

SILVANA GARCIA

Vamos fazer a festa juntos, cada um no seu lugar

Na década de 1970, inúmeros grupos de teatro, colocando-se à margem do sistema - tanto artístico quanto político -, propuseram-se a atuar nos bairros periféricos da Grande São Paulo, na tentativa de conciliar a militância política com a pesquisa de uma linguagem popular para o teatro. Esse impulso de ativismo foi determinado por um quadro intitucional de ditadura militar, que fechara as portas à participação de partidos políticos e recrudescera a repressão a todas as formas de organização espontânea da sociedade. A proposta de se fazer um teatro popular pretendia romper com o quadro artístico do chamado "teatrão", ou teatro comercial, único a garantir para si uma certa sobrevivência na década. Nesse sentido, de modo mais ou menos consciente

ou programado, os grupos tentavam responder ao "vazio" que detectavam no panorama cultural paulista, ao empobrecimento temático do teatro, à hierarquia de funções no interior dos elencos, à concentração em torno de um público burguês metropolitano, contrapondo a isso um modo de produção coletivo e um compromisso de solidariedade com o espectador e sua realidade. Da itinerância, em um primeiro momento, à fixação em um bairro, como etapa final, esse grupos pretenderam transformar-se em núcleos irradiadores de atividades culturais, ampliando suas bases teatrais com a inclusão de outras modalidades artísticas, como shows musicais, oficinas de artesanato e sessões de cinema. Assim, o teatro como meio privilegiado de ativismo cedeu lugar a projetos

SILVANA GARCIA é professora de História do Teatro da Escola de Arte Dramática da ECA-USP e autora de *Teatro da Militância* (Edusp/Perspectiva).

CENA DO CONGORE,
TENDAL DA LAPA, 1989



mais ambiciosos de “casa de cultura”, administradas segundo uma vaga noção de ação cultural. Conduzidos essencialmente pela experiência, à base da tentativa-e-erro, os grupos procuraram encontrar a fórmula de engajamento cultural que lhes permitisse unir essas duas motivações: uma de ordem político-militante, outra de natureza artística, sem que os resultados, salvo raras exceções, fossem minimamente satisfatórios. A grande maioria teve vida efêmera e apenas uns poucos estiveram próximos de alcançar seus objetivos, apresentando resultados artísticos pobres, mal-acabados e frequentemente confusos, tanto do ponto de vista da ideologia da qual pretendiam ser portadores quanto do ponto de vista das articulações dos recursos e procedimentos cênicos.

A imprecisão de seus propósitos pode ser detectada no próprio rótulo de “teatro independente” com o qual os grupos se identificavam. Para seus próprios integrantes não havia uma definição clara do que isto significava e, na maioria dos casos, apenas indicava a necessidade de marcar uma posição de rebeldia frente tanto ao teatro comercial quanto à situação política. Sem estarem filiados efetivamente a um partido - que garantiu o desenvolvimento do teatro de agitação e propaganda comunista nas primeiras décadas do século, por exemplo -, ou sem base de apoio - meio fértil no qual se propagar, como foi o caso do CPC (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), do início dos anos 60 -, esses grupos ficaram a mercê de uma militância desorientada e sucumbiram aos obstáculos materiais da empreitada, não chegando nem mesmo a se constituírem em movimento organizado.

Com o tímido desabrochar da abertura política, no início da década de 1980, deu-se o início do processo de dispersão. O campo aberto à adesão partidária atraiu aqueles elementos que tinham no teatro apenas uma alternativa para um engajamento ideológico, inviável no quadro institucional até aquele momento. Outros componentes, aqueles que estavam mais afinados com o próprio teatro, seguiram suas carreiras individuais, abandonando totalmente a militância artística.

Dos grupos que efetivamente atuaram na década de 70, subsiste o União e Olho Vivo, historicamente o primeiro dos independentes (1). Esse grupo, já há alguns anos instalado em uma sede na Barra Funda, mantém sua carreira a custa da fixação de um modelo de construção da peça - tema de repercussão política combinado com estrutura de manifestação popular (greve e bumba-meu-boi, por exemplo) -, colocando o espetáculo a serviço da mobilização em torno de lutas sociais. Esse modelo pode ser confirmado pela apre-

sentação do último espetáculo do grupo, a peça Barbosinha Futebol Crubi, Uma Estória de Adonirans, cuja estréia, a 12 de junho de 1991, deu-se no contexto de evento organizado pela OAB-SP, realizado no Centro Acadêmico XI de Agosto, a favor da Campanha Nacional contra a Pena de Morte. A apresentação da peça - referida à “luta que Adoniram desenvolveu contra a dominação cultural estrangeira” - transcorreu em meio a discursos, acontecendo precariamente em um espaço improvisado, o Salão Nobre da instituição.

