

# DO APOENA AO ENGENHO — UM ENTRE TANTOS OUTROS GRUPOS DE TEATRO CUJAS EXPERIÊNCIAS ESPERAM POR SER DOCUMENTADAS

ALEXANDRE MATE

Universidade Estadual Paulista

## Resumo

O texto busca refletir acerca da trajetória do grupo paulistano Engenho, que se inicia em 1979. Em 1993, o grupo abandona o chamado “circuito do Bixiga” e inicia uma perambulação pela periferia da cidade em teatro móvel. Com doze espetáculos na carreira, o grupo toma a luta de classes como assunto e os expedientes épico-brechtianos como caminho estético.

## Abstract

*This essay aims to reflect about the trajectory of the group Engenho, from São Paulo, which starts in 1979. In 1993, the group leaves the so-called “Bixiga circuit” and starts wandering in the city’s periphery with a mobile theatre. With a career of twelve works, the group takes class struggle as its subject matter and epic-Brechtian procedures as its aesthetic path.*

## Palavras-chave

Teatro paulistano; teatro e história; teatro épico.

## Keywords

*Theatre from São Paulo; theatre and history; epic theatre.*

**E**m todo o território brasileiro, ainda que a história oficial não tenha documentado, inúmeras experiências teatrais, efetiva e objetivamente, contrapuseram-se e, por meio dos mais diferenciados estratagemas, enfrentaram a ditadura militar. Na cidade de São Paulo, depois de espetáculos como *Gota d'água* (de Paulo Pontes e Chico Buarque de Holanda), *Ponto de partida* (de Gianfrancesco Guarnieri), *Na carreira do Divino* (de Carlos Alberto Sofredini), *Bumba meu-queixada* (de César Vieira), *Rasga coração* (de Oduvaldo Vianna Filho), muitos grupos foram criados e se organizaram no sentido de conciliar o estético e o político. Assim, por intermédio de tal e inseparável junção, o teatro épico, em proposição brechtiana, constitui-se em instigante e quase único território de luta para espantar o medo do enfrentamento à ditadura militar e denunciar a naturalidade apresentada no teatro. Tratava-se, mais ao fim da década de 1970, de aproveitar as pequenas brechas que se redescortinavam para a linguagem teatral manifestar-se politicamente acerca daquele “tempo de partido”.

Como em qualquer outra fatia de tempo, muitos foram os acontecimentos daquele 1979. Dentre eles, Margaret Thatcher, a “Dama de Ferro”, ao assumir o poder na Inglaterra, no sentido de solucionar a crise econômica, cumpre a promessa de diminuir muitas das conquistas históricas da classe trabalhadora inglesa e retornar aos expedientes do velho liberalismo. Tal solução demandaria uma revisão das teses keynesianas do *welfare state* (estado do bem-estar social). Decorrente dessa projeção futura em direção ao passado, a primeira-ministra preconiza o investimento no indivíduo (individualismo), então renomeado neoliberal, que se metamorfoseia em mais uma mercadoria, no desconcertante império da coisificação. Utilizando certa terminologia teatral, o corifeu seria tingido e atravessado pela sombra do coro formando uma densa, e por vezes esquizoide, massa de sujeitos solitários. Claro que o exemplo da primeira-ministra alastrou-se pelo mundo: o paroxismo desse estado teve no ex-galã Ronald Reagan seu principal paladino. Bastante propenso às bravatas, o general João Baptista Figueiredo prometeu, mas não precisou cumprir, sua máxima de dar “porrada” naquele que o impedisse de transformar o Brasil em uma democracia... Depois de muita luta contra a censura,

e vindo do Rio de Janeiro, estreia em Campinas *Rasga coração*, de Oduvaldo Vianna Filho. Dos diversos grupos de teatro em processo de luta, ou formados na cidade, o Apoena, dirigido por Luiz Carlos Moreira, um dos mais empenhados e militantes artistas da cidade, desde aquela data, inicia sua trajetória.

Em 1º de maio de 1979, ao ler no “Folhetim” (suplemento cultural da *Folha de S. Paulo*, que era encartado no jornal aos domingos) um conto do Josué Guimarães, *Mãos sujas de terra*, Luiz Carlos Moreira considerou que aquela obra poderia resultar em um bom espetáculo teatral. Depois de experimentar a adaptação em uma escola em que ministrava aulas, fez uma leitura com atores profissionais em seu apartamento. Participou dessa primeira leitura Irací Tomiatto (sua companheira desde então), que continua no grupo até hoje. Aliás, a resistência e a capacidade de lutar do coletivo se devem exatamente à dupla, com papéis diferenciados, mas absolutamente articulados e complementares.

