

## Théma / Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos

# « Trabalhadores da Cultura: efervescência e luta do teatro de grupo paulistano »

Carolina de C. ABREU

### Résumé

Contrariant le caractère spectaculaire des représentations théâtrales capitalistes, la réunion de plusieurs groupes de théâtre de la ville de São Paulo a transformé en mode de vie la réflexion critique, le théâtre politique et les représentations d'acteurs de régions périphériques. Il s'agit d'un ensemble de compagnies théâtrales, presque deux douzaines, "travailleurs de la culture", impliqués avec les mouvements sociaux locaux et la tradition internationale marxiste. Offrant spectacles épiques, opéras, cortèges et défilés de carnaval à travers les rues, les terrains squattés et les chemins d'accès difficile, ces groupes créent et recréent dans les quartiers de la périphérie paulistana, depuis plus d'une décennie, des espaces conçus pour la convivialité et les festivités.

Un théâtre public et gratuit que se propage de bouche-en-bouche, de compagnon en compagnon et qui prend d'assaut les places publiques du vieux centre urbain en fin d'après-midi ou qui mérite une affiche devant un espace squatté aux confins de la ville. Théâtre qui se nourrit anthropophagiquement de l'agitprop soviétique et du théâtre épique allemand, devenant rire populaire sud-américain. Pédagogie de l'opprimé dont l'héritage est prolongé par des cours de théâtre offerts dans des écoles publiques ou des favelas. Un mode de vie qui a recours au travail collectif de volontaires pour se constituer des locaux et soutenir l'action, toujours généreux lorsqu'il s'agit de partager vin, musique et poésie.

### Abstract

Group theaters in São Paulo make a way of life out of critical thinking, political theater and non-mainstream practice, running counter to spectacular capitalist works. A collective of group theaters in the city brings together almost twenty companies, who hold in common radical modes of thinking and seek to advance fighting strategies. The fact that they define themselves as "labourers of culture" is emblematic of their engagement with current local social movements and the International Marxist Tendency. Presenting epics, operas, parades and carnivals in the streets, occupations and *quebradas* have been creating and recreating spaces for meeting, talking and partying on the São Paulo outskirts for over a decade.

Free public theater presentations that are not publicised in the guides of major newspapers, but that spread like news by word-of-mouth thanks to fellow comrades, take by storm the squares of the old town in the late afternoon, or get under the limelight in front of one of the occupations on the outskirts in the extreme of South or East São Paulo. This is a theater that feeds anthropophagically from Soviet agitprop and German epic theater as it becomes popular laughter in South America. By extending the legacy of the *Pedagogy of the Oppressed*, it offers theater workshops in public schools and slum courts. It is a way of life that makes the most out of joint efforts to build and support their theater venues, always generously sharing wine, music, and poetry.

### Resumo

Na contramão das obras capitalistas espetaculares, coletivos de teatro de grupo paulistano fazem do pensamento crítico, do teatro político e da atuação periférica um modo de vida. Um coletivo de companhias de teatro, quase duas dezenas, que compartilham pensamento radical e multiplicam estratégias de luta. Sua própria definição enquanto "trabalhadores da cultura" é emblemática do seu engajamento com os atuais movimentos sociais locais e a tradição internacional marxista. Oferecendo

épicos, óperas, cortejos e carnavais pelas ruas, ocupações e "quebradas" criam e recriam há mais de um década espaços de encontro, conversa e festa pelas periferias paulistanas.

Teatro público e gratuito que não sai anunciado pelos guias dos grandes jornais, mas corre como notícia no boca-a-boca dos companheiros, surge como assalto pelas praças do centro antigo no fim da tarde, ganha cartaz na frente de alguma das ocupações na periferia do extremo sul ou leste da cidade. Teatro que alimenta-se antropofagicamente do agitprop soviético e do teatro épico alemão para se fazer riso popular sulamericano. Pedagogia do oprimido que estende herança pelos cursos de teatro oferecidos em escolas públicas e quadras de favelas. Modo de vida que se vale dos mutirões para construir e suportar suas sedes para teatro, sempre generoso no compartilhar vinho, música e poesia.

Tenho sincero respeito por aqueles artistas que dedicam suas vidas exclusivamente à sua arte - é seu direito ou condição! - mas prefiro aqueles que dedicam sua arte à vida.

(Augusto Boal)

## **Companhia Estudo de Cena: prólogo de um teatro sem cortinas de veludo ou lugares marcados**

Lá pelas 4 horas da tarde de sábado, surge na praça da República o cortejo do Fulero Circo cantando refrão: "a raiva e a fome é coisa dos hõme". A moça bonita que sustenta o standarte da Companhia Estudo de Cena, convida: "chega mais, vai começar o teatro... chega mais".

*Fulero Circo* é peça criada para as praças do centro e das periferias de São Paulo, para os assentamentos e acampamentos dos movimentos sociais desse imenso Brasil. Debochada, mas também delicada, engraçada, mesmo quando levanta duras críticas à perseverança da desigualdade social, *Fulero Circo* é uma peça cheia de música. O que passa despercebido ao seu grande público é que o refrão que aciona a brincadeira é tradução do alemão Bertold Brecht.

De fato, pouco parece importar a citação das referências que compõem obras como esta, que irrompem pelas praças públicas, propositalmente fora dos teatros com lugares marcados. Palhaçaria popular, baião, arquivos da ditadura, poesia russa, programas de auditório, são apenas algumas das fontes que servem de material para as antropofágicas criações dos coletivos do teatro de grupo paulistano. As fontes são diversas, digeridas sem pudores, mas com uma orientação precisa: a crítica social engajada.

A página de apresentação da Companhia Estudo de Cena pronuncia:

*O teatro que o grupo se propõe a realizar vem de encontro com uma arte contra-hegemônica que tem seu conteúdo definido por temas que contribuam com o debate sobre as condições atuais da vida, sem reforçar a paralisia inoperante ou a lucidez negativista de parte do pensamento crítico e sim assumindo a responsabilidade do artista por tencionar o futuro. (1)*

A responsabilidade assumida por esses artistas do teatro de grupo paulistano, de tensionar o futuro, realiza-se pela instauração de um teatro sem cortinas de veludo ou lugares marcados. Sua atuação pública e gratuita radicaliza, para além da estética de suas obras, o que Bernard Dort (1988) definiu como "vocaçãõ política" do teatro ocidental. (2) Ainda que "necessariamente político, o teatro só é crítico por opção", inteira Fernando Kinas (2013b, p. 25), diretor da Kiwi Cia. de Teatro, uma das importantes companhias que participa da cena militante em São Paulo.

E entre o teatro interessado na reflexão crítica e o teatro militante ainda há um pequeno abismo já que é possível, de muitas formas, aspirar a uma espécie de arte transcendental, separando [conceitualmente] a produção estética da sua intervenção nas coisas do mundo. (3) Esta distância [profunda] não se realiza pela

forma ou o conteúdo das obras teatrais, o que Walter Benjamin chama de *tendência* política, mas se dá, necessariamente, pelo seu modo de fazer - ou ainda, "em função de sua posição no processo produtivo", tal como argumenta Benjamin (1994) em *O autor como produtor. Conferência pronunciada para o Estudo do Fascismo, em abril de 1934*.

Este ensaio trata, então, do modo de fazer teatro militante na cidade de São Paulo. Trata dos homens que não se contentam com a observação crítica sobre os outros, e então criam peças, encontros teatrais, intervenções de agitação e propaganda (agiprop), como forma participativa e combativa de estar no mundo. Este ensaio trata da arte que existe nos homens e nas mulheres que querem rebelar-se.

\*\*\*

Sobre a opção crítica e militante do teatro de grupo paulistano ensaiei texto, e convido, agora, o leitor a acompanhar esta história ainda não apresentada em outros palcos escritos.

O fazer teatral como debate das condições atuais de vida foi temática à qual dediquei um projeto de pós-doutorado a fim de realizar ensaios videográficos e experimentos de uma antropologia brechtiana, interessada que eu estava em aprender junto com o teatro militante de São Paulo. <sup>(4)</sup>

Algumas possibilidades para uma antropologia brechtiana já haviam sido apontadas no meu doutorado <sup>(5)</sup>, pressuposto que a escrita etnográfica encena uma autoridade específica, porém pode se valer de distintas estratégias discursivas.

Para tratar da encenação da antropologia, John Dawsey (2013, p. 85) evoca a etimologia da palavra *teatro*, que, assim como *teoria*, nos remete ao "ato de ver" (do grego *thea*). Isto significa dizer que o empreendimento teórico seria algo como o teatro, ou seja, um exercício do "cálculo do lugar olhado das coisas", conforme a definição de teatro oferecida por Roland Barthes (1990, p. 85) que é acionada por Dawsey. A analogia é sugestiva, ainda mais se tivermos clareza sobre qual seria o tipo de teatro produzido pela antropologia que exercitamos.

Valendo-se das orientações brechtianas para a construção deste olhar, a apresentação deste texto segue, então, como uma encenação que intenta ultrapassar o realismo positivista baseado no propósito e na crença de "mostrar a coisa tal como ela de fato aconteceu", e volta-se a alguns dos "sonhos coletivos" atuados pelo teatro de grupo militante em São Paulo. <sup>(6)</sup>

Tal proposta tomou [necessariamente] a forma de ensaio já que, como anota Theodor Adorno (2003, p.15) "ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica".

