

**MINISTERIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
TEATRO LICENCIATURA**



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**AÇÃO POLÍTICA NA CENA CONTEMPORANEA:
Um diálogo entre a história e o presente.**

FRANCISCO DE PAULO D'AVILA JUNIOR

Pelotas, Junho de 2015.

FRANCISCO DE PAULO D'AVILA JUNIOR

**AÇÃO POLÍTICA NA CENA CONTEMPORANEA:
Um diálogo entre a história e o presente.**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como resultado parcial a obtenção do título de Licenciatura em teatro.

Orientadora: Maria Amélia Gimmler Netto

Pelotas, Junho de 2015.

FRANCISCO DE PAULO D'AVILA JUNIOR

**AÇÃO POLÍTICA NA CENA CONTEMPORANEA:
Um diálogo entre a história e o presente.**

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciatura em Teatro, Faculdade Teatro-Licenciatura, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 23/06/2015

Banca Examinadora:

Prof. Ms. Maria Amélia Gimller Netto (Orientadora), Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dr. Paulo José Germany Gaiger, Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Prof. Dra. Fabiane Tejada da Silveira, Doutora em Educação pela Universidade Federal de Pelotas.

Dedico este trabalho, a todas as pessoas que me transformaram nesse percurso e que, de alguma forma, participaram na construção desse sonho. Dedico ao teatro.

A Função da Arte: Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Me ajuda a olhar! (GALEANO).

D'Avila Júnior, P. F. **Ação Política na Cena Contemporânea**: um diálogo entre a história e o presente. 2015. 56f. TCC- Curso de Teatro, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

RESUMO

Este trabalho é o resultado de uma pesquisa que pretendeu investigar as características que determinam o teatro político na cena contemporânea brasileira. Entendendo as manifestações desta natureza, como primordiais para a transformação do homem e conseqüentemente, das relações sociais. O teatro envolto por uma cultura midiática e por valores mercadológicos do sistema capitalista vê seu público diminuir e sua força social se perder. Para pensar a cena contemporânea, faz-se um breve recorte histórico do teatro político de origem deliberativa, com alguns exemplos que poderiam auxiliar na compreensão dessa expressão: o teatro de agitação e propaganda russo; o trabalho dos encenadores Piscator e Brecht na Alemanha; e a cena teatral do período de ditadura militar no Brasil. Para entender a ação política no contexto do teatro brasileiro contemporâneo refleti-se sobre as poéticas de dois grupos de teatro: Teatro da Vertigem e Ói Nós Aqui Traveiz. Também é pontuada a relação do teatro com a educação como possibilidade política na sociedade, pelo ensino do teatro na escola, nas comunidades, bem como a formação de professores. Constata-se, portanto, que a democratização do teatro, o diálogo com a história, a interferência em espaços públicos, a valorização do processo de criação em teatro e a formação de público são ações importantes na cena contemporânea brasileira.

Palavras-chave: teatro político deliberativo; cena contemporânea; ação política no teatro.

RESUMÉN

Este trabajo és el resultado de uma investigación acerca del teatro político em la escena brasileña contemporânea. Entiendesse las manifestaciones de esta naturaleza cómo fundamentales para la tranformación del hombre y cómo consecuencia de la sociedad. El teatro cercado por una cultura midiática y por valores mercadológicos del sistema capitalista ve a la disminución de su público y de su fuerza social. Se refletió acerca del teatro de origen deliberativa, con ejemplos que ayudarán en el entendimiento de la expresión, cómo: el teatro del agitación y publicidad del Rusia; el trabajo de los enscenadores Piscator y Brecht en Alemania; y la escena del teatro en período de la dictadura militar en Brasil. Para entender la acción política no contexto del teatro contemporáneo brasileño refletiu-se acerca de las poéticas de dos grupos de teatro: Teatro da Vertigem y Ói Nós Aquí Traveiz. También se refletió sobre el hacer teatro y la educación comó una posibilidad política en la sociedad, por medio de la enseñanza del teatro en la escuela, en las comunidades, así como en la formación del profesorado. La democratización del teatro, el diálogo com la historia, la interferencia en los espacios públicos, la valoración del proceso de creación en teatro y la formación de los expectadores, son acciones importantes del teatro na escena contemporânea brasileña.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CAPÍTULO I	
1. TEATRO POLÍTICO: BREVE RECORTE HISTÓRICO.	
1.1 Conceituação	13
1.2 Teatro político deliberativo	16
1.2.1 Agitprop russo	16
1.2.2 Teatro na Alemanha entre guerras	18
1.2.2.1 As contribuições de Piscator: o teatro proletário	19
1.2.2.2 As contribuições de Brecht: um teatro dialético	21
1.3 Ditadura no Brasil e a cena teatral	23
CAPÍTULO II	
2. A AÇÃO POLÍTICA NA CENA CONTEMPORANEA BRASILEIRA.	
2.1 O teatro, os veículos de massa e ação política	28
2.1.2 A idéia de ação política pela ótica de Hannah Arendt	32
2.2 Poéticas teatrais e ação política	34
2.2.1 O Teatro da Vertigem e a Br-3	35
2.2.2 Ói Nós Aqui Traveiz e o Amargo Santo da Purificação	38
2.3 Ações políticas: teatro e educação	43
2.3.1 O teatro na escola, na comunidade e a formação de público	43
2.3.2 A formação do professor de teatro	47
CONSIDERAÇÕES FINAIS	49
REFERÊNCIAS	55
REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES	56

APRESENTAÇÃO

A questão que motivou esse trabalho de conclusão de curso girou em torno da temática do teatro político, lançando um olhar para sua caracterização na cena contemporânea brasileira. Como se caracteriza o teatro político hoje no Brasil? Para responder tal questão, primeiramente, logo após uma conceituação sobre o termo e diálogo com diversos autores, constatou-se dois eixos que norteiam esse processo reflexivo. O primeiro eixo caracterizou-se por um recorte histórico do teatro político deliberativo, por estar vinculado e engajado a revoluções sociais. E o segundo, por um pensar crítico sobre a ação do teatro político na cena contemporânea brasileira, levando em conta principalmente sua relação com os veículos de massa e os valores mercadológicos do sistema capitalista.

Para entender as manifestações teatrais de natureza deliberativa, foi necessário desenvolver um breve recorte histórico, na tentativa de caracterizar o surgimento do conceito para melhor entender como se estabeleceu a feitura desse teatro, e quais suas influências na cena contemporânea. Foi no século XX que houveram as primeiras grandes rupturas com os valores convencionais do teatro e por se tratar de um momento com diversas transformações e revoluções sociais, o teatro teve uma atuação mais enfática na sociedade. O teatro de agitação e propaganda russo, o teatro proletário alemão de Piscator, o teatro dialético de Brecht na Alemanha nazista e ainda o teatro do Oficina na ditadura do Brasil, auxiliaram na construção do panorama histórico do teatro político deliberativo.

Hoje, na cena contemporânea brasileira, é a ação que configura o teatro político, mecanismos encontrados pelo próprio teatro, enquanto poética e ensino/aprendizagem para sobreviver em um cenário de valorização mercadológica, e continuar desenvolvendo sua função social, que é a de possibilitar ao homem ver, escutar, sentir e refletir sobre seu papel e importância no mundo.

Algumas ações políticas do teatro podem ser apontadas, mas na tentativa de ampliar as noções de teatro político e não de limitá-lo. A resistência perante a esse cenário cultural brasileiro atual, a acessibilidade, à ocupação de espaços públicos, o diálogo com a história, a formação de espectadores, a comunicação com as periferias das cidades, e a relação do teatro com a educação, são algumas possibilidades políticas para o teatro. Amparados na noção de ação política de Hannah Arendt, refletimos sobre duas poéticas de grupos teatrais brasileiros a fim

de verificar em seus trabalhos possíveis ações políticas teatrais. Os grupos foram: Teatro da Vertigem e Ói Nóis Aqui Traveiz.

Esse trabalho é resultado de uma reflexão pessoal, sobre a minha trajetória no Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, que foi uma constante descoberta da importância do teatro na transformação da sociedade. Essa descoberta pautou-se primeiramente, na minha própria transformação, a partir das práticas e reflexões teatrais ao longo dos quatro anos de aprendizagem. Senti no corpo essa transformação, e hoje, na reta final dessa experiência, ao dar um giro de 180 graus, consigo ver as modificações, principalmente, no modo mais crítico, maduro e sensível de ver e estar na vida. Se eu, fui transformado pelo teatro, sei que outras pessoas também podem ser transformadas, seja pelo contato artístico, de produções que prezem o aprofundamento das relações com os espectadores, seja pela relação do teatro em espaços educacionais, se caracterizando como primordial no processo de emancipação e desenvolvimento de pessoas.

Minha primeira criação foi uma personagem que nasceu de exercícios nas aulas de Improvisação, se desenvolvendo constantemente durante meu percurso acadêmico. *Beth*, como a chamei, é uma travesti, nordestina, e originalmente prostituta, se configurando como uma personagem marginalizada socialmente, e que só ganhou sentido, quando passou a apresentar um esquete teatral, produzido por mim e um colega do curso. No Jornal da BB, sátira de um tele-jornal, apresentado por dois homens travestidos, onde principalmente se discute sobre o papel das mídias em nossa sociedade, Beth e Barbra (personagem do colega Arthur Malaspina), com comédia e sarcasmo, abordam dentre alguns assuntos, preconceito, religião e corrupção. Esse esquete foi apresentado em escolas, festival, praças públicas e esteve engajada em dois atos importantes, como a ocupação do tablado dos cursos de dança e teatro da UFPel, pelos alunos, reivindicando a não interdição desse espaço, por falta de infra-estrutura pela própria universidade e também a festa de 37 anos da Associação dos Docentes da Universidade Federal de Pelotas (ADUFPEL). Nesses dois momentos, as notícias do jornal, sempre mutáveis, na tentativa de acompanhar o movimento da sociedade, estiveram envolvidas diretamente com esses atos.

Nas disciplinas de Encenação I e II, desenvolvi um experimento de dança-teatro, que abordou a história de amor do pintor Salvador Dalí e o poeta Federico

Garcia Lorca, que na década de 20 na Espanha, viveram uma relação amorosa conturbada. Lorca foi uma das primeiras vítimas da guerra civil espanhola, e a história sobre seu assassinato é contada em muitas versões, mas os principais motivos giram em torno da sua militância na guerra e pelo fato de ser homossexual assumido. Essa história se faz importante, ainda nos tempos atuais, tempos em que vemos crescer o preconceito contra homossexuais, que aparece na forma estatística, que contabiliza assassinatos de homossexuais em todo o país. Em *Amor Obscuro*, inspirados na história desses dois gênios da arte contemporânea e com depoimentos dos atores, que relataram suas relações e histórias com a família e com a sociedade, abordamos essa temática, dedicada a um jovem gay, morto e dependurado em uma árvore em um bairro periférico da cidade de Pelotas em 2013.

Em meu intercambio para a Universidade de Coimbra em Portugal, entre 2014 e 2015, tive contato com uma disciplina intitulada A Arte da Performance, que tratava sobre a história e a prática da performance no mundo ocidental. Uma das necessidades para a aprovação na disciplina, foi a elaboração e execução de um projeto de performance. Desenvolvi *Santo Homem da Verdade Ilusionista*, que abordou o fundamentalismo religioso, principalmente no Brasil, onde em 2015 tivemos a mais conservadora câmara dos deputados desde a ditadura do país. Essa câmara, formada em parte por uma grande bancada evangélica, através de seus estatutos elaborados a partir de citações da Bíblia, trabalham para inibir direitos civis a homossexuais, além de podarem discussões importantes para a sociedade como o aborto, a legalização da maconha e a redução da maioria penal. Minha performance foi sair pelas ruas de Coimbra, segurando um terço na mão e tendo em meu rosto, uma Bíblia amarrada com arames. Essa metáfora elaborada através dessa performance, me abriu um caminho nessa arte, que é muito capaz de abordar com maestria, assim como o teatro, as contradições de nossa sociedade.

O Tatá Núcleo de Dança-Teatro, que se caracteriza como projeto de extensão do Curso de Dança da Universidade Federal de Pelotas, do qual fui integrante durante dois anos da minha graduação, me possibilitou o desenvolvimento da faceta professor-artista-pesquisador. Esse projeto extracurricular, além dos momentos de criação em dança-teatro, me possibilitou a desconstrução da função do artista, enquanto estrela, que muitos dos alunos que adentram os espaços de formação em teatro nutrem. Ao irmos para as escolas apresentar a peça, atuávamos como artistas

no pré e pós da cena, possibilitando dessa forma, uma formação mais profunda e contextualizada com a realidade da nossa profissão na sociedade. Apresentávamos o *Tatá Dança Simões*, espetáculo baseado na Obra do escritor pelotense João Simões Lopes Neto, em salas de aula de escolas da rede pública de Pelotas, e que muitas vezes se encontravam sujas e desorganizadas. Nesse sentido, agíamos como artistas, em um processo mais profundo de produção teatral, em que organizávamos e preparávamos o local da cena, quase em uma vivência ritualística. E ainda, após a apresentação, discutíamos a temática e apresentávamos elementos da construção das cenas para os estudantes, no intuito de aproximar a linguagem artística dos alunos da escola.