Adaptado e dirigido por Luiz Carlos Moreira, e que também substituiu dois dos atores em momentos diferenciados, *Mãos sujas de terra* foi apresentado em diversos espaços. Em 1986, o Apoena e o Engenho de Arte Teatral juntam-se, formando o Engenho. Em 1993, a começar pelo Parque do Ibirapuera, o grupo edifica um espaço teatral móvel (chamado Engenho Teatral) e dá início a um processo deambulatório distanciando-se do chamado circuito do Bixiga.<sup>1</sup> Assim, em 31 anos de andança, tanto em espaços tradicionais como por intermédio do teatro móvel: que atravessou vários pontos da periferia da cidade, o grupo apresentou os seguintes espetáculos: *A ferro e fogo*; *Eldorado*; *Pequenas histórias que à História não contam*; *Em pedaços*; *Outro\$ 500s*, obras de Luiz Carlos Moreira. *Nós, os avessos*, de Luiz Carlos Moreira (adaptado de obra de Dario Fo); *Mistério das figuras de barro*, de Luiz Carlos Moreira (adaptado de obra de Osman Lins); *Curto-circuito*, de Timochenco Wehbi. Os infantis: *Sonho doce*, de Celso Cardoso e Will Damas; *Dijuéwelula*, de Celso Cardoso; *Caleidoscópio*, de Celso Cardoso e Beto Nunes.

Como característica desse conjunto de obras, também incluindo os infantis, é seguro que os expedientes teatralistas e épicos tenham confluído tanto para a escritura dos textos como para a montagem dos espetáculos. De outra forma, é absolutamente claro que não interessa ao grupo (em suas diversas formações e sempre liderado por Moreira) o trânsito com obras intersubjetivas, premidas por conflitos pessoais; o realismo fotográfico e ilusionista; a obra encerrada pela quarta parede; a burguesia como protagonista ou como a detentora do ponto de vista dos espetáculos; os efeitos pirotécnicos e imagéticos dominando a cena... Na perspectiva que interessa ao grupo, a história – e nela a luta de classes – aparecem como protagonistas personagens da classe trabalhadora (conscientes ou não) a deter o ponto de vista protagônico da obra.

<sup>1</sup> O teatro de lona, cujo projeto arquitetônico foi concebido totalmente por Luiz Carlos Moreira, batizado de Engenho Teatral, compreendia originalmente uma área de 23 metros de diâmetro com palco em forma de arena parcial (com plateias em três lados) e palco de 6,5 x 6,5 metros, que acabou construído com 26 metros de diâmetro, 9 metros de altura, e a mesma arena com 7,5 x 7,5 metros; 200 espectadores; camarins; banheiros e outras dependências. Circuito do Bixiga (que é um bairro central da cidade de São Paulo), sobretudo a partir da década de 1940, passou a abrigar muitos teatros, cantinas, espaços de entretenimento. Para quem sobe a Avenida Brigadeiro Luís Antônio até a Avenida Paulista, o Bixiga fica à direita, mais ou menos até a Rua Santo Antônio e a Avenida 9 de Julho.

Dos espetáculos apresentados pelo grupo, aquele mais radical e a provocar maior polêmica foi *A ferro e fogo*, levado à cena em 1981-1982. Participaram da obra na versão apresentada: texto, direção e iluminação de Luiz Carlos Moreira; elenco: Aiman Hammoud, Antonio Tadeu Di Pietro, Elza Gonçalves, Irací Tomiatto (na versão censurada, que não chegou a estrear: Aiman Hammoud, Irací Tomiatto, Júlia Gomes e Rubens Pereira, na versão apresentada); cenografia: Cláudio Lucchesi; figurinos e adereços: Attilio Bellini Vaz, Célia Orlandi e Reinaldo Renzo; trilha sonora: Oswaldo Sperandio. Acerca do espetáculo, em entrevista a mim concedida (9 mar. 2009), dentre tantas outras questões, apontam Moreira e Irací:

*A ferro e fogo* foi muito interessante, mas foi onde a classe teatral passou a nos abominar de vez. Até o *Mãos sujas* ainda havia algo como: “Ah, é bonito.” Muitas pessoas da classe teatral que viram o *A ferro e fogo* ficaram absolutamente chocadas e o público de classe média, que frequentava teatro, dizia: “Mas o que é que esses caras estão fazendo?” Isso não foi um horror para a gente, mas mostrava o que eu sempre digo: “O Engenho Teatral, enquanto projeto, é anacrônico. Não temos base de sustentação social nenhuma para o que estamos fazendo. Está descolado do chão histórico que vivemos. Cadê o movimento popular, trabalhador ao qual a gente possa se vincular? Não tem. Então, estamos fazendo um teatro para quem? Para que? Que raio de teatro é esse? Ele é anacrônico”.

