeada” por programas de auditório e outros produtos da indústria cultural. Evidentemente, o processo de formação da consciência daqueles sujeitos sociais contava, também, com tantas outras experiências enriquecedoras – muitos deles já haviam participado de outros coletivos e projetos artísticos e/ou sociais -, mas enquanto grupo, foi necessário um intenso e dialético processo de formação conjunta e de ruptura com os valores hegemônicos dentro e fora do âmbito teatral. É curioso lembrar que, antes do início do projeto em Cangaíba, parte da Companhia ainda manifestava o desejo de montar algum espetáculo de Nelson Rodrigues, dramaturgo reconhecido pela crítica hegemônica como “o maior dramaturgo brasileiro de todos os tempos”. Sem entrar no mérito ou demérito de suas obras, esse pode ser um exemplo tragicômico sobre a necessidade de adesão dos artistas ao conceito acrítico de

“genialidade”. Quebrar tais parâmetros, no entanto, não foi uma simples questão de escolha. Substituir a idealização de um teatro “consagrado” por um processo pautado na materialidade e nas necessidades concretas da pesquisa colocou a Companhia, no decorrer de sua primeira ocupação, diante de expectativas e experiências muito mais complexas.

Durante a estadia da Companhia no Teatro Flávio Império (2001/2004), foi possível perceber um verdadeiro esforço pautado nas tentativas de solucionar os “problemas” e as demandas que a administração artística de um aparelho público de cultura – sucateado – exigia. A possibilidade de continuar e ampliar suas atividades com a aprovação de um novo projeto também intitulado “Amigos da Multidão”, na primeira edição do Programa Municipal de Fomento para a Cidade de São Paulo⁶, aproximava, a cada dia, o coletivo do entorno social para o qual dirigia suas experimentações. Tal programa, resultado de uma fundamental articulação política de parte da categoria teatral organizada e com compreensão política mais definida quanto ao quadro histórico-social, tornou-se um importante instrumento para a ampliação e o fortalecimento do movimento teatral na cidade.

1.1 – O movimento Arte Contra a Barbárie e a luta por políticas públicas para o teatro.

Em uma entrevista publicada no Caderno de Cultura do jornal *O Estado de S. Paulo*, em 15 de julho de 2007⁷, o filósofo Paulo Arantes afirma reconhecer no atual “renascimento” do teatro de grupo na cidade de São Paulo, daquela ocasião, um fato cultural público dos mais significativos. Arantes, cujo envolvimento com o tema se deu a partir de sua proximidade com profissionais de teatro, não está sozinho em suas reflexões. O atual sujeito histórico-coletivo, nomeado teatro de grupo na cidade de São Paulo, tem sido tema de análises e debates dentro e fora do meio acadêmico. Inclusive, e isto é uma característica importante desse fenômeno, os próprios artistas que deflagraram e deflagram o processo vêm se debruçando na crítica do seu próprio fazer. Já com alguma

⁶ Maiores informações sobre o conjunto de espetáculos, fichas técnicas e detalhes do projeto *Amigos da Multidão* encontram-se em: Companhia Estável. *Das Margens e Bordas* - relatos de interlocução teatral. Companhia Estável 10 anos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

⁷ A entrevista pode ser acessada em WWW.revistas.usp/ls/article/download/64557/67201

distância histórica e um conjunto importante de análises sobre tal fenômeno, sem precedentes no Brasil, o teatro de grupo paulistano do início do século XXI protagonizou uma mudança radical no panorama sociocultural brasileiro, tanto em termos de pesquisa estética quanto em termos de relevância social e política.

Diante da impossibilidade de realizar uma pesquisa teatral continuada - e do risco permanente de extinção de suas atividades – uma parcela politicamente engajada (nas lutas sociais mais urgentes) de artistas e intelectuais envolvida com teatro decidiu agir contra a miséria e precarização da profissão à qual as políticas neoliberais condenaram a cultura e as artes cênicas. O Movimento Arte Contra a Barbárie foi o resultado e a expressão pioneira dessa articulação. Organizado no ano de 1998 por militantes ligados ao teatro paulistano, o movimento tinha o intuito de delinear um espaço para manifestações culturais contra hegemônicas, problematizando e se contrapondo à ótica economicista e mercadológica que envolvia grande parte da produção teatral. Na sua formação inicial, destacam-se os nomes de Aimar Labaki, Beto Andretta, Carlos Francisco Rodrigues, César Vieira, Eduardo Tolentino, Fernando Peixoto, Gianni Ratto, Hugo Possolo, Luiz Carlos Moreira, Márcia de Barros, Marco Antônio Rodrigues, Reinaldo Maia, Sérgio de Carvalho, Tadeu de Souza e Umberto Magnani. A urgência em discutir os rumos da produção teatral dentro da esfera paralisante do capitalismo, ou do mercado como preferem os discursos mais moderados, conduziu o coletivo para uma análise bastante precisa da realidade na qual a produção teatral estava inserida.

O esforço reflexivo, bastante contundente, desse conjunto de artistas, foi, aos poucos, revelando a necessidade de ações propositivas da categoria junto ao poder público e à sociedade. No primeiro manifesto do movimento, publicado a 07 de maio de 1999 pela grande imprensa e apresentado em 10 de maio a um público de mais de 300 pessoas no Teatro da Aliança Francesa (SP, sito à Rua General Jardim), é possível verificar os temas que aquele movimento vinha enfrentando em seus debates. Assumindo como premissa um compromisso ético com a função social da arte, as reflexões do Arte Contra a Barbárie desdobravam-se em torno de duas questões cruciais: a mercantilização da produção teatral por intermédio da política oficial do estado e a inexistência de um processo continuado de trabalho e pesquisa artística. Como proposição de ações diretas ao poder público, o coletivo assinalava a necessidade de

[...] definição da estrutura, do funcionamento e da distribuição de verbas dos órgãos públicos voltados para a cultura; apoio constante à manutenção dos diversos grupos de teatro do país; política regional de viabilização de acesso do público aos espetáculos; fomento à formulação de uma dramaturgia nacional; criação de mecanismos permanentes e estáveis de fomento à pesquisa e à experimentação teatral; recursos e políticas permanentes para a construção, manutenção e ocupação dos teatros públicos, criação de programas planejados de circulação de espetáculos pelo país (COSTA; CARVALHO, 2008, p.22)⁸.

O segundo manifesto, lançado em dezembro do mesmo ano, também no Teatro da Aliança Francesa, reiterava o posicionamento político do movimento, mas ampliava e endurecia o discurso quanto à omissão do estado em seu papel institucional:

Passaram-se sete meses desde a reunião pública realizada no Teatro Aliança Francesa em São Paulo. Amplos setores das mais diversas linguagens artísticas de diferentes estados da União se organizaram e se manifestaram, individual e coletivamente. [...] No entanto, indiferentes ao clamor dos artistas e da própria sociedade civil, os órgãos públicos mantiveram-se distantes e ausentes, ignorando a necessidade de um diálogo sério, público e transparente sobre um diagnóstico grave da situação vivida pela produção cultural brasileira (COSTA & CARVALHO, 2008, p. 24-5).

O manifesto apresentava, ainda, de modo bastante direto e contundente, as perdas recentes da cultura nos planos federal, estadual e municipal. Na esfera federal, destacavam-se a não continuidade do projeto *Cena Aberta*, a interrupção do Prêmio Mambembe/Ministério da Cultura, a suspensão do edital Flávio Rangel e Carlos Miranda e o “clamoroso engodo” do Prêmio Mambembe Nacional. Quanto às políticas estaduais, o movimento apontava a ausência completa de editais e de políticas para a ocupação dos espaços públicos administrados pela Secretaria Estadual de Cultura. Do município, ainda foram alvos de crítica o caos administrativo e a política de eventos privilegiada em detrimento de uma política sistemática de produção cultural. O grupo afirmava, ainda, que a despeito dos documentos protocolados solicitando às três instâncias informações sobre as aplicações do orçamento público, nenhuma

⁸ A reprodução integral deste e dos outros dois manifestos publicados pelo Arte Contra a Barbárie encontram-se em Iná Camargo Costa; Dorberto Carvalho. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.

resposta havia sido dada. A publicação do segundo manifesto capilarizou a questão entre a categoria teatral, gerando uma série de palestras e debates, imprimindo maior visibilidade à categoria e ampliando o quadro dos integrantes do Arte Contra a Barbárie.

No primeiro semestre de 2000, o movimento, tomando novas frentes, criou um espaço de discussão pública sobre as questões relativas às políticas do estado para a cultura e para o teatro. Denominado *Espaço da Cena*, tal fórum ampliaria as adesões ao movimento, formado majoritariamente por integrantes de grupos de teatro, ao mesmo tempo em que aprofundaria as questões em estudo. Acolhidos no Teatro Oficina, os artistas lançaram, a 26 de junho de 2000, o terceiro manifesto ao mesmo tempo em que davam início ao projeto Espaço da Cena – Arte Contra a Barbárie, que previa encontros quinzenais para fortalecer a luta e tratar dos assuntos relativos ao fazer teatral. Revelando alguns aspectos bastante amadurecidos pelos debates, o último manifesto, assinado pelas mais de seiscentas pessoas presentes no Teatro Oficina, trouxe a síntese do maior problema enfrentado pelos fazedores de teatro à margem do mercado: a necessidade de instituir programas públicos e permanentes para as artes cênicas criando outra lógica de produção cultural. Uma lógica que pudesse, enfim, contrapor-se à transferência da produção artística para a iniciativa privada por meio das políticas de renúncia fiscal para a cultura.

A prática da renúncia fiscal - que a despeito das críticas ainda vigora como principal modelo de financiamento cultural no Brasil – consiste, sumariamente, em transferir verbas públicas para a iniciativa privada por intermédio de isenção fiscal. Ancorado na ideologia do neoliberalismo econômico e assegurado por um conjunto de leis específicas, como é o caso da Lei Rouanet (1991)⁹, espécie de mecanismo de transferência que, na maioria das vezes, limita-se a incentivar grandes empresas e corporações a “patrocinarem” com dinheiro público, segundo critérios de seus departamentos de *marketing*, políticas de eventos

⁹ A Lei de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313), conhecida como Lei Rouanet foi aprovada pelo Congresso Nacional em 1991, durante a presidência de Fernando Collor de Mello. No mesmo período em que o Ministério da Cultura foi desativado e um corte significativo no orçamento inviabilizava as produções culturais. A Lei, reformulada em 1995 no governo de Fernando Henrique Cardoso, foi criada para possibilitar uma política cultural pautada no financiamento privado à cultura. A lei, alvo de muita controvérsia na categoria teatral, regulamenta dois mecanismos de financiamento: O Fundo Nacional de Cultura e Os Incentivos Fiscais, para onde são destinados a maior parte dos recursos.

tendenciosamente qualificadas como “projetos culturais”. Ainda que, em tese, qualquer pessoa física ou jurídica que atue na área cultural possa conseguir a aprovação de um projeto que esteja adequado aos moldes da lei, a captação de recursos dependerá exclusivamente do interesse dos presumíveis patrocinadores, o que, na prática, resulta em um modelo de gerenciamento privado das iniciativas ligadas tanto ao teatro quanto a outras linguagens artísticas.

Pode-se considerar que tais mecanismos regulamentados por leis como a Lei Rouanet, variante da Lei Sarney (1986)¹⁰, são amplamente sustentados por princípios ideológicos que, paulatinamente, foram ganhando força a partir da década de 1980 em decorrência de significativas mudanças no panorama econômico e geopolítico mundial. Uma série de graves e cíclicas recessões econômicas, resultantes do primeiro choque do petróleo (1973) e da expansão inflacionária norte-americana do período, ameaçava a economia dos países centrais e aumentava, ainda mais, os problemas e a desigualdade nos países periféricos. Além disso, a dissolução da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (1985 – 1992) e a queda do muro de Berlim na Alemanha (1989) – dois fatos políticos e simbólicos da maior importância para o século XX - abriam caminho para uma nova ofensiva capitalista pautada na lógica do enfraquecimento dos estados nacionais. Como sintetiza Bernardo Kucinski (1996) acerca do fenômeno da globalização, o fim do comunismo como ideologia – ainda que tenha se mantido como sistema político em vários países - traçava uma conjuntura absolutamente propícia para que o sistema capitalista, tendo os Estados Unidos da América como maior representante econômico, penetrasse ainda mais “[...] nas capilaridades do mundo, tornando-se dominante” (KUCINSK, 1996, p.144).

O que estava em questão, portanto, era um projeto econômico ajustado aos interesses dos países capitalistas que, *grosso modo*, permitiria a ampliação do poder das corporações e do mercado financeiro de modo globalizado e

¹⁰ A Lei Sarney de Incentivo à Cultura (Lei 7.505) foi aprovada no congresso a de 02 de julho de 1986, e regulamento o primeiro mecanismo de incentivos fiscais para a cultura no Brasil. Por intermédio dela, as empresas que investissem em cultura seriam beneficiadas por meio de uma “parceria” com o Estado. Este, no entanto, deveria arcar com a maior parte do investimento enquanto empresa completaria a diferença (normalmente entre 30% e 40%) e poderia escolher o que seria patrocinado.

irrestrito, delegando os prejuízos e as externalizações¹¹ aos estados e à classe trabalhadora. Em termos macroeconômicos e estruturais, Octavio Ianni apresenta o caráter globalizado do modelo neoliberal do seguinte modo:

A rigor, o neoliberalismo articula prática e ideologicamente os interesses dos grupos, classes e blocos de poder organizados em âmbito mundial; com ramificações, agências ou sucursais em âmbito regional, nacional e até mesmo local [...]. As estruturas mundiais de poder, tais como as corporações transnacionais e as organizações multilaterais, com frequência agem de modo concentrado ou consensual (1996, p.09).

Vale lembrar, no entanto, que a despeito dos esforços, sobretudo ideológicos, para instituir e garantir a soberania do nomeado livre mercado financeiro em nível global, o projeto neoliberal nunca pode ser praticado sem que os estados se mantivessem como fiadores do capital e como reguladores da organização política e social. Um bom exemplo disso é o fato de o governo dos Estados Unidos, mesmo exportando aos países em desenvolvimento os valores preconizados por Wall Street, nunca terem deixado de intervir ostensivamente em favor dos interesses de suas multinacionais. No fundo, as novas formas de reprodução do sistema capitalista, desenvolvidas e exploradas nas últimas décadas do século XX, conseguiram ampliar o poder das grandes corporações ocultando a verdadeira dinâmica do “jogo”. Seu caráter extremamente predatório apoia-se no fato de que o ônus gerado com a privatização da economia, com a abertura do mercado e com a desregulamentação das leis econômicas e trabalhistas fica, no final das contas, a cargo dos governos. Vale ressaltar que tais questões, embora sejam abordadas aqui de modo sucinto, são de grande valia para esta pesquisa, uma vez que os princípios da “nova ordem mundial” possibilitaram, sem nenhum impedimento legal, o espraiamento da lógica da lucratividade para todos os setores sociais, inclusive o cultural:

Thatcherismo na Inglaterra e Reaganismo nos Estados Unidos, durante os anos 80, para além de projeto político e econômico, foram

¹¹ Em termos econômicos, o conceito de externalização significa a transferência realizada pelas empresas visando à redução de custos, o alívio da estrutura operacional e a economia de recursos. Indo um pouco além da definição usual, um bom exemplo de externalização são os custos ambientais de empresas poluidoras que, além de usufruírem livremente dos recursos naturais, delegam para a sociedade a solução dos problemas causados por seus agentes poluentes. Sobre este assunto, vale assistir ao excelente documentário canadense *The Corporation* (2003), dirigido e produzido por Mark Achbar e Jennifer Abbott. https://www.youtube.com/watch?v=Zx0f_8FKMrY

sinônimo de livre mercado, disciplina financeira, controle firme do gasto público, redução de impostos, nacionalismo, autoajuda, privatização e um toque de populismo. Tudo isso acrescido de um fenômeno sem precedentes nos dois países: as grandes corporações direcionaram os seus tentáculos para o negócio da arte. A grande arte. Aquela década viu o poder do dinheiro corporativo pautando a arena cultural em escala até então desconhecida (COSTA; CARVALHO, 2008, p.13).

No Brasil, após vinte anos de ditadura civil-militar (1964-1985) que, dentre outras mazelas, desmantelou a economia do país gerando uma dívida externa impagável¹² e uma inflação exorbitante – problemas que acompanhavam e que se tornavam ainda mais graves com a recessão econômica mundial - a década de 1980 foi pautada pelo acirramento das contradições no plano político e econômico. Empossado no ano de 1979, o general João Batista de Oliveira Figueiredo dava continuidade ao processo de abertura política de um modo ambíguo. Enquanto o presidente “[...] sancionava a Lei da Anistia e revogava os decretos que cerceavam as atividades estudantis”, ao mesmo tempo, “[...] reprimia greves, interferia em sindicatos e expulsava estrangeiros envolvidos em movimentos populares” (RODRIGUES, 1992, p.12). De modo também ambíguo, a luta pela democracia envolvia diferentes interesses de classes. A falência do “milagre econômico brasileiro”¹³ colocava a burguesia nacional diante da necessidade de um modelo liberal para seus negócios. Aproveitando-se da

¹² Segundo dados oficiais, o valor da dívida acumulada ao final de 1984 era de US\$ 102,1 bilhões, o que correspondia a 53,8% do PIB. Nos dias atuais, esse valor seria o equivalente a US\$ 1,2 trilhão. Dados extraídos de www.dinheiropublico.blogfolha.com.br

¹³ Durante o governo do general Médici, o período conhecido como “milagre econômico brasileiro” (1969 a 1973) caracterizou-se por uma rápida aceleração econômica orientada por uma política interna desenvolvimentista. Financiada pelo capital internacional, a economia brasileira do período baseava-se na cooperação entre a iniciativa privada e a administração pública. A rápida expansão industrial, no entanto, veio acompanhada da redução do salário real e, também, de maior concentração de riquezas. A política de “pleno emprego” e o aumento da produtividade não significou melhora para a classe trabalhadora, uma vez que para aumentar os lucros aumentou-se a taxa da mais valia. Os lucros da burguesia aprofundavam a já problemática desigualdade social. Para os setores mais abastados, no entanto, o Brasil ia de “vento em popa”. Por meio de incentivos, o governo assegurava a exportação de alguns produtos industriais e ampliava o mercado de bens duráveis. Para a classe média, as melhoras da infraestrutura eram acessíveis e uma política de correção monetária assegurava a quem tivesse investimentos em poupança menores perdas com a inflação. Para alguns setores da população, houve melhora na qualidade de vida. Mas a conta do “milagre” era paga pelos trabalhadores assalariados, uma vez que, as altas taxas de investimento, lucro e crescimento só podiam ser mantidas diante do arrocho salarial. A construção de grandes obras de infraestrutura, como as Usinas Hidrelétricas de Itaipu e Tucuruí, e as Usinas Nucleares Angra I e Angra II, geraram, além de um clima ufanista de progresso, uma dívida externa exorbitante. Com a crise internacional do petróleo, os investimentos internos e externos diminuíram significativamente, encerrando o “milagre” e colocando o Brasil diante de um quadro de recessão econômica.

“fatura” terrorista deixada pelo estado com o assassinato e a perseguição sistemática de militantes de esquerda, as elites e os setores mais conservadores da classe média asseguravam-se na crença de que a ditadura civil-militar havia conseguido “exorcizar” o “fantasma comunista” da política brasileira. Desse modo, aliavam-se ao interesse das grandes potências capitalistas internacionais – sobretudo os Estados Unidos -, pela abertura dos mercados na América Latina. Os Estados Unidos que, aliado ao exército e à elite brasileira, fora um dos grandes financiadores do golpe contra a democracia e o presidente João Goulart, em 1964, assumia sua postura “democrática” buscando novas estratégias para garantir a manutenção de seus interesses diante das mudanças estruturais do capitalismo global. “Com um modelo capitalista dependente já solidificado, o regime político poderia ser democrático e regido pela burguesia das ‘nações emergentes’” (RODRIGUES, 1992, p.09).

Apesar do interesse econômico de parte da burguesia nacional estar direcionado para a abertura política, seria um grave equívoco histórico atribuir às elites, ou a sua condescendência, o protagonismo dos processos sociais em favor da democracia. A luta pelo fim da ditadura civil-militar no Brasil foi um movimento que contou com o engajamento, no sentido de filiação, de diversos setores da sociedade e com amplo apoio popular. Estudantes, operários, camponeses, artistas e intelectuais de esquerda, organizados em várias frentes, fizeram o “corpo a corpo” na batalha contra o regime de exceção. Cansada de pagar a conta do desenvolvimentismo e sufocada pelo cerceamento das liberdades individuais e democráticas, a classe trabalhadora, de modo organizado, em diversas frentes, lutava igualmente pela democratização.

Independentemente das perseguições políticas ainda vigentes, a década de 1980 foi atravessada por greves, protestos e manifestações públicas de diversas categorias sociais. Apenas para apresentar algumas dessas mobilizações, entre os anos de 1977 a 1984 é importante destacar: a greve dos professores estaduais em São Paulo, coordenada pela Apeoesp; a realização da I Conclat (Conferência Nacional das Classes Trabalhadoras, realizada em Cidade Ocean – Praia Grande, litoral paulista); a criação da CUT (Central Única dos Trabalhadores); a greve nacional dos professores de Universidades Federais; a greve dos boias-frias da região de Guariba e Bebedouro, no interior de São Paulo; greve nacional dos médicos residentes; a greve nacional dos

bancários; a aprovação, por decreto, do plano nacional de Reforma Agrária; a greve nacional dos funcionários da Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos e a criação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – o MST.

Em meio à efervescência política do período, a classe trabalhadora, em processo de rearticulação, saía às ruas em apoio, à Emenda Constitucional Dante de Oliveira (Primeira Emenda Constitucional nº 05)¹⁴. Com o propósito de reestabelecer as eleições diretas, a emenda contava com o apoio massivo da população brasileira. Segundo uma pesquisa do instituto Gallup, 74% do eleitorado brasileiro eram a favor das diretas. Nas capitais, o número aumentava para 85% (MATE, 2008, p.105). No entanto, em 25 de abril de 1984, mesmo com a pressão popular, a Emenda não obteve o número de votos suficientes no plenário e as eleições para a presidência da república foram realizadas de modo indireto. Em votação no colégio eleitoral no dia 15 de janeiro de 1985, Tancredo Neves (PMDB) saiu vitorioso, mas faleceu (curiosamente no dia 21 de abril de 1985...), sendo substituído pelo vice José Sarney que, um pouco antes da formação da chapa para concorrer ao processo eleitoral, figurava como um dos maiores representantes dos militares e do Brasil a serviço da manutenção do “coronelado”.

A primeira eleição direta para a presidência da República só foi realizada no ano de 1989, resultando na vitória de Fernando Collor de Mello, do recém-criado Partido da Reconstrução Nacional (PRN). Respalhado pelos setores conservadores e pela grande mídia, sobretudo a Rede Globo de Televisão, o candidato, apoiado em uma campanha sórdida, demagógica, personalista e exibicionista, derrotou Luís Inácio [Lula] da Silva, do Partido dos Trabalhadores (PT) no segundo turno. A imagem do *playboy* saudável “caçador de marajás” - que andava de *jet-ski* prometendo “camisa aos descamisados” - era insistentemente veiculada como a inovação e a promessa de jovialidade de que o país precisava. O discurso demagógico de um “político honesto”, que prometia

¹⁴ A Emenda Constitucional Dante de Oliveira, foi apresentada pela primeira vez na Câmara dos Deputados em 02 de março de 1983, pelo deputado Dante de Oliveira (Partido do Movimento Democrático Brasileiro - PMDB). O projeto do parlamentar visava restabelecer as eleições diretas para a presidência da república. Levada ao Congresso para votação em 25 de abril de 1984, a emenda não obteve os 320 votos necessários para que pudesse ser enviada ao Senado. Foram 298 votos a favor, 65 contra, e três abstenções. 113 deputados não apareceram à sessão. Com as galerias lotadas de pessoas ansiosas pela aprovação, coube ao, até então, presidente do Senado Moacyr Dalla anunciar, debaixo de vaias e protestos, o decepcionante resultado.

lutar incessantemente contra a corrupção, acabou se sobrepondo ao de seu adversário, este apresentado pela grande mídia, sem exceção, como um ignorante despreparado para exercer a presidência. No debate histórico entre os dois candidatos, vergonhosamente editado e exibido pela Globo – apoiadora mais do que fiel do regime civil-militar -, a manipulação das imagens e dos discursos prejudicaram o candidato do Partido dos Trabalhadores em um momento decisivo das eleições.

Mesmo com a campanha difamatória da qual Lula foi alvo durante todo o processo eleitoral¹⁵, as pesquisas do segundo turno apontavam para um empate técnico entre os candidatos, o que, certamente, ocasionou o lamentável episódio jornalístico. Dessa maneira, Fernando Collor de Mello, primeiro presidente eleito democraticamente, assumiu o cargo, em 1990, com um projeto econômico pautado no neoliberalismo e embasado fervorosamente no *Consenso de Washington*¹⁶. Em termos gerais, as medidas econômicas do novo governo significaram uma adesão programada à política falaciosa do estado-mínimo imposta pelos Estados Unidos, sobretudo, aos países ditos emergentes. Estava inaugurada a “trilha da pirataria” da iniciativa privada, modelo que permitiu – e vem permitindo - a transferência direta de recursos públicos para o capital.

Foi diante do desmonte da cultura, como responsabilidade do estado, que artistas militantes do Arte Contra a Barbárie decidiram dar início às suas ações.

¹⁵ De todas as investidas contra o candidato do Partido dos Trabalhadores, a mais escandalosa talvez tenha sido a tentativa de criminalizar o Partido por meio de uma associação espúria. Às vésperas do segundo turno, os meios de comunicação noticiavam o sequestro do empresário Abílio Diniz, ocorrido cinco dias antes. A polícia afirmou, na ocasião, haver encontrado materiais de propaganda petista em posse dos sequestradores. Ao serem apresentados à imprensa, os apreendidos trajavam camisetas com *slogans* do PT. Posteriormente, no entanto, os acusados declararam terem sido obrigados a vesti-las. Infelizmente, nos dias de hoje, estratégias dessa natureza, que deveriam escandalizar a opinião pública, tornaram-se naturalizadas e corriqueiras na grande imprensa e nas chamadas novas mídias sociais. Na era da (des)informação instantânea, qualquer fato adulterado, rapidamente, ganha estatuto de verdade, sendo replicado em grande escala por “cidadãos-juizes” e sem nenhuma crítica quanto à legitimidade ou ao senso comum das afirmações. Vide a perseguição cibernética sofrida, sistematicamente, pelo deputado Jean Wyllys do PSOL. Por se posicionar contra as propostas da chamada “bancada evangélica”, Wyllys, constantemente, é obrigado a vir a público para desmentir uma série de estúpidas acusações. <https://jeanwyllys.com.br/verdadeoumentira/>

¹⁶ Trata-se de um conjunto de medidas de “ajustamento econômico” formuladas no ano de 1989 por economistas de instituições financeiras como o FMI, o Banco Mundial e o Departamento do Tesouro dos Estados Unidos. Com o intuito de interferir diretamente na economia dos países em desenvolvimento, as medidas visavam consolidar, de modo imperativo, o receituário neoliberal ao redor do mundo. Das dez regras que compunham a “cartilha” financeira estadunidense, vale destacar: a redução dos gastos públicos, a abertura comercial, a privatização das empresas estatais e a desregulamentação (afrouxamento) das leis econômicas e trabalhistas.

O adensamento das forças capitalistas nesse, e em todos os setores sociais, impunham à atividade teatral um nível cada vez maior de precarização. No entanto, foi uma conjuntura favorável em âmbito municipal que permitiu a aprovação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo (Lei 13.279/2002). Elaborada e redigida por alguns dos integrantes do movimento, e tendo como proponente parlamentar o então vereador Vicente Cândido (PT), a Lei foi promulgada em janeiro de 2002 durante o governo municipal de Marta Suplicy. A instituição de um programa público de fomento às artes cênicas que, nos termos da Lei, deveria contar com uma dotação orçamentária própria criaria um modelo inovador para a produção de pesquisa teatral continuada. Luiz Carlos Moreira, um dos redatores da Lei, esclarece, de modo bastante objetivo, o que torna o Fomento um paradigma:

A questão central é simples, e até hoje, difícil de engolir: pela primeira vez o Estado, no caso a prefeitura paulistana, foi obrigado a pôr dinheiro num sujeito histórico que não é o mercado, numa outra forma de organizar e estruturar a produção, o núcleo artístico com trabalho continuado (COSTA, CARVALHO, 2008, p.24).

