

O TEATRO POPULAR COMO POSSIBILIDADE DE CONTRA HEGEMONIA: ESTUDO SOBRE AS PRÁTICAS DO GRUPO TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO DE SÃO PAULO/SP

Ana Paula **Parodi Eberhardt**¹

Introdução

O grupo Teatro Popular União e Olho Vivo – TUOV, sediado no Bairro Bom Retiro na cidade de São Paulo, iniciou suas atividades em fevereiro de 1966, em plena Ditadura Civil Militar, e desde então mantém suas atividades alinhadas ao campo do teatro político engajado, buscando uma linguagem popular. Nesta busca, o grupo desenvolveu técnicas e metodologias específicas que o distinguem dos demais grupos formados na mesma época.

Formado em um contexto de efervescência cultural e política, o TUOV foi influenciado pelas transformações ocorridas no campo artístico brasileiro, seja pela regulamentação da profissionalização teatral, seja pela discussão a respeito da arte nacional e popular em voga no movimento de contracultura dos anos sessenta e seus desdobramentos com a repressão e a censura deste período.

Tendo como premissa o entrelaçamento entre as dimensões éticas, poéticas e estéticas deste teatro e dialogando com os acontecimentos sociais de seu tempo, fortemente marcado por um crescimento das desigualdades sociais, o TUOV construirá uma linha de fazer teatral particular, a partir de suas práticas de criação, produção e distribuição de seus espetáculos.

O amadorismo como contra hegemonia

Dentro da perspectiva de teatro popular preconizada pelo TUOV, há uma característica peculiar de uma opção pela não profissionalização de seus integrantes e de seu produto artístico: os atores não têm uma formação especializada tradicional e o espetáculo teatral continua como obra aberta e inacabada, sempre passível de sofrer modificações mesmo após a estreia. Esta característica, entendida por Pâmela Peregrino da Cruz, como uma configuração de um teatro “contra hegemônico”, por se opor aos moldes de produção teatral tradicional da indústria cultural, coloca o grupo em um lugar

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil.

de transição, que nunca se profissionaliza, tendo que sustentar seu trabalho teatral a partir de alternativas diversas do financiamento convencional no campo artístico, mantendo seu trabalho de forma artesanal e no “improviso”:

É improviso! [a gente] se vira. Mas eu acho que o grande lance assim, o lance a mais no Olho Vivo que tem, é que ele nunca usou... (...) foi fazer patrocínio do Estado, sabe? Da prefeitura, a gente pediu o Fomento algumas vezes, mas até então nunca tinha tido nenhuma forma de subvenção, né? Subsídio e tal pra sobreviver. Aí inventou essa tal de tática Robin Hood, né? Que era vender o espetáculo pra um público que tinha condições de pagar, pra burguesia, e aplicar em vários espetáculos pra um que nunca tinha visto teatro, sabe? Um que queria ver mais uma peça "ah eu quero ver mais uma peça agora!" e pagava pra isso, e outro que nunca tinha visto e a gente chegava e fazia espetáculo pra vários... Aplicava isso e sobreviveu assim, sem os atores receberem nunca porque trabalhavam só fim de semana no teatro. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Durante as oficinas realizadas pelo TUOV², o relato a respeito do histórico do grupo e sua forma de organização eram frequentes. Em uma dessas oficinas, César Vieira explanou sobre o histórico do grupo e contrapôs diretamente o TUOV, e sua forma de trabalho, aos empreendimentos culturais que se alastram em São Paulo: os musicais. Ele ressaltou que os preços variam entre 75 e 350 reais (às vezes chegam a 500 reais), em teatros com nomes de grandes empresas (Renault, Santander, NET) com lotação de 800 a 2500 lugares, onde obviamente o ingresso mais barato fica situado a uma distancia bem considerável em relação ao palco. Ele ressaltou este aspecto para discutir o acesso à cultura e frisar a opção do TUOV por um teatro que chegue àqueles que não são o público alvo destes empreendimentos, tanto pelo preço dos ingressos quanto pelo deslocamento necessário para chegar a estes grandes teatros, localizados em zonas centrais ou nobres da cidade. O grupo tem como princípio não realizar espetáculos gratuitos, o que segundo César desvaloriza o trabalho teatral. O ingresso para o público de comunidades periféricas é de custo acessível, sendo em media o valor equivalente ao custo de uma passagem de transporte público. Esta verba serve como pagamento de transporte de cenário e elenco. Em alguns casos o valor também é partilhado com a entidade do bairro que produzia a apresentação.

