

## Impressões e expressões: as práxis de 14 de novembro

***Teatro de grupo no novo cenário paulistano: das universidades para espaços urbanos ociosos, periferias e ruas da cidade***, por Anderson Zanetti<sup>17</sup>

**Resumo:** Este artigo aborda questões relativas ao conceito de teatro de grupo e ao fazer teatral na cidade de São Paulo nas décadas de 1990 e 2000. É dada atenção especial aos grupos cujas práticas começaram a estabelecer uma relação com questões da cidade no decorrer dos anos 2000. A propósito, o objetivo é identificar uma genealogia histórica desses grupos e aspectos políticos e estéticos partindo de trocas e influências mútuas entre universidades, grupos de teatros e movimentos sociais.

**Palavras-chave:** teatro de grupo; cidade de São Paulo; universidades; movimentos sociais.

**Abstract:** This article regards to issues related to the concept of “theater of group” and the doing of theater in the city of São Paulo in the 1990s and 2000s. It is given special attention to groups whose practices started to establish a connection to city issues mainly around the 2000s. In fact, the goal is to identify a historical genealogy of these theater groups and political/aesthetic aspects departing from exchanges and mutual influences among universities, theater groups and social movements.

**Keywords:** theater group; city of São Paulo; universities; social movements.

Por mais que digam que o conceito de teatro de grupo tenha se tornado controverso no fazer teatral atual (e para alguns até anacrônico), muitas experiências de jovens que saem das universidades e optam por trabalhar em contextos sociais precários e adversos, têm mostrado que o princípio de ação coletiva desse modo de produção artística continua sendo a melhor maneira de se “nadar contra a corrente”, no meio de uma enxurrada de detritos produzidos pela indústria cultural. Aliás, tal fato comprova, entre outras coisas, que se existem forças reacionárias atuando na formação acadêmica de jovens artistas dentro das universidades, e em cursos técnicos de teatro, elas não foram e não são suficientes para transformar boa parte dos estudantes em autômatos da publicidade que reina nas produções teatrais voltadas para o mercado de consumo.

Uma rápida passada pela história do teatro feito no Brasil nos últimos 60 anos, mostra que pelo menos dois grupos são fundamentais

<sup>17</sup> Anderson S. Zanetti da Silva, formado em Filosofia pela Unesp de Marília-SP, mestre e doutorando em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes da Unesp de São Paulo-SP, professor universitário e diretor do Grupo Teatral MATA!

para o surgimento do que hoje é chamado de teatro de grupo na cidade de São Paulo: o Teatro de Arena de São Paulo, e o Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE). Sem querer estender o assunto, cabe ao menos ressaltar como tais grupos se organizaram, para contrapor tal perspectiva com algumas experiências de práticas de teatro de grupo dos anos 2000.

A fundação da companhia Teatro de Arena ocorre em 1953, por iniciativa do diretor José Renato [Pécora], que no final de 1954, com a ajuda de alguns estudantes da Escola de Arte Dramáticas (EAD), aluga um pequeno espaço na Rua Teodoro Baima, no centro da cidade de São Paulo. Depois disso, com a entrada de Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Chico de Assis e Augusto Boal, o grupo encorpa em termos de consciência política um papel imprescindível para a história do teatro político no Brasil.

Apesar das limitações econômicas e do pequeno espaço teatral, o Arena passa a ser um dos principais catalizadores de novos “talentos” no universo teatral paulistano. Isso faz o grupo crescer e ao mesmo tempo aprofundar suas contradições. Depois de um tempo, Oduvaldo Vianna e Chico de Assis vão para o Rio de Janeiro trabalhar na formação do CPC da UNE. O interesse dos dois integrantes não é compatível com os pontos de vista de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, que preferem permanecer em São Paulo. Dentro do Arena as contradições continuam. Enquanto alguns integrantes passam pelo grupo e o fazem de “trampolim” para a televisão; outros, como Heleny Guariba e Izaias Almada, radicalizam a postura política e se alinham à luta armada, o que faz com que a primeira seja assassinada, e o segundo preso e torturado pela ditadura civil-militar.

