

2

Um teatro às voltas com o social

Este capítulo abordará dois recortes históricos que auxiliarão na compreensão acerca do momento em que a Trupe de Teatro surge: o percurso das ONGs em território nacional e do teatro brasileiro, ambos referentes à segunda metade do século XX. No primeiro caso, verificaremos a origem destas entidades, os propósitos para os quais foram criadas e quais transformações sofreram ao longo das décadas. Quanto ao teatro focaremos a implicação social e política por parte de dramaturgos e atores de teatro através da observação de grupos que se destacaram no cenário nacional, tais como Arena, CPC e Oficina, além de tendências e princípios que surgiram nos anos seguintes. Ao final, este texto pretende apresentar de que maneira e baseado em que aspectos, atualmente, o teatro tem sido integrado às práticas sociais ofertadas aos jovens de camadas populares.

2.1.

História das ONGs

As ONGs, quando surgiram no Brasil ao final da década de 60, fase mais conturbada da ditadura, segundo Landim (1988, 2002), apresentavam, entre as suas principais características, o trabalho voluntário associado com uma postura militante, a presença de atuantes da esquerda católica provenientes da classe média, geralmente jovens, e os da esquerda tradicional com visão marxista, além da idéia de tornar a comunidade atendida, capaz de solucionar seus problemas a partir de recursos próprios (Barreto, 2000). Segundo Tude & Rodrigues (2007), elas se tornaram algo atraente na década de 70 por serem vistas como alternativa às práticas institucionais da época, sendo estas representadas pela universidade, igreja, partidos e/ ou organizações de militância política de esquerda. Este caráter alternativo era realçado mais ainda devido a estas entidades servirem como novas oportunidades de emprego e por se oporem na prática ao isolamento que aquelas instituições tradicionais tinham das camadas sociais mais pobres. De todo modo,

Landim (1988) afirma que as ONGs criaram um espaço próprio para si a partir da influência daquelas três instituições:

“pela ‘competência’ universitária e contra o seu isolamento; pelo ideal de serviço ao próximo, sobretudo aos mais necessitados, característica da tradição cristã, mas contra a sacralização das hierarquias eclesiásticas; pelo ideário político veiculado pelas esquerdas, mas contra o ‘dogmatismo’ e a ‘manipulação’ partidária que as permeiam” (p. 10-11).

Sobre o final da década de 70, Landim (1988) percebeu que, o momento de abertura política, representou o início do crescimento do número de ONGs além de uma série de mudanças nas suas formas de atuação. Dentre elas, destaque para o surgimento da idéia de educação popular como prática e método de intervenção social em que se propunha mudanças nas estruturas de setores mais pobres da sociedade e a formação de lideranças em prol da sua organização e uma maior exigência de profissionalização. Cabe ressaltar que pelas décadas de 60 e 70, como as ONGs não possuíam recursos próprios para subsidiar suas iniciativas, Fraga (2002) afirma que estas instituições necessitavam recorrer a fundos alternativos a fim de concretizar seus empreendimentos. Tendo em vista a divergência com o governo militar quanto a certos ideais, tais como a organização popular, as suas atividades não eram financiadas pelo Estado, o que lhe restava apenas recorrer a apoios e patrocínios provenientes de entidades internacionais.

Na década de 80, houve uma grande explosão de ONGs no cenário nacional (Barreto, 2000), o que se constata na pesquisa, realizada pela ABONG², que mostra que 202 entidades não-governamentais associadas a ela pouco mais de 45 % surgiram no período de 1981 a 1990 (ABONG, 2004). Basicamente, neste momento, as ONGs apoiavam suas atividades em três pilares: assessoria técnica (cursos, seminários, palestras e intervenção indireta ou atuação esporádica), organização popular (construção de organizações do tipo representativas) e educação (alfabetização, formação profissional, capacitação de lideranças) - responsáveis por formar a base da maior parte das ONGs. Landim (1988) verificou um destaque maior sobre as ações de formação e de capacitação de lideranças para os movimentos e organizações.

² Fundada em 1991 e sediada na cidade de São Paulo, a Associação Brasileira de Organizações Não Governamentais (ABONG) tem, entre os seus objetivos, a promoção da comunicação entre as entidades que visam a ampliação da cidadania, justiça social, consolidação das identidades das ONGs e afirmação de sua autonomia.

Com o término do regime militar, transformações ocorreram nas atividades das ONGs, entre as quais a melhoria na relação com o Estado, transferência das entidades para outros campos de atuação, aumento do número de instituições voltadas para a promoção de melhores condições de vida e mudanças temáticas em seus trabalhos. Se antes a ênfase estava na relação com os movimentos sociais responsáveis por prestar assessoria aos trabalhadores urbanos e rurais, décadas depois o público-alvo constituía-se de crianças, mulheres, meio ambiente, minorias étnicas e sexuais etc., ou seja, categorias específicas estavam sendo contempladas por novos movimentos sociais (Fraga, 2002). Tal fato tem sua explicação na crise econômica e social resultante das diversas transformações que ocorreram nestas áreas, o que acarretou, por sua vez, um aumento na demanda por serviços sociais entre outros itens (Barreto, 2000).

Entre as 4 (quatro) ideologias identificadas nas atividades das ONGs até a década de 80 por Landim (1988), destacamos a utilização do termo alternativo vinculado a um espaço em que novas práticas podiam ser inventadas, o que implicava um caráter experimental e a participação popular, possibilitando que o povo se tornasse sujeito de sua própria história. Ela verifica também que, geralmente, as entidades adotavam, concomitantemente, duas linhas de democracia. Uma delas privilegiava a representação do povo voltada para um ideal de igualdade entre todos, no qual todas as opiniões tornavam-se unificadas numa única voz. Já a outra assumia a ênfase da multiplicidade dos interesses e das vontades responsáveis por uma democracia direta e de caráter libertário.

Em linhas gerais, essa década serviu às ONGs para expandir as suas atividades, tornando-as mais específicas e melhores geridas, o que exigiu um suporte profissional mais consistente, apoio este oriundo dos militantes que retornavam do exílio, trazendo em suas bagagens a experiência das “relações pessoais e políticas com as agências de cooperação internacional” (Steil & Carvalho, 2001, p. 38). Este quadro somado a uma autonomia maior em relação ao seu histórico de relação com instituições tradicionais permitiu com que as ONGs passassem a ser vistas como atores sociais e terem seus papéis mais definidos no cenário nacional, recebendo demandas de serviços diversos, aos quais eram respondidos a partir de um trabalho mais sistematizado e profissional.