Diante de tantos limites e contradições que cercam os treze anos de implementação do Programa, o significado político desse “detalhe” - o financiamento direto aos grupos – foi o que causou, por diversas vezes, as investidas do poder público na tentativa de inviabilizar o cumprimento da Lei. Durante muitos anos após a primeira edição, a categoria teatral se viu diante da necessidade permanente de se manter mobilizada e em “vigilância” para garantir que o orçamento fosse respeitado e a verba direcionada. Também era preciso estar atento para que a Secretaria Municipal de Cultura não distorcesse o mecanismo do Programa por intermédio de cláusulas incorporadas a cada novo edital. Um processo que, além de permitir a formação e a estruturação de inúmeros grupos, ampliaria – ainda que com limites e retrocessos - o quadro de sujeitos comprometidos com a continuidade da luta por políticas culturais públicas para o município. Para se ter uma ideia, em termos quantitativos, do alcance do Fomento na produção do teatro de grupo paulistano, vale ressaltar que da primeira até a vigésima quinta edição do Fomento - de junho de 2002 a julho de 2014 – foram contemplados cento e trinta e cinco coletivos de teatro da cidade de São Paulo: Academia dos Palhaços; Ágora Teatro; Argonautas

Arquívivos; Arte Ciência no Palco; Arte Simples de Teatro; Arte Tangível; Articularte; As Graças; As Meninas do Conto; Companhia Rodamoinho e Furufunfum; Auto Retrato; Banda Mirim; Bendita Trupe; Brava Companhia; Buraco D'Oráculo; Caixa de Imagens; Capulanas Cia. de Arte Negra; Casa da Comédia; Casa Laboratório; Cemitério de Automóveis; Companhia Artehúmus de Teatro; Núcleo Cênico Arion e Teatro das Epifanias; Companhia Antropofágica; Companhia da Revista; Companhia de Teatro Heliópolis; Companhia do Quintal; Companhia do Latão; Companhia do Tijolo; Companhia dos Ícones; Companhia dos Inventivos; Companhia Estável; Companhia Estudo de Cena; Companhia Hiato; Companhia Humbalada; Companhia Livre; Circo Fractais; Circo Mínimo, La Mínima e linhas Aéreas; Circo Mínimo; Circo Navegador; Clã Estúdio das Artes Cômicas; Club Noir; Coletivo Bruto; Coletivo Estopô Balaio (de) Criação, Memória e Narrativa; Coletivo Território B; Coletivo Negro; Coletivo Quizumba; Coletivo Teatro Dodecafônico; Companhia do Feijão; Companhia do Miolo; Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes; Dramáticas em Cena; Elevador de Teatro Panorâmico; Engenho Teatral; Estep; Fábrica São Paulo; Farândola Troupe; Filhos de Olorum – Os Crespos; Folias d'Arte; Forte Casa Teatro; Fraternal Companhia de Artes de Malas Artes; Galpão Raso da Catarina; Grupo Bolinho; Grupo dos Sete; Grupo Tapa; Grupo XIX de Teatro; Ivo 60; Il Trupe de Choque; Kaos Companhia de Teatro Experimental; Kiwi Companhia de Teatro; Kompanhia do Centro da Terra; La Mínima; Les Commediens Tropicales; Linhas Aéreas e Manufactura Suspeita; Luis Louis; Lux In Tenebris; Mundana Companhia; N3: Teatro de La Plaza, Companhia Patético e Teatro por um Triz; Nau de Ícaros; Nova Dança 4; Núcleo Bartolomeu de Depoimentos; Núcleo do 184; Núcleo Experimental e Teatro do Bardo; Núcleo Hanna; Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo; Oficina Uzinga Uzinga; Opovoempé; Os Dramaturgos; Os Fofos Encenam; Os Satyros; Paidéia Associação Cultural; Pandora de Teatro; Panóptico; Parlapatões, Patifes e Paspalhões; Pia Fraus; Pessoal do Faroeste; [PH2] estado de teatro; Phila 7; Pia Fraus; Pombas Urbanas; Projeto Bazar; Redimunho de Investigação Teatral; Scena Produções Artísticas; Sobrevento; Societá Anônima; Tablado de Arruar; Teatro Brincante; Teatro de Narradores; Teatro do Cujo; Teatro do Incêndio; Teatro Encena; Teatro Esporte; Teatro Kunyn; Teatro de La Plaza e Teatro por um Triz; Teatro X; Teatro Ventoforte; Teatro da Vertigem; Teatro Popular União

e Olho Vivo; Triptal de Teatro; Trupe Sinhá Zózima; Trupe Artemanha de Investigação Urbana; Velha Companhia; XPTO.

Dos grupos acima relacionados, foram contemplados ao todo trezentos e setenta e dois projetos, avaliados por comissões formadas por sete pessoas – quatro delas indicadas diretamente pela Secretaria da Cultura e três indicadas e eleitas em assembleia por parcela da categoria teatral. Ainda que houvesse disputas – às vezes um tanto acirradas – no momento da indicação e da escolha dos nomes por parte da categoria, um importante critério para a eleição era o de aproximar da comissão pessoas que tivessem atuação e conhecimento na área teatral. Até a vigésima quinta edição do Fomento, entre os eleitos pela categoria e os indicados da Secretaria, fizeram parte da comissão: Afonso Gentil; Agenor Bevilaqua Sobrinho; Aguinaldo Ribeiro da Cunha; Aimar Labak; Alexandre Mate; Anderson Zanetti; Ângela Maria Barros; Antônio Januzelli; Rogério Toscano; Tiche Vianna; Berenice Raulino; Carlos Meceni; Carminda Mendes André; Celso Miotto Curi; Clovis Garcia; Claudio Mendel; Cássio Pires; Dorberto Carvalho; Elias Andreatto; Beth Néspoli; Evaristo Martins; Expedito Ferreira de Araújo; Fausto Fuser; Felisberto Sabino da Costa; Fernando Peixoto; Fernando Kinas; Flávio Desgranges; Flávio Aguiar; Francisco Alambert; Gabriela Rabelo; Gianni Ratto; Ingrid Dormien Koudela; Izaías Almada; Jade Percassi; Jane Pessoa da Silva; Jefferson Del Rios; José Geraldo Rocha; João Carlos Couto Magalhães; Kil Abreu; Lélia Abramo; Luciana Schwinden; Luis Fernando Ramos; Luiz Amorim; Marco Antônio Braz; Marcos Marcelo Soler; Maria Tendlau; Maria da Graça Berman; Graça Cremon; Maria Lúcia Levy Candeias; Maria Lúcia Puppo; Maria Silvia Betti; Mario Bolognesi; Mariangela Alves de Lima; Mei Hua Soares; Michel Fernandes Manso; Miriam Rinaldi; Marianna Monteiro; Márcia Prado Abujamra; Neide Veneziano; Orias Elias Pereira; Patrícia Valente Gaspar; Reinaldo Garcia Santiago; Renata Palottini; Renato Ferracini; Renato Musa; Reynúncio Napoleão de Lima; Rubens José Souza Brito; Sebastião Milaré; Silvana Garcia; Sílvia Fernandes; Simone Andrea Bôer; Solange Dias; Sônia Guedes; Tin Urbinatti; Tuna Serzedello; Umberto Magnani; Valmir Santos e Verônica Fabrini.

Devido à grande quantidade de projetos inscritos em cada uma das edições e aos limites orçamentários, o trabalho das comissões nunca foi tarefa simples. Além de selecionar as propostas de acordo com os princípios da Lei, é

preciso ter a compreensão política do significado do Fomento para a produção cultural da cidade. Selecionar vinte e três projetos entre cento e setenta e oito inscritos – como ocorrido na primeira edição em 2002 – significou, certamente, deixar de lado muitos projetos que teriam mérito para aprovação. Os critérios das comissões até podem variar de acordo com as disputas e os debates travados entre seus integrantes, mas não podem entrar em contradição com os princípios do Programa. Ainda assim, muitas questões e contradições se reapresentam a cada nova seleção. A Lei existe para que os grupos possam desenvolver pesquisas continuadas, mas como atender aos grupos de formação mais recente e, ainda assim, contemplar a continuidade da pesquisa dos grupos antigos? Quais os critérios de seleção diante da diversidade estética das pesquisas? Como distribuir geograficamente, a partir dos espaços de atuação dos coletivos, os projetos selecionados? Como avaliar, para além dos projetos, a legitimidade da produção de tantos coletivos inscritos? Estas e outras questões de ordem estrutural não podem ser respondidas de modo categórico. No entanto, vale destacar alguns dos procedimentos relatados por Alexandre Mate no livro *Teatro e vida pública – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, organizado por Flávio Desgranges e Maysa Lepique. Mate, eleito nove vezes pela categoria para compor as comissões, em resposta a alguns equívocos proferidos publicamente sobre o processo de seleção dos projetos, demonstra alguns dos pressupostos éticos que orientaram as escolhas das comissões das quais participou. De todo o relato, chama a atenção os procedimentos criteriosos para a análise dos materiais. Na primeira edição, após a leitura dos cento e setenta e oito projetos inscritos – sendo que um deles, tendo Antônio Januzelli como proponente, foi excluído – cada integrante deveria escolher trinta projetos. À exceção dos grupos votados por unanimidade, todos aqueles que tivessem pelo menos um voto seriam alvo de discussão da banca. As planilhas orçamentárias também foram objeto de atenção especial a fim de evitar discrepâncias ou incoerências quanto ao plano de trabalho. As discussões para selecionar os vinte e três grupos contemplados foram intensas na tentativa de cumprir com os propósitos do Programa. Em consideração às dúvidas que poderiam existir quanto aos selecionados, foi feita a sugestão de uma reunião pública que apresentasse aos interessados os critérios adotados pela comissão. Também, respeitando o sentido democrático do processo, foi sugerido que os

projetos contemplados ficassem à disposição para a leitura, de modo que pudessem servir como parâmetro para os futuros inscritos.

Como é possível verificar, a quantidade de grupos, projetos e profissionais das artes cênicas mobilizados em torno do programa é realmente significativo. A relação dos coletivos teatrais com a cidade mudou o panorama do teatro em São Paulo. Como consequência da adesão ao princípio essencial do Fomento – de construir uma política teatral para a cidade – as produções de grande parte desses coletivos voltaram-se para a esfera pública, tanto no que concerne ao aspecto temático e formal de seus espetáculos quanto às proposições de ampliação e descentralização da ocupação artística na cidade.

O mais interessante, sobretudo no trabalho de grupos que são de fato permeáveis a um dos sentidos mais essenciais do Programa – o de enraizar o teatro na cidade -, é verificar que não em poucos casos uma instância se fundamenta em outra, de maneira que a paisagem física e humana, os materiais, inspirações e contexto exterior acabam por se sedimentar necessariamente na forma do espetáculo, isto quando já não fazem parte desde logo do projeto de prospecção artística. Uma dialética assumida como tal entre obra e meio (ABREU, 2011, p.226-27).

Foi, portanto, em meio a uma “seara” já bastante conhecida pelos grupos de teatro mais experientes que o projeto “Amigos da Multidão” foi desenvolvido. Ainda que os integrantes da Estável não tivessem plena clareza do caráter político de suas atividades, elas se apoiaram em uma sólida e ampliada luta de parte da categoria teatral. Questões diretamente relacionadas às políticas culturais e ao uso dos espaços públicos atravessariam diretamente a experiência dos artistas fazendo, desse modo, com que a relação entre o grupo e a comunidade fosse muito além do que já estava previsto em projeto.

1.2 – O circo como potência – formação de público e alguns “achados” estéticos-pedagógicos no caminho.

Com o desenvolvimento do projeto “Amigos da Multidão”, um intenso processo de formação de público, pautado, fundamentalmente, no oferecimento de oficinas artísticas, resultou na transformação do Teatro Flávio Império em um espaço de debate e intensa produção cultural. O profundo envolvimento dos

integrantes com o aparelho público de cultura fazia, inclusive, a Companhia assumir funções que não deveriam ser de sua competência. Com a verba do projeto, a Estável realizou, em caráter emergencial, algumas melhoras na infraestrutura do teatro. Em troca de um espaço garantido para realizar sua pesquisa, a Companhia, com a verba limitada de que dispunha, fazia um trabalho da competência do poder público. Às vezes, ingenuamente, mas, sempre premidos pela necessidade e pela paixão que a relação com o entorno despertava.

Dentre o conjunto de ações, as oficinas artísticas de teatro e técnicas circenses tiveram um papel extremamente importante no que diz respeito ao processo de formação de público e, em alguns momentos, ocuparam o eixo central das atividades desenvolvidas pela Companhia. De 2002 a 2004 foram oferecidas sessenta e quatro oficinas culturais, número muito superior ao previsto no início das atividades. A grande procura pelas vagas oferecidas deu-se, sobretudo, por uma estratégia prevista em projeto. As oficinas deveriam ser sempre gratuitas e destinadas aos interessados em geral. Para frequentá-las não havia a necessidade de experiência prévia. Elas deveriam, também, abordar não apenas teatro, mas uma variedade de linguagens artísticas, como dança, música e circo, que contemplassem tanto as necessidades do projeto quanto a algumas demandas da comunidade. Por fim, deveria haver, entre as ofertas disponíveis, cursos destinados a crianças, adolescentes e adultos.

Ainda como resultado direto das oficinas permanentes, que tinham cerca de oito meses de duração, foram apresentados em dois anos, aproximadamente, quatorze exercícios cênicos sempre seguidos de debate com o público. Com as oficinas de teatro para crianças foram montados os exercícios: *A verdadeira história de cinderela*, de Gabriela Rabelo, sob a orientação de Daniela Giampietro; *Como a lua*, de Vladimir Capela, sob a orientação de Daniela Giampietro, *A verdadeira face da rua*, texto coletivo, sob a orientação de Daniela Giampietro e *A água do dragão*, de Andressa Ferrarezi, sob a direção de Andressa Ferrarezi. Com as turmas de teatro para adultos e adolescentes foram realizadas as seguintes montagens: *Estação imperial*, exercício de improvisação, sob a orientação de Daniela Giampietro; *Mata sete e cumpadre da morte*, texto coletivo, sob a orientação de Daniela Giampietro; *Cala a boca já morreu*, de Luís Alberto de Abreu, sob a direção de Nei Gomes e Osvaldo

Hortêncio; *O mambembe*, de Arthur Azevedo, sob a direção de Nei Gomes e Osvaldo Hortêncio; *Presas nos meus olhos*, texto coletivo, sob a direção de Nei Gomes e *O romance de Clara menina*, exercício de improvisação, sob a orientação de Daniela Giampietro. Como resultado das oficinas de circo, que sempre tiveram a maior procura e o maior número de inscritos, foram apresentados os exercícios cênicos: *O assassinato do anão do caralho grande*, de Plínio Marcos, sob a direção de Nei Gomes; *Cadê, Piá?*, texto coletivo, sob a direção de Nei Gomes; *Cangacirco*, exercício circense de variedades, sob a direção de Nei Gomes e *Gira!*, texto coletivo, sob a direção de Nei Gomes. O espetáculo *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna, foi apresentado como resultado da oficina de teatro de rua, sob a direção de Walter Mendes e Emília Rinaldi.

No que diz respeito aos espetáculos produzidos pela Companhia foram realizados: *Flávio Império, uma celebração da vida* (2002), de Reinaldo Maia com direção de Renata Zhaneta; *A incrível viagem* (2002), de Doc Comparato com direção de Renata Zhaneta; *Quem casa, quer casa*, de Martins Pena e direção de Nei Gomes (2003) e *O auto do circo* (2004), de Luís Alberto de Abreu com direção de Renata Zanetha, obra cujo processo e resultado sintetiza a experiência da Estável em sua primeira fase e que, por esse motivo, terá enfoque nesta dissertação.

Como é possível verificar, as técnicas circenses já eram utilizadas como recurso pela Estável desde o início de suas atividades. Como linguagem, o circo esteve presente em todos os espetáculos da Companhia. A experiência do integrante Nei Gomes com o circo, ainda antes da formação da Estável, trouxe ao coletivo uma primeira aproximação com a técnica. Andressa Ferrarezi, Osvaldo Hortêncio e Marcelo Meniquelli também já haviam exercitado alguns fundamentos da prática circense em diferentes oficinas culturais. Ao longo do tempo, o circo também se mostrou uma ferramenta eficiente que possibilitava uma comunicação direta com o público.

O circo, dentro do projeto, inicialmente era visto como um recurso técnico artístico dentro dos espetáculos do grupo. Nesse processo de interlocução com a comunidade, o circo se potencializou como um dos pilares da ocupação do teatro, intensificando sua presença a ponto de se tornar objeto fundamental de pesquisa para a companhia em sua criação artística e nos processos pedagógicos que desenvolveu (SILVA, 2011, p.71-2).

Não era, portanto, apenas o assunto dos espetáculos que precisava ser pensado, tendo em vista o objetivo de dialogar com o entorno. A escolha da forma e de alguns expedientes também fundamentavam as pesquisas e determinavam algumas escolhas. O termo “popular”, cuja definição é um tanto quanto complexa e apresenta múltiplos conceitos, era entendido pela Companhia tomando o acesso como critério, tendo em vista a necessidade de realizar espetáculos que contemplassem a diversidade do público frequentador do teatro formado, sobretudo, por crianças, jovens e por muitas pessoas cujo contato com o teatro acontecia pela primeira vez¹⁷. O mesmo pode se dizer sobre os estudos relacionados ao teatro épico. Ao menos até aquele momento, os integrantes da Estável só haviam tido contato com a teoria das formas épicas de representação durante o curso da Fundação das Artes e de modo, relativamente, superficial. Embora os exercícios cênicos apresentados em cada etapa do curso fossem inegavelmente, e em sua grande maioria, épicos quanto à encenação, a compreensão dos estudantes sobre os recursos e as possibilidades de representação em um teatro anti-ilusionista ocorria de modo essencialmente intuitivo. Foi, portanto, a inexperiência e a fragilidade das bases teóricas do grupo que fizeram com que sua forma de organização dentro do Teatro Flávio Império orientasse “livremente” a estética de seus espetáculos.

Para a realização do espetáculo *Auto do circo*, a Estável decidiu “apostar” em alguns desejos. O primeiro deles era radicalizar o modo colaborativo na construção da dramaturgia. Todos os espetáculos produzidos pela Companhia, até então, de certa forma já apontavam para este caminho. Mas, tanto em *Flávio Império, uma celebração da vida* quanto em *Quem casa quer casa*, os textos existiam *a priori* não atendendo às expectativas da Companhia de construir a dramaturgia junto à pesquisa. Convidar Luís Alberto de Abreu para participar do processo também era algo que o coletivo desejava. A admiração que o dramaturgo despertava na Companhia estava muito além da qualidade, inquestionável, de suas obras. Para os integrantes da Estável, o modo como Abreu transita com temas ligados à memória, com o épico e com a cultura

¹⁷ A respeito das múltiplas definições que cercam o conceito de popular, vale consultar Marta Abreu: *Cultura popular, um conceito e várias histórias*. PDF disponível em: <http://www.circonteudo.com.br>

popular vinha ao encontro das necessidades da Companhia até aquele momento.

A memória, aliás, era um tema recorrente nas investigações da Companhia. Recuperar a obra de autores “esquecidos” no panorama cultural brasileiro parecia ser uma ação bastante coerente a se desenvolver em um espaço também esquecido como aquele teatro. De fato, antes do início do projeto, nenhum dos integrantes conhecia a obra de Flávio Império. Do mesmo modo, a obra de Martins Pena, até a montagem de *Quem casa, quer casa*, figurava em meio aos estigmas de um “teatro menor” destinado às aulas de literatura e a algumas montagens realizadas em âmbito escolar. Foi dessa maneira, refletindo sobre a importância de recuperar memórias culturais e sociais, que a história do circo no Brasil surgiu como tema para o espetáculo. Revelando a trajetória dos artistas circenses, a Estável também ambicionava colocar em cena seus questionamentos sobre a função da arte na sociedade. Uma pergunta bastante pertinente para um coletivo que se via cercado pela potência que o teatro, naquele momento histórico, exercia junto à comunidade de Cangaíba:

Não é pouco relevante o fato de que a Cia. Estável ia sofrendo intervenções dessa multiplicidade de conexões que constituiu para si nas suas conexões com a comunidade local. Para além das oficinas “programáticas” que constavam do projeto, grupo e população atravessaram as paredes do teatro e começaram a planejar como produzir “artes” no quintal do teatro. Num trabalho de mutirão, capinaram o terreno e após limpo iniciaram várias atividades com os chamados artistas locais. [...] Todo o processo de produção das peças teatrais, das danças, das músicas, foi construído a partir da parceria grupo/comunidade (SILVA, 2011, p.70-1).

A montagem de *O auto do circo* demandou um intenso esforço de pesquisa. Pode-se considerar que o processo gerou um outro projeto dentro do que já havia. Conscientes da necessidade do aprofundamento em algumas teorias, a Companhia convidou o pesquisador Alexandre Mate para conduzir uma série de encontros cujo tema era o teatro popular. Baseando-se, sobretudo, na obra *Manual mínimo do ator*, de Dário Fo, Mate passou a auxiliar a Estável propondo leituras e discussões teóricas acerca do caráter subversivo da comédia e de seus episódios históricos de resistência sempre tão mal documentados. Paralelamente, o coletivo também convidou a pesquisadora Ermínia Silva para orientar a Companhia nos estudos sobre a história do circo.

Sua dissertação de mestrado intitulada *O circo: suas artes e seus saberes - O circo no Brasil do final do século XIX e meados XX* pautou, não apenas os estudos da Companhia como a dramaturgia do espetáculo.

Os estudos teóricos sempre tiveram a função de ajudar os integrantes a superarem algumas lacunas da própria formação. As dificuldades do coletivo em lidar com a teoria aparecem, diversas vezes, no discurso da Companhia. Sobre esse assunto, em entrevista a mim concedida, Andressa Ferrarezi apresenta o seguinte relato:

Para mim, na época, era muito difícil acompanhar o pensamento da Ermínia. Não era uma coisa comum. Eu acho que quando a gente não tem um referencial de realidade sobre algo, assimilar é muito difícil. Quando tudo aquilo que você ouve não faz parte da sua vida. Quando a Ermínia apresentava algumas questões de ordem política, quando apresentava um modo de vida muito diferente daquilo que eu tinha vivido e aprendido, até então, era bem difícil de acompanhar. Inclusive, uma hora ou outra, aquilo me desinteressava, mesmo. Na época, a gente fazia reuniões bastante longas na casa da Maria Dressler e esse processo era bem difícil para mim (FERRAREZI, 2014, entrevista).

Em termos práticos, a Companhia realizou uma pesquisa de campo entrevistando diversos artistas circenses e iniciou um intenso treinamento físico conduzido por Marcelo Millan que, posteriormente, também passou a acompanhar os ensaios auxiliando os atores na composição dos números do espetáculo. Rodinei Pepino, colaborou no processo trazendo ao conhecimento dos artistas números de circo tradicionais. Além de acrobacias de solo, os atores realizaram treinamento de trapézio fixo, trapézio de voos, passeio aéreo, lira e tecido. No mesmo período, Renata Zhaneta propôs um treinamento baseado em esquetes tradicionais de palhaço e no estudo do melodrama circense *O céu uniu dois corações*, de Antenor Pimenta e do texto *Vem buscar-me que ainda sou teu*, de Carlos Alberto Soffredini. Uma série de improvisações foram experienciadas na tentativa de conferir forma ao conteúdo estudado. Em entrevista a mim concedida, Renata Zhaneta relembra a pluralidade do processo:

Foram inúmeros estímulos, inúmeras cenas. Foi uma quantidade absurda de cenas que a gente fez. Enquanto trabalhávamos a prática, o Abreu, na casa dele, fazia as pesquisas lendo sobre circo e tendo como base a dissertação da Ermínia. Paralelamente, o Marcelo Millan conduzia os trabalhos de corpo para que os atores adquirissem massa muscular e um corpo bem desenvolvido para a realização dos números. Ele era “carrasco”, né? “Brigava” com todo mundo. [...] Foram seis meses de preparo com o Marcelo enquanto realizávamos cenas, tanto de palhaço, como baseadas em situações propostas pelos

atores. Depois, a gente escolhia algumas porque a produção era muito grande, muito profunda e muito profícua. A processo começou a ganhar um “fogo” danado e a gente separava o material que poderia resultar em um caminho mais interessante para o Abreu. Então, depois de seis meses, fizemos uma primeira mostra entre nós. O Marcelo mostrou vários números que ele produziu com os meninos, a gente mostrou as cenas e as duplas de palhaço. Todos do elenco fizeram números de palhaço. Além disso, havia muitas outras cenas sobre o circo e sobre as relações existentes dentro dele (ZHANETA, 2014, entrevista).

Figura 01- Número de passeio aéreo em Auto do Circo, 2007.



Fonte: Acervo do Grupo.
Espetáculo Auto do circo. Em cena: Osvaldo Hortêncio. Arsenal da Esperança.

Figura 02 – Número de trapézio de Voos, 2007



Fonte: Acervo do Grupo.
Espetáculo Auto do circo. Em cena: Jhaíra, Glauber Pereira e
Nei Gomes. Arsenal da Esperança

Com as pesquisas adiantadas e após alguns encontros realizados com Luís Alberto de Abreu, em que foram apresentadas as cenas e os números produzidos, o dramaturgo continuou suas pesquisas paralelamente aos treinos da Companhia. Aproximadamente, três meses depois, foi apresentado um *canovaccio* com uma primeira proposta dramatúrgica e que, a partir dali, serviria como base para novas improvisações. Abreu ainda assistiria ao novo material produzido, a partir do roteiro, antes de entregar o texto definitivo. Por volta de cinco meses antes da estreia, da Companhia receberia o texto completo. A primeira leitura foi seguida de um longo e emocionante silêncio. Toda a pesquisa, os sonhos, os desejos e as expectativas do coletivo estavam, ali, materializadas no lirismo e na potência narrativa do grande mestre e dramaturgo.

O Luís Alberto de Abreu é uma pessoa que eu queria convidar para todos os meus trabalhos. Queria que o Abreu “desse voz” para todos os meus trabalhos. Porque, para mim, uma das coisas mais lindas e poéticas que eu pude vivenciar... foi o *Auto do circo*. Acho que de tudo que eu fiz foi a coisa mais... sublime na minha experiência como artista. Tão sublime, a ponto de poder lembrar, até hoje, da emoção que eu senti ao ler aquele texto pela primeira vez (FERRAREZI,2014, entrevista).

Com o texto praticamente finalizado, Reinaldo Sanches foi convidado para fazer a preparação vocal do elenco e a direção musical do espetáculo. Os processos de estudo e treinamento ainda permearam toda a elaboração da peça até o momento de sua estreia. *O auto do circo* estreou no dia 03 de julho de 2004 e seguiu em temporada com o teatro sempre lotado. Mais do que um espetáculo,

O *auto...*, como é carinhosamente lembrado, sintetizava as características que pautaram a relação entre a Estável e aquela comunidade. Ele era, acima de tudo, uma obra que criava - ou revelava - uma atmosfera afetiva no Teatro Flávio Império. Talvez tenha sido mesmo o afeto, tomando, novamente, a acepção de Paulo Freire sobre o termo, que funcionou como o principal motor da aprendizagem do coletivo naquele período. Por tudo isso, o espetáculo é sempre lembrado com um enorme carinho por todos envolvidos e, também, por muitas das pessoas que o assistiram. Em entrevista, Renata Zhaneta, emocionada, se referiu à obra como um processo “escrito nas estrelas”, devido à coesão do grupo ao realizá-la e a pertinência daquela peça para a comunidade.

1.3 – O fim de um ciclo e o adeus à “praça”.