Mais recentemente, atuei no projeto de pesquisa em teatro Jogatina- jogo de aprendizagem, teatro pós-dramático, e suas contribuições para a pedagogia do teatro. Esse projeto de pesquisa me possibilitou pensar a cena contemporânea, e novas possibilidades de criação em teatro, em uma linguagem mais atual, que acredito ser importante para aproximar a linguagem do teatro com a sociedade. A pesquisa em teatro se faz necessária, justamente por esse motivo, o de encontrar novas formas para essa relação. O trabalho se desenvolveu em uma aproximação do jogo com as peças didáticas de Brecht, com técnicas de construção de cenas, onde todos se tornavam diretores de suas criações, em um processo que apontava muitas características colaborativas para a criação teatral. Como integrante do projeto, senti a necessidade de empregar essa metodologia no meu estágio III, que se configura como uma atuação na comunidade. A metodologia da Jogatina, em espaços de ensino/aprendizagem em teatro, além de ser uma possibilidade de pensar a sociedade, por trabalhar com as peças de Brecht, é uma forma democrática de fazer teatro.

Dentre tantos projetos e práticas que desenvolvi durante a faculdade, destaco essas, evidenciando a importância do meu fazer artístico e da reflexão a partir do teatro, para a minha emancipação e para constatar que o teatro pode e deve se relacionar de forma mais verdadeira e viva com a sociedade, ansiando transformá-la. Escrevi alguns artigos sobre o tema, mas foi o TCC, um importante espaço que encontrei para aprofundar meus estudos na temática do teatro político, entendendo essas manifestações em outros períodos da história e pensando sua caracterização na cena atual.

CAPÍTULO I

TEATRO POLÍTICO: BREVE RECORTE HISTÓRICO

1.1 CONCEITUAÇÃO

O conceito de teatro político foi atribuído a práticas teatrais, recorrentes das transformações políticas do século XX, desde o movimento propaganda de agitação (*agitprop*), surgido no caos político da União Soviética, até as práticas inovadoras de Piscator e Brecht na Alemanha onde o termo tornou-se mundialmente conhecido e estudado. O teatro, visto como porta voz de denúncia, por classes trabalhadoras, em países sob o domínio do sistema capitalista se consolidou até a eclosão da segunda guerra mundial. Teve como mote a agitação, a propaganda e a educação das massas. No entanto é impossível definir, na amplitude e complexidade de seu conceito, o significado preciso de teatro político. Nem ao menos é possível obter uma compreensão definitiva do termo, visto que as esferas do político se entremeiam nas estéticas, nos discursos, nos modos de produção teatral, e no contexto político e econômico de cada momento.

Pensar o teatro político, apenas como agitação e propaganda é limitá-lo, antes disso, é necessário pensar o conceito de político em sua acepção mais ampla, como aborda o teórico Bernard Dort:

Quando se fala em teatro político, pensa-se em teatro engajado, teatro didático, tomada de posição. Creio que isso é colocar mal o problema, ou, em todo o caso, restringi-lo de maneira abusiva. É preciso não esquecer: “político”, em sua acepção mais ampla, designa tudo “o que se relaciona com interesses públicos” e por teatro é preciso entender não apenas a obra dramática e seu conteúdo, mas a peça tal qual é representada diante de um certo público e para um certo público- a obra e sua forma cênica (DORT; 2010; pg. 365).

“Ao invés de ficarmos nos perguntando como o teatro pode ser político, não seria melhor refletir sobre o fato de que, de alguma maneira, o teatro sempre é político, ontologicamente?” (DORT; 2010; pg.366). Pensar que o teatro é político ontologicamente, e que, em alguns momentos, como afirma Dort ele se torna deliberativo, é ampliar o problema. Podemos então identificar uma vocação política no teatro, não só no que se refere a um produto final, ou ao discurso de uma obra, mas todas as etapas de uma produção teatral: organização dos grupos de teatro

frente ao estado, como as obras são produzidas, a que público pretende atingir, acessibilidade das obras e a formação de público. “Em resumo, não é apenas a obra que é preciso interrogar ou questionar: é também a prática artística, da qual está obra é o produto” (DORT; 2010; pg. 341).

Creio que se a política no teatro ficar restrita apenas ao discurso da obra há o grande risco do que está sendo dito no palco tornar-se algo superficial e moralista. Ao se ampliar o entendimento sobre o termo teatro político observa-se que ele não se limita apenas ao discurso, mas também ao modo como se relacionam os autores, ou os grupos em todas as etapas de produção. Assim o protesto, a crítica e o fazer político ganham força podendo se tornar também, além de uma produção artística, uma filosofia de vida. Fazer teatro político, não é necessariamente levar uma verdade para o público, mas poder sim instiga-lo a pensar seu próprio estatuto social. Conforme o escritor Fernando Peixoto:

[...] O verdadeiro teatro político, como acentuou com precisão Bernard Dort, deixa de ser *cenocrático*: o palco não trás a verdade, dita e enunciada por sacerdotes iluminados, conhecedores da verdade e da justiça, diante de um bando de espectadores ignorantes ou tratados com objetos passivos. O verdadeiro teatro político propõe não apenas um simples ato esquemático de indignação e protesto, mas uma reflexão (PEIXOTO; 1986; pg. 40).

Somente com uma reflexão, o espectador, que também é cidadão na sociedade, pode quebrar velhos paradigmas, e tornar-se o próprio protagonista da sua história. Isso principalmente em uma sociedade, ainda patriarcal e aristocrata, de exploração de mão de obra, com demasiada desigualdade social. Há um extenso caminho entre a minoria rica e a maioria pobre em nosso país, e o teatro pode não modificar essa realidade, porque “o teatro não transforma diretamente a sociedade, mas pode ajudar a transformar os homens, que são os que transformam as relações de produção” (PEIXOTO; 1986; pg.40).

O teatro surge do convívio coletivo, da idéia de civilização (seja ela qual for), nas aldeias, nas vilas, nas cidades e, portanto, se faz teatro porque existem relações entre pessoas. A própria idéia do surgimento do teatro ocidental, que remete a Grécia Antiga, nas celebrações a Dioniso, nos rituais onde um membro do grupo se desgarrava e dialogava com os demais, comprova a idéia de que: não se faz teatro sozinho. Para Patrice Pavis (1999), “tomando-se política no sentido etimológico do termo, concordar-se-á que todo teatro é necessariamente político, visto que ele

insere os protagonistas na cidade ou no grupo”. No entanto o autor também afirma que na história, alguns momentos em específico, a política no teatro assume uma faceta enfática, em que foi/é entendida como veículo importante para disseminação e discussão de idéias, bem como a expressão da necessidade de se fazer prevalecer uma crença, ou um projeto filosófico:

A expressão designa, de maneira mais precisa o teatro de agit-prop*, o teatro popular*, o teatro épico* brechtiano e pós-brechtiano, o teatro documentário*, o teatro de massa*, o teatro de político-terapia de Boal (1977). Estes gêneros têm por características comuns uma vontade de fazer com que triunfe uma teoria, uma crença social, um projeto filosófico (PAVIS; 1999; pg. 202).

Para melhor elucidar esta questão torna-se necessário estabelecer dois paralelos em relação a essa temática. Um deles refere-se ao termo *Teatro político deliberativo*, como expressão de um período determinado, onde o contexto social, o faz politizado e engajado na emergência das revoluções sociais. O outro vem a ser a expressão *Teatro como ação política*, que está na gênese do teatro desde seu surgimento. O teatro sempre é uma ação política, e cada contexto social, modifica essas ações. Para este último, iremos lançar um olhar sobre a cena contemporânea e sobre as diversas possibilidades de ação do teatro político na atualidade.

Para melhor auxiliar nossa compreensão este capítulo apresenta um recorte histórico de três momentos em que o teatro foi utilizado como veículo político. Seria impossível, listar todos os momentos, pela infinidade da lista. Há diversas manifestações neste sentido em vários países: teatro político deliberativo romeno, argentino, americano, dentre tantos. Entretanto foram escolhidas algumas que possam nos dar um panorama característico, desse modo teatral político. Em seguida, poderemos adentrar na cena contemporânea e tentar melhor entender, o teatro como ação política, onde o mesmo é envolto por uma sociedade midiática e de valores mercadológicos.

Os dois primeiros exemplos estão localizados na primeira metade do século XX, em contextos políticos emergentes de países europeus abalados por guerras e revoltas políticas que mudaram todo o panorama mundial econômico e social. O agit-prop russo, nos trás a primeira ruptura significativa do teatro com os valores convencionais, agindo de forma enfática na panfletagem comunista da revolução de 1917. Em seguida, um breve panorama do teatro alemão, entre as duas grandes

guerras mundiais e na ascensão do partido nacional socialista. Justamente nesse momento, em que se desenharam na história, duas grandes personalidades do teatro mundial: E. Piscator e B. Brecht, artistas que deixaram um grande legado para a cena teatral contemporânea com suas inovações na construção das encenações e nos modos de produção das mesmas. Ainda há espaço, nesse breve recorte histórico, para o teatro feito na ditadura no Brasil, principalmente pelas mãos e pés do grupo Teatro Oficina, na luta e labuta da resistência.

1.2 TEATRO POLÍTICO DELIBERATIVO

1.2.1 Agitprop russo.

A Revolução Russa de 1917 se caracterizou pela derrubada do governo absolutista de Czar Nicolau II, pelo *partido bolchevique* de Vladimir Lênin. Em uma primeira fase da revolução aconteceu a renúncia de Czar Nicolau, e em uma segunda fase, a derrubada do governo provisório pelo partido dos bolcheviques. A Rússia, ainda se adaptando com a industrialização e sofrendo com a destruição causada pela primeira guerra mundial tinha uma grande massa de operários e camponeses sobrecarregados no trabalho e com pouca valorização salarial. O analfabetismo, a inacessibilidade de energia elétrica para a maioria da população, e a falta de papel fez com que, em plena guerra civil, a comunicação se instaurasse de formas alternativas.

Com os avanços da revolução, a população precisava ser informada sobre novas idéias e novos acontecimentos a fim de assegurar a vitória sobre as forças que haviam tomado o poder. Nesse sentido, uma grande ruptura no teatro aconteceu no auge dos conflitos fazendo, do mesmo, um componente importante para o estabelecimento do governo socialista soviético-que perdurou até 1991, vindo a ser o primeiro do mundo. As manifestações artísticas eram entendidas, pelos revolucionários, como ferramenta importante no engajamento da sociedade na revolução. Rapidamente houveram os primeiros decretos, como ressalta a pesquisadora Silvana Garcia:

O novo estado, desde cedo, mostra sua intenção de controle e condução dos assuntos culturais. Os primeiros decretos nesse sentido, como o que submete todos os teatros a tutela estatal, ocorre antes mesmo que se complete um mês desde a vitória dos bolcheviques (GARCIA; 2004; pg. 5).

Nesse contexto, surgiram em 1918 as primeiras trupes ambulantes, resultado de uma forte articulação dos coletivos, entre o estado e a população, com o intuito de afirmar e consagrar a agitação. O vigor e participação de uma classe até então marginalizada na Rússia e a revolução pulsando fizeram com que o teatro da agitação e propaganda se desenvolvesse em distintas formas que com o tempo ultrapassam a si mesma enquanto proposta e produto. Foi diretamente nas questões políticas do governo que se configurou esse teatro, como declara Garcia:

O vínculo direto com o programa político-econômico do governo-aqui fundido com a figura do partido-e a inserção no seio do processo de organização do movimento operário são os moldes que enformam historicamente o teatro de agitação e propaganda (Idem; 2004; pg. 19).

A revolução percebeu no teatro “arma” de agitação e mobilização importante, no qual, o foco principal não era o produto teatral acabado, mas a possibilidade do teatro colocar o espectador como co-criador da ação teatral. O importante era fazer a massa atuar, questionar e resolver os problemas, ser capaz de transgredir os obstáculos e conhecer a si própria. O teatro passou a fazer parte da arquitetura das ruas, e dos *fronts* de batalha, no intuito de agregar o maior número de pessoas. Os temas eram as questões da própria revolução e os primeiros passos para a construção do socialismo. “A pesquisa formal do teatro de agitprop se fez motivada basicamente por dois fatores: a relação com o espectador e o vínculo com a história presente” (GARCIA; 2004; pg. 21). A pretensão do movimento foi fazer com que os espectadores se envolvessem com o teatro, desde a sua produção, na tentativa de que, acompanhando todas as etapas, pudessem refletir e discutir a temática de cada evento teatral. A construção de um teatro para um público específico, o proletariado.