Além da redução da participação do Estado junto à sociedade, nos anos seguintes, um outro fator que colaborou para o crescimento das ONGs brasileiras,

que chegou a 46% nesta década (ABONG, 2004), foi a abertura que empresas privadas tiveram para desenvolver parcerias com tais entidades. Este quadro se deu em decorrência da procura pela construção de uma imagem positiva associada à responsabilidade social e/ou o usufruto de benefícios fiscais, além do aumento da mobilização da sociedade civil após o fim do período da ditadura militar (Ferreira, 2005).

Outro aspecto a ser levado em consideração foi a diversificação dos mediadores de atuação junto à sociedade, entre os quais um instrumento que passou a ser utilizado pelas entidades foi o tão conhecido “projeto”, através do qual a responsabilidade social do Estado passou a ser transferida para a sociedade civil através de recursos públicos. Além disso, uma característica deste período foi que as ONGs adquiriam legitimação e status, dependendo do recorte temático abordado em seus objetivos e atuações, e do ingresso nas áreas de interesse dos organismos financiadores do Estado. Assim, a parceria com o governo fez destas entidades elementos de grande relevância na elaboração e execução de políticas públicas e passaram a atender não mais aos movimentos sociais, mas sim a sociedade como um todo, adotando as causas de apelo nacional como norteadoras de seus empreendimentos (Gohn, 2004)³, embora alguns estudiosos afirmem que tal postura seguia a lógica da filantropia assistencialista e paliativa (Karol, 2000; Ferreira, 2005). Entre os temas mais globais associados a suas reivindicações, estavam a cidadania e a ética, além da luta contra violência e corrupção (Steil & Carvalho, 2001).

Gohn (2004) afirma que as ONGs assumiram uma identidade fracionada a partir de três critérios básicos: 1) econômico, quando compõe seu público-alvo a partir da seleção de pessoas encaradas como “vulneráveis”, “miseráveis” e que estejam em situação de risco; 2) fracionamento, ao criar uma série de categorias (etnia, gênero, raça etc.) deste público para adequá-los aos programas de

³ O governo brasileiro buscou em 1999, com a criação das OSCIPs (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), por meio da Lei 9.790/99, também conhecida como “A nova lei do terceiro setor”, apresentar uma definição que abarcasse todas as ONGs (Ferreira, 2005). À época também existia uma preocupação com o fortalecimento do terceiro setor, mais especificamente a qualificação das organizações do Terceiro Setor “por meio de critérios simples e transparentes”, além de “incentivar a parceria entre as OSCIPs e o Estado” e “implementar mecanismo adequado de controle social e responsabilização das organizações com objetivo de garantir com que os recursos de origem estatal administrados pelas OSCIPs fossem, de fato, destinados a fins públicos” (Ferarezzi, 2001, p. 20).

atendimento; 3) e o protagonismo social, que prega um ativismo que visa criar soluções e alternativas de vida junto às camadas mais pobres.

Entre os pontos mais relevantes a serem destacados neste texto estão a abertura das ONGs a uma participação popular mais efetiva em seus projetos e investimentos, o que cria possibilidades com que seus beneficiários não atuem como vítimas sociais e excluídos. Um avanço considerável em sua história foi o descolamento das entidades tradicionais e o ingresso em questões sociais com uma postura intervencionista mais próxima, como nas comunidades mais pobres, por exemplo, somado a uma necessária profissionalização de suas atividades e de seus responsáveis. As relações com o Estado até hoje têm a sua cooperação nestes empreendimentos sociais por meio de financiamentos e facilidades fiscais para empresas privadas, embora tais processos burocráticos façam com que as entidades, visando a adequação de seus projetos aos editais lançados pelo governo, categorizem o público atingido a partir de parâmetros e títulos que pouco representam a demanda de um determinado grupo social.

2.2.

O Teatro Moderno e sua relação com o social

O final da década de 80 e os anos seguintes representaram para o teatro brasileiro, com maior expressividade, um período em que diversos grupos de teatro começaram a se mobilizar em torno de objetivos relacionados à causas sociais. Com ênfase em diferentes aspectos sociais – tais como educação, cidadania, moradia, saúde etc. –, muitos artistas passaram a associar a prática das artes cênicas a modos diferenciados de solucionar os problemas pertinentes a estas áreas ou buscar alternativas mais eficazes e diferentes das implementadas até então. Este período, até o atual momento, tem servido de cenário para uma série de tematizações que o teatro desenvolve sobre os problemas vividos pela população menos favorecida economicamente.

Além disso, a aparição do teatro em espaços não convencionais – ruas, morros, penitenciárias – revela uma ampliação das diversas expressões possíveis de uma arte que durante muito tempo esteve restrita a salões fechados, à espera de um público selecionado e cativo. Cada vez mais artistas tem se deslocado para

fora dos prédios e salas de ensaio para levar ao público, onde este se encontrar, uma pequena amostra de suas performances politizadas ou engajadas. E não é apenas na constituição do público que esta inovação tem se apresentado. Cada vez mais grupos de teatro formados por adolescentes e jovens moradores de favelas, têm surgido e elaborado montagens teatrais que ousam nos enredos, superando as expectativas de críticos de teatro.

Entretanto, esta renovação estética e ideológica não remonta apenas aos tempos atuais. No Brasil, a ação artística ou cultural inscrita dentro de uma proposta de transformação social já revela seus primeiros indícios com o passar da primeira metade do século XX. Novos grupos surgiram com a intenção de ensaiar possíveis interlocuções de artistas, pensadores e intelectuais com o povo, de modo a deflagrar debates que trouxessem à tona temas de interesse das classes populares. Alcançando êxito, muitas vezes de maneira inocente, foram diversas as experiências, a partir da arte, que se aproximaram de um contexto social e que passaram a tecer narrativas nas quais o outro pudesse se identificar.