O senso de coletividade posto em prática nas discussões sobre os processos criativos, a insistência em temáticas relevantes para a cultura política brasileira e uma estética não submetida aos interesses da indústria cultural são, em síntese, as maiores contribuições do Arena e do CPC para o que hoje é considerado teatro de grupo. Por outro lado, mais conhecidos como *criação coletiva*, os processos do Arena e CPC preservam certa autoridade do dramaturgo e do diretor e, em certa medida, diferem-se dos trabalhos de grupos que começam a surgir ao longo dos anos 1980, 1990 e 2000 na cidade de São Paulo, nos quais muitos empregam o conceito de *processo colaborativo*. Aqui há um esforço de horizontalização no qual dramaturgo e diretor medeiam e instigam criações individuais dentro de uma totalidade da pesquisa em processo, o que faz com que os atores sejam também criadores diretos da dramaturgia e da encenação.

No que tange mais especificamente ao CPC, ao contrário do Arena que em muitos casos recebe estudantes recém formados das escolas de teatro e universidades, os artistas profissionais do CPC fazem o movimento inverso e levam tanto experimentos de vanguarda como a força da arte amadora para dentro dos centros universitários. Rapidamente, as experiências do CPC do Rio se difundem, e em várias outras universidades o mesmo trabalho passa a ser feito, o que faz surgir outros CPCs da UNE. Em razão de algumas características já mencionadas, somadas ao aparato institucional universitário e partidário, não se pode dizer que o que os CPCs fizeram em termos de teatro é o que hoje se chama de teatro de grupo na cidade de São Paulo.

Entre uma coisa e outra, ou seja, entre a perspectiva de trabalho do Arena, que recebe estudantes recém formados, e a perspectiva dos CPCs, que formam politicamente os estudantes dentro das universidades, surgem ao longo das décadas de 1980 e 1990, segundo Alexandre Mate, aproximadamente 250 grupos de teatro na cidade de São Paulo<sup>18</sup>. Um dos grupos pioneiros com ligação direta com a cidade é o quase cinquentenário Teatro Popular União Olho Vivo (TUOV). Fundado em 1966 como Teatro dos Onze, ainda na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), o grupo apresenta as peças *O evangelho segundo Zebedeu* e *Corinthians, meu amor*, escritas por César Vieira, e depois vai trabalhar nas periferias de São Paulo. Segundo César Vieira, essa guinada nos trabalhos se dá em razão do contato com Augusto Boal que, ainda em tempos de Arena, fala em trabalhar com não atores em regiões periféricas<sup>19</sup>.

Em 1979, pouco mais de uma década depois da formação do TUOV, um grupo chamado Apoena monta a peça *Mãos sujas de terra*, que trata da atuação de posseiros e a expulsão de camponeses de suas terras. Em 1981 o grupo monta outro espetáculo intitulado *A ferro e fogo*, que trata da situação do operariado nas fábricas. A última peça é censurada tanto em âmbito federal como municipal, e depois de sofrer algumas alterações,

<sup>18</sup> A seguir, aquilo que comentamos a respeito dos grupos TUOV e Grupo Teatral Engenho parte da leitura da tese de doutorado de Alexandre Mate. Ver: Alexandre Luiz Mate. *A produção teatral paulistana de 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história – tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. Tese (de doutorado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008. Endereço: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-04122008-152310/pt-br.php>

<sup>19</sup> Isso foi ouvido pelo autor do artigo em algumas palestras e debates com a participação de César Vieira, que foi advogado de Augusto Boal na época do regime civil-militar. Depois de sair do Brasil, Boal trabalhou com não atores e criou o que passou a ser conhecido como Teatro do Oprimido.

finalmente é apresentada. Em 1986, dadas as dificuldades enfrentadas, agora frente ao mercado de entretenimento, o grupo Apoena se une a outro núcleo teatral da Cooperativa Paulista de Teatro, o Engenho de Arte, e dessa junção nasce o grupo que hoje constitui o Engenho Teatral, que a partir de 1993 abandona o Bairro do Bixiga, região central da cidade de São Paulo, e começa a rodar pelas periferias da cidade com uma estrutura móvel de teatro.

Com algumas diferenças relevantes, tais como, por um lado, o vigor do caráter amadorístico na cena do TUOV, e, por outro, a força da perspectiva histórico-dialética do Engenho Teatral, tecida dramaturgicamente a partir do contato com a comunidade interlocutora, esses dois grupos além de salvuardarem, em certa medida, o que de mais interessante há no passado em termos de experimentação estética e política, têm uma base estrutural que representa o sumo das atividades do Arena e dos CPCs. No caso do TUOV, existe a prática constante de inserção no quadro tanto de pessoas de comunidades locais como de estudantes universitários interessados nos trabalhos do grupo. O Engenho Teatral, por sua vez, mantém um quadro fixo de integrantes formados em universidades e em cursos de teatro e desenvolve uma poética que surge da relação com o público da periferia, o qual participa das atividades promovidas pelo grupo e acompanha seus espetáculos.

