

AS INFINIDAS BATALHAS DE
COLETIVOS TEATRAIS INSERIDOS
NA CATEGORIA DO SUJEITO
HISTÓRICO TEATRO DE GRUPO:
UM SER/ESTAR PARA AS GENTES,
NO AQUI-AGORA DA PERIFERIA
CENTRAL DA HISTÓRIA

THE ENDLESS BATTLES OF
THEATRICAL COLLECTIVES
INSERTED IN THE CATEGORY OF
THE HISTORICAL SUBJECT GROUP
THEATER: A BEING/BEING FOR THE
PEOPLE, IN THE HERE-AND-NOW
OF THE CENTRAL
PERIPHERY OF HISTORY

Alexandre Luiz Mate¹

¹ Nascido no bairro operário de Vila Anastácio (SP). Filho de mãe operária. Estudante de escola pública (à exceção da graduação). Doutor em História Social e Mestre em Teatro, ambas pela USP. Docente do PPGA - IA/ Unesp. E-mail: alexandre_mate@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0001-9593-601X.

Resumo

No presente artigo, o autor colige significativa documentação da memória do sujeito histórico teatro de grupo, evidenciando algumas das lacunas e ausências da historiografia do teatro brasileiro sobre o tema e a relevante contribuição estético-histórico-social do Movimento de Teatro de Grupo (MTG) paulista, a partir de sua práxis estético-representacional. Defende que os registros históricos do MTG constituem uma perspectiva contra-hegemônica no fazer teatral, em especial, quando são elaborados pelos próprios integrantes dos coletivos, em modalidades de anotação que se diferenciam de outras análises críticas, exteriores à experiência dos grupos. Referenciando-se em Milton Santos (1979, 1982), Foucault (1999) e Marilena Chauí (1998) - alguns dos autores e autoras convocados ao debate em torno da vitalidade do movimento -, o teatro de grupo dos últimos trinta anos é situado na história do teatro brasileiro, projetando continuidades. Desse modo, propõe-se contribuir nesta tarefa histórica urgente, ao tratar de um dos fenômenos culturais mais significativos do teatro no Brasil na atualidade.

Palavras-chave

Teatro de grupo; Teatro político brasileiro; Cena contra hegemônica; práxis cênica e rugosidade.

Abstract

In this article, the author collects significant documentation of the memory of the historical subject group theater, highlighting some of the gaps and absences in the historiography of Brazilian theater on the subject and the relevant aesthetic-historical-social contribution of the São Paulo Group Theater Movement (MTG), based on its aesthetic-representational praxis. He argues that the MTG's historical records constitute a counter-hegemonic perspective in theater making, especially when they are prepared by the collective members themselves, in forms of annotation that differ from other critical analyses, external to the groups' experience. Referring to Milton Santos (1979, 1982), Foucault (1999) and Marilena Chauí (1998) - some of the authors invited to the debate around the vitality of the movement - the group theater of the last thirty years is situated in the history of Brazilian theater, projecting continuities. In this way, it is proposed to contribute to this urgent historical task, by dealing with one of the most significant cultural phenomena in theater in Brazil today.

Keywords

Group theater; Brazilian political theater, Counter-hegemonic scene; Scenic praxis and roughness.

Certo: quero o teatro na minha vida, mas, e daí? Será que a partir de perspectiva diferenciada a tese não seria outra. Ou seja: querer, exatamente, a vida no meu teatro! Amir Haddad (em diversas oportunidades e trocas públicas).

Não se afobe, não

Que nada [ou tudo] é pra já!

Chico Buarque (uma brincadeira a partir de *Futuros Amantes*).

1 A história que não se contou

[...] Brasil, meu nego

Deixa eu te contar

A história que a história não conta

O avesso do mesmo lugar

Na luta é que a gente se encontra

Brasil, meu denço

A Mangueira chegou

Com versos que o livro apagou

Desde 1500 tem mais invasão do que descobrimento

Tem sangue retinto pisado

Atrás do herói emoldurado

Mulheres, tamoios, mulatos

Eu quero um país que não está no retrato [...].

Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico e Danilo Firmino (*História pra Ninar Gente Grande*, samba-enredo de 2019 da Mangueira).

Tomaz Miranda, Ronie Oliveira, Márcio Bola, Mamá, Deivid Domênico e Danilo Firmino (*História pra Ninar Gente Grande*, samba-enredo de 2019 da Mangueira).

Em determinado momento histórico, durante as primeiras gestões do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (e não se está aqui a fazer apologia ao presidente-operário) – querendo ou não, gostando ou não – o Brasil amealhou algumas e diferentes formas de respeito. Então, do ponto de vista geopolítico, parafraseando a palavra-ação árabe *intifada* (de *intefadah* ou *intifadah*), com graus e táticas diferenciadas de mobilização, é verdade, o Brasil conseguiu levantar e erguer a cabeça, mesmo sem “se impor”. A situação, nunca dantes vivida, decorreu de um conjunto de medidas e atitudes progressistas, que – algumas vezes, sem propostas mais radicais – tentou mudar situações vividas por mais de quinhentos anos de exploração, de sevícia, de abusos de todos os modos.³

³ Nesse particular, a leitura do delicioso “*Aos Trancos e Barrancos – Como o Brasil Deu no que Deu*” (1985), de Darcy Ribeiro, caracteriza-se em excelente retrato do processo de permanente exploração do país pelos mais diferenciados bandidos... Aqueles ao serviço de reis e rainhas, de presidentes e seus seguidores, de oligopólios dos mais diferenciados setores empresariais...

Entretanto, por não ter havido, de fato, mudanças estruturais, a situação voltou aos piores momentos da triste história do Brasil Republicano. Em outro episódio de nossa história recente, guinado e extremado à extrema direita, o Brasil perpetrou todos os tipos de atrocidades. As atitudes fascistóides, cabalmente manifestadas por vários segmentos sociais na história recente, pouco respeito conseguiram angariar do mundo. Mas, como o movimento é constante, retornamos a uma espécie de renascimento da esperança, nos dias de hoje.

Com raros momentos de calma, o Brasil, onde militam grupos e coletivos teatrais, pertence a um imenso – e permanentemente devassado – território localizado em uma das periferias do mundo. O conceito de periferia, de certo, tem de ser pensado, destituído de densas e perversas camadas ideológicas da inferioridade. Porém, o modo como a produção teatral do sujeito histórico teatro de grupo tem se manifestado, a partir de um infindo conjunto de diferenças, corresponde a uma produção artística em contato com seu tempo real e próximo, com graus variados de consciência geopolítica. Desse modo, a periferia expressa a condição real desse sujeito histórico, sobretudo dos pontos de vista econômico, decisório (com autonomia) e político.

A partir de mestres e mestras que têm buscado refletir sobre a categoria em evidência, dentre os quais podem ser citados Ailton Krenak, Milton Santos, Darcy Ribeiro, Chico de Oliveira, Marilena Chaui, Mário de Andrade etc., a condição de periferia/ periférico concernente aos territórios distantes dos restritos centros de concentração de poder do capitalismo internacional é de onde esses e essas artistas do teatro de grupo observam e criticam o contexto, interferindo nele.

Quase na mesma sintonia, a (re)produção das formas hegemônicas, ligadas ao drama, pouco respeito angaria entre esses e essas artistas. E haja ortodoxia, consciente e inconscientemente patrulhada, para articular e coligar culto cego a certos criadores e suas criaturas, também em arte, combinado a desconhecimento e menosprezo daquelas manifestações mais próximas e locais. Também, porque o determinante nessa forma ilusionista e de camuflagem de seu ideário classista não conta nestas paragens com tantos recursos tecnológicos, com raras exceções. Sem tantos eufemismos, lutamos e disputamos, permanentemente contra todos os tipos de apagamentos de memórias, sobretudo àquelas (ligadas às práxis e manifestações populares) que não se conformam aos padrões hegemônicos.

Se na vida social os apagamentos ocorrem contra as etnias negras, indígenas e estrangeiras (de certos lugares); a certos esquadrinhamentos de gênero e à gente pobre - “despadronizada”, desclassificada (referindo-se, evidente, aos antagonismos de classe) e periférica -, parte substancial dos coletivos ligados ao teatro de grupo tem, na quebra-corrente de tais pressupostos desqualificatórios e hegemônicos, trazido histórias, vozes, acontecimentos, costumes e táticas de sobrevivência de gentes ligadas ao universo da (inferiorizada) maioria.

O sujeito que se tentará aqui priorizar também tem como característica fundante apresentar suas versões contingenciadas pelo tempo presente. Nessa perspectiva, o teatro - além de emocionar, divertir, despertar discernimentos - aporta a tarefa fundamental de inventariar seu tempo e os embates entre as gentes de agora. A partir do teatro épico (no que tenho estudado como Movimento de Teatro de Grupo), artistas inquietos/as - e sempre de modo coletivo e colaborativo - pensam a linguagem representacional tomada de modo híbrido, como um significativo experimento partilhado.

Mesmo havendo todo tipo de ponderação contrária e favorável, assim como o ocorrido quanto às formas populares de cultura, não se caracteriza absurda a afirmação segundo a qual as produções decorrentes das práticas do teatro de grupo, quando se manifestam, ocorrem por diferentes graus de antropofagia. Mesmo os ditos textos clássicos, ao serem montados por coletivos ligados à categoria aqui exposta, não tomam as dramaturgias de textos como ponto de chegada: suas obras se caracterizam em objetos de investigação e mergulho na/da contemporaneidade.⁴

De modo bastante evidente, pode-se também demonstrar sua resistência à tal tese de subserviência ao que vem de certos centros de fora, por variados e articulados pontos de vista. O que se compartilha no MTG vai na contramão dos processos de formação profissional, tanto nos cursos técnicos como nos universitários, que se caracterizam em evidência incontestada da afirmação de que é preciso seguir as autoridades estrangeiras e da moda. Em cursos de Licenciatura de Teatro, por exemplo, e tendo em vista os assuntos que fazem parte dos concursos para seleção e contratação de profissionais nas instituições de ensino público, pode-se verificar a tal dominação epistemológica. Como profissional, já preparei questões para este fim, sem nenhum título referente à produção teatral brasileira.