Se na década de 20 os enredos das peças teatrais nacionais originavam-se dos palcos franceses e portugueses, assistidos por um público seletivo e limitado, os anos 30 tiveram o seu diferencial no enfoque dado à realidade social, particularmente no cenário carioca, embora ambos os períodos tenham dedicado sua estética artística a um teor de comédia voltado para os costumes e hábitos da época. Prova disto esteve no surgimento do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, no qual a influência estrangeira podia ser percebida nos repertórios, assim como os excessos de teatralidade encontrados nos dramas e nas comédias da época, marca esta presente até os anos 40 (Silva, 1992; Kühner, 1975). Neste momento, alguns dos discursos que demonstravam as concepções da época acerca das atividades teatrais, e das possíveis soluções para os problemas vividos pela classe artística, retratavam uma idéia de cultura como “um bem espiritual refinado”, a ser produzido e oferecido, por quem o detinha, às classes mais abastadas (Pereira, 1981, p. 142).

Diferente destas preocupações, em 1953, o Teatro de Arena, fundado por jovens alunos da Escola Dramática de Arte (EAD), na cidade de São Paulo, veio romper com tal estilo dramatúrgico e propor uma linguagem artística realista que narrasse a história do Brasil ao próprio público brasileiro (Kühner, 1975). Se, inicialmente, a proposta era dar oportunidades para o ingresso de jovens artistas

na carreira teatral, num momento seguinte, a figura do homem brasileiro passava a ser retratada nos espetáculos. Embora este enfoque tenha apresentado, no seu começo, uma imagem um tanto quanto poética e lírica do povo, os trabalhos futuros tomaram para si um caráter mais populista e passaram a expressar um homem imerso num contexto social particular. (Soares, 1980; Prado, 1988)

Assim,

“A grande originalidade, em relação ao TBC e tudo o que este representava, era não privilegiar o estético, não o ignorando, mas também não o dissociando do panorama social em que o teatro deve se integrar. Desta postura inicial, do ‘engajamento’ – palavra lançada pouco antes por Sartre⁴ – é que advinham os traços determinantes do grupo, o esquerdismo, nacionalismo e o populismo (...)” (Prado, 1988, p. 63).

O fato do Teatro de Arena submeter sua estética teatral aos embates políticos e sociais da época, e ter alguns de seus integrantes filiados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), influenciou para que o grupo colocasse sua perspectiva revolucionária marxista acima da prática do teatro. Entretanto, embora se afirmasse como legítimo representante do povo e se indagasse acerca da real função da arte junto à sociedade, o Teatro de Arena, segundo Prado (1988), acabava trazendo, em seus enredos, ideais que sequer tangenciavam as questões mais pertinentes do povo brasileiro.

Seguindo estas indagações, o Arena ensaiava algumas tentativas de aproximação do povo, mais particularmente nas fábricas, sindicatos e nas localidades em que residiam camponeses oriundos do Nordeste, conseguindo, entretanto, apenas a mudança de seu público, passando da camada burguesa para a presença de estudantes. O que se percebeu foi que a ênfase num teatro de protesto e de resistência deslocou o foco do grupo para um cenário nacional mais amplo e distante, deixando de lado uma inclinação mais promissora em direção às reais e urgentes demandas do povo. Todavia, isso não descaracterizou a atuação do Arena enquanto uma intervenção social de índole política e engajada (Prado, 1988).

Entretanto, é importante a ressalva de que o Arena não era o único a integrar as investidas ideológicas no campo da arte. Nos anos 40, Pernambuco

⁴ Jean Paul Sartre, nos anos 50, a partir do existencialismo alemão, se propôs a retornar com o homem para o centro das discussões daquela época e rediscutir o marxismo por entender que este havia estagnado e perdido seu caráter subjetivo e ontológico. As ações políticas do filósofo desenvolveram-se concomitantemente com os estudos realizados sobre engajamento e liberdade a partir das áreas da filosofia, literatura e teatro. Desta forma, para difundir seus ideais marxistas e existencialistas, Sartre publicou as peças *As mãos sujas* e *O diabo e o bom deus*, em 1948 e 1951, respectivamente (Ceccarello & Pinassi, 2007).

serviu de cenário para o surgimento do Teatro do Estudante de Pernambuco e Teatro Popular do Nordeste, ambos fundados por Hermilo Borba Filho e Ariano Suassuna, cuja principal bandeira expressava os ideais nacionalistas e a popularização do teatro. Os dois autores, no início da década de 60, fizeram semelhante movimento ao criar o Movimento de Cultura Popular visando, por intermédio da educação e da arte, estimular as massas populares a participarem das lutas sociais, o que ampliaria a conscientização política. Entre os exemplos de peças teatrais associadas à defesa desses interesses estavam *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna e *Morte e vida severina*, de João Cabral de Mello Neto, encenada, pela primeira vez, em 1965 pelo TUCA – Teatro da Universidade Católica de São Paulo.

Diferente, em alguns aspectos, da linha de intervenção proposta pelo Teatro de Arena, outros grupos artísticos surgiram, entre as décadas de 50 e 60, com diferentes objetivos, tais como a quebra de uma estética teatral tradicional como condição para a interlocução direta com o povo brasileiro – com subsequente conscientização e engajamento deste nas causas sociais –, a crítica e possíveis soluções aos problemas originados pela conjuntura política do momento, o embate militante a partir de causas populares, entre outros. Destaque para três grupos criados na região sudeste do Brasil: Grupo Oficina, CPC e Teatro Opinião.

Primeiramente, em 1958, surge o Grupo Oficina, na cidade de São Paulo, a partir da ação de alunos da Faculdade de Direito que, influenciados pelo Arena, buscavam aproximar suas performances artísticas das ideologias do teatro político adotado por Piscator e Bertold Brecht para que fosse possível a expressão da realidade pré-revolucionária de 1964 e da reprodução da luta de classes (Prado, 1988; Silva, 1992). Embora o grupo tenha feito viagens pelo território nacional com a finalidade de conhecer melhor a realidade social e, assim, tematizá-la em seus trabalhos de um modo provocativo, o que se sucedeu não foi o desenvolvimento de um teatro popular, mas sim apenas o crescimento do teatro nacional por conta das inovações em termos teatrais técnicos (Silva, 1992).