Na luta durante muito tempo, o TUOV e o Engenho Teatral encontram no final dos anos 1990 e início dos anos 2000 novos grupos com perfil alinhado às suas jornadas e logo esse encontro culmina no *Movimento Arte Contra a Barbárie*<sup>20</sup>, que também conta com a participação de intelectuais e artistas de outras linguagens artísticas. No interior desse movimento, parte da categoria de trabalhadores do teatro consegue se organizar e escreve uma proposta de projeto de lei voltada à fomentação e manutenção de pesquisa de grupos teatrais com trabalho continuado. O projeto é votado e aprovado na Câmara Municipal e, em janeiro de 2002, passa a vigorar a Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, na gestão da então prefeita Marta Suplicy, do Partido dos Trabalhadores (PT).

---

<sup>20</sup> Além do TUOV e do Engenho Teatral, outros grupos tiveram importante atuação no Movimento Arte Contra a Barbárie. Sem querer diminuir a importância de outros grupos atuantes no período, e apenas por uma questão de enfoque e escolha de linha discursiva, não coube citar todos os coletivos que participaram da luta pela Lei de Fomento. Para citar alguns nomes, outros grupos foram: Ágora, Cia. do Latão, Folias d'Arte, Cia do Feijão, Parlapatões, Fraternal Cia. de Artes e Malas-Artes e Teatro da Vertigem.

Dada a consolidação e andamento do Programa de Fomento, alguns grupos que surgem pouco antes ou durante o Movimento Arte Contra a Barbárie e participam da luta e elaboração da lei ganham fôlego e se firmam no cenário do teatro paulistano. Entre esses grupos, estão a Cia. do Latão e a Cia. do Feijão. Embora os planos de trabalho desses dois grupos sejam diferentes daqueles do TUOV e do Engenho Teatral, posto que nem a Cia. do Latão nem a Cia. do Feijão são grupos de teatro amador e tampouco possuem uma estrutura móvel de teatro que atua na periferia de São Paulo. Outro aspecto que aproxima esses dois grupos, a Cia. do Latão e a Cia. do Feijão, da perspectiva histórica das práticas iniciadas no Arena e CPCs, diz respeito ao elo que as pesquisas desses grupos mantêm com alguns intelectuais presentes nas universidades, tais como Paulo Arantes, Roberto Schwarz e Iná Camargo Costa; e ao fato de alguns de seus integrantes terem saído delas, ou de cursos técnicos de teatro, e ao mesmo tempo de manterem um diálogo frequente com movimentos sociais importantes, como é o caso de alguns trabalhos realizados pela Cia. Latão com o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), e da relação que a Cia. do Feijão mantêm com algumas comunidades quilombolas do litoral sul paulista.

A aproximação com movimentos sociais, aliás, faz parte de uma nova conjuntura histórica que marca as práticas de teatro de grupo que começam a aparecer nos últimos 30 anos. É esse intercâmbio, inclusive, que motiva e ajuda a orientar as ações coletivas entre os grupos teatrais paulistanos. Comparado ao contexto histórico do Arena e dos CPCs, destacam-se pelos menos dois diferentes aspectos fundamentais, sendo que o primeiro diz respeito às ações do Arena. Os integrantes desse grupo fazem algumas expedições ao Norte e Nordeste do País a fim de entrar em contato com movimentos sociais de base e assim “encontrar o povo brasileiro”, obsessão dos movimentos culturais de esquerda da época. Por outro lado, terminada a expedição, o grupo volta aos trabalhos no Arena e se depara com o dilema de sempre, apresentar e debater seus trabalhos à classe média pequeno-burguesa paulistana. Na cidade, para tentar se aproximar dos trabalhadores e da população excluída socialmente, uma alternativa ao Arena seria se alinhar a instituições como partidos, sindicatos e à UNE. Mesmo com a saída de Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, entre outros, tal fato não ocorre para o CPC.