Segundo a estudiosa Margot Berthold (2008) pessoas de teatro e outras treinadas pela organização da propaganda de agitação (*agitprop*) ficavam responsáveis pela organização teatral da revolução, comícios eram encenados, ou improvisados por diversas partes do país. Além do próprio exército, atores também participavam, e o público assistindo era exuberante, como no caso da encenação da

Tomada do Palácio de Inverno, que beirou os 100 mil. Esse tipo de teatro, por diversas vezes foi confrontado com a própria ideia de não ser teatro. Visto que excluía todas as suas formas tradicionais, incluindo procedimentos ilusionistas.

Encenadores importantes como Meierhold e Vakhtângov, começaram a se desenvolver na vanguarda, com seus estilos próprios de colocar na prática seus ideais. Meierhold apresentou sua biomecânica em 1918, sendo esse um conjunto de técnicas de construção matemática de movimentos, colocando os atores muito próximos a atletas, vestidos com macacões e se relacionando com maquinaria pesada em movimento, como afirma Berthold:

Ele usou projeção de filmes, jazz e concertina, acelerou o ritmo das máquinas, de motores e rodas em movimento; montou estruturas de metal como cenário, pôs figurantes a correr a toda a velocidade ao longo das primeiras fileiras da platéia dispostas em cena, fé-los escalar andaimes e escorregar por escadas de corda. Meierhold varreu os últimos vestígios do teatro burguês; não estava preocupado com a atmosfera, mas com a agitação propagandística (BERTHOLD; 2008; pg. 495).

Assim como Meierhold, Vakhtângov também canalizou suas produções e experimentos teatrais para os eventos de massa, extrapolando os limites do drama. Vakhtângov reviveu a noção de *Commedia Dell'arte*, sugerida por Maxim Gorki. Sob efeitos de improvisação e perfeição, coordenou em 1918 o Teatro Popular de Arte, onde se viu inspirado nas idéias construtivistas de Meierhold. Como apresenta Berthold (2008) os atores de Vakhtângov misturavam-se com o público das primeiras fileiras, comentavam o espetáculo com piadas improvisadas e punham em prática o princípio que o encenador aspirava.

1.2.2 Teatro na Alemanha entre guerras

Após o término da primeira grande guerra mundial, a Alemanha se viu governada por uma frente (coalizão de Weimar), formada pelos Partidos Social-Democrata, Centro Católico e Democrata Alemão. No fim da guerra, mesmo com a vitória sobre os russos, os alemães estavam insatisfeitos, visto a duração da guerra e da quantidade de vidas perdidas. Inspirados pela revolução russa, em 1918 na Alemanha, começaram uma série de rebeliões de soldados e trabalhadores para a derrubada do governo e pelo fim definitivo da guerra. Um dos movimentos mais

importantes foi comandado por Rosa Luxemburgo, intitulado *Liga Espartaquista*, que acabou tirando a vida da socialista alemã. Em meio a esse estado caótico, surge o primeiro núcleo do que viria a ser o Partido Operário Nacional Socialista Alemão, que teve como seu maior expoente Adolf Hitler.

1.2.2.1 As contribuições de Piscator: o teatro proletário

Nesse contexto viu-se a radicalização política do teatro, engajado na luta por uma libertação político-econômica da classe operária, principalmente pelas mãos de Piscator. O encenador foi inspirado pelo ideal da Revolução Russa, construído por muitos intelectuais europeus, de uma sociedade sem classes e sem Estado: “A Rússia é o rochedo que propagará a onda da revolução mundial”, escreveu Erwin Piscator em 1919, em seu manifesto endereçado aos trabalhadores de Berlim, conclamando a criação de um “Teatro Proletário” (BERTHOLD; 2008; pg. 499).

É no convívio intenso com os dadaístas que Piscator encontrou em suas idéias motores para a feitura de um novo teatro. A negação do conceito de arte burguesa e a noção de que o conteúdo determina a forma são seus principais postulados. Não se tratava de um teatro para o proletariado, mas sim um teatro com o proletariado. Dentre algumas características básicas de seu teatro político houve a preocupação com o preparo físico e intelectual dos atores, com o intuito, de melhor desenvolver seus princípios políticos e educativos. De modo geral, Piscator aposta na construção simples e clara da cena, para a revolução do fazer teatral, como aborda Silvana Garcia:

A ideia de uma arte destituída da “respeitabilidade” burguesa e a serviço direto da propaganda política é a pedra angular com a qual Piscator pretende revolucionar o teatro e estabelecer um marco de ruptura na história da cultura proletária alemã. O teatro proletário deve ter na clareza e na simplicidade os seus principais atributos, tanto no que concerne a expressão quanto ao ideário político (GARCIA, 2004, pg. 55).

Piscator, ao elaborar os princípios de seu teatro proletário, tinha como ideologia, garantir ao espectador, o reforço a uma idéia de luta de classes, expor a situação decadente da burguesia e esclarecer as ideologias do capitalismo. Para isso, de forma pragmática, ele não nega por completo toda a herança cultural

burguesa, mas a transforma sempre que necessário. Silvana Garcia aponta duas tarefas primordiais do teatro proletário:

[...] A primeira, mais complexa, implica o rompimento do modo capitalista no teatro. Significa uma alteração nas relações hierárquicas de trabalho, no plano interno, e entre o teatro e seu público, no plano externo. [...] A segunda tarefa, refere-se, naturalmente, a ação de propaganda e educação política das massas, em especial aquelas que “são ainda politicamente hesitantes ou indiferentes, ou que não tenham ainda compreendido que, em um Estado proletário, a arte burguesa e a maneira burguesa de ‘fruir a arte’ não podem ser conservadas” (Idem; 2004; pg. 56).

Piscator utilizou diversos recursos extrateatrais para a afirmação de seu teatro político. Através da utilização de outros referenciais artísticos, Piscator tornava seu teatro didático, feito para levar uma informação e educar politicamente seus espectadores. Como revela Berthold, a proposta de Piscator se fundava na ênfase da mensagem:

Para as eleições parlamentares de 1924, Piscator, a pedido do partido, montou a *Revue Roter Rummel* (Revista do Barulho Vermelho), com textos de sua autoria, e de seu futuro colaborador, Gasbarra. [...] “e nós usávamos indescritivelmente todos os meios possíveis: música, canções, acrobacias, caricaturas rapidamente esboçadas, esporte, imagens projetadas, filmes, estatística, cenas interpretadas, discursos” (BERTHOLD; 2008; pg. 500).

Piscator utilizava características do circo e do cabaré para a construção de esquetes e sátiras políticas. Suas peças poderiam ser compostas por diversos esquetes, mas sempre formando uma unidade, no que se refere ao discurso. Construiu através da inserção de atores na platéia o elo entre o público e a cena, fazendo os atores comentarem e narrarem à ação que acontecia no palco. Trabalhou com a oposição, e nesse sentido, o trabalho com esquetes só ajudava, pois a confrontação acontecia no arranjo seqüencial de cada esquete. Era no confronto de ideias que Piscator acreditava que a reflexão afloraria.

1.2.2.2 As Contribuições de Brecht: um teatro dialético

Como uma vertente política de extrema direita o Nazismo é considerado uma derivação do fascismo e trás, em sua ideologia o antiparlamentarismo, o racismo, a

eugenia, o anticomunismo, o totalitarismo, dentre outras defesas hierarquias e separatistas. Em plena ascensão do partido nazista na Alemanha, inspirado nas experimentações do teatro político de Piscator e com sua parceria, Brecht se tornou o grande expoente do teatro político ocidental. Brecht se opôs bruscamente aos valores sociais difundidos pelo Nazismo, muito influenciado pelos estudos da teoria marxista, a partir de 1926.

Como homem mais da prática, do que de escritório, Brecht se desenvolveu como dramaturgo e encenador, e acreditava em um teatro dialético, opondo-se a idéia do teatro ilusionista, que “faz” tal e qual a realidade, a fim de encantar o público. Ele evidenciava no palco idéias em oposição e buscava nas contradições da vida em sociedade, um distanciamento crítico e reflexivo do homem frente a ele mesmo. O teatro épico de Brecht não foi uma nova invenção de teatro, mas a compilação de vários procedimentos, presentes em outras passagens da história do teatro, como o efeito de estranhamento presente nas manifestações cênicas asiáticas e, inclusive, nos coros da tragédia grega para a concretização de seu ideal teatral:

“Do ponto de vista estilístico”, escreveu ele no início dos anos 30, “o teatro épico não é nada particularmente novo, com seu caráter expositivo e sua ênfase no artístico, ele é aparentado ao antigo asiático. Tais tendências didáticas são evidentes nos mistérios medievais, assim como no drama clássico espanhol e no teatro jesuíta” (BERTHOLD; 2008; pg. 505).

O teatro épico se configurou a partir da quebra da ilusão teatral e para isso Brecht evidenciou o teatro dentro do teatro usando artifícios, como: distanciamento dos atores em relação a seus personagens; discurso direto entre atores e espectadores; canções sobre temas de época; cartazes, projeções, tudo para efetivar o jogo entre a emoção e o distanciamento crítico do público. Brecht trabalhou sob a idéia do processo colaborativo e isso se refletiu na importância das músicas em suas obras, e da sua parceria com o músico Kurt Weill.

As peças didáticas fizeram parte do teatro brechtiano e corresponderam a uma fase em que o alemão se dedicou a escrever obras sem a necessária espetacularização das mesmas. O que importava para o encenador e dramaturgo era que espectadores fossem também criadores da cena. Para o autor Hans-Thies Lehmann Brecht, já nesta época, Brecht apresentou uma proposta que sugere o

teatro do futuro, aquele que dissolverá de uma vez a distancia do palco e da platéia. O importante nas peças didáticas era o debate, a participação, a tomada de posição. São peças didáticas de Brecht: *Aquele que diz sim* (também conhecida no Brasil como *Diz-que-sim*), *A decisão*, *A exceção e a regra*, *Malvado Baal- o Associal*, *Um vôo sobre o oceano*, entre outras. Em paralelo à criação das peças didáticas, Brecht trabalhou em parceria com Kurt Weill na elaboração de Óperas, inspiradas no estilo Cabaré, muito presente na cena cultural da Época. *A Ópera dos Três Vinténs* (1928); *Mahagonny* (1927) e *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*, são três delas.

A fábula brechtiana era narrativa e todos os elementos que Brecht utilizou, ajudaram a compor seu modo teatral, que se caracterizou pela sucessão de fragmentos interdependentes, formando episódios com interrupções intencionais:

A cada mudança de situação, canções (songs) ou letreiros registram a passagem. Os letreiros funcionam como títulos, ou subtítulos, que anunciam a cena seguinte ou dão referencia de tempo e lugar. O palco é despojado, os cenários sugerem o local da ação. A iluminação é clara e homogênea, sem efeitos supérfluos, e os refletores estão visíveis, assim como os músicos (GARCIA; 2004; pg. 85).

Além de todo um aparato cênico que Brecht utilizava em suas encenações ele propunha também uma dramaturgia, visto que não existiam textos dramáticos que esboçassem a realidade do proletariado alemão. Escreveu diversas peças, onde trazia sempre a temática do homem frente à sociedade, frente à natureza e as injustiças sociais. Com os textos de sua própria autoria, e com um modo particular de encenação, Brecht não impunha uma idéia para seus espectadores, mas suscitava reflexão. Pois o verdadeiro teatro político, não deveria ser ditador, moralista, mas um provocador da realidade.

Berliner Ensemble foi o Teatro dirigido por Brecht, e onde ele experimentou suas práticas revolucionárias. O Teatro ainda existe hoje, e mantém a mística instaurada por seu criador. Na lista de montagens do *Berliner Ensemble*, se destacam: *Mãe Coragem e Seus Filhos*; *Um Homem é um Homem*; *A Vida de Galileu*. A matéria-prima de Brecht foi o cotidiano, apresentado sobre todas suas circunstancias. “O Berliner Ensemble nos propõe, portanto, não apenas receita de teatro ou a exigência de uma escritura cênica coerente e uniforme: seus

espetáculos, e todo o teatro épico brechtiano, se fundam numa visão dialética da nossa história” (DORT; 2010; pg.302).

Nos últimos anos, Brecht trocou a expressão “teatro épico” por “teatro dialético”, porque acreditava que a vida era uma contradição e por isso passível de ser transformada. Exilou-se da Alemanha, foi perseguido e morreu ainda convicto na transformação através do teatro. Sua obra inspirou muitos outros grupos de teatro mundo a fora, inclusive o grupo americano *Living Theater*, *Teatro Oficina* de São Paulo e o encenador e dramaturgo *Augusto Boal*, grande homem de teatro brasileiro. Os preceitos teatrais de Brecht são amplamente estudados em cursos de teatro em Universidades Brasileiras.

1.3 Ditadura no Brasil e a cena teatral

Com a tentativa de refletir sobre a proposta de um teatro deliberativamente político, volta-se agora o foco para as práticas teatrais desta natureza que podem ser apontadas em território brasileiro. Para tanto, se faz necessário um breve panorama político, de algumas características das quais se solidificou o golpe militar no país em 1964, verificando as implicações desse sistema na feitura teatral bem como as contribuições do Teatro Oficina para o teatro nacional e para a resistência política do período.