Em *O ensaio como forma*, Adorno nota que, caracteristicamente, o ensaio, em vez de pretender alcançar algo cientificamente novo, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram, pois seu caráter diferenciado não é nenhum acréscimo, mas sim o seu meio. Ocupa um lugar entre despropósitos: começa "com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer" (Adorno, 2003, p. 16). <sup>(7)</sup>

Sua intenção se desembaraça da ideia tradicional de verdade e recai sobre o processo de desvendar seu objeto de interesse, deixar transparecer o desconcertante da coisa. "O pensamento é profundo por se aprofundar em seu objeto, e não pela profundidade com que é capaz de reduzi-lo a uma outra coisa?", comenta Adorno (2003, p. 23). Nesse processo, o ensaio compõe experimentado, revirando, apalpando, questionando seu objeto. <sup>(8)</sup>

Este ensaio, pois, que ora lhes apresento, próximo tanto quanto possível de seu objeto, faz-se como um arranjo experimental: episódico como o teatro brechtiano, procura por um modo de evocar certa leitura do mundo através do jogo de interrupções entre o texto e suas notas de rodapé. O caráter persuasivo de sua comunicação aloja-se na determinação da exposição como tal. Em detrimento das deduções conclusivas, este ensaio prefere as conexões transversais entre os elementos. Neste sentido brinca com (desloca ludicamente) a semântica dos nomes dos grupos de teatro com os quais travou diálogo <sup>(9)</sup> apresentando-os

lado a lado ao anúncio das temáticas pertinentes.

Este ensaio, que ora lhes apresento, próximo tanto quanto possível de seu objeto, não tem pudores de servir, sem prejuízo de sua razão crítica, também como uma peça de agitprop.

Através da alegoria do teatro épico, este ensaio carrega a prática antropológica com a consciência de que ela é uma encenação que escolhe uma perspectiva específica de apresentação e que tem consequências políticas sobre as quais devemos nos responsabilizar. A aceitação de que os textos etnográficos são inescapavelmente alegóricos - ainda que não sejam apenas, ou predominantemente, alegorias <sup>(10)</sup> - revela algumas das suas dimensões políticas e éticas, modifica e complexifica as formas com que eles podem ser escritos e lidos, pontua James Clifford (2008).

## Cia. Antropofágica: herança e utopia

É certo que Brecht é referência inestimável para para qualquer teatro que se quer crítico e sua obra é material fundamental para a prática do teatro de grupo paulistano. <sup>(11)</sup> Mas quando eu trato do teatro de grupo, não trato de qualquer grupo de teatro. Debruço-me sobre os agrupamentos teatrais que se fazem como organizações coletivas, que buscam compartilhar os saberes e os meios de produção teatral, que fazem da experiência teatral também um experimento de organização social. O teatro é, então, meio e instrumento, ferramenta e arma para forjar uma sociedade mais justa. Antes de definir como seu teatro pode ser feito, perguntam para quem e para que o teatro pode servir. <sup>(12)</sup>

Eu trato de certo "coletivo de coletivos" <sup>(13)</sup> que faz teatro como forma e "em luta social", tal como define Luciano Carvalho (2011), do Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes. Seus participantes, conscientes que são da importância de sua organização política, articulam parceiras em diversas direções, trançam uma rede de grupos de teatro de periferia e constituíram-se como um sujeito coletivo.

Sim, são esses os grupos de teatro que habitam a periferia da cidade, instaurando sedes através da apropriação de espaços abandonados ou simplesmente atuando por praças e passagens marginais. São grupos que raramente veem suas peças anunciadas nos encartes dos grandes jornais e revistas, ainda que colecionem prêmios pelas dramaturgias criadas. Oras, eles desprezam publicamente os troféus ganhados como forma de publicizar sua própria crítica ao sistema. Na sede do Dolores por exemplo, há pelos menos quatro anos, uma estatueta do Prêmio Shell <sup>(14)</sup> passa despercebida, pelo chão, como suporte que está para a porta do corredor dos banheiros.

São eles quem, na ocupação da FUNARTE de 2011 levantaram a questão e a bandeira de serem artistas "trabalhadores da cultura". Eles são os artistas militantes prontos para e aprontando a revolução social.

É claro que Brecht é herança importante para suas atuações, mas eles acionam uma tradição um tanto mais antiga que começa com o agitprop soviético, faz jus a Erwin Piscator e constituiu-se nacionalmente no início dos anos 1960, com o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o CPC da UNE) e o Teatro de Arena paulista - reconhecido, então, como posto avançado de defesa da dramaturgia nacional engajada.

Apropriam-se das iniciativas, encaram os paradoxos e trabalham ativamente contra o soterramento das tradições e o esquecimento do teatro militante de esquerda. No início de 2014, por exemplo, a Companhia Antropofágica organizou a II Feira Paulista de Opinião, que foi ao mesmo tempo a I Feira Paulista Antropofágica: rasura e justaposição desejada.

O evento recolocou a pergunta da primeira que foi dirigida por Augusto Boal em 1968 <sup>(15)</sup>: "o que pensa do Brasil hoje?", para ser, então, respondida por mais de trinta apresentações de grupos de teatro, música, cinema, poesia e prosa durante dois intensos dias. O convite para a II Feira Paulista de Opinião, a um só tempo também I Feira Antropofágica, já anunciava um modo próprio de fazer: devoração do passado no presente. Eis que o convite para a refeição de histórias, canções e atuações, fez-se banquete.

A Feira foi encontro. Oferta generosa para o compartilhar comida, vida e canto. Oportunidade de estar

junto, em mesa redonda, que (re)compôs tradição.

A geração que fez Feira em 1968 <sup>(16)</sup> abriu história para inserir narrador e ouvintes num mesmo fluxo. História não esgotada, aberta para a constituição de uma memória comum. A escuta interessada dos presentes, o brilho atento no olhar, os sorrisos discretos pareciam, então, saborear a herança com muito respeito às perdas e à dor. Não havia nostalgia, não. Foi um lembrar o(s) golpe(s) sem reduzir-se à frieza de uma denúncia.

Das tênues fronteiras entre palcos e platéias surgiram os contornos da mesa redonda. Caminhávamos de cena em cena como num jogo de ocupação do espaço entre os gestos, as músicas, as danças e as falas. A comunhão se fez com musicais, intervenções de agitprop, poemas, palestras, palhaçaria... e cinema, malabarismos, canções, jogos de futebol e carnaval.

O impulso antropofágico nos convidava a cantar a trilha de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* <sup>(17)</sup> sobre os 50 anos do Ato Institucional I <sup>(18)</sup>, ambos de 1964. Mas o aniversário não foi lembrado como comemoração, não se comemora a instauração de uma ditadura. Soava antes como um chamado: preparar carroças, canoas, içar velas, "o sertão vai virar mar, o mar vai virar sertão". Terra nossa, que não é de Deus nem do Diabo. O vermelho do sangue derramado nesta terra roxa <sup>(19)</sup> foi apropriado como bandeira de uma paixão. Ato político deliberado que levanta bandeira vermelha. <sup>(20)</sup> Paixão força que se lança contra os silenciamentos, os esquecimentos, a apatia. Utopia armada pela arte por uma terra compartilhada.

Entre os grupos que se apresentaram estava o Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV, constituído em 1972, o mais antigo na militância teatral junto às camadas populares paulistanas. Pelas rodas de conversa, César Vieira - nome artístico de Idibal Piveta, dramaturgo da companhia e também advogado paulista que defendeu presos políticos durante a ditadura militar brasileira - encontrava-se com amigos. Também presente estava o Engenho Teatral, outro caso raro de companhia de teatro de grupo com mais de 30 anos de existência. A grande maioria dos grupos que compunham o evento surgiu à partir do final dos anos 1990, engajou o movimento intitulado Arte Contra a Barbárie e, assim, criou condições para outros grupos mais jovens, também presentes, existirem.

## Cia. Estável de Teatro: condições materiais de produção

A I Feira Antropofágica foi evento gratuito, propositalmente público, ainda que tenha sido, sem dúvida, uma grande produção: mais de 32 apresentações por seis espaços palcos diferentes; pipoca, café, doces e cachorro quente servidos à platéia durante as mais de 20 horas de duração. Foi como uma rara oferta festiva gestada por pesquisa teatral, reflexão crítica e luta política.

Quase todas as companhias que se apresentaram constituíram, em meados de 1998, o Movimento Arte Contra a Barbárie. Outras eram como que os "filhos" das condições gestadas naquela virada de século.

O movimento foi organizado por artistas do teatro paulistano a fim de lutar por formas de trabalho que não priorizassem a lógica do consumo e a mercantilização da arte. Compôs-se em luta contra as políticas culturais vigentes no Brasil que [ainda] estimulam a subordinação das iniciativas artísticas ao patrocínio de empresas e corporações. A expressão mais bem acabada nesta direção é a lei federal de incentivo à cultura [Lei Rouanet] de 1991, que consente isenção fiscal no valor do Imposto de Renda a empresas que financiem projetos culturais ?sob forma de doação ou patrocínio?. Tal política possibilita que o rendimento empresarial, então omitido à arrecadação do Estado, seja investido em projetos culturais que promovem as marcas e produtos destas empresas.

O Movimento Arte Contra a Barbárie, tanto por causa de um trabalho coletivo dedicado que esquematizou propostas concretas, como por uma oportunidade aberta pela sucessão do partido de centro esquerda da situação, redigiu e conquistou condições de produção teatral inéditas até então no país. Em 2001, conseguiu a aprovação da Lei de Fomento ao Teatro que passou, no ano seguinte, a destinar parte do orçamento da cidade de São Paulo para o apoio, a manutenção e a criação de projetos de trabalho

continuado de pesquisa e produção teatral. A conquista assegurou, ainda que minimamente, o desenvolvimento artístico dos grupos sem amarr-los aos objetivos mercadológicos e os resultados financeiros, tal como o melhor acesso da população aos espetáculos. Suportou, demais, a formação e a manutenção da experiência do teatro de grupo voltado para o desenvolvimento do pensamento crítico e da busca por formas de trabalho não capitalistas, cujo caráter é marcadamente excludente.

Maria Sílvia Betti fez notar a importância das condições de produção gestadas pela Lei de Fomento na comemoração de sua primeira década:

*No interior dessa conquista um avano importantíssimo foi registrado no campo da cultura: passou-se a procurar condições essenciais para o estudo e a reflexão crítica, e passou-se a enxergá-los como fatores integrantes não só da representação das questões sociais e culturais, mas também da luta pela transformação da sociedade. (Betti, 2012, p. 39)*

A Lei do Fomento incentivou o debate sobre a peculiaridade histórica e artística do teatro, possibilitou um crescimento vertiginoso, ainda que frágil, da capacidade de atuação dos jovens grupos teatrais da cidade, multiplicou os novos grupos e as modalidades do fazer teatral. Possibilitou o amadurecimento tanto dos processos cnicos, como das estruturas e métodos de criação em várias regiões da cidade. (21)

A Lei do Fomento suportou, direta ou indiretamente, programas complementares de reflexão e pedagogia que alcanaram plateias populares em ruas, galpões, escolas, centros comunitários de alguns dos bairros pobres de São Paulo. Sustentou programas dos grupos de teatro que compartilham com as comunidades periféricas debates e discussões, tal como o acesso ao processo de estudo e à pesquisa em geral. Muito mais importante do que levar para a periferia as possibilidades do teatro, o Lei de Fomento suportou, mesmo que precariamente, as iniciativas teatrais dessas regiões.