Em muitos momentos César afirma que o teatro feito nos padrões profissionais que se inserem dentro da indústria cultural de mercado reforça uma estrutura de divisão

² Estas oficinas ministradas pelo TUOV ocorreram de janeiro à agosto de 2017, por ocasião das festividades de seus 50 anos. O objetivo destas oficinas era demonstrar as metodologias desenvolvidas pelo grupo ao longo de sua trajetória. O acompanhamento destas oficinas foi parte do trabalho de campo que originou a referida dissertação de mestrado.

de classes, fazendo do teatro uma arte que somente é acessível a uma classe privilegiada (tanto no sentido de quem pode fazer e como de quem pode assistir), mantendo uma mesma estrutura social de hierarquia econômica e política que temos na sociedade. O TUOV sempre evitou a parceria com esferas de financiamento que trabalham nestes moldes, tendo que buscar outros meios para o seu sustento, como a tática Robin Hood que Cesinha descreveu. Mesmo o financiamento advindo de instituições públicas é discutido e ponderado. César escreve no livro “Em busca de um teatro popular”:

A subvenção oficial foi motivo de infundáveis discussões e, afinal, resolveu-se aceita-la desde que não houvesse qualquer cerceamento as nossas atividades. Subvenção é um a forma de aplicação de imposto; imposto pago pelo povo, e o nosso trabalho fazia com que esse imposto revertesse ao próprio povo. De qualquer forma, as verbas por nós recebidas foram mínimas, quer no total, quer em comparação às distribuídas para as superproduções vindas da Broadway e que “de popular tiveram apenas os operários que construíram seus cenários”. (VIEIRA, 2015: 109)

No geral o financiamento do trabalho artístico funciona por meio de inscrição de um projeto em edital, podendo ser nas esferas privadas ou públicas, e se este for selecionado, deve cumprir um prazo delimitado para sua execução, culminando com a mostra de seu produto final: o espetáculo. Por conta das exigências de cronograma do edital, com uma demarcação de tempo um tanto rígida, os grupos se tornam em parte reféns deste tipo de política cultural, e muitas vezes produzem espetáculos somente nos moldes pedidos pelos editais, sem ter uma grande autonomia na escolha de sua temática, tendo que projetar de antemão uma determinada proposta a ser executada dentro das restrições do orçamento e às vezes de foco temático do edital. Este condicionamento às regras do edital e a falta de outros tipos de política pública é descrito por César Vieira como uma forma de censura, a censura econômica, já que tolhe o livre processo criativo de um grupo, minimizando o tempo de pesquisa de linguagem para se focar nas exigências, resultados e prestação de contas do edital.

A proposta do Olho Vivo em não se profissionalizar esta intimamente atrelada a fugir do controle e cerceamento da indústria de mercado e se contrapor a ideia de que o teatro seja uma mercadoria, mas sim uma ferramenta de “emancipação do homem.” Sobre este aspecto Walter Benjamin (1985) reflete em seu texto “o autor como produtor” que o trabalho artístico que pretende proporcionar meios para o alcance de uma sociedade justa e igualitária deve estar pautado por repensar revolucionariamente seu trabalho, a sua relação com os meios de produção e sua técnica. Um dos passos para

esta reflexão é justamente o autor não se colocar somente como um intelectual, mas como um produtor, estreitando os laços de solidariedade e de experiência junto às demais classes trabalhadoras.

Sob pena de ser considerado contrarrevolucionário o autor-produtor deve repensar também sua posição dentro do processo de produção, para que não seja assimilado pela estrutura dominante vigente e não transforme seu produto em mais um artigo de consumo. Para ele é necessário por em cheque esta estrutura de dominação política e econômica e a própria existência desta classe dominante, não agindo somente em seu produto, mas nos meios de produção, buscando uma função organizativa de seu trabalho. Benjamim vai buscar no trabalho de Brecht os exemplos de reformulação desta relação de produção.

O TUOV, bem como os demais artistas de teatro político engajado dos anos 1960/70, influenciados por estes autores trarão muitas modificações para o ofício teatral, buscando fazer do teatro esta ferramenta de discussão e transformação social. Entendo que o TUOV se distingue dos outros grupos por colocar radicalmente na prática estas reflexões de Benjamin, tendo incorporado ao longo de sua trajetória, também, as discussões posteriores sobre cultura popular, onde ficou mais evidente a crítica do papel do intelectual apartado do povo³, e como esta distinção de níveis subjetivos de trabalho não possibilitaria uma real quebra de estrutura hierárquica de poder, mas apenas reafirma esta condição.

Com a profissionalização da atividade artística em 1978 no Brasil, muitos atores do movimento de teatro político, integrantes do Teatro de Arena e do movimento dos CPCs ingressaram no mercado de trabalho e foram incorporados pelos grandes veículos de massa como o cinema e a televisão (Guarnieri, Vianinha, etc.). O movimento tropicalista também reforçou este enfraquecimento à medida que direcionou as aspirações revolucionárias para o âmbito de uma libertação pessoal e interior. Este processo de profissionalização e abertura de um novo mercado para a arte acaba por enfraquecer a atuação destes grupos de teatro. O TUOV volta-se então para o trabalho no interior dos bairros de periferia, buscando esta aproximação com o “povo”.