No fim de 2004, a Companhia Estável inscreve um novo projeto denominado “Amigos da Multidão – 2005” no edital do Fomento, mas dessa vez, não obtém aprovação. Do mesmo modo que a Estável, todos os outros grupos que desenvolviam pesquisas artísticas em teatros distritais, e que recorreram ao edital, tiveram seus projetos indeferidos. Uma das justificativas apresentadas pela comissão referia-se a um impedimento político determinado pela Secretaria Municipal de Cultura. A alegação do poder público baseava-se no fato de a aproximação das eleições municipais colocar em dúvida a garantia da utilização desses espaços, em caráter de ocupação, por esses ou outros coletivos. Obrigado, às pressas, a retirar todo seu material do espaço, a Companhia até tentou continuar se reunindo com um conjunto, de número bastante significativo, de pessoas formadas pelas oficinas. Aventou-se, na época, a possibilidade de criar uma organização não governamental voltada para atividades culturais. Algumas reuniões chegaram, inclusive, a serem desenvolvidas do lado de fora do teatro, mas, o desgaste foi inevitável e artistas e comunidade sucumbiram à falta de estrutura e de subsídio. Nem mesmo o reconhecimento da Secretaria Municipal de Cultura quanto à importância e o alcance do projeto desenvolvido em Cangaíba – que por diversas vezes foi citado como modelo em reuniões junto ao poder público –, foi suficiente para impedir o encerramento abrupto das atividades. Para todos os efeitos, a prefeitura alegava a necessidade de fechar o teatro para reforma, que, no entanto, ocorreria apenas dez anos depois. Apesar da pressão de diversos coletivos artísticos atuantes na região, que chegaram a

criar o movimento S.O.S Flávio Império, o público de Cangaíba precisou esperar que o teatro entrasse na pauta de “revitalização” da Zona Leste de São Paulo. O projeto Teatro Parque Flávio Império fez parte de um conjunto de ações da prefeitura que possibilitou a construção de grandes obras – e intensa especulação imobiliária – impulsionadas pelos jogos da Copa do Mundo de 2014. Desse modo, o espaço foi reaberto somente em fevereiro 2015, completamente reformado e com uma estrutura capaz de receber produções teatrais complexas e grandes *shows* musicais.

2. – A chegada ao Arsenal da Esperança – um mergulho necessário e doloroso na materialidade das relações sociais.

Da mesma forma como os demais coletivos teatrais incluídos nos benefícios garantidos pela Lei de Fomento, a Companhia Estável estruturou-se como grupo de pesquisa à medida em que o aumento das condições materiais proporcionaram aos integrantes maior dedicação às atividades da companhia. Tal fato se torna bastante evidente quando, em 2005, desprovido de espaço para ensaio e de qualquer espécie de subsídio, a Companhia se vê obrigada a diminuir o número de encontros semanais. Nesse período de transição, fica ainda mais nítido o quanto o projeto de pesquisa da Estável estava intrinsecamente ligado ao Teatro Flávio Império e à comunidade que frequentava o conjunto de atividades propostas no projeto Amigos da Multidão. Fora de Cangaíba, o desejo de continuar existindo enquanto grupo misturava-se a uma espécie de “luto” pelo espaço “deixado para trás”. Talvez de modo um tanto quanto idealizado, as memórias construídas sobre o Teatro Flávio Império tornaram-no na condição de lugar da paixão, da potência e da juventude. O lugar onde, dentro dos limites de um projeto de formação de público, a função do artista parecia clara para atores e atrizes, necessária para a comunidade e bem aceita pela crítica.

O Amigos da Multidão representou um momento em que a nossa vida era a Estável. Talvez fosse disso o que o grupo precisasse hoje. Aquela pesquisa tomou conta da nossa vida, literalmente. A gente vivia dentro do espaço e vivia com o maior prazer, com um gosto tremendo. [...] Todos os integrantes estavam inteirados de todo o processo, coisa que nunca mais aconteceu. Acredito que o alcance do projeto se deva a isso. Querer repetir a experiência do *Auto do circo* é impossível porque foi naquele momento, daquela forma, com aquelas condições que a gente tinha. Foi por isso que aconteceu com tanta força. [...] Algumas pessoas já disseram que gostariam de reviver o processo do *Auto*. Eu também sinto o mesmo. É uma vontade de fazer outro espetáculo nas mesmas bases, “um outro *Auto do circo*”. Mas, da forma como a gente se organiza hoje em dia, talvez seja impossível algo assim acontecer (GOMES, 2014, entrevista).

Após a saída do Teatro Flávio Império, a Estável já havia percebido que a pretensão de manter o espetáculo *O auto do circo* em circulação era inviável. As dificuldades técnicas da montagem - que necessitava de uma estrutura que comportasse toda a aparelhagem de circo – somavam-se à falta de dinheiro e a

de qualquer espécie de apoio. Com muita dificuldade, a Companhia conseguiu realizar uma ou outra apresentação, mas manter o espetáculo em cartaz era praticamente impossível e extremamente desgastante. A itinerância das famílias circenses – e a possibilidade de carregar a própria casa de espetáculos - poderia ser uma boa teoria para a Companhia, mas foi preciso reconhecer, na prática, que tal feito só seria possível graças a um enorme arcabouço técnico desenvolvido e transmitido oralmente por sucessivas gerações de artistas. Segundo Ermínia Silva, esse conjunto de saberes são indissociáveis do processo de socialização, formação e aprendizagem dos circenses brasileiros.

[...] o conhecimento e as adaptações tecnológicas utilizadas na construção das estruturas físicas do circo e de seus aparelhos pelos circenses, bem como a forma de transporte de seus equipamentos, utilizadas do final do século XIX até a primeira metade do século XX, fizeram parte da formação do circense brasileiro. A dimensão tecnológica era indissociável da dimensão cultural e revelava como este grupo construiu a sua relação de adaptação. As alternativas e soluções tecnológicas encontradas eram orientadas pelas referências culturais específicas dos grupos circenses, pois, em última instância, a tecnologia se inscreve antes como um tipo de saber (SILVA,2009, p.120).

Evidentemente, a Estável não tinha a pretensão de reproduzir o modo de vida das famílias circenses do final do século XIX e meados do século XX. Todos compreendiam as especificidades de seu próprio tempo histórico e as limitações materiais que envolviam sua forma de produção. No entanto, a frustração, talvez, tenha se dado pelo fato de não se imaginarem tão distantes daqueles artistas a ponto de mal conseguirem circular com um único espetáculo. O sedentarismo inerente à organização e às experiências da Companhia colocaram-na diante de um empecilho difícil de transpor: sem verba e sem espaço para cumprir temporadas, a estrutura complexa do *Auto do circo* tornava-se um fardo. Ao menos, é claro, que o coletivo dispusesse de recursos suficientes para terceirizar tamanha produção, o que não vinha ao caso.

Além das dificuldades em colocar o espetáculo em cartaz, era preciso encontrar algum lugar de ensaio que também pudesse abrigar os materiais da Companhia. Em quatro anos, a Companhia já havia acumulado cenários e figurinos de cinco espetáculos, uma vasta aparelhagem de circo, equipamento de som, refletores, mesa de iluminação, computador, impressora e muitos documentos (fotografias, vídeos, livros, cartazes, filipetas, fichas de inscrição

das oficinas, registro de pesquisas etc.). Além disso, a Companhia, literalmente, carregava uma estrutura de ferro que pesava, aproximadamente, uma tonelada e meia. Apesar da inviabilidade de tal aparato, era ele que possibilitava as apresentações do *Auto do circo* fora da caixa preta, já que o desejo era o de manter o espetáculo na íntegra preservando, inclusive, os números de trapézio.

Figura 03- Detalhe da estrutura e do cenário de *Auto do Circo*, 2007



Fonte: Acervo do Grupo.

Espectáculo adaptado à lona instalada no Arsenal da Esperança.

A Companhia precisava, portanto, de um espaço que fosse amplo e que pudesse ser ocupado em caráter de residência artística. Tendo em vista tal necessidade e a urgência do coletivo em dar continuidade ao seu trabalho, no final do ano de 2005, Jhaíra, até então integrante da Companhia e responsável pela produção, buscou um primeiro contato com o Arsenal da Esperança na tentativa de estabelecer uma parceria com a casa.

O Arsenal da Esperança é uma casa de acolhida, localizada no bairro da Mooca – também pertencente à Zona Leste paulistana - que abriga cerca de mil e duzentos homens em situação de rua. Fundado em 1996, hoje é administrado em parceria entre o governo municipal e a Associações Internacionais para o Desenvolvimento (Assindes-SP) e funciona no histórico conjunto arquitetônico conhecido como Hospedaria dos Imigrantes. Construída para receber os

imigrantes que chegavam ao estado de São Paulo para trabalhar na lavoura ou nas indústrias paulistas, a Hospedaria foi inaugurada em 1885, com capacidade para acomodar mil e duzentos imigrantes. Durante noventa e um anos de funcionamento, quase três milhões de pessoas passaram pelo estabelecimento.

Figura 04- Vista da área externa do Arsenal da Esperança, 2006.



Fonte: Acervo do Grupo.

Embora as consequências de uma mudança tão significativa fossem percebidas de modo difuso pelos integrantes, a interrupção do projeto anterior e a descontinuidade da pesquisa seriam fatores fundamentais para a compreensão de contradições, até então, inexploradas dentro da prática artística da Estável. O próprio conceito de “artístico”, tendo em vista o novo espaço em que se encontravam, precisou ser questionado, permitindo pontos de vista mais estruturados sobre cultura e as relações que a arte, enquanto produto cultural, mantém com a sociedade que a produz.

De origem latina, a etimologia da palavra cultura deriva do verbo *colere* cujo significado principal é cultivar. Sua primeira acepção estava vinculada ao mundo agrário e às práticas de manejo da terra. Em sua raiz, o sentido de cultura

não estava ligado ao desenvolvimento humano, mas ao cuidado e ao crescimento do que é natural. O professor Alfredo Bosi ressalta que, antes de se tornar um império urbano, Roma se desenvolveu a partir da agricultura (cultura do campo) e que, durante séculos, o sentido material da palavra permaneceu preservado. Bosi afirma que foi mediante à expansão territorial de Roma sobre a Grécia, e tendo em vista o processo de helenização sofrido por parte da sociedade romana, que o termo cultura passou por uma primeira metaforização. Os gregos possuíam a palavra *paideia* para designar o desenvolvimento humano. Etimologicamente, *paideia* deriva de *paidós* cujo significado é criança. Para os gregos, *paideia* significava um “conjunto de conhecimentos que se deveria transmitir às crianças”. Ainda segundo Bosi, sobretudo a partir do primeiro século depois de Cristo – período de forte helenização da sociedade romana -, além da ciência, da arte e da filosofia grega, os romanos “tomaram de empréstimo” algumas palavras que passaram a ser frequentemente utilizadas. Entretanto, a despeito do processo de aculturação, havia entre os romanos um forte sentimento de preservação de seus próprios valores cabendo, como medida de resistência, a exigência de tradução para termos estrangeiros. Sem possuir uma palavra que designasse desenvolvimento humano ou, ainda, “um conjunto de conhecimentos que deveriam ser transmitidos às crianças”, os romanos passaram a traduzir a palavra *paideia* por cultura, agregando ao significado material da palavra valores morais e intelectuais: portanto, com forte carga de edificação.

Dentro do campo dos estudos históricos culturais, Raymond Williams considera a palavra *culture* um dos substantivos mais complexos da língua inglesa. Em termos gerais, Williams descreve a existência de três categorias principais para o uso do termo na contemporaneidade. Na primeira delas, cultura significa, de modo abstrato, um processo de desenvolvimento intelectual, espiritual e estético. Na segunda, o mesmo termo é designado como indicativo de um modo particular de vida, quer seja de um povo, um período, um grupo ou da humanidade em geral. Na terceira categoria, a palavra descreve as obras e as práticas da atividade intelectual e artística e, segundo o autor, seria este o sentido mais difundido na contemporaneidade (WILLIAMS, 2007, p.121). No entanto, ainda de acordo com o pensamento de Williams, a vida social se processa segundo um sistema organizado no qual não é possível isolar o produto

cultural. Em uma perspectiva histórica e dialética, o sentido e a função de cultura variam de acordo com as transformações nas relações sociais, ao mesmo tempo que operam como agentes transformadores da sociedade. Politicamente, tal ponto de vista retira o valor espiritualista, idealista e ideológico do conceito, devolvendo às práticas culturais o seu caráter material.

Tomando como referência a práxis da Companhia Estável, é possível perceber que seu arcabouço teórico-crítico é construído de modo, fundamentalmente, empírico. Os questionamentos sobre arte, cultura e sociedade – que em certo momento passaram a fazer parte da reflexão dos integrantes da Companhia –, nasceram a partir de experiências e observações da realidade imediata. Iniciando uma “nova fase”, o coletivo se veria obrigado a desconstruir, dentre outras coisas, um sistema de crenças fundamentadas na divisão social do trabalho, onde a arte, muito bem posicionada, não figuraria como privilégio de classe. Em busca de perguntas, que esbarravam em limites estruturais e ideológicos concernentes à prática teatral, os artistas passariam a questionar a si mesmos e, conseqüentemente, a sua atividade profissional. No prefácio da publicação sobre os dez anos do coletivo, Iná Camargo Costa expressa tal salto qualitativo do seguinte modo:

Num segundo momento, a solução encontrada para o problema que a Estável enfrentou quando foi desalojada daquele teatro, acabou levando os seus integrantes ao questionamento de suas próprias pretensões, mais ou menos aqui identificadas como pequeno-burguesas. O mergulho na realidade infinitamente mais radical e marginal dos albergados do Arsenal da Esperança obrigou-os a repensar tudo, ou quase tudo, o que aprenderam na escola e experimentaram no Cangaíba (2011, p.10).

A princípio, a proposta do coletivo para ocupar o espaço foi bem recebida pela administração, o que animou os integrantes a escreverem, no primeiro semestre de 2006, o projeto “Vagar Não É Preciso”, para concorrer na oitava edição da Lei de Fomento. Em abril do mesmo ano, a Companhia teve a notícia de que o projeto havia sido contemplado conseguindo, assim, realizar a transferência de todo seu material – que, até então, estava guardado de modo disperso em casas de amigos – para as dependências do espaço. Nessa mesma edição do Fomento, além da Companhia Estável, foram aprovados mais dezesseis grupos: Companhia Pessoal do Faroeste, com o projeto: Os Crimes do Preto Amaral; Argonautas Arquivos, com o projeto: Terra Sem Lei; Pia Fraus, com o projeto: Entre os Clássicos e a Rua; Companhia Satélite, com o

projeto: Os Dois Lados da Rua Augusta; As Graças, com o projeto: Circular Teatro; Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, com o projeto: Elevador de Teatro Panorâmico; Farândola Trupe, com o projeto: Cambuci 100 anos; Grupo Tapa, com o projeto: Consolidação e Manutenção do Tapa; Nau de Ícaros, com o projeto: A Nau Nos Mares de Suassuna; Teatro da Vertigem, com o projeto: BR 3; XPTO, com o projeto: Cena e Poesia; Companhia do Quintal, com o projeto: Jogando no Quintal; Kompanhia do Centro da Terra, com o projeto: Kompanhia do Centro da Terra; Os Satyros, com o projeto: Inocência; Teatro Ventoforte, com o projeto: Verso e Reverso e Companhia Paidéia, com o projeto: Paidéia Associação Cultural.

A entrada no Arsenal da Esperança inaugura uma nova fase na produção da Companhia, ainda que a ruptura com as bases construídas pela experiência anterior tenha sido percebida aos poucos. Uma percepção precipitada sobre o espaço agregava certo “romantismo” aos objetivos do projeto. No início das atividades dentro do Arsenal, o coletivo pautava-se na ideia de que aqueles homens, desabrigados, tinham no nomadismo uma opção de sobrevivência. No escopo do projeto Vagar Não É Preciso, é possível verificar a tentativa da Estável de transplantar sua experiência sobre circo para uma nova realidade:

Prosseguindo no caminho onde a “lona nos leva”, continuamos nossa investigação sobre o trabalho, a arte, seus agentes e transformações. O artista circense, mais uma vez, servindo como metáfora e representando a condição humana na busca por um lugar no mundo (ESTÁVEL, 2006).

Ainda sem ter tido tempo de observar mais atentamente a nova “comunidade” na qual se inseriam, a ação que parecia mais óbvia para os integrantes era a de buscar nos relatos de vida dos homens (des)abrigados no Arsenal da Esperança histórias que viessem ao encontro da tese implícita no Projeto. Além disso, a elaboração de entrevistas, debates públicos e oficinas artísticas faziam parte do esforço de compreensão da Companhia em busca de alguma conexão verdadeira com o espaço. Após a decepcionante “expulsão de Cangaíba”, a Estável sentia a necessidade de estabelecer novas relações afetivas na tentativa de construir uma “praça” tão rica como a que foi instaurada no Teatro Flávio Império. No entanto, o coletivo ainda não havia se dado conta de que a função da arte em um espaço como aquele jamais seria a mesma. O caráter disperso e transitório da estadia daqueles homens não permitia um

público constante nas atividades o que, conseqüentemente, dificultava o aprofundamento de qualquer relação. Relação, aliás, que existia muito mais no plano ideal do que em sua materialidade histórico-social efetiva. Como era de se esperar, para muitos abrigados, a imagem “exótica” de um grupo de teatro, atuando diariamente em um albergue, causava estranheza e, em alguns casos, evidente desconfiança. Os olhares curiosos que atravessavam a rotina da Companhia, se comparados à admiração quase “heroica” despertada em Cangaíba, pareciam muito menos compreensivos à chegada de artistas e de sua arte, diga-se, bem-intencionada. Inclusive, as ações do coletivo eram frequentemente confundidas com as práticas assistencialistas existentes na Casa.

Diferentemente de outros albergues, o Arsenal dispõe de uma estrutura capaz de oferecer alimentação, cursos profissionalizantes e de alfabetização, grupos de apoio a dependentes químicos e outras orientações de cunho assistencial. Por esse motivo, e com refinada ironia, vários abrigados - alguns deles entrevistados pela Companhia - se referiam ao Arsenal como a “Disneylândia dos albergues”. Ainda que a impressão da Estável sobre o espaço fosse bastante positiva, a jocosidade contida em tal descrição provocava certo mal-estar diante da enorme fila formada todas as tardes em frente ao portão principal: homens abandonados, buscando alguma proteção, talvez, por uma noite. Era inevitável pensar que para aquela parcela da população, destituída de seus direitos mais básicos, o mínimo de dignidade ganhava *status* de privilégio. O império caricato da fantasia e do consumo - e tudo o mais de pior que a marca *Disney* possa representar - encontrava no deboche de “homens sem teto” o seu verdadeiro e doentio significado. A contundência do discurso daqueles protagonistas, visivelmente marginalizados, talvez tenha sido o primeiro índice de uma dramaturgia contrária às expectativas do Projeto: uma dramaturgia já existente no espaço - de recolhimento e albergagem de tantos homens desprotegidos, abandonados, literalmente, cuspidos do sistema - e tecida na base da desigualdade social.

A despeito das contradições que, timidamente, se anunciavam, a retomada das atividades e do treinamento dos atores e atrizes, também, traziam novas expectativas para os rumos da pesquisa. A mudança para um espaço não teatral apontava para o rompimento inevitável com o chamado teatro de caixa.

Oportunamente, obedecendo à temática do Projeto, uma lona de circo foi erguida sobre a antiga quadra de futebol passando a ser o espaço físico e simbólico a ser utilizado para as oficinas, debates e apresentações. Com isso, a Companhia pretendia alcançar maior visibilidade junto à comunidade e instaurar um espaço de convivência que pudesse ser utilizado tanto pela companhia, quanto pela casa. Além de atividades artísticas, a lona era eventualmente utilizada para a realização de missas e eventos promovidos pela administração do Arsenal.

Figura 05- Lona de circo armada sobre antiga quadra de futebol. Arsenal da Esperança. 2006.



Fonte: Acervo do Grupo.

Evidentemente, um circo permanentemente armado dentro de um albergue, que por sua vez funcionava em um conjunto arquitetônico tombado pelo patrimônio histórico, à primeira vista era algo difícil de assimilar. Pessoas ligadas à igrejas, escolas e entidades assistenciais que, frequentemente, visitavam a casa, demonstravam estranheza em relação à novidade. No entanto, Lorenzo Nacheli, um dos missionários à frente da administração, agia com muita flexibilidade e simpatia às iniciativas da Companhia. A premissa de “fazer o bem” por intermédio da cultura “ajudando os necessitados” era a justificativa encontrada por ele para a inusitada parceria.

Apesar da crescente sensação de que algo parecia “fora do lugar” e das dificuldades em estabelecer as bases da nova residência artística, o projeto Vagar Não É Preciso trazia em seu escopo um desafio que alteraria a forma de produção da Estável. Tentando assumir outras funções que envolvem a prática

teatral, o coletivo de atores e atrizes já havia decidido que, além de aprofundar a sua experiência com música e criação corporal, precisariam capacitar-se nas áreas de dramaturgia e direção. “Tomar as rédeas” do fazer teatral em toda sua complexidade significava, para uma Companhia formada basicamente por atores, um passo além em direção à autonomia criativa. Significava, também, a oportunidade de olhar para dentro do coletivo e apostar em novas potencialidades. Com tal finalidade, a Companhia previu no Projeto a realização de encontros sistemáticos com artistas convidados. Mais uma vez, a estratégia da Estável para alcançar seus objetivos artísticos pautava-se, e muito, na experiência de parceiros que admirava e nos quais reconhecia as competências que pretendiam desenvolver. A atriz e diretora Georgette Fadel foi convidada para capacitar a Companhia em direção. Gabriela Rabelo e Rogério Toscano ministrariam aulas de dramaturgia. Charles Raszl desenvolveria um intenso treinamento musical, sobretudo, de percussão. Luis Ferron, conhecido da Companhia desde a Fundação das Artes, foi convidado para realizar um treinamento corporal coletivo para os atores e atrizes. Além disso, em razão da temática do Projeto, a Estável também planejou realizar encontros teóricos com Ermínia Silva para tratar de nomadismo e a construção da memória dos circenses. Por fim, Luciano Carvalho, integrante do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, foi convidado para acompanhar as atividades da Companhia e fazer um registro crítico-reflexivo do novo processo.

O projeto Vagar Não É Preciso estava pautado, fundamentalmente, em pesquisa e treinamento, não havendo como propósito a realização de uma montagem. Apesar disso, grande parte dos exercícios, ao longo do ano de 2006, resultaram em apresentações de caráter improvisacional. Jogos e estudos iniciados em sala de treinamento, ao se tornarem minimamente estruturados, eram levados ao espaço externo e exibidos para o público da Casa. Para a surpresa da Estável, a quantidade de pessoas dispostas a acompanhar as cenas de perto era bastante considerável. Da mesma forma, também surpreendiam as reações e a pertinência das observações feitas pelo público durante as apresentações. Ficava a cada dia mais evidente que os experimentos externos ajudavam a diminuir, significativamente, a distância e o preconceito de ambos os lados. Elaborar cenas, apresentá-las e reelaborá-las a partir da recepção do

público, acabou se tornando um método de trabalho que a Companhia passaria a adotar junto aos profissionais convidados.

Para os estudos de direção, após observar alguns problemas na dinâmica da Estável, Georgette Fadel propôs que todos os encontros estivessem fundamentados em três pressupostos. O primeiro, seria a busca pelo risco, considerando o “erro” como parte constitutiva da aprendizagem. O segundo, baseava-se na manutenção de um estado de disponibilidade coletiva - e irrestrita - para as propostas de cada integrante. O terceiro, referia-se à necessidade de transformar a sala de ensaios em um local, permanentemente, “aquecido” durante os treinos, na tentativa de evitar dispersões com assuntos cotidianos.

Dos exercícios propostos por Georgette Fadel, dois deles geraram cenas que acabariam, futuramente, sendo incorporadas à dramaturgia de o *Homem Cavalo e Sociedade Anônima*. Em uma das propostas, cada ator deveria escrever três características que julgasse interessantes para a composição de uma máscara cômica. Feito isso, os papéis seriam trocados entre os jogadores, que deveriam se caracterizar conforme as características recebidas. Caracterizados, os integrantes deveriam improvisar possíveis dinâmicas entre as máscaras e, posteriormente, colocá-las em relação direta com o público.

Duas das personagens, uma criada por Osvaldo Pinheiro e outra por Maria Dressler, acabaram sendo recuperadas e inseridas no contexto do espetáculo *Homem Cavalo*. Osmundo, caracterizava-se por um migrante pobre, simpático e astuto. A receptividade do público em relação à figura possibilitava toda a sorte de improvisos e situações. Assim como muitos dos abrigados, a personagem de Osmundo relatava haver perdido os documentos ao chegar em São Paulo em busca de trabalho. Sua gestualidade esdrachada e provocativa, longe de assustar, aproximava os espectadores do jogo cênico, gerando improvisações divertidíssimas. Ascânio, a segunda máscara que, posteriormente, foi recuperada para o espetáculo, apresentava um contraponto à figura de Osmundo, representando a caricatura de um fazendeiro rico, *bon vivant* e conservador.

Figura 06- Improvisação com a personagem Osmundo. Arsenal da Esperança. 2006



Fonte: Acervo do Grupo.
Oswaldo Pinheiro (à direita) improvisa como Osmundo junto aos abrigados do Arsenal da Esperança.

Outro exercício, cujos resultados seriam incorporados ao material dramático de *o Homem Cavalos*, caracterizava-se por um treinamento de direção. Atenta à algumas dinâmicas existentes no Arsenal da Esperança, Georgette Fadel observou a intensa utilização dos telefones públicos existentes no espaço. De fato, bastava ficar alguns minutos próximo aos aparelhos para que se pudesse testemunhar uma grande quantidade de narrativas reveladoras. Ao falarem aos ouvidos, cada homem compartilhava, involuntariamente, aspectos sensíveis de suas próprias histórias. Às palavras soltas de um pai ao telefone, somava-se a imagem de um filho distante. Em cada sotaque, um possível sonho de retorno. Pausas, gestos e olhares, tornavam-se índices de presenças imaginadas, de conflitos não declarados ou de lembranças acalentadoras. Ao telefone, identidades se revelavam e preenchiam de humanidade rostos, até então, anônimos. A dramaturgia do espaço, mais uma vez, se mostrava mais potente do que as pretensões iniciais da Companhia.

Figura 07- Abrigado faz uso de um dos telefones públicos do espaço. 2008.



Fonte: Acervo do Grupo.

Objetivamente, já que a intenção era a de aproximar os atores da experiência da direção, Fadel propôs que, divididos em duplas, cada “diretor” propusesse ao parceiro uma “cena de orelhão”. Tanto a estética quanto a dramaturgia das cenas eram livres e cada jogador deveria estar aberto a realizar o que proponente da dupla sugerisse.

Do conjunto de cenas elaboradas, nove ao todo, duas foram recuperadas, praticamente na íntegra, durante o processo de o *Homem Cavalo*. Em uma delas, Osvaldo Hortêncio, dirigido por Sandra Santana, representava um homem alcoolizado à espera de uma ligação telefônica. Aos poucos, o texto sugeria tratar-se de um desempregado esperando pelo retorno de uma agência de empregos qualquer. Sem dúvida, a cena era bastante assertiva tanto na forma quanto no conteúdo. A partitura aberta do improviso possibilitava todo tipo de interferência e participação. Além disso, alcoolismo e desemprego eram dois assuntos profundamente relacionados com o cotidiano do Arsenal e despertavam muitos debates durante e depois das apresentações. Assistindo ao processo de ensaio, os moradores sentiam-se perfeitamente à vontade, inclusive, para contribuir com a cena nos mínimos detalhes. Certa vez, uma pessoa mais atenta do público, observou que um indivíduo muito alcoolizado, como era o caso da personagem, não pronunciaria a palavra *currículo* com tanta clareza.

Figura 08– Espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*. Arsenal da Esperança. 2008.



Fonte: Acervo do Grupo.
Oswaldo Hortêncio na “cena do bêbado”.