## **Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes: tecnologias de combate**

A Lei de Fomento não foi exatamente projetada para atender as periferias do sistema teatral, mas teve repercussão importante nesta direção. No decorrer dos anos 2000, a atividade teatral da cidade de São Paulo multiplicou-se, vimos florescer companhias de teatro de grupo (22) e apresentações pelas periferias. Diversos grupos amadores de teatro profissionalizaram-se com seu suporte e engajaram-se no processo de luta política de suas regiões ou classe. Assumiram a responsabilidade pela realização de um teatro popular, gratuito e contestador. Um teatro contra hegemônico e anti mercadológico, que reconhece seu especial valor não num produto ou resultado, mas no seu processo de fazer.

Na construção desta história, alguns grupos ocuparam espaos pelas periferias da cidade como sede para ensaios e espetáculos, transformando, pela ação de mutirões de artistas, lugares abandonados pelo poder público em centros culturais. Procuram, então, a atuar diretamente com a comunidade do entorno: promovendo eventos festivos, oferecendo teatro e cursos, compartilhando lugar para as iniciativas locais da prática da capoeira e encontros do Alcolicos Annimos, por exemplo.

O Clube da Comunidade Vento Leste - CDC, situado em Cidade Patriarca, bairro da zona leste de São Paulo, era terreno amplo com um galpão que estava abandonado pela prefeitura até que, em meados de 2004, o grupo de teatro Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes revitalizou o lugar. Reformou galpão, construiu banheiros, ensaiou pea, compôs músicas, criou uma "arena arbórea", para apresentar seu "teatro mutirão". O mutirão - uma tradição dos trabalhadores das classes populares brasileiras -, dizem eles do grupo: " a insistência em fazer arte, a busca pelo trabalho não alienado, as tentativas de organizar-se coletivamente e de forma horizontal?" (23).

A "arena arbórea"  um espao em semi círculo construído entre árvores, defronte ao barranco do terreno. Foi criado especialmente para a realização do espetáculo *A Saga do Menino Diamante ? Uma pera Periférica* onde atuaram 32 artistas por uma "jornada épica" que procurava revelar "uma somatória de experiências sociais, onde nós, indivíduos em relação, não nos percebemos como construtores da cidade, da sociedade e da vida que nos cerca" (24).

Após o primeiro ato, o público era convidado a degustar um caldo quente preparado em cena. Na sequência da peça acontecia a Festa, que seguia até as quatro horas da madrugada - quando o metro da cidade, suspenso às onze horas, voltava a funcionar -, e abria espaço para conversas sobre arte, cultura, vida na cidade, sociedade e periferia.

O CDC é o único equipamento cultural-desportivo público de toda a região. Espaço auto-gerido pelos grupos ocupantes <sup>(25)</sup> através da realização de assembleias públicas quinzenais. Seus limites de aproximadamente 10 mil m<sup>2</sup> são continuamente reestabelecidos através de construções e intervenções pelo território: quadra esportiva, salas de ensaio e apresentações, cozinha externa e interna, pista de caminhada, jardim de esculturas, grafite, festas, carnavais, apresentações musicais e teatrais. Os esforços visam, especialmente, mobilizar os moradores dessas periferias para o uso do espaço com fins de criação cultural e formação política popular. A luta é constante, desenvolve-se tanto em negociações sem garantias junto ao poder público, como também junto à população do entorno já que é comum candidatos com interesses eleitorais proporem outros usos para o espaço.

Noutra frente, mas também constituindo espaço carregado de sentimento político de transformação através da consciência e da participação popular, a Cia. Estável de Teatro sedia suas atividades no albergue Arsenal da Esperança. O albergue, instituição ligada ao Serviço Missionário Jovem <sup>(26)</sup>, acolhe diariamente 1.150 homens em situação de rua?, muitos deles catadores de lixo que puxam carroças pela cidade. Localizado no bairro do Brás, o Arsenal da Esperança foi tornado palco e local de pesquisa da Cia. Estável que apresentou o espetáculo *Homem cavalo & sociedade anônima* como forma de diálogo e crítica social. <sup>(27)</sup>

Ao abrir o grande portão do Arsenal da Esperança para uma peça, o teatro do grupo, convidando o público a entrar, levanta as cortinas de um universo peculiar. Pelas ruazinhas que cortam o grande conjunto de prédios, a plateia acompanha o teatro numa espécie de cortejo por entre as possibilidades pulsantes do passado e as feições do fardo, do sofrimento, dos projetos da vida presente.

Sobre *Homem cavalo & sociedade anônima*, uma fábula do homem animalizado e explorado em seus esforços por sobrevivência?, Alexandre Mate (2011, p. 78) anotou: "[é] impossível assistir ao espetáculo e não perceber os protagonistas daqueles fragmentos na cena e fora, mas tão perto, dela. Normalmente circunspectos, alguns desses homens ? cujas próprias histórias lhes são (re)apresentadas ? comentam, tentam interferir".

Entre alguns ?desses homens? estava S. Argeu, que num dia de ensaio se aproximou e ficou observando. Tal como lembra um dos atores do grupo: ?assistiu à apresentação e chorou. Voltou diversas vezes. Virou parte do que compõe o espetáculo. Cantava, torcia, chorava, comentava... Só que nós, já a esta altura, não o encarávamos mais durante a peça: poríamos tudo a perder, tomados pela emoção?.

S. Argeu, pouco tempo depois, durante uma oficina de escrita, deixou registrado em poesia:

*O forte usa o fracassado*

*Pois, aquele que tem dinheiro,*

*Você obedece e fica calado.*

*Faz do anônimo substituto de animal,*

*Carregando nas costas seu peso Bruto,*

*Entre vento, chuva, temporal.*

Depois de mais duas estrofes, a poesia ganhava fim com outra possibilidade de história: ?mas se deixarmos o anonimato, desta gente não precisaremos de esmola?. Ainda sem o contorno de um projeto, a poesia lança um chamado.

As instalações onde hoje funciona o albergue foram construídas em 1886 para a Hospedaria de Imigrantes, a fim de abrigar os recém-chegados a São Paulo - quando o Brás ainda era periferia longínqua. Os imigrantes dormiam, comiam, recebiam atendimento médico na hospedaria durante os primeiros dias em terras brasileiras, até serem distribuídos pelos locais dos empregos disponíveis em fazendas e/ou fábricas. A hospedaria funcionou até a década de 1970. Em 1998 ganhou, no prédio principal, um Memorial do Imigrante com o objetivo de preservar, pesquisar e divulgar essa memória. Por entre as tantas fotografias catalogadas, numeradas e arquivadas é possível encontrar algumas do teatro encenado pela periferia paulistana na virada do século passado: teatro operário realizado pelos anarquistas italianos. Ainda que não seja lembrado pelo teatro militante da atualidade, faz-se necessário notarmos, mesmo que brevemente, que tais terrenos são prenhes de história.

## Pombas Urbanas: histórias latino americanas

O teatro operário em São Paulo floresceu no início do século XX até 1937, quando a predominância do sindicato corporativista e a repressão sobre organizações independentes aniquilou a movimentação política e cultural da classe. (Lima & Vargas, 1986)

Foi teatro realizado por operários italianos, para operários italianos. Teatro seguido de festa. Acontecimento teatral que compunha um evento social mais amplo: as *veladas* de sábado, iniciadas com teatro, acrescida de música, baile e conferência, viravam a madrugada.

A classe operária de São Paulo, antes mesmo de estabelecer uma imprensa, já se vinculava socialmente através do encontro teatral, apontam as historiadoras Mariangela de Lima e Maria Theresa Vargas (1986). Uma linguagem que não requeria alfabetização, ao mesmo tempo que tinha como objetivo a alfabetização política.

Os primeiros desses espetáculos são simultâneos à chegada dos primeiros contingentes de imigração, final do século XIX. ?Era uma espécie de teatro repentista?, conta um dos participantes. ?Uma dramatização de um acontecimento que era importante na ocasião. Sua finalidade era fazer com que os operários compreendessem uma situação e fossem obrigados, diante dela, a tomar uma atitude.? (28) Indício de um teatro épico em terras brasileiras, antes mesmo de falarmos em Brecht. (29)

Uma vez que as razões para a migração variavam - e é certo que haviam exilados políticos europeus entre eles - alguns dos membros dessa sociedade, também imigrante, encarregaram-se de dar assistência cultural aos recém-chegados. (30) Além de auxílio material, preocupavam-se em instruir sobre as condições de trabalho no novo país. ?Entre outras coisas, o teatro é aqui uma continuidade do esforço desenvolvido pelo imigrante para, através da unidade do grupo ético, organizar uma defesa como classe.? (Lima&Vargas, 1986, p. 169)

Esse foi um teatro muitas vezes encenado em língua estrangeira - principalmente italiano, mas também espanhol e francês -, que dispensava qualquer renovação (31) já que tratava mais de uma comunicação peculiar entre palco e platéia, que nada tinha a ver com a qualidade do espetáculo, mas sim com a identificação da platéia aos problemas ou personagens apresentados. Alegorias caricatas do patrão, do nobre e do trabalhador apresentavam-se frente a uma plateia que se manifestava constantemente, por vezes, também ardentemente, gritando, aplaudindo, comentando, vaiando ou elogiando.