³ Sobre estas críticas escreve Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro “Impressões de viagens: CPC, vanguardas e desbunde, 1960-1970”: “A necessidade de um ‘laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas’ deixa patente às diferenças de classe e de linguagem que separam o intelectual e o povo. (Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumido por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes da classe média.” (HOLLANDA, 1992: 30).

Acentuava-se o entendimento de que deveríamos permanecer por mais tempo no local dos espetáculos, para aprofundar a troca de experiências (...). Estabelecemos que o ideal seria a permanência por quinze dias em cada comunidade. (...) algumas entidades [que nos solicitavam] queriam que fizéssemos um só espetáculo para reunir gente motivada pela encenação e, depois, durante o debate das questões que o espetáculo levantava, propor a discussão de um tema específico: a urgente necessidade de uma escola para o bairro, a canalização de um córrego, etc. (...). O espetáculo, pelo seu tema, se prestava a suscitar questões. De seu conflito central, a luta pela liberdade, passava-se facilmente à ampla discussão da conquista da liberdade verdadeira, a liberdade primeira de poder o homem ter uma vida digna, de poder comer, vestir, estudar. (VIEIRA, 2015: 110-111)

Esta prática de longa duração (ECKERT e ROCHA, 2013) do Olho Vivo se tornou uma das principais características do grupo, que decidiu não fazer parte do circuito comercial de teatro, para chegar ao público que ainda não acessa o direito a arte. No livro “Em busca por um teatro popular”, César Vieira descreve a história do grupo, reunindo trechos de críticas de intelectuais, do teatro e de outras áreas, bem como escritos do grupo ao longo de sua trajetória. Na edição revista de 2015 há uma passagem intitulada “Isto é Olho Vivo”, onde César descreve uma cena nos moldes teatrais, que segundo ele pode definir o trabalho do TUOV:

Época: atual, novembro de 2006

Local: Salão paroquial de Igreja num bairro da periferia de Guarulhos, São Paulo.

Ação: Debate do público popular e o elenco do TUOV, após Apresentação do espetáculo João Candido do Brasil – A revolta da Chibata.

Personagens:

20 atrizes e atores, e o público, em torno de 300 pessoas.

Coordenador do debate: quem aqui já viu teatro?

(silêncio)

Coordenador: quem já viu teatro?

1ª voz: eu!

2ª voz: eu. Uma vez.

3ª voz (de mulher): eu vi.

4ª voz: eu já vi.

Coordenador: por favor, que já viu teatro dê seus nomes. E diga onde assistiu.

1ª voz: meu nome é João

Coordenador: Onde você viu teatro, João?

1ª voz: no SESI, lá em São Paulo, na Avenida Paulista.

Coordenador: os outros? Tem mais três não é?

Voz de mulher: eu vi aqui mesmo na capela. Eu sou a Rosário, Maria do Rosário.

2ª voz: sou o companheiro da Rosário.

(risos)

2ª voz: vi aqui também. Quando vocês mesmos passaram por aqui. Era uma peça que falava da greve. Lembro bem o nome: Bumba, meu queixada. Eu tinha 14 anos. Sou o Zé. O Zé da Quitanda.

3ª voz: eu só vi uma vez. Foi aqui mesmo na Igreja. No tempo do padre Gregório.

Faz uns vinte anos, isso. Foi com vocês mesmo do Olho Vivo.

Coordenador: Seu nome?

3ª voz: Sou o Lico. Mas me chamam de Becão, sabe? Eu jogava beque, sabe?

Coordenador: e vocês, depois dessa vez, viram outras vezes?

1ª voz: nunca mais.

João: não. Hoje é a segunda vez.

Maria: esta dos marinheiros é a segunda vez que vejo.

José: eu também, sabe? Acho que gostei mais da de hoje. Gostei muito do papagaio, sabe?

Observação: Num grupo de trezentas pessoas, 296 nunca tinham visto teatro. Uma tinha visto no SESI, em São Paulo. As outras três tinham visto uma vez o Olho Vivo, quando o grupo passou pelo local há mais ou menos vinte anos. (VIEIRA, 2015: 342)

Este relato é representativo de vários outros, onde César e Neri contam sobre suas experiências apresentando em comunidades onde a maioria do público nunca tinha assistido teatro. Os debates após o espetáculo, o momento de fala do público, possibilitam a troca de impressões sobre a peça e é considerado como um momento tão importante quanto à própria apresentação, pelo compartilhamento de experiências e a devolutiva do público sobre sua recepção.