A subserviência do campo teatral, sabemos, em determinados momentos, chega ao paroxismo. Dentre tantos outros materiais, Roberto Schwarz (1987) - que já havia cunhado a expressão de “as ideias fora do lugar” - desenvolve uma excelente reflexão sobre uma permanente necessidade de “maqueamento” de certos modelos estrangeiros. Nesse particular, os chamados Projetos Políticos Pedagógicos, algo próximo a manifestos-programa dos escopos dos cursos universitários ou de escolas de formação profissional (quando existem), expressam as linhas objetivadas e suas práticas, incondicionais ao que vem herdado de restritos centros de configuração e cópia de modelos estéticos. Evidentemente, mesmo sem estabelecer porcentagens, não é necessário ir tão longe para imaginar que os alicerces, arquitetura, os recintos e seus habitantes, em sua totalidade, tantas vezes sem qualquer aclimação ou ponderações mais regionalizadas, diz respeito às proposições exclusivas das formas hegemônicas ou a elas alinhadas.

⁴ Tendo em vista os espaços sempre restritos para exposições mais aprofundadas, penso que valeria a pena algum encontro ou curso, pautando reflexões que recortassem as montagens de textos clássicos pelos coletivos teatrais ligados aos procedimentos do teatro de grupo.

Nesse estado de coisas, o mais grave, ainda, é a repetição da repetição da repetição. A repetição (ou vício tautológico) acaba por se caracterizar em uma espécie de verdade, de estatuto quase absoluto, em razão de não haver “contraprovas” documentais. De outro modo, e faz muito tempo, a chamada verdade (que é casuística e não é universal) caracteriza-se em uma “versão de”. A verdade, às vezes tida ou confundida com evidência, é uma espécie de convicção, que atinge certa pessoalidade e tende a limitar as considerações e possibilidades de apreensão. Comportamentos e apreensões esvaziadas e idiossincráticas acometem quem tem a incumbência de julgar e selecionar.⁵ Nesse espectro, que atinge também a esfera do gosto (sempre classista e manietado por todo tipo de abstração, mormente de natureza ideológica), Waldenyr Caldas, escreveu *Uma Utopia do Gosto* (1999), que vale a pena ser consultado.

Mesmo sem ter interesse de apresentar aqui os dados disponíveis sobre as obras hegemônicas, sabe-se que a maioria da documentação disponível (sempre destacada a partir de intenso processo de seleção e exclusão) a ela se refere. Nessa perspectiva, e sem levar em conta as questões de natureza ideológica, estuda-se e acaba-se por reproduzir – na totalidade das vezes – aquilo que está documentado. Portanto, caracteriza-se em “verdade” (absolutamente tendenciosa e refratária à dialética) o interesse das pesquisas acadêmicas centrarem-se nas formas hegemônicas.

Nesse particular, tais pesquisas mormente dedicam-se às formas “exportadas”, em consonância às determinações da geopolítica mundial. Evidentemente, então, além de a memória das artes brasileiras (ainda que não se trate de um fenômeno apenas brasileiro) referirem-se quase que exclusivamente a uma ou duas únicas matrizes estrangeiras, o acesso a outras manifestações (formas e pensamentos) não têm ocorrido na mesma intensidade, em razão de o material documental ser bastante escasso. Bastaria que se fizesse uma revisitação às bibliotecas, repositórios digitais e livrarias; aos catálogos de editoras, que – infelizmente – também estão a se findar, e verificar os assuntos e as autorias da totalidade dos materiais impressos e em circulação.

5 Particularmente, em inúmeras comissões de que fiz parte e entrevistas que solicitei, ouvi muitas vezes julgamentos cujas frases aproximavam-se do “não conheço e não quero conhecer”; “não tenho a menor curiosidade sobre o grupo ou suas montagens”; “as teses de certas pessoas são muito singulares... não tenho interesse nelas”... Evidentemente, devo ter cometido, também, muitos equívocos, mas não desse mesmo “potencial”. No concernente aos preconceitos estéticos (que decorrem daqueles de classe), há muito material disponível, mas, em razão de haver excertos documentais manifestando falas antológicas, gostaria de indicar o texto, por mim escrito e publicado na Ephemera, batizado “Preconceitos Estruturais Contra as Formas Populares de Cultura, as Comédias Populares e os Teatros de Rua” (2021).

2 Espaço e rugosidade na história sob a perspectiva dos grupos de teatro

[...] E havia uma voz também antiga que ainda ressoa e clama: aos acostumados à maciez dos frutos sumarentos, aos crescidos no calor temperado pelo frio das montanhas, aos criados na umidade das matas, aos habituados a tantas curvas polidas, à delicadeza das sedas, ao paladar doce, a tocar com pontas de dedos sedas e cetins... A esses, pede a voz, que não se espantem com a aspereza das pedras, com suas escarpas duras, seus ângulos agudíssimos, suas formas sem simetria, sua dureza pesada e profunda, seu silêncio. A pedra, garante a voz, não carrega maldição nem culpa por assim ser, é só uma outra forma de ser. Há, adverte a voz, quem na pedra consiga enxergar beleza, geometrias inesperadas, combinações estéticas, gradações de cinza e marrom que encantam os olhos, diz a voz. E convida: tirem as sandálias dos pés porque a terra onde pisam é sagrada. E sobre essa terra pasta uma cabra (ABREU, 2016, s/p.).⁶

Evocando algumas das teses defendidas pelo professor Milton Santos (1979, 1982), quando os coletivos teatrais assumem também a tarefa de documentar sua história e trocas em seu território, trata-se de um fazer ou práxis em uma perspectiva rugosa. O conceito, de acordo com as teses do professor, encontra-se na interface da Geografia e da Arqueologia, cujo sentido concerne a “escavar os territórios”. Além disso, é importante saber que a palavra latina *ruga* significa rua; desse modo, as rugas de uma cidade são suas ruas (vias públicas), permanentemente escavadas por seus transeuntes. Assim, ao migrar para a linguagem teatral a interface mencionada, o estético representacional soma-se a uma outra camada, que compreende um tratamento composicional de escavação.

Ainda sobre o conceito, o professor Milton Santos chama de rugosidade àquilo que fica do passado como forma, espaço construído, paisagem. Àquilo que restaria de um processo de supressão, acumulação e superposição por meio da qual todas as coisas se substituem e se acumulam em todos os lugares. As rugosidades, nessa perspectiva, se apresentariam como formas isoladas, ou como arranjos. A produção de uma obra teatral, que decorre de um processo de historicidade e de pesquisa: de e por coletivos, manifesta-se por meio do espetáculo, que pode ser tomado como um ato de substituição do real (sem perder esta condição, mas de modo simbólico e resignificado). A obra, que resulta de um conjunto de tentativas e de possibilidades, caracteriza-se por ser fruto de um acúmulo de vozes, apreensões, sentidos, experimentações, que se rearranjam permanentemente.

⁶ Fragmento do belíssimo texto de Luís Alberto de Abreu Cabras: *Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam* (2016), montado pela Cia. Teatro Balagan, com direção de Maria Thais.

Para finalizar o diálogo com o professor Milton Santos (acrescido), a forma resultante de um intenso processo prático, que se manifesta por meio de um fenômeno histórico-estético-social - o espetáculo -, é fruto de um permanente processo de escavação e de trocas coletivas, de diversas naturezas, cujo resultado se caracteriza em uma paisagem estética ressignificada a partir de territórios em que se encontram fincados seus conjuntos criadores e co-criadores (quem assiste). É preciso frisar que, no geral, os coletivos que falam de si, assim como suas obras estéticas, o fazem de modo rugoso (mesclando apreensão crítico-afetiva), sem necessidade de ter de seguir os procedimentos ou paradigmas acadêmicos.

Os coletivos teatrais (no escopo da pesquisa aqui compreendida) têm publicado textos sobre sua produção - no que parece se caracterizar em uma tendência nacional -, compreendendo trajetória, processos de formação, obras montadas e apontamentos estéticos. Destaco, entre outras produções, Araújo (2020), Borges (2013), Brasil (2020), Brisa (2019), Brito (2008), Camargo (2021), Campos (2021), Centro Teatral Etc e Tal (2013), Coletivo de Galochas (2012), Corradesqui (2012), Das Margens e Bordas (2011), Díaz; Olinto; Cordeiros (2006); Dutra (2004), Ferraz (2006; 2007; 2009; 2021), Florin (2009), Fonseca (2018), Galdi; Souza (2012), Gomes (2021), Grupo Pandora (2016), Grupo XIX (2006), Maia; Pereira (s/d), Menezes (2016), Moreno; Lyra; Reyes (2022), Nascimento (2018), Norato (2022), Noventa (2019), Núcleo Bartolomeu de Depoimentos (2022), Oliveira (2010), Rocha; Bola (2019), Santos (2002), Santos (2014), Silva (s/d), Silvestre (2009), Sitchin (2009), Simões; Gaúcho (2022), Romano; Teixeira (2012), Teixeira (2020), Tomiatto; Moreira (2022), Urbinati (2011). As autorias das obras, em sua maioria, são de integrantes do coletivo, que falam das criações “de dentro” dos processos colaborativos. Além dessas referências, vários coletivos mantêm ou mantiveram, com alguma regularidade, revistas críticas. Dentre elas, podem ser citadas as publicações da Companhia do Latão (Revista Vintém), Brava Companhia (Caderno de Erros), Cia. Livre (Nóz - Caderno Livre) e Coletivo Comum, antiga Cia Kiwi (Revista Contrapelo).

3 Diálogos e contradiscursos, na derrocada de uma voz única

Para apresentar esta reflexão, tenho conversado com muitos parceiros e parceiras, muitos/as das quais ficaram emocionados com suas próprias lembranças. Augusto Boal apresenta como epígrafe de seu livro *Milagre no Brasil* (s/d), publicado pela Editora Avante, de Lisboa, versos do poeta grego, Nâzim Hikmet, porque é disso que se trata:

Se eu não ardo
Se tu não ardes
Se nós não ardermos
Quem romperá as trevas? (HIKMET apud BOAL, s/d, s/p)

Na perspectiva em curso, (des)naturalizando a “superioridade” (ou o que a professora Marilena Chauí nomeia como “memória pelo alto”), pelo menos é preciso ficar desconfiado quanto ao que vem de fora e contrapor às experiências e práxis desenvolvidas nas proximidades. A imitação para se sentir fazendo parte de autodenominado mundo civilizado (mas que, segundo Theodor Adorno, pode ser nomeado como “administrado”) é bem danosa para os “copistas”, embora bem proveitosa para os “formulistas”.