O Brasil no início da década de 60 tinha João Goulart na presidência da república, que se constituiu em relação as suas propostas, um líder de governo problemático para o interesse privado. Jango, como era amplamente conhecido, elaborou, apresentou e começou a colocar em prática uma série de reformas sociais, econômicas e políticas no país. A modernização do estado brasileiro, que teve a construção de Brasília, obra de Juscelino Kubitschek, como o símbolo maior e que acarretaria mais indústrias, mais empregos, em uma sociedade extremamente pobre, era um sonho de muitos brasileiros. As reformas propostas por João Goulart se tornaram reflexos de uma preocupação dos nacionalistas de esquerda e dos reformistas, que defendiam que em paralelo à modernização, o país deveria caminhar também para uma independência econômica e para uma sociedade mais justa. Porém, vários setores conservadores se viram extremamente revoltados com

tais reformas, arrastando milhares de pessoas para as ruas em protesto, denunciando a possível entrada do comunismo no país. Assim, começou a se formar uma forte conspiração para a deposição do presidente, o que resultou na tomada do poder pelos militares, no golpe de 1964.

O golpe militar teve apoio de grandes empresários brasileiros, de latifundiários, e de empresas estrangeira residentes no país. Merece ressalva, a influencia do governo dos Estados Unidos, importante para a concretização do golpe, que na época manifestou apoio material e militar. O quadro se intensificou com a participação de setores das forças armadas. A crise política que enfrentava Jango, pelo acumulo da dívida externa pelos governos JK e Jânio Quadros, e suas reformas em diversos segmentos da sociedade - com ênfase: reforma agrária, reforma da educação, reforma urbana, reforma bancária, reforma tributária, reforma eleitoral, salário família e direito de greve - foi fatídica para a construção e concretização do golpe, não havendo muito espaço de luta para Jango, que acabou após uma fuga para o Rio Grande do Sul, se exilando no Uruguai.

O teatro, assim como outras artes, por ser veículo de comunicação direta com a sociedade, sofreu grande impacto durante todo o regime militar. Logo nos primeiros meses do regime, em 1964, o teatro respirou sem restrições. No entanto, em 1965, houve a primeira proibição total de um texto, o *Vigário*, de Rolf Hochhuth, em seguida a censura de um espetáculo, *O berço do herói*, de Dias Gomes. Entre as duas décadas do regime militar no Brasil, de 1964 a 1984, sob uma política de censura e repressão, o teatro ganhou força a ponto de se tornar frente de resistência importante:

As condições anormais em que o teatro funcionou durante essas duas décadas fizeram surgir nos palcos tendências, experiências, textos e encenações de características muito diferentes de tudo que ali fora visto anteriormente. Ao mesmo tempo, rotulado pelo regime militar como um perigoso inimigo público, e, conseqüentemente, perseguido e reprimido com requintes de perversidade e tolice, o teatro constituiu-se numa importante frente de resistência ao arbítrio e desempenhou destacado papel na sociedade de seu tempo (MICHALSKI; 1989; pg. 7).

Diante desse sistema de repressão, surge a possibilidade de um outro teatro no Brasil, que a partir de novos experimentos, desenvolveu novas estéticas, muito inspiradas na própria cultura brasileira. Um teatro nacional, preocupado com a sua própria situação política, econômica e cultural. A repressão, oriunda de toda a parte,

que não se importava com a opinião popular, instaurando valores morais sem levar em conta as expectativas da juventude, fez com que emergisse uma revolução da linguagem teatral, que contestava os valores tradicionais do teatro e possibilitava alternativas mais provocativas. As reformulações se constituíram na medida em que se entendeu que o teatro deveria se comunicar mais intensamente com os expectadores e encontrar mecanismos que podiam melhor integra-lo na cena. Antonin Artaud inspirou essa geração e a ritualização da cena passou a ser a chave do problema, com ela, alguns aspectos da linguagem tradicional sofreram impactos, são alguns deles:

O predomínio da palavra, tradicionalmente consagrada como elemento determinante da comunicação teatral, é veementemente questionado e substituído por uma grande ênfase dada a linguagem gestual e a expressão corporal; o palco italiano, virtual espaço único e imutável há três séculos, é parcialmente abandonado em favor de vários tipos de espaços livres, em que atores e público coexistem sem fronteiras físicas; o conceito de personagem de ficção, a ser psicológica e corporalmente imitado pelo ator, cede lugar a um desnudamento ritualístico do ator, no qual a sua própria vivência pessoal vira matéria-prima temática tão ou mais importante quanto as falas criadas pelo autor; procura-se, por todos os meios, trazer o teatro de volta a suas raízes ritualísticas (Idem; 1989; pg. 25).

Os grupos de teatro, da “era de chumbo”, buscavam a não hierarquização da cena, em contraponto a organização política vigente no país, e através de processos colaborativos, com utilização de material pessoal, e trabalho com questões de tabu (como o nú), desconstruíam e provocavam os discursos opressivos que ressoavam pelos quatro cantos do país. A elaboração e encenação de textos produzidos em território nacional tornaram-se característica importante na luta e na produção teatral dessa época.

Neste contexto destaca-se o grupo de artistas do *Teatro Oficina* de São Paulo capital. Este foi um importante grupo de teatro, que com seu alto teor político, lutou contra a repressão e o autoritarismo, rompendo com antigas convenções e buscando uma maior interação com os expectadores. O grupo surgiu em 1958, dentro do curso de direito do Largo São Francisco, da vontade de jovens estudantes de vivenciar a arte teatral. O nome do grupo não era Oficina e ele era formado, dentre alguns membros, por José Celso Martinez Correa, Carlos Queiros Telles e Hamir Hadad. O grupo sofreu grande influencia, de outro importante coletivo artístico resistente dos tempos de chumbo, o *Arena*, dirigido por Augusto Boal. Dentre

algumas montagens, sua primeira obra censurada foi: *a vida impressa em dólar*, em 1961, na inauguração do espaço do grupo, onde funciona até hoje o Teatro Oficina. Foi a partir daí, que o Oficina, travou sua luta contra toda a censura e marcou a história do teatro brasileiro.

Com a peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, sucesso de bilheteria nacional, o teatro oficina se consagrou como grupo e fortaleceu sua frente de resistência contra a ditadura militar. Com a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, proibida pela censura, na edição 19 de julho de 1968, todos os atores da peça foram espancados, como descreve o jornal A Folha da Tarde:

Os artistas da peça *Roda Viva* foram duramente espancados ontem a noite, por um grupo de 20 homens que, armados de cassetetes e jogando bombas de gás lacrimogêneo, invadiram o teatro Ruth Escobar no fim do espetáculo. Os invasores quebraram tudo o que puderam, bateram em todos os artistas, principalmente no contra-regra José Luis Araújo e na atriz Marília Pêra, que, depois de várias vezes mordida, foi obrigada a andar nua pela rua. O contra-regra José Luis apanhou tanto que teve de ser internado no pronto socorro Iguatemi (FOLHA DA TARDE *apud* SILVA; 2008; pg.58).

Ao encenar textos de Oswald de Andrade e Chico Buarque, Zé Celso enaltece o Brasil e espanta a crítica especializada, acostumada com encenações criadas com textos estrangeiros. *O Rei da Vela* representa uma ruptura com a dramaturgia tradicional. O movimento Antropofágico, proposto por Andrade, propunha um devorar de todas as culturas existentes, para o renascimento de algo novo. Um reencontrar do país consigo mesmo. A Antropofagia consistiu em fazer valer vozes oprimidas, em uma sociedade com uma elite que era, e ainda é, representante decadente dos colonizadores e imperialistas. O teatro antropofágico do Oficina procurou introduzir, nas suas encenações, gestos, palavrões e expressões cotidianas, aproximando sua arte do público e quebrando de uma vez com os valores convencionais da cena teatral, vigente até então.

Com os espetáculos *O Rei da Vela* e *Roda Viva* censurados, o grupo montou um texto de Brecht *Vida de Galileu*, que com 12 horas diárias, em um mês de trabalho, levou mais de 40.000 pessoas para os teatros do eixo Rio-São Paulo, sendo um outro sucesso de bilheteria. A meta inicial do grupo foi atingir a possibilidade de construção de um teatro popular, de fácil acesso a todas as pessoas. E através desse encontro vivo entre atores e espectadores, pensar os

conflitos mais urgentes do país, através das referências mais antigas da sociedade brasileira, como a cultura negra e indígena, por exemplo. Só um encontro coletivo, amparado em desejos de transformação social, seria capaz de analisar os próprios conflitos e contradições psicológicas, desse mesmo coletivo, como apontam os próprios artistas do Teatro Oficina:

Acreditamos na necessidade de verdadeira participação na atualidade em que vivemos. Só estudando-a, levantando e discutindo problemas de forma mais ampla, mais aberta, o mais sincera possível, com a disposição de revisar a cada instante nossos acertos e erros, acreditamos estar cumprindo nossa parcela de responsabilidade diante de nós mesmos, do público e da própria história (OFICINA *apud* TAVARES; 2006; pg. 1).

Mais do que teatro deliberativo político, o grupo oficina foi uma filosofia de vida, onde todos moravam em comunidade e o dinheiro arrecadado nas apresentações era utilizado para as próprias montagens. Utilizou não só dramaturgia russa ou alemã, mas encenou uma dramaturgia brasileira, calcada na realidade política local. Procurou desnudar o espectador, instigando sua inteligência. Trouxe o sexual para a cena, tirou as roupas de seus atores, falou com os espectadores, criou fora do eixo comercial e se manteve durante muito tempo na resistência. Como o grupo se organiza politicamente hoje não é o foco desta investigação. Pretendeu-se aqui fazer um recorte histórico para manifestar a importância do Teatro Oficina, nos tempos de ditadura militar.

CÁPITULO II

A AÇÃO POLÍTICA NA CENA CONTEMPORANEA BRASILEIRA

2.1 O TEATRO, OS VEÍCULOS DE MASSA E AÇÃO POLÍTICA

O século XX, marcado por duas grandes guerras, e diversos conflitos políticos por todo o mundo fez do teatro matéria engajada, se desenvolvendo na vanguarda da arte politizada, como vimos no capítulo anterior. No entanto, para Lehmann, não se pode mais pensar na atualidade a ação política do teatro de forma deliberativa:

O teatro como objeto de propaganda específica ou auto-afirmação política de classe (como nos anos 20) está ultrapassado sociológica e politicamente; o teatro como veículo de esclarecimentos sobre abusos da sociedade dificilmente se sustenta em face das mídias e da imprensa, mas rápidas e mais atualizadas (LEHMANN; pg. 408; 2007).

No passado, com a inexistência da rádio, do cinema, de emissoras de televisão e de satélites para divulgação de notícias, e antes mesmo do surgimento da internet e todas as suas estruturas de informação (mídias), o teatro possuía outro domínio, tinha uma outra importância social. Para pensarmos o teatro e a política na cena contemporânea, é necessário ter ciência da sua relevância na sociedade, levando em conta todos os outros dispositivos de comunicação existentes hoje e sua organização frente aos valores mercadológicos do sistema capitalista.

Na virada do século XIX para o XX, com os avanços tecnológicos no mundo ocidental, a produção cultural se estabeleceu em novas formas. *Henry Ford* (1863-1947), difundiu seu método de produção em larga escala, fazendo surgir novas expressões artísticas e modificando a relação da arte com o público. O cinema e a televisão são os maiores resultados da *Indústria Cultural*, termo cunhado pelos filósofos: *Max Horkheimer* (1895-1973) e *Theodor Adorno* (1903-1969). A Indústria Cultural acabou se tornando um grande paradoxo em nossa sociedade. Ao mesmo tempo em que é uma possibilidade de democratização da arte, podendo chegar a muitas pessoas, ela é produzida com a finalidade de lucro, fazendo da produção artística seu maior refém e atuando como formadora de consciência coletiva das sociedades massificadas. Impactado pela lógica de produção industrial, pelo surgimento de uma nova cultura de massas e por um abandono do Estado a ida ao

teatro não está nos hábitos culturais da maioria das pessoas e as salas de espetáculos estão cada vez mais vazias.

A televisão é a maior formadora de consciência coletiva em nosso país e através de sua linha editorial, formada por desejos privados para o acúmulo de alto capital financeiro, fomenta a alienação da grande massa de tele-espectadores. As telenovelas trazem histórias pouco engajadas no contexto político da sociedade, com roteiros e personagens repetitivos, em uma grande máquina de fabricação de celebridades. Os telejornais atuam como direcionadores de opiniões através da abordagem de cada notícia, relacionada com o interesse de injetar uma idéia e uma posição política no pensamento e nas ações de seus tele-espectadores. Ainda na grade de entretenimento, estão os programas de auditório, elaborados com quadros que transformam de forma sensacionalista, a realidade pobre da sociedade brasileira em um grande show. A televisão é um dos mais importantes representantes da lógica mercadológica que supervaloriza o acúmulo de capital e o enfatiza a valorização do comércio, sendo um veículo para se vender produtos e também vender valores da classe dominante, que amparados em uma programação de entretenimento acabam se revelando tendências de consumo para o povo.