Acontece que com os desdobramentos históricos dos anos 1960 e 1970 e até o processo de democratização do país, no decorrer dos anos

1980 e 1990, ocorre gradativamente uma inversão no papel de atuação de instituições como partidos políticos, sindicatos e a UNE. Se antes essas organizações buscavam representar as bases sociais frente ao governo, posteriormente elas passam a representar o governo frente às bases sociais. Numa palavra, é por isso que a principal força do Movimento Arte Contra a Barbárie se dá mais por conta de uma organização espontânea e necessária por parte dos grupos de teatro e da formação de um coletivo de luta em comum, do que por qualquer espécie de alinhamento político a instituições partidárias, sindicais e estudantis.

Outro fator importante a ser destacado é que nos anos 2000 os grupos de teatro paulistanos, diferentemente das dificuldades enfrentadas pelo Arena, encontram inúmeros movimentos sociais urbanos como canais de diálogo e de trabalho ligados diretamente às bases sociais. Com o passar do tempo, e a consolidação do Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, grupos que surgem nas periferias passam a se estruturar melhor e a ter um raio de atuação mais consistente e orgânico com o público local. Esse é o caso da Brava Companhia, composta por jovens formados em teatro e em outras áreas das ciências humanas. Localizada na região Sul de São Paulo, a companhia ocupa um espaço público ocioso chamado pela Prefeitura de Sacolão, o qual servia como uma espécie de feira permanente com preços populares. Depois do espaço ser abandonado pelo governo municipal, a Brava o ocupa e passa a chamá-lo de Sacolão das Artes<sup>21</sup>.

Para Antônio Gramsci, as relações hegemônicas entre as classes sociais, tanto do ponto de vista da política como da cultura, se dá pela mediação de seus intelectuais. Esses intelectuais nascem no interior dos grupos sociais que se organizam conforme a produção econômica da sociedade, e assim criam uma relação orgânica com sua classe social, dando a ela homogeneidade ideológica e política. Do lado da classe dominante, os intelectuais orgânicos tratam de organizar a produção cultural de modo a submeter todos os grupos sociais aos interesses da classe dirigente; ao passo que aos intelectuais orgânicos que representam os grupos sociais dominados, cabe o papel de trazer à consciência a necessidade histórica de superação das divisões sociais, do papel histórico dos trabalhadores nessa luta, e da importância da união das forças

---

<sup>21</sup> Outro grupo de teatro que faz um trabalho parecido com o da Brava Cia. é o Grupo Pombas Urbanas, localizado no bairro Cidade Tiradentes, extremo da Zona Leste da cidade, onde ocupa um grande galpão público e lá desenvolve inúmeras atividades culturais.

populares para o surgimento de uma nova ordem social (GRAMSCI, 1999). Nada melhor para sintetizar o papel desempenhado pelo trabalho artístico da Brava Companhia de Teatro e das atividades de seus integrantes. Sem medo de atrelar a sala de ensaio e o trabalho de campo na periferia às discussões teóricas exaustivas, a Brava faz o tipo de teatro de grupo que sintetiza o que há de mais interessante no passado com o que há de mais combativo no presente. As peças da companhia, ao mesmo tempo em que usam linguagens artísticas presentes nos meios de comunicação dominantes (como a televisão), concedem um tratamento estético próprio a esse material e conseguem causar ao mesmo tempo divertimento e estranhamento crítico; ou seja, algo não muito diferente do que usar bem o velho Brecht em tempos e conjunturas atuais. A Brava e seus integrantes desempenham o papel do que Gramsci denomina intelectual orgânico, e no campo do trabalho teatral são mediadores e produtores de uma cultura contra-hegemônica. Da perspectiva do plano de trabalho, a Brava Cia. leva o “centro para a periferia” e ao mesmo tempo faz da periferia sua fonte de construção poética. É comum que ao Sacolão das Artes sejam levados intelectuais de esquerda para a realização de debates, e também de espetáculos de grupos de teatro de outros locais.