O teatro, além de didático, promovia o agrupamento, o lazer e a aspiração artística dos operários paulistanos. Era evento, já naquela época, de um acontecimento social mais amplo (32): a *velada* - encontro que começava as vinte horas de sábado e terminava com baile, às quatro ou cinco da manhã de domingo -; oportunidade de lazer que esses trabalhadores criaram para si mesmos. Ato coletivo, de reforço de unidade de classe, esse teatro social não se interessava pelo teatro burguês - nem como espectador, nem como aspirante a ator. A impermeabilidade era mútua entre os grupos amadores libertários e o teatro profissional que acontecia no centro de São Paulo. Os operários que dedicavam todo tempo livre à realização dos próprios espetáculos não dispunham de condições para acompanhar o movimento cultural da cidade.

Mais importante do que a qualidade estética de suas obras, foi o processo de engajamento que procurou



construir, num sentido semelhante ao que o peruano Lino Rojas <sup>(33)</sup>, mais de cinquenta anos depois, já despido das doutrinas anarquistas, mas ainda imbuído por impulso de construção coletiva pela arte, acionou com a ideia de 'teatro comunitário' junto aos jovens das periferias paulistanas.

Em meados de 1989, Lino Rojas abriu curso de iniciação ao teatro - o projeto *Semear Asas* - a fim de articular jovens interessados no fazer teatral para desenvolver processo de 'construção de um ator, de uma linguagem cênica e de uma dramaturgia a partir da experiência brasileira urbana periférica'. Mais de 800 jovens, a maioria migrantes nordestinos e negros, inscreveram-se. A ausência de espaços de lazer, a ociosidade, a busca por novidades, dica de amigos e curiosidade estavam entre os motivos que criaram tamanha demanda, comentam alguns dos participantes.

Dentre os 100 componentes do primeiro curso, vinte formaram grupo amador de teatro fortalecendo o fazer teatral como um projeto de vida, o Pombas Urbanas. Em meados de 1995 os jovens atores do Pombas Urbanas começaram a ministrar oficinas teatrais em vários outros bairros da periferia de São Paulo. Desta iniciativa surgiu 'o propósito de retornar à região de origem para transferir a experiência teatral e a busca de um espaço para desenvolver um processo contínuo'.

Então contemplado pela terceira edição do edital da Lei de Fomento ao Teatro, em julho de 2003, o projeto *Da Comunidade ao Teatro, do Teatro à Comunidade* ganhou fôlego. Em 2004 pousou num galpão de 1.600 m<sup>2</sup> em ruínas no bairro de Cidade Tiradentes, um dos maiores conjuntos habitacionais da América Latina <sup>(34)</sup>, e construiu sede para o Centro Cultural Arte em Construção.

Brutalmente assassinado durante um assalto no centro de São Paulo em 2005, Lino Rojas plantou a prática de um teatro social que se multiplica por gerações. <sup>(35)</sup> Trabalho dedicado a 'um ator que explore a vida e os conflitos humanos em diferentes contextos sociais, mas que pesquise através de seu corpo e gestualidade a história de sua identidade cultural?', já gestou outros três grupos <sup>(36)</sup>. Ouçamos o Núcleo Teatral Filhos da Dita, o primeiro deles:

*Somos jovens artistas, atrizes e atores, filhos das 'ditas' mães solteiras e desamparadas, filhos de uma 'dita' nação de todos, filhos de uma 'dita' cultura valiosa, porém desvalorizada cotidianamente.*

*Somos filhos de Pombas Urbanas, gerados de um processo artístico coletivo, humano e concreto, que escolhemos como forma de existência e resistência no mundo: o Teatro.*

A ideia de 'teatro comunitário' enfatiza um teatro feito por, com e para a comunidade a fim de desenvolver um espírito cooperativo, a autonomia <sup>(37)</sup> e as sensibilidades artísticas de quem participa (como produtor ou espectador). Eis que a 'comunidade' pode ser, cada vez mais, ampliada.

Em 2009, mais de trinta mil pessoas circularam pelo Centro Cultural Arte em Construção na Cidade Tiradentes para a montagem do espetáculo *El Quijote* que integrou grupos, redes e experiências de teatro comunitário de 10 países da América Latina na criação da Rede Latinoamericana de Teatro em Comunidade. Um espetáculo [do] coletivo.

## Grupo Teatral Parlendas: modos de transmissão do conhecimento

É certo que as oficinas de teatro oferecidas pelos grupos militantes revelam-se como principal estratégia de recrutamento daqueles que propõem o fazer teatral como instrumento de luta política junto à população da periferia da cidade. Um recrutamento tato a tato, para o comparilhar técnicas corporais e uma certa atitude ética nos modos de fazer relações com os outros e o mundo. Essa atitude do teatro de grupo se revela pela particularidade como estabelece uma rede de colaboradores, administra seus recursos, organiza-se internamente, propõem provocações cênicas e relaciona-se com seu público espectador.

Assumindo uma certa tradição do teatro engajado - referido muitas vezes ao teatro brasileiro da década de 1960, interrompido pela repressão da ditadura militar -, e de um modo de vida colaborativo, os grupos

esforçam-se em exercer formas exemplares, socialmente exemplares <sup>(38)</sup>. Relações não hierárquicas, com intercâmbio de funções, é a forma organizacional nuclear que busca proporcionar para cada participante a possibilidade de apropriação dos meios de produção do seu trabalho teatral. A prática do teatro, note-se, não é apenas objeto de elaborações teóricas e apresentações de peças, mas é compreendida como o exercício de maneiras de pensar em ação, de saber e de poder com o corpo.

Mas há de se considerar, também, o papel das escolas de teatro e das universidades neste processo de formação.

É importante que se cite o bem sucedido trabalho de Rojas e do Pombas Urbanas, porém não é frequente as oficinas atingirem o alvo projetado. Embora sejam oferecidos nos bairros periféricos visando os jovens das classes trabalhadoras, são, muitas vezes, frequentados por estudantes de teatro ou música que se deslocam para essas periferias - e tratam de conhecê-las - por causa dessas oficinas. É na rede já institucionalizada de relações artísticas e de formação intelectual que o teatro de grupo paulistano encontra suas veias mais largas de continuidade. A maioria dos participantes dessas oficinas são artistas provenientes das classes médias com (ou em) formação técnica ou universitária, principalmente dos cursos de artes, letras e ciências humanas. <sup>(39)</sup>

A universidade pública trança conexões importantes pela rede de colaboradores e articuladores do teatro militante paulistano. Na Universidade de São Paulo - USP, professores de diversos cursos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - como Iná Camargo, José Antonio Pasta Júnior e Paulo Arantes, entre outros -, acompanham e apóiam o trabalho dos grupos militantes comentando as peças, oferecendo formação política e orientação teórica. Ainda na mesma universidade, Sérgio de Carvalho, um dos exemplos na Escola da Comunicação e Artes, além de coordenador de pesquisas sobre "teatro e sociedade", também é diretor e encenador de um dos grupos de teatro de inspiração brechtiana mais prestigiados do cenário nacional: a Companhia do Latão, criada em 1996.

Noutra universidade pública, a Universidade Estadual Paulista - UNESP, observa-se, desde os anos 2000, a origem de um fluxo especial de artistas que enriquecem as fileiras da arte militante. Tal fenômeno é fruto de um curso de artes cênicas voltado para a formação crítica e do trabalho dedicado do professor Alexandre Mate, que além de aulas regulares de história do teatro, participa como crítico teatral e organiza seminários abertos aos interessados em textos de sociologia e política.

Por essas fileiras, categorias teóricas como dialética, práxis e classe trabalhadora, por exemplo, então recitadas a partir dos textos marxistas, por vezes surgem como parlendas <sup>(40)</sup>: conjuntos de palavras com arrumação rítmica, que podem rimar ou não, geralmente envolvendo alguma brincadeira e jogo. O maior desafio que o coletivo do teatro militante paulista assume é traduzir em linguagem teatral e intervenções cênicas a pertinência da discussão do conflito de classes no Brasil sem fazer concessão ao academicismo caducante. Neste sentido, esses artistas pesquisadores avançam com força inventiva e contundência crítica através de experimentos cênicos que apontam contradições sociais superando os discursos lineares. Sintetizam *gestus* <sup>(41)</sup>, apresentam novas formas sobre velhos temas. Temas que persistem, ainda que [propositalmente] soterrados pelas novidades lançadas [incessantemente] pelo sistema mercadológico.

## **Brava Cia.: contra a mercantilização da arte e a ordem capitalista**

Em agosto de 2014, a Brava Cia. <sup>(42)</sup> anunciou com "prazer e tristeza" a apresentação de seu repertório de peças.

*Prazer por ter resistido e atuado na direção de um teatro crítico, socialmente engajado na disputa contra a mercantilização da arte e contra a ordem capitalista. (...)*

*Tristeza por fazer teatro na luta de classes.*

*Prazer por se assumir como classe.*

*Tristeza por sobreviver na hegemonia do certo, do correto, da cordialidade imposta, da pregação diária pela mercantilização da vida, por sobreviver na hegemonia da coisificação do ser, da especularização da sobrevida.*

*Prazer por construir um teatro errado contra hegemônico.*

O texto aciona tanto um lugar bem definido na luta contra a ordem capitalista, como também reconhece paradoxos da posição crítica que assume. Neste caso, aciona não apenas uma posição junto a classe trabalhadora por empatia ou convicção à sua tendência política, mas assume-se sujeito trabalhador. (43)

De fato, o grupo como forma e força produtiva de teatro crítico em São Paulo desenvolveu-se a partir de um impasse. Ainda que os artistas apresentem-se como donos de sua força de trabalho - recusada a figura do empresário na organização de seu ofício -, não são, todavia, inteiramente donos de seus meios de produção, como bem pontua José Fernando Azevedo:

*Resulta que a continuidade do trabalho - baseada na intermitência, inclusive da Lei - se dá ao custo de negociações e vínculos precários (...). O que, portanto, está em jogo, é o teor da negociação do vínculo, ou a capacidade dos grupos de os converterem em alianças, definindo nesse movimento quais são seus aliados. (Azevedo, 2012, p. 214)*

Em julho de 2011, emblematicamente, vários artistas do teatro paulistano invadiram e ocuparam a FUNARTE (44). A intervenção foi motivada pelo atraso e a inadimplência do Estado no lançamento e no pagamento dos editais conquistados anteriormente pelo Movimento Arte Contra a Barbárie. Com o apoio de grande parte da categoria teatral, durante esta ocupação formou-se o Movimento dos Trabalhadores da Cultura. Sua identificação com a classe trabalhadora irrompeu concomitante com um chamado ao levante. ?Trabalhadores da cultura: é hora de perder a paciência? (45) tornou-se emblema do movimento, então estampado em camisetas, cartazes e bandeiras desfilados pelas ruas, em vídeos sobre a autogestão da ocupação, na leitura de um texto do manifesto durante as peças teatrais. Aqueles dias de ocupação da FUNARTE consolidaram alianças, identidades e diferenças.