De outro modo, inúmeras reflexões, apontando tal subserviência no sentido de não haver uma voz única⁷, em várias áreas do conhecimento, têm deixado os seus contradiscursos, tomando posição e partido a partir de outras sendas, searas, possibilidades não afeitas às condutas e ordenações hegemônicas.

Por contradiscursos, criados a partir de diferentes abordagens, pontos de vista, linguagens etc, deve-se entender o conjunto de estudiosos/as que se dedica a produzir, a pensar a cultura e seu tempo histórico a partir de identidades e características mais próximas, regionais, nacionais/brasileiras, menos “universalizantes e abstratas”: determinadas historicamente. Senão vejamos, inúmeras são as repetições segundo as quais Nelson Rodrigues teria sido o primeiro dramaturgo brasileiro a quebrar a prosódia lusitana nos palcos brasileiros... Ora, ao estudar, por exemplo, o teatro de revista, e seus esquetes, comprovar-se-ia a antítese de tal afirmação⁸. Aliás, apesar de o “anjo pornográfico” (como a ele se refere Ruy Castro) ter tido um de seus irmãos (Mário) que se dedicou, também, à criação visual em alguns espetáculos do teatro de revista.

7 Impossível citar todos/todas os/as pesquisadores/ras que se dedicaram ou têm se dedicado a tais ponderações, sem traços fanáticos ou de apologias patológico-nacionalistas. Nesse universo, desenvolvido por gente de valor e conduta ética absolutamente manifestas, é fundamental destacar: Amir Haddad, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Ariano Suassuna e tantos de seus companheiros e companheiras desde A Barraca; a estudantada que formou o Teatro Paulista dos Estudantes (TPE); Neyde Veneziano e Virgínia Namur pelas reflexões e revelações de algumas das formas populares, muitas das quais ligadas ao gênero comédia; a toda artistada, sobretudo a militante, do sujeito histórico teatro de grupo, em destaque pelo Brasil (às práxis paulistanas, que se caracteriza em uma das minhas pesquisas); Darcy Ribeiro, Fayga Ostrower, Fernando Peixoto, Florestan Fernandes, José Celso Martinez Corrêa, Hermilo Borba Filho, Iná Camargo Costa, Luís Alberto de Abreu, Marilena Chauí, Milton Santos, Erminia Silva e Mario Bolognesi que têm estudado o circo, palhaços e palhaças em permanente processo de querela com os detentores de poder, Paulo Freire, Roberto Schwarz, Sérgio Buarque, o pessoal do TTT (Truques, Traquejos e Teatro); Abdias do Nascimento; mulheres pesquisadoras como Maria Thereza Vargas, Mariângela Alves de Lima; às irmãs Yáconis/Becker, que eletrizaram de emoção tanta gente; a toda a produção revisteira; ao teatro de rua: seus artistas e obras, impedidas de serem inseridas na história do espetáculo no Brasil; Mário de Andrade e Macunaíma; Clarice Lispector e Macabéa; Maria Alice Vergueiro e todas as suas criações; tantas outras figuras, pessoas, personagens; Sérgio de Carvalho e a artistada do Latão...

Em razão desta última observação, parece certo de que Rodrigues tenha assistido a muitas obras, mas, na condição de “mito” e tendo de sobreviver a partir da genialidade “imposta”, sendo um polemizador nato, assumiu a condição imposta (de maior dramaturgo brasileiro) e afirmava desconhecer dramaturgia. Como a história do teatro brasileiro vem sendo construída por repetição, o vício tautológico insiste que Rodrigues, antes de escrever dramaturgia, teria assistido a burletas de Freire Jr. e de ter lido *Maria Cachucha*, de Joracy Camargo. É certo que a dramaturgia rodrigueana, em seus apelos, notadamente escatológicos e transgressores, muito deve aos esquetes do teatro de revista, cuja origem e forma são notadamente populares. Atendo-se à estrutura do gênero popular, surgido por meio de obras inseridas na tradição da comédia popular – batizadas com o nome latino de Satura⁹ (que concerne a prato sagrado composto por vários ingredientes), e que já existiam no século II, em Roma –, de certo modo, Nelson Rodrigues escreveu panfletos, entretanto, substituindo a protagonista feminina por outras masculinas, rigorosamente misóginas, patriarcais e doentamente perversas.

Outra vez, por serem tantas as ditas “conversas moles”, concordo totalmente com versos da composição *Saúde*, de Roberto de Carvalho e Rita Lee: “Me cansei de lero-lero! Dá licença, mas eu vou sair do sério”. É isso: o sujeito histórico compreendido pelo escopo desta reflexão, de diferentes modos, tem saído do sério. Resultam dessa perda de paciência e busca de novos sentidos estéticos, obras antológicas, de inventividade ao paroxismo.

Penso que a consciência e sentido de saúde não envolve apenas o corpo e as estruturas nervosas, mas, também, o pensar, o raciocinar, o ponderar, o perceber, os sentires... Emociono-me e sinto-me com “saúde”, ao ler/ouvir Darcy Ribeiro, Milton Santos, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Ariano Suassuna, Marilena Chauí, Paulo Freire, Carlos Drummond de Andrade, Chico Buarque de Hollanda, Paulo Leminski, Bertolt Brecht, Florestan Fernandes, Maria Rita Kehl, Silvio Luiz de Almeida, Luís Alberto de Abreu, Mikhail Bakhtin, Maria Thais, Walter Benjamin, Elis Regina, Pena Branca e Xavantinho, Assis Valente, Henfil, Iná Camargo Costa, Ilo Krugli... Muito do que ocorre pelo mundo me interessa.

8 Verdade que nos esquetes designados por “boudoir de madame” (pequeno cômodo íntimo, quarto de vestir; penta-deira), as mulheres que “traíam” (para usar a palavra-vocabulo usada e disseminada pelo liberalismo) seus maridos faziam-no por motivos bem concretos (normalmente, eles eram homens “bananões”/tolos/néscios...), ocorre que, em boa parte de tais esquetes, o ponto de vista era o das mulheres... Lembrando a letra de Deixa a Menina, de Chico Buarque de Hollanda: “Por trás de um homem triste há sempre uma mulher feliz/ E atrás dessa mulher, mil homens sempre tão gentis”. Do mesmo modo, é preciso registrar que nas máscaras arquetípicas da *commedia dell'arte*, os velhos (*vecchi*) são tolos e patéticos; os criados (*zanni*) disputam diversas coisas, sobretudo o amor da criada (*Zerbineta*, que pode ter diversos nomes), que é louvada, muitas vezes, pelo Pantaleão (*Pantalone*) e, outras, quando ele existe pelo Capitão (*Capitano*)... trata-se de um poder feminino indiscutível, sobretudo em razão de ela ser ardilosa, transitar com audácia e astúcia para se safar das perversidades masculina... Talvez não se possa afirmar, de modo contundente que a *commedia dell'arte* tinha um ponto de vista feminino, mas, é seguro, não havia subserviência das mulheres aos homens, nem aos velhos (como nas sociedades aristocráticas e burguesas, que são patriarcais e gerocêntricas, por excelência). Ao escrever *O Santo* e a *Porca*, Suassuna assumiu, transferiu e concentrou em Caroba a astúcia dos *zanni* da forma italiana. Pensemos, tal crença no feminino (principalmente com relação às mulheres pobres) nunca existiu no teatro hegemônico!!! Dentre outros grupos, aliás a de manifestar de modo contundente, Carne da Kiwi (atualmente, Coletivo Comum) foi um espetáculo antológico na denúncia de várias formas de violência contra as mulheres.

Em uma entrevista, indagado sobre os temas que interessaria estudar (e que também valia para o professor Antonio Candido e o mestre Ariano Suassuna), Florestan Fernandes lembra e cita algo semelhante a: “– Se não tiver talento, faça música brasileira. Se tiver talento, faça música brasileira. Se for um gênio, faça música brasileira. Se for brasileiro, faça música brasileira”. Evidentemente, estudar manifestações e culturas de outras plagas é importante, mas se não cuidarmos e nos dedicarmos àquilo que nos concerne, quem irá fazê-lo? No tempo da ditadura civil-militar brasileira, apenas os chamados *brazilianists* (grafado com z!) tinham direito de acesso a certos arquivos sobre o Brasil do período.

Se se imaginar que o teatro é uma espécie de hospedaria temporária para o despertamento, em coletividade, de um conjunto de potências humanas, prefiro aquelas em que, se quiser, possa manifestar-me sobre o que presença/vivo; que consiga formar/ tomar um partido, em partilha, no tempo de convívio. Nessa condição, continuando na metáfora (ainda que pobre), há hotéis em que o valor pago corresponde à impessoalidade do atendimento; há outros, de certo modo pela carência econômica e o acúmulo de funções, o tratamento nem sempre consegue ser mais humanizado; há ainda uma outra categoria, como os hostels, em que a convivência ocorre de modo efetivo: da recepção aos quartos (coletivos) e às cozinhas comunitárias.

Portanto, o que ocorre mais próximo, no quintal que estamos a habitar, interessa-me muito mais. Nesse quintal, onde habitei e que me ajudou a ser o que sou, interessam-me as questões ancestrais e a história contada a partir de outros pontos de vista, que não aqueles hegemônicos, que desdenha e desclassifica/desqualifica os da outra classe. Interessam-me as revisitações históricas; abominar as piadas tomando as “minorias” (que se sabe serem a maioria) como protagonistas de todo tipo de mau e perverso gosto. A mim interessa estudar as manifestações populares e brasileiras; aqueles que foram impedidos e impedidas de entrar, de ter acesso, de conseguir se colocar/posicionar. Interessa-me grandemente a possibilidade saber que sou um ser que pode arriscar, especular, e em permanente movimento, que pode preencher lacunas com outras versões. Interessa-me saber ser um sujeito “despatrulhado”, desgarrado e liberto das tendências hegemônicas (e que, quase sempre, exigem uma atitude de subserviência em relação aos paradigmas), desantennado e desconfiado...