Uma das mudanças ocorridas com o teatro político brasileiro, segundo Prado (1988), ao final da década de 60, foi a coexistência na vida entre a atuação artística e a postura revolucionária. O artista passava a assumir um estilo de vida marcado por uma constante e indissociável atitude revolucionária. A interlocução entre arte e vida, também pertencente ao teatro político e era possibilitada a partir

da abertura que o Oficina dava à intervenção do público, na qual este interagira com os atores e, subseqüentemente, contribuía na construção da cena teatral (Pereira, 2003). Um legado deixado pelo Oficina foi o teatro independente ou alternativo, além da criação coletiva somada às improvisações de cada ator responsáveis por impulsionar a criação do espetáculo. Assim, a contribuição vinda de cada ator não apenas repercutia diretamente sobre os espetáculos, mas também sobrepunha a mera determinação de funções a serem exercidas pelos integrantes do grupo. Da mesma forma que cada ator se tornava disponível para o funcionamento do grupo, o encenador também deveria deixar sua posição privilegiada de diretor técnico para trabalhar em equipe e para a equipe (Prado, 1988).

Retomando o início da década de 60, alguns artistas se incomodavam com a contradição existente no fato do teatro ser encarado como um espaço de exercício de uma postura política firme e eficiente, porém restringindo-se apenas à realização de peças em espaços fechados, com públicos reduzidos e cativos. Com isso, muitos passaram a buscar as ruas visando um contato mais autêntico e direto com o povo. Prado (1988) lembra que as críticas da época afirmavam que as tentativas a partir do teatro, até então, estavam voltadas apenas para a transcrição em forma de texto e da interpretação da realidade do povo ao invés de provocar mudanças reais no contexto social. A crítica da época afirmava: “não descrever, mas transformar o mundo” (p. 99). Em decorrência deste incômodo, após a dissidência de alguns dos profissionais do Teatro de Arena, em 1961, no Rio de Janeiro, surgiu o Centro Popular de Cultura da UNE (CPC). A motivação deste grupo residia no fato de que os espetáculos da época não estavam mais voltados para as massas populares, além de acusações de que o Arena promovia um teatro convencional, favorável apenas à formação de um público constituído pela classe média (Silva, 1992).

Na tentativa de uma interlocução mais objetiva com o povo, o CPC criou diversos departamentos responsáveis por frentes culturais - tais como literatura, música, cinema e teatro (Prado, 1988). Dentre os seus departamentos, o teatro se destacava por ser o mais ativo e intenso de todo o movimento, o que concorreu para a criação do teatro de rua, cujos espetáculos eram voltados para apresentações em portas de fábricas, sindicatos e favelas, com destaque para o

público estudantil, considerado a maior conquista do movimento (Silva, 1992)⁵. Entretanto, é necessário lembrar que as experiências do CPC com o teatro de rua somente iniciaram após tentativas frustradas de se levar o teatro político para públicos fora da classe média (Carreira, 2000). De todo modo, a atuação do CPC buscava sempre responder única e exclusivamente à demanda oriunda do povo e de militâncias revolucionárias. Segundo Prado (1988), nos projetos do CPC, o povo estava sempre presente, fosse pela formação de uma arte popular, na tentativa de criação de uma dramaturgia aberta às manifestações nacionais mais autênticas, ou um teatro que convocasse a parcela trabalhadora da população a uma posição ativa capaz de defender seus interesses. Muitas vezes os espetáculos eram destinados a reproduzir o que se poderia chamar de “a voz do povo”, como forma de total obediência aos interesses populares. Já em outros, o grupo considerava pertinente uma palavra de ordem imperativa a fim de mobilizar as camadas populares da sociedade.

Assim, Sousa (2007) faz referência ao CPC:

O teatro (...) passou a ter um profundo significado de movimento político. E se o Arena, pelas limitações de seu espaço físico, não havia conseguido atingir devidamente o ‘povo’, muitas pessoas ligadas a ele se distanciaram, buscando uma produção teatral que realizasse de maneira mais eficaz essa concepção artística. Com a criação dos CPCs – Centros Populares de Cultura –, nos quais o teatro se fazia nas ruas, morros, praças, e bairros distantes, os universitários, por meio da União Nacional dos Estudantes (a UNE) e igualmente interessados nessa nova empreitada, auxiliaram Vianinha e outros artistas na busca por esse novo intento: um teatro considerado legitimamente brasileiro (p. 04).

Por fim, em 1964, quando eram interrompidas as atividades do CPC em decorrência do golpe militar, surgia, no Rio de Janeiro, o Grupo Opinião. Basicamente composto por jovens cantores e outros profissionais ligados à área da

⁵ É importante destacar que outros grupos também dedicaram seus esforços em atender a camada mais popular da sociedade cujo acesso à cultura era restrito. Um exemplo é o caso de Otto e Florence Buchsbaum que coordenaram, nos anos 60, um movimento chamado “Teatro ao encontro do povo”, através do qual eles apresentavam peças teatrais, sobre um caminhão, nas favelas do Rio de Janeiro (Dorigatti, 1984). Outro exemplo é o Living Theatre – grupo de teatro criado em 1947 como alternativa ao teatro comercial inglês – que, convidado por José Celso Martinez, vem ao Brasil, em 1970, para a realização de alguns projetos na área da arte. O grupo buscou desenvolver performances nos espaços das ruas de São Paulo, diferente de levar o trabalho para os conhecidos palcos de teatro, nos quais eles seriam obrigados a adequar sua linguagem e temáticas às duras avaliações do governo ditatorial, além de apenas oferecer à classe média seus espetáculos. Assim, eles desenvolveram o “Projeto Favela” que consistiu numa criação coletiva que contou com a atuação dos estudantes da Escola Dramática na Universidade de São Paulo, na preparação de uma performance elaborada a partir das histórias e da realidade dos moradores da Favela do Buraco Quente, considerada uma das comunidades mais pobres do Brasil naquela época (Ligiéro, 1999).

música, o Grupo montava espetáculos em que improvisavam cenas e narravam suas próprias experiências de vida. Acreditava-se que os temas ali abordados teriam maior força junto ao público se eles os trouxessem não enquanto personagens, dentro de uma encenação, mas sim o próprio artista se apresentando como ele mesmo, com suas crenças e convicções. Assim, o que estava em jogo era um teatro que falasse ao povo, à comunidade, e que, ao mesmo tempo, buscasse uma aproximação maior desta, diferente do teatro da época, segundo Kühner (2001), marcado por um “intelectualismo sem espontaneidade” e por uma “importação cênica de textos, diretores, e mesmo sucessos comerciais estrangeiros” (p. 69).