Em busca de um teatro popular



Figura 1 - Visita de escola na sede do TUOV. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

O termo “popular” empregado pelo Olho Vivo é descrito na introdução do livro “Em busca de um teatro popular”, como “um teatro desvinculado, desligado do teatro do sistema, do teatro do empresário, do teatro tradicional. Um teatro voltado para o povo, que busque um público novo”⁴. Esta publicação do grupo, que está atualmente na sua 5ª edição, tem como referência o título de um livro de Jerzy Grotowski “Em busca de um teatro pobre”⁵ onde o autor polonês cunha dois conceitos importantes para seu

⁴ “TERRITÓRIO LIVRE DO TUOV”. Introdução à 1ª Edição. 1977. In: VIEIRA, César. Em Busca de um Teatro Popular: União e Olho Vivo comemorando seus 40 anos. 4ª Edição. São Paulo, FUNARTE, 2007:48-49.

⁵ Jerzy Grotowski (1933-1999) escritor polonês, considerado um dos grandes teatrólogos do século XX. Escreveu “Em busca de um teatro pobre” em 1965. Sua obra foi amplamente divulgada por Eugenio Barba (importante teatrólogo contemporâneo) a partir de 1968.

pensamento, que influenciou diversas correntes de teatro que vieram após esta publicação e que podem ser considerados como um subtexto das ações do TUOV: o teatro pobre e a encenação como ato de transgressão. O primeiro diz respeito à ideia de um teatro calcado na relação entre ator e espectador, retirando de cena os artifícios de efeito sobre o espectador que não fosse esta relação de comunhão direta, viva e irrepetível. O segundo termo se refere a seguir além dos limites individuais “desafiando realmente as tradições e mitos enraizados (tanto culturais quanto religiosos), através da comparação e do confronto com a experiência de cada um, que é, obviamente, determinada pela experiência coletiva da época.” (CUESTA, 2013: 96). Seu pensamento a respeito do teatro dá mais ênfase ao processo de pesquisa do que ao espetáculo.

O trabalho do TUOV se alicerça nestes paradigmas, seguindo os pressupostos de Grotowski, mas na busca por um teatro popular.

O conceito de “popular”, amplamente utilizado pelos integrantes no discurso sobre o grupo, compreende vários níveis de relações e resultam em diferentes práticas, mesclando noções objetivas e subjetivas. Um dos pontos fundamentais é a disponibilização de acesso ao teatro para o público que no geral não frequenta as salas de espetáculo e a possibilidade de qualquer pessoa poder participar do espetáculo (sem precisar de uma formação especializada e específica): o teatro feito pelo povo, para o povo aonde este se encontra. A linguagem, temática e o conteúdo do espetáculo também compõe este arsenal de um teatro popular, no sentido de buscar uma identificação com o público a partir de seu contexto social, conforme alguns ideais de Augusto Boal e de Paulo Freire.

A encenação: entre atores e não atores

A escolha de uma temática a ser trabalhada nos espetáculos do TUOV passa por várias reuniões, onde os integrantes do grupo sugerem temas que lhe interessam discutir através do teatro, tendo como pressuposto básico ser um tema “relacionado à cultura popular e a favor das necessidades e aspirações populares (VIEIRA, 2015: 118-119).”

Discute-se sobre as aproximações entre os temas, diminuindo as opções até chegar a um consenso sobre o próximo trabalho. Depois desta fase os integrantes

organizam “fichas dramáticas⁶” onde farão um levantamento de ideias para a encenação, com sugestões de dramaturgia, música, cenário e argumento do espetáculo.

FICHA ENREDO OU FICHA DE ESTRUTURA				
Nome: _____		Fonte: _____		Data: _____
(A) Conflito	(B) Personagem	(C) Cena	(D) Música	(E) Outros
A - CONFLITO				
Ideias em Conflito: _____ x _____ () Principal, ou () Secundário				
Época: _____ Descrição: _____				
B - PERSONAGEM				
Nome: _____ Gênero: _____				
Descrição: _____ _____				
Relevância para o tema: _____ _____				
C - CENA				
Época: _____				
Personagens envolvidos: _____				
Descrição: _____ _____ _____ _____				
D - MÚSICA				
Nome: _____ Época: _____				
Letras: _____ _____ _____				
Melodia (link): _____				
Relação com o tema: _____				
E - OUTROS				
Outros (ex. figurino, cenário/ambiente, cores etc.) _____ _____ _____				

Figura 2- Modelo de Ficha Dramática distribuído na oficina de dramaturgia

A escolha das referências práticas teatrais para a preparação dos atores para a montagem do espetáculo também buscam inspirações que se distinguem da formação convencional do teatro:

O Olho Vivo sempre tinha a referência da linguagem, sei lá de Stanislavski, Brecht e tal. Sempre teve essas referências, mas a prática mesmo ali era Capoeira, Bumba meu boi (...) então o Teatro vinha daí, pra mim, assim, né? Daí que eu via o Teatro, ou... ou do metrô, do “busão”, do futebol, na vida mesmo, no cotidiano, onde a gente vai beber: “pô vou fazer um personagem, sei lá que é sisudo, idoso e manco”, aí você vai olhar: “puta, aquele cara ali!”, até perde a estação para olhar um pouco, né? Pra construir seu personagem. Ou nas manifestações populares mesmo, assim, porque o Olho Vivo, o trabalho corporal do Olho Vivo, sempre veio daí, sabe? Os

⁶ As fichas dramáticas são uma ferramenta desenvolvida pelo TUOV para a criação de sua dramaturgia.

exercícios de teatro, por exemplo, "há o bastão, tipo carregar...", sei o que lá, mil exercícios bacanas de teatro eram pouco usados, assim, a maior parte era "pô vamo fazer uma capoeira, trabalhar o corpo na capoeira, agora a gente vai fazer o boi, como é a dança do boi?" porque todas essas manifestações tem uma riqueza corporal, assim, do movimento corporal enorme, danças muito bacanas, fora a riqueza de música, de indumentária e etc. acho que Olho Vivo bebe, sempre bebeu muito disso. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

A observação do cotidiano e de manifestações artísticas populares como o carnaval e o circo são fontes de inspirações para a escolha de uma linguagem do espetáculo, que tragam uma estética que dialogue com uma ética popular. César ressalta em entrevista que a temática das peças sempre traz uma discussão social e política, mas que não deve ser "panfletaria", sendo bem executada e trazendo também o elemento da diversão:

O povo tem direito a diversão, pô. Em Cuba você em um desfile na beira da Praia Malecon (...) você vê todos os tipos de arte exercida por 300 pessoas. Um fazendo isso, outras fazendo aquilo é... é o camelô ator! Nós somos camelôs atores! Às vezes nós somos contadores de histórias... Agora, respeitando a criatividade popular, sem dúvida não dá pra fazer um texto do Sartre, por exemplo. Não vai funcionar, pô. Não tem nada contra o Sartre, o Sartre é um cara que tem posições bacanas, mas não funciona. O Bernard Shaw é um cara que a burguesia adora, é um pé no saco! Eu, por exemplo, detesto! Agora tem gente que... será que eu tô errado? Mas aí você tem que estar em outro local, com o mesmo elenco pra saber como funciona. Um espetáculo nosso na Vila Santa Catarina não tem nada a ver com um espetáculo chamado pela associação de mulheres lá... (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

Tendo como sistemática de organização os encontros somente aos finais de semana este processo de criação leva em media dois anos ou mais, para culminar na apresentação do espetáculo. Quando este estreia, ainda é necessário umas 15 apresentações com debates junto ao público para que este se estabilize em uma forma mais contínua, mas o grupo se coloca sempre aberto a modificações de acordo com a resposta do público ao espetáculo, fazendo testes, discutindo a funcionalidade da proposta e aprendendo com isso:

A estética do bairro não é a estética da Praça Roosevelt⁷. Não é. E o que é que se pode fazer? Nós estamos aprendendo mais do que ensinando. Nossa função não é ensinar e também não é ficar de pés juntos, pegar qualquer tipo de coisa e encaixar. (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

⁷ Praça famosa por atividades artísticas localizada na zona central da cidade de São Paulo. Nos anos 50 e 60 era frequentada por artistas pertencentes ao movimento artístico musical de MPB, tendo desde então uma concentração boemia artística neste local.

É neste encontro com o público que se dá uma parte importante do processo pedagógico de ser um ator do TUOV, que é poder estar aberto a “jogar” com as condições do lugar, criando soluções para o espetáculo conforme as necessidades do ambiente, pensando na qualidade de interação com o público:

Aprendemos muito com o bairro... Desde o espetáculo que reduz o tempo, tira os silêncios, coloca mais cor, mais música e brinca com o público, no sentido de estar mais junto a ele, sabe? Coloca o ator no meio da plateia, hoje até se inventa mais sobre isso, mas era uma coisa que não era uma linguagem comum, né? Antigamente a linguagem era aquela: palco italiano... (...)

"ah, não tem luz?" então bota o carro, vira o carro e põe ali ligação. "Ah não tem palco? então faz no chão!", "ah mais aqui no chão os vizinhos vão chegar!", "ah, amarra umas mesinha do boteco uma na outra e a gente sobe em cima e faz", assim sabe? "ah, mas aqui é um banheiro?", "Ah, tudo bem a gente faz as pessoas subir na privada e a gente faz do lado de cá..." sabe? Essa coisa... Altar... fizemos muito em altar de igreja, assim, salão paroquial sabe? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Pô, eu penso em mil coisas de soluções... (...) Tem esses macetes. Pegar um carro e ficar numa rua quando você chega no bairro (...) você pega um alto falante sobe em cima de um caminhão e você consegue jogar no mínimo cinquenta “cara” [de público]. E fala umas loucuras “lindas mulheres!” “o cão que fala francês!” Pensar em outras coisas funciona também. A funcionalidade é muito importante, quando se colocava cordas no chão pra se delimitar o espaço. Daqui a pouco alguém falava “porra, qual é?” sinônimo de precisão!, “ah vamos arrancar então” E tem coisa que vem assim pra ser discutida entendeu? Pra manter sempre em ebulição... (...)