Outra cena, que mais tarde também seria aproveitada na dramaturgia de *o Homem Cavalo e Sociedade Anônima*, nasceu do exercício de direção de Andressa Ferrarezi. Para realizá-lo, Ferrarezi criou um texto indiciático, composto por expressões e frases curtas, que apenas indicavam uma conversa telefônica. O desafio proposto à Daniela Giampietro (sua parceira) era criar uma situação e um contexto para completar a dramaturgia. A cena proposta por Giampietro consistia em uma conversa telefônica entre uma mulher e um suposto noivo distante. A personagem grotesca, morava dentro um latão, onde se via pendurados um regador, um par de chinelos de pano e uma sacola da *grife* Daslu - marca reconhecida pelo valor exorbitante de seus produtos de luxo e por denúncias de fraude nas importações. Embora a partitura da cena fosse menos aberta do que a da “cena do bêbado”, o exercício conseguia estabelecer

uma dinâmica de improviso bastante interessante com o público. A situação não tratava, de modo explícito, de questões relacionadas à falta de moradia, mas o tema era imediatamente identificado pelos espectadores. Assim como a personagem o Bêbado, a personagem a Mulher da Lata despertava grande curiosidade e simpatia entre os acolhidos. Curiosamente, se para o grupo uma noiva desbocada, morando em um latão, poderia soar absurdo, entre os moradores, o fato parecia não causar tanta estranheza. Embora os elementos grotescos da cena retirassem os aspectos de verossimilhança, a mútua condição de abandono, naquele espaço, criava uma identificação real e um sentimento de empatia diante da situação.

Figura 09 - Espetáculo Homem cavalo e sociedade anônima. Arsenal da Esperança. 2008.



Fonte: Acervo do Grupo.
Daniela Giampietro na cena “a mulher da lata”.

De modo geral, é possível verificar que as ações desenvolvidas durante o projeto Vagar Não É Preciso foram assertivas quanto às necessidades mais imediatas da Companhia. Quanto mais o conjunto de cenas produzidas interferia

no espaço, maior o número de interessados nas atividades promovidas pelo coletivo. Embora sem assiduidade, alguns homens chegaram a participar ativamente tanto das oficinas quanto dos encontros da Companhia. Havia indícios, portanto, de que uma relação um pouco mais aprofundada estava sendo estabelecida. Além disso, dentro da lona, e para o público do Arsenal, o espetáculo o *Auto do circo* ganhava nova potência preenchendo o cotidiano árido da casa com as memórias afetivas que o tema da peça despertava.

A busca de maior autonomia criativa também já estava em curso. A firme intenção de escrever e dirigir o próximo espetáculo, fazia com que os atores e atrizes inventassem formas de organização, até então, não experimentadas. A maioria dos exercícios pressupunha a rotatividade de papéis. Os artistas se dispunham a dirigir, escrever, atuar e ministrar coletivamente algumas oficinas. No entanto, tanto a intensidade das ações quanto o contato diário com a realidade “nua” e “crua” expressa no dia-a-dia do albergue, fez com que a Companhia, rapidamente, apresentasse sinais de cansaço. Havia um desgaste nas relações pessoais que, internamente, era visto como desmotivação infundada ou como problemas de convivência. Um registro crítico de Luciano Carvalho, de 31 de outubro de 2006, descrevendo uma reunião cotidiana da Companhia, sugere grande incompatibilidade entre os processos criativos e a forma burocrática como o coletivo conduzia sua organização:

Circulando o cronograma de novembro, Áurea narra as ações: assessoria de imprensa, pagamentos, pesquisa de espaços para a execução do *Auto*, monomonomono... [...] Reunião sem energia, mole noite quente, na sala, música sacra vinda da lona e entonações monótonas de celebração cristã. Burocracias e prestação de contas do Fomento. [...] talvez, a contaminação do meu enjoo diante de tais assuntos, mas não, é como parece mesmo, estão forçados neste debate, uma obrigação, organizar dói. Deve haver outra maneira. [...] Militância e política devem perder essa casaca seca, essa mortalha nauseabunda. Evidente que essa reunião não trata desses temas, mas converge, em sua dinâmica, para a falência de tudo o que é vivo (CARVALHO, 2011, p.175).

Indiretamente, as observações de Luciano Carvalho já apontavam para um problema recorrente no concernente à organização da Companhia. Ao término de cada projeto de Fomento, a Estável costuma adotar como procedimento a realização de longas avaliações internas. Em tais avaliações, alguns problemas sempre apareceram de modo recorrente: uma excessiva

quantidade de ações, prazos muito curtos para a quantidade de tarefas, dificuldades quanto à prestação de contas e serviços e, curiosamente, falta de tempo para se dedicar com afinco à atuação. Supondo que essas dificuldades não afetem somente a Estável, é conveniente questionar em que medida as demandas burocráticas de um projeto de Fomento absorvem o espaço da criação artística.

Pode parecer um contrassenso supor que um projeto fomentado se torne um entrave criativo. No entanto, trata-se de uma das muitas contradições inerentes à forma de produção das atuais companhias de teatro paulistanas. Em uma análise precisa sobre o desenvolvimento e os limites estruturais do programa de Fomento, publicada na quinta edição da revista *Rebento*, Luiz Carlos Moreira sinaliza um visível “desmanche” dos grupos e da própria essência da lei:

As condições de trabalho e vida [com o fomento] melhoraram significativamente em relação ao momento anterior, o que aumentou, em muito, a expectativa dos envolvidos: todos precisavam e queriam mais. Contraditoriamente, como o dinheiro nunca foi suficiente para todos – pela lei, até 30 projetos podem ser selecionados anualmente para um período de, no máximo, 2 anos –, mais e mais os grupos se propunham a fazer mil e uma coisas para serem selecionados, para “ganhar a concorrência” dos demais “companheiros”. Então, não se tratava mais de fazer teatro de uma determinada maneira para uma determinada cidade, mas, além disso, tinha que se propor oficinas, publicações, vídeos, mostras, intercâmbios, xis apresentações, o diabo! Os produtos oferecidos substituíam o processo. As comissões selecionadoras mais e mais se atêm ao Plano de Trabalho, um pacote de atividades com princípio, meio e fim. O “projeto de trabalho continuado” se perde no cotidiano de correria (2015, p.176-79)

Tanto na análise de Moreira, quanto nas provocações de Carvalho, é possível verificar que por mais que os grupos de teatro - em sua constituição e organização primária - não obedeçam ao modelo capitalista de produção, sua estrutura nem sempre estará a salvo da contaminação ideológica produzida pela sociedade de mercado. Para garantir a sobrevivência, é preciso produzir mais e mais novidades. O trabalho tem de ter eficácia, objetividade e rapidez, obedecendo a um tempo cronológico que encolhe os espaços criativos que deveriam ser de expansão.

Tal entropia criativa, evidentemente, não atinge apenas os grupos de teatro. A sociabilidade gerada com a reestruturação produtiva do capital cria um

modo de vida tão acelerado que se torna incompatível com qualquer experiência mais profunda. É o próprio conceito de *just in time*¹⁸, internalizado e absorvido pela subjetividade, que passa a pautar as relações, convergindo com a “falência de tudo o que é vivo”. Se no dia a dia, tal modo de vida pode resultar em doenças físicas e psicológicas de toda espécie, nas artes, o resultado pode ser o esvaziamento do sentido estético e cultural do trabalho artístico.

2.1 – Um “furo na lona” revela a classe trabalhadora – materialismo e dialética na busca de uma poética.

Em 2007, imprimindo continuidade às pesquisas, um novo projeto da Estável é contemplado na décima primeira edição do Fomento. Denominado Vagar Não É Preciso – Montagem, o projeto previa a manutenção e o aprofundamento dos estudos realizados até aquele momento e, também, a montagem de um novo espetáculo. Nessa edição, dezessete grupos foram aprovados: As Graças, com o projeto: Circular-teatro; Associação Paidéia, com o projeto: Paidéia Associação Cultural; Pia Fraus, com o projeto: Entre os Clássicos e a Rua; Os Satyros, com o projeto: Inocência; Companhia Pessoal do Faroeste, com o projeto: Os Crimes de Preto Amaral; Companhia do Feijão, com o projeto: Porque a Esquerda se Endireita; Parlapatões, com o projeto: Hércules; Grupo Tapa, com o projeto: Consolidação e Manutenção – Tapa Repertório 2006; Casa da Comédia, com o projeto: Casa da Comédia; Grupo XIX de Teatro, com o projeto: Casa Aberta; Grupo Ivo 60, com o projeto: Multiplicando o Público, Potencializando o Teatro, Companhia de Teatro Balagan, com o projeto: Zapad; As Meninas do Conto, com o projeto: As Meninas do Conto; Grupo Redimunho, com o projeto: A Casa – Um Mergulho no Universo de Guimarães Rosa; Núcleo Pavanelli, com o projeto: Centro de Pesquisa para o Teatro de Rua; Kiwi Companhia de Teatro, com o projeto: Teatro/Mercadoria e Circo Fractais, com o projeto: Os três R'S.

¹⁸ Em termos gerais, o conceito de *just in time* corresponde a um sistema administrativo de produção que determina que nada deva ser produzido, transportado ou comprado “antes da hora exata”. Também podendo ser definido como visando a diminuição dos estoques, do número de fornecedores e dos custos de produção... Em *Fabrilização da cidade e ideologia da circulação* (2012), Terezinha Ferrari faz uma reflexão teórica sobre as transformações do espaço urbano ocorridas, mais ou menos a partir de 1980, com a reestruturação produtiva do capital. Para mais detalhes cf. a obra citada.

No mesmo ano, a Estável também foi selecionada pelo edital do prêmio Myriam Muniz de Teatro, prêmio vinculado à Funarte, destinado à montagem e à circulação de espetáculos teatrais. Como estratégia para colocar em prática o revezamento das funções artísticas que a Companhia pretendia assumir, cada integrante ficou responsável por conduzir, durante um mês, as atividades do coletivo. Não havia restrições para as propostas, que poderiam abordar exercícios dramáticos, treinamentos corporais, pesquisas teóricas, análise de filmes e vídeos, elaboração de cenas e tudo o mais que o proponente julgasse necessário ou interessante. A ideia era contemplar, sem questionamentos *a priori*, as sugestões dos companheiros e companheiras. Tendo em vista que as ações do novo projeto deveriam se encaminhar para a montagem de um espetáculo, cada proponente se esforçava em elaborar propostas que estivessem de acordo com o eixo da pesquisa. No entanto, ficava cada vez mais evidente a diferença de pontos de vista acerca da experiência com o Arsenal. Havia a percepção geral das mazelas sociais tão presentes no espaço, mas a Companhia ainda não tinha condições de fazer uma análise estrutural da situação.

Um vasto e disperso material foi sendo desenvolvido a partir das propostas de cada “funcionário do mês” - apelido jocoso para brincar com a condição de destaque do integrante responsável pela condução mensal dos encontros. Durante os primeiros meses do projeto, um conjunto de cenas e intervenções artísticas foi construída e apresentada junto aos moradores do Arsenal. Algumas pareciam mais potentes e eram retomadas de tempos em tempos, outras eram descartadas logo no início.

Seja como for, era evidente que faltava um eixo que agregasse tamanha multiplicidade de propostas. Na condução de suas atividades, Jhaíra chegou a apresentar um texto de sua autoria como possibilidade para encenação. No entanto, a Companhia buscava uma radicalidade maior em termos de processo colaborativo e, também, se encontrava bastante insatisfeita com os rumos da pesquisa. Cada vez mais, o conteúdo das cenas parecia entrar em choque com a realidade que, naquele momento, começava a se revelar com força para os atores:

A mesma pessoa que acompanhava nossos ensaios à noite, no dia seguinte víamos procurando comida no lixo. Uma Kombi que estacionava em frente à casa para contratar esses homens por míseros

R\$ 25,00 por dia para uma jornada de doze horas, onde eles descarregariam caminhões, muitas vezes, em municípios distantes da capital e ainda deveriam pagar a passagem de volta, alimentação e estadia. A terceirização e a precarização do trabalho. A exclusão. A miséria. A Falta. A dramaturgia daquele espaço era muito mais forte do que conseguíamos alcançar. Com a montagem veio a crise: O que dizer? Como dizer? Para quem dizer? (FERRAREZI, 2011, p.51).

Diante da aproximação da montagem, Andressa Ferrarezi e Luciano Carvalho, cujas reflexões e provocações foram muito além dos registros das atividades, propuseram uma mudança radical no eixo temático do futuro espetáculo. Decididamente, o nomadismo circense ficaria em segundo plano à medida em que as contradições do espaço se intensificavam. Ferrarezi, que mais tarde também assumiria a direção da montagem, organizou o último mês de atividades focando em estudos teóricos sobre luta de classes. Seria a primeira vez que o coletivo se dispunha a debruçar-se com afinco em alguma teoria.

Para auxiliar a Companhia quanto ao entendimento da teoria marxista, e por indicação de Luciano Carvalho, Luís Scapi – até então educador do Núcleo de Estudos Populares 13 de Maio do MST - foi convidado para realizar alguns encontros de formação. De modo bastante didático, Scapi apresentou à Companhia as bases filosóficas do método materialista-dialético de Karl Marx. Separando os dois conceitos – materialismo e dialética – o educador ajudava a desconstruir tanto a filosofia idealista, quanto a lógica formal que operam no processo de formação da consciência dos indivíduos. Passo a passo, Scapi oferecia as ferramentas necessárias para a compreensão da base material da construção da sociedade e dos tipos de sociabilidade geradas em um contexto de luta de classes, segundo a teoria marxista.

O resultado mais imediato dos esforços, foi o reconhecimento dos integrantes da Companhia enquanto classe trabalhadora. Somente assim, foi possível enfrentar os limites que separavam “artistas” e “público”. Evidentemente, havia entre os dois grupos uma enorme diferença quanto às condições sociais objetivas. A vida dos “Estáveis” nem de longe poderia ser comparada à de uma população à margem do essencialmente básico. Mas enquanto classe, finalmente, compreendemos estar do mesmo lado, ou no mesmo “barco furado”, de onde, talvez, no sentido da superação de tantas dificuldades, só se saia coletivamente e em luta. Do ponto de vista político, o teatro não mais seria pensado “para” aquele público, mas “junto” daqueles

sujeitos: homens e mulheres. Se até aquele momento ainda restava qualquer traço de idealismo com relação à função da arte, a questão se reapresentou sob a ótica da divisão social do trabalho, rompendo definitivamente com a ilusão de que arte e sociedade residem em esferas separadas.

No entanto, a ruptura mais difícil e delicada se deu internamente com a constatação de que a forma de produção da Companhia trazia contradições a serem superadas. As provocações de Andressa Ferrarezi e Luciano Carvalho, sobretudo por intermédio de jogos, leituras ou debates, abriam “rachaduras” por todos os lados. Até aquele momento, a Companhia terceirizava algumas funções técnicas e de manutenção. Observando a divisão social do trabalho reproduzida em suas relações internas, a Companhia se espantou ao constatar que, não por acaso, Flávia Morena e Zeca Volga, ambos negros, quase sempre estavam à frente dos serviços de limpeza e manutenção. Ainda que a Companhia toda fosse responsável pela organização do espaço, a iniciativa de limpar, organizar, carregar, reiteradas vezes, partia – e ficava a carga – de um dos dois. Da mesma forma, a ideia de “estagiários”, “agregados” e pessoas contratadas - por cachês menores do que os do núcleo artístico – começou a gerar um tremendo mal-estar nos integrantes da Companhia conclamando uma mudança radical.

A Estável passou a enxergar uma necessidade verdadeira em adotar, em todas as esferas do trabalho teatral, uma postura política condizente com o próprio discurso. Reconhecendo o fato como uma contradição a ser superada, a Companhia ampliou o que chamava de núcleo artístico, equiparando cachês e reorganizando as funções. No entanto, é bom ponderar que tal forma de organização, sem dúvida mais justa, também produziu contradições importantes no decorrer do tempo. Cachês iguais nem sempre produziram igualdade de dedicação às atividades coletivas. A despeito da dificuldade de mensurar o peso e a importância da atuação de cada pessoa dentro do coletivo, sempre ficou evidente a sobrecarga de alguns em relação a outros. Tratava-se de uma equação difícil de solucionar quando se tem em vista as subjetividades do fazer artístico e a pretensão de evitar decisões arbitrárias. Sobre outras contradições que, de certo modo, envolvem esse mesmo aspecto, Andressa Ferrarezi pondera:

[...] mergulhamos radicalmente em algumas questões, mudamos totalmente o modo de vida e de trabalho, as relações humanas. Mas,

depois de tantos anos, passado o espetáculo *Homem Cavallo*, percebo que muitas coisas não foram tão benéficas para o grupo. Me refiro a algumas relações que nós assumimos como “deveriam ser” em uma sociedade comunista. Mas, na sociedade capitalista, como tais relações se dão? Nós somos massacrados, não dá para idealizar (FERRAREZI, 2014, entrevista).

Seja como for, estabelecer novas regras de funcionamento da Companhia e avaliar criticamente sua trajetória, até aquele momento, foi um passo decisivo e defendido como um desafio necessário. Certamente, nem todos enxergavam as transformações com o mesmo ponto de vista, já que toda mudança radical pode gerar desvios e inseguranças. Mas, a busca pelo teatro militante que a Estável vislumbrava exigia uma tomada de decisão: exigia um processo de filiação a movimentos e causas sociais para além da própria linguagem teatral. Quando se enxerga as bases sociais e a estrutura doentia do sistema capitalista, não é mais possível voltar onde se estava até então. Riscar o chão e se posicionar diante de questões complexas configurou-se em exigência e em exercício permanente de reflexão. Ainda que, naquele momento não se mudasse de todos os conceitos ou que se mudasse o foco das lutas, era impensável retroceder ao conforto das ilusões individualistas. Ao menos que o indivíduo se tornasse cético ou cínico o suficiente para desqualificar as lutas populares e os seus sujeitos sociais.

Durante a pesquisa de o *Homem Cavallo*, a Companhia Estável iniciou uma importante e fraterna parceria com outros três coletivos artísticos conscientes quanto a viverem em um país periférico: Brava Companhia, Dolores Boca Aberta MecaTrônica de Artes e Engenho Teatral, cujo público é assumidamente a classe trabalhadora. Em conjunto, os Grupos decidiram promover encontros regulares afim de realizar análises de conjuntura e traçar ações em comum. Juntos, os integrantes do coletivos assinaram um documento com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) onde se comprometiam com a luta da classe trabalhadora rumo ao socialismo. Esse coletivo, denominado jocosamente “Grupos de Quinta”, pois tinham a intenção de reunirem-se sempre às quintas-feiras. O coletivo original foi sendo ampliado passando a agregar em seu quadro, de modo mais efetivo, os coletivos: Companhia Antropofágica, que passou a sediar os encontros, Estudo de Cena,

Buraco d'Oráculo, Kiwi Companhia, Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo e integrantes da brigada de cultura do MST¹⁹.

A necessidade de ampliar os debates e reflexões acerca da relevância social de seus trabalhos, fez com que os coletivos criassem uma rede de interlocuções. Várias ações políticas e artísticas foram elaboradas em conjunto, muitas vezes atendendo às demandas e urgências de movimentos sociais. Além disso, algumas frentes de resistência da categoria teatral acabavam formando novos movimentos e grupos de trabalho. Um exemplo disso foi o Movimento 27 de Março surgido da necessidade de expressão política da categoria. Criado em 2009, sua principal ação foi a ocupação da Funarte/SP - órgão público federal ligado à cultura - como estratégia política, a fim de conquistar espaço para o debate sobre as leis de isenção fiscal. A ampliação das esferas de militância entre os coletivos teatrais, criava novas possibilidades de resistência e de (re)produção de uma estética contra hegemônica cujas raízes se encontravam nas lutas da classe trabalhadora. Quando os Grupos de Quinta buscam produzir a “sua” estética de luta, na verdade, buscavam incorporar e reelaborar muitas das estratégias desenvolvidas por fazedores de teatro ao longo da história, em especial os grupos ligados à forma épica (e dialética).

2.2 – Algumas heranças e estratégias do teatro de natureza política

Em *Teatro da militância – A intenção do popular no engajamento político* (1990), Silvana Garcia apresenta os primeiros anos da experiência do agitprop - teatro revolucionário de agitação e propaganda desenvolvido na Rússia/URSS entre os anos do período compreendido pela Revolução Russa até 1932. Tal forma de militância teatral de esquerda tinha, de natureza assumidamente política, fundamentava-se explicitamente na luta de classes. Segundo a autora, teria sido tal modelo de militância, desenvolvido no âmbito da construção do Socialismo da União Soviética, que, posteriormente, teria sido difundido pelo mundo, por meio dos partidos comunistas nacionais.

¹⁹ Uma análise precisa sobre “os coletivos de quinta” se encontra em: Jade Percassi. *Arte, política, educação popular: Diálogos necessários para a transformação social*. 2015. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015 Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-07072015-132300/. Acesso em: 2015-07-20

Antes, porém, já em fins do século XIX, em diversos países da Europa, a ideia de o teatro servir como instrumento de ação política ganhava força junto às teorias socialistas e aos movimentos de organização da classe operária. Do ponto de vista estético, o desenvolvimento do drama naturalista (cujo início pode ser datado a partir da década de oitenta do século XIX) foi um marco fundamental no que concerne à aproximação do teatro com um novo sujeito histórico e coletivo, ou seja, algumas das contendas e dificuldades da classe operária. A *tranche de vie* (“fatia de vida”), por meio da qual a burguesia se auto representava nos palcos, não conseguia comportar o teor social de um novo momento histórico e nem os movimentos da classe trabalhadora que passavam a se organizar depois de flagrantes processos de “genocídio”. A investigação do homem como produto de sua origem social transformou a coletividade na nova protagonista ou, como afirma Margot Berthold ao se referir às obras de Tolstói, Górkí e Gerhart Hauptmann: “[...] a coletividade, mais que o indivíduo, era agora o herói do drama” (BERTHOLD, 2000, p.453).

Foi seguindo o caminho das novas teorias sociais e das experiências estéticas correspondentes a elas, que um projeto de “teatro popular”, sobretudo com relação ao acesso dos trabalhadores às produções teatrais, passou a orientar os experimentos de grupos como o Théâtre du Peuple (1885) e o Théâtre Libre (1887), na França e o Freie Bühne (1889) e o Freie Volksbühne (1890), na Alemanha. Além desses, Garcia também destaca em sua obra, no mesmo período, o Théâtre Civique (1897), e seu projeto de uma proposta itinerante nos bairros operários franceses, o teatro de bairro Coopération des Idées (1890), o Théâtre Populaire (1903), de E. Berny e, ainda, o Théâtre Populaire (1903), de Clichy. Além das experiências ligadas aos grupos profissionais, iniciativas amadoras desenvolvidas no seio da própria classe operária - vinculadas às associações, clubes, sindicatos e partidos – passaram a utilizar o teatro como instrumento de lazer e como veículo de preservação de tradições, valores e ideais da classe trabalhadora. No entanto, ainda segundo Garcia, mesmo que essas experiências desenvolvidas no final do século XIX apontassem certa intenção transformadora da sociedade, foi a conjuntura histórica em que se desenvolveu o teatro de agitprop russo-soviético, sobretudo em seus primeiros anos, que possibilitou um projeto cultural de estado. Tal projeto era claramente definido em termos de objetivos e estratégias e

protagonizado pela classe trabalhadora revolucionária e suas associações culturais independentes. No entanto, as relações entre arte e estado, já em si bastante complexas, acompanharam toda a produção artística na Rússia nos anos que se seguiram à Revolução de 1917. Muitos artistas e trabalhadores que protagonizaram, em nome de um estado socialista, a revolução cultural e social do período, com o andamento das forças contrarrevolucionárias - que culminariam na ditadura de Stálin (1924/1953) -, se viram perseguidos, enquadrados ou até mesmo executados, como foi o caso – dentre tantos outros – de Meyerhold e Leon Trotsky.

Em razão do escopo desta pesquisa, e uma vez que seria impossível aprofundar o assunto e as transformações históricas do teatro revolucionário russo-soviético, cabe, aqui, apenas apontar alguns expedientes “herdados” do teatro de agitação e propaganda desenvolvido pela classe trabalhadora, em luta, na medida em que, muitos deles, sobreviveram e se transformaram pelas práticas de coletivos ligados ao movimento denominado teatro de grupo paulistano. Dentre esses expedientes, mereceu destaque muitos dos estratagemas do teatro popular. Portanto, a junção de expedientes de naturezas aparentemente díspares se coligiram para contribuir com relação à reflexão sobre a práxis desenvolvidas por muitos dos grupos na atualidade.

À luz do exposto, e da necessidade de sobrevivência de formas teatrais contrapostas às hegemônicas, foi necessário o desenvolvimento de um imenso arcabouço de resistência e de inventividade. A junção de tais pressupostos caracteriza o teatro de agitprop como meio para atingir objetivos específicos e, fundamentalmente, de natureza política. Na União Soviética de proporções territoriais gigantescas e com uma população, predominantemente, analfabeta, os coletivos agitpropistas precisavam desenvolver maneiras eficazes de disseminar os ideais socialistas ligados à Revolução. Do mesmo modo, era necessário, ainda, conquistar a adesão das comunidades “marginalizadas”. O apoio do estado, que instrumentalizava tais coletivos, fez com que as experiências de agitprop alcançassem uma grande extensão de atuação e um pleno desenvolvimento de suas potências. Objetivando estabelecer uma comunicação direta com seus interlocutores, os grupos de agitação criaram novas formas de teatro premidos pela urgência da conjuntura política, que necessitava ser transformada:

A pesquisa formal do agitprop se faz motivada basicamente por dois fatores: a relação com o espectador e o vínculo com a história presente. Seus achados formais se dão menos a partir de uma investigação de linguagem em benefício próprio e mais enquanto busca de adequação e objetivos políticos de envolvimento e participação (GARCIA,1990, p.20-1).

Com a Revolução e a influência de experimentalismos dos movimentos de vanguarda europeu, o teatro de forma engajada e revolucionário russo-soviético rompia de modo radical com a tradição realista e naturalista no teatro, cujo epicentro era Paris. A mobilização política e a disseminação dos ideais comunistas promoviam espetáculos grandiosos cuja participação das massas os transformava em verdadeiras celebrações de massa (ou *meetings*). Esses eventos, patrocinados pelas autoridades do Partido Comunista Central nas capitais, eram organizados por encenadores com experiências diversas em teatro. Para se ter ideia da proporção de tais eventos, vale descrever a estrutura de *A Tomada do Palácio de Inverno*, encenado em Petrogrado, em 07 de novembro 1920. Dirigida por Nikolai Evreinov, a gigantesca encenação celebrava os eventos históricos da Revolução em seu terceiro aniversário:

Houve salvas de canhão, fanfarras e holofotes; uma plataforma branca e outra vermelha eram utilizadas como palcos para a apresentação dos czaristas esmagados e dos bolcheviques vitoriosos; houve fogo de artilharia e o assalto ao palácio. Exibia-se uma estrela soviética grande e vermelha – e toda a assembleia cantava a *Internacional*, enquanto fogos de artifício concluía esse enorme espetáculo ao ar livre. [...] Havia cerca de quinze mil participantes, um elenco formado por soldados do Exército Vermelho e por atores. Conta-se que o número de espectadores beirou os cem mil (BERTHOLD, 2000, p.494-95).

Mas o aspecto que, aqui, merece atenção é o fato de a necessidade da socialização do conhecimento e do fazer artísticos se refletirem na forma de produção e de criação. Basicamente coletivista, e em moldes muito próximos do que nos dias de hoje caracterizaria o chamado teatro colaborativo, a estrutura de funcionamento dos coletivos agitpropistas fundamentava-se na necessidade de seus integrantes conhecerem/participarem de todos os aspectos e momentos de produção. A possibilidade de a dramaturgia ser desenvolvida coletivamente caracterizava uma prática de caráter formativo e pedagógico, ao mesmo tempo, que tentava resolver o problema quanto à ausência de obras prontas que servissem aos propósitos da campanha revolucionária. Da mesma forma, a direção do espetáculo também poderia ser realizada de modo coletivo, sendo a

improvisação um instrumento fundante para a construção das cenas. Uma necessidade objetiva pautava as metodologias de criação e a apropriação de diferentes expedientes, muitos dos quais, ligados à tradição popular.