Antes de seguir para o próximo tópico é importante afirmar que a preocupação com a relação do teatro com o povo ainda persistiria pelos anos seguintes, porém, agora, adotando um modo diferenciado de participação da platéia. O diretor e ator Augusto Boal passou a trabalhar uma perspectiva artística na qual se tentava fazer com que o povo reassumisse seu lugar de protagonista no teatro. Diferente da figura do intelectual traduzindo os anseios do povo, agora este mesmo experimentava reproduzir sua voz a partir da arte. Deste modo surgia, ao final dos anos 60, o Teatro do Oprimido (TO), cujo objetivo era criar um espaço em que a platéia, motivada pelas questões expostas pela peça, interviesse no espetáculo com idéias e sugestões, e propusesse mudanças no enredo com a finalidade de gerar alternativa à trama (Boal, 1991). A intenção de Boal – neste aspecto talvez semelhante aos ideais do Oficina – se traduzia em “transformar o povo, ‘espectador’, ser passivo no fenômeno teatral, em sujeito, em ator, em transformador da ação dramática” (Silva, 1992, p. 138). Esta técnica consistia num conjunto de jogos, exercícios e técnicas teatrais, cujo objetivo era desenvolver e redimensionar a arte cênica, tornando-a um meio eficaz para a compreensão e busca de alternativas para problemas sociais e interpessoais, sob diversas vertentes, dentre as quais a pedagógica, social, cultural, política e terapêutica (Soares, 1998; Balestreri, 2004).

2.3.

Teatro de grupo: desenvolvimento no final do século XX

A passagem da década de 60 para 70, no Brasil, foi marcada pelo acirramento da tensão que a ditadura militar instaurou no cenário nacional. No âmbito político, o regime militar foi caracterizado pelo autoritarismo, pela perseguição política, pela supressão dos direitos constitucionais, além da prisão e tortura dos opositores, e pela imposição da censura prévia aos meios de comunicação (Castanho, 2001). Além dos campos da economia e da política, os discursos ditos oficiais também faziam referência à moralização do país por intermédio da imposição de regras a serem observadas contra os considerados “maus comportamentos” da sociedade (Bastos, 2004). Com o fim dos anos 60, este cenário agravou-se com a promulgação do AI-5 (Ato Institucional), em 1968, que deliberava poderes excepcionais ao Executivo, o que alimentou o caráter ditatorial do regime político. Indo até 1974, este período foi marcado pelo aumento da repressão e da violência contra aqueles que se colocavam contra o governo.

Um episódio marcante ocorrido nesta fase, mais especificamente no ano de 1972, foi a interrupção das atividades do Teatro de Arena e do Oficina, fatos que tiveram, entre os seus motivos, a prisão e tortura de alguns de seus componentes. Embora alguns artistas tenham buscado alternativas que burlassem a falta de liberdade de expressão e a censura, estas iniciativas não alcançaram o seu propósito (Almada, 2004). Um outro dado importante a ser observado neste momento, segundo Prado (1988), diz respeito aos primeiros indícios de descontentamento dos artistas com o teatro político e com as reais conquistas que poderiam ser atribuídas a este até então. Embora se mantivesse o teor esquerdista nos enredos das peças, o aspecto social, que tão freqüentemente insurgia nas peças da época, passava a funcionar apenas como pano de fundo. Os conflitos interindividuais e psicológicos eram protagonizados por personagens que já não mais se propunham a interpretar o “povo” e a “sociedade”, mas somente desejavam tratar das questões mais particulares e dos conflitos do cotidiano, na sua maioria, próximas à realidade de certos grupos minoritários, tais como, prostitutas e homossexuais.

Assim, o atual quadro vinha representado pela repressão militar, pelo fim de companhias expressivas, pelo enfraquecimento do teatro político e pela retomada dos palcos a partir de temas “psicologizados”, realistas e implicados com grupos sociais. Somado a isso, segundo Pelúcio (2005), em meados da

década de 60, se inicia um processo de enfraquecimento das produções teatrais coletivas e empreendidas pela iniciativa de cooperativas. Percebe-se, então, um momento de incerteza acerca de que novo rumo dar ao teatro brasileiro. Segundo Prado (1988),

“Em meados de setenta, abalado o consenso que fizera a força daquelas companhias, entrávamos numa fase de tateamento e indecisão. A verdade é que, depois de tanto ardor revolucionário, político e estético, tantas experiências apontando para as mais disparadas direções, ninguém sabia ao certo qual deveria ser o próximo passo” (p. 119).

Em linhas gerais, mesmo com esse enfraquecimento, uma característica importante do teatro brasileiro, entre os anos de 50 e 70, foi a presença da coletividade enquanto modo de organização dos grupos. Os diversos espetáculos produzidos no Brasil contavam com a participação de todo o corpo do elenco, o que possibilitava cada ator assumir uma função específica e ao mesmo tempo compartilhá-la com os demais integrantes. Assim, a esta organização de grupo atribuiu-se o nome de “teatro coletivo” ou “teatro de grupo” (Fischer, 2003, Trotta, 2006; Carreira, 2006). Os grupos apregoavam a coletividade também como forma de questionamento da figura autoritária do diretor e de reafirmação de uma maior participação do ator durante toda a montagem da obra (Carreira & Olivetto, 2007).

Entretanto, a desorganização testemunhada nas discussões dos grupos de teatro também se configurou como uma característica deste período. Em alguns casos, em decorrência desta valorização do teatro de grupo, a ausência da figura de um dramaturgo na condução do processo de criação teatral permitia com que estes trabalhos se desenvolvessem de maneira informal, sem prazos a serem cumpridos nem objetivos claros, além de uma experimentação criativa que não contribuía para uma estruturação mais adequada do grupo (Carreira & Olivetto, 2007).