É importante quando você se preocupa em uma praça onde não tem bancos, (...) você tem que pensar que o público vai ficar ali durante uma hora, vai se cansar, vai ter mil motivos pra se distrair e tem que ser pensado o espetáculo antes dele começar, sem dúvida, ele tem que ter banquinhos, que são baratos. Puta é cinco pau um banquinho de plástico, pô! De vez em quando roubam, paciência... (PIVETTA, Idíbal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

A partir desta interação cuidadosa com a comunidade de bairro, algumas pessoas do público se aproximaram tanto que passaram a integrar os trabalhos do grupo, o que reforçou seu destaque em relação aos demais grupos de sua época, possibilitando um aprofundamento em sua pesquisa sobre o teatro popular. Dentro desta perspectiva de troca de interação face a face com o público, o antes e o depois dos espetáculos são momentos fundamentais para o estabelecimento de confiança que permite uma relação intersubjetiva de reciprocidade que se dá pelo trabalho em conjunto, que é frisado como aprendido:

Então não tinha aquela coisa "ah, olha os artistas estão ali", não vocês fazem isso, vocês sabem como é! Então "ah tá trabalhando ali com os peludos", como a gente fala no circo, "os peludos estão lá trabalhando e os artistas esperando" não, os atores estão montando e falando "ah... quebrei o dedo tem em negócio aí pra mim enrolar? - tem essa folha aí ó, pega essa folha..." sabe? E assim vai e aí... então eu lembro que pra mim era muito legal essa relação, sabe? Conheci a molecada da minha idade no

bairro lá e fica e nessa correria jogando bola, trazendo a molecada pra ajudar a montar, sabe? Fazer esse meio de campo também... (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Teatro como meio e não o fim

Em outra passagem do livro “Em busca de um teatro popular” César escreve, e reitera pessoalmente em muitos eventos do grupo, que “O teatro foi o meio que escolhemos para participar. O meio para dizer presente. O meio para lutar pela transformação da sociedade. A forma de integrarmo-nos no processo de emancipação do homem” (CÉSAR, 2007: 48). Nesta perspectiva, ligada aos ideais socialistas difundidos à época de criação do grupo, o trabalho realizado dentro do Olho Vivo busca abranger o indivíduo em sua totalidade, propondo que seu método pedagógico também se coloque como um meio para esta transformação, tanto no processo de ensino/aprendizado do trabalho teatral em si de forma objetiva (atuação, cenografia, iluminação, criação de dramaturgia, etc.), na forma de organização e decisões sobre passos do grupo, quanto na esfera subjetiva, no processo de aderência a uma ética e estética que permita uma outra relação social entre seus integrantes e destes com o público.

Esta proposta pedagógica, que pode perceber no decorrer das oficinas realizadas, tem como influência os escritos de Paulo Freire e Augusto Boal, que quase na mesma época lançaram seus respectivos livros: *Pedagogia do Oprimido* e *Teatro do Oprimido*, onde traziam a discussão sobre a importância da educação como forma de instrumentalizar os indivíduos, dentro de uma sociedade desigual economicamente, para que tivessem autonomia enquanto cidadãos. Estes autores pautavam que a forma de concretizar isto teria que, necessariamente, passar por um processo de entendimento da existência de uma estrutura de classes, dividida entre dominantes e dominados, e de que cada ser humano deve ser ator de seu processo histórico, buscando transformar a estrutura social a partir de seu contexto. Assim como Freire vai alertar sobre a educação tradicional da classe dominante que visa manter sua dominação, Boal vai trazer em seu livro *A Estética do Oprimido*, que há uma estética também dominante “esta aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores. A castração estética vulnerabiliza a cidadania.” (BOAL, 2009: 15), desta forma é preciso criar uma nova noção estética na qual os oprimidos possam se identificar como protagonistas.

Foi também por esta busca de uma nova estética que o TUOV não aderiu à profissionalização de seus membros e evitou a inserção no mercado da arte, para ter autonomia nesta pesquisa de linguagem. Como consequência disso o desenvolvimento das atividades do grupo se vê cerceado pelo que César chama de censura econômica, já que o produto final de seu trabalho difere da estética dominante valorizada economicamente.