O trabalho efetuado pelo União e Olho Vivo constitui, hoje, um caso de exceção. A tendência que talvez possamos ver esboçada no presente desvincula-se da tradição da militância, embora preserve a idéia de ampliação das bases populares do teatro. Em certa medida, essa nova tendência associa-se à revitalização do movimento de teatro amador, o qual, comparado a sua história anterior, marcou apenas uma tímida presença no cenário teatral das duas décadas passadas (2).

O aumento considerável do número de grupos atuantes e a consagração de velhos e novos espaços de mostras e festivais pode ser um indício de que essa modalidade de teatro, impossibilitada de existir com pleno vigor em condições de repressão, começa a ressurgir. Em 1991, o XI Festival de Teatro Amador de Santo André, por exemplo, registrou a inscrição de cerca de cinquenta grupos oriundos da região, sendo que vinte e dois do próprio município (em contraposição a doze no ano anterior). No Vale do Paraíba, para dar um exemplo regional, o Festival de São José dos Campos registrou, em seu oitavo encontro, no ano passado, a afluência de cerca de onze mil pessoas e o número de grupos de teatro amador da cidade saltou de dois, em 1990, para doze no momento.

A parte desses dados quantitativos, a novidade que parece se introduzir é a de que o teatro amador começa a ser penetrado por um tipo de experiên-



1 O União e Olho Vivo foi fundado em 1969, formado por estudantes da Faculdade de Direito do Largo São Francisco, com a peça *O Evangelho Segundo Zebedeu*, sob a coordenação de César Vieira. Sobre a trajetória do TUOV ver César Vieira, *Em Busca de um Teatro Popular* (Santos, Confenata, 1981) e *Bumba, meu Queixada* (São Paulo, Graffiti, 1980). Para uma análise mais completa do movimento dos independentes como um todo, bem como para informações sobre o agitprop soviético e alemão, ver S. Garcia, *Teatro de Militância* (São Paulo, Perspectiva, 1990).

2 Vale a menção de que também o teatro universitário dá mostras de estar retomando o fôlego. No ano que passou, o TU - P (Teatro da Universidade de São Paulo), sob a direção de Abílio Tavares, criou o Festival de Teatro Universitário, aberto para os campi da USP, com uma clara orientação no sentido de reativar a tradição de rebeldia e criatividade do teatro universitário que, no passado, foi responsável por importantes espetáculos como *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto (dir. Silney Siqueira, TUCA, 1965) e *Os Fuzis da Senhora Carrar*, de Bertold Brecht, (dir. Flávio Império, TUSP, 1967).

cia que poderíamos chamar de “teatro comunitário”. São exercícios de montagem que envolvem a participação expressiva de elementos de um mesmo bairro ou adjacências, envolvidos na produção coletiva de um espetáculo, a partir de oficinas de teatro que os reúne de modo circunstancial, sem que haja um projeto de montagem *a priori*. Muitos desses grupos conseguem chegar a interessantes resultados coletivos, desenvolvendo seus próprios recursos e criatividade. Um exemplo disso foi o primeiro prêmio do XI Festival de Teatro Amador de Santo André, atribuído ao trabalho de um grupo comunitário, o de Vila Linda, com o espetáculo O Dia em que Força Parou para Ver o Teatro Passar. Tendo como ponto de partida uma lenda inspirada na literatura e reelaborada pelo próprio grupo,

apoiado em recursos mínimos porém eficientes - seus figurinos, criativamente preparados a partir de sucata, também valeram-lhe um prêmio -, o espetáculo aconteceu com competência cênica e sabor de festa popular.