Exceção ao apoio da ocupação deu-se como polêmica levantada por Zé Celso, diretor (e um dos fundadores, em 1958) do Teatro Oficina. Sua aparição na ocupação da FUNARTE interrompeu assembléia para constituir uma ciranda festeira. Vaiado por alguns dos presentes, Zé Celso posicionou-se: ?estávamos sendo expulsos por discordarmos do Manifesto Xerox de velhas palavras escrito sem capricho Cultural Específico?. Acusou o texto do manifesto político da ocasião de ?linguagem política de analfabete acadêmica, cheia de ressentimento, ?indignação??. ?É impossível um artista, um criador, que tem de inventar estratégia, valores, soluções, submeter-se às ?PALAVRAS DE ORDEM? de consciências enlatadas?. (46)

A polêmica não é sobre a conexão da criação artística com a agitação política, mas sobre seus termos. Embora se reconheça que a arte seja inevitavelmente política, espera-se que não se posicione demasiado, ou de forma ativa, sob o risco de se tornar panfletária. (47) O receio de se cair no ato de propaganda, como se isso "reduzisse" a arte a uma instrumentalização ideológica, aparece amplamente difundido nas discussões sobre as artes. A polêmica, neste caso, não é se a arte é instrumentalizada ou não, mas de que forma o é e com que intenções.

A despeito da polêmica ter surgido com ares de radicalidade, talvez guarde e atualize diferenças mais antigas. Roberto Schwartz (1978), em artigo sobre cultura e política nos primeiros anos após a instauração da ditadura no Brasil - entre 1964 e 1969 -, nota que as diferenças das obras e o modo de fazer do Teatro Arena, dirigido por Augusto Boal, e do Teatro Oficina, dirigido por Zé Celso, marcavam, emblematicamente, a oposição no interior do teatro engajado de todo o período. Enquanto o Arena

ligava-se ao publico pela simpatia criada pelo humor de seus personagens ou/e a encarnaao mitica de figuras do povo ou martires libertarios, o Oficina ligava-se ao seu publico pela brutalizaao. Seu recurso principal era o choque profanador, sem qualquer intencao didatica. (48)

A invasao da FUNARTE em 2011 deu-se como um drama social (Turner, 1987; 1982), performado como ocupaao, configurou sujeito coletivo: os Trabalhadores da Cultura. Neste caso, drama social e estetico estao de tal forma tranados que sao apenas distintos como categorias analticas. A inadimplencia do Estado constituiu uma crise que foi assumida como um drama coletivo a ponto de mobilizar diversos artistas do teatro, representando performaticamente a classe teatral, a invadir e ocupar a FUNARTE. A gestao da ocupaao, por sua vez, constituiu espao compartilhado, abriu locus para a revelaao de ansiedades, expressoes individuais e coletivas, identificaoes de semelhanas e diferenciaoes, deu forma, realizou, tanto quanto produziu experiencia. (49)

Atenta que esta as ocupaoes como experiencia e potencia poltica, Julia Ruiz Di Giovanni (2015) nota, em suas pesquisas etnograficas, a dimensao irredutivel das sensaoes de potencia e intensificaao que frequentemente marcam processos e episodios de forte envolvimento coletivo com um fazer comum.

Chama nossa atenao para a experiencia das aoes coletivas, na arte ou no ativismo, que recorta do 'sensivel comum', cria espaos e temporalidades, altera os limites do que e visivel e dizivel. "As praticas organizativas, comunicativas e taticas de um movimento nao apenas representam conflitos sociais, mas criam formas de experiencia mesma desses conflitos", pontua Di Giovanni (2015, p. 18)

Naquele ano, as reunioes sobre conjuntura poltica organizadas pelos Trabalhadores da Cultura, tal como as peas que apresentavam, eram prestigiadas por um publico interessado que sempre lotava os espaos de encontro; embora eles fossem, pejorativamente, chamados de 'radicais anacronicos' pela grande midia e por outros artistas. A acusaao de anacronismo, falta de alinhamento ou consonancia com sua epoca, tal como a de "manifesto xerox", opera formulas antigas.

Sergio de Carvalho (2013), diretor da Companhia do Latao, acredita que o se coloca em questao e a legitimidade sobre o que deve ser tema e objeto de arte. Neste sentido, acha 'curioso, do ponto de vista filosofico, que a acusaao de anacronismo sobre a arte politizada queira ser confundida com uma reivindicaao de atualidade crtica?' ja propoe uma perspectiva generalizante, que nao se interessa pela capacidade de dialogo com as condioes sociais concretas de seu tempo historico. Destaca que tal posiao assume como pressuposto que a arte deve almejar uma "atualidade pura", abstrata, fora do tempo, em vez de representar referente claro do mundo real, omitido-se de assumir ou esclarecer qualquer posiao poltica.

Carvalho reconhece que a dimensao poltica da obra de um artista depende nao so dos assuntos, nem so da forma, mas especialmente de um conjunto que cria uma atitude frente o sistema produtivo da cultura. (50) Serapelo 'conjunto da atitude formal?' - forma como discurso, como conteudo, como posiao crtica - que a obra de arte poderia realizar sua forca-estetica. Contudo, Benjamin adverte: "[a] tendencia poltica, por mais revolucionaria que pareca, esta condenada a funcionar de modo contra-revolucionario enquanto o escritor permanecer solidario com o proletariado somente ao nivel de suas convicoes, e nao na qualidade de produtor." (1994, p. 125-126).

O que esta em questao e o intelectual produtor a servio da luta de classes, que transforma, pelo seu fazer, as formas e os instrumentos de produao, o que Brecht chamou de "refuncionalizaao", ja que trata-se de uma apropriaao em favor de uso pelo proletariado. Como bem nota Benjamin (op.cit., p.127): "Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigencia fundamental: nao abastecer o aparelho de produao, sem modificar, na medida do possivel, num sentido socialista".

O que esta em jogo, pontua Ina Camargo (2012), e o confronto revolucionario com o monopolio dos meios de produao cultural. Neste sentido, Fernando Kinas, diretor da Kiwi Cia. Teatral, insistentemente requer a compreensao conjunta da dimensao poltica, social, antropologica e filosofica da cultura e da economia da cultura. Fazendo diagnostico, elemapeia dois grandes conjuntos de questoes enfrentadas pela militancia paulistana:

*De um lado, discute-se a especificidade da arte e da cultura, suas características, a relação que estabelecem com o poder político e as suas eventuais capacidades críticas, ou ao contrário, o papel de amortecedoras das insatisfações sociais. De outro lado, discute-se os sistemas de subvenção, apoio e financiamento da arte da cultura, analisando a parte que caberia à iniciativa privada, à sociedade civil organizada e ao Estado, avaliando os riscos tanto de cooptação e do dirigismo, quanto da omissão. (2013a, p. 59)*

Tais questões não são peculiares apenas ao contexto de São Paulo, referem-se à discussões estratégicas que requerem esclarecimento político e posicionamento - esclarecido ou não - , sobre a função social da arte e do teatro.

## Engenho Teatral: construção de colaboradores

Como forma de seu engenho, de seu fazer teatral, os Trabalhadores da Cultura do teatro de grupo paulistano criam uma extensa rede de colaboradores para a construção de saberes e forças. São grupos de teatro ou coletivos artísticos que emprestam ou compartilham equipamentos, conhecimentos e espaços. São outros tantos "companheiros" intelectuais interessados, artistas gráficos, cenógrafos, assessores de imprensa, músicos, fotógrafos, realizadores de vídeos, parceiros das atividades desse teatro e sua militância. São conexões de uma articulação coletiva que configura-se como uma rede que se estende em múltiplas direções, atravessa as distâncias dos bairros periféricos pela troca e o encontro teatral.

Ainda que o encontro entre espectadores e artistas seja foco de toda a atividade teatral, a experiência do teatro de grupo estende-se aquém e além das apresentações de suas peças. <sup>(51)</sup> Envolve a dinâmica organizacional das companhias e as relações que estabelece e estende com outros parceiros, com as fontes financiadoras de sua atividade, com a comunidade envolvente de observadores, aprendizes e/ou interessados. Cada novo projeto ativa, renova e estende redes em diversas direções. <sup>(52)</sup>

Através de trabalho em mutirões, da construção coletiva de dramaturgias experimentais, da bandeira vermelha levantada em provocações cênicas, o teatro de grupo paulistano faz de sua arte obra de citações. Não almeja nenhuma originalidade. Insiste, é certo, em salvar a herança de luta dos oprimidos e nela se inspira.