O exemplo do plano de trabalho da Brava Cia. de Teatro representa práticas de muitos outros grupos paulistanos localizados nos rincões dos quatro cantos da cidade. Um deles é o grupo teatral Il Trupe de Choque<sup>22</sup>, gestado ainda no período em que alguns integrantes estudavam no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp), e que depois de formados continuam os trabalhos e passam a atuar no bairro periférico São Matheus, desenvolvendo um trabalho na Usina de Compostagem de Lixo desativada do local. O interessante é que o grupo trabalha com uma perspectiva pedagógica ligada ao universo acadêmico da filosofia, chamada pelo grupo de *Teatro Peripatético*, que inspirada na prática aristotélica de discutir filosofia caminhando, desenvolve um trabalho de pesquisa e montagem de peça com não atores, suscitando questões filosóficas por meio do teatro e preparando intelectual e artisticamente os integrantes do grupo advindos da universidade e os da comunidade local. Essa fusão

<sup>22</sup> A partir desse momento serão citados os grupos que participaram da mesa: (A prata da casa se posicionando sobre) Na crença e compromisso do teatro como experimento estético-social, a força do coletivo. Evento: V Semana de Estudos Teatrais – Teatro de Grupo na Cidade de São Paulo, novembro de 2013. Os grupos e seus representantes foram: Amanda Cavalcante (Il Trupe de Choque), Daniela Giampietro (Companhia Estável), Evill Rebouças (Companhia Arthumus de Teatro), Fabia Pierangeli (Teatro Girandolá), Juliana Mado (Coletivo Cênico Joanas Incendeiam), Natalia Siufi (Grupo Teatral Parlendias).

entre o universo acadêmico e o não acadêmico, ao mesmo tempo em que segue uma prática histórica do teatro de grupo paulistano, fortalece política e poeticamente a Il Trupe de Choque, inclusive por conta do fato de que alguns novos integrantes do grupo vêm do trabalho desenvolvido por ele.

O Coletivo Cênico Joanas Incendeiam é outro grupo que segue a linha de atuação e ligação entre a universidade e as comunidades de periferia. No caso desse grupo, o plano de trabalho que dá origem à peça *Homens e Caranguejos* parte de uma pesquisa de campo realizada fora da cidade de São Paulo, no horizonte de “outras periferias”; quais sejam, a Ilha de Deus, em Recife, no Estado de Pernambuco, e o Boqueirão, região da baixada santista do Estado de São Paulo. Além desse tipo de trabalho ter certa ligação com a herança de práticas como a do Arena e suas expedições, o resultado estético, de alguma maneira, acaba reverberando no universo social paulistano, em parte por conta do grande fluxo migratório de nordestinos, e em parte por conta da pobreza e da falta de assistência social encontradas nessas regiões e que na capital paulista ganham novas “roupagens”.

Outro grupo que em sua gestação tem contato com a universidade, e que desenvolve um plano de trabalho semelhante ao do Coletivo Cênico Joanas Incendeiam é o Grupo Teatral Parlendas. Depois de alguns integrantes saírem do Instituto de Artes da Unesp e ganharem alguns editais públicos, como o Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo (Proac), e o Fomento ao Teatro, o Parlendas se fortalece e amplia seu quadro artístico, agora com algo advindo de novas parcerias fora do âmbito acadêmico, e monta a peça *Marruá*, nome que designa touro bravo que foge do rebanho e vira bicho selvagem perdido na mata. A pesquisa da peça se dá por meio de expedições feitas ao Norte do Brasil e conta a saga do ciclo da borracha e a violência em solo de coronelismo tardio.

Depois de *Marruá*, o Parlendas, que conta as histórias do outro lado da história, estabelece parceria com o Coletivo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes e ocupa a sede compartilhada Clube da Comunidade do Patriarca (CDC Vento Leste) que fica no Jardim Triana, Zona Leste da cidade. Por essa aproximação, o olhar do grupo se volta para a herança histórica do coronelismo no norte do país. A partir dos recursos do Fomento ao Teatro, o Parlendas realizou um trabalho na Comunidade da Favela da Paz, localizada ao lado da nova Arena Corinthians, o “Itaquerão”, e, a partir daí, desenvolveu o projeto Cidade Em[traves] Estad[i] de Sítio; com o intuito de contar o outro lado da história da Copa do Mundo de 2014, no Brasil, a história da expropriação de residências de pessoas pobres

e a fartura dos gigolôs do futebol, quase um equivalente ao coronel do sertão, que na cidade veste o terno dos empreiteiros, políticos e dirigentes do esporte mais popular do País.