Finalmente, tendo recebido nas diversas etapas do sistema escolar, aliçado contundentemente em ideologias, procedimentos, pontos de vista da classe dominante, como faço para relativizar os “ensinamentos” eruditos (cujo primeiro sentido, etimologicamente, concerne a desengrossar) (im) postos para ampliar os olhos àquilo que me diz respeito como sujeito histórico, filho de operária, morador (até os vinte e um anos) de bairro popular e repleto de tradições significativas, parceiro/herdeiro/irmão e compadre de tantos saberes vindos de muito, muito mais longe do que se imagina...

9 De fato, não existem muitas fontes sobre a comédia popular praticada durante o período da Antiguidade romana, quando certos tipos de comédia foram desenvolvidas (satura, fescenino, atelana, pantomima). Entretanto, Agostinho Silva, na Introdução ao livro *Plauto e Terêncio – A Comédia Latina* (s/d), apresenta excelentes pistas.

4 Em peleja contra os esquecimentos, documentar é preciso

Se você vier me perguntar por onde andei
Nos tempos em que você sonhava
De olhos abertos, lhe direi,
[...]
Mas ando mesmo descontente
Desesperadamente, eu grito em português
Belchior (*À Palo Seco*).

Sendo ou não o lugar certo (e qual seria ele!?), em um dos processos de releitura e de revisitação deste texto, em uma madrugada quieta e de muita chuva, a composição de Roberto Riberti, chamada *Allegro Agitato*, do disco *Cenas* (1979), solicitava se presentificar, para não esmorecer:

Queimar, clamar, viver por insistir
Negar, lutar, sofrer e resistir
Se unir, somar, comprar, crescer, tossir
Seguir, medrar, traçar, tecer, parir
Rosnar, rever, despir, cuspir, rasgar
Romper, reter, cantar e transformar
Fazer, dizer, rosnar e consumir

Por fim, vencer, rever, comemorar
E assim, sair pra rir e constatar:
Que já ninguém tem pressa de chegar
Que já ninguém tem medo de falar.

Portanto, sem medo de falar, manifestar, expressar, registrar e documentar (repetindo todos os verbos da frase acima), além de militância (pois, de todos os modos, não poderia deixar de), tem sido um prazer e alegria conseguir me dedicar aos estudos e apresentá-los a partir dos pontos de vista que defendo e acredito. Sobretudo, pelos “bandos” que produzem e que buscam refletir sobre suas ações. Documentar e (re)acordar essas experiências significativas e suas gentes (quase sempre impedidas de figurar da documentação histórica), em uma proposta de reconfiguração mnemônica, é tarefa histórica urgente e absolutamente necessária.

Na pressa e na urgência, mesmo cometendo uma série de equívocos, tento deixar manifesto outros pontos de vista, em especial, no fazer perspectivado pelos grupos de teatro. São dessa lavra as publicações *Circo Navegador: 25 anos de um coletivo teatral a sulcar territórios representacionais [por incontáveis avenidas chamadas B.r.a.s.i.l!]*. (2023), *Nas Terras da Originária Cui-pai-ta-ã: do Nascimento à Comemoração dos 25 Anos do Teatro do Kaos* (2022), *Giras Épico-poéticas nas Obras Quilombola, em Processos de Empoderamento – e Não Apenas – Negro, da Companhia de Teatro Heliópolis: 20 Anos de Belezas e/em Lutas* (2021), *Pessoal do Faroeste: Um Arco-íris [Piscapiscante] no Centro Periférico da Cidade de São Paulo* (2019), *Mungunzá: Obá! Produção Teatral em Zona de Fronteira...* (2018), *Andaime Um Jeito de Ser: O Primeiro ¼ de Centenário de um Grupo Piracicabano de Teatro* (2013), *Algazarra Teatral Apresenta no Meio do Caminho um Almanaque-experiência* (2013) e *Buraco d’Oráculo: Uma Trupe Paulistana de Jogadores Desfraldando Espetáculos pelos Espaços Públicos da Cidade* (2009). Em parceria com Simone Carleto, concluímos *Companhia Teatro da Cidade: Um Canto de Teatralidade às Luas Peregrinas (re)Nascidas no Vale do Paraíba* (2021), e com Márcio Aquiles, organizamos *Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: Criações Coletivas, Sentidos e Manifestações em Processo de Lutas e Travessias* (2020).

O período de produção da mais recente leva de material sobre o MTG com que venho trabalhando data de um pouco mais de três anos pandêmicos¹⁰. Desse modo, ainda que tenha havido reparos e revisitações, o peso de ter vivido tal momento está presente no arquivo “imodesto” que reuni, com novecentas e vinte e três páginas, ao qual batizei como *No Processo de Disputas – e não apenas – de Narrativas, as Teatralidades das Formas Fora da Forma. Resistências Estético-militantes de Artistas por Algumas das/nas/pelas Periferias Brasileiras... Como subtítulo, aparece: Transbordamentos de Teatralidades Fora da Forma: Artistas em Estado de Criação de um Resistente e Inventivo Teatro das/nas/pelas Periferias Brasileiras*.

O último livro que organiza o continuado diálogo que cultivo com os grupos e artistas dos coletivos, bem acompanhado por Márcio Aquiles, Ivan Cabral e Elen Londero, foi nomeado *Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo* (2023). Porém, na reescritura ainda por fazer do extenso material compilado nesses últimos tempos, tentei eliminar e rever muitas questões, mas, acredito, não ter sido completamente “feliz” quanto a tal intento. De qualquer modo, foi o que “me segurou” em período tão obscuro. Evidentemente, foi um trabalho iniciado num momento difícil, mas que então me conferiu algum alento (não sei se poderia dizer alegria), uma sensação real de conseguir manter-me vivo e de poder dedicar tempo a uma ação tão essencial, que compreende parte tão significativa do fazer de meus e minhas semelhantes.

10 Anteriores a este conjunto, complementam o projeto editorial sobre o teatro de grupo os anuários, produzidos ao longo desta década, a exemplo do Anuário de Teatro de Grupo da Cidade de São Paulo (com volumes lançados em 2004, 2005 e 2022).

Nesse sentido, e porque na ação original uma rede com perto de trezentos nomes foi montada, penso que a trajetória de reescritura a que me entrego deva, apenas, estar sendo configurada. Inseriram-se na Rede, representando dezesseis estados do Brasil, de modo voluntário: Adailton Alves Teixeira, Adriano Marcelo Cypriano, Adriano Mauriz, Alexandre Falcão de Araújo, Amilton de Azevedo, Ana Beatriz Cangussu, Ana Paula Milagres Tostes, Ana Teixeira, Anderson Zanetti, Andréia Nhur, Angélica Louise, Antonio Duran, Antonio Guedes, Antônio Rogério Toscano, Antônio Araújo, Barbara Faccioli, Bárbara Tavares dos Santos, Bárbara Carneiro Maciel, Beatriz Valquíria Ribeiro, Berilo Nosella, Caio Evangelista, Caio Martinez Pacheco, Calixto de Inhamuns, Camille Ribeiro, Carina Maria Guimarães Moreira, Carlos Eduardo dos Santos Zago, Carolina Angrisani, Caroline Amaral Santos, Cibele Forjaz, Chico Cabrera, Claudia Schapira, Cléia Plácido, Cristiane Martins, Cristiane Paoli Quito, Daniele Pimenta, Daniel Ortega, Daniel Veiga, Davi Guimarães, Dennis Weberton Vendruscolo Gonçalves, Dirceu Alves Jr., Eder Lopes, Edilson Alves, Ednaldo Freire, Eduardo Neves, Everton Silva José, Fabio Costa, Fábio Resende, Fátima de Costa Lima, Felipe de Menezes, Fernanda Azevedo, Fernando Kinas, Fernando Timba, Filipe Celestino, Flávia Teixeira, Flávio Mello, Gabriela Rabelo, Galiana Brasil, Gilberto Figueiredo Martins, Haylla Rissi, Helena Cardoso, Heloise Maria Alves Comim, Henrique Guimarães, Igor Schiavo, Itamar Silva Costa Neto, Ivam Cabral, Ivanildo Piccoli, Izabel Susuko Dias, Jade Percassi, Jamile Soares, Jé Oliveira, Jhoao Junnior, Joaquim Gama, Joice de Paula, João Armando Fabbro, Jorge Cerruti, José Cetra Filho, José Manuel Ortecho, José Olegário Neto, José Roberto Jardim, José Rubens Siqueira, Josival da Silva Santos, Juçara Gaspar, Judson Cabral, Jussara Trindade, Kelle Bastos, Kil Abreu, Leidson Ferraz, Lissa Santi, Lívia Mattos, Lorrane Suelen de Lima Leite, Luan Nemer, Lucas Mastriano (Pão), Luciana Lyra, Luciano Chirolli, Luciano Figueiredo, Luiz Campos, Luiz Eduardo Frin, Lúcia Romano, Madu Forti, Mafuane Oliveira, Marcelo Gianini, Marcelo Rocco, Marcelo Soler, Márcia Furquim de Campos, Marcilene Moraes, Marcio Aquiles, Márcio Castro, Márcio Telles de Souza Malta, Marco Antonio Rodrigues, Marcos Coletta, Maria Brígida de Miranda, Maria Eugênia Rocha de Menezes (Maeu Rocha), Mariana Mayor, Mariana Starling Santiago, Maria Silvia Betti, Marici Salomão, Mario Bolognesi, Marília Carbonari, Marli Roth, Mayara Lima, Miguel Arcanjo Prado, Mike Oliveira, Mirian Almeida, Murilo Carqueijo, Nadya Milano, Narciso Telles, Natália Siufi, Nelson Baskerville, Newton de Souza, Nilo Netto, Nivaldo Todaro, Osvaldo A. Anzolin, Osvaldo Mendes, Osvaldo Pinheiro, Paolla Andrade Vilela, Patrícia Borin, Patrícia Guifford, Paula Autran, Paulo Bio de Toledo, Pedro Mantovani, Pietro Antonio Teixeira, Priscila Matsunaga, Rafael Custódio, Rafael Torres, Renata Lemes, Renata Patrícia da Silva, Renata Soul, Roberta Ninin, Roberto Gill Camargo, Robson Corrêa de Camargo, Rodolfo García Vázquez, Rodrigo Morais Leite, Rogério Marcondes Machado, Rogério Tarifa, Rosângela Patriota, Rudifran Almeida Pompeu, Sarah Guimarães, Sérgio de Carvalho, Simone Carleto, Sophia Mello, Stephanie Matos, Suellen Refrande, Susan Ritsche, Tânia Francisco Rodrigues, Thiago de Castro Leite, Thiago Vasconcelos, Osvaniltom Conceição (Tom Conceição), Toni Edson, Valmir Santos, Vanessa Biffon, Vanéssia Gomes, Vanja Poty, Verônica Fabri-

ni, Vinícius Baião, Vítor Berti, Victor Satti, Yara de Novaes, Wagner Cintra e Warde Marx.