*A ferro e fogo* trata do movimento operário, dividido em 39 cenas, apresentadas por quatro atores que, de diferentes modos, alegorizam a classe operária. Em ritmo alucinante, simbólica e tecnicamente, essa proposição não é pouca coisa. Tal tipo de discussão – e como apontado por proposições brechtianas – só pode ser feita a partir da estrutura e dos expedientes do teatro épico. Em *A ferro e fogo*, Luiz Carlos Moreira tenta discutir a luta de classes, não no âmbito do “clássico embate entre burguesia e proletariado”, mas a partir da ideologia liberal-burguesa, já plantada e transformada em valor para si, no próprio proletariado. Ao adotar tal procedimento, o autor supera determinados maniqueísmos de exposição conteudística mais característicos advindos, sobretudo, da experiência naturalista e adianta-se com relação aos expedientes conquistados pela experiência desenvolvida pelo Teatro de Arena da cidade de São Paulo, conhecida pelos espetáculos do *Arena conta* (*Zumbi e Tiradentes*). A discussão proposta pelo texto transforma-se em um projeto-proposta extremamente ambicioso, em que o amplo painel histórico daquele momento político do Brasil, ao ser descortinado do modo como foi, caracteriza-se em proposta única, cuja “ousadia” não figura da memória do teatro paulista.

O texto (datilografado), pela profusão de rubricas, apresenta-se pronto para o palco: é como se ele já viesse dirigido. Tematizando a vida do operariado naquele momento histórico, o texto divide-se em quatro núcleos básicos: no trabalho, cujo processo de aceleração intensifica-se cada vez mais ao longo da obra; na casa, cujas cenas são pesadas e complexas, mas não apresentadas em chave de drama, ainda que certos conflitos fossem intensamente dramáticos; em meio a transportes públicos e espaços característicos de espera; espaço de representação do próprio teatro. Acompanham e comentam todas as cenas *slides* cujas imagens mostram diversas situações da vida social e não apenas brasileiras. Como documento visual, os *slides* epinizam o espetáculo e o assunto a partir do qual ele se desenvolve. Segundo informações conseguidas nas entrevistas, as fotos foram feitas pelo fotógrafo Ricci, incluindo aquelas com Aiman Hammoud e Irací Tomiatto, em cortiços do Bixiga e numa fábrica. Ricci fez as fotos em transportes, fábricas e

siderúrgica, por exemplo. Mas o grupo conseguiu centenas de fotos documentando as greves no ABCD, as guerrilhas e os processos de repressão pela América Latina. Esse estratagema visual livrou o espetáculo da censura<sup>2</sup> e internacionalizou a discussão por intermédio de um cenário mais amplo. Nesse conjunto de imagens, havia muitas fotos de processos e de pessoas sendo torturadas, de cadáveres empilhados, de massacres. Assim, essa “personagem-painel” misturava acontecimentos daquele momento no Brasil e no mundo, de manifestações do ABCD, da Vila Euclides (onde, historicamente, nasceu o Partido dos Trabalhadores), da Nicarágua e tantos outros lugares. Segundo Luiz Carlos Moreira, foi feita uma fusão dessas imagens todas. Os documentos iconográficos foram projetados em telão de jornal. A escolha pelo jornal também se caracterizava em um elemento cênico documental. As imagens eram projetadas em um documento ainda impedido de mostrar o que ocorria pelo mundo e no próprio país.

As personagens, rigorosamente alegóricas e muitas vezes reificadas, representando especialmente a classe trabalhadora, são, em sua maioria, fixas, mas não ficam circunscritas ao seu *locus* original. João, por exemplo – uma dessas personagens –, aparece em sua casa, na fábrica, nos espaços de transporte urbano, no palco, na plateia, dialogando com, e às vezes também como, boneco. Portanto, pode-se afirmar que perdem a condição de personagens para adquirir condição de figuras, de marionetes, ou mesmo de contornos de personagens. Assim, essas personagens-figura ultrapassam a dimensão de circunscrição aos seus locais de origem, para pertencerem à obra, que é um espetáculo, que conta e mostra uma história de parte da classe trabalhadora daquele momento histórico. As personagens aparecem onde não seria crível estarem, do ponto de vista dramático. Portanto, o que caracteriza a obra, assim como o próprio homem contemporâneo das grandes cidades, é uma superfragmentação. Apesar de tal determinação se caracterizar em um “prato cheio” para as análises freudianas (conceito de homem cindido, do aludido mal-estar da civilização e de sinistro), o autor – tendo em vista a forma adotada, e o modo como pensa as funções do teatro – não cai e nem resvala em nenhum momento na/para a tentação de “explicar” o trabalhador ou apresentar viéses profundos. Lembra o autor e também diretor da obra que:

O cenário ia sendo montado pelos atores. Os atores na fábrica trabalhando e conversando tinham como ação física montar os cenários de seus espaços de trabalho: as polias e correias iam sendo colocadas pelos atores, durante essas cenas. Na hora em que tudo explodia, todas as polias estavam rodando, era uma barulheira louca. Tudo rodando, barulho dos motores, dos retentores, atores gritando.