Hoje em dia o grupo concorre com os demais grupos profissionais em editais públicos da cidade por terem sua trajetória reconhecidamente importante para o teatro brasileiro, mas isso é bem mais recente em sua história⁸.

O fato do grupo não contar com um subsídio frequente e não preconizar o sustento de seus integrantes pelo teatro trazem dificuldades na manutenção de seu elenco, ainda que muitos integrantes tenham permanecido por 20, 30 anos no grupo.

Ao longo destes últimos 50 anos os integrantes do grupo, provenientes de camadas populares e trabalhadores de outros ramos que não o teatro, aprendem o ofício teatral e aderem a um determinado estilo de vida que pode ser caracterizado como engajado, militante e voluntário, o que acaba por trazer muitos dramas para o coletivo e sua manutenção: a rotatividade de pessoas, o abandono do ofício teatral para se dedicar a outras atividades remuneradas ou a profissionalização teatral, e o abandono do grupo. Por outro lado a experiência vivenciada pelos integrantes deste coletivo permite um acesso a bens culturais e aos meios de produção destes que parece ser incomum em suas trajetórias sociais, e em alguns casos esta experiência é estendida aos outros colegas de profissão ou familiares, de forma que há um processo de subjetivação importante na aderência a este tipo de prática e estilo de vida (e uma incorporação de novos capitais culturais e simbólicos).

Cesinha comenta a influência que a convivência com o teatro teve em seu cotidiano e como isso afetou outras pessoas de seu meio social:

Eu fui estudar em colégio de freira. Eu era um estranho assim lá, eu era o único cara de cabelos compridos da escola, sabe? Tipo o único cara que gostava de tocar samba e essas coisas, levava um pandeiro pra escola...

Hoje eu acho super legal, porque eu vejo amigos meus... Inclusive ontem eu encontrei a esposa de um amigo meu tava lá né? Anteontem no samba [do Bule]. Ele não tocava nada, nunca tinha visto um instrumento na vida. Eu levava o pandeiro [para escola] a gente começou a tocar junto, e hoje ele é um baita músico. Ele toca

⁸ O Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo que é uma das maiores políticas públicas na atualidade só teve início a partir dos anos 2002, assim como o PROAC- Programa de Ação Cultural que teve sua implementação em 2006.

dez mil vezes melhor que eu, sabe? Tá fazendo coisas bacanas pra caramba, um projeto super bacana, sabe? uma baita música, e eu vejo que o Olho Vivo me passou uma coisa, eu fui lá no colégio de freira e passei pra ele, sabe? Aquilo não tinha nada a ver, nunca que ele ia pegar aquilo na vida. Ia acontecer na vida dele de acabar fazendo outra coisa, sabe? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Em outro momento ele relata como esta influência de aproximação a manifestação artística do teatro serviu de inspiração a pessoas do público que assistiam as apresentações do TUOV nos bairros de periferia, possibilitando uma nova experiência que se torna marcante, tanto pelo contato com o aparato artístico (instrumentos, figurinos) que encantam pela poética e estética apresentada, quanto pela temática que traz discussões a respeito do momento social vivido pelo país e narrado teatralmente:

O Gil Teixeira foi iluminador do grupo muitos anos, foi do Folias⁹ também. Uma carreira enorme, (...) Uma carreira bem bacana e ele conta né, também que quando ele era criança, depois de muitos anos foi fazer parte do grupo, sabe? Quando ele era criança no bairro dele o grupo passou lá, aí o grupo falou de coisas que tinham a ver com a ditadura e ele descobriu que o país onde ele vivia estava em ditadura e ele nem sabia. Aí isso norteou a vida dele, aí depois quando ele tava com 40 anos ele entrou no grupo assim... Bem legal... Uma história bem marcante. (...) Quantas pessoas a gente não passou pelo bairro e aconteceu isso, sabe? Eu citei o exemplo do Gil... Milhares de pessoas, sei lá quantas pessoas que a gente sabe, que volta depois de muito tempo no bairro e diz [pra nós] "oh sabe aquela música? agora eu toco violão por causa daquela música" aí toca a música, sabe? Isso é muito, muito legal super gratificante. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Além de disponibilizar o acesso dos meios de produção artística englobar o espectador como ator, o conteúdo dos trabalhos do TUOV traz a dimensão pedagógica de discussão de elementos da história do Brasil sob o viés da literatura de cordel, tornando uma discussão política e complexa acessível aos espectadores, mas sem com isso simplificar o debate. O uso de alegorias nos espetáculos é recorrente, e joga com o universo do folclore e das manifestações populares:

As peças sempre foram feitas com base num texto que conta uma história escolhida, um fato, né? Como, sei lá a Greve de Perú do grande ABC aqui do Lula e tal, que a gente contou no "bumba meu queixada" contando através de uma manifestação popular, então nesse caso foi o bumba meu boi. Eu contava a greve através do Bumba meu boi, aí a ideia do "Zebedeu" que era a guerra de Canudos contada através do circo. Sempre aliando essas duas coisas, o "Barbosinha" que era a vida do Adoniram contada através do jogo de futebol e assim vai "U Juãos i os Magalis" que conta aquele episódio quando os americanos, em 1907, queriam fundar uma república americana no Brasil, um fato que ninguém conhece, não acha em livro

⁹ O Grupo Folias d'Arte se forma em 1997, quando um grupo de artistas paulistas recebe o Prêmio Estímulo Flávio Rangel, do governo do Estado de São Paulo, para produzir a montagem do espetáculo *Folias Fellinianas*, texto inspirado na atmosfera onírica do cineasta italiano Federico Fellini. Voltado para o teatro político. Adapta textos clássicos e cria dramaturgia própria com o objetivo de criticar os problemas da sociedade contemporânea. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo407427/folias-darte>

nenhum de história e, porra, explica muita coisa, assim, muito facilmente, sabe? Porque é muito simples de explicar é o que a gente vive hoje aí com o domínio americano, sabe, né? Depois Alcântara e tudo mais... (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Nos espetáculos os personagens principais são figuras populares, que tenham identificação com os indivíduos das classes mais desfavorecidas: trabalhadores informais, negros, indígenas, o povo. Para protagonizá-los o grupo escolhe atores que também tenham estas características, trazendo uma inversão do papel social que estes desempenham no cotidiano. Esta inversão pode ser aproximada dos escritos de Turner (1974) a respeito da estrutura do ritual no sentido que o ator pode ser considerado como em um estado de liminaridade no espetáculo, escapando da “rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições no espaço social: estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (TURNER, 1974: 117). O ator que antes estava na condição de coadjuvante ou subalternizado na sociedade assume o protagonismo e a partir da condição liminar de seu personagem e se torna sujeito da história que constrói. O grupo serve então, nesta aproximação, como espécie de *communitas*¹⁰, uma anti-estrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos que compartilham a condição liminar, enquanto sujeitos que experimentam uma relação de horizontalidade dentro do TUOV e uma relação estratificada fora dele, numa suspensão momentânea da ordem social:

No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser. No espelho da anti-estrutura, figuras vistas como estruturalmente poderosas podem mostrar-se como sendo extremamente frágeis. Inversamente, personagens estruturalmente frágeis transformam-se em seres de extraordinário poder (TURNER, apud DAWSEY, 2005: 166).

Assim, através de escolhas e readequações no projeto coletivo deste grupo, e na criação de um campo de possibilidades (VELHO, 1994) calcado na continuidade de uma linha teatral específica, o TUOV dá prosseguimento a seus ideais libertários fazendo do teatro um momento de encontro e partilha de uma forma sensível de estar no mundo, que permite uma duração através do tempo, se afirmando como um grupo de teatro contra hegemônico por suas práticas internas e externas.

¹⁰ “Essencialmente, a “communitas” consiste em uma relação entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Estes indivíduos não estão segmentados em função e posições sociais, porém, defrontam-se uns com os outros, mais propriamente à maneira do “Eu e Tu” de Martin Buber”. (Turner, 1974: 161).

REFERÊNCIAS:

- BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: KOTHE, Flávio (Org.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOAL, Augusto. *A estética do oprimido*. - Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2008.
- CARONE, Edgar. *Movimento operário no Brasil (1877-1944)*. 2. ed. São Paulo: Difel, 1984.
- COLLAÇO, Vera R. M. *Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo*. In: XXV Simpósio Nacional de História, 2009, Fortaleza. Anais do Simpósio Nacional de História. Fortaleza - CE: ANPUH, 2009. p. 01-12.
- CRUZ, Pamela P. *A relação/tensão entre arte e capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra hegemônicos (1990-2010)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2012.
- CUESTA, Jairo; SLOWIAK, James. *Jerzy Grotowski*. São Paulo: É Realizações, 2013 (Coleção Grotowski).
- DAWSEY, John C. (2005). *Victor Turner e antropologia da experiência*. Cadernos de Campo, 13, p. 163-176.
- ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza C. *Etnografia da Duração – Antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas*. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.
- FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HOLLANDA, Heloísa B. *Impressões de viagens: CPC, vanguardas e desbunde, 1960-1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- JACOB, Maria M. *Na cena paulista o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945)*, São Paulo: Ícone, 2008.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão 2006.
- TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1994.
- VIEIRA, César. *Em busca de um teatro popular*. SMC: São Paulo, 2015.
- VIEIRA, César. *Em Busca de um Teatro Popular: União e Olho Vivo comemorando seus 40 anos*. 4ª Edição. São Paulo, FUNARTE, 2007.

Recebido 22 de janeiro 2019

Aprovado 11 de fevereiro 2019