Com o acento colocado em seus objetivos e não em si mesmo, o agitprop, de modo espontâneo ou consciente, se apropria de quaisquer referências, venham de onde vierem: gêneros tradicionais e modernos do teatro, procedimentos dos espetáculos de veio popular (circo, variedades, cabaré etc.), tradições populares regionais (lubok, Petrushka, raïok), bem como se deixa infiltrar pela produção da vanguarda (GARCIA, 1990, p.30).

Tal estratégia de apropriar-se de tudo o que interessasse para a construção de uma linguagem acessível e que despertasse a atenção do público, ainda que sem os objetivos políticos e didáticos do teatro de agitação, foi amplamente utilizada, ao longo da história, pelos artistas de tradição popular. Para tais sujeitos, a nomeada e ideológica “pureza da linguagem dramática” ou a classificação do que é mais ou menos adequado à esfera teatral não interessa. O teatro realizado nas ruas, nas feiras e nas praças públicas – além de estruturar-se a partir de certa acessibilidade (espacial, temática, de tratamento interpretativo e quanto à visualidade) –, sempre precisou agregar repertórios e estratégias que alcançassem a comunicação e a troca de experiências com o entorno imediato. O que interessava e continua a interessar, sobretudo, às formas populares é, como já mencionado tornar-se acessível e transitar com alegorias facilmente decodificáveis. Para esse conjunto de artistas, a variedade estético-formal, a relação com o público e a deambulação por diversos espaços é o que possibilita a resistência quanto aquilo que possa ter interesse e a sobrevivência material de si, na condição de sujeitos histórico-sociais.

A apropriação desses saberes para fins políticos e didáticos (no concernente ao aprendizado e apreensão de determinadas situações fundantes das relações sociais e das injustiças daí decorrentes, no entanto, vêm se transformando em estratégia para muitos artistas e grupos de teatro ao longo da história. O sujeito histórico chamado teatro de grupo, insere-se nessa seara de resistência estético-política e, no caso paulistano, tem se constituído a partir de múltiplas formas de produção. Quando os coletivos que compunham os Grupos de Quinta empreendiam esforços para elaborar uma estética que luta, na verdade, estavam partilhando dos mesmos princípios e desafios históricos que

os sujeitos à frente de um teatro de militância vêm se colocando ao longo do tempo: a construção de um teatro crítico, com alcance junto aos trabalhadores e socialmente transformador.

2.3 – *Homem cavalo e sociedade anônima* – um espetáculo “parido” por mil e duzentos homens em situação de rua.

Para iniciar, efetivamente, à criação de *Homem cavalo e sociedade anônima*, a Companhia Estável precisou reorientar os fundamentos de sua pesquisa. Embora ainda não houvesse nenhuma sugestão de roteiro ou clareza temática, a Companhia compreendia que sua experiência no Arsenal da Esperança já contava com potência suficiente para o desenvolvimento de um espetáculo. Cássio Pires, escritor e integrante da extinta Companhia dos Dramaturgos, foi convidado para orientar a dramaturgia coletiva. Sua função não era a de propor cenas, personagens ou situações, mas, estimular a Companhia a se apropriar de conceitos relacionados à criação dramaturgical. Foi uma opção consciente, tanto do coletivo quanto do interlocutor, não se aterem a referências bibliográficas, e sim, partir de uma prática que estimulasse o pensamento teórico que, por sua vez, realimentasse a prática. Referindo-se à tal procedimento prático, Cássio Pires esclarece os motivos que permearam a decisão:

A desarticulação entre pensamento e prática é uma das estratégias mais perigosas da ideologia burguesa, que naturalizou a atividade irrefletida (ou, nos piores casos, falsamente refletida) e a reflexão idealista. Em um processo que se debruçou exatamente sobre a tentativa de tocar no nervo mais extenso do atual estágio do capitalismo, esta foi uma premissa decisiva para que o processo criativo não contradissesse as interrogações estético-dramaturgical (PIRES, 2011, p.85).

Em uma das reuniões de planejamento, os integrantes da Estável propuseram a divisão da Companhia em núcleos de criação, ficando definido que a dramaturgia seria realizada, em caráter colaborativo, por Andressa Ferrarezi, Daniela Giampietro, Luciano Carvalho e Osvaldo Hortêncio. Em conjunto, os integrantes tomaram para si a função de organizar e dar unidade ao material cênico (ou dramaturgia de texto) que já vinha sendo produzido, além de se responsabilizarem por apresentar novas propostas e estímulos. Havia, ainda,

muitas dúvidas sobre qual seria o eixo central da obra, já que as possibilidades estavam todas em aberto.

À certa altura, um primeiro argumento, um pouco mais estruturado, foi proposto por Osvaldo Hortêncio. Tendo em vista as referências católicas muito presentes na casa, Hortêncio apresentou um pequeno esboço de roteiro traçando um paralelo entre as quatorze estações da denominada Paixão de Cristo e os percalços da vida dos moradores do Arsenal. Alguns improvisos baseados na proposta chegaram a ser apresentados junto ao público. Entretanto, em dado momento, a ideia se mostrou frágil demais e acabou sendo abandonada pela Companhia.

Com relação ao argumento central do espetáculo, a exibição do documentário *The Corporation*, citado no primeiro capítulo desta dissertação, possibilitou novas reflexões no que se refere à dinâmica devastadora do capitalismo contemporâneo. O vídeo trata do surgimento histórico das grandes corporações, sobretudo as estadunidenses, problematizando a expansão global de seu poder como “entidade” e os efeitos nocivos de suas rentáveis negociações sobre a sociedade. Seguindo uma escala de diagnósticos para transtornos mentais (DSM-IV), no filme, o perfil das corporações – que, com a criação do direito comercial, passaram a ter a maioria dos direitos jurídicos de uma pessoa – é comparado ao perfil clínico de um psicopata. De modo geral, e de acordo com a escala médica, as corporações “agiriam” de maneira, predominantemente, insensível, sem levar em conta as consequências de seus “atos” e nem o sofrimento causado a terceiros.

Ao assistir ao documentário, a Companhia compreendeu que haveria a necessidade de trazer à cena tais questões. Mas de que forma o capitalismo global poderia estar representado no espetáculo? Na contemporaneidade, o sistema capitalista de produção desenvolveu relações sociais extremamente complexas. Sendo assim, quais aspectos dessa relação poderiam interessar à dramaturgia? No Arsenal, o que se percebia de imediato, era a condição precária de uma população à margem do sistema produtivo. Mas, olhando com um pouco mais de atenção, ali também era possível enxergar outras formas históricas de exploração, reincorporadas ao sistema capitalista. O desenvolvimento das forças produtivas não foi capaz de livrar uma enorme quantidade de trabalhadores da escravidão propriamente dita. Ao contrário, no capitalismo, escravidão e

subemprego são estratégias fundamentais para o rebaixamento dos direitos dos trabalhadores ditos produtivos, ou seja, aqueles que ainda não foram descartados pelo mercado. O problema fundamental com relação àquilo que aqui se discute, é que a ideologia burguesa naturaliza a miséria como resultado de um “fracasso” individual. E no Arsenal, o “fracasso” da subsistência aparecia de modo contundente no cotidiano e no discurso de muitos daqueles trabalhadores. Quais signos e situações dariam conta de revelar, a partir das especificidades dos protagonistas daquele espaço, a macroestrutura por trás de todas as mazelas?

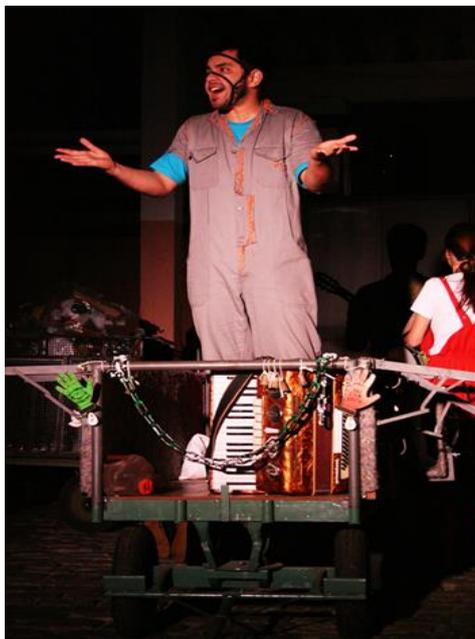
Sem a pretensão de encontrar respostas categóricas a tais questionamentos, Andressa Ferrarezi estimulava a Companhia com desafios que, por vezes, geravam longuíssimos debates. A cada nova discussão, outras cenas iam sendo criadas, apresentadas, debatidas e reformuladas. Em determinado momento, a criação da primeira parte de um texto narrativo - apresentado por Daniela Giampietro – tornou-se o eixo que faltava para a composição da estrutura geral do espetáculo. A narrativa descrevia a relação entre um homem animalizado, rebaixado à condição de cavalo, e o seu explorador, o “senhor doutor patrão”.

Quando o Senhor Doutor Patrão lhe colocou as rédeas, o Trabalhador sentiu-se humilhado e percebeu que não era animal. Seu rosto corou e o sorriso tímido que forçava sumiu por completo. O Senhor Doutor Patrão explicou que as rédeas serviam apenas para que ele pudesse ser guiado. É fácil perder-se entre tantos caminhos, disse o Senhor Doutor Patrão com a sabedoria dos que nascem para pensar. E foi assim o primeiro contato entre o velho patrão e o novo empregado. Jovem forte, persistente, se não lhe faltassem dois dentes da frente seria perfeito. O rapaz tinha um silêncio programado, silêncio de trabalhador. Isso agradava por demais o Senhor Doutor Patrão que gostava muito de falar e teorizar durante as longas viagens. Gente pobre nasce do sexo, gente rica das ideias (*Homem cavalo e sociedade anônima*).

Chamava a atenção dos atores e atrizes o grande número de trabalhadores puxando carroças, entulhadas de sucata, pelo centro da cidade. O que espantava à Companhia, no entanto, era tratado de modo corriqueiro no Arsenal. Certa vez, um morador descreveu tal situação como uma condição, relativamente, privilegiada. Segundo o ponto de vista do rapaz, as carroças urbanas que circulam pela cidade com tração humana, em geral, são

propriedade de trabalhadores “livres” que, expulsos do mercado, ainda assim, encontraram meio “honesto” de ganhar a vida. Nessa categoria, é possível incluir toda sorte de trabalhadores à margem da cadeia produtiva que, na luta estratégica pela sobrevivência, criam seus próprios meios de produção. Desse modo, nesse particular, qualquer semelhança com teatro de grupo, guardadas as devidas proporções, não deve ser mera coincidência ou desconsiderado. O que seria a Estável, senão, um grupo de artistas fora do mercado, em grande medida precarizados, dependentes da “benevolência” de uma casa de acolhida e das iniciativas culturais do estado? O que - além do fato de não terem para onde ir – justificava, realmente, a presença do coletivo naquele espaço? Mas viver de arte, em uma sociedade de classes, não deixa de ser um privilégio. Assim como, no limite de qualquer outra possibilidade, ser proprietário de uma pequena carroça, também. Nesse sentido, a situação do Homem Cavalo proposta pela fábula era ainda mais trágica do que a dos carroceiros urbanos reais. O veículo que ele teria de puxar durante as longas viagens não lhe pertencia. Sua força bruta e o seu suor seriam vendidos para outro, a um valor que não lhe caberia decidir.

Figura 10- Espetáculo Homem cavalo e sociedade anônima. Arsenal da Esperança. 2008.



Fonte: Acervo do Grupo.
Osvaldo Pinheiro em cena de abertura do espetáculo.

Outro fato relativo ao cotidiano da casa, que chamava muito a atenção a Companhia, era a perseguição sistemática da prefeitura – à época administrada por Gilberto Kassab - DEM (2006/12) – aos moradores de rua. Praticamente, todos os dias chegavam notícias de ações violentas da polícia expulsando pessoas do centro da cidade e das áreas onde a especulação imobiliária passou a ditar as “normas de convivência”. Estava em pleno vigor uma política de “revitalização” do município. A Lei Cidade Limpa que, dentre outras coisas coibia a propaganda publicitária desordenada nos espaços públicos de São Paulo, também tentava “varrer” a pobreza da vista dos “cidadãos de bem”. Quase todos os dias, era possível testemunhar agentes da polícia e do serviço público de limpeza expulsando pessoas de debaixo de marquises e viadutos. Os poucos bens que possuíam, invariavelmente, lhes eram tomados. Não por acaso, a primeira cena do espetáculo se encerrava com trabalhadores da Limpurb (serviço de limpeza urbana) lançando jatos de água contra um grupo de sem-teto. No início da cena, um “locutor de rádio” antecipava o desfecho do episódio:

Boa noite, São Paulo. Nessa noite gostosa, tudo se encontra no lugar certo. O pessoal joga baralho, embaixo de um viaduto, enquanto o pessoal da prefeitura ainda não chegou, mas em breve tudo estará no lugar certo (*Homem cavalo e sociedade anônima*)

Como já mencionado, o processo foi permeado pela participação direta do público da casa, com pessoas dirigindo cenas e sugerindo adaptações. Além disso, também houve momentos em que alguns se encorajavam a assumir personagens no jogo de improvisação. Um bom exemplo disso, ocorreu durante os ensaios da “Cena dos Garis”. Criada com o intuito de discutir a terceirização de um trabalho já precarizado, a cena foi reestruturada inúmeras vezes à luz dos improvisos conjuntos e das observações dos acolhidos. O ponto de vista do público, expresso nos inúmeros debates pós-ensaio, também era incorporado às discussões da Companhia. A fala e o relato de alguns espectadores chegaram a ser gravados, possibilitando, sua inserção de alguns trechos no espetáculo.

A forma colaborativa na produção de o *Homem cavalo e sociedade anônima* era infinitamente mais radical do que a de *O auto do circo*. Mesmo que o coletivo estivesse dividido em núcleos de trabalho, tudo era avaliado permanentemente pelo conjunto. A própria narrativa central da obra foi construída trecho a trecho, com a participação de todos e a revisão de Cássio

Pires, até a sua versão final. É certo que, em alguns momentos, um ou outro integrante tenha se distanciado um pouco das discussões. O processo do espetáculo foi emocionalmente desgastante para toda a Companhia. Ao relembrar a construção da obra, invariavelmente, os integrantes se referem a uma experiência dolorosa. O esforço de romper com os limites da individualidade e com a segurança das velhas formas reconhecíveis, gerava uma instabilidade constante e espaços criativos premidos pela incerteza. No entanto, nos momentos em que algum elemento revelava uma força poética inesperada, os ânimos voltavam e o trabalho retomava o seu curso.

A certa altura, a Companhia já dispunha de elementos suficientes para propor recortes mais claros. Algumas cenas estavam melhor estruturadas, sendo possível enxergar alguma unidade na dramaturgia. A narrativa central também estava quase toda finalizada, faltando, apenas, a última parte, pois a Companhia ainda tinha dúvidas quanto ao desfecho proposto pela fábula.

Outras questões também geravam algumas divergências. Uma cena, criada em sala, apresentava as preocupações individualistas e os sonhos de consumo da classe média. A sequência era bastante longa levando a Companhia a se questionar se havia a necessidade em se “perder tempo” com um assunto que não interessava discutir. Entretanto, não se tratava de apresentar, e muito menos, de defender o ponto de vista da classe média. As personagens eram estereotipadas e suas ridículas preocupações eram expostas em repetitivos monólogos ditos ao celular. A intenção da cena – seguindo algumas proposições de Bertolt Brecht -, claramente, era parodiar as banalidades cotidianas e os desejos ultra individualistas do estrato médio da população. Os problemas das personagens se restringiam a cortes de cabelo, estilo de roupas, ativismo cibernético e eficácia (e eficiência, em moldes neoliberais) no trabalho. Ocorre que a sequência das falas tornava a cena longa demais, dando a impressão de que era excessiva e desnecessária. Ferrarezi propôs, pelo menos, quatro versões da mesma cena, cortando e ajustando as falas, até que o material fosse reduzido ao mínimo necessário.

As músicas, compostas por Osvaldo Hortêncio, redimensionavam – épica e poeticamente – o conteúdo crítico de cada quadro. Assim como a narrativa central, as canções serviam como elemento de ligação entre os episódios da obra. Suas letras explicitavam o ponto de vista do “coro de atores-

trabalhadores” diante das situações apresentadas. Ora com lirismo, ora com ironia, as composições se tornaram um dos elementos mais presentes no espetáculo. O desejo doentio da classe média, na cena acima mencionada, quando exposto pelo coro, exacerbava a dimensão social da questão:

Ai que bonita, sua cerca elétrica
sua sala bélica
o *bunker* sob o jardim
Eu quero um desse pra mim
O interfone anti-vizinho
o seguro ninho pra pagar no cartão
e poder blindar o portão
Que belo ângulo dessa câmera/com mira raio-laser
e arma de precisão/prá cortar no meio o ladrão (*Homem cavalo e sociedade anônima*).

A cenografia, desenvolvida por Luís Rossi, foi fruto de uma proposta elaborada por Osvaldo Hortêncio e Andressa Ferrarezi. Como principal elemento visual, os integrantes imaginaram a representação simbólica de uma encruzilhada, significando um ponto de convergência das lutas dos trabalhadores e, também, a escolha de novos caminhos possíveis. Para materializar a ideia, Rossi propôs dois linóleos sobrepostos, pintados com faixas amarelas, que caracterizavam o cruzamento de duas avenidas. Elas estariam posicionadas no centro de uma arena, delimitada por quatro arquibancadas onde o público seria acomodado.

Figura 11- Espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*. Arsenal da Esperança. 2008.



Fonte: Acervo do Grupo.
Detalhe da cenografia do espetáculo. Em cena, Maria Dressler.

Os adereços também foram concebidos por Luis Rossi. Um orelhão cenográfico, placas de “homem-sanduiche” com anúncios de empreendimentos imobiliários e uma faixa gigante com várias logomarcas impressas, completavam a poética visual do espetáculo. A faixa gigante, inclusive, foi o último elemento cênico criado. Até o dia do ensaio aberto, uma semana antes da estreia, o prólogo da peça era completamente diferente. A cena consistia em um grupo de artistas mambembes recepcionando os espectadores na entrada do albergue. A proposta chegou a ser apresentada, mas foi considerada extremamente frágil, além de não causar o impacto desejado com a abertura dos portões. Por esse motivo, o início da peça passou a começar do lado de fora do Arsenal, com a personagem Osmundo interagindo com o público, como se estivesse esperando uma vaga na casa. Ao abrir os portões, via-se as logomarcas obstruindo a entrada e, acima delas, uma espécie de corifeia do consumo, interpretada por Maria Dressler. O prólogo de “boas vindas” foi composto a partir da mistura de *slogans* publicitários:

Queríamos dizer: Prazer em conhecer! Aliás, um raro prazer! Sempre com dedicação total a você. Questão de bom senso, não tem preço! Porque o melhor é você: tem tudo a ver! E o melhor mesmo, é que amamos muito tudo isso! Viver sem fronteiras, construindo sonhos, te dar asas! [...] Ah, se todo branco, negro, vermelho, amarelo, mulato fosse assim... Os nossos brasileiros são os melhores. Fazem por você, têm uma *monsanta* (*Homem cavalo e sociedade anônima*).

As marcas presentes na faixa e os *slogans* facilmente reconhecíveis criavam um contraste com a arquitetura da casa e, também, com seus habitantes. A abertura do albergue para “os de fora” colocava dois públicos frente a frente. De um lado, os acolhidos, protagonistas daquele espaço. De outro, os visitantes, que foram assistir a mais um espetáculo teatral. Mediando as duas realidades, as grandes corporações capitalistas representadas nas logomarcas. Não se travava, apenas, da criação de um contraste, mas da explicitação simbólica de contradições sociais profundas. O Arsenal sempre esteve ali, mas o espetáculo o rerepresentava expondo o que, à primeira vista, geralmente, não se vê. Por intermédio da obra, a Estável trazia a público a síntese de sua aprendizagem artística, política e pedagógica. Era como se dissessem já no início do espetáculo: “Vejam isto, que um dia se revelou para nós”.

O figurino era composto por sobreposições e foi criado por Sandra Santana, Maria Dressler e Nica Maria (do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de

Artes). Atores e atrizes vestiam uma base (calça preta e camisetas tingidas em cores variadas). Sobre a base, macacões de operários customizados com aplicações de tecidos rústicos. Para algumas cenas específicas, outras peças ainda se sobrepunham ao macacão, além de adereços de cabeça (lenços, perucas, chapéus), de acordo com a necessidade de caracterização. Havia, também, uma máscara elástica sobre os rostos dos atores e atrizes, remetendo a arreios usados na domesticação de cavalos.

Figura 12- Espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*. Arsenal da Esperança. 2008.



Fonte: Acervo do Grupo.
Detalhe do figurino do espetáculo. Na imagem: Nei Gomes, Osvaldo Pinheiro e Daniela Giampietro.

A criação da iluminação ficou a cargo de Érike Busoni. Penduradas por varas presas nas arquibancadas, lâmpadas envolvidas em balões tingidos de azul acentuavam o lirismo de algumas cenas do espetáculo.

Figura 13 – Espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima*. Arsenal da Esperança. 2008.



Fonte: Acervo do Grupo.

Detalhe da iluminação e da cenografia do espetáculo. Em cena: Nei Gomes e Sandra Santana.

O espetáculo *Homem cavalo e sociedade anônima* estreou a 04 de abril de 2009 após um processo que envolveu muita tensão e rupturas. Mesmo sem a adesão consciente ao teatro brechtiano, a obra resultou rigorosamente épica e dialética. A fábula fragmentada em solos narrativos, a temática social e o modo de exposição da mesma, as músicas reforçando o ponto de vista da Companhia e a narrativa imagética do próprio espaço e de seus protagonistas, criavam camadas sobrepostas de significados.

A subjetividade, também presente na obra, não revelava o espaço íntimo de um indivíduo, mas a explicitação do devir de sujeitos sociais em permanente luta pela sobrevivência. A tomada de consciência do “Homem Cavalo”, personagem central da fábula, de certa maneira, representava o desvelamento ideológico que os próprios atores experienciaram enquanto coletivo. Na quarta parte da narrativa central, está implícito um ponto de mudança nas reflexões políticas da Companhia, onde é possível enxergar o anúncio do reconhecimento da injustiça como sendo o primeiro passo para a organização:

Enquanto o Doutor roncava, o pensamento voltou a atazanar o fazendo nas coisas como são – quem põe preço no suor? Olhou para suas mãos calejadas. Seus pés eram grossos como cascos. Seu sorriso era incompleto, assim como sua voz. Sentiu raiva. Do Patrão e de si

mesmo. Dos outros e de si mesmo. Do mundo e de si mesmo. O cansaço, mais uma vez venceu a raiva e ele se encostou em uma pedra, adormecendo exausto em meio a pensamentos (*Homem cavalo – sociedade anônima*).

Assim como ocorreu com a Estável durante o processo que resultou no espetáculo, o final da obra expressa o salto da consciência individual para a consciência de classes. O Homem Cavalo se une aos seus iguais e – na compreensão de que a luta é coletiva –, age. No último trecho da narrativa central, os atores despem-se de seus uniformes de trabalho, formando um “coro de homens cavalos livres” e renascidos, ainda cercados, mas organizados e dispostos a transpor os muros que os oprimem:

Um grito humano, e não de cavalo, cortou os corações da tropa que avistou a primeira a primeira cerca de arame farpado. Correram para longe dali, queriam campos livres. Queriam campos livres e encontraram uma placa: proibido passar! Meia volta, e trotaram até um pedágio na rodovia. Fugiram desesperados, num galope forte cheio de suor e músculos. Correram e só pararam com o choque diante da enorme porteira de ferro. O homem cavalo percebeu que os campos livres estavam depois da cerca. Afastou-se e deu um coice na porteira como um soco de mãos grossas no rosto cínico do Sr. Dr. Patrão. A porteira caiu, ensanguentada. Ergueu-se junto de outros sobre duas patas. Entendia mais das coisas. Não havia para onde correr. Ele não era um animal (*Homem cavalo e sociedade anônima*).

Os limites do fazer artístico levaram a Estável a se aproximar de movimentos sociais organizados e de coletivos teatrais e cujas obras também se pautam na luta de classes. Por aproximação, a Companhia foi convidada para apresentar o espetáculo no encontro estadual de lideranças do MST, realizado em Itapeva (2009); do Festival Flaskô Fábrica de Cultura – 11 anos sob controle operário (2009); na primeira Mostra de Artes da Escola Nacional Florestan Fernandes – MST (2010). Além disso, o espetáculo circulou por diversas mostras organizadas por coletivos parceiros: Engenho Teatral, sediado no bairro do Tatuapé; Brava Companhia, sediada no parque Santo Antônio; Trupe Olho da Rua, sediada na cidade de Santos e Núcleo Pavanelli de Teatro de Rua e Circo, sediado no bairro Tucuruvi.

Embora a circulação do espetáculo trouxesse outras tantas possibilidades de leitura, era na casa de acolhida Arsenal da Esperança que a obra completava seu significado. A peça não era a mesma sem a presença dos homens protagonistas lhe dando forma e sentido. Nas arquibancadas, seus olhares

circunspectos, seus pés metidos em chinelos baratos, suas costas arqueadas e o modo como reagem à (re)apresentação de suas histórias, tornaram-se elementos indissociáveis do todo.

Dentre esses homens, que construíram anonimamente o espetáculo, vale lembrar da figura de Argeu, um senhor bigodudo – dono de profundos olhos verdes - que assistiu inúmeras vezes às apresentações. Argeu cantava as músicas decor, torcia, comentava e chorava em algumas cenas. Os atores, ao percebê-lo, tantas vezes guardaram as lágrimas para depois da apresentação. A emoção compartilhada por todos, que já era forte, foi ainda mais intensa quando um dia, fazendo-se corifeu, Argeu presenteou o grupo com o sensível ponto de vista de quem vive e de quem faz aquela história:

Sociedade anônima,
Que vive de mão em mão,
Controlada por mão de dinheiro
Assim roda como pião,
Dominado pelo fazendeiro.
O forte usa o fracassado.
Pois, aquele que tem dinheiro
Você obedece e fica calado.
Fez do anônimo substituto de animal,
Carregando nas costas seu peso Bruto
Entre vento, chuva, temporal,
Ele tem que ser matuto.
Tornou-se então um Homem Cavalo,
Dominado pela mão do dinheiro
Sua vida, então,
Num estalo,
Está na mão do fazendeiro.
Qual o preço do seu suor
Derramado em seu rosto cavalo?
Qual o valor de seu dono,
Que sem dó,
Lhe faz trabalhar até no intervalo?
Usando rédeas e viseira
Para mais além guia.
E assim vai sendo guiado
Pelo cavaleiro – e este
Usufruindo da força que tem.
Cinco laranjas é o que vale
A força do coitado?
Pois com sua força bruta, ele foi aproveitado.
Substituindo um cavalo puxador
Caminha assim, a sociedade anônima,
Como um pêndulo balança nas mãos
De quem controla.
Mas se deixarmos o anonimato
Desta gente não precisaremos de esmola.
Argeu (*Poema sobre a peça Homem cavalo e
sociedade anônima*)

Figura 14 – Fila para entrada no refeitório. Arsenal da Esperança, 2007



Fonte: Acervo do Grupo.

3 – *Conjugado* – um espetáculo político com direito ao lirismo e à preguiça.

Por tratar-se de obra rigorosamente inserida na estrutura do teatro épico, *Conjugado* apresenta-se aqui analisado a partir de um dos expedientes mais característicos da forma épica. Desse modo, e de maneira experimental e ensaística, a análise do espetáculo organiza-se a partir de fragmentos não necessariamente articulados em uma narrativa linear. Adotando proposição adorniana em Ensaio como forma (2003) – e agregando ainda o fato de não ter conhecido o processo de montagem do espetáculo -, a análise apresentada é bastarda, entretanto, afeita em grande medida à dramaturgia colaborativa e criada pelo sujeito histórico chamado teatro de grupo paulista²⁰.