## Kiwi Cia. de Teatro: sujeito histórico e os movimentos sociais

Indagado por um jornalista sobre "como fazer de um trabalho social uma peça de teatro, privilegiando o resultado artístico?", um dos atores da Cia. Estável respondeu:

*É uma encruzilhada. Até porque somos ensinados a separar política de estética. (...) uma medida importante é não separar pesquisa teatral da vida. É ter consciência que somos trabalhadores, cujo ofício é a arte, e não seres privilegiados que elege um tema para dar sua opinião em cena. <sup>(53)</sup>*

Trabalhadores, que neste caso, assumiram como ofício estender sua cooptação ao engajamento de outros trabalhadores na luta política por uma sociedade mais justa. Artistas que não encontraram a "classe trabalhadora" nas periferias onde atuam. Sobre isso, Luiz Carlos Moreira, diretor e dramaturgo do Engenho Teatral, costuma repetir em rodas de conversa:

*O problema é que a classe trabalhadora vive um momento de total desmanche, não se apresenta como um sujeito histórico com programa próprio e alternativo ao Capital. Temos lutas e movimentos fragmentados. Não temos projeto de nação, se é que isso é possível, nem de mundo. Os grupos de teatro são um desses fragmentos tentando dialogar com a classe, mas ela está ausente enquanto classe.*

Sem encontrar o proletariado, a "classe" se esgota na categoria artística. <sup>(54)</sup> Para além dela, não há projeto político revolucionário maior que unifique os sonhos da esquerda. Há sim guerrilhas. Por essas frentes o teatro de grupo paulistano realiza agitação e propaganda. Atua junto a assentamentos do

Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra - MST, nos atos do Comitê Popular da Copa contra o processo acelerado de gentrificação das áreas no entorno das obras de estádios, denunciando crimes da ditadura junto ao Cordão da Mentira, pela defesa de um transporte público gratuito conforme proposto pelo Movimento Passe Livre, requerendo a formalização das moradias urbanas conquistadas pelas Ocupações da Rede Extremo Sul.

Enquanto os movimentos sociais colocam em jogo questões decisivas porém, por vezes, limitadas, o teatro militante paulista assume a tarefa de criar constelações: (re)desenhar a orientação universalista das demandas da classe trabalhadora. Este é um teatro que segue o piscar das estrelas numa espécie de clandestinidade: visitando assentamentos, ocupando feiras, escolas, estações de trem, improvisando com a rua, lutando contra os esquecimentos de gestos e saberes de uma longa trajetória.

Benjamin pontua que ainda que a luta de classes seja pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não há coisas finas e espirituais; apesar disso, estas últimas estão presentes na luta de classes em configuração outra da ideia dos despojos que cabem ao vencedor depois do saque.

*Elas estão vivas nessa luta como confiança, como humor, como astúcia, como tenacidade, e elas retroagem ao fundo longínquo do tempo. Elas porão incessantemente em questão cada vitória que couber aos dominantes. Como flores que voltam suas corolas para o sol, assim o que foi inspira, por um secreto heliotropismo, a voltar-se para o sol que está a se levantar no céu da história. (Benjamin, 2012, p. 9)*

Lembro-me, neste instante, dos palhaços que surgem nas peças da Brava Cia. São palhaços peculiares, com pinturas faciais sempre borradas, como que derretendo, máscaras em risco eminente de desaparecer.

Na peça *J.C.*, a última cena compõem-se com os atores da companhia e algumas crianças do bairro - Parque St. Antonio, periferia da zona sul -, que de tanto assistem aos ensaios, repetem em voz alta algumas das falas dos personagens e intervêm improvisadamente durante as apresentações. Em cena, pela primeira vez com os rostos pintados, elenco e crianças do bairro, borrados de palhaços, equilibram-se juntos num pequeno e frágil bote formado por restos de madeiras de barracos derrubados. Eles remam não se sabe pra onde, olham fixamente o horizonte em silêncio. Fim do espetáculo.

---

## Bibliographie :

ADORNO, Theodor, "O ensaio como forma?", in: Adorno, W. T., *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida, Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003, p. 15-45.

AZEVEDO, José Fernando, "Uma trajetória na intermitência (notas à procura de um esquema)", in DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa (orgs.), *Teatro e Vida Pública - o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo: Hucitec/ Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p.211-223.

BARTHES, Roland, "Diderot, Brecht, Eisenstein?", in: *O Óbvio e o Obtuso: ensaios críticos*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p. 85-92.

BENJAMIN, Walter. "Sobre o conceito da história", in: *O anjo da história - Walter Benjamin*, Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 7-20.

\_\_\_\_\_, "O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 27 de abril de 1934?", in *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 120-136.

BETTI, Maria Sílvia, "A luta do Fomento: raízes e desafios", in DESGRANGES, Flávio & LEPIQUE, Maysa (orgs.), *Teatro e Vida Pública - o Fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*, São Paulo: Hucitec/ Cooperativa Paulista de Teatro, 2012, p.117-127.

BOLLE, Willi, *Fisiognomia da Metr pole Moderna: Representa o da História em Walter Benjamin*, São Paulo: EDUSP, 2000.

BRUNER, Edward, "Experience and Its Expressions", in: TURNER, Victor & BRUNER, Edward (orgs.), *The anthropology of experience*, Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 1986, p. 3- 30.

CARONE, Edgard. *A República Velha*. São Paulo: Difel, 1978.

CARVALHO, Luciano, "Intercâmbio político - Coletivo dos coletivos", in: *Das margens e bordas: relatos de interlocu o teatral*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2011, p. 158-160.

CARVALHO, Sérgio de, "El teatro de grupo em São Paulo y la mercantilización de la cultura", in: *Conjunto*, número 167, Abril/ Junho de 2013.

Disponible sur: <<http://www.casa.cult.cu/revistaconjunto.php>>.

CASTELLON, Antonio, *El teatro como instrumento político en Espa a (1895-1914)*, Madrid: Enzymi n, 1994.

CLIFFORD, James, *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

COSTA, In  Camargo, *Nem uma lágrima. Teatro  pico em perspectiva dialética*, São Paulo: Expressão Popular, 2012.

DAWSEY, John Cowart, *De que riem os B ias-Frias? Diários de antropologia e teatro*, São Paulo, Editora Terceiro Nome, 2013.

DI GIOVANNI, Julia Ruiz, "Artes de abrir espaço. Apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo", in: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2, 2015, p.13-27.

DORT, Bernard, *La representation emancip e*, Arles: Act Sud, 1988.

GARCIA, Silvana, *Teatro da militância - a inten o do popular no engajamento político*, São Paulo: Editora Perspectiva/ EDUSP, 1990.

KINAS, Fernando, "M dias e a política cultural", in *Contrapelo - cadernos de estudos sobre arte e política*, ano 1, número 1, São Paulo, 2013a, p. 59-66.

\_\_\_\_\_, "Teatro, verdade e poder", in: a Parte XXI - Revista de Teatro da Universidade de São Paulo, número 6, 1  Semestre 2013b, p. 19-29.

LIMA, Mariângela Alves de & VARGAS, Maria Thereza, "Teatro operário em São Paulo", in PRADO Antonio Arnoni (org.), *Libertários no Brasil - memória, lutas, cultura*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1986, p. 162-250.

MATE, Alexandre, "Em qual limite pode ser encontrado o Homem Cavalo em condi es de Sociedade An nima? Qual a saída desses P gasus aprisionados pelos p s?", in COSTA, In  Camargo (org.), *Das margens e bordas: relatos de interlocu o*, São Paulo, Cooperativa Paulista de Teatro, 2011, p. 77-82.

MOURÃO, Rui, "Performances artivistas: incorpora o duma est tica de dissensão numa  tica de

resistência", in: *Cadernos de Arte e Antropologia*, vol. 4, n. 2, 2015, p. 53-69.

ROPA, Eugenia Casini, *A dança e o agit-prop: os teatro não teatrais na cultura alemã do início do século XX*, São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHWARZ, Roberto, "Cultura e política, 1964-1969", in: *O pai de família e outros estudos*, São Paulo: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

TURNER, Victor, "Dewey, Dilthey, and Drama: an essay in the anthropology of experience?", in: TURNER, Victor & BRUNER, Edward (orgs.), *The anthropology of experience*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986, p.33- 44.

\_\_\_\_\_, *The Anthropology of Performance*, New York: PAJ Publications, 1987.

\_\_\_\_\_, *From Ritual to Theater: The Human Seriousness of Play*, New York: PAJ Publications, 1982.

## Notes :

1. Disponível em:

<<https://www.facebook.com/pages/Companhia-Estudo-de-Cena/132590290247937?sk=info>>. Acessado em 20 de setembro de 2014.

2. Bernard Dort considera que não somente o surgimento do teatro, parido na *pólis* grega, mas também seu desenvolvimento no Ocidente constituem a "vocação política" do teatro. Sobre essa vocação política ontológica comum a todo teatro ocidental, Fernando Kinas (2013b) ressaltou a relação intrínseca entre teatro, verdade e poder. Considerando a definição de Dort sobre o teatro ser "crítica em ato de significação", Kinas pontua que "sua dimensão política não é apenas uma possibilidade, antes lhe vai colada na pele" (p. 21). O tema poder e verdade não pode lhe ser estranho, posto que diz respeito ao comum, ao social, ao político.

3. É certo que faz-se discussão, desde a *Poética* de Aristóteles, sobre o *status* e a função da arte - desde meados do século XVIII por entre o par de oposição da "arte pela arte" (cf. Alexander Baumgarten) e da "arte atuante", sendo tais campos raramente exclusivos e estanques. Contudo, este ensaio irrompe da superação da ideia de pureza [ou autonomia] da arte e realiza-se no campo do debate sobre a questão da autonomia do autor, tal como a coloca Walter Benjamin em *O autor como produtor. Conferência pronunciada para o Estudo do Fascismo, em abril de 1934* (1994). Benjamin advoga pelo conceito de técnica como ponto de partida para a superação do contraste infecundo entre forma e conteúdo, ou seja, a avaliação sobre as qualidades de um obra sem que se considere como ela se situa *dentro* das relações de produção e sua época.

4. Um dos ensaios videográficos desta pesquisa tomou forma no filme *A Pedra Balanceou* (35 min., 2015), em co-autoria com Marianna Monteiro, que encontra-se disponível em: <<https://vimeo.com/141936867>>. Com legendas em inglês: <<https://vimeo.com/141450469>>.

5. Disponível em português: <

<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20082012-102051/pt-br.php>>. Ver especialmente *Capítulo 3: Nude on the Moon*.