Ao ler e editar algumas narrativas desses e dessas artistas, em diversos momentos, tenho sido tomado por estados de legítima e significativa emoção. Nas narrativas mais afeitas à pessoalidade, percebo redescobertas da lembrança e “esperançares” infindos. Com eles, advém a percepção de que a consciência opera em estado de gerúndio, ou seja, em processo de “ir se fazendo”, de “estar revendo” e “manter-se reponderando” os temas existentes ou ausentes.

5 Para um trabalho da memória do teatro coletivizado¹¹

Vale lembrar que o sujeito histórico que “ganha” o nome de teatro de grupo não surge no final dos anos 1990, com o movimento denominado Arte Contra a Barbárie, mas decorre de infindos processos de luta, a partir da década de 1970, com o enfrentamento à ditadura civil-militar, imposta a partir de abril de 1964.

Realmente, não se pode dizer que qualquer ditadura seja branda, entretanto, o movimento delas, que não é linear, passa por características diferenciadas, decorrentes das lutas internas¹². Desde abril de 1964, havia duas linhas em disputa (nas Forças Armadas) para se manter no poder: a “dura” e a “Sorbonne”. No início, a primeira delas teve alguma preponderância, mas em 1968, a correlação de forças mudou. Dentre um novo conjunto de medidas contra a humanidade, foi decretado o AI-5 (13 de dezembro de 1968), apontado como “golpe dentro do golpe”¹³. Por meio do decreto mencionado, foi imposta a supressão de todos os direitos civis e constitucionais: a ditadura passou a seguir a linha dura. Muitas atrocidades foram perpetradas contra qualquer pessoa que se opusesse à nova ordem.

Em relação às atividades artísticas, além de perseguições, torturas e sumiços de artistas¹⁴, um dos estratagemas de que lançaram mão os detentores do poder foi a censura prévia. Aliado ao medo real de perseguição e de sevícias reais, a institucionalização da censura, de certo modo, passou a regular a criação e as vozes/discursos mais contundentes. Artistas progressistas tiveram de reconfigurar seus procedimentos e discursos, tanto quanto à adesão a estruturas, derivadas do teatro épico, como quanto à seleção e escolha por temas fincados naquele momento histórico. Amplo uso de metáforas, recuos em tempos históricos distantes para tentar comentar aquele momento, alusão a locais outros, que não o Brasil... para sobreviver, foi necessário transitar com astúcia e um conjunto de estratagemas.

11 Parafraseando Marilena Chauí (1998).

12 Há muitas publicações sobre o assunto, mas – mesmo havendo alguma ressalva quanto a determinadas ponderações do autor, indica-se uma reflexão apresentada em quatro tomos, com vários excertos e significativa referência documental. Trata-se das obras escritas por Elio Gaspari: *A Ditadura Encurralada* (2004), *A Ditadura Derrotada* (2003), *A Ditadura Escancarada* (2002), *A Ditadura Envergonhada* (2002).

Tomando apenas um caso, fica possível imaginá-lo como baliza de procedimentos dele decorrentes, quanto à dialética adversa de procedimentos tático-estratégicos. Com o assassino, por tortura, em 25 de outubro de 1975, nas dependências do DOI-CODI, do jornalista Vladimir Herzog, mesmo com todos os medos e horrores decorrentes quanto às inomináveis violências da ditadura, Gianfrancesco Guarnieri escreve *Ponto de Partida (Assassinou-se o Suicidado)*. O assassinato foi reambientado em uma aldeia medieval, e o espetáculo foi dirigido por Fernando Peixoto, e apresentado no Teatro de Arte Israelita Brasileiro – TAIB, em 1976. Pela obra e pelos “perigos” decorrentes daquela ousadia, trata-se de evento inesquecível. O mestre Gianni Ratto criara a proposta cenográfica: uma imensa árvore dominava a cena com um boneco enforcado (alusão ao “suicídio” por auto-enforcamento! de Herzog).

Este teatro (hoje abandonado), fica perto de uma das estações da linha azul do metrô, na cidade de São Paulo. A primeira vez em que fui assistir ao espetáculo, em companhia da grande companheira Iná Camargo Costa, o trajeto com quinhentos e cinquenta metros, ou sete minutos a pé, foi quase uma aventura. Havia panfletos sendo distribuídos por sujeitos horríveis, em cujo teor havia ameaças quanto a vida de quem fosse assistir ao espetáculo. Dentre outras ameaças, buscando desencorajar o público, havia uma informação segundo a qual haviam sido colocadas bombas no edifício teatral. Em tese, decorrente da impossibilidade de silenciamento quanto à brutalidade inominável, Guarnieri/Peixoto/Ratto e conjunto de artistas, mesmo imprimindo continuidade a aquilo que já havia sido vivenciado, criado e proposto, tiveram de reinventar-se para se safar de uma proibição cabal da obra. Novas evidências e novos procedimentos tiveram de ser buscados, criados, sendo o recuo no tempo o mais “disfarçador”.

Como se vê também, a ditadura e as lutas contra ela, a partir de certo momento, passaram a epicizar a forma e a buscar novas maneiras/modos de produzir teatro. De modo lento, entretanto contundente, houve uma reconfiguração da própria linguagem estética e o desenvolvimento de obras cuja função (sem descaracterizar o conceito de beleza) tinham de buscar outros tingimentos regionais e nacionais; a contundência das novas formas, muitas vezes, começou a ganhar tratamentos mais panfletários, no sentido de explicitar com maior clareza os seus pontos de vista.

13 O AI-5 (de Ato Institucional número 5), imposto ao país em 13 de dezembro de 1968. Escrito por juristas à serviço da ditadura, como Carlos Medeiros Silva, o Ato caracterizou-se em um documento de curta extensão, formado por quatro páginas e doze artigos; foi lido e aprovado rapidamente pelo Conselho de Segurança Nacional, comandado, então, pelo marechal Costa e Silva. Por meio deste documento, os algozes determinam o fechamento do Congresso Nacional, impondo a cassação de mandatos de senadores, deputados, prefeitos e governadores; interveio no Poder Judiciário, demitindo juizes. O país passa a ser legislado sobretudo por decretos e impondo o estado de sítio; reprime todo e qualquer tipo de reunião, amplia o alcance da censura; suspende o habeas corpus para os por eles definidos como crimes políticos. O poder executivo dita despótica e violentamente as regras a serem seguidas pelos poderes legislativo e judiciário. Tratou-se, sem qualquer eufemismo de um golpe dentro do golpe. Pode-se afirmar que a partir daquele ano, de modo efetivo o Brasil iniciou um processo de “terrorismo de Estado”.

14 Nesse particular, o caso da professora e diretora Heleny Guariba se caracteriza em um monstruoso exemplo da barbárie e truculência do terrorismo de estado. Heleny, recolhida por agentes de segurança, simplesmente “sumiu”. Seu corpo jamais foi encontrado.

Com relação a esses dois aspectos, é importante destacar que o trânsito com a intersubjetividade e os valores, ditos universais (sempre a partir de certa ideologia de classe), tiveram de ser revistos e reconsiderados. A nova forma, como em diversos outros momentos na história, demandou o uso de expedientes narrativos “orquestrados” a partir de processos polifônicos; questionando e não copiando os paradigmas, outras explicitações mais alegóricas dos procedimentos em disputa, do ponto de vista estético e social tiveram de ser demonstrados (com e sem proselitismos); ao quebrar os procedimentos estéticos (e sempre ideológicos), as inconformidades com a cópia e o retrato - ditos realistas (e de classe¹⁵) - propuseram a pesquisa com outras formas, em direção ao presente ressignificado; o trânsito com alegorias, em muitos casos, tiveram de trazer à cena perspectivas de metateatralidade e características de manifesto/manifestação.

Muitas obras e coros criadores, de modos e maneiras nem sempre tão conscientes, ressignificaram a linguagem teatral e seus procedimentos de fazer. Evidentemente, a história pode ocorrer por meio de repetições mais atentas aos paradigmas “consolidados”, entretanto, mudanças, realmente significativas, tendem a ocorrer por desobediência e inconformação. Antunes Filho, ressignificou todo seu aprendizado com os antigos mestres do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC e criou em 1978, por meio de um procedimento bastante colaborativo, o antológico *Macunaíma*; Augusto Boal (formado na Universidade de Columbia, em Nova Iorque), sempre em coro (principalmente os jovens do Teatro Paulista dos Estudantes), politizou os procedimentos e as formas de criação quando de sua chegada à cidade de São Paulo, em 1956; grupos de teatro, ditos irreverentes, partiram de procedimentos experimentais e populares e mergulharam as artes cênicas em brasilidades surpreendentes. O teatro de grupo tem se apropriado das práxis decorrentes de algumas dessas “ancestralidades” e motivações estético-políticas.