Não vou chegar depois das seis,
vou “preguiçar” por mais de um mês.
Vem você e Joana, também seu moço predileto,
sambando simples pelo teto, desordenando o
amanhecer.
A fumaça em ciranda, cheiro morno do café.
No varal letras de samba, poesia, Malarmé.
No varal letras de samba, lima rosa, flor no pé.
No varal letras de samba, comer doce na colher.
Não vou chegar depois das seis,
vamos dançar por mais de um mês.
Eu, você, Joana, também seu moço mais querido,
atiça a língua branco ou tinto,
deixa moreno o entardecer.
A paineira dança samba, o asfalto é seu vestido.
Na cidade bugiganga, já pressinto o alarido.
No rádio bugiganga, um deserto nos ouvidos.
No meu peito bugiganga, vida vai fazer sentido.
Vida urbana bugiganga, vida vai fazer sentido.
Só depois da revolução...

Samba para o amanhã (do espetáculo *Conjugado*: autoria coletiva)

A letra de *Samba para o amanhã*, música de abertura do espetáculo *Conjugado*, e com a qual se inicia o último capítulo desta dissertação, anuncia poeticamente o discurso implícito na obra. A canção, carregada de lirismo e imagens repletas de delicadezas, apresenta alguns pequenos prazeres (im)possíveis ou negligenciados em um tempo histórico avesso às afetividades. Para um enorme conjunto de trabalhadores – ou aqueles que “chegam depois das seis” -, a poesia, os encontros, o vinho, a preguiça, as flores, são desejos

²⁰ Devido à escassez dos registros, não foi possível inserir imagens do espetáculo *Conjugado* no corpo desta dissertação. Entretanto, existe uma filmagem do espetáculo na íntegra publicada em 28 de novembro de 2014. A filmagem foi realizada por Evaldo Mocarzel e André Chesini na Escola Nacional Florestan Fernandes e se encontra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Jyv-ztU9UcA>

latentes, comprometidos em meio aos percalços da luta pela sobrevivência. Como revela o título e o desfecho do poema, *Samba para o amanhã* vislumbra um horizonte revolucionário, que terá de ser tecido, sobretudo, pelas mãos da classe trabalhadora.

Mais do que isso, o discurso presente na abertura do espetáculo deixa entrever que a revolução – de natureza, evidentemente, socialista –, da qual a obra tratará, é mais profunda do que grandiosa. Em *Conjugado*, o sentido da vida só se completa com a libertação coletiva em níveis sutis da existência, uma vez que os processos revolucionários também terão de passar pelos corpos e pelas relações sísificas e cotidianas. Inevitavelmente, em um horizonte mais amplo, uma transformação social profunda dependerá do enfrentamento aos modelos econômicos que usurpam a dignidade e a subjetividade necessárias ao viver. O que a dramaturgia da peça revela, no entanto, são pequenas rupturas possíveis, pequenos “experimentos e ensaios” na construção de outro tipo de sociabilidade. Dialeticamente, a obra traz ao centro do debate as relações naturalizadas de opressão, deslocando, em âmbito coletivo, o ato de resistência também para o espaço da corporalidade:

Penso que a grande revolução sobre a qual falávamos no espetáculo é a “revolução dos corpos”. Porque, para mim, não adianta fazer revolução econômica, mudar para um sistema socialista ou comunista se essas relações não passarem pelo corpo. Se não se tem domínio de si, das relações humanas, do cuidado com o outro, não tem como fazer revolução (FERRAREZZI, 2014, entrevista).

É importante esclarecer que o sentido libertário atribuído por Ferrarezzi, quando esta se refere ao discurso presente na obra, também permeou algumas escolhas durante a criação do espetáculo. Em primeiro lugar, é preciso compreender que *Conjugado* resultou da junção espontânea de integrantes de três coletivos artísticos atuantes na Zona Leste paulistana: Companhia Estável, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e Nhocuné Soul. A organização de um novo coletivo ou grupo de trabalho, além da aproximação estética e política dos envolvidos, nasceu da necessidade de instaurar um processo criativo livre das demandas burocráticas que, necessariamente, acabavam por pautar os coletivos financiados pelo Fomento. Dois dos grupos artísticos atuantes no espetáculo - Estável e Dolores – desenvolviam, à época, projetos fomentados. Embora esse fato trouxesse aos artistas alguma segurança financeira, o que permitiu a cada um deles uma maior dedicação ao novo projeto comum, no

concernente a questionar a lógica de produção dos próprios grupos fomentados fez com que pudessem experimentar um método mais livre de criação.

Segundo seus realizadores, *Conjugado* foi uma obra criada na “vagabundagem”, sem prazos ou diretrizes definidas e nenhum tipo de apoio financeiro. Os ensaios eram realizados uma vez por semana, sob a forma de encontros despretensiosos, permeados por conversas e assuntos de interesse coletivo. Também não havia nenhuma função ou autoria previamente definidas e nem a divisão estrita de qualquer tarefa. O material poético ia surgindo, aos poucos, conforme as propostas apresentadas ao coro: músicas, poesias, argumentos de cena e reflexões de natureza política ganhavam forma por intermédio da interferência de todos.

Lembro, se não me engano, que os encontros eram às quartas-feiras. Nos reuníamos no período da tarde, por cerca de três horas, quatro, talvez. A princípio, o único desejo era conversar. Tínhamos até uma música que criamos a partir dessa ideia. Quer dizer, na verdade essa música já tinha sido criada por Luciano Carvalho, Renato Gama, João Campos – do MST e uma outra mulher, também do movimento, mas cujo nome não me recordo. A música se chamava *Vagabundagem* e acabou virando o nosso hino. A gente queria uma experiência meio “vagabunda”, mesmo. Talvez, para fugir um pouco desses processos de criação com data marcada e cheios de pressão. [...] a gente conversava muito e terminava os ensaios tomando café da tarde, cantando. Demoramos para começar a produzir, efetivamente, alguma coisa. A princípio, compartilhávamos poesias, músicas, depois, começamos a selecionar material de pesquisa, mas ainda de forma “vagabunda”, parecendo conversa de botequim (HORTÊNCIO, 2014, entrevista).

Além do desejo de instaurar um processo criativo livre de amarras e limitações organizativas formais, a aproximação dos integrantes ocorreu, antes de mais nada, pelo posicionamento político das Companhias e pela sua inserção nos movimentos sociais organizados. Luciano Carvalho, integrante do Dolores, havia sido um parceiro indispensável no tocante ao processo de montagem de *Homem cavalo e sociedade anônima*. Como já apresentado nesta dissertação, foi, principalmente, por intermédio de Carvalho que a Estável se aproximou de movimentos sociais com os quais o coletivo Dolores já se relacionava. No histórico de ambas as Companhias, a troca de experiências com movimentos e organizações militantes aparece como fator determinante no desenvolvimento de seu pensamento e modo de organização. A necessidade de explicitação estético-política, decorrente de uma tomada de partido, promoveu diferentes formas de interlocução com a classe trabalhadora. A consciência de classes,

para os grupos que desenvolvem um teatro militante, revela ao lado de quem se encontra o artista: como trabalhador também explorado e precarizado.

Independentemente do momento histórico ou dos fatores explícitos e implícitos que cercam tal “tomada de posição”, a militância tende a ganhar espaço dentro das companhias teatrais quando seus integrantes passam a considerar o seu ofício um instrumento de luta para a transformação social. A percepção dessa parcela de artistas quanto à responsabilidade que acompanha o privilégio dos que podem fazer (ou sobreviver) de arte tem inaugurado práticas e movimentos cujo alcance e pretensões ultrapassam a esfera artística. Ao mesmo tempo, a necessidade de trazer ao campo simbólico assuntos de interesse público e a vontade de ampliar os espaços de atuação também orientam a pesquisa e os avanços estéticos desses coletivos para além da estrutura dramática.

3.1 – Algumas heranças e breves apontamentos de experimentos com o teatro político no Brasil

No Brasil, uma das mais conhecidas heranças de um teatro político e de agitação, surgiu fortemente vinculado à criação do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE). Criado em 1961, já no governo do presidente João Goulart (1961-64), o CPC foi gestado em um momento propício para a agitação de rua. Ao final da década de 1950 e início da de 1960, a sociedade brasileira vinha assistindo a vários processos de mobilização social que, dentre outras coisas, traziam a ideia de cultura e educação populares para o centro dos debates. “A ideia-força do desenvolvimento nacional aliada à política populista incitava à mobilização das massas, de cujo apoio, os dirigentes políticos dependiam para obter êxito no processo eleitoral” (SAVIANI, 2008, p.316).

De acordo com Saviani (2008), diversas campanhas ministeriais criadas anteriormente, e que se estenderam de 1940 até 1963, tinham como enfoque a erradicação do analfabetismo. No entanto, na primeira metade da década de 1960, os processos de mobilização ganham uma nova característica. A educação passa a ser vista como instrumento de conscientização objetivando “[...] a participação política das massas a partir da tomada de consciência da realidade brasileira” (*idem, ibidem*). Vivia-se um período de euforia nacionalista

tendo a luta pelas reformas de base e a luta contra os vestígios do imperialismo estadunidense uma importante bandeira. O fortalecimento da organização das classes trabalhadoras, dos movimentos estudantis e das organizações políticas de esquerda passaram a pautar a esfera cultural que, àquela altura dos acontecimentos, já havia trazido à cena a disputa por certa valorização do artista nacional e a necessidade de investigar uma arte que alcançasse maior amplitude no plano social.

Especificamente com relação à linguagem teatral, em 1958, a estreia do espetáculo *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri – integrante do Teatro Paulista dos Estudantes (TPE), grupo originalmente ligado ao Partido Comunista –, no Teatro de Arena em São Paulo, seria considerado, de acordo com pesquisadores de esquerda, como marco na construção de uma dramaturgia voltada para a luta de classes.

De *Black-tie* até 1961, os integrantes do Teatro de Arena promoveram os Seminários de Dramaturgia do Arena, em cujos encontros foram discutidos, criados e reestabelecidos, de alguma forma, os textos: *Bilbao Via Copacabana* e *Chapetuba Futebol Clube* de Oduvaldo Vianna Filho; *Gente como a gente* e *Quarto de empregada* de Roberto Freire; *O testamento do cangaceiro* de Chico de Assis, *A farsa da esposa perfeita* de Alcione Araújo; *Fogo frio* de Benedito Ruy Barbosa; *Pintado de alegre* de Flávio Migliaccio, obras todas montadas e apresentadas no Teatro de Arena. Depois de montadas as obras, e com a paralisação dos Seminários de Dramaturgia do Arena, os coordenadores do Teatro de Arena (Boal, Guarnieri, Paulo José, entre outros) – no sentido de continuar a montar textos com temática nacional –, criaram um projeto nomeado Nacionalização dos Clássicos. O novo projeto foi inspirado nas proposições de Jean Vilar e seu Théâtre National Populaire de Paris, cujo escopo se caracterizava no processo de contextualização de textos teatrais escritos em outros momentos históricos, dentre os quais fizeram parte: *O inspetor geral* de Gógol; *O Melhor juiz, o rei* de Lope de Veja; *O noviço* de Martins Penna, *A mandrágora* de Maquiavel, entre outros...

Quando o grupo ligado ao TPE consegue a hegemonia do Teatro de Arena, questões políticas passam a pautar um intenso processo de discussão interna. “Captaneado”, principalmente por Vianinha, um grupo de artistas mais ligados aos propósitos e pressupostos do teatro político – e em perspectiva

nacional-popular – acusa que um teatro, como o Arena provocava certa confortabilidade, tanto das obras ali apresentadas como de seus artistas. Desse modo, no sentido de recuperar as proposições iniciais do TPE, com relação ao engajamento do teatro em perspectiva nacional-popular e sentindo que isso não seria possível no Teatro de Arena, Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Milton Gonçalves, Vera Gertel, entre outros, dirigem-se ao Rio de Janeiro e agregam-se à União Nacional dos Estudantes (UNE). Desse movimento de aproximação, surgem (depois de alguns experimentos do Movimento de Cultura Popular de Pernambuco, na década de 1950), realmente, e de modo mais sistemático, os primeiros experimentos agitpropistas no Brasil.

Junto com Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, ambos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)²¹, os artistas migrados no Rio de Janeiro procuram a União Nacional dos Estudantes para conseguir a cessão de um espaço para suas atividades.

O primeiro espetáculo montado pelo CPC foi *A mais valia vai acabar, seu Edgar*²² de Oduvaldo Vianna Filho, apresentado na Faculdade de Arquitetura do Rio de Janeiro, com direção de Chico de Assis. O espetáculo foi bem recebido pela estudiantada carioca, mas não era aquela a proposta que havia promovido o racha do Arena, em 1961. Nesse sentido, e buscando fidelidade às proposições comunistas – desde o início dos anos de 1950, do TPE –, o CPC da UNE radicaliza e passa a apresentar vários espetáculos intervencionistas nos mais diversos lugares da cidade do Rio de Janeiro. A partir de *A mais valia...*, os integrantes do CPC da UNE desenvolveram a ideia de um teatro-ambulante que consistia na apresentação de peças curtas e esquetes produzidos em mutirão (de modo colaborativo) com os quais saíam para os espaços públicos para as apresentações. As características de agitação e propaganda podem ser observadas na descrição feita por João das Neves, um dos integrantes do CPC, em entrevista a Vera Cândido:

²¹ O Instituto Superior de Estudos Brasileiros foi um órgão criado em 1955, no Rio de Janeiro, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura, dotado de autonomia administrativa, com liberdade de pesquisa e destinado ao estudo, ensino e à divulgação das ciências sociais. Com o golpe civil-militar de 1964, suas atividades foram extintas e muitos de seus integrantes exilados do país.

²² Dentre outras análises, uma análise crítica fundamental sobre tal espetáculo, no que concerne aos expedientes épicos e populares presentes em sua dramaturgia, encontra-se no segundo capítulo de Iná Camargo Costa. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

[...] o nosso trabalho era muito direto, em cima do acontecimento, como uma reportagem crítica das coisas que estavam acontecendo. Privilegiávamos as formas teatrais populares mais diretas porque nosso teatro era feito nas ruas, praças, sacadas das faculdades, nos subúrbios, nas roças, ou em caminhão volante para montagens mais ambiciosas; fazíamos teatro em qualquer lugar. Usávamos a forma de representar dos palhaços, dos bobos, o reizado, o bumba-meu-boi, a *commedia dell'arte*, o mamulengo etc. Os fatos aconteciam, imediatamente estabelecíamos um roteiro e íamos para a rua. [...] As montagens eram muito rápidas, tipo teatro de guerrilha, no sentido de transmitir nossa mensagem. O que havia de interessante nisso, era a captação de uma comunicabilidade rápida e ampla [...] (CÂNDIDO apud GARCIA, 1990, p. 102-03).

O curto período que compreende os quatro primeiros anos da década de 1960 foram de uma intensa atividade cultural, não apenas na área do teatro. A experiência do CPC disseminou-se por todo o país com a criação de novos Centros Populares de Cultura e suas atividades expandiram-se para a área do cinema, da música e da literatura tendo sempre como base a ligação entre a cultura popular e a ação político-militante²³. Com o golpe civil-militar em 1964, no entanto, o processo foi interrompido pela repressão e perseguição política, censura e outros expedientes persecutórios que instauraram o medo e, de certa forma, novos modos tático-estratégicos de luta contra a ditadura e resistência político-cultural.

A proposta aqui desenvolvida não pretende retomar em particularidades o processo de luta de muitos grupos de resistência do teatro paulista. Entretanto, do hiato compreendido pela invasão do CPC, em 1964, até a formação do coletivo que montou *Conjugado*, muitos coletivos – e de diferentes modos – acabaram por legar proposições estético-políticas no sentido da criação de obras estruturadas a partir de expedientes épico dialéticas. Grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo, fundado em 1966 – e ainda em atividades -, apresenta seus espetáculos tendo como escopo desenvolver assuntos populares, a partir da ótica dos heróis populares em regiões mais afastadas dos grandes centros. Os espetáculos do Grupo completam-se sempre depois de debates abertos, objetivando quase sempre promover discussões do contexto a partir de provocações do próprio espetáculo.

²³ Dentre os diversos materiais que apresentam os processos de luta desenvolvidos pelos integrantes dos CPCs, o livro de Deocélia Vianna, chamado *Parceiros de viagem* (1984). Deocélia, casada com Oduvaldo Vianna e mãe de Oduvaldo Vianna Filho apresenta uma narrativa biográfica excepcional, mesclando documentação, militância política e lirismo com relação ao processo de Vianinha para apresentar as obras do CPC. Relato pungente e sem comparação na documentação sobre tantas lutas e crenças revolucionárias no teatro

Portanto, a junção do Dolores Boca Aberta MecaTrônica de Artes, a Companhia Estável e Nhocuné Soul, além da independência já citada quanto às tarefas burocráticas que os comprimiam, do ponto de vista de estratégia e de história, seguiu muitos de seus parceiros anteriores de luta, conciliando processos de luta e expedientes estéticos descobertos nesse processo.

3.2 – Breves e sucintos aspectos sobre a formação da periferia paulistana.

O conceito de periferia é polissêmico, rigorosamente político e sua definição varia de acordo com os discursos produzidos em diferentes tempos históricos. Sobre essa questão, o pesquisador Tiarajú Pablo D´Andreas, em sua tese de doutorado intitulada *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo* (2013), analisa o modo como o termo foi sendo apropriado de acordo com os interesses acadêmicos e sociais até se incorporar à formação cultural e identitária dos sujeitos ditos periféricos. D´Andreas afirma que foi somente a partir da década de 1990 que a ideia de periferia passou a ser disseminada entre os moradores de bairros populares atingindo uma amplitude que é, ao mesmo tempo, política e subjetiva:

[...] cabe lembrar que antes da apropriação do termo periferia pelos seus moradores, fundamentalmente jovens, a partir da década de 1990, esse termo foi amplamente utilizado por intelectuais que se dedicavam à questão urbana. Tempos depois, por meio da interação entre esses intelectuais e movimentos populares nas décadas de 1970 e 1980, esses movimentos populares também passaram a utilizar o termo periferia. Nessa época, o termo periferia já era crítico, enfatizando a precariedade dos espaços periféricos. Vale ressaltar, no entanto, que mesmo sendo utilizado, o termo periferia não estava totalmente disseminado entre os moradores dos bairros populares e entre os movimentos sociais das décadas de 1970 e 1980. O termo periferia tampouco funcionava como uma auto atribuição identificatória que expressasse um espaço social, geográfico e subjetivo. O uso que se passa a fazer do termo periferia, fundamentalmente entre os jovens, na década de 1990, bebeu da fonte dos usos dados por esses movimentos sociais populares da década de 1980. No entanto, o uso que é feito a partir dos anos 1990 aprofunda o caráter crítico do termo, expande seu uso a mais setores sociais, aprofunda o uso político e passa a definir uma questão subjetiva que não estava dada com tanta evidência nos usos do termo na década de 1980. (2013, p.135)

Independentemente do valor semântico que se possa atribuir à palavra, o termo periferia pode ser utilizado como demarcador espacial, geográfico e classista quando se trata de questões relacionadas ao desenvolvimento urbano. Sobre a formação da Zona Leste paulistana - espaço de atuação dos coletivos aqui analisados - é fundamental considerar que seu desenvolvimento obedeceu

a um modelo histórico de exclusão das massas trabalhadoras das áreas de maior interesse do capital industrial e imobiliário. Segundo Raquel Rolnik (2001), ao final do século XIX, vários núcleos de ocupação se espalharam ao longo do caminho que ligava São Paulo ao Rio de Janeiro, pelo Vale do Paraíba. A implantação dos complexos ferroviários, em torno dos quais se implantou um cinturão de indústrias, estabeleceu uma forte barreira divisória entre a “cidade das elites” e as ocupações da periferia acompanhadas pelo crescimento progressivo do número de trabalhadores residentes na capital. Nas primeiras décadas do século XX, houve um aumento de mais de 100% da população paulistana que, em 1930, já contava com mais de um milhão de habitantes.

Para abrigar o grande fluxo de pessoas que chegavam à cidade para trabalhar nas indústrias, foram construídas as chamadas vilas operárias. Essas vilas eram de responsabilidade e propriedade das fábricas e, à medida que foram se expandindo, passaram a formar de modo bastante característico os bairros onde habitavam os trabalhadores. Ainda não tão distantes do centro ocupado pela população burguesa, bairros como Bom Retiro, Brás, Mooca, Belém, Belenzinho, Lapa e Ipiranga foram estruturados de acordo com tal lógica de ocupação. Quanto às condições de moradia das famílias operárias, Gabriela Bortolozzo afirma:

Nesses bairros, a população operária ou de pobres imigrantes vindos de outras regiões do país ou do campo se instalava em locais impróprios e insalubres, já que habitavam o entorno das indústrias, que aproveitavam o baixo custo dos terrenos desses locais para as construções de suas fábricas e habitações de seus trabalhadores. Estes, portanto, desde o início das ocupações consideradas periféricas da cidade deviam se sujeitar a morar nos lugares mais baratos e, muitas vezes, próximo do inabitável (2014, p. 69).

Em meados do século XX, com o fim das vilas operárias, a situação da classe trabalhadora piorou ainda mais, uma vez que o gasto com moradia passou a ser acrescentado às despesas. Nesse mesmo período, um intenso fluxo migratório da população vinda, sobretudo, do Nordeste brasileiro criou um grande “exército de reserva” inviabilizando a fixação dos trabalhadores no entorno das fábricas e levando a população pobre paulistana a se fixar em lugares ainda mais distantes.

A participação do poder público na instituição desse modelo de cidade foi fundamental. A decisão de concentrar os investimentos nas áreas centrais, protegendo o patrimônio imobiliário das pessoas com maior renda, e investir em sistemas viários e de transporte na periferia, criaram uma dinâmica de apartação da classe trabalhadora e seu contínuo deslocamento aos espaços de emprego. A construção da via Radial Leste e a implantação da linha leste do metrô, nas décadas de 1960 e 1970, respectivamente, consolidariam a direção Leste-Oeste como eixo estruturador da região. Segundo Raquel Rolnik, tal modelo de desenvolvimento, que liga o centro à periferia próxima e distante, “[...] reflete a história de exclusão territorial que teve lugar na cidade de São Paulo e que encontra paralelo em todas as grandes cidades brasileiras” (ROLNIK, 2001, p. 45).

O processo de expansão da periferia também caminhou lado a lado com a valorização dos espaços urbanos pelo capital imobiliário. A alta dos aluguéis, iniciada nas últimas duas décadas do século XX, tornavam ainda mais precárias as condições de vida da população. A instabilidade econômica, o processo inflacionário, os altos índices de desemprego e a exclusão social faziam parte do cenário político brasileiro que ainda carregava as heranças recentes da ditadura civil-militar. A imposição de um modelo econômico neoliberal, projeto que vinha se estabelecendo desde a chamada abertura democrática, criou uma cultura individualista e de consumo, agravada pelo afrouxamento da relação do estado com a sociedade. Individualismo e livre mercado passaram a ser as palavras de ordem em meio a uma crise ética e econômica sentida, sobretudo, pela população mais vulnerável. Considerando que a terra, no capitalismo, é uma mercadoria a ser comercializada a alto preço e a quem puder pagar, a questão da ocupação dos espaços urbanos passou a ser tratada como um negócio cada vez mais lucrativo para a burguesia, gerando problemas estruturais que um estado conivente com o Capital não conseguiria resolver.

Como alternativa, a classe trabalhadora das regiões periféricas passa a organizar-se em movimentos, cooperativas, associações e outros tipos de arranjos coletivos passou a ser uma possibilidade concreta de conquistar os direitos que o estado não garantia e que a economia de mercado, sistematicamente, inviabilizava. O que se assistiu, em resposta ao aumento

da precarização das condições de vida da classe trabalhadora, foi o panorama político e econômico da década de 1980/90 impulsionou uma série de ocupações, em terrenos públicos e privados, organizadas por movimentos populares como o Movimento dos Sem Terra, o Movimento Operário, o Movimento dos Sem Teto e os Sindicatos dos Metalúrgicos de São Paulo e do ABC. Além da luta pela terra, as organizações também reivindicavam a implementação de serviços públicos nos locais criando estratégias de atuação coletiva na disputa por direitos essenciais.

Em referência às práticas teatrais na cidade de São Paulo, diante da impossibilidade de se inserirem no mercado cultural e da insuficiência de investimentos estatais na área da cultura, a organização em grupos passou a ser a única alternativa possível de sobrevivência para muitos artistas. Do mesmo modo, a busca por espaços não convencionais para a realização de seus trabalhos, inseria a categoria teatral dentro de uma disputa que, até hoje, permanece como pauta relevante em suas discussões. Ocupar espaços públicos e, como contrapartida, oferecer acesso artístico à população, é uma estratégia que permite contornar os problemas decorrentes da falta de espaço que, ao mesmo tempo, permite a ampliação da interlocução dos grupos de teatro com as comunidades do entorno e, também, com a cidade. Além disso, as companhias que dispõem de financiamento público e que adotam essa estratégia, com ou sem consciência, evitam transferir a verba destinada a projetos culturais para o capital imobiliário, o que ocorreria caso tivessem de dispor de parte dos recursos recebidos para o pagamento de sedes alugadas. Nesse aspecto, tanto a Estável quanto o Dolores - e as demais companhias que compartilham o CDC - são exemplos de coletivos que sempre realizaram suas atividades em caráter de ocupação. Evidentemente, alguns momentos são mais favoráveis a essa possibilidade, e depende, em grande parte, dos interesses e dos projetos culturais do município. Atualmente, muitos coletivos dependem da cessão de terrenos, espaços abandonados ou equipamentos culturais para realizarem seus trabalhos. Dentre eles, e somente a título de exemplo, vale citar: Engenho Teatral – cuja sede está estabelecida em um terreno municipal na Vila Carrão; Teatro Popular União e Olho Vivo – situado no bairro do Bom Retiro; Brava Companhia – que

ocupou até o início de 2016 o Sacolão das Artes, no Parque Santo Antônio (extremo sul de São Paulo); Pombas Urbanas – que transformou um galpão abandonado em um instituto cultural localizado na Cidade Tiradentes, além de outros tantos grupos que vêm desenvolvendo seus projetos em escolas, praças, parques, igrejas, centros comunitários e áreas ocupadas por outros movimentos sociais. Sobre a participação da categoria artística nesse processo, Bortolozzo desenvolve uma relação entre algumas demandas comuns que levam artistas e comunidade a buscarem esse tipo de organização:

Especialmente na década de 1980, quando eclode o Teatro de Grupo em São Paulo, vemos também a expansão da periferização das populações trabalhadoras, que se tornou uma expressão comum, principalmente, nas grandes cidades que já esboçam suas metrópoles. Por isso, nessas periferias viu-se a necessidade de criação de todos os tipos de serviços e infraestrutura, que sabemos, muitas vezes, não é sanada, o que leva tanto o artista como os trabalhadores à luta pela construção completa desses espaços. Assim, observa-se que, além de existirem as lutas pelas necessidades básicas do cidadão, ainda houve nesse período, lutas inerentes à democratização dos espaços artísticos e da própria arte, que como vimos até então ficava restrita às classes mais elitizadas (2014, p. 38).

É importante ressaltar que, nos últimos anos, o avanço da especulação imobiliária na cidade de São Paulo tem acirrado, ainda mais, os problemas de moradia e uso dos espaços públicos. Em relação à Zona Leste, várias áreas tornaram-se de interesse das empreiteiras, que veem na região uma opção de investimento de baixo custo e altamente lucrativo. A exemplo do que se viu em 2014, com as obras realizadas em razão dos jogos da Copa da Fifa, uma enorme quantidade de condomínios foi erguida em espaços, até então, desvalorizados. Nesse processo, bairros inteiros foram transformados pelo capital imobiliário, ao mesmo tempo em que recebem do poder público os investimentos necessários para atrair as classes com maior poder aquisitivo. Às vésperas do mundial, foram inúmeros os casos noticiados de despejo de famílias e pedidos de reintegração de posse de terrenos e propriedades ocupadas. Ao mesmo tempo, as incorporadoras não economizaram gastos com propaganda publicitária, enfatizando, para o seu “público alvo” as vantagens de se morar na região. *Shopping centers*, condomínios fechados e outros espaços privados de lazer e entretenimento, formam novas “ilhas” de exclusão dentro

das periferias. Para os que podem pagar por bens e serviços de qualidade, viver distante das áreas centrais não significa nenhuma desvantagem. Já, para os trabalhadores pobres, a valorização imobiliária resulta no aumento desproporcional do custo de vida, criando novos deslocamentos para áreas mais degradadas ou ainda mais longínquas.