O engessamento causado pelos veículos de massa, através da produção acelerada de ficção e a exibição de milhares de imagens em um único dia, fazem com que os tele-espectadores tenham uma fruição condicionada e superficial. Para alienar, promover o capitalismo e diminuir a capacidade reflexiva do povo é que a grande maioria dos veículos de massa atua. No Brasil, os veículos de massa, incluindo canais de televisão, jornais, revistas, editoras e portais na internet, são comandados por algumas famílias, que extremamente ricas, utilizam seus veículos para a manutenção de seu status social, indo ao encontro com o sistema do qual depende a sua riqueza. Administrados por um mercado produtor e consumidor, muito dependente da ordem política vigente, esses veículos minimizam as potencialidades críticas do teatro e formulam o mesmo ao seu bel interesse. As produções teatrais apadrinhadas pelos veículos de comunicação, que ainda conseguem levar público ao teatro, tornam-se uma extensão da produção televisiva, que banaliza o cotidiano, não aprofunda a relação entre o palco e a platéia e trazem, na ficha técnica, atores e atrizes que se tornam celebridades nacionais por serem os mesmos a protagonizar as novelas e os comerciais de produtos, nos considerados

horários nobres da televisão brasileira. Essas produções teatrais são amplamente divulgadas pelos veículos de massa e recebem altos investimentos, justamente por serem elas que mantêm a “ordem das coisas”, ou seja, os valores comerciais e artísticos, assim como estão. O teatro é então, apropriado por essa elite dominante, e modificado conceitualmente, como manifesta o artista Augusto Boal:

Os que pretendem separar o teatro da política pretendem, conduzir-nos ao erro-e esta é uma atitude política. [...] Por isso, as classes dominantes permanentemente tentam apropriar-se do teatro e utilizá-lo como instrumento de dominação. Ao fazê-lo, modificam o próprio conceito do que seja o “teatro”. Mas o teatro pode igualmente ser uma arma de liberação. Para isso é necessário criar as formas teatrais correspondentes. É necessário transformar (BOAL; 2005; pg. 11).

O que Boal atesta, sobre a dominação da elite com o evento teatral, o apadrinhando e fazendo de sua produção aliada aos seus interesses, é um movimento que parece estar cada vez mais dominando a cena. Suas potencialidades transformadoras se perdem no vácuo da produção que visa o lucro, e que se caracteriza como uma extensão da alienação causada pelos veículos tecnológicos da informação. O teatro nessa sociedade é dominado por esses valores torna-se show, e valoriza a forma, apoteótica, que recebe muito investimento e por seu alto valor, só atinge um determinado público, aquele que pode pagar. Frente a essa lógica de consumo e comercialização, o teatro torna-se resistente. Envoltos pelo capitalismo multinacional, a possibilidade “transgressora” do teatro, importante quando pensamos sua relação com a política, sofre impacto, como aponta Lehmann:

Como atitude estética, o teatro é impensável sem o fator da transgressão do prescrito. Opõe-se a isso um argumento onipresente na discussão norte-americana, segundo o qual sob o diagnóstico de que haveria um “desmoronamento da velha oposição estrutural entre o cultural e o econômico com os processos simultâneos de mercantilização do primeiro e de simbolização do segundo”- uma “política vanguardista da transgressão” se torna impossível na medida em que os limites culturais que ela poderia transgredir “não mais são pertinentes no horizonte aparentemente ilimitado do capitalismo multinacional”. Desse modo, não mais poderia haver nenhuma política artística “transgressiva”, mas apenas “resistente” (Idem; pg. 414; 2007).

A relação do teatro com a economia, na maioria dos casos, se estabelece a partir de financiamento privado e do apoio estatal. O teatro produzido por apoio privado arrisca-se a subordinar a sua produção aos interesses do mesmo. As produções que dependem do Estado, muitas vezes, não conseguem efetivar seu trabalho, pela ineficácia do seu investimento, que há muito tempo não tem como prioridade a cultura, sendo mínimas às distribuições de verba para manutenção de teatros e grupos. Dificilmente um coletivo de teatro consegue resistir à lógica financeira, sem o apoio do Estado.

Tomando como exemplo a cidade de Pelotas (que sedia o curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas) podemos analisar a recente distribuição de verba pública destinada à cultura pelo edital do Pro-Cultura, projeto que viabiliza produções em diversos segmentos artísticos. Este edital que fora iniciado no ano de 2010 aprovou 17 projetos, em um total de 93 inscritos no ano de 2014. Essa realidade se repete em outras cidades do país, inclusive nas capitais. Sendo muito maior a quantidade de propostas artísticas, do que apoio estatal para sua concretização.

O teatro é transgressor na medida em que enquanto arte penetra as texturas do sensível, fortemente potencializada pela possibilidade do encontro ao vivo entre artistas e espectadores. O teatro tem poder de contágio e de transformação porque privilegia o encontro e proporciona, nesse mesmo encontro, a reconfiguração da paisagem do mundo. Todavia, esse aprofundamento das texturas do sensível, e a possibilidade transformadora do teatro esvaziam-se frente ao sistema institucional das estruturas mercadológicas das quais ele depende. Na esteira do cenário nacional o teatro é empurrado para as margens, conforme revela o autor Guénoun:

O teatro encolhe e parece destinado a se extinguir. Seu público diminui [...]. Ele não funciona mais como centro: os poderes dominantes não usam mais seu brilho para exhibir-se, ostentar os signos de sua dominação simbólica e de sua hegemonia. Ele ficou órfão das revoluções. Sua função se embaralha. Sobretudo, segundo a opinião corrente, os desafios mais arriscados da representação coletiva se estabelecem neste momento em atos narrativos ou figurativos que empurram o teatro para as margens: cinema, televisão. Tudo deveria nos levar a considerá-lo um artesanato superado, uma peça de museu, vestígio de um mundo ultrapassado (GUÉNOUN, 2004, p. 11).

O desprestígio do teatro nas sociedades contemporâneas também pode ser encarado, pelo estatuto do artista, em uma sociedade formada para o trabalho. A noção de trabalho transformou o homem em operário que tem no centro da vida pública o “laborar”, prática primordial para seu próprio sustento. Nesse sentido, toda a atividade que não acrescente utilidade na vida dos indivíduos, é considerada lazer. A filósofa Hannah Arendt enfatiza o veredicto do artista na sociedade que labora:

[...] Em conseqüência, todas as atividades sérias, independentemente dos frutos que produzam, são chamadas de trabalho, enquanto toda a atividade que não seja necessária, nem para a vida do indivíduo, nem para o processo vital da sociedade, é classificada como lazer. Nestas teorias que, refletindo ao nível teórico o veredicto atual de uma sociedade que “labora”, torna mais aguda essa avaliação e a leva ao seu extremo inerente, não resta nem mesmo ao trabalho do artista: este é reduzido a lazer e perde seu significado mundano. Considera-se que o lazer do artista, exerce a mesma função no processo vital de labor da sociedade que o jogo de tênis ou a manutenção de um “hobby” exerce na vida de um indivíduo (ARENDR; 2007; pg. 139).

A dissociação da cultura com a vida e concomitantemente a não valorização do teatro como processo vital para a sociedade, aliada à domesticação das massas pelas artimanhas das mídias de massa sob a ilusão do consumo são características que envolvem o teatro atual e ajudam a lançar, mais claramente, um olhar sobre a cena brasileira. Nessa conjuntura cabe ao próprio teatro se manter vivo e encontrar seus próprios mecanismos para resistir e mudar seu estatuto vigente. A ação política do teatro hoje torna-se essencial para que ele se encontre com seu próprio sentido de existir.

2.1. 2 A idéia de ação política pela ótica de Hannah Arendt

Nesse momento, torna-se necessário definir o conceito de ação política, para que possamos analisar, na seqüência, as poéticas e as ações de grupos de teatro brasileiros que se contrapõe a lógica política e cultural vigente em nosso país. As noções de ação política são bastante complexas e há várias vertentes que poderiam ser analisadas nesta reflexão. Porém, para delimitar uma linha de pensamento, este estudo trás a noção de ação política apresentada pela teórica política alemã Hannah Arendt (1906-1975).

Em seu livro: *A Condição Humana*, Arendt aborda três atividades humanas fundamentais para a vida, dadas ao homem na terra: *Labor*, *Trabalho* e *Ação*. O labor está associado ao corpo humano, à sua função biológica. O trabalho corresponde aos mecanismos de produção, criadores de artificialidade, em que se exerce a individualidade.

Já a ação, é uma atividade que se exerce diretamente entre os homens. Para Hannah a pluralidade da ação é inerente aos homens que estão no mundo e o coabitam juntos. Todos são humanos, mas isso não quer dizer que todos sejam iguais, pois cada homem tem a sua singularidade. É justamente na pluralidade de singularidades, que nos reconhecemos, agimos, e temos relações de alteridades. Qualquer uma das três atividades está relacionada com a natalidade e com a mortalidade, condições básicas para a existência humana. O labor assegura a sobrevivência do indivíduo e possibilita a continuação da espécie. O trabalho, através do produto, preenche o tempo da vida humana e da futilidade da existência. E a ação, o elo com a própria história, para Hannah é a atividade humana que mais se aproxima da natalidade:

Não obstante, das três atividades, a ação é a mais intimamente relacionada com a condição humana da natalidade; o novo começo inerente a cada nascimento pode fazer-se sentir no mundo somente porque o recém-chegado possui a capacidade de iniciar algo novo, isto é, de agir (ARENDR; 2007; pg. 17)

O que Hannah sugere é que todo o movimento de iniciativa é uma ação e por excelência, uma ação política, fundada entre-os-homens, intrínseca ao novo, ao nascimento, à existência. Só pode-se falar em política, quando se fala em *vida activa*, uma vida solidificada na práxis, na ação. A ação seria a única atividade, dentre as três, que dependeria do coletivo de homens, do estar juntos, da convivência, para então se efetivar.

Cabe ressaltar que a ação está estreitamente relacionada ao discurso, como afirma Arendt:

[...] Desacompanhada do discurso, a ação perderia não só o seu caráter revelador como, e pelo mesmo motivo, o seu sujeito, por assim dizer: em lugar de homens que agem teríamos robôs mecânicos a realizar coisas que seriam humanamente incompreensíveis. Sem o discurso a ação deixaria de ser ação, pois não haveria ator, o agente do ato, só é possível se for, ao mesmo tempo, o autor das palavras (Idem; 2007; pg. 191).

Quando se age, se discursa. Diferentemente do trabalho, que é a forma do ser humano mortal buscar, a partir da fabricação, do artefato, sua imortalidade, a ação, não pode ser um produto, não tem um fim definido. Nesse sentido, a ação deve ser imprevisível, possibilitando uma atenção ao seu processo e não ao seu resultado como produto final. Ao mesmo tempo em que discursa e age o homem se revela agente do processo, mostra de onde veio, o que pretende e o que vai fazer. Ação, liberdade e política estão condicionadas uma a outra, pois os homens só são livres enquanto agem. O condicionamento impede a ação, impedindo a vida activa do homem. Para a pensadora, a ação é uma forma política de existência e ação é por essência uma manifestação política e pública.

2.2 POÉTICAS TEATRAIS E AÇÃO POLÍTICA

As ações políticas dos grupos de teatro hoje acontecem, ao menos, em duas instancias: uma diz respeito a sua resistência nesse cenário cultural brasileiro atual e a outra corresponde as suas ações enquanto veiculo de comunicação, discussão e formação de público.

Analisaremos, portanto, a resistência e a produção artística de dois grupos de teatro brasileiro. *Teatro da Vertigem*, grupo teatral paulistano e a *Tribo de Atuadores Oi Nós Aqui Traveiz*, grupo porto-alegrense, são dois bons exemplos de coletivos que contribuem para a cena teatral brasileira, com ações políticas teatrais em diversos âmbitos da criação artística. Além de um breve panorama sobre o trabalho dos grupos serão pontuadas características das suas poéticas, através de dois espetáculos: “BR-3” (2006) da *Vertigem* e “Amargo Santo da Purificação” (2008), do *Oi Nós Aqui Traveiz*.

O Brasil é um país em dimensões continentais e a história teatral sempre privilegiou o eixo Rio-São Paulo, não caracterizando o real cenário teatral do país. Não há aqui o intuito de definir a cena teatral política brasileira, com apenas dois exemplos, visto que o país é constituído de muitos estados e cada estado com sua cultura e modo teatral específico. No entanto evidenciamos, neste trabalho, um exemplo da região sudeste e outro da região sul, para aprofundar a análise das ações políticas teatrais do país. O *Teatro da Vertigem* está localizado no maior pólo

industrial e artístico do Brasil. A cidade de São Paulo, na região sudeste é habitada por mais de onze milhões de pessoas, sendo grande cenário de injustiças sociais, violência e poluição ambiental. Já grupo *Oi Nós Aqui Traveiz* é atuante em Porto Alegre, no sul do país, cidade com cerca de dois milhões e meio de habitantes, que localiza-se em uma área fora do eixo cultural/comercial do país.