Do ventre do monstro, novos rebentos nasceram. A proibição do uso de certas obras, e por diferentes caminhos, na linguagem teatral, reconduziu muitos coletivos (não ligados ao teatro comercial, com objetivo, fundamentalmente, mercadológico) ao trabalho de antigas práticas populares: tomar os textos como pontos de partida ou à criação de dramaturgias coletivas, em processo colaborativo. De diferentes modos, o procedimento, tendo em vista as proibições do estado ditatorial, passou a reconfigurar e a descentralizar o poder absoluto, no caso da criação à figura do diretor (aqui, cabe o uso do masculino).

15 Que não se perca de vista o recurso/ expediente chamado em francês de *tranche de vie* (fatia de vida). Os chamados recortes do real e sua reconfiguração estética em teatro apresentava o universo da burguesia, suas inquietações, interesses morais e políticos. Passado algum tempo, Emile Zola precisou, e com todas as letras, apontar que o mundo estava dividido entre burguesia *versus* operariado nascente. Portanto, a dita *tranche de vie* não poderia ser levada a sério. Dentre tantas outras fontes, consultar o livro *O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865* (1993), de João Roberto Faria, que desenvolve interessante reflexão sobre o surgimento, em Paris, e “aclimatação” da escola realista no Rio de Janeiro. Com relação ao assunto, são essenciais também: Eric Bentley. *A Experiência Viva do Teatro* (1981); Peter Szondi. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)* (2001).

Então, reiterando os já considerados, todos os patrulhamentos e cerceamentos por parte dos detentores do poder, em dialética adversa – coligindo continuidade tático-estratégica das conquistas anteriores e enfrentamentos camuflados –, ajudaram nos processos de libertação da linguagem teatral com relação à supremacia do texto. Sílvia Fernandes (2000) desenvolve uma reflexão sobre alguns aspectos da década de 1970 e toma, também, como objeto de estudo alguns coletivos criadores do período: Asdrúbal Trouxe o Trombone, Grupo de Teatro Mambembe, Ornitórrinco, Ventoforte, Pod Minoça. Nesse particular, caracteriza-se em documento extremamente valioso a leitura de *Em Busca de um Teatro Popular* (2007), de César Vieira, sobre os procedimentos adotados pelo Teatro Popular União e Olho Vivo para criação dos textos montados pelo coletivo. Talvez, pelos receios concretos de censura e de diversos outros expedientes de cerceamento e perseguição, o fenômeno teatral (espetáculo), “liberto” da chamada ditadura do texto intentou a inventividade criativa.

Então, apesar de a tese parecer meio maluca (para quem não se “deixar levar” ou pautar-se pela dialética), se tomada sem uma reflexão em confrontos práticos, os obscurantismos decorrentes da ditadura civil-militar brasileira – apesar das práticas genocidas – ajudaram, no contexto aqui recortado – a promover uma produção teatral arrebatadora, cujo paroxismo pode ser demonstrado pelas criações dos coletivos ligados ao sujeito histórico nomeado teatro de grupo.¹⁶

Articulado a um conjunto de redescobertas, na medida em que as artes se inserem no mundo real e concreto e têm uma função histórico-social, para além do exclusivamente estético, as salas de ensaio passaram a funcionar, também, como territórios rugosos de investigação quanto aos acontecimentos próximos e historicamente relevantes de seu tempo histórico. Novas estruturas composicionais (sobretudo ligadas ao teatro épico) e que romperam com muitos dos expedientes caracterizadores das formas hegemônicas e do teatro mercadoria; novos assuntos, lastreados por acontecimentos históricos próximos e determinados, evidenciando a verdadeira vocação do teatro de grupo focada para o trabalho de pesquisa; novos modos de criação (que, mesmo sem serem mencionados, retomam os procedimentos populares: quebra dos papéis rígidos, divisão equânime das tarefas de criação e produção, dialogismos com as comunidades de ouvintes...), valorizando os caminhos colaborativos; procura por procedimentos de acessibilidade, nos quais, o maior dos símbolos da espetacularidade hegemônica: a quarta parede, foi e tem sido desobedecida por um número cada vez maior do conjunto criador responsável por um espetáculo.

16

Sobre isso, ver também em: *Cetra Filho* (2015).

Entretanto, não é pequeno o número de artistas a afirmar que nos processos de criação, a sala permanece fechada para os acontecimentos do mundo exterior. Evidentemente – e não poucos artistas, acreditando na superioridade transcendente da arte acima da história e das querelas “ínfimas” do cotidiano –, ligados às formas hegemônicas, com alguns “medinhos” (é verdade), continuaram a apresentar as mesmas obras de sempre: repertório internacional, que seria montado em qualquer circunstância, com ou sem ditadura, com ou sem estado de exceção e suas práticas de eliminação. Alcione Araújo, convidado a apresentar uma palestra cujo tema era realidade brasileira e de sua relação com a produção teatral na contemporaneidade (o material não tem data, mas era ministro da cultura Celso Furtado; portanto, no governo José Sarney), afirma, de saída:

Ronald Reagan, à guisa de retaliar o terrorismo, bombardeou um país independente ontem e está pedindo ao Congresso dos Estados Unidos suplementação de verba para massacrar a Nicarágua. Estou citando dois casos imediatos, de hoje, só para circunstanciar o quanto a questão política invade as nossas vidas. E quero, a partir desse dado, entender que, se a questão política invade nossas vidas, não há porque ela não invada a nossa arte (ARAÚJO, s/d).

6 As resistências e criações (heterotópicas¹⁷) do sujeito histórico teatro de grupo

Em razão do pensar se desenvolver sempre de modo desobediente e, muitas vezes, como as práticas sociais, chego a esta conclusão, como diriam Gilberto Gil e Torquato Neto, a respeito do brasileiro:.

Eu, brasileiro, confesso/ Minha culpa, meu pecado/ Meu sonho desesperado/
Meu bem guardado segredo/ Minha aflição// Eu, brasileiro, confesso/ Minha culpa, meu pecado/ Pão seco de cada dia/ Tropical melancolia
Negra solidão// Aqui é o fim do mundo/ Aqui é o fim do mundo
Aqui é o fim do mundo// Aqui, o Terceiro Mundo/ Pede a benção e vai dormir [...] Aqui, meu pânico e glória/ Aqui, meu laço e cadeia/ Conheço bem minha história/ Começa na lua cheia/ E termina antes do fim [...] (GIL; TORQUATO NETO, 1994, s./p.).

17 A palavra-conceito foi criada e apresentada por Michel Foucault, em *As Palavras e as Coisas* (1966). De modo bastante reduzido, e atendo-se à junção etimológica de hetero + topos, o filósofo francês utilizou o conceito para fazer referência ao “espaço ou lugar do outro” ou “espacialização do poder”. Tais espaços-lugares funcionam em condições precárias, difíceis de existir e mobilizam-se, do ponto de vista prático, em proposição contra hegemônica. Em um país sem política cultural existente, as migalhas da cultura ou planos de incentivo e patrocínio, no geral, são abocanhados por gente que representa e goza de prestígio junto aos detentores do poder da vez (e aos interesses na manutenção de seu ideário de classe). Desse modo, a precariedade dos grupos de teatro, não afinados ao padrão hegemônico, leva a uma luta permanente para existir e produzir. Portanto, bom insistir, que a falta de incentivos econômicos tende a fazer sumir os espaços e gentes opositoras. Quando a eliminação dos “contralugares” não ocorre, um conjunto de gestões, de natureza cooptante, tenta normatizar ou esquadriñar o existir dos opositores.

Diante do exposto, veio-me à consciência a passagem do essencial poema *Os Ombros Suportam o Mundo*, de Drummond, especialmente aquele trecho em que há a seguinte imagem: “[...] Alguns, achando bárbaro o espetáculo/ Prefeririam (os delicados) morrer” (DE ANDRADE, 1999). A tentativa de reflexão (não absolutamente verticalizada, como seria essencial fazer) aqui desenvolvida objetiva, sobretudo, apontar – talvez a partir de outras perspectivas estéticas, analíticas, temática, de classe – momentos, pessoas, obras significativas e não afinadas ao bom comportamento esperado daqueles/daquelas acordadas aos padrões e paradigmas das formas hegemônicas. Afinal, com relação à produção hegemônica, mesmo sendo extremamente seletiva, há obras significativas que analisam, a partir de determinados paradigmas estético-classistas, determinados contextos e momentos da história. Na relação de nomes aqui apresentada (e sempre se perpetra toneladas de injustiças quanto aos esquecimentos e omissões), portanto, não se buscou apresentar aqueles/aquelas considerados/das “queridinhos/nhas” das classes dominantes da vez. Não figuram desta reflexão artistas afinados às formas hegemônicas que, sem ou pouca ousadia, cumpriram bem seu papel como representantes na área em epígrafe que escolheram o seu lado na confortabilidade e tranquilidade estética do blindado drama ilusionista.

Em outros momentos da história, artistas - e vale a pena citar Cacilda Becker, respeitada pelo enfrentamento quanto aos desafios estéticos e representante de sua categoria em momento ditatorial - não se acovardaram e enfrentaram, nas ruas e em gabinetes de órgãos públicos, os algozes de quem - longe do ponto de vista liberal - defendia a liberdade, não como um corolário de classe¹⁸. Cacilda Becker, em determinado momento de seu viver, e em processo de enfrentamento contra os algozes da democracia, do pensamento, das artes e da classe trabalhadora, que destruíram a democracia brasileira pós-1964, afirmava que: “Todos os teatros são meus teatros”. No amplo espectro de espectadores que a assistiu, conservadores e progressistas extasiavam-se e reconheciam a potência dos seus trabalhos, em permanentes desafios. Ela participou de um conjunto de montagens significativas que eram, na maior parte das vezes, hegemônicas (compreendendo a estrutura e uso de diversos expedientes e os temas e abordagens de conteúdo), expandiu os conceitos de criação teatral e ajudou a explodir o teatro para além da caixa preta.

18 Dentre tantos outros feitos (muito diferente de outras atrizes de sua época e posteriores), em 1968, tendo em vista os setenta e um cortes e a proibição da obra *Feira Paulista de Opinião*, em ato de “desobediência civil”, em 7 de julho, do ano citado, Cacilda Becker desafiou a censura e se responsabilizou, pessoalmente pela apresentação do espetáculo na íntegra. Da atriz, feliz e justamente, muito se produziu, entretanto, caracteriza-se essencial a obra de Luís André do Prado, *Cacilda Becker: Fúria Santa* (2002).