3.3 – Dolores boca aberta mecatrônica de artes.

O coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes nasceu na periferia da Zona Leste paulistana no ano 2000. Em sua origem, o grupo surgiu timidamente e era formado por quatro jovens (Luciano Carvalho, Erika Viana, Alan Benatti e Cíntia Almeida), estudantes de jornalismo da Universidade Mogi das Cruzes. A princípio, as reuniões do Coletivo eram feitas na Escola Estadual José Bonifácio localizado na Cidade Patriarca (zona Leste de São Paulo). Nesse espaço, o Coletivo utilizava uma sala de aula para a realização de seus ensaios onde também promovia oficinas de teatro com as crianças da escola. Após um período inicial de atividades, do Coletivo sentiu a necessidade de encontrar um local onde pudesse realizar suas ações de forma mais ampla. Na busca por um espaço que atendesse às suas expectativas, os artistas se depararam com um antigo espaço para práticas desportivas, sobretudo Centro Desportivo Municipal (CDM), vizinho à escola mencionada, construído na gestão municipal de Luíza Erundina (1989/93) – PT. A ideia original concebida para o espaço era de que ali pudessem acontecer manifestações culturais promovidas pelo entorno e que o mesmo fosse gerido e administrado pela comunidade local. Ocorre que em decorrência da falta de interesse nas gestões seguintes, de Paulo Maluf (1993/97) – Partido Progressista (PP) e Celso Pitta (1997/01) – Partido Trabalhista Nacional (PTN), o espaço foi desativado, permanecendo fechado por oito anos consecutivos. Foi somente no governo municipal de Marta Suplicy (2001/05), também do PT, e diante de propostas concretas da comunidade, que o lugar voltou a ter utilidade pública e cultural.

Após anos em total estado de abandono, o antigo CDM carecia da mais básica infraestrutura. Pelo desuso e por suas condições precárias, o Centro também carregava a fama de ser um local propício à criminalidade. Para ocupá-lo, foram necessárias muitas mobilizações da parte dos artistas e das demais pessoas interessadas da comunidade. Após os primeiros mutirões, e já havendo

condições de uso, o espaço foi rebatizado passando a se chamar Clube da Comunidade Vento Leste.

Além do coletivo Dolores, outros grupos compartilhavam a administração e o usufruto do local. Havia, por exemplo, um grupo de chilenos que utilizava o espaço para jogar futebol. No entanto, em pouco tempo, iniciou-se uma disputa entre os grupos que acarretou temporariamente o fechamento do espaço. Após essa interrupção, o Dolores decidiu realizar uma nova ocupação, dessa vez efetiva, do CDC Vento Leste. Com as atividades continuadas por três anos consecutivos, o Coletivo instituiu e legalizou uma diretoria, regularizando o local junto aos órgãos públicos. Nesse período, novos grupos artísticos e organizações comunitárias se agregaram, criando um modelo de gestão compartilhada para o local. Atualmente, além do Dolores, convivem no espaço o Grupo Teatral Parlandas, o Coletivo Albertinas, a Banda Nhocuné Soul, o Grupo Esquadrão Arte Capoeira, além de grupos de dança, de terceira idade, organizações esportivas e a associação dos narcóticos anônimos.

Com o tempo, as ações realizadas no CDC foram sendo ampliadas, passando a ser uma referência importante para o entorno. Após alguma pressão junto à subprefeitura, os coletivos conquistaram a primeira reforma do espaço que, além do galpão principal, passou a contar com banheiros, uma quadra poliesportiva e uma sala para ensaios e reuniões. Embora as melhoras estruturais tenham sido muito importantes, o funcionamento das atividades só poderia acontecer com o comprometimento direto de todos os envolvidos. Desde sempre, os coletivos empreenderam esforços voluntários na organização, manutenção e limpeza do local. Ao estudar as práticas do Dolores e o tipo de organização que estabeleceram no CDC, Gabriela Bortolozzo, afirma:

O lugar estudado traz à tona as contradições do mundo globalizado, onde se verifica conflitos e disputas socioespaciais impressas neste espaço: o bairro periférico que proporciona interações sociais múltiplas, o espaço ocupado para significá-lo, a criatividade e o poder da população, trabalhadores e artistas em criar um lugar multifuncional (2014, p. 102).

As dinâmicas de um espaço de produção cultural com tais características constroem uma lógica de resistência em relações às determinações hegemônicas de produção da vida. Em uma perspectiva mais ampla, é possível reconhecer a experiência do CDC como parte da disputa da classe trabalhadora

por espaços e territorialidades na cidade de São Paulo. Se, por um lado, é nas periferias da metrópole que se encontram os maiores índices de vulnerabilidade social; por outro, a ausência do poder público gera organizações criativas e redes solidárias pautadas na autonomia dos sujeitos sociais. A prática de mutirões de construção, moradia e limpeza, por exemplo, criam sociabilidades – e formas de consciência – menos individualistas e mais horizontais. Obviamente, não se trata, aqui, de defender a precariedade como meio legítimo de aproximação dos indivíduos, mas de destacar a solidariedade que, não poucas vezes, emerge diante de dificuldades comuns. Também não se trata de romantizar as relações na/da periferia, até porque elas são múltiplas e contraditórias, como são as relações sociais em todos os níveis e de modo geral.

Sobre o processo formativo dos integrantes do Dolores Boca Aberta Mecnatrônica de Artes, que em alguns momentos chegou a contar com mais de trinta participantes, é importante identificar a presença de alguns pressupostos que estruturam tanto o discurso, quanto as práticas do grupo. Segundo os “dolorianos”, como eles mesmos costumam se auto intitular, a relação do Coletivo com a periferia ultrapassa uma condição meramente geográfica. Recusando os estereótipos de coletivo pertencente “à quebrada”; dessa forma, o sentido de comunidade se dá, antes, pela aproximação de pessoas com interesses e perspectivas similares. A construção de uma identidade permeada pelas questões das chamadas periferias urbanas, está pautada pela existência cotidiana em seu próprio espaço. A ideia de “lugar”, nessa perspectiva, se define a partir das relações constituídas. O que determina o fazer artístico e a forma como o Coletivo se organiza é a proximidade entre os sujeitos que dele participam e um sentido de pertencimento à classe trabalhadora. “Para o Dolores, periferia se refere a uma posição social e geográfica compartilhada por milhões de pessoas que, por um lado, possuem uma experiência urbana similar, e por outro, são trabalhadoras” (D’ANDREA, 2014, p.217).

Assim como ocorreu com a Companhia Estável, a formação coletiva do Dolores ocorreu, sobretudo, a partir de sua aproximação a pessoas e movimentos sociais com maior experiência política. Embora houvesse, desde o início, uma clara intenção social em suas propostas, o Coletivo reconhece a influência de múltiplos parceiros no que concerne aos seus estudos e à conquista das metodologias que são a base de seu teatro

pretensamente contra hegemônico. Ao narrar a própria trajetória, os integrantes identificam a participação do Coletivo em um curso de Formação da Juventude da Classe Trabalhadora do MST, ministrado na Escola Nacional Florestan Fernandes (sediado no município de Guararema - SP), como um momento determinante para o aprofundamento político do Coletivo. Além disso, o curso de Luis Scapi sobre o método materialista dialético e os textos sobre a formação da consciência de classes, de Mauro Luis Iasi, também são lembrados como as primeiras referências teóricas fundamentais para a compreensão da teoria marxista. Com o passar dos anos, o Dolores ampliou sua rede de parceiros incluindo outros grupos articuladores de cultura – como os que participam do Fórum de Cultura da Zona Leste – e movimentos sociais organizados, urbanos e rurais, do qual se destaca o MST.

Com o amadurecimento de sua base, o Coletivo construiu um discurso bastante firme acerca de seu posicionamento e da função social do teatro que pratica. Ao se reconhecer como parte da classe trabalhadora, os integrantes do Dolores propõem uma organização interna que busca a radicalização da horizontalidade e a equiparação dos trabalhos manuais e intelectuais. Reconhecem, ainda, sua função de produtores de arte e pensamento em um contexto de divisão social do trabalho. Existe no Coletivo a intencionalidade política de superar, em âmbito interno e por intermédio de uma militância ampliada, as barreiras materiais e ideológicas que apartam a classe trabalhadora da produção poética e intelectual. A recuperação do imaginário “roubado” e substituído pela cultura de consumo, pressupõe um processo de desalienação que também diz respeito aos artistas e a seu próprio modo de organização.

Somos trabalhadores, e nos organizamos para ter acesso a uma série de conteúdos que foram produzidos historicamente, para daí nos organizarmos para produzir esse conhecimento de forma artística. Então não somos um grupo da pequena burguesia que vai levar o conhecimento para a classe trabalhadora, somos um setor da própria classe em processo de se rever historicamente (PERCASSI, 2014, p.131).

Os “Dolorianos” colocam como tarefa a construção de um pensamento crítico e contra hegemônico. Por intermédio de suas dinâmicas, reconhecem e desconstróem alguns mecanismos de dominação em uma

experiência que é, ao mesmo tempo, estética, política e pedagógica. O teatro político que o Coletivo vem construindo ao longo de sua trajetória resulta da adesão de seus integrantes aos espaços de resistência da classe trabalhadora e, também, da criação de arranjos internos que permitem desconstruir, na prática, os limites da existência individualista. Do ponto de vista do Coletivo, a troca entre pessoas que atuam em diversas frentes de luta e a gestão coletiva do espaço comum é a característica mais marcante do teatro que realizam. Um teatro que é, ao mesmo tempo, político, performático e de agitação, uma vez que busca a diluição dos limites entre a vida e a arte dentro de uma proposta de transformação social.

3.4 – Nhocuné Soul e a musicalidade polifônica de um espaço periférico.

Trata-se de um coletivo musical cujo repertório e atuação – mais afinado às vozes da chamada periferia excluída da totalidade dos bens e serviços (ou espaços mais distantes dos nomeados centros) – tem seu epicentro na zona Leste da cidade de São Paulo. Nhocuné é um dos coletivos que ocupou durante um tempo o CDC Vento Leste. O Coletivo, formado por: Johny Guima (percussão e voz), Juninho Batucada (percussão e voz), Ronaldo Gama (baixo), Leonardo Carvalho (bateria), Luiz Couto (guitarra e voz) e Renato Gama (violão e voz), não produziu documentos sobre a sua trajetória, apesar de já contar com quinze anos de existência. Há a necessidade, portanto, de apresentar - ainda que de modo sucinto - algumas referências sobre a formação da banda. É importante ressaltar que o músico Renato Gama, fundador e integrante do Nhocuné Soul, compôs boa parte das músicas (de matriz rigorosamente épica) do espetáculo *Conjugado*. Em entrevista a mim concedida em 22/06/2016, Renato Gama apresentou um importante relato sobre o histórico do coletivo Nhocuné Soul. Por esse motivo, e na ausência de outras fontes, o texto segue com um teor bastante biográfico, priorizando o ponto de vista do colaborador sobre o processo artístico e político que envolveu a formação do Coletivo e dando com destaque à sua trajetória musical.

O coletivo musical Nhocuné Soul nasceu no ano de 1997. Seu nome traz, não por acaso, uma homenagem à Vila Nhocuné - região periférica localizada na zona Leste paulistana. Foi nessa vila que nasceu Renato Gama, um dos

integrantes fundadores do Coletivo. Segundo Gama, a homenagem à vila representa um processo de retomada e conscientização política sobre suas raízes enquanto sujeito periférico. Gama, cujas referências musicais na infância e adolescência foram pautadas, em grande parte, pelo samba, pelo *rap* e, *posteriormente, pelo rock*, traça suas próprias memórias artísticas tendo como base as influências do lugar onde nasceu:

Na minha infância, na vila Nhocuné, periferia onde eu nasci, dois ritmos me influenciavam. Na época, de acordo com minha percepção, ou a pessoa era sambista ou era *rapper*. O período ao qual me refiro é por volta da década de 1980. Eu me lembro que tocava samba nos lava-rápidos. Eram estabelecimentos que de dia funcionavam como lava rápido e de noite tocavam samba. Lembro também de um baile chamado *Black White*. Apesar de chamar *Black White*, tal baile só era frequentado por negros. Lá, eu me identificava. Era um baile onde tocava músicas do Tim Maia, do Cassiano. Um baile onde tocava samba rock e, também, alguns *raps* norte-americanos, como os de Whodini. Lembro que cresci ouvindo esses dois estilos musicais. Mais tarde, fui fazer o primeiro colegial no Colégio São Paulo, que não ficava na periferia. Lá, eu encontrei uns “moleques” curtindo *rock’n roll* e fiquei fascinado com aquilo, queria ouvir aquela “parada”. Foi quando eu percebi que o mundo não estava dividido entre samba e *rap*, comecei a entender que existia pluralidade musical. (GAMA, 2016, entrevista)

As primeiras experiências de Renato Gama como músico obedeceram ao modo como, em geral, os garotos e garotas adolescentes vão descobrindo interesses e afinidades sociais e artísticas. Afinal, muitos grupos que mais tarde se profissionalizaram iniciaram seus percursos apenas com o intuito de praticar aquilo que se gosta. Dessas experiências adolescentes, Gama relembra a primeira banda de *rock* - divertidamente intitulada N.E.F (Nóis é Foda) - que fundou junto a uma turma de colegas. Pouco tempo depois, insatisfeito com o grupo por vários motivos, Renato Gama montou outra banda de *rock* junto a Éverson Bô - atualmente diretor da banda Ôncalo. Foi nesse período que uma importante experiência estética se tornou uma referência fundamental no que diz respeito à pesquisa musical do coletivo Nhocuné:

Lembro que a companheira do meu amigo havia nos dado um convite para assistir a um show no Tuca. Eu nem sabia o que era Tuca. Fomos assistir ao tal show, eu e mais uns camaradas, e vejo um negrão magro e alto que me emocionou demais. Era ninguém menos que o grande Itamar Assumpção. Aquilo “acabou com a minha vida”. Posso dizer que morri e nasci de novo... Aquele foi um dos shows mais incríveis que eu vi em toda minha vida. Percebi que não precisava tocar somente *rock*. Itamar Assumpção me fez entender que eu poderia tocar *rock*, samba, *rap* ou o que eu quisesse. Ele me mostrou a estrada, me

mostrou o caminho. Saí de lá meio decepcionado comigo e pensando que eu não queria mais montar uma banda de *rock'n roll*. Queria uma banda que tocasse música de forma plural e do jeito que eu quisesse. (GAMA, 2016, entrevista)

Tal episódio serviu como inspiração para a próxima empreitada dos artistas. A princípio, a nova banda foi batizada de Clã e era formada por dez pessoas. No entanto, ainda faltava um guitarrista que tivesse referências musicais amplas para atender à multiplicidade estética da nova pesquisa. Na mesma época, por volta do ano de 1995, Renato Gama ingressou no curso de letras da faculdade Mackenzie. Foi na universidade que encontrou Luís Couto, até então, estudante de psicologia e que ainda hoje permanece como guitarrista do Nhocuné.

Apesar de o grupo conseguir desenvolver com a banda Clã uma pesquisa interessante em termos estéticos, Renato Gama relembra, em entrevista, que algo ainda parecia “fora do lugar”. Segundo Gama, a Banda buscava criar uma identidade musical que, em parte, se distanciava da periferia e das imagens, quase sempre pejorativas, que o termo periférico carrega. Sujeito inquieto e atento às contradições de seus percursos, o artista, mais uma vez, se vê diante da necessidade de questionar suas referências musicais. Ao se dar conta das diferenças entre ele – um estudante trabalhador, nascido na periferia paulistana – e grande parte de seus colegas do Mackenzie, Gama decide voltar o foco de seus estudos para a periferia. Desse modo, no ano de 1997, abre uma escola de música na garagem da casa de sua mãe. O retorno ao bairro periférico da infância e a multiplicação de saberes com a garotada da vila fizeram parte de uma atitude política que, conscientemente ou não, foi fundamental para determinar as bases do Nhocuné:

Acredito que esse tipo de coisa acontece muito na periferia. A pessoa mal começa a aprender e já quer dividir com os seus, faz um curso de teatro, de música e já quer multiplicar com os demais. Eu nem era um grande músico, mas já estava ensinando os moleques a aprenderem a tocar. Esse projeto chamava Som na Nhocuné. Quis dar esse nome ao projeto em busca de autoestima. Isso porque todo mundo tinha vergonha do nome Nhocuné, que é uma corruptela de senhor coronel, como os negros escravizados chamavam. Eu achava o nome lindo, mas a galera não gostava, principalmente, porque o bairro sempre era citado nesses programas policiais de televisão. Com o projeto Som na Nhocuné, recuperei a identidade com o lugar onde eu moro. (GAMA, 2016, entrevista)

A tomada de tal consciência crítica fez com que, no ano de 1998, a banda Clã fosse rebatizada Nhocuné Soul. No mesmo ano, os artistas gravaram seu

primeiro disco intitulado *Samba Rap Periférico*. Além da pesquisa musical, propriamente dita, a composição das letras busca aliar poesia a um ponto de vista crítico sobre a vida nas periferias da metrópole. A exemplo disso, a música *Empinando pipa* faz um retrato poético e contundente sobre os sonhos e as ilusões dos meninos às margens da cidade. Da mesma forma, a música *Coisa de família* nasceu de uma leitura poética da realidade social e da força cultural da negritude no samba:

São muitas as inspirações e situações que permeiam o processo criativo do Coletivo. Por exemplo, eu compus uma música chamada *Coisa de Família* quando estava voltando da casa do Cris Scabello, um camarada do grupo Bixiga 70. Ele morava no bairro Jardins, na esquina da rua Henrique Shaumann com a avenida Rebouças. Naquele dia, eu não tinha grana para ir embora e precisei pedir dez “contos” emprestados para voltar para vila Nhocuné. Peguei um ônibus na avenida Nove de julho, me sentindo um lixo porque não tinha grana nem para circular na cidade. De repente, quando o ônibus estava passando pela praça 14 Bis, vi a escola de samba Vai-Vai ensaiando e decidi descer. Ao descer do ônibus, fui paquerado por uma mulher com miçangas no cabelo e fiquei fascinado com a magia do samba. As pessoas sambando e parecidas comigo. Então compus: “Samba de bamba no centro de sampa, corações abertos das mocinhas de miçanga. Beleza do momento da riqueza e da esperança. Canto de riqueza dessa herança que nos une, traz em nossa mente o porquê de nossa pele. Crioulo faz folia e o samba agradece”. (GAMA, 2016, entrevista)

No início, o coletivo musical Nhocuné Soul era formado por nove pessoas. Da formação inicial até os dias de hoje, permaneceram Renato Gama, Ronaldo Gama, Luís Couto e Juninho Batucada. O Coletivo é bastante eclético em sua pesquisa e repertório. Renato Gama afirma que as músicas do Nhocuné dificilmente se enquadram nas “gôndolas” das lojas que vendem *cds*. Invariavelmente, é possível encontrar o material do coletivo disponível junto aos *cds* de *rap*, MPB, samba e assim por diante. Se fosse representado por uma árvore, “seria possível imaginar que o trabalho musical do Nhocuné tenha a raiz no samba e no *rap*, o caule no *rock’n roll* e os galhos e folhas no *jazz*, no *blues*, no samba de roda e em tantos outros ritmos, gêneros e estilos dos quais o grupo gosta de se aproximar”. (GAMA, 2016, entrevista)

No que diz respeito à formação dos integrantes, existem músicos no Coletivo que possuem formação acadêmica e, também, artistas que construíram seus saberes na prática. Atualmente, fazem parte do núcleo estável do Nhocuné: Renato Gama, Ronaldo Gama, Luis Couto, Johny Guima, Leonardo Carvalho e

Juninho Batucada. Além disso, outros artistas participam pontualmente dos trabalhos e das composições do Coletivo.

Até hoje, foram lançados três álbuns com os trabalhos do Nhocuné Soul: *Samba Rap Periférico*, no ano de 2002; *Amando Sambando*, no ano de 2006 e *Banzo*, em 2012. Cada projeto corresponde a uma pesquisa continuada com variações e aprofundamentos. Um dado curioso, apresentado por Renato Gama em sua entrevista, revela o caráter contínuo das elaborações musicais do Coletivo, ao mesmo tempo que aponta algumas matrizes épicas e políticas nas letras de suas composições. A exemplo disso, vale citar a narrativa episódica que conta a vida e a morte da personagem José das Maravilhas. Segundo Gama, tal personagem, cuja trajetória resulta em uma trilogia, já havia sido idealizada por ele em 1997, cinco anos antes do lançamento de *Samba Rap Periférico*. Trata-se de uma personagem denominada José das Maravilhas - um português dono de uma mercearia que, no intuito de aliviar a dor dos meninos pobres, vendia-lhes cola de sapateiro. No primeiro álbum, *Samba Rap Periférico*, nasce a personagem José das Maravilhas. No segundo álbum, *Amando Sambando*, José das Maravilhas entra para o crime e envia uma carta à mãe relatando que, ao arrancar os olhos de um desafeto, perdeu o próprio reflexo no espelho. Em *Banzo*, terceiro álbum da banda, José das Maravilhas é encontrado morto pela personagem Nega Inês, sua paixão. A tragédia que encerra a trilogia, desta vez, é apresentada pelo ponto de vista da companheira de José.

A trajetória artística de Nhocuné Soul permite reconhecer a enorme pluralidade de ritmos e estilos presentes em uma pesquisa musical que pulsa, sobrevive e se multiplica longe das áreas centrais da metrópole. Sem definir padrões e classificações estanques, artistas nascidos em bairros longínquos - como a vila Nhocuné - misturam múltiplas influências recriando suas raízes e percorrendo as margens onde nascem os sons - multiculturais - das periferias urbanas.

Por volta de 2002 e 2003, alguns integrantes da Nhocuné Soul começaram a se aproximar do movimento de teatro de grupo da cidade de São Paulo. Por intermédio de um amigo em comum, Renato Gama acabou se reencontrando com Luciano Carvalho, com quem havia estudado na escola primária. Carvalho, que também havia enveredado pelos caminhos das artes, já era integrante do Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e, em uma

reunião informal, ambos perceberam as afinidades artísticas entre os dois Coletivos. Além disso, ao se aproximar dos estudos políticos que os integrantes do Dolores já vinham realizando, o encontro possibilitou a Renato Gama envolver-se com o Movimento dos Sem-Terra e aprofundar sua visão política sobre a sociedade:

Eu me juntei ao MST por intermédio do Luciano Carvalho, do coletivo Dolores. Dentre outras coisas, tive a oportunidade de ministrar aulas na Escola Nacional Florestan Fernandes e me envolver com a militância dentro do movimento. Como compositor e vocalista do Nhocuné, posso dizer que essa experiência mudou completamente o meu olhar. Essa experiência me ajudou a olhar para a periferia e entender onde eu estou. Fiz um curso de formação política com Luis Scapi e, a partir de então, fui aprendendo sobre o funcionamento da sociedade, ao mesmo tempo em que ia me percebendo enquanto sujeito negro da periferia. A partir de então, tornar-me conhecido na música passou a não ter mais a mesma importância. Posso afirmar que, em relação aos integrantes da Nhocuné, perdemos uma possível fonte de renda para ganhar em posicionamento político. (GAMA, 2016, entrevista)

Além das parcerias políticas, os dois grupos também criaram projetos artísticos em comum. Dentre eles, vale destacar o espetáculo *A saga do menino diamante* (2009)²⁴, espetáculo que permaneceu em cartaz no CDC Vento Leste com notável repercussão junto à crítica e ao público. O belíssimo e ambicioso espetáculo envolveu os coletivos Nhocuné Soul, Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e outros parceiros, como o coletivo Trem de Cordas. Segundo Renato Gama, as primeiras ideias em relação ao espetáculo foram concebidas durante uma conversa informal, em uma viagem a Campinas, e só pararam com o “nascimento do diamante”. Renato Gama também ajudou a criar, em processo coletivo, algumas músicas para o espetáculo, além de outras composições que já faziam parte do repertório do Nhocuné.

A parceria teatral e musical dos dois grupos continuou no processo que culminaria no espetáculo *Conjugado*, somando-se, ainda, a Andressa Ferrarezi e Osvaldo Hortêncio, integrantes da Estável. Embora a participação não se estendesse a todo coletivo Nhocuné, Renato Gama relembra que, além de criar, também utilizou na obra músicas que já faziam parte do repertório da banda. As

²⁴ Sobre o espetáculo, vale consultar a dissertação de mestrado de Alexandre Falcão de Araújo intitulada: *O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores: estéticas de combate e sementeira*. 2013.

letras e os assuntos desenvolvidos em cena tinham relação direta com as questões políticas que atravessavam a pesquisa dos três coletivos:

Conjugado nasceu de um processo incrível que durou dois anos. Era um espetáculo que nós não sabíamos como seria, pois não tínhamos outra referência de um espetáculo parecido. E foi “mágico” o modo como abordamos a questão da moradia, da imigração e dos bolivianos trabalhando como escravos. Era uma espécie de “colcha de retalhos” que “aquecia” muito bem. Havia cenas que abordavam a violência contra a mulher, o machismo. Além disso, o processo contava com uma “vagabundagem” que libertava os corpos. Isso também era um tema muito presente. (GAMA, 2016, entrevista)

Gama ainda relembra o impacto que o espetáculo causava nas pessoas. Muitos espectadores se emocionavam com o teor e com a delicadeza das cenas. Por outro lado, havia momentos em que o machismo resultava em risos nervosos diante de cenas que tratavam da violência contra as mulheres. O assunto espinhoso e socialmente mal resolvido causou, por exemplo, diversas reações nervosas junto ao público, essencialmente masculino, do Arsenal da Esperança. Talvez desconcertados com a temática, os homens, invariavelmente, riam das cenas mais “pesadas”. Seja como for, embora as gargalhadas diante da violência e da misoginia pareçam um despropósito, ficava muito nítido que o espetáculo mexia de modo profundo e pouco habitual com os espectadores. Havia em *Conjugado* um teor político e, ao mesmo tempo poético, que desconcertava até as pessoas mais resistentes. Um efeito que, certamente, o coletivo Nhocuné Soul deve ter experimentado em seus percursos épicos-periféricos-musicais.

3.5. À guisa de análise do *Conjugado*

Espectáculo concebido para ser apresentado em qualquer espaço, desde que disponibilizando energia elétrica, na medida em que a banda Nhocuné Soul, de modo narrativo – pontuando os episódios do espetáculo -, tem função fundante na obra, *Conjugado* tem 15 quadros ou episódios decorrentes de um processo coletivo e horizontalizado de criação. Em tese, o assunto dos episódios referem-se a aspectos do cotidiano e o quanto a ideologia opacizante impede a percepção e apreensão de si, enquanto sujeito e classe no imenso Brasil encontrado nas distantes comunidades.

O espetáculo *Conjugado* foi concebido no CDC Vento Leste. Integrados à dinâmica do espaço, os atores e atrizes incorporavam às suas percepções às

influências do entorno e, significativamente afetados por suas contradições. Levando em conta as experiências e a subjetividade dos artistas, a obra transita por diversos níveis de opressão presentes no cotidiano da classe trabalhadora apontando, também, suas estratégias de sobrevivência, reinvenção e organização. De modo geral, o espetáculo enfrenta e deslegitima os discursos ideológicos acerca da sociedade do trabalho, mas o faz levando em conta as percepções sensíveis e as experiências individuais sobre o tema:

Me lembro que em um dos encontros eu levei o poema *A casa do dia*, que eu nem tinha escrito para a peça, mas que foi criado durante o período do *Conjugado*. Na época, eu trabalhava muito e eu não via o sol “batendo” na minha casa. Saía cedo e voltava quando o sol já tinha se posto. E eu me lembro que, quando chegava em casa, olhava à minha volta e pensava: nossa, o sol passou por aqui e eu não vi. Aquele sol das tardes de que eu tanto gosto... não vi e nem tinha chance de o fazer. Então, escrevi um texto relacionando essa imagem poética à questão do trabalho, da opressão que o trabalho significa. Esse texto nasceu de um questionamento sobre a entrega que a gente tem ao trabalho e que nos tira de casa, do convívio com a família e com os amigos. Eu morava em Itaquera e tinha de pegar ônibus, condução... essa realidade era muito viva para mim. E o fato de ter feito a pesquisa para o *Homem Cavalos*... fez com que a questão da luta de classes também estivesse presente na ideia (HORTÊNCIO, 2014, entrevista).