Trabalhos como o do Parlandas impressionam por conta da capacidade de articulação social, de combatividade política e da ligação disso à linguagem poética de grupos que surgem e se desenvolvem dessa maneira. Além disso, o Parlandas, assim como outros grupos, representa uma capilaridade crescente na atuação de coletivos formados nos últimos quinze anos que, percebendo a necessidade de ações culturais nas periferias, estabeleceram parcerias com as comunidades locais e se distribuíram pelas regiões metropolitanas da cidade de São Paulo. A cidade de Francisco Morato, por exemplo, tida como uma das mais violentas e menos assistidas socialmente na Grande São Paulo, desde 2007 abriga o grupo Teatro Girandolá.

Semelhante ao que a Brava Cia. de Teatro faz na Zona Sul da cidade de São Paulo, o Girandolá promove inúmeras atividades culturais na região onde atua, tais como saraus de poesia e literatura marginal, oficinas culturais, shows musicais e peças teatrais. Todas as atividades, inclusive, recebem artistas de outras regiões do Estado de São Paulo e cumprem um papel não feito pelo Estado, que é o de facilitar o acesso à arte e à produção cultural. Depois de montar uma peça voltada ao público infantil apresentada entre 2007 e 2009, em 2010 o Girandolá estreia o espetáculo *Aruê*, voltado ao público adulto, que explora manifestações religiosas afrodescendentes relacionadas à Pombagira e ao universo do feminino e do selvagem. No segundo semestre de 2011, o Girandolá ganha o edital de produção de espetáculo inédito do Proac e com base em outra pesquisa ligada aos povos originários do Brasil, agora voltada à cultura indígena, o grupo realiza um trabalho de campo com uma comunidade indígena Guarani Mbya, no bairro do Jaraguá, Zona Noroeste da cidade de São Paulo, e monta o espetáculo *Ara Pyau – Liturgia para o povo invisível*, estreado em maio de 2012.

O grupo Girandolá se depara com um “outro morador da periferia” da cidade de São Paulo, no caso o índio. No meio do que se costuma entender como periferia, regiões pobres e distantes do centro, e do que se costuma entender como o morador da periferia, trabalhador assalariado geralmente com baixa escolaridade, a região das aldeias Tekoa Pyau e Tekoa Ytu, no Jaraguá, destoa disso e abriga um “povo invisível” aos olhos da sociedade, da imprensa e das autoridades públicas. O trabalho do grupo Girandolá em

relação a essa comunidade indígena, não só contribui para destacar a luta e resistência desse povo, mas para mostrar que a periferia é feita de muitas periferias. A periferia da Grande São Paulo, no caso, nem é homogênea do ponto de vista étnico, nem se limita à espacialidade geográfica, posto que o não assistido social e culturalmente, o pobre, o morador de rua, o negro e o migrante nordestino, como outros “povos invisíveis”, nem sempre habitam, necessariamente, regiões longe do Centro da cidade; esses “povos invisíveis” também moram nos becos e cortiços das regiões centrais, debaixo de viadutos e em abrigos de associações beneficentes.

Aqui começa o trabalho de sentido inverso em relação à periferia. Se há uma percepção que leva alguns grupos de teatro a agirem sob força centrífuga na direção do centro para a periferia, há também um movimento centrípeto de outros grupos que desvelam o que é periferia no centro. A Companhia Estável de Teatro, por exemplo, curiosamente migra de uma cidade da Grande São Paulo com condições sociais opostas às de Francisco Morato, onde atua o Girandolá, e se aproxima da região central da cidade de São Paulo para trabalhar com “outro tipo de povo invisível”; no caso, moradores de rua que procuram abrigo no Arsenal da Esperança, instituição filantrópica de assistência social ligada à Igreja Católica, localizada entre o Brás e a Mooca.

Todos os integrantes fundadores da Cia. Estável estudaram na Fundação das Artes de São Caetano do Sul, cidade seguidamente indicada com o melhor IDH do País e com o 48º maior PIB brasileiro. Ainda fazendo o curso profissionalizante de teatro, em 2001, eles começam a consolidar o que viria a ser um grupo profissional e independente da escola. Terminado o curso, os integrantes dão continuidade aos trabalhos e começam a se envolver com mobilizações políticas do movimento teatral paulistano, o que faz o grupo criar um projeto de ocupação do Teatro Flávio Império, localizado na Penha, Zona Leste da cidade de São Paulo. Aprovado o projeto no edital da Secretaria Municipal de Cultura, a Cia. Estável dá início a primeira meta a ser alcançada: mobilizar a comunidade local e trabalhar na formação de público, uma vez que o Teatro Flávio Império estava há muito tempo sem atividades, fato este, inclusive, que fazia com que muitos moradores nem soubessem que ali era um teatro. No final do ano de 2004, depois de tentar e não conseguir ganhar o que seria o segundo edital de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo, a Cia. Estável vê a troca de gestão municipal fechar as portas para ocupações em espaços públicos e acaba tendo que sair do Flávio Império.