2.2.1 O Teatro da Vertigem e a BR-3

A companhia *Teatro da Vertigem* fundada em 1991 por Antonio Araújo e demais colegas recém-formados da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (Eca/USP) desenvolve, há 24 anos, um importante trabalho para a cena brasileira que corresponde a uma pesquisa estética atrelada ao contexto social do país. A companhia desenvolveu três trabalhos iniciais, sendo conhecidos como a trilogia bíblica, composta pelas peças: *Paraíso Perdido*, de 1992, do dramaturgo Sérgio de Carvalho; *O Livro de Jó*, de 1995, do autor Luís Alberto de Abreu; e *Apocalipse 1,11*, de 2000, de Fernando Bonassi. A trilogia se desenvolveu em espaços nada convencionais para a prática do teatro e acabou por desenhar uma das características mais importantes do grupo que é a busca da criação em espaços teatrais alternativos, obtendo deles sua carga dramática natural e consequentemente problematizando-os. *Paraíso Perdido* foi encenada na Igreja Ifigênia no centro de São Paulo. A segunda peça, *O Livro de Jó*, foi representada no hospital Humberto Primo e a última parte da trilogia, *Apocalipse 1,11*, em um presídio inabitado.

Sob caráter experimental, o grupo está à margem de atividades artísticas comerciais. O que buscam é causar a vertigem nos espectadores a partir da reflexão filosófica do seu mundo social. Os espectadores têm grande importância para o Teatro da Vertigem que, em algumas experimentações, os insere no processo de trabalho, através de ensaios abertos e pesquisa local. No caso de *Apocalipse 1,11*, essa abertura cênica para os espectadores, aconteceu através de ensaios abertos:

[...] Além do ator, diretor e dramaturgo, entrou um elemento para a transformação da dramaturgia, que foi o público. A partir dos comentários dos espectadores, dúvidas, observações, Fernando [Bonassi] reescreveu o texto a partir de sugestões do público e amigos que convidávamos para ir assistir o ensaio e nos davam um

feedback. Tivemos concretamente uma reconstrução da dramaturgia, a partir da entrada do público (ARAÚJO *apud* FISCHER; 2010; pg. 179).

Em relação direta com espectadores, o grupo democratiza a construção teatral e aprofunda sua produção. A relação de troca não acontece somente com os espectadores, antes disso, o grupo instaura um processo de criação colaborativa, sendo o modo de trabalho já característico do grupo. Há uma relação direta entre diretor, atores, músicos, dramaturgistas, iluminadores e outros profissionais envolvidos com o trabalho, que juntos colaboraram para a construção das peças. Ao mesmo tempo em que estamos inseridos em um sistema político democrático, vivemos relações hierárquicas de poder e a descaracterização dessas hierarquias na produção teatral é uma forma importante de reinventá-las. Em um mundo cada vez mais individualizado, onde as vozes sozinhas não são escutadas, participar de um coletivo, determinar tarefas e estar juntos, é fundamental para o ato comunicativo.

Outra característica importante do Teatro da Vertigem é a pesquisa estética, que faz com que o grupo investigue novas possibilidades de se relacionar com os espectadores. Essa sua característica forte de pesquisa estética, fortalece a relação direta com a Universidade e atinge um público especializado, que dissemina suas práticas por todo o país. Isso é extremamente importante, levando em conta o atual estatuto social do teatro. O Teatro da Vertigem leva espectadores para os espaços, se encontra com outros na construção da cena, e através de um público crítico e docente, é motivo de discussão teatral em cursos técnicos e de graduações em diversas regiões do Brasil.

Adentramos o universo do espetáculo BR-3, a partir do livro com o mesmo título, organizado pelos pesquisadores Silvia Fernandes e Roberto Áudio. O espetáculo, com dramaturgia de Sergio de Carvalho, foi desenvolvido em 2006 com apoio da lei de fomento ao teatro e de financiamento coletivo. Nesse trabalho, a busca por espaços se intensificou, na medida em que o grupo procurou investigar três realidades distintas do Brasil, deslocando seus artistas pelas estradas em uma tentativa de encontrar uma possível identidade nacional, calcada na realidade de três cidades. A peça se desenvolveu a partir de pesquisa artística nos lugares abaixo descritos:

O projeto BR-3 compreendeu um percurso geográfico por três diferentes “Brasis”: Brasilândia, bairro da periferia da cidade de São Paulo, Brasília, capital da nação, situada no centro do país, e Brasiléia, cidade localizada no extremo do Acre, quase na fronteira com a Bolívia. [...] Esse “percurso para dentro”, esse movimento centrípeto, percorre desde uma quase-fronteira litorânea a fronteira continental Brasil-Bolívia e materializa uma cartografia tripartida: periferia-centro-periferia (ARAÚJO *apud* FERNANDES, AUDIO; 2006; pg. 15).

A contribuição do Teatro da Vertigem para a cena brasileira vem pelo espaço físico e atravessa o espaço social. Mas não seria todo o espaço físico um espaço social? Um presídio inabitado, um hospital abandonado, uma igreja em plena atividade religiosa, e um rio poluído que atravessa parte da maior cidade do país, não são espaços sociais? Seu trabalho torna-se muito importante, porque aborda e se apropria de lugares, fechados ou abertos ao público, construindo uma cena plural, real e abrangente. A luta por espaço está no cerne do homem, e por isso a importância do Teatro da Vertigem problematizar tal questão, seja na construção ou na apresentação de seus espetáculos. Ao ter a questão espacial como motim das suas criações, o Teatro da Vertigem confronta a organização da vida em sociedade com a realidade política dos espaços. Na construção do BR-3, a questão do conceito de fronteira é amplamente discutida:

Durante o ano de 2004, o projeto teatral do Teatro da Vertigem, o BR-3, que compreende uma expedição por três regiões brasileiras, teve sua pesquisa dividida em duas vertentes principais: as oficinas e o processo prolongado de vivência em Brasilândia, e a viagem pelo interior do Brasil, partindo de Brasília até chegar em Brasiléia, no Acre. Ao unir estas duas vertentes, o BR-3 defrontou-se com a temática da cidade, do urbano no Brasil. As três cidades escolhidas como pontos de referências da pesquisa, são traduções diferentes do que significa fronteira: a idéia do inacabado, da expansão, da conquista do território, de um país que tenta, sem conseguir, cumprir o seu encontro marcado com o futuro (DELMATO *apud* FERNANDES, AUDIO; 2006; pg. 51).

O grupo também interage com uma carga dramática e social dos espaços em que apresenta. No caso do BR-3, no momento em que o espetáculo é inserido no leito do rio *Tietê*, que atravessa o norte da cidade de São Paulo, o grupo o transforma em espaço de reflexão para quem passa nas suas margens. Espectadores que não vão até o teatro, por uma questão cultural, são presenteados com um espetáculo que desloca através do teatro, o espaço para dentro dele

mesmo. O rio/lixo Tiête, que abriga nas profundezas de suas águas escuras, animais, corpos humanos e todo o lixo inimaginável, é um lugar incomum para uma prática teatral. Mas não incomum para o Teatro da Vertigem, que ao deslocarem as cenas nos barcos do córrego, evidencia através dessa ação teatral a decadência da sociedade paulista. A despoluição do rio briga constantemente com a emissão de dejetos no rio, oriundos de todos os prédios de vidro e mármore que cercam o Tiête.

Uma ação importante na construção desse espetáculo é a relação do grupo com a comunidade Brasilândia em São Paulo. Com maior tempo de trabalho, e participação do Teatro da Vertigem em diversas ações na comunidade, Brasilândia, caracterizou-se como núcleo forte da peça. Há nessa relação entre grupo e a comunidade uma troca, que se caracteriza a partir desse trabalho continuado proposto pelo Teatro da Vertigem. Uma prática que muitas vezes se torna assistencialista, ou sensacionalista, mas que o grupo durante as vivências, procurou ter cuidado, como descreve o seguinte relato:

Desde o início das oficinas artísticas promovidas pelo teatro da vertigem em Brasilândia, no ano de 2004, a tarefa que sempre nos colocamos foi passar longe dos roteiros assistencialistas, deixando claro que o objetivo das oficinas nunca foi “levar cultura a periferia” ou “fazer a nossa parte”. Nossos objetivos sempre foram artísticos e os participantes das oficinas teriam conosco uma relação de aprendizagem mútua, funcionando como co-criadores do espetáculo, ao contribuírem com histórias, personagens, lugares (BONFANTI *apud* FERNANDES, AUDIO; 2006; pg. 95).

A possibilidade de interferência em projetos sociais da comunidade, e intervenções teatrais, são atitudes políticas essenciais, em um país que demarca fortemente as fronteiras da classe pobre e da classe rica, da favela e dos condomínios luxuosos. Não seria então, o teatro inserido na comunidade, que possibilita a troca com a mesma e que a representa nos espaços públicos, uma forma de dar voz aos sujeitos marginalizados na periferia?

2.2.2 Ói Nós Aqui Traveiz e o Amargo Santo da Purificação

No transcorrer da década de 70 e ainda sob o governo Geisel, que propôs uma abertura política no país caracterizando o lento final da ditadura despontou, no sul

do Brasil, um grupo de teatro que iria modificar o panorama teatral gaúcho pelas próximas décadas. Embebida pelo caos político e com uma frágil situação econômica, a segunda metade da década de 70 presenciou ressurgir os protestos nas ruas, conclamando a volta da participação direta da sociedade nos rumos do país. O grupo Ói Nós Aqui Traveiz, que traz em seu nome a utilização da grafia errada das palavras trouxe, também, a quebra das convenções pré-estabelecidas para o evento teatral, que pulsava em diversos grupos do país, antes mesmo do golpe de 64 e que só alguns grupos, sob forte resistência, conseguiram manter durante os anos de chumbo.

A estética e a ideologia do grupo foram inspiradas por Antonin Artaud, através dos preceitos do *Teatro da Crueldade*, que visava o viver como um duplo, em que a vida e a cultura se entrecruzam, entre o gesto e o pensamento. O Ói Nós buscou em Artaud um teatro capaz de romper a própria linguagem para sentir e tocar a vida. A pesquisadora Alencar aponta algumas referências do teatro da crueldade que o grupo utilizou para consolidar seu trabalho:

Os preceitos do Teatro da Crueldade - o retorno aos velhos mitos; o espaço utilizado em todos os planos possíveis e em todos os graus de perspectiva, em profundidade e em altura; a criação de uma linguagem física a base de signos e não mais de palavras e, principalmente, o envolvimento matéria do espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos-se fariam visíveis em maior ou menor dimensão em todos os estágios de sua trajetória (ALENCAR; 1997; pg. 32).

Os preceitos de Artaud e a necessidade de participar das transformações da sociedade fizeram com que os artistas do grupo se autodenominassem *atuadores*. Um grupo rebelde, com fortes convicções e que antes de artistas de teatro, entenderam que eram cidadãos e que por isso a sua arte deveria dialogar com a sociedade e com a cidade em que viviam. Os atores deveriam ambicionar sua transformação pessoal e comunicar para os espectadores suas mais íntimas e coletivas reflexões. Nessa lógica surgiu o grupo com um propósito ideológico muito forte, avistando no horizonte a utopia de uma sociedade sem oprimidos e opressores:

[...] O Ói Nós Aqui Traveiz, teve como objetivo inicial veicular suas idéias por meio de manifestações artísticas que contestassem as convenções teatrais e as estratificações da época. [...] Ao absorver uma postura anarquista e de contestação aos valores e

individualismos burgueses, utilizaram sua arte como pronunciamento das inquietações sociais, políticas e culturais de um Brasil da anistia e “diretas já” (FISCHER; 2010; pg. 85).

Essa utopia fez o grupo se associar à luta de diversas manifestações populares ao longo dos anos. Manifestações de cunho político nacional ou mesmo manifestações locais sobre a realidade de um bairro, de uma reserva florestal, ou outras manifestações relevantes para a cidade de Porto Alegre. Durante as últimas décadas o grupo manteve sua ideologia independente da saída de membros antigos e a entrada de novos. O Brasil viu ressoar nas ruas, em junho de 2013, diversas manifestações em todo o país, um movimento intitulado posteriormente como “Manifestações dos 20 centavos”, surgiu inicialmente para contestar o aumento de tarifas para passagens de transporte coletivo, mas que no decorrer do tempo abarcaram outras questões políticas, como melhoria na saúde e educação. As manifestações foram duramente reprimidas por órgãos militares, com o aval do governo federal. Nesse sentido, o Ói Nóis, esteve engajado nas passeatas e gravou diversos vídeos de denúncia, contra a violência das repressões.