Para agravar a situação, o trabalho de criação coletiva não se configurava enquanto atrativo para a mídia e as empresas patrocinadoras que apenas dedicavam seus investimentos às produções com atores consagrados. Além disso, o poder público furtava-se de suas obrigações constitucionais relacionadas à cultura. Segundo Pelúcio (2005), isso não apenas arrefeceu os ânimos dos artistas que reivindicavam a coletividade enquanto parâmetro de suas realizações

artísticas, como também contribuiu para uma concentração de grupos teatrais nas grandes cidades, tais como Rio de Janeiro e São Paulo.

Desta forma, com a desaceleração destes grupos coletivos, o que se viu foi uma preponderância dos modos de organização teatral e de espetáculos cuja palavra do diretor crescia frente à voz e ao papel assumidos pelos outros integrantes do elenco, responsabilizando-se, muitas das vezes, pela decisão final. Muitas destas peças passaram a ser reconhecidas principalmente pela qualidade técnica decorrente das atuações dos diretores. A década de 80, para a dramaturgia brasileira, foi tida como a década dos encenadores, na qual a realização dos “espetáculos de diretor”, expressão justificada, por exemplo, pela notoriedade de Antunes Filho à frente do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), era o destaque nos palcos das grandes cidades (Pereira, 1998; Carreira & Olivetto, 2007).

Surgiram peças teatrais cuja operacionalização se dava pela compartimentalização de funções, com destaque maior para o diretor que se tornava responsável por interligar as tarefas dos outros profissionais, tais como cenógrafo, iluminador, produtor, entre outros. Necessariamente, toda a construção cênica passava pela supervisão e autorização de diretores e encenadores. Assim, tendo em vista a necessidade de diversos profissionais especializados para sua realização dos espetáculos, a profissionalização e a segmentação da criação teatral tornaram-se, assim, marca deste tempo (Pelúcio, 2005).

Entretanto, nesta mesma década, surgem novos grupos de artistas, em outras cidades brasileiras, contrários à severa burocratização dos dispositivos de produção teatral da época e dispostos a enfrentar os discursos ideológicos e políticos vigentes. Segundo Pelúcio (2005):

“A possibilidade de trabalhar coletivamente foi uma estratégia de sobrevivência prática, uma posição política diante de um mercado individualista e, principalmente, a oportunidade de experimentar um processo de criação que respondesse aos desejos estéticos e de conteúdo dessa nova geração” (s/p).

Assim, ainda na década de 80, novos grupos de teatro apareceram, curiosamente em outras cidades fora do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e imprimiram modos alternativos de inserção no mercado de trabalho, organização e produção artística. A tentativa era de atualizar o conceito de coletividade, porém, com algumas reformulações. Dois aspectos marcantes situam estes grupos neste momento de contracultura: primeiramente, os grupos buscavam dominar todo o processo de criação teatral e de apresentação de seus espetáculos. E, em segundo

lugar, muitos deles desenvolveram suas investigações teatrais a partir de uma identificação com a cultura nacional, chegando a incluir em suas montagens temas de caráter popular e manifestações regionais (circo, cordel etc.). Este aspecto propiciou o deslocamento das apresentações destes grupos para as ruas, fábricas, escolas e outros espaços não convencionais (Pelúcio, 2005).

Mesmo após um período de repressão, este novo movimento artístico, marcado também pelo ressurgimento do teatro de rua, veio com grande força, alcançando rapidamente novos espaços sociais, além de uma boa aceitação da sociedade. Novos grupos surgiram com impulso neste contexto e trouxeram peças que foram encaradas como importantes contribuições para causas sociais. Assim, à medida que a recepção do público por estes espetáculos se consolidava, mais o caráter de cunho social do teatro ganhava contornos mais nítidos (Carreira, 2000).

Com a segunda metade da década de 80, iniciou-se um movimento de retomada das origens do teatro de rua e ampliação dos conceitos relacionados a sua prática. Para Carreira (2000), anterior a este momento, um dos marcos foi o Encontro do Terceiro Teatro⁶, ocorrido em 1973, na Itália, sob a coordenação de Eugenio Barba⁷. Este evento teve desdobramentos em outros congressos, nos anos seguintes, em países da Europa e da América Latina, incluindo o Brasil, onde ele visitou pela primeira vez em 1987, a partir do convite do Instituto Nacional de Artes Cênicas (Inacen). A revalorização do teatro de rua e o seu fortalecimento teórico e técnico foram as principais questões debatidas nestes eventos. O principal discurso de Eugenio Barba se pautava na afirmativa do caráter militante do teatro – porém não o político –, e da teatralidade como cerne da atividade artística em detrimento de uma potencialidade teatral a priori voltada para mudanças macro-sociais.

Somado a isso, na busca por uma maneira de dominar a criação e produção dos espetáculos, além de estarem inseridos no mercado, alguns grupos passaram a

⁶ Divergente do teatro institucional, apoiado pelo poder público e alocado sob a lógica da indústria do divertimento, e daquele, considerado de vanguarda, cuja experimentação e pesquisa são determinantes para a criação de traços de originalidade e a necessária superação da tradição, o Terceiro Teatro, situado à margem desses outros dois, desponta como um tipo de terceira vertente, realizado na periferia das cidades e os grupos são constituídos por atores e diretores cuja formação se deu fora das escolas tradicionais ou da perspectiva teatral tradicional, o que, muitas vezes, não permite a eles o reconhecimento profissional (Oliveira, 2005).

⁷ Diretor de teatro italiano, fundador da Companhia Odin Teatret, em 1964, na Noruega, e da International School of Theatre Anthropology, em 1979, além de um dos principais estudiosos da antropologia teatral.

promover comunicações entre si e com a comunidade na intenção de trocarem informações e se especializarem cada vez mais em termos técnicos. Isso culminou na criação do Movimento Nacional de Teatro de Grupo, entre outros encontros⁸, o que viabilizou mais este contato entre os grupos brasileiros e outros estrangeiros. Além das conquistas ocorridas quanto à inserção no mercado, retorno do público, inovação da linguagem cênica, formação do artista e democratização do espetáculo teatral, encontrava-se também um resgate da função social do teatro a partir do momento em que eram apresentadas, gratuitamente ou a preços razoáveis, peças em cidades distantes dos grandes centros urbanos, além de serem oferecidas oficinas com o intuito de ensinar técnicas básicas do teatro (Pelúcio, 2005).