Depois de passar por um ano difícil em 2005, a Cia. Estável dá início a sua parceria no Arsenal da Esperança e começa os trabalhos em janeiro de 2006. No mesmo ano o grupo tem um projeto aprovado pelo Fomento e mergulha em pesquisas de fôlego em relação a teorias políticas e estéticas. Em 2007 a Cia Estável faz a montagem do espetáculo *Homem Cavalo & Sociedade Anônima*, trabalho no qual transparece a maturação da pesquisa e a consolidação de um teatro de grupo, que nasce da relação com movimentos sociais, de estudos aprofundados com intelectuais, da parceria com outros coletivos e do uso poético da realidade local como proposta estética.

A palavra é (des)territorializados, como usada por Alexandre Mate<sup>23</sup>. Sem estar em “seu território”, quer dizer, ao perder o chão de seu território, à semelhança de perda significativa daquilo que ocorre com a tribo Guarani Mbya, os nordestinos que vêm trabalhar em São Paulo passam por um processo de perda de identidade cultural em nome de postos de trabalho subumanos. O *homem cavalo* é a alegoria daquele que puxa a carroça de uma *Sociedade anônima*. Absurdamente, tal alegoria não poderia estar mais perto da realidade. Por meio de relatos dos homens abrigados no Arsenal da Esperança, o espetáculo da Cia. Estável conta a história de muitas histórias vividas por eles: a busca por uma vida melhor em São Paulo, o trabalho desumanizador, a distância e perda da família que fica para trás, o desemprego e finalmente a indignação. Tudo isso é arrastado pelo Homem Cavalo, que puxa uma carroça na qual essas histórias se misturam com os papelões e marcas publicitárias estampadas nos recipientes vazios a serem trocados por uns “trocados” que vira comida e cachaça.

Esses homens se tornam invisíveis socialmente na medida em que não estão no espaço de onde vêm, o Nordeste, nem no da metrópole, onde estão e não encontram lugar para ficar. Os viadutos, as praças e os edifícios públicos ociosos tornam-se os únicos lugares onde os pobres, indigentes e desempregados conseguem ocupar para não deixarem de existir totalmente. Isso parece fazer uma espécie de movimento “dialético regressivo”<sup>24</sup>, no qual a influência de um homem desumanizado sobre o

<sup>23</sup> Ver o artigo de Alexandre Mate em: Iná Camargo Costa (org.). Companhia Estável. Das Margens e Bordas – Relatos de interlocução teatral. São Paulo, 2011, p. 82.

<sup>24</sup> Aqui o termo “dialética regressiva” é usado livremente apenas para ilustrar um movimento oposto ao do desenvolvimento da civilização e das faculdades mentais do homem, o que levaria, conseqüentemente, a um tipo de barbárie diferente daquela advinda da razão instrumental, que faz a separação do homem e do mundo e o não reconhecimento dele em relação às coisas. No caso, “dialética regressiva” significa a negação completa do homem a sua condição humana num espaço que é a sombra do que é tido pela sociedade como espaço habitável.

espaço, e a influência de um espaço desumanizado sobre o homem, cria um homem e um espaço invisíveis, dos quais nascem a criminalidade, a violência e a barbárie como únicas formas possíveis de se alcançar o contrário; ou seja, a visibilidade social.

Dentro da perspectiva histórica de se usar a arte contra a barbárie, muitos fazedores de teatro de grupo percebem que para tentar inverter essa “dialética regressiva” de desumanização do homem/espaço, os territórios ociosos da cidade de São Paulo e sua ocupação para o fazer artístico seriam imprescindíveis para a humanização do ser social paulistano. Um desses grupos a trabalhar com espaços alternativos e ociosos é a Companhia Artehúmus. Assim como a Cia. Estável, a Artehúmus também nasce no ABCD paulista, só que na cidade de Santo André, e depois migra para a capital. Nos anos 2000, depois de tomarem contato com Antônio Araújo e Luís Alberto de Abreu, na Escola Livre de Teatro de Santo André (ELT), a Cia. Artehúmus direciona seu olhar para formas de dramaturgia que nascem da composição sócio-histórica de certos espaços públicos.