Com relação à produção e processos de criação no teatro de grupo da atualidade, o teatro paulistano tem um incontável número de mulheres na criação e na militância em prol de um conjunto de questões que transcendem a caixa preta. Apenas metaforizando a questão, e sem diminuir as grandes criadoras da atualidade, já há muitas “Cacildas” na atualidade! Há muito mais Cacildas, que por meio de luta e de talento, vencendo as misoginias, os colonialismos, as masculinas tóxicas e corrosivas, têm feito com que muita gente – ao disfarçar suas intenções, cobrem o rosto, mas deixam a bunda de fora – adotem certas tendências de luta, mas de modo sempre restrito. Do mesmo modo, as gentes afinadas ao teatro épico, com as legítimas insistências quanto às questões de gênero, ancestralidades, raça e classe, têm os e as apologistas do passado.

Em perspectiva contra hegemônica, os grupos teatrais sempre existiram e, do mesmo modo, tiveram de lutar, permanentemente, para existir e produzir, dedicando-se às manifestações estético-representacionais: luta sempre desigual com relação aos diferentes detentores do poder. Na contramarcha às necessidades de comunicação dos “transgressores” de estéticas saudadas e tidas como oficiais, compreendendo agrupamentos teatrais afinados à forma do drama e a certos experimentalismos, dependendo da localidade e incentivos de diversas naturezas têm ajudado no processo de criação desses coletivos. Além disso, grupos afinados aos valores consagrados às classes dominantes têm direito à documentação de suas experiências, por meio dos mais diferenciados suportes.¹⁹

7 Conclusão: na marginalidade, em centros periféricos conscientes

O sujeito histórico aqui evidenciado, em uma variedade excepcional de possibilidades, articula teatro épico, expedientes singulares das formas populares de cultura e teatro de grupo, em perspectiva contra hegemônica. Decorrente de proposição praxica libertatória dos cânones a serem seguidos subserviente e disciplinarmente, inserem-se nesse conjunto coletivos cujos modos de ser e de produzir articulam-se pela criação de obras épicas e prenhes de teatralidade, infensas aos ilusionismos aprisionantes de classe. Em tese (mesmo havendo distintas particularidades), se estruturam por meio da articulação fundante entre/ por meio de aterramento histórico determinado, cujos assuntos e pontos de vista não são afeitos e moldados pela ideologia liberal, em suas apologias à neutralidade das relações, às subjetividades sem materialidades concretas e às individualidades dissociadas das múltiplas formas sociais a que se está exposto.

¹⁹ Dentre inúmeros outros materiais, em livros, algumas das publicações sobre o tema podem ser encontradas em: *Dória* (1975), *Levi* (2007); *Magaldi* (2000), *Prado* (1988) e *Garcia* (1990).

Os modos de criação dos coletivos encontram suporte, além disso, por meio de intencionalidades desenvolvidas em graus variados na criação de obras que busquem, para além da dramaturgia de texto e de cena, modos de potencializar as práticas dialógicas interna e externamente (em alusão ao público). Suas obras precisam buscar polifonias e tessituras de vozes: consonantes, dissonantes, críticas, poéticas, atordoantes. Tecidas por meio de teatralidades (às vezes de beleza atordoantes), não terminam com a apresentação do espetáculo.

Em suas produções, os coletivos não abrem mão da criação de personagens complexas, mas circunstanciadas por questões atentas à contemporaneidade e com mais intensificado caráter alegórico. A narrativa a ser montada, quando há, não se caracteriza em ponto de chegada, mas em ponto de partida para a criação coletiva. O sujeito da interpretação apresenta a personagem pelo texto, pelo gesto (e contragesto, de acordo com novas proposições e olhares com relação à função da linguagem teatral, que pode possibilitar novas leituras e apreensões críticas) e, também, pelas suas descobertas ocorridas em troca, tanto na montagem da obra como nas “montagens de si”, como sujeito histórico-estético-social.

Nesse conjunto, depende-se radicalmente da consciência de que uma obra coletiva, como é a teatral, se instaura e se viabiliza por um intrincado, mas necessário processo de formação, tanto em suas etapas de criação, como em sua apresentação. Nessa perspectiva, tanto o conjunto criador de uma obra como as comunidades onde os grupos têm seu atermamento, com ou sem sedes distintas, participam de um processo estético-pedagógico. Cada sujeito, individual ou coletivamente, além de uma função estético-teatral específica, precisa juntar e socializar, ao que perfaz uma preocupação pedagógica, que pressupõe troca de/entre iguais.

A determinação pedagógica do MTG significa, principalmente, a construção de algo por meio de trocas de saberes. Cito o mestre Luís Alberto de Abreu que, retomando processos desenvolvidos na história da dramaturgia, se apresenta como dramaturgo-pedagogo. Nessa perspectiva, Abreu pode construir sua obra sozinho (por meio de processos de pesquisa), ou desenvolvê-la a partir de improvisações decorrentes de um conjunto criador. Em outro exemplo, na monumental encenação de *Amazonias Ver a Mata que Te Vê [um Manifesto Poético]* (2022), Maria Thais assina a direção artístico-pedagógica (e assim escreve no programa), demarcando a dimensão de aprendizado desse manifesto ancestral, constituído por diversas camadas de historicidade e vozes.

Obras mais atentas à forma burguesa do drama (cujo pressuposto determinante seria a identificação emocional, e que se presta a preencher, sobretudo, os vazios existenciais) caracterizam-se em produtos fechados, prontos e acabados. Precisam atingir seus objetivos mercadológicos, então, se ajustam, majoritariamente, a certo gosto característico de seus consumidores. O espetáculo, apresentado por meio de uma partitura pronta, tem de cumprir seu “destino” e finalidade.

Sempre em tese, porque não há consciência e discernimento quanto a isso, nas formas épicas as obras estruturam-se a partir do conceito de práxis de vacância. Destaco o conceito de vacância que, em uma primeira acepção, não é difícil de ser abarcado e pressupõe uma relação em que, individual ou coletivamente, determinado lugar pode ser reocupado, posto que existente em tal proposição. Para quem não tem relação patológica com o poder, tal troca é tranquila. Para quem gosta de poder ou busca prestígio no mundo da mercadoria, a condição é bem difícil de ser conquistado.

Mais do que apenas emoção ou entretenimento (que também não representam pouca coisa), um espetáculo deve reverberar/vibrar no sujeito que assiste a partir de outros feixes de apreensões. Qualquer obra humana (e também as estéticas) tem historicidade e é criada a partir de embates, de diferentes naturezas. Pessoas liberais, malévolas e “neutras”, algumas vezes raivosas, afirmam que obras construídas a partir de outros pontos de vista, que não aqueles concernentes à certa universalidade cordial de classe, são ou tendem a ser panfletárias... paciência! As formas épicas tendem a contrapor pontos de vista distintos com relação ao estar e existir.

Para encurtar, nas formas épicas, o trabalho de criação ocorre por múltiplos palpites, sem centralização de poder absolutista. O espetáculo tem partitura aberta, metateatral, compreendendo uma perspectiva improvisacional e pode ir se reconduzindo e se ressignificando: trata-se de um experimento estético-histórico-social, prenhe de reincorporações, que cabe idealmente nas perspectivas do MTG. Há pontos de partida, mas o de chegada abarca a recepção do público.

Insisto: um dos mais importantes e significativos fenômenos culturais no Brasil da atualidade, sobretudo, com destaque à cidade de São Paulo (na condição de epicentro de uma de minhas pesquisas mais constantes), decorre das práxis do sujeito histórico teatro de grupo. Os resultados espetaculares que vêm sendo criados, com destaque aos últimos trinta anos, demonstram a sofisticação da forma épica e rigorosamente teatralista do MTG, cujos sujeitos da criação têm graus variados de consciência do espaço periférico em que se encontram geopoliticamente. Ainda que sejam muitos os graus e apreensões dessa condição periférica, a atribuição só pode ser pensada como pejorativa, se se tomar as questões fundamentais da ideologia da perversidade do gênio, do talento e da capacidade arquetípica do liberalismo. Entretanto, para nos ajudar a sair do atoleiro da hegemonia, não nos esqueçamos que somos parceiros e parceiras de Milton Santos, Darcy Ribeiro, Antonio Candido, Marilena Chaui, Roberto Schwarz, Florestan Fernandes, Eduardo Viveiros de Castro e tanta gente mais.

Gilberto Gil, na música *Oriente* ponderou: “Se oriente, rapaz/ Pela Constelação do Cruzeiro do Sul”. Se aceitarmos o convite de Gil, (des)orientemo-nos, pois!

Referências

ABREU, Luís Alberto de. Cabras: Cabeças que Voam, Cabeças que Rolam. **Programa da montagem**. São Paulo: Cia. Teatro Balagan, 2016.

ARAÚJO, Ricardo. **Quando a vida vira teatro**: Teatro Popular, Teatro Educação, memoriando. Maceió: Editora Viva, 2020.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1981.

BORGES, Rudinei. **Teatro no ônibus**: pesquisa cênica da Trupe Sinhá Zózima. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2013.

BRASIL, Daniel Alves. **Caminho das pedras**. São Paulo: Editora Lux, 2020.

BRISA, Edu. **A dramaturgia do Teatro-baile**. São Paulo: Expressão & Arte Ed., 2019.

BRITO, Beatriz. **Uma tribo nômade**: a ação do Oi Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Terreira da Tribo. Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica, 2008.

BUENO, Eva Paulino; CAMARGO, Robson Corrêa de. **Brazilian Theater, 1970-2010**: essays on history, politics and artistic experimentation. North Carolina: McFarland & Company, 2015.

CALDAS, Waldenyr. **Uma utopia do gosto**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

CAMARGO, Lisa (curadoria). **Eros uma vez**: 10 anos da Companhia de Eros. Mairinque/SP: Lisa Camargo, 2021.

CAMPOS, Luiz. **Grupo Decisão**: o grupo político teatral paulistano que estava entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. Jundiaí/SP: Paco Editorial, 2021.