6. Aqui, a crítica é dirigida ao que Walter Benjamin chama de "historicismo" a historiografia tradicional burguesa que mergulha no passado com o esquecimento proposital do presente. A alternativa ao historicismo, por outro lado, é impulsionada pela busca de conhecimento "dos interesses históricos de sua [minha] geração", ou ainda, do "tempo do agora". Essa alternativa crítica é anunciada por Benjamin na obra *Passagens* como o arquivo numerado <F<sup>o</sup>, 6> nos seguintes termos: "E assim apresentamos o novo método dialético da historiografia: atravessar o passado com a intensidade de um sonho, a fim de



experimentar o presente como o mundo da vigília, ao qual o sonho se refere!". (Benjamin, GS, V, 1006, citado em Bolle, 2000: 63)

7. A despeito desta proposta, o presente ensaio foi conformado ao limite de 5000 caracteres que é condição *sine qua non* para sua publicação. O ensaio foi montado, então, de forma a privilegiar a citação dos autores do próprio teatro político de São Paulo na composição de uma panorama das questões pertinentes ao pensamento antropológico.

8. Segundo Max Bense, escreve ensaisticamente "quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever?" (citado em Adorno, 2003, p. 31).

9. Desde 2012, como forma de trabalho de campo e apredizado de vida, eu converso, assisto peças, participo de oficinas, comento intervenções teatrais, observo debates e realizo vídeos junto com a Companhia Estudo de Cena, a Cia. Antropofágica, a Cia. Estável de Teatro, o Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, o Pombas Urbanas, o Grupo Teatral Parlandas, a Brava Cia., o Engenho Teatral e a Kiwi Cia. de Teatro, especialmente. Já Trabalhadores da Cultura é denominação coletiva que procura agregar como um movimento político - no qual esses grupos são nucleares - diversas outras companhias de teatro.

10. Inspirado em considerações de Victor Turner, Clifford caracteriza a escrita antropológica como performances que encenam "histórias poderosas", míticas e de senso comum, proporcionando uma retórica e um enredo estruturado ao processo social. As etnografias simultaneamente descrevem acontecimentos culturais reais e fazem afirmações adicionais, morais, ideológicas e cosmológicas, pontua ele. E neste sentido, somos levados a reconhecer que "a escrita etnográfica é tanto alegórica no nível de seu conteúdo (o que diz sobre as culturas e suas histórias) quanto no de sua forma (as implicações de seu modo de textualização)" (Clifford, 2008, p. 63).

11. Só no ano de 2014 houveram, pelo menos, quatro diferentes montagens de peças de Brecht pela cidade. *A Exceção e a Regra*, pela Cia. Estável de Teatro; *Maragoggi*, pela Cia. Antropofágica; *O Círculo do Giz Caucassiano*, pela Cia. do Latão, tal como *Sr. Puntilla e seu criado Matti*, então com o título de *O patrão cordial*, também pela Cia. do Latão.

12. Eugenia Casina Ropa (2014, p. xiii) atenta que está ao teatro alemão de agitprop das primeiras décadas do século XX, sugere que, nesses casos, o teatro se propõe como "situação experimental dilatada": "cujo zênite ético da *Erlebnis* se desloca do momento do ato teatral "aquele que coloca em evidência as tensões que o geram".

13. Um coletivo de agrega aproximadamente 20 grupos de teatro. O número varia por causa da efemeridade de alguns, que duram apenas 3 ou 4 anos, ainda que, logo em seguida, seus participantes realizem composições com outros (novos ou antigos) grupos de teatro engajado.

14. Criado em 1989, o Prêmio Shell de Teatro promovido pelo conglomerado multinacional do setor petroquímico é uma das mais importantes premiações da cena teatral brasileira.

15. Então, há quatro anos vivendo sob regime ditatorial, desde o Golpe Militar de 1964. Roberto Schwarz (1978) nota uma tendência hegemônica de esquerda no panorama cultural brasileiro entre 1964 e 1969, apesar da ditadura da direita, Contudo, analisa ele, seu domínio concentrou-se nos grupos ligados à produção ideológica: estudantes, artistas, jornalistas, parte dos sociólogos, economistas, parte do clero, arquitetos - mas daí não saiu, nem poderia sair, por motivos policiais. Em sua articulação confinada, esta intelectualidade socialista foi estudando, ensinando, editando, filmando, fazendo teatro, falando, e sem perceber contribuía para a formação de uma geração maciçamente anti-capitalista no interior da pequena burguesia.

16. Estavam presentes Cecília Boal, Chico de Assis, Dulce Muniz, Izaías Almada, Mário Masetti e Umberto Magnani.

17. Filme de Glauber Rocha que se tornou marco do Cinema Novo. O compositor da música, Chico de

Assis, tocou e cantou a música junto com o coro da Cia. Antropofágica no segundo dia do evento.

18. O Ato Institucional I foi providência jurídica da articulação do Golpe Militar a fim de constituir governo sem regulação do poder legislativo ou de eleições diretas.

19. Terra roxa é denominação de senso comum ao tipo de solo típico da geografia paulista. Terra muito fértil, que por ter aparência de um forte vermelho, ganhou esse nome dos italianos imigrantes da virada do século XX.

20. Enquanto o teatro restabelece aura do encontro único, ligada a um tempo compartilhado, um mesmo universo de linguagem, valioso para a constituição de uma experiência coletiva - tradição e memória comuns -, corre-se o risco de retificar a ação sob o encanto que os mortos exercem sobre os vivos, encanto da aura de uma história transformada em monumento. Eis que o a luta não se vale das referências históricas da esquerda como uma operação contemplativa: ela está a serviço da reflexão e da prática revolucionária no presente, aqui e agora. A questão é enriquecer a cultura revolucionária com todos os aspectos do passado portadores de sonhos de emancipação e de esperança utópica. A ciência de seu momento histórico único agora acaba por levá-los a começar de novo, a partir do novo, a se arranjar um pouco, atentos à sua direita.

21. Durante as 25 edições do Fomento ao Teatro, período entre junho de 2002 e julho de 2014, foram contemplados 372 projetos de 135 diferentes núcleos artísticos. Neste período, foram inscritos 2.328 projetos de pesquisa teatral para concurso na cidade de São Paulo. Ainda que o devamos considerar que o número de projetos inscritos tenha caído pela metade no decorrer deste período - 178 projetos inscritos em 2002 e apenas 83 em julho de 2014 - podemos considerar que, na média, um a cada seis projetos apresentados foi contemplado. De fato, o incentivo da Lei de Fomento possibilitou a criação de 339 espetáculos, e garantiu 10.342 apresentações. Porém, talvez sua maior contribuição deva ser avaliada pelo suporte à oficinas, debates, palestras e apresentações de trabalhos em processo: 1.531 atividades desenvolvidas. Vale ainda anotar, que os recursos da Lei de Fomento ainda garantiram o registro e a divulgação da produção teatral e de seu pensamento crítico através de 93 publicações de livros, jornais, cadernos, fanzines, revistas e folhetins produzidos pelos próprios grupos de teatro e organizados ou publicados pelo Cooperativa de Teatro de São Paulo - além de 11 CDs de trilhas e canções e 17 filmes documentários. Fonte: Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano, 2014.

22. Desde a constituição da Lei de Fomento ao Teatro da Cidade de São Paulo, o número de grupos multiplicou-se de 80 grupos, nos anos 2002, para 800 em 2012, conforme contabilizou a Cooperativa Paulista de Teatro.

23. Disponível em: < <http://doloresbocaaberta.blogspot.com.br/>>. Acessado em: 10 de junho de 2014.

24. Idem.

25. Por vezes mais de um grupo de teatro compartilha o mesmo espaço a fim de maximizar os esforços. No caso do CDC Vento Leste, além do Dolores, o Grupo Teatral Parlandas também atua neste espaço; e eles ainda abrem espaço para um grupo de capoeira, um grupo de estudos dança das senhoras do bairro, um grupo de A.A. e um grupo de migrantes bolivianos que frequentemente joga basquete e futebol na quadra do local.

26. Vide: < [www.arsenaldaesperanca.org.br](http://www.arsenaldaesperanca.org.br)>.

27. A pesquisa da companhia se deu pela convivência e através da realização de encontros de jogos teatrais. Os encontros, que não chegam a configurar-se como curso regular por causa da rotatividade da população atendida pelo albergue, acontecem, desde então, semanalmente. Coordenados pela Cia. Estável de Teatro, incentivam o compartilhar de relatos dos participantes como material para composições cênicas a fim de articular a reflexão sobre o contexto de suas vidas.

28. Os assuntos desses improvisos geralmente eram greve, delação, condenação de um estado de apatia. Depoimento de Radha Abramo registrado durante a pesquisa das historiadoras Mariângela de Lima e

Maria Theresa Vargas (1986, p.165).

29. Na virada do século XX a divulga o das teorias libertárias já se processa idealmente através da arte, e o teatro revela-se instrumento importante para projetar a imagem de uma sociedade ideal e, ao mesmo tempo, como instrumento de crítica. O teatro também foi instrumento político na Espanha da virada do século passado, entre 1895 e 1914, como aponta Antonio Castellon (1994). Tomou forma propagandista no desenvolvimento da Revolu o Russa, tal como descreve em português Silvana Garcia (1990). E sobre o teatro operário feito por operários na Alemanha, as raízes do agitprop que irá influenciar todo o teatro político posterior - referência importante para a atua o do teatro militante em São Paulo - , ver Eugenia Ropa (2014).

30. Nos primeiros anos do século, calcula-se que noventa por cento do proletariado urbano   constituído por imigrantes de várias nacionalidades, predominantemente de italianos, seguido de espanhóis. Até 1914, o Estado de São Paulo havia recebido mais de 840 mil imigrantes italianos. (Carone, 1978, p.191)

31. Muitas das peças - obras de autores como Zola, Tolstoi, Gorki, além de anarquistas de fic o - permaneceram no repertório durante quatro décadas. O melodrama era g nero frequente, tal como a apresenta o de algo c mico depois de drama excessivamente trágico. Os autores nacionais eram sapateiros, chapeleiros, empregados do café, têxteis, metalúrgicos e canteiros, que através do compromisso do teatro orientam-se para uma cultura literária. Não os redatores dos periódicos libertários, como seria de se esperar já que, também engajados, publicavam críticas teatrais regulares. Vide Mariangela de Lima e Maria Theresa Vargas (1986).