As críticas feitas ao espetáculo<sup>3</sup> são documentos surpreendentes. De fato, os críticos referidos, à exceção de Jefferson del Rios, não gostaram do espetáculo, e – o

<sup>2</sup> O espetáculo, de fato, foi censurado e diversas gestões foram desenvolvidas, até mesmo em Brasília, no sentido de ele poder ser levado à cena.

<sup>3</sup> Jefferson del Rios (“Emoção vence o baluartismo”, *Folha de S. Paulo*, 30 dez. 1981, p. 25), Clovis Garcia (“A greve, tema de dois espetáculos”, *O Estado de S. Paulo*, 31 dez. 1981, p. 14), Edécio Mostaço (“Criança que mexe com fogo amanhece mijada”, *Lira Paulistana*, sem outras informações), Sábato Magaldi (“Bom fim de ano? Ficou só a esperança”, *Jornal da Tarde*, 30 dez. 1981) e Telmo Martino (“Vá ver *A ferro e fogo* no Studio São Pedro. Mas depois não diga que não foi avisado”, *Jornal da Tarde*, 8 jun. 1981)

que é muito raro – Sábato Magaldi chega mesmo a perder a elegância. Irritado com *A ferro e fogo*, abusa na desqualificação da obra. Em quatro parágrafos, três dos quais a obra é comentada, aparece no segundo deles a tese segundo a qual Moreira não teria avançado em sua dramaturgia. Prossegue repetindo os objetivos apresentados no *release* do grupo e finaliza o parágrafo pontificando, genericamente, que a obra “[...] acaba por desapontar o espectador”.<sup>4</sup> No terceiro parágrafo, o crítico aponta como defeito a perda do núcleo familiar “[...] que sugeria um ponto de partida ficcional”.<sup>5</sup> Pela densidade do espetáculo, o crítico talvez não tivesse percebido que na cena 24, a narrativa sofre uma fratura e dá início a uma outra obra. Há uma fratura do terreno mais próximo e já reconhecido, em que a obra se apresentava a uma busca por expansão internacional do problema da classe trabalhadora. Assim, não há um abandono do núcleo familiar, como aponta o crítico, mas uma deliberada denúncia do pesadelo em que vive a classe trabalhadora, permanentemente explorada pelo capital. A partir de uma aceleração ao paroxismo das cenas, nos *slides* são apresentados rostos na multidão, e entre eles, permanentemente aparece o rosto de uma das personagens (João). Tudo conflui, se mescla e se confunde. De outra forma, o problema não se circunscreve àquele conjunto de indivíduos – que genialmente se desdobra em personagens-bonecos manipuladas, personagens-bonecos não manipuladas (feitas de pedaços das estruturas metálicas), personagens projetadas, personagens que manipulam outras –, mas redimensiona-se internacionalizando-se. Portanto, as frases, que Sábato Magaldi afirma diluírem-se em “[...] *slogans*, lugares-comuns dos conflitos sociais, sem nenhuma colocação que os jornais e os comícios não tenham feito melhor”,<sup>6</sup> evidenciam e abarcam politicamente uma linguagem universal de denúncia da exploração por que passa a classe trabalhadora. A extensão de tantos braços, que carregam faixas, naquele momento histórico do país e em tantos outros países revelam um estratagema de uma classe trabalhadora em processo de luta. Nesse parágrafo, o crítico finaliza sua análise mostrando seu desagrado ao afirmar que a obra “[...] resulta, com textos, de total inutilidade”.<sup>7</sup>

De fato, não são poucos os problemas a serem enfrentados tanto no que concerne à falta de documentos de experiências significativas quanto, também, à desqualificação de muitas delas (dentre as poucas). O conceito de memória autoritária, característico de experiências erradicadas do registro histórico, sem dúvida, caracteriza a supressão da trajetória de boa parte dos grupos de teatro, e não apenas paulistanos, assim o Apoena/Engenho é aqui tomado como uma alegoria desse processo de exclusão. De outra forma, e não apenas no momento de suas ações muitos foram os barrados nos “embalos de sábado à noite”, muitos foram os subsumidos da história. Buscar muitas dessas experiências, feito detetives, é tarefa urgente de certo tipo de pesquisador.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Magaldi, “Bom fim de ano? Ficou só a esperança”, *op. cit.*

<sup>5</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>6</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>7</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>8</sup> Para mais e detalhadas informações acerca do grupo, cf. Alexandre Mate, *A produção teatral paulistana dos anos 1980 – r(ab)iscando com faca o chão da história: tempo de contar os (prê)juízos em percursos de andança*. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.