O espetáculo de rua O Amargo Santo da Purificação, que estreou no ano de 2008, aborda a história do revolucionário Carlos Marighella, tratado pelo grupo como herói nacional. Marighella foi um importante militante político, que assistiu ao autoritarismo do Estado Novo (1937-1945) e anos mais tarde o golpe militar de 64. Preso diversas vezes, por não concordar com os regimes autoritários, conheceu a tortura e entendeu a importância da sua participação na luta contra esses regimes. Em 1945, com a queda do Estado Novo, Marighella saiu da prisão e se elegeu como um dos mais bem votados deputados federais do país, mas foi caçado, por ordens do governo dos Estados Unidos, por ser filiado a um partido comunista: Partido Comunista Brasileiro (PCB). Após a deflagração do regime em 1964, Marighella foi preso e escreveu sua obra intitulada “por que resisti à prisão”, na qual afirmou a importância de construir uma luta armada para a revolução popular. No ano de 1967, liberto, articula com amigos combatentes a Ação Libertadora Nacional, organização clandestina, que tinha como objetivo formar um grande movimento armado urbano. Para isso, o movimento fez uma série de assaltos a bancos, para arrecadar dinheiro que pudesse financiar tal objetivo. Em 1968, com um de seus combatentes capturados e a confirmação de que Marighella era o principal articulador do movimento, o cerco começou a se fechar. A mídia, que agia sob os interesses dos

militares, distorceu toda a trajetória de luta do revolucionário e no ano de 1969, Marighella é morto em uma emboscada.

A importância da abordagem desse tema pelo grupo de teatro Ói Nós, está na história, que a partir desse tipo de ação, tem a possibilidade de se manter viva, e talvez, nunca mais acontecer. O Brasil é um dos países, em que menos andou os desdobramentos da ditadura, a revisão da Lei da Anistia, e a investigação do envolvimento de muitos militares em crimes e chacinas nos tempos de chumbo desenvolve-se lentamente, por aqui. Há um esquecimento, uma alienação por parte de muitas pessoas e até mesmo um desconhecimento do que foi a ditadura militar no país. Tanto que nas últimas manifestações ocorridas em 2015, em que militantes tomaram as ruas após a reeleição da presidenta Dilma Rousseff, muitas pessoas gritaram pela volta da ditadura militar.

A Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz com o lema “*utopia, paixão e resistência*” faz sua obra ser parte da arquitetura das cidades, com seus grandiosos e bonitos espetáculos. No ano de 2013, tive a oportunidade de ver na cidade de Pelotas/RS o espetáculo O Amargo Santo da Purificação. O espetáculo estabelece uma relação próxima com a própria cultura brasileira:

Utilizando a plasticidade das máscaras, de elementos da cultura afro-brasileira e figurinos com fortes signos, a encenação cria uma fusão do ritual com o teatro dança. Através de uma estética ‘glauberiana’, o Ói Nós Aqui Traveiz traz para as ruas da cidade uma abordagem épica das aspirações de liberdade e justiça do povo brasileiro (texto extraído da página: www.oinoisaquitraveiz.com.br, 2015).

As canções são marca da peça, pois elas assumem no espetáculo, parte importante e fundamental na dramaturgia, dando musicalidade aos poemas de Marighella e envolvendo os espectadores no enredo da peça. Há também a presença forte da dança, que atrelada às músicas, contorna de forma poética os espaços das ruas. As partituras coreográficas criadas pelo grupo envolvem desde movimentos abstratos, até coreografias criadas a partir de danças da cultura e religiões afro-brasileiras, como os pontos de umbanda, por exemplo. O roteiro se finda, além da musicalidade e da coreografia, em marcos históricos da vida do personagem protagonista. A narrativa se efetiva na presença forte dos atores, que interagem com os espectadores, não necessariamente através de piadas ou apartes apenas, mas no olhar vivo trocado.

A visão alegórica colocada na encenação, pelo grupo, preenche a rua e tem função primordial no que se refere à abordagem dessa temática. O Ói Nóis consegue capturar a essência dos acontecimentos e, de forma indireta, com alegorias grandiosas, cheia de cores e que fazem analogias (à instrumentos de tortura, por exemplo) ajudam a contar de forma mais sutil essa triste história, de um passado nem tão distante. Pernas de pau, bicicletas gigantes, grandes carros (que remetem a tanques de guerra), bonecos, e diversos outros recursos alegóricos que somam e constroem uma linguagem popular. A plasticidade que esses elementos proporciona e sua beleza diante dos olhos dos espectadores permitem que o discurso político tome diferentes formas.

A encenação que acontece na rua preenche e atrai olhares, pelo seu volume e magia. A tomada das ruas é um ato importante, na medida em que consegue atingir públicos que nunca vão ao teatro. A partir de cortejos, o público acompanha o número de vinte e seis atores que fazem parte da peça. Só depois de uma breve caminhada, o espetáculo se assenta em um lugar, que não chega a se tornar fixo, porque a arena de espectadores que se forma, é extrapolada pela cena. Há nesse sentido uma cena itinerante, que desacomoda o espectador e o coloca em movimento. A relação do espaço público é característica do grupo, que com volume, altura e cor, ocupam o espaço e se relacionam com multidões, pois as apresentações geralmente acontecem em lugares de passagem, vias de tráfego intenso de pessoas. O espaço real da rua é recriado pelo imagético do espetáculo, que propõe por horas um terreiro de macumba, o lugar de prisão do revolucionário, dentre outros espaços fictícios. A rua é histórico espaço teatral e importante ponto de encontro, formando uma platéia democrática, seja no centro ou nas periferias das cidades.

O espetáculo que já passou por mais de 60 cidades e já se apresentou fora do país. Além de ser uma criação coletiva do grupo e ter como tema um assunto diretamente ligado à política do país, o grupo insere no espetáculo alunos da Escola de Teatro Popular da Terreira ou das sua Oficinas Populares de Teatro, mostrando um envolvimento do fazer teatral com a comunidade e a possibilidade de formação e profissionalização dessas pessoas em teatro.

A peça que começa em atmosfera alegre decai da euforia ao longo de seu desenvolvimento e se finda em tom melancólico. A soltura dos balões no final da

peça é a última visão que o espectador tem e a encenação, que tratou dentre outros temas, sobre liberdade, possibilita essa imagem que alcança os céus. O Amargo Santo da Purificação é uma possibilidade reflexiva de pensar a nossa história e filosoficamente sentir o presente.

2.3 AÇÕES POLÍTICAS: TEATRO E EDUCAÇÃO

2.3.1 O Teatro na Escola, na Comunidade e a Formação de Público

O teatro no ambiente escolar é veículo de discussão e reflexão da realidade local/política/cultural de cada escola, sendo canal emancipador dos sujeitos que ali estão. Em uma sociedade que consome demasiadamente os veículos de massa, esses com conteúdos banais e alienantes, a prática do teatro na escola, exercida por profissionais competentes, em conjunto com os alunos apresenta-se como uma mudança que aponta para o futuro.

Esclarecemos: se a televisão e o cinema condenaram a arte cênica ao seu declínio; se o cinema arrebatou do teatro a “ilusão do real”, se a televisão faz-se acompanhar da gratuidade, da passividade, da renovação constante, a única forma de lidar com tais armas, com tais inimigos do conhecimento coletivo, ou de massa, é a mudança (BOSCHI; 2000; pg. 31).

Concordando com o teórico Ronaldo Boschi, só a mudança pode vencer esses inimigos. Na caracterização pragmática do currículo escolar, um pouco defasado e atrasado em relação à sociedade, que privilegia a formação profissional (para o mercado de trabalho) e racional dos alunos, o teatro torna-se encaixe revolucionário. O teatro na escola pode trabalhar o corpo, os sentidos, as expressões dos alunos, bem como discutir o contexto, as estruturas de poder da sociedade, e ampliar as noções de política dos mesmos. Para Boschi, a falta de clareza da realidade contextualizada do sujeito na escola, impossibilita a conscientização do mesmo em relação ao seu mundo:

Se o ensino formal em nossas escolas trabalhasse de forma comparativa, possibilitando ao aluno uma leitura paralela do passado/presente, as “diferenças” e os “avessos” poderiam ser mais bem percebidos no jogo do poder e na máscara do poder,

elementos nocivos à conscientização do ser humano enquanto percepção do mundo que o cerca. (Idem; 2000; pg. 18).

A prática do teatro na escola torna-se potente campo para reflexão, na medida em que se associa educação e investigação estética. Nessa lógica, o teatro passa a ser um lugar de experimentação, capaz de instigar e promover a descoberta da identidade do aluno, assim como a descoberta do mundo e a reflexão de ambos. A pesquisadora Ingrid Koudela, relata o que pretende o teatro na educação e como o ensino tradicional o vê:

A concepção predominante em Teatro-Educação vê a criança como um organismo em desenvolvimento, cujas potencialidades se realizam desde que seja permitido a ela desenvolver-se em um ambiente aberto a experiência. O objetivo é a livre expressão da imaginação criativa. Na visão tradicional, o teatro tinha apenas a função de preparar o espetáculo, não cuidando de formar o indivíduo (KOUDELA; 1992; pg. 18).

Os desafios do teatro na escola vão ao encontro de quebrar essa lógica tradicional de produção teatral e contestar a valorização do processo de trabalho em teatro, no qual, através da práxis e da experiência o aluno se vê, se reconhece e aprende a ler o mundo. Assim a tarefa do teatro se amplia e a formação de indivíduos passa a ser parte integrante de seus objetivos na escola. As metodologias na área de teatro são múltiplas. Diversas formas de trabalhar com os alunos e possibilitar essa formação de indivíduo a partir do coletivo na sala de aula.

O Brasil possui grandes nomes do teatro e da educação, que pensaram e elaboraram metodologias capazes de possibilitar a transformação de sujeitos, em um ensino/aprendizagem que preza a relação da educação com o contexto da qual ela está inserida, na tentativa de que esses aprendizes reconhecendo suas identidades e suas posições no mundo possam transformá-lo e lê-lo de forma mais crítica e viva. Destaco aqui a metodologia teatral de Augusto Boal “Teatro do Oprimido” como uma possibilidade metodológica para o ensino e prática do teatro na escola.

O Teatro do oprimido de Boal, difundido por todo o Brasil e nos cinco continentes, é uma sistematização de diversas formas de criação em teatro, criadas para apoiar o teatro às lutas dos oprimidos. Dentre algumas técnicas estão: *Teatro Jornal*; *Teatro Fórum*; *Teatro Legislativo*; *Teatro Invisível*; *Teatro Imagem*; dentre outras possibilidades políticas. Todas essas técnicas, tem um objetivo em comum, a

possibilidade dos que a praticam de melhor perceberem o mundo, como declara Boal:

O teatro do oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” – disse Marx, com admirável simplicidade (BOAL; 2005; pg. 19).

O teatro do oprimido e sua estrutura de jogos podem ser muito bem utilizados em sala de aula, ou em qualquer outro espaço formal ou informal de aprendizagem. O próprio Boal instaurou a mística do TO no Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), que mantém até hoje essa mística. Além de ser uma possibilidade de desenvolver a prática do teatro, o TO se caracteriza como uma metodologia capaz de contextualizar o aprendizado e proporcionar a transformação, principalmente nos espaços formais de educação.

As práticas de ensino e aprendizagem do teatro não se limitam apenas aos espaços formais de educação: escolas públicas, particulares, técnicas ou universidades, mas se estendem aos espaços não formais de ensino. O teatro na comunidade é uma prática importante no que confere a relação do teatro com a sociedade, principalmente em um país como o Brasil, como demasiada desigualdade social, distanciando o acesso à arte de populações a margem do mercado financeiro. Se no país, o teatro é uma prática em sua maioria ainda restrita às classes dominantes, quando este assume uma atuação nas periferias das cidades ganha, além de uma ampliação na educação estética, uma dimensão sócio-política.

O teatro na comunidade tem a possibilidade de trabalhar com as questões da própria comunidade, não representando uma peça pronta, de um autor específico, mas fazer de todos os integrantes da comunidade, autores de seus próprios personagens e narradores de suas próprias histórias. Na prática do teatro na comunidade, identificam-se três modelos da prática, como aborda a autora Márcia Nogueira:

Teatro *para* comunidades: Esse modelo inclui o teatro feito por artistas para comunidades periféricas, desconhecendo de antemão sua realidade. [...] Teatro *com* comunidades: Aqui, o trabalho teatral parte de uma investigação de uma determinada comunidade para a criação de um espetáculo. A idéia de vinculação a uma comunidade

específica estaria ligada a ampliação da eficácia política do trabalho. [...]Teatro *por* comunidades: Inclui as próprias pessoas da comunidade no processo de criação teatral (NOGUEIRA *apud* TELLES, FLORENTINO; 2009; pg. 177).

Em ambas as propostas, a comunidade é o objetivo do fazer teatral, mas a efetiva participação dos sujeitos da comunidade é o que diferencia uma da outra. Quanto mais a comunidade estiver inserida no processo de criação, envolvida com o evento teatral em toda a sua amplitude, mais verdadeiro e transformador da-se esse trabalho.