32. As *veladas* eram acontecimento social mais amplo em dois sentidos: tanto como evento que atravessava a madrugada, como também por causa das conexões internacionais que estabelecia. Com frequência, a *velada* destinou sua renda para a produ o dos periódicos libertários, mas também houveram muitos eventos em nome de ?companheiros? doentes, presos ou exilados. Os movimentos internacionais liderados por anarquistas também receberam apoio das *veladas* paulistanas: movimentos pacifistas que antecederam a Guerra 1914-1917, o julgamento de Sacco e Vanzetti, a Guerra Civil espanhola, a resistência anti-fascista, por exemplo. Tal como descreve Ropa (2014, p. 112-113) sobre o início do século XX na Alemanha, também entre os operários alemães o baile era centro de atra o da festa, precedido por breves conferências, leitura de poesias e novelas, tal como pelas exibi es de grupos artísticos diletantes.

33. O diretor e dramaturgo peruano Lino Rojas, radicado no Brasil desde a década de 1970, foi um dos pioneiros na pesquisa e produ o de teatro nas ruas de São Paulo. Criou personagens, interven es e espetáculos que foram apresentados centenas de vezes.

34. O bairro Cidade Tiradentes situa-se no extremo leste da capital paulista e abriga um dos maiores conjuntos habitacionais da América Latina, com cerca de 40 mil unidades. O bairro foi planejado como um grande conjunto periférico e monofuncional do tipo ?bairro dormitório? para deslocamento de popula es atingidas por obras públicas a partir da década de 1970. Além da vastidão de conjuntos habitacionais, que compõem a chamada ?cidade formal?, coexiste também a ?cidade informal?, formada por favelas e pelos loteamentos clandestinos e irregulares. A Cidade Tiradentes comporta uma popula o de 219.868 mil habitantes. A alta concentra o populacional - 16.309,67 hab./km<sup>2</sup> ?   acrescida de uma das maiores taxas de crescimento da cidade e de graves problemas sociais. Esta popula o contabiliza um total de 52.875 famílias residentes, sendo que 8.064 famílias encontram-se em situa o de alta ou muito alta vulnerabilidade. Acessado em: 30 de novembro de 2014.

Fonte: <[http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/cidade\\_tiradentes/historico/index.php?p=94](http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/cidade_tiradentes/historico/index.php?p=94)>

35. ?Com sua coerência, dignidade, generosidade semeou uma prática artística que dialoga intensamente com sua realidade e que até hoje inspira?, anota o grupo Pombas Urbanas na edi o especial de uma revista comemorativa sobre seu trabalho em Cidade Tiradentes. Acessado em: 20 de setembro de 2014. Disponível em: <[issuu.com;pombasurbanas/docs/revista\\_semiar\\_asas](http://issuu.com/pombasurbanas/docs/revista_semiar_asas)>,46>.

36. O Núcleo Teatral Filhos da Dita, criado em 2007, a Cia. Teatral Aos Quatro Ventos, criado em 2010 e o Grupo de Circo Teatro Palombar, iniciado em 2012.

37. Neste contexto o conceito de autonomia tem como referência o trabalho e a obra de Paulo Freire.
38. Segundo Ropa (2014, p. 27-28), a ideia de "coletivo teatral" foi lançada no começo do século passado por Erwin Piscator como garantia de luta contra o individualismo burguês. Em São Paulo do século XXI, tal proposta parece majoritária entre o teatro de grupo militante, ainda que possamos notar casos como a Kiwi Cia. de Teatro e a Cia. Antropofágica, que mantém diretores sem revezamento nesta função; contudo esses também exercem relações horizontalizadas e formas colaborativas de criação.
39. Para indicar algum pertencimento ou proximidade com as classes trabalhadoras, esses artistas, muitas vezes, pontuam que estudaram "em escola pública?". Neste caso, a escola primária e secundária, pública ou privada, torna-se indicativo de pertencimento de classe.
40. As parlandas são formas literárias tradicionais de origem oral, recitadas. Parlandas também é nome de um jovem grupo teatral gestado no curso de artes cênicas da UNESP, então nascido em 2007, que pesquisa na cultura popular brasileira de tradição oral "a voz dos vencidos" como material para a atuação de seu teatro de rua militante.
41. *Gestus*, conforme proposto por Brecht, "é um gesto, ou conjunto de gestos (mas nunca uma gesticulação), onde se pode ler toda uma situação social?" (Barthes, 1990, p.88). Surge como uma imagem dramática que se fixa, um instantâneo que demarca as relações sociais do personagem, assim como a época e o lugar em que essas relações se configuram.
42. Texto "Apresentação de repertório ou Peças erradas que tentam emperrar a máquina" de Fábio Resende. Brava Cia. Encarte *Repertório*, São Paulo, 2014.
43. Faz ouvir a exigência de Walter Benjamin em *O autor como produtor*: "(?) o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo?". (1994, p. 127)
44. A Fundação Nacional das Artes - FUNARTE é o órgão responsável, no âmbito do Governo Federal, vinculada que está ao Ministério da Cultura, pelo desenvolvimento de políticas públicas de fomento às artes visuais, à música, ao teatro, à dança e ao circo. Os principais objetivos da instituição são o incentivo à produção e à capacitação de artistas, o desenvolvimento da pesquisa, a preservação da memória e a formação de público para as artes no Brasil.
45. A palavra de ordem é adaptação de verso do Mauro Iasi usado pela Brava Cia. num espetáculo.
46. Texto publicado em seu blog, onde Zé Celso ainda clamou: "é preciso urgentemente que a partir de nossa criação lutemos para proclamar a Independência da Cultura?". Requeria da "Cultura" criatividade, invenção, espírito científico e artístico na direção de mobilizar a "pulsão das multidões" para a "maravilhosa erradicação da pobreza no Brasil" em apoio "a gestão Lula, Gil, Juca" [Presidente da República e Ministros de Estado da Cultura na gestão do Partido dos Trabalhadores]. Disponível em: <<https://blogdozelcelso.wordpress.com/2011/07/29/libertemos-a-cultura-das-suas-prisoas/>>. Consultado em: 20 de dezembro de 2014.
47. Rui Mourão (2015) desenvolve perspicaz discussão a sobre as formas de radicalidade política desejada e limitada pelo sistema das artes visuais contemporâneo. Ao encontro de Marc James Léger, Mourão pontua que é aceito que os artistas operem críticas, mas que não ameacem as intuições políticas; que apresentem obras com teor político, mas não pareçam agressivos ou seriamente preparados para a luta.
48. Schwarz (1978, p. 85-86) cita uma entrevista de Zé Celso, traduzida em *Partisars* nº 47 (Paris, Maspero), onde ele explica e declara: "Enfim, é uma relação de luta, uma luta entre os atores e o público. (...) A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. (...) Se tomarmos este público em seu conjunto, a única possibilidade de submetê-lo a uma ação política eficaz reside na destruição de seus mecanismos de defesa, de todas as suas justificações maniqueístas e historicistas (inclusive quando elas se apóiam em Gramsci, Lukács e outros). (...) Em relação a este público, *que não vai se manifestar enquanto classe*, a eficácia política de uma peça mede-se menos pela justeza de um critério

sociológico dado que pleo seu nível de agressividade."

49. Conforme discute Victor Turner (1986), a performance realiza, completa, dá forma e expressão a uma experiência. Se por um lado a experiência estrutura-se em expressões, Edward Bruner (1986) aponta, contudo, que por outro lado, as expressões também estruturam a experiência. No processo de se performar, estruturam-se unidades de experiência e de significado.

50. A crítica de Carvalho (2003) é aos "ideólogos de hoje" que consideram forma apenas como forma: organização rítmica, cromática, uma configuração que pode até se desconfigurar para assim ser chamada de paisagem ou pulsão onírica. Debatem qualquer coisa, menos sua relação histórica com o avanço social." Desta perspectiva, a função do artista é reduzida à oferta de diversificação de experiências sensoriais, ampliando o leque de opções da indústria cultural. "[E]feito conservador de uma tendência que soube olhar para processos novos mas se tornou cega para a real capacidade dessa arte enfrentar a cultura dominante?".

51. A Kiwi Cia. Teatral, por exemplo, organiza, regularmente, debates e festas para promover o encontro de diferentes movimentos sociais. Mais importante, os articuladores desses movimentos, muitas vezes de natureza diversa, dizem que apenas se encontram por causa do evento teatral.

52. Neste sentido, a prática artística torna-se lócus político central para novas formas organizacionais e assim, refuncionaliza-se a própria atividade teatral, tal como requerido por Brecht.

53. Entrevista de Osvaldo Hortêncio em outubro de 2008. Acessado em: 19 de setembro de 2014.

Disponível em: <<http://territorioestavel.blogspot.com.br/search?updated-min=2008-01-01T00:00:00-02:00&updated-max>

54. Schwarz (1978), em sua análise sobre os primeiros anos da ditadura nos anos 1960, anota como imagem emblemática da intelectualidade de esquerda no Brasil a da sua peregrinação a procura do povo a fim de se integrar na luta de classe ao lado dos oprimidos. Neste período, embora tenha florescido, a intelectualidade socialista esta manteve-se confinada por causa da repressão policial. De fato, "torturados e longamente presos foram somente aqueles que haviam organizado o contato com operários, camponeses, marinheiros e soldados". No teatro, "[a] infinita repetição de argumentos, conhecidos de todos, não era redundante: ensinava que as pessoas continuavam lá e não haviam mudado de opinião - que com jeito se podia dizer alguma coisa, que era possível correr um risco. Nesses espetáculos a que não comparecia um só operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via a sua esperança." (op.cit., p. 80) Nos encontros teatrais travavam-se combates imaginários contra a desigualdade, os EUA, a ditadura; fivavam-se convicções.

---

**Pour citer ce document:**

Carolina de C. ABREU, « Trabalhadores da Cultura: efervescência e luta do teatro de grupo paulistano », *Cultures-KairÃ³s* [En ligne], Théma, Subvertir les plateaux / Subvertendo palcos, Mis à jour le 25/12/2016

URL: <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=1257>

Cet article est mis à disposition sous [contrat Creative Commons](#)