Na grande maioria dos casos, esse trabalho recebe o suporte, direto e indireto, de órgãos públicos. Estimulam-se a formação de agentes, a produção e a criação coletivas, buscam-se novos espaços de ocupação e o envolvimento da comunidade local no processo de construção da peça. A proliferação de oficinas de formação e a proposta de se alcançar os bairros periféricos carentes têm feito com que se reedite, em outros termos, as experiências dos anos 70. A iniciativa independente de grupos e produtores isolados vê-se agora substituída pela atuação das administrações municipais, através de seus departamentos de cultura, que procuram promover focos de criação teatral nos bairros.

Por outro lado, é possível detectar-se nessas atividades uma mudança de eixo, da militância para um trabalho intermediado pela visão pedagógica (e não mais simplesmente catequética). Isso se deve, provavelmente, à absorção das idéias de teatro-educação, forjadas ao longo da década de 1980: trabalho expressivo como forma de conhecimento e como aquisição da linguagem, onde a prioridade não é a leitura da realidade mas o próprio exercício da experiência artística. O teatro-educação utiliza as mesmas bases do teatro militante, não voltado para a atuação política, mas como instrumento de auto-educação do indivíduo através das linguagens expressivas.

O espaço aberto pelas experiências de teatro comunitário tem propiciado a muitos dos produtores que participaram dos independentes dos anos 70 a oportunidade de desenvolverem seus trabalhos, porém não mais a partir de um ideário próprio, mas configurado pelas necessidades do próprio grupo, no interior da comunidade à qual este

pertence. Podemos citar como exemplo o caso do grupo Pombas Urbanas, de São Miguel Paulista, coordenado por Lino Rojas, diretor de teatro e ativista do movimento independente. Onze jovens, com idade média de dezenove anos, participaram durante dois anos de uma oficina de teatro, exercitando-se no jogo dramático e na improvisação, a partir de suas próprias experiências, até chegar à formulação de um texto e um roteiro de espetáculo. Em 1991, esse processo desembocou na criação da peça Os Tronconenses, apresentada no Teatro da Aliança Francesa do Butantã.

Com dimensões ainda mais amplas encontra-se o trabalho que Celso Frateschi (3) vem desenvolvendo desde 1989 com a população do bairro da Lapa e adjacências. A primeira etapa do trabalho resultou em um espetáculo a céu aberto, Gongorê, relato de uma lenda que supostamente pertence à tradição dos imigrantes italianos que se assentaram no bairro. Apoiado na fantasia da fábula, o grupo, que incluía crianças e adolescentes entre uma quase meia centena de participantes, apresentou um espetáculo vivo e colorido, povoado de máscaras e bonecos fabricados pelos próprios integrantes do grupo. Este trabalho, inclusive, foi responsável por instituir o Tendal da Lapa como centro cultural.

Todas essas experiências apontam para a nova e interessante tendência de reativação da atividade amadora do teatro assentada no desenvolvimento artístico de seus integrantes e na investigação criativa da linguagem teatral. Relaxado o compromisso ideológico - que, no entanto, pode estar presente, se isso for uma necessidade do grupo -, amplia-se as possibilidades de o teatro ser praticado por uma gama cada vez maior da população, sem que disso resulte profissionalização ou se coloque como substitutivo para o ativismo político. A militância não se dá a partir dos pressupostos ideológicos de quem coordena, ou do grupo que se desloca para os bairros, mas dos que efetivamente criam, aconchegados em seu próprio coletivo. Embora nem sempre esses trabalhos sejam conduzidos com adequação - há uma grande falta de quadros com formação específica para o desenvolvimento desse tipo de processo -, esse teatro espontâneo, desvinculado das obrigações do profissionalismo e realizado no prazer da experimentação de recursos e procedimentos, pode significar a reedição do importante papel que amadores e diletantes tiveram no desenvolvimento da história moderna de nosso teatro. Pode significar, por exemplo, a reativação do teatro de rua e do teatro-festa-pública, sobre bases mais espontâneas e criativas. E pode, também, ser uma resposta aos que ainda pensam ação cultural com bases no sectarismo cepecista do início dos anos 60.

3 Celso Frateschi, ex-coordenador do Núcleo de São Miguel, é um exemplo dos que, depois de terem passado pela experiência dos anos 70, desambrou suas duas vocações, política e artística, seguindo sua carreira de ator e diretor, ao mesmo tempo que atua como Secretário de Educação, Cultura e Esportes do Município de Santo André. railvana.doc