CENTRO TEATRAL ETC E TAL. **Centro Teatral Etc e Tal – Repertório**. Rio de Janeiro: [s.n.], 2013.

CETRA Filho, José. **O palco paulistano de golpe a golpe** (1964-2016). São Paulo: Giostri, 2015.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Os trabalhos da memória [Apresentação]. In: BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

COLETIVO DE GALOCHAS. **Coletivo de Galochas**: dramaturgia completa. São Paulo: Conecta Brasil, 2017.

COURRADESQUI, Glauber. **Canteiro de Obras**: notas sobre o Teatro Candango. Brasília: Filhos do Beco, 2012.

DAS MARGENS E BORDAS. **Das margens e bordas**: relatos de interlocução. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011.

DÍAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fábio (orgs.). **Na Companhia dos Atores** – 18 anos da Cia. dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; SENAC RIO, 2006.

DÓRIA, Gustavo. **O moderno Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC; SNT, 1975.

DUTRA, Sandro de Cássio. **Teatro amador em Assis**: 1971/1980. Assis: obra patrocinada pelo autor, 2004.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil**: 1855-1865. São Paulo: Edusp; Perspectiva, 1993.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais – anos 70**. Campinas/SP: Edunicamp, 2000.

FERRAZ, Leidson. **O Teatro no Recife da década de 1930**: outros significados à sua história. Recife: SESC Pernambuco, 2021.

FLORIN, Augusto. **Vestido de Azul Celeste – a trajetória de 20 anos da Companhia Azul Celeste de São José do Rio Preto**. São José do Rio Preto/SP: obra produzida com recursos próprios, 2009.

FONSECA, Marcelo Marcus (org.). **Da terra ao território**: breve panorama de 22 anos do Teatro do Incêndio. São Paulo: Córrego, obra editada por meio de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2018.

GALDI, Giovanna; SOUZA, Edilene (orgs.). **Grupo Redimunho de Investigação Teatral**: por trás das vidraças. São Paulo: obra editada por meio de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2012.

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

GASPARI, Elio. **A Ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. **A Ditadura derrotada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **A Ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. **A Ditadura envergonhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Vanéssia. **Cicatriz**: desmontagem de uma trajetória em Teatro de Rua. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2021.

GRUPO PANDORA. **Efêmero Concreto**: trajetória do Grupo Pandora de Teatro. São Paulo: All Print, 2016.

GRUPO XIX. **Hysteria; Hygiene**: Grupo XIX de Teatro. São Paulo: obra com patrocínio do projeto Cenas em Obras, Prêmio Funarte Petrobrás de Teatro Myriam Muniz, 2006.

LEVI, Clovis. **Teatro Brasileiro – um panorama do século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

LIMA, Mariângela Alves de (org.). **Imagens do Teatro Paulista – temas, formas e conceitos**. São Paulo: Imprensa Oficial; Centro Cultural São Paulo, 1985.

MAGALDI, Sábato. VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. São Paulo: Senac São Paulo, 2000.

MAIA, Reinaldo; PEREIRA, Giselda Fernanda. **10 Anos da Farândola Troupe – Roteiro de Uma História**. São Paulo: obra editada por meio de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, s/d.

MATE, Alexandre; LONDERO, Elen; CABRAL, Ivam e AQUILES, Márcio. **Teatro de grupo em tempos de ressignificação**: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo. São Paulo: Lucias/Adaap, 2023.

MATE, Alexandre. **Circo Navegador**: 25 anos de um coletivo teatral a sulcar territórios representacionais [por incontáveis avenidas chamadas B.r.a.s.i.l!]. São Paulo: Edição do Autor, 2023.

_____. **Nas terras da originária** Cui-pai-ta-ã: do nascimento à comemoração dos 25 anos do Teatro do Kaos. Cubatão/SP: Teatro do Kaos, 2022.

_____. **Giras épico-poéticas nas obras quilombola, em processos de empoderamento – e não apenas – negro, da Companhia de Teatro Heliópolis**: 20 Anos de Belezas e/em Lutas. Guarulhos: Scarlet Editora, 2021.

_____. **Preconceitos Estruturais Contra as Formas Populares de Cultura, as Comédias Populares e os Teatros de Rua**. Ephemera, Ouro Preto, v.4, n.8, 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/5184/3857>. Acesso em: 04 Jan. 2024.

_____; CARLETO, Simone. **Companhia Teatro da Cidade**: um canto de teatralidade às luas peregrinas (re)nascidas no Vale do Paraíba. Guarulhos: Carleto Editorial Eireli, 2021.

_____; AQUILES, Marcio (orgs.). **Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo e na Grande São Paulo**: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e travessias. São Paulo: Lucias, 2020.

_____. **Pessoal do Faroeste**: um arco-íris [pisca-piscante] no centro periférico da cidade de São Paulo. São Paulo: obra editada com recursos próprios, 2019.

_____. **Mungunzá**: Obá! Produção teatral em zona de fronteira... São Paulo: obra editada recursos próprios, 2018.

_____. **Andaime um jeito de ser**: o primeiro ¼ de centenário de um grupo piracicabano de teatro. Piracicaba (SP): Editora Unimep, 2013.

_____. **Algazarra Teatral apresenta no meio do caminho um Almanaque-experiência**. São Paulo: Scortecci, 2013.

_____. **Buraco d'Oráculo**: uma trupe paulistana de jogadores desfraldando espetáculos pelos espaços públicos da cidade. São Paulo: RWC, 2009.

MATE, Alexandre (concepção e seleção). **Anuário de Teatro de Grupo da cidade de São Paulo 2005**. São Paulo: Escritório das Artes, 2005.

MATE, Alexandre (concepção e seleção). **Anuário de Teatro de Grupo da cidade de São Paulo 2004**. São Paulo: Escritório das Artes, 2004.

FERRAZ, Leidson (org.). **Memória da cena pernambucana 04**. Recife: L. Ferraz, 2009.

_____. **Memória da cena pernambucana - 03**. Recife: L. Ferraz, 2007.

_____. **Memória da cena pernambucana - 02**. Recife: L. Ferraz, 2006.

FERRAZ, Leidson; DOURADO, Rodrigo; JÚNIOR, Wellington (orgs.). **Memória da cena pernambucana - 01**. Recife: Ed. dos Autores, 2005.

MENEZES, Felipe Marques de. **História e memória do teatro**: Piracicaba das monções aos dias atuais. São Paulo: Editora Urutau, 2016.

NASCIMENTO, Reginaldo (org.). **Teatro Kaus**: da América Latina à Espanha – dez anos de dramaturgia hispânica. São Bernardo do Campo: Lamparina Luminosa, 2018.

NORATO, Júlia. **Junto**: rememorando o Teatro Família. São Paulo: Paraquedas, 2022.

NOVENTA, Diogo (org.). **Riscando o chão**. São Paulo: Intermeios; Edições Capivara, 2019.

OLIVEIRA, Jessé. **Memória do teatro de rua em Porto Alegre**. Porto Alegre: Editora Ueba, 2010.

MORENO, Newton; LYRA, Luciana de Fátima; REYES, Eduardo (orgs.). **Os Fofos Encenam**: 20 anos. São Paulo: De Tudo Um Pouco, 2022.

NÚCLEO BARTOLOMEU DE DEPOIMENTOS. **A palavra como território**: antologia dramatúrgica do Teatro Hip-hop. São Paulo: Perspectiva; Cooperativa Paulista de Teatro, 2022.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**: crítica teatral. São Paulo, Perspectiva, 2001.

PRADO, Luís André do. **Cacilda Becker**: fúria santa. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

RIBEIRO, Darcy. **Aos trancos e barrancos – como o Brasil deu no que deu**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

ROCHA, José Geraldo; BOLA, Valnice Vieira. **Caminhos do Pasárgada**: um grupo de teatro com 48 anos de estrada – 1971-2019. São Paulo: EMBUscadasARTES, 2019.

ROMANO, Lúcia R. V.; TEIXEIRA, Isabel (org.) **Cia Livre**: experimentos e processos 2000-2011. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2012. Coleção Nóz – Caderno Livre.

SANTOS, Maria Thais Lima (org.). **Balagan**: Companhia de Teatro. Textos de Álvaro Machado. São Paulo: patrocínio Wheaton Brasil e Lei Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2014.

SANTOS, Milton. **Espaço e método**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1979.

_____. **Espaço e sociedade**. Petrópolis: Editora Vozes, 1982.

SANTOS, Valmir. **Riso em cena**: dez anos de estrada dos parlapatões. São Paulo: Estampa Editora, 2002.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: _____. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Agostinho (seleção, prefácio e tradução). **Plauto e Terêncio – A Comédia Latina**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Coleção Universidade.

SILVA, Nereu Afonso da. **As Graças – Projeto Circular Teatro**. São Paulo: Obra editada por meio de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, s/d.

SILVESTRE, Neomisia Silvestre. **Esumbaú, Pombas Urbanas! 20 anos de uma prática de teatro e vida**. São Paulo: Instituto Pombas Urbanas, 2009.

SIMÕES, Mônica; GAÚCHO, Carlos (org.). **Caixa de Imagens 25 + 2 anos - Um repensar na arte de itinerar**. São Paulo: obra editada por meio de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2022.

SITCHIN, Henrique. **A possibilidade do novo no Teatro de Animação**. São Paulo: obra editada por meio de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2009.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

TEIXEIRA, Adailton Alves. **Teatro de rua: identidade**, território. São Paulo: Giostri, 2020.

TELLES, Narciso; CARNEIRO, Ana (orgs). **Teatro de rua: olhares e perspectivas**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2005.

TOMIATTO, Iraci; MOREIRA, Luiz Carlos (orgs.). **Engenho Teatral: dramaturgia 1979-2021**. São Bernardo do Campo: Cia Fagulha, obra editada por meio de recursos do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, 2022.

URBINATTI, Tin. **Peões em cena**: Grupo de Teatro Forja. São Paulo: Hucitec, 2011.

VIEIRA, César. **Em busca de um Teatro Popular**. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.

Recebido em: 09/11/2023

Aceito em: 05/02/2024