Hortêncio, que foi ao longo dos anos desenvolvendo uma significativa produção poética, e, sobretudo, por ser um morador de bairro muito distante dos espaços em que as coisas podem estar mais próximas e à disposição – além da clareza quanto aos pressupostos do teatro épico, em perspectiva não heroica e concernente aos aspectos da classe trabalhadora –, apresenta na letra acima referida no excerto:

Divido minha casa com o dia
Moro no breu.
E antes que eu levante nada clareia.
O sol vem na contramão do meu caminho para o trabalho
Descreve um arco sobre a minha cabeça
Pra se deitar na minha cama
Na casa do dia só chego de noite.
Enquanto eu trabalho
O sol desarruma meus lençóis
Enquanto eu trabalho
O sol salga as minhas gavetas
Enquanto eu trabalho
O dia põe pó nas miudezas
Pra quando de noite eu chegar
Nem desconfiar que nesta casa
(Que nem é minha, é alugada)
Enquanto eu trabalhava

Acontecia um dia
Iluminado pela preguiça do sol
Me deito e sei que amanhã
Ele vai cruzar meu caminho
E aqui será... a casa de um dia!

A Casa do dia (do espetáculo *Conjugado*, Osvaldo Hortêncio).

No sentido de reiterar o apresentado, a letra de *A casa do dia*, situada de algum modo em uma região denominada de “cidade dormitório” (na medida em que os trabalhadores têm de se afastar muito para seus trabalhos), foi tecida com os oximoros daqueles que ocupam algo que não lhes pertence e que dificilmente lhes pertencerá em sistema cuja lógica articula exploração e excludência social.

Em um artigo intitulado *Tarifa não é dinheiro, é tempo*, a ensaísta Eliane Brum, ao se referir às manifestações ocorridas em junho de 2013, pela redução da tarifa do transporte público em São Paulo, cita uma belíssima definição do professor Antonio Candido sobre o tempo e o capital: “O capitalismo é senhor do tempo. Mas tempo não é dinheiro. Dizer que tempo é dinheiro é uma brutalidade. Tempo é o tecido de nossas vidas” (2016).

Em uma sociedade capitalista, os tempos e os espaços da classe trabalhadora são reduzidos à lógica da produtividade e da precarização. Além das horas relativas à jornada de trabalho, um trabalhador que precise se deslocar das áreas mais periféricas da cidade de São Paulo até a região central, pode levar mais de duas horas e meia no trajeto. Dependendo da região, do número de conduções e do acesso às linhas de ônibus e metrô, entre ida e volta, perde-se, no mínimo, cinco horas todos os dias – isso se não houver congestionamentos, acidentes de trânsito ou algum outro tipo de imprevisto pelo caminho.

Considerando uma jornada diária de oito horas, acrescida de uma hora de almoço, mais cinco horas (no mínimo) de trajeto e imaginando que seja possível desfrutar de seis horas de sono, sobram, apenas, quatro horas diárias para o “tecimento da vida”. Isso, se não for levado em conta a jornada doméstica, sobretudo, das mulheres, os trabalhos informais paralelos – os chamados “bicos” - que complementam a renda e a supressão “negociada” dos dias folga. O modo de vida imposto à classe trabalhadora – e, ainda

mais, aos sujeitos periféricos nas grandes cidades – cria limites que atingem cotidianamente os espaços para criação e fruição cultural. Subjetivamente, além do tempo, os corpos dos trabalhadores, diariamente massacrados em vagões superlotados, mal alimentados, precariamente abrigados, também se tornam “propriedade” do sistema dentro e fora dos expedientes formais de produção. Desse modo, grande parte da energia produtiva dos indivíduos – em âmbito físico, emocional e cognitivo – é usurpada, ao mesmo tempo em que se naturalizam as relações de poder impressas na mecânica estrutural da economia.

Nesse sentido, há uma cena memorável e antológica sobre a mulher trabalhadora, explorada no trabalho, em casa e, de certo modo, pela própria comunidade de que ela faz parte. Criada e apresentada por Andressa Ferrarezzi, a cena denominada *Aracne* nasceu a partir de questionamentos pessoais da atriz que ganharam significados mais profundos à medida em que ela observava algumas dinâmicas presentes no CDC. Ferrarezzi relembra que todos os grupos que frequentavam o espaço, assiduamente, tinham a incumbência de se revezar na limpeza do ambiente. No entanto, em meio à população já explorada da comunidade boliviana, a exploração das mulheres era ainda maior. Enquanto os homens jogavam futebol, as mulheres armavam pequenas barracas no intuito de vender alguns produtos. Da mesma forma, no momento da limpeza do espaço, apenas as mulheres do grupo trabalhavam na função. Eram, portanto, duplamente exploradas. Por um lado, trabalhavam juntamente aos homens nas fábricas clandestinas de costura, em regime de semiescravidão. Por outro lado, também eram responsáveis pelos trabalhos domésticos dentro e fora de suas próprias casas.

Segundo Ferrarezzi, muito do que foi proposto na dramaturgia de cena foi extraído de sua experiência pessoal, quando vivenciava a reprodução naturalizada dos valores machistas ainda na infância. A atriz, em entrevista, relembra a experiência das mulheres de sua família que, invariavelmente, sempre foram as únicas responsáveis por cozinhar, limpar e servir aos maridos e filhos nas reuniões de domingo e em dias de comemoração. Curiosamente, a palavra família - tão venerada por sujeitos conservadores

e religiosos - deriva de *famulus*, vocábulo de origem latina que significa servo ou escravo.

A estrutura patriarcal das famílias tradicionais impõe, historicamente, às mulheres um papel de subserviência em relação aos homens. São elas as responsáveis pelas tarefas domésticas socialmente desvalorizadas. Além disso, a rotina massacrante imposta por uma dupla jornada de trabalho, a angústia de ser, quase sempre, a única responsável pela educação dos filhos, o medo de ser agredida, violentada ou assassinada pelo simples motivo de andar na rua, fazem parte do dia a dia da totalidade das trabalhadoras que, muitas vezes, apenas poderão contar com a ajuda de outras mulheres nos momentos de maior necessidade.

O título da cena faz referência à Aracne, personagem da mitologia grega que foi transformada em uma aranha por ter desafiado a ira de Palas Atena (deusa da sabedoria, da guerra e das artes). De acordo com o mito, Aracne era uma talentosa artesã considerada pelas mulheres da aldeia como a melhor dentre todas as bordadeiras. Sabendo disso, Palas Atena a desafia em uma competição de destreza. Quando as tapeçarias ficaram prontas, Atena admirou o trabalho impecável da artesã, mas ficou furiosa porque sua competidora ilustrara no tecido as desilusões amorosas de Zeus. Desse modo, a deusa transforma Aracne em uma aranha, obrigando-a, a partir de então, a tecer por toda a vida e pela própria sobrevivência.

A referida cena foi uma das últimas a ficar pronta e, sem sombra de dúvidas, é um dos pontos mais emocionantes do espetáculo. O episódio é composto pela narrativa contundente de uma mulher, existencialmente solitária, cuja vida é permeada por opressões de classe e de gênero. Em cena, enquanto descreve ao público, de modo doce e quase resignado, os detalhes de uma vida repleta de violências, a mulher distribui retalhos de tecidos apenas para os espectadores masculinos. Assim como as mulheres bolivianas que inspiraram a atriz, a personagem por ela criada representa uma trabalhadora explorada em uma oficina clandestina de costura que, tal qual a realidade, se dedica nos dias de folga a satisfazer as necessidades do patrão, do marido, dos filhos e dos colegas de trabalho:

Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Saio 5:30 de casa, venho andando pra economizar. Seriam duas conduções. Pensa, no final do mês são noventa e sete reais a mais pra ajudar nas despesas. É bastante, sim. Chego aqui por volta das 6:45, dou um trato na casa do patrão e quando são 8:30, já pego na máquina. Os meninos chegam às 8:00h, eu tenho esse desconto de meia hora pra preparar o café deles depois da faxina. Paro só meia horinha pra comer, por volta do meio-dia. Depois volto pra máquina. Minha meta são 1000 bolsos por dia. Eu sempre consigo. Tem dia que faço até mais, porque aí no dia seguinte eu posso fazer uma faxina mais pesada na casa do patrão.

Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Saio do serviço às 17:30 e por volta das 19:00 já tô em casa. Geralmente vou a pé. Já pego as crianças na escola e corro pra casa pra fazer a janta. Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Meu marido chega às 18:00 e lá me espera, estamos casados há 7 anos, tivemos três meninos. As vezes ele chega mais tarde, está dando os pulos dele. É que as vezes tô tão cansada que até agradeço os rabo de saia que ele arranja por aí.

Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Sempre faço o mesmo caminho, então todo mundo me conhece, me vê passar todo santo dia.

Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Só não gosto de passar perto da rua Laranjeira. Foi porque um dia eu tive de ter 17 anos e passei. Logo adiante, numa casa que já tava abandonada, três homens me jogaram lá dentro. Começaram me passando a mão e acordei no hospital.

Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Meu marido nunca soube da história, porque todos meus namorados que ficaram sabendo, se mandaram.

Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Quando olho para outras mulheres, assim como eu, mulher, negra, pobre, mulher, branca, pobre, mulher, morena, pobre, mulher, clara, pobre, mulher, pobre, peito de mulher, mulheres ricas, mulheres nas revistas, mulheres e bundas, mulheres nas ruas de noite e de dia. Penso que gostaria de ser homem, mesmo que pobre.

Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege. Sou cercada de homens, marido, filhos, meninos do serviço, patrão, ex namorados, mas sou só outras mulheres. Sou pergunta de que não se espera resposta. Tenho um Deus que me acompanha, me guia e me protege e esse também é homem.

(Começa a cortar os fios que a prendem)

Estilhaçadas sejam as teias que embaraçam nossos corpos!

Rompam os fios tecidos de tradição.

Sou patroa de mim mesma

As máquinas aprisionam!

Uma boa faxina no padrão. Não sou de plástico.

Não lavo, nem passo, nem cozinho

Se não for por gozo

Um ser feminino jorra do meu ventre, Com olhos de noite

Sou lua a tatear serpente (do espetáculo *Conjugado*, Andressa Ferrarezi)

Tomando como princípio o processo permanente da luta de classes - ainda que este conceito pareça diluído pelas formas contemporâneas de reprodução do Capital - pode-se compreender tal “achatamento” de tempos

e espaços – e é preciso enfatizar isso com relação às mulheres -, como uma das formas mais perversas de controle social e de manutenção do *status quo*. Não por acaso, o discurso ideológico burguês em torno do trabalho baseia-se, não nas necessidades de produção e reprodução da vida humana em sociedade, mas, em valores morais “inquestionáveis”. Trabalhar seria, antes de tudo, a única e dogmática finalidade dos que estão em idade produtiva, “dignificando” as “pessoas de bem” e trazendo “sentido” à sua existência. Em tal discurso, a exploração da classe trabalhadora e a apropriação das riquezas produzidas pela mesma são tratadas como anedotas criadas pelo pensamento e pela filosofia de esquerda.

Tendo em vista os objetivos do coletivo formado para “vagabund[e]jar”, mas com firme consciência política e muita poesia plasmada nas consciências, pouco a pouco nasceu *Conjugado*. O objetivo inicial não era criar um espetáculo, mas este foi se fazendo e se estruturando nos encontros. Desse modo, música e situações ligadas à denúncia dos inúmeros estratagemas de exploração, ao transformarem-se em forma estética, acabaram por dispensar aspectos de espetacularidade. Nessa perspectiva, a visualidade do espetáculo, criada coletivamente, buscou, ao que tudo indica, radiografar aspectos do cotidiano, numa espécie de realismo simplificado e vestido com adereços do próprio cotidiano do coletivo de artistas.

Vale lembrar, ainda, que alguns poemas e músicas do espetáculo foram compostos por pessoas externas ao grupo e em diferentes ocasiões. A última cena de *Conjugado*, um epílogo contundente de desmascaramento ideológico, apresenta um poema de Danilo Monteiro denominado *Nojo*. A cena é seguida de uma música composta por Renato Gama, João Campos, Erica (MST) e Luciano Carvalho cujo título é *Vagabundagem* e faz uma alusão explícita à libertação utópica dos corpos. A música, cuja letra contém conotação sexual e libertária, é apresentada duas vezes pelo coro de atores. Primeiramente, ao um estilo semelhante à bossa nova e, depois, em ritmo “rasgado” de *funk* carioca. A mudança brusca no estilo musical, tendo exatamente a mesma letra como acompanhamento, proporciona aos espectadores um momento de estranhamento seguido por uma percepção crítica. Tal quebra inesperada, possivelmente elaborada de modo bastante

estratégico, é a chave que explicita o preconceito de classes que existe nos sujeitos quando, por meio de uma série de discursos intelectualizados, desqualificam o *funk* por seu conteúdo “apelativo”. De modo absolutamente simples, sem nenhuma alusão direta ao tema, a cena demonstrava que os motivos que pautam a rejeição ao conteúdo explicitamente sexual do *funk*, tem sua origem no preconceito aos pobres, uma vez que, subtraídos os estereótipos dos “ritmos da favela”, a letra de *Vagabundagem* se tornava muito mais “palatável” às sensibilidades mais “refinadas”. Tratava-se, portanto, da inserção bastante inteligente de um *gestus* brechtiano que, além de revelar o caráter social de um preconceito naturalizado, causava profundo incômodo e imediata reflexão dentre os espectadores.

Exatamente, pela clareza quanto às inúmeras conjugações desconexas do viver em estado de exploração, *Conjugado* propôs um mergulho em algumas situações cotidianas para delas extrair uma poeticidade política, eivada por uma paleta de beleza crítica (im)ponderável.

Nós não deveríamos ter tempo para o tempo do nojo
Nós deixaríamos as migalhas meditarem até se tornarem estiletas
Nós dançaríamos quando o quente sol
Com moedas de merda na Juk Box Alquímic
Nós assoviaríamos o espírito da música esférica
Assombrando o banho-maria do Apocalipse
Nós redundaríamos o mundo com um bailado de perdigotos
Fertilizando o não ser
Nós os torturados, nós os esquartejados
Nós os enterrados vivos brotaremos como Ipês
De algum estrume deslumbrante
Nós constelações de pedra e carne a voracidade geradora
Nós a árvore de nenhum paraíso
Nós a árvore de nenhum paraíso
Nós tomaremos o poder dos nossos corpos. (do espetáculo
Conjugado, Danilo Monteiro)

Ah, vagabundagem
Que liberta o corpo
(repete)
Sexo após o almoço
Bem no meio da semana
De janela aberta
De pé fora da cama
Gostar, eu gosto
De trepar e fazer som
Necessidade

Não de Pan e sim de pão
Estudar porque preciso
Nem carreira nem Narciso
Entender tudo o que digo
Pro gerente e pro mendigo
Ah, vagabundagem
Que liberta o corpo
(repete)
Sexo após o almoço
Bem no meio da semana
De janela aberta
De pé fora da cama
(repete)
Estudar porque preciso
Nem carreira nem Narciso
Entender tudo o que digo
Pro gerente e pro mendigo
Ah, vagabundagem
Que liberta o corpo. (do espetáculo Conjugado, Renato Gama, João
Campos, Érica e Luciano Carvalho)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os sujeitos se aproximam do teatro por múltiplos motivos: por paixão, por curiosidade, pela vontade de encontrar novas interlocuções e desafios ou, simplesmente, pela necessidade de se fazerem “visíveis”. No entanto, a decisão de permanecer na área teatral e tomá-la como atividade central em meio a outras prioridades é uma escolha, antes de tudo, política. Dedicar-se, profissionalmente ou não, a um grupo teatral significa ir ao encontro de outras formas de organização da vida, desafiando a lógica individualista e limitadora da sociedade capitalista.

Ao se inserir em uma atividade essencialmente coletiva como o teatro de grupo, o que se encontra é um fórum privilegiado de discussão e aprendizagem prática que impulsiona os sujeitos a um estado de permanente movimento. Quando se pensa no caráter político do teatro de grupo, em geral, costuma-se associá-lo a movimentos ampliados inseridos em uma disputa ideológica com fins objetivos. No entanto, a estrutura interna de um coletivo teatral apresenta, em si, uma contradição para o modelo capitalista de produção. O trabalho partilhado e sem fins lucrativos, as relações não hierárquicas, a possibilidade de obter prazer e fruir do resultado dos esforços conjuntos, confere aos sujeitos que se dedicam ao teatro de grupo um lugar de difícil definição. Improdutivos para o capital, uma vez que sua atividade só gera valor simbólico, os artistas buscam, permanentemente, motivos que justifiquem sua relevância para sociedade.

Mas, em uma sociedade de classes, que importância pode ter um trabalho residual que possibilita essa artesanaria chamada teatro? Quando artistas se posicionam como trabalhadores da cultura precisam levar em consideração a natureza do subsídio do seu trabalho. Afinal, um teatro que não é mercadoria, em uma sociedade de mercado, é uma rara e contraditória exceção. Ao mesmo tempo, tendo em vista a divisão social do trabalho, a precariedade do fazer teatral pode ser um privilégio.

Quais, então, devem ser os debates quando a categoria artística propõe a outros trabalhadores que financiem suas atividades por intermédio de dinheiro público?

Quais desafios os artistas de teatro estão, realmente, dispostos a enfrentar junto à classe trabalhadora que, dentre outras coisas, financia suas pesquisas?

Por outro lado, até que ponto as “migalhas” distribuídas de vez em quando sob a forma de editais e projetos sociais de “inclusão” não ajudam a manter a própria ordem capitalista?

Sendo impossível superar tais questões em uma sociedade de classes, é necessário, ao menos, enxergar as contradições para entender a importância do posicionamento dos grupos de teatro quanto à escolha de seus interlocutores e quanto à consciência sobre o trabalho que realizam. Não se trata, apenas, de apresentar os avanços da barbárie em seus espetáculos. Seguindo as reflexões da professora Iná Camargo Costa, “o que parece faltar” nas intervenções desses sujeitos sociais “[...] é uma certa consciência do significado de seus feitos estéticos-políticos e dos horizontes que eles podem abrir” (COSTA, 2006, p.186).

O sujeito histórico, nomeado teatro de grupo paulistano tomou as rédeas da produção e mudou radicalmente o panorama artístico da cidade de São Paulo. Com isso, encontrou a possibilidade de fazer uma arte com profunda relevância e comprometimento social. Certamente, os limites que cercam a sua atuação não dependem exclusivamente da vontade de rompê-los. A sobrevivência desses trabalhadores descartados pelo sistema é difícil. Assim como seria difícil encarar a sobrevivência se absorvidos pelo – inexistente – mercado das artes. Mesmo que o capitalismo, do dia para a noite, conseguisse absorver todos os atores de teatro para a indústria cultural, a consciência crítica formulada no âmbito de uma produção igualitária tornaria a adesão total um problema, pelo menos, para parte destes sujeitos. Embora a sobrevivência material seja o fator determinante das “escolhas” dos trabalhadores, o que mantém a unidade do grupo, pelo menos enquanto é possível mantê-lo ou nele permanecer, é a necessidade de buscar alguma lucidez nos momentos em que não se está totalmente escravizado. É poder, no mínimo, formular algumas perguntas que possam ajudar a dissipar a “cortina de fumaça” destes tempos. E de outros tantos que virão...

Analisando a trajetória da Companhia Estável por intermédio dos espetáculos *Auto do circo*, *Homem cavalo e sociedade anônima* e *Conjugado*, algumas questões merecem ser evidenciadas. A primeira delas, diz respeito à riqueza de um processo de luta pelo fazer artístico e por um modo de inserção no mundo que, mesmo permeado por muitas contradições, sempre sinalizou um incessante movimento de reorganização. Desde o início de sua formação o Coletivo optou, de modo absolutamente consciente, pela busca da interlocução com o público dos espaços por onde desenvolveu seus trabalhos. Do entusiasmo juvenil junto à comunidade de Cangaíba à dolorosa experiência política no Arsenal da Esperança, a inquietação e a busca por um teatro que fosse eficiente em termos de comunicação e que tivesse alguma relevância social foi pautando suas descobertas estéticas e seu modo de fazer teatro. O Coletivo sempre reconheceu o valor de sua experiência junto ao público, dividindo com ele suas conquistas.

Outro aspecto que se evidencia no que tange a experiência da Estável, diz respeito ao modo como se opera o processo de aprendizagem conjunta do Coletivo. É possível verificar, em cada um dos processos criativos aqui descritos, que o Coletivo sempre parte de algum desafio que desencadeia uma série de enfrentamentos políticos, organizacionais e estéticos. Cada processo artístico da Estável é único e dialoga intensamente com as contradições instauradas no âmbito da convivência de seus integrantes com o entorno social. No entanto, também fica evidente que é a luta junto a outros movimentos e organizações de trabalhadores que coloca o grupo diante de sua mais importante função. É dessa maneira que a Estável consegue entender sua participação em um processo histórico e rever o próprio discurso. Tanto as reflexões contidas na publicação sobre os dez anos do Coletivo, quanto os discursos expressos nas entrevistas realizadas para a elaboração desta dissertação mostram que os integrantes, em diversos momentos, conseguem posicionar-se dialeticamente diante da própria história, questionando suas escolhas e transformando em novas perguntas o que parecia estar sedimentado.

Além disso, a práxis de grupos como a Estável evidencia que, em certa medida, as formas de produção do teatro de grupo são como pequenos “ensaios” revolucionários. A subversão dos padrões hierárquicos e hegemônicos das formas tradicionais de produção, os processos continuados de aprendizagem

informal e coletiva e a reconquista do tempo e do imaginário expropriado pelo Capital, criam pequenas rupturas que, paulatinamente, permitem novos sentidos ao viver. Sobre esse aspecto, todos os espetáculos aqui apresentados podem ser considerados a síntese poética de todas essas questões. Cada uma a seu modo, tais obras também se configuram por pequenos “ensaios” revolucionários, seja pela potência de um projeto de formação de público, pelo posicionamento junto a trabalhadores marginalizados ou pelo caráter libertário de corpos poetizados.

Em tempos estarrecedores como o que estamos vivendo, nunca é demais tomar o fazer artístico como instrumento de luta e, também, de comunhão. Estar em grupo, produzindo arte e política, é uma forma estratégica de enfrentar as intempéries e trilhar novos caminhos com a coragem daqueles que pouco, ou nada, tem a perder.

Fiz ranger as folhas de jornal
Abrindo-lhe as pálpebras piscantes.
E logo
de cada fronteira distante
subiu um cheiro de pólvora
perseguido-me até em casa.
Nestes últimos vinte anos
nada de novo há
no rugir das tempestades
Não estamos alegres,
é certo,
mas também por que razão
haveríamos de estar tristes?
O mar da história
é agitado.
As ameaças
e as guerras
havemos de atravessá-las,
rompê-las ao meio
cortando-as
como uma quilha corta
as ondas.

E então, que quereis?, Maiakóvski

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABREU, Martha e SOIHET, Rachel. *Ensino de História, Conceitos, Temáticas e Metodologias*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003. Coleção Espírito Crítico.

ARAÚJO, Alexandre Falcão de. *O teatro político de rua praticado pelos coletivos ALMA e Dolores: estéticas de combate e sementeira*. 2013. 184 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86856>>.

AZEVEDO, Sérgio. *[Arte(Gestão)Educação]: Gestão cultural e pedagogia do teatro no programa Viva Arte Viva*, 2011. Dissertação (Mestrado em artes cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo-Brasília: Hucitec, 2008.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2009.

BENJAMIN, César (Org.) *Marx e o socialismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2003

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996 (Obras escolhidas; v.I).

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOGO, Ademar (org.) *Teoria da organização política*. São Paulo: Expressão Popular, 2006

BORTOLOZZO, Gabriela. *Espacialidade e ativismo social na zona Leste de São Paulo: o caso do coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes*. Dissertação (Mestrado em geografia) – Instituto de Geociências e Ciências exatas do Campus de Rio Claro, da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Rio Claro, 2014.

BRANDÃO, Fiana de Pais. *Estudos sobre teatro: Bertolt Brecht* (org. e trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 1995.

CARVALHO, Sérgio de (Org.). *O Teatro e a Cidade: lições de história do teatro*. São Paulo: SMC, 2004

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 2006

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

_____. *Provocando o redemoinho. Sala Preta*, Brasil, v. 6, p. 179 – 187, nov. 2006. ISSN 2238-386, Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57308>>, Acesso em 30/07/2014.

COSTA, Iná Camargo & CARVALHO, Dorberto. *A Luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2009.

D'ANDREA, Pablo Tiarajú. *A Formação dos Sujeitos Periféricos: Cultura e Política na Periferia de São Paulo*. Tese (Doutorado em sociologia) – Faculdade de Sociologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Orgs.). *Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo: Hucitec, 2012

ESTÁVEL, Companhia. *Das Margens e Bordas: relatos de interlocução teatral*. Companhia Estável 10 anos. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

GARCIA, Silvana. *Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GOMES, Carlos Antônio Moreira; MELLO, Marisabel Lessi de (Orgs.). *Fomento ao teatro: 12 anos*, São Paulo: SMC, 2014.

GUINSBURG J.; FARIA João Roberto; LIMA Mariângela Alves de (Orgs.) *Dicionário do teatro brasileiro. Temas, formas e conceitos*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

_____. *Sobre história*. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

IANNI, Octavio. *Neoliberalismo e Neo-socialismo*. São Paulo: IFCH/Unicamp, 1996.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

KUCINSK, Bernardo. *Jornalismo econômico*. São Paulo: EDUSP, 1996

MARX Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: Textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

MATE, Alexandre Luiz. *A produção teatral paulistana dos anos 1980 - r(a)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:

<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/81138/tde-04122008-152310/>>. Acesso em 2014-05-20

_____. *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro: uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009

MEIHY, José Carlos Sebe B.; HOLANDA, Fabíola. *História oral: como fazer, como pensar*. São Paulo: Contexto, 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *Análise de discurso – princípios e procedimentos*. Campinas: Pontes Editores, 2013.

PATRIOTA, Rosângela; PEIXOTO, Fernando; RAMOS, Alcides Freire (Orgs.). *A história invade a cena*. São Paulo: Hucitec, 2008

PEIXOTO, Fernando. *Teatro em movimento*. São Paulo: Hucitec, 1985.

PERCASSI, Jade. *Arte, política, educação popular: diálogos necessários para a transformação social*. 2015. Tese (Doutorado em educação) – Faculdade

de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015 Disponível em: www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-07072015-132300/>. Acesso em: 2015-07-20

PINTO, Geraldo Augusto. *A organização do trabalho no século 20: Taylorismo, Fordismo e Toyotismo*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

REED, Evelyn. *Sexo contra sexo ou classe contra classe*. São Paulo: Instituto José Luís e Rosa Sundermann, 2008.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80. Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1994.

ROLNIK Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

SAVIANI, Demerval. *História das idéias pedagógicas no Brasil*. São Paulo: Autores Associados, 2008

SILVA, Ermínia; ABREU, Luís Alberto de. *Respeitável Público...o circo em cena*, Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

TEIXEIRA, Adailton Alves. *Identidade e território como norte do processo de criação teatral de rua: buraco d'Oráculo e pombas urbanas nos limites da zona leste de São Paulo*. 2012. 190 f. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/86866>>.

URBINATTI, Tin. *Peões em cena: grupo de teatro forja*. São Paulo: Hucitec, 2011

VIANNA, Deocélia. *Companheiros de viagem*. São Paulo: Brasiliense 1984

VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. São Paulo: Funarte, 2007.

Endereços eletrônicos consultados

<http://www.doloresbocaaberta.org.br>

<http://www.encontrosdedramaturgia.com.br>

<http://www.brasil.gov.br/cultura/>

<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias>

<http://www.revistas.usp.br/salapreta>

<http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br>

<http://territorioestavel.blogspot.com.br>

<https://www.youtube.com>