Dessa perspectiva do olhar voltado para espaços públicos, no caso, inóspitos, a Cia. Artehúmus cria a peça *Evangelho para lei-gos*, realizada em 2004 no banheiro público da Galeria do Viaduto do Chá, com financiamento do Programa de Valorização de Iniciativas Culturais da Secretária Municipal de Cultura de São Paulo - VAI. A proposta da peça é mostrar a vida de pessoas sem moradia que passam a habitar um banheiro público desativado. O público pode acompanhar a peça escolhendo a opção de ver as ações pelas frestas debaixo das portas, ou por um plano superior a elas.

Essa experiência da Cia. Artehúmus, no Centro da cidade de São Paulo, num dos lugares por onde transitam milhares de pessoas por dia, comprova a invisibilidade do homem/espaço desumanizados. O lugar onde se despeja os detritos humanos não usados é o mesmo que depois vira moradia de homens que são tratados como detritos sociais. É o avesso daquilo que na superfície do Viaduto do Chá é mostrado: lojas e marcas cobiçadas por um público que não quer olhar o chão onde pisa; isto é, o outro lado do território comercial é a (des)territorialização de um povo, da sua dignidade e identidade cultural.

O conceito de *dramaturgia em processo* usado pela Cia. Artehúmus em relação à pesquisa do grupo em espaços não convencionais, por conta do seu caráter ensaístico, e principalmente por entender a interferência das pessoas e dos fatos locais onde se desenvolve a poética teatral, bem como

outras questões levantadas aqui, é mais um elemento que caracteriza e ajuda a entender o fazer artístico do que é teatro de grupo no novo cenário paulistano. A proposta de transitoriedade construída a partir das leis de mercado, que quer lançar a ideia de espaço concreto a um plano metafísico, não engana os grupos de teatro que enxergam a permanência do que está ali, no território intransitivo da exclusão social. Aliás, isso pode ser içado ao plano da consciência social tanto por meio da barbárie como da arte.

Para terminar, dá para dizer que fazer teatro de grupo no novo cenário paulistano implica, inevitavelmente, em se produzir uma arte contra qualquer tipo de mercantilização da cultura. Pelo menos é isso o que mostra as origens históricas do atual teatro de grupo feito na cidade de São Paulo, desde a herança do Arena e CPCs, ao contato com as universidades e pensadores de esquerda, até sua ligação orgânica com os novos movimentos sociais de base que, conseqüentemente, fomentam a pesquisa de novas linguagens e o surgimento de novos grupos.

## Referências bibliográficas

CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes – e outras histórias contadas pelo Teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

CARVALHO, Sérgio (org.). *Introdução ao teatro dialético*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2009.

COSTA, Iná Camargo (org.). *Companhia Estável. Das margens e bordas – relatos de interlocução teatral*. São Paulo: Cia. Estável, 2011.

\_\_\_\_\_. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 2006.

DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (orgs.). *Teatro e vida pública – o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. São Paulo: Editora Hucitec & Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere* (V. 2). Rio de Janeiro: Record, 1999.

MATE, Luiz Alexandre. *A produção teatral paulistana de 1980 – R(ab)iscando com faca o chão da história – tempo de contar os (pré)juízos em percursos de andança*. Tese (de doutorado) apresentada ao Departamento de História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2008. <http://migre.me/qC20N>

## Endereços eletrônicos

Companhia Artechúmus: <http://artehumus.blogspot.com.br/>

Companhia Estável de Teatro: <http://territorioestavel.blogspot.com.br/>

Coletivo Joanas Incendeiam: <http://migre.me/qC273>

Engenho Teatral: <http://engenhoteatral.wordpress.com/>

Grupo Teatral Parlendias: <http://www.grupoparlendas.com/>

Teatro Girandolá: <http://www.teatrogirandola.com.br/>

CARVALHO, Sérgio. *O teatro de grupo em São Paulo e a mercantilização da cultura*. IN: <http://www.sergiodecarvalho.com.br/?p=1804> (Texto extraído da internet em 24.04.2014).