Desta forma, para Carreira & Olivetto (2007), no início da década de 90, retomava-se o teatro de grupo, porém, agora, o deslocando para uma perspectiva de trabalho intitulada colaborativa, na qual os atores, diretor, dramaturgo, entre outros, compartilhavam a criação cênica. Embora cada um tivesse a sua função específica, como também se dava no processo coletivo das décadas passadas, a sua execução não ocorria de modo setorizado e individualizado. As funções eram reconhecidas por toda a equipe e compartilhadas entre os integrantes do grupo. Esta nova fase foi marcada pela horizontalidade na execução dos papéis, o que assegurava a importância de cada um dentro do grupo e na realização do trabalho, sem favorecimento de um em detrimento de outros.

“Neste quadro, rompe-se a autoridade da direção monolítica: o dramaturgo sai do gabinete e vai para a sala de ensaio; o ator discute a obra, dá idéias; e assim, todos os sujeitos do grupo passam a criar em conjunto. Parece haver aqui uma profunda relação com a idéia modelar do teatro de grupo” (Carreira & Olivetto, 2007).

⁸ Ocorrido na primeira metade da década de 90, o Movimento Brasileiro (ou Nacional) de Teatro de Grupo teve início quando alguns grupos jovens insatisfeitos com o teatro da época se reuniram, especificamente em 1990, e promoveram apresentações entre si a fim de discutirem as suas particularidades técnicas, trocarem experiências e planejarem futuros encontros com outros grupos. A partir deste primeiro momento, que reuniu atores do Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz (RS), Ventoforte (SP) e Imbuça (SE), em 1991 e 1993, respectivamente, foram realizados o I e o II Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo.

Neste período outros eventos foram realizados com objetivos semelhantes, entre eles, o I Festival Internacional de Teatro de Rua de Belo Horizonte – conhecido como *Festin* –, realizado pelo Grupo Galpão em 1990, com a finalidade de debater os percursos alternativos para o teatro de grupo; o Festival Teatro D’Outras Terras – também intitulado de D’Out –, realizado pelo Grupo Oikoveva, em 1993, no qual grupos ofereciam seminários, oficinas e espetáculos aos moradores da cidade de Petrópolis, além de trazer à tona problemas encontrados no teatro de grupo; e por fim, a Mostra de Teatro de Grupo, organizada pela Cooperativa Paulista, em 1997, evento que serviu de desfecho para o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo (Trotta, 2006).

Baseado em entrevistas realizadas com 32 grupos teatrais atuantes nas cidades de Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte, São Paulo e Florianópolis, Carreira & Olivetto (2007) consideram alguns pontos em comum entre o teatro de grupo surgido na década de 80 no Brasil e o momento atual, reiniciado em 90. Entre os pontos dava-se destaque para:

(...) o ideal coletivo; projeto estético definido; necessidade da manutenção de um núcleo estável de pessoas; existência de comunhão e afetividade entre os membros do grupo; necessidade da coletividade; desenvolvimento de pesquisas de linguagem; tomada de decisões horizontalizada, e a presença de uma figura de diretor menos forte; e, principalmente, a existência de um trabalho continuado que se estenda além das montagens de espetáculos, configurando aquilo que seria definido como um trabalho colaborativo.

Fischer (2003) entende que processo colaborativo é o

procedimento que integra a ação direta do ator, diretor, dramaturgo e demais artistas. Essa ação propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral. Estabelece um organismo no qual os integrantes partilham de um plano de ação comum, baseado no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística. Rompe-se com o modelo estabelecido de organização teatral tradicional em que se delega poder de decisão e autoria ao diretor, dramaturgo ou líder da companhia. (p. 39)

O autor afirma que o teatro colaborativo seria um desdobramento do teatro coletivo ocorrido até os anos 70. De certa forma, ele considera que alguns grupos desta época se aproximaram desta nova forma de organização. Fischer (2003) afirma que as transformações assistidas na passagem do teatro coletivo para o teatro colaborativo diziam respeito à flexibilização das funções exercidas por cada integrante do grupo, tendo em vista elas se darem, anteriormente, de modo rígido. O trânsito de uma função para outra se tornava uma realidade para muitos grupos contemporâneos. Desta forma, esperava-se do ator uma participação mais efetiva junto à elaboração de toda a dramaturgia do espetáculo, o que tinha por contribuição as improvisações realizadas em grupo e a experiência profissional de cada um. Cabia, assim, ao diretor, diferente de responder exclusivamente pela criação final do trabalho, a organização das atividades assumidas pelos atores com a finalidade de tornar coesa e unitária a produção coletiva.

Uma das diferenças entre o teatro de grupo dos anos 60 e 70 e o teatro colaborativo dos tempos atuais é a implicação com a arte. A coletividade existente nos grupos contemporâneos é pano de fundo da pesquisa acerca de novas linguagens cênicas, da construção de uma dramaturgia nacional e de

desdobramentos a partir da investigação em grupo, além da sistematização dos processos de criação artística e a consolidação de uma política disponível à produção e divulgação das diversas manifestações culturais existentes no Brasil (Fischer, 2003). Assim, destacam-se no cenário nacional a partir da perspectiva de teatro de grupo e teatro colaborativo os seguintes grupos: Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveis, de Porto Alegre; Grupo Galpão, de Belo Horizonte; Companhia do Latão e Teatro da Vertigem, de São Paulo; e Lume, de Campinas (Fischer, 2003; Carreira (2006).

2.4.

O diálogo entre ONG e teatro na favela de Vigário Geral

Após estes percursos históricos, conseguiremos contextualizar apropriadamente o surgimento da Trupe de Teatro, no início da década de 90, e suas semelhanças com o desenvolvimento do teatro e com as ações de entidades sociais. Primeiramente, o processo de redemocratização dos anos 70 e 80, aliado ao fim da repressão política do regime militar, possibilitou com que as favelas cariocas passassem a servir de espaço para a criação de organizações e movimentos sociais que objetivassem a participação social e política dos moradores (Silva & Leite, 2004; Prata, 2005). Alguns problemas mais específicos, tais como a falta de acesso a bens e serviços para os seus moradores, com a intensificação do tráfico de drogas e da violência, provocaram nestes movimentos uma urgência maior quanto a uma intervenção que trouxesse mudanças e alternativas de vida (Levinson, 2005).

Além do problema do tráfico de drogas e da violência nas favelas, outro fator tornava a intervenção neste âmbito ainda mais necessária: o envolvimento dos jovens com tais questões (Levinson, 2005). A preocupação das ONGs com as comunidades e seus moradores remonta a década de 80, quando os moradores da cidade – nos quais estavam incluídos os operários de favela e da periferia – recebiam algum tipo de assistência no tocante ao fortalecimento e reprodução do próprio campo de trabalho, depois dos camponeses, trabalhadores rurais e agentes de promoção social (Landim, 1988). Embora tal intervenção não figurasse entre as ações mais características das entidades sociais, este quadro, com a chegada da década seguinte, foi sofrendo transformações e alterações em seu foco de atuação.

Cada vez mais tem se observado uma diversidade de projetos sociais, envolvendo entidades públicas e organizações não-governamentais, voltados para o atendimento de crianças, adolescentes e jovens moradores destas áreas (CIESPI, 2007). Em pesquisa realizada pela ABONG, cerca de 43,56% das instituições associadas a esta entidade afirmaram que dentre os seus beneficiários encontram-se crianças e adolescentes, percentual elevado em relação aos anos anteriores. (ABONG, 2004).

De certo, a conquista de uma autonomia pelas ONGs associada a uma maior liberdade quanto à determinação de seus objetivos e implementação de suas atividades e serviços cooperou para uma aproximação de determinados grupos – tais como crianças, adolescentes e jovens moradores de favelas. Por outro lado, a mídia de uma forma geral, freqüentemente, desde então, tem noticiado não apenas o aumento de instituições que buscam prestar serviços a este público, como também o envolvimento deste através de atividades e práticas relacionadas a diferentes áreas, tais como, cultura, artes, educação etc. De certa forma, esta implicação pode ser vista como um reflexo da legitimação das ONGs frente ao ideal de organização popular adotado por elas. As participações de adolescentes e jovens nestes empreendimentos sociais têm abarcado as mais variadas áreas, entre as quais cultura e educação (CIESPI, 2007).

Claramente, a disponibilidade e aplicação do jovem foram percebidas no cotidiano do Afro Reggae, mais especificamente na postura dos jovens atuantes na Trupe de Teatro. A inserção na montagem teatral e nas estratégias que, efetivamente, os levaram a concretizar – ainda que parcialmente – tal projeto apresentou indícios que apontaram para este maior envolvimento dos jovens. A condução deste grupo tinha como referencial, segundo Zanetti (2000), a educação popular, cujas premissas eram traduzidas na relação educador-educando, valorização do saber popular e na educação enquanto meio de transformação social e originada na prática. Esta linha de atuação não apenas representava um dos aspectos marcantes das organizações não-governamentais, durante a década de 90 (Landim, 1988), como também dava respaldo para a formação profissional, a capacitação de lideranças e a construção de uma autonomia de adolescentes e jovens. Deste modo, a prerrogativa básica era a constante motivação dos jovens para que aprimorassem suas qualidades técnicas e investissem cada vez mais em prol dos trabalhos ali realizados, nos mais diferentes campos de atuação.

Por outro lado, uma das formas em que a educação passava a ocupar o mesmo espaço que o teatro era no momento em que este também era visto enquanto possibilidade de transformação social. Embora, a descrença no teatro político, no início dos anos 70, tenha provocado uma retirada do teatro sobre questões de ordem social, os anos 80 representaram um retorno a tais temáticas muito por conta do teatro de rua que reconduziu o público brasileiro aos espaços não convencionais. Deste modo, podemos dizer que a presença do teatro como intervenção social nos espaços da favela tem a sua origem nesta nova conquista do teatro de rua. E nesta proposta intervencionista não estaríamos colocando o teatro como uma simples forma de transcrever o mundo ou de constatar as mazelas da sociedade sem um cuidado crítico maior, como alerta Minine (2004), mas sim ele seria incluído num projeto de transformação do mundo no qual arte e vida estariam estritamente relacionadas e intercambiáveis.

Um fator que também cooperou para este envolvimento dos jovens foi a articulação com o teatro. A metodologia de construção cênica sobre a qual o diretor e os jovens atores pautavam suas atividades rotineiras – tais como ensaios, apresentações breves, aulas, entre outros – teve sua contribuição na elaboração de um trabalho que incluía o olhar e a participação do jovem. Entre os aspectos percebidos no dia-a-dia da Trupe, ressaltamos dois. O primeiro diz respeito à organização coletiva presente no modo de trabalho adotado por aquele grupo, o qual permitia com que a elaboração da peça estivesse pautada num freqüente diálogo entre jovens e diretor, e na responsabilização daquele por diferentes afazeres relacionados também a produção. O segundo aspecto refere-se à construção de uma identidade de grupo, com a qual o jovem pudesse, a partir dos elementos idiossincráticos deste, se diferenciar de outros grupos artísticos e, assim, demarcar o seu espaço de atuação dentro do grupo e no cenário cultural contemporâneo. Interessante perceber que tais aspectos retratam as reformulações teóricas, realizadas ao final dos anos 80, propostas por Eugenio Barba ao teatro brasileiro, o que teve implicação direta no conceito de teatro de grupo (Bonfitto, 2002; Carreira, 2006).

Poderíamos afirmar que alguns grupos de teatro, constituídos a partir de ações sociais coordenadas por ONGs, têm se disponibilizado a atuar a partir de uma tarefa ou função social na medida em que se propõe a encontros com o público para fins pedagógicos e de acesso à cultura, sem que sejam obrigados a

desvalorizar o aspecto estético ou valorativo de suas montagens. Torna-se possível, assim, manter-se adepto de uma militância teatral e ao mesmo tempo responder, numa determinada ordem, à demanda da sociedade. Uma postura militante que, após anos de serviços político-partidários, refaz o seu vínculo com a arte e com o homem.