Contudo, não é apenas para transformar sujeitos que o teatro na educação ou na comunidade se faz necessário, a formação de público é outra tarefa do teatro nesses ambientes, que a curto e longo prazo, aponta para uma mudança no estatuto do teatro, no futuro. As investigações em torno da formação de público pontuam dois fatores primordiais:

São dois os fatores preponderantes que sustentam estas investigações, e apontam para a necessidade cada vez maior de implementação de práticas de formação: a necessária participação dos espectadores no desenvolvimento da arte teatral, o que sugere a efetiva atuação de um público teatral interessado nos próprios rumos dessa arte; e a formação crítica do indivíduo contemporâneo que, numa sociedade espetacularizada, vê-se exposto cotidianamente a uma enxurrada de signos, diante dos quais precisa encontrar-se apto para dialogar e produzir sentidos próprios (DESGRANGES *apud* TELLES, FLORENTINO; 2009; pg. 85).

Dois eixos principais norteiam a prática do teatro na escola e na comunidade, e revelam sua importância no desenvolvimento das mesmas. A práxis teatral como sensibilização e conscientização crítica e poética do sujeito e a formação de espectadores que tem a capacidade de resgatar público ao teatro e fornecer, ao olhar desses, possibilidades para uma leitura estética mais ampla e densa da arte e do mundo. A formação de espectadores, nesse sentido, corresponde a não somente atrair público ao teatro, mas fornecer um olhar artístico mais aguçado. Educação estética e desenvolvimento dos sentidos, emancipação através do contato artístico, que faz o ser humano fruir, criar e contextualizar se entrelaça em uma tríade que adentra o espaço escolar/comunitário para transformar, a própria sociedade e os que nela estão.

2.3.2 A Formação do Professor de Teatro

A ação do teatro na cena contemporânea não está estritamente relacionada com as poéticas de grupos de teatro. Pode estar presente em outros espaços, como na escola, por exemplo. O teatro desenvolvido no âmbito escolar tem a possibilidade de transformar os sujeitos que neles estão e formar público para a vivência da arte. A formação de público, e a possibilidade de desenvolvimento do sensível/crítico dos alunos nas escolas é uma importante tarefa da área de teatro e está sendo lenta, mas progressivamente efetivada em diversos estados do país.

Nas últimas décadas abrem-se mais cursos de Licenciatura em Teatro em Universidades, possibilitando a formação de professores que poderão atuar nas escolas de ensino formal ou em instituições não formais de ensino. A formação desses professores de teatro amplia consideravelmente o mercado de trabalho na área sendo necessárias criações emergenciais de leis e políticas públicas que assegurem os direitos trabalhistas desses profissionais de teatro. A sociedade, nesse sentido, redescobre o valor do teatro, quando esta forma e faz atuar profissionais no mercado de trabalho colocando-os lado a lado de outros profissionais, de áreas de conhecimento diversas.

A formação efetiva e continua desses profissionais se faz importante, levando em conta a complexidade da escolarização, que lida com os avanços tecnológicos e com uma crise de suas formas e objetivos. Somente profissionais aptos são capazes de traduzir concretamente os desejos das metodologias teatrais na sala de aula, como declara o pesquisador Arão Santana:

Para que as teorias e metodologias traduzam-se em avanços concretos na sala de aula, é essencial que se leve a sério a formação de professores. E, como as demais áreas que compõe o currículo, o Teatro precisa de profissionais com conhecimentos adequados para a tarefa da escolarização - não o professor *faz de conta* que atua improvisadamente e torna tudo superficial, nem tão pouco o profissional *deus ex machina* que tudo sabe da linguagem artística e que, a cada situação, lança mão de seus poderes miraculosos. Num momento de crise na educação, faz-se necessário redirecionar a formação inicial e o aperfeiçoamento contínuo dos docentes, tendo em vista a grandeza da missão que cabe a esses profissionais (SANTANA *apud* TELLES, FLORENTINO; 2009; pg. 34).

A formação do professor, que compreende a prática de pesquisa e teorização de suas práticas, parece ser uma solução, que já está nas Universidades brasileiras, e que aponta para essa efetiva profissionalização. A idéia de se formar um professor-artista-pesquisador fornece a possibilidade de reflexão sobre a prática e uma visão interdisciplinar do seu próprio fazer. Cabe então à sociedade, preparar essas possibilidades de formação, que privilegiem educadores que busquem novas formas de se relacionar com a escola e com os alunos. A estudiosa Ingrid Koudela aponta quais seriam as necessidades básicas para a formação de um professor de teatro:

A educação de professores de teatro deveria acontecer em dois estágios: -Pré-serviço ou formação inicial antes da profissionalização. - Em serviço ou formação continuada a acontecer em qualquer momento da carreira. Os programas formativos deveriam enfatizar a relação entre a teoria e prática, o estudo de metodologias específicas e a relação entre ensino e pesquisa. Artistas de teatro que atuam nas escolas deveriam participar de programas de educação continuada (KOUDELA *apud* TELLES, FLORENTINO; 2009; pg. 114).

Em desenvolvimento constante, com habilidades de construir e desconstruir procedimentos de aprendizagem na escola e antenado nas transformações da sociedade é que o professor de teatro se torna capaz de, não só ampliar os conhecimentos culturais do seu aluno, mas ensiná-los a serem cidadãos. O professor é a ponte para as transformações dos homens e a partir de suas habilidades teatrais poderá possibilitar uma nova leitura do mundo aos seus alunos. Os professores de teatro inseridos na realidade da escola podem se tornar, muitas vezes a possibilidade transgressora que o teatro vem perdendo na sua esfera artística.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluí entendendo que a ação política do teatro, se dá pela relação do mesmo com a sociedade, fazendo-se urgente, para estudantes de teatro e artistas em geral, o pensar sobre essa relação. Essa urgência dá-se em meio ao contexto em que vivemos de valorização do teatro através do produto final e de seu lucro, deixando para o escanteio a produção teatral que reflete sobre o social e sobre a transformação e o desenvolvimento de nós, humanos.

Constatedei que o teatro político deliberativo não esteve necessariamente ligado a um partido político, mas certamente teve enraizado na sua construção um pensamento ideológico, que norteou seu processo de produção e determinou suas ações. Essas ideologias estiveram historicamente ligadas a um pensamento político de esquerda, mesmo que hoje seja um pouco difícil em determinados momentos, saber as atuais dimensões entre esquerda e direita, e o quanto elas divergem ou não em determinados programas de governo. Os exemplos de teatro político citados nesse texto proporcionam um panorama da criação teatral construída sob a base de um pensamento de esquerda.

Uma questão importante que deve ser levada em conta, quando o assunto gira em torno dessa temática, é sobre a relação da subordinação do fazer teatral a política. Os dramaturgos e encenadores citados nos exemplos de teatro político deliberativo, antes de qualquer coisa produziram teatro, construíram modos de compor a cena e proporcionaram para a sociedade, além de um pensar político, um fruir artístico. A quebra de convenções tradicionais e a busca por experimentações e novos modos de produção foi característica motora desses criadores em teatro. Ou seja, forma não está subordinada ao conteúdo, caminham lado a lado. Reduzir a genialidade do fazer teatral desses “transgressores” apenas ao âmbito do discurso é equivocado.

Os criadores de teatro deliberativamente político cruzaram suas experimentações enquanto forma, em um conteúdo extremamente arraigado aos seus contextos. Deram ênfase as questões sociais, através de mecanismos encontrados para melhor atingir seus espectadores. Verifiquei a necessidade em ambos os momentos, de o teatro quebrar a passividade do espectador e coloca-lo em ação na cena, no pensamento e na reflexão: o ato de levar o teatro pra rua, da diminuição das fronteiras entre palco e platéia e pela busca da relação entre ator e

espectador. A tomada das ruas merece ênfase nesse momento, pois busca atingir teatralmente, o maior número de pessoas possível, para efetivar a panfletagem e a informação. O uso de recursos extrateatrais e o diálogo com outras linguagens também foi fator importante para o sucesso do discurso político nesse teatro. De forma geral, notei a necessidade de se quebrar com convenções tradicionais, pois estas estavam ligadas a um gosto burguês, que atravessou uma noção elitizada do fazer teatral. O teatro político deliberativo, não escondeu sua vontade de levar uma informação e discursar sobre uma causa social, buscando diversos recursos para efetivar seu discurso e atingir seu público.

As rupturas surgidas no desenvolvimento do teatro político deliberativo influenciaram toda a cena contemporânea teatral, mas a função deliberativa da política no teatro está atualmente comprometida em nossa sociedade. A indústria midiática se desenvolveu e tomou conta das massas, seja a televisão, o jornal impresso, as rádios, as redes sociais com o advento da internet e a proliferação de aparelhos eletrônicos que possibilitam a circulação da informação e da propaganda de forma massificada, além da facilidade de acesso a todos esses dispositivos de informação. O teatro perdeu sua força, não está mais no patamar de atingir grandes massas e nem na base das manifestações culturais de muitas sociedades e por isso sua ação política acontece de diferentes formas na atualidade.

A resistência pode ser apontada como a atual política transgressora para o teatro. Resistir nessa lógica significa continuar desenvolvendo o papel social do teatro, mesmo em torno da superficialidade e dos valores mercadológicos dos quais estamos inseridos. Resistir é continuar aprofundando as relações entre o palco e a platéia a partir da problematização de temáticas relevantes à sociedade, mesmo com o descrédito atual do teatro. O teatro perde terreno em relação à indústria cultural, e conseqüentemente perde público em suas salas, e isso faz com que o teatro, ou se apadrinhe pelas mídias de massas e trabalhe a favor dos interesses da classe dominante, ou resista a essa lógica. O próprio apoio do Estado é duvidoso, quando se trata do incentivo e da liberdade dos artistas.

A resistência está associada à relação do teatro com a economia, e os grupos analisados nesse trabalho, mostram que o que importa não é propriamente o lucro do mercado teatral, mas o próprio fazer, valorizando o processo de trabalho e as relações que o teatro pode estabelecer com a sociedade. Portanto, a acessibilidade

do teatro adentra a lógica da resistência, aqui esboçada. Se a intenção desses grupos não é estritamente a produção comercial, que valoriza o produto final, e a comercialização do teatro em busca de lucro, o acesso ao público se modifica. Nos exemplos de espetáculos, tanto do Vertigem, quanto do Ói Nóis, os espetáculos foram apresentados na rua, tanto em regiões centrais, quanto em zonas periféricas, democratizando o acesso ao teatro.

A questão do espaço, também é uma importante ação do teatro na cena brasileira atual. Em ambas as companhias, a questão do espaço público esteve presente em seus trabalhos. Seja a relação direta com o mesmo na construção da cena, seja na utilização dele na apresentação dos trabalhos para a sociedade. Poucos anos após o final da segunda guerra mundial, vivemos no auge da Guerra Fria, a corrida espacial, emplacada por duas potências econômicas e civis, que investiram bilhões em dinheiro, para a conquista e dominação do espaço. Os Estados Unidos e a Rússia colonizaram o espaço, desde a década de 50, com satélites e ônibus tripulados, com tecnologias e humanos para o descobrimento e dominação, de algo até então, inimaginável. O primeiro passo foi chegar à órbita da terra, depois à Lua, mas não bastou, queremos descobrir outras possibilidades de vida fora do nosso planeta.

Queremos Água, já que a nossa aqui está próxima da escassez. A Terra caminha ao encontro de sua própria degradação, com o aquecimento climático, com a exploração demasiada de seus recursos naturais, com sua super lotação populacional em regiões específicas, com a extinção de muitos de seus animais, e pelas mãos dos humanos, sua excessiva poluição. Tentamos expandir ainda mais e enviar os primeiros humanos para colonizar Marte, mesmo que seja uma viagem sem volta para eles.

As grandes guerras que o mundo já presenciou e as que ainda presencia têm como mote a luta pela conquista de espaços e de riqueza. Países cegos pela ambição de dinheiro e poder se esfacelam pela dominação de mais territórios que ampliem suas possibilidades civis, tornando-as grandes potências. Na Europa, a cidade de Berlim na Alemanha foi dividida em duas partes no final da segunda guerra mundial, na construção de um gigante muro que separava não só o Socialismo do Capitalismo, mas famílias, amigos, um país inteiro pela volúpia da especulação territorial e financeira. O Muro de Berlim, talvez seja um dos maiores símbolos da

briga intercontinental por espaços. As guerras continuam e atualmente vivemos a discussão da criação, ou não, de um estado Palestino no Oriente, discussão que ultrapassa a barreira do diálogo e mata centenas de combatentes, crianças e mulheres. No Brasil, a luta do Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST), atravessa a história do país, reivindicando a distribuição de terra que clama a emergência de uma reforma agrária. Nesse sentido, a questão espacial é, ou pelo menos deveria ser tema central nas discussões das sociedades contemporâneas.

Em relação ao aspecto de ação política da cena teatral brasileira contemporânea constatei que nos trabalhos do Teatro da Vertigem, o espaço é diretamente problematizado no processo de criação em teatro, como no caso do espetáculo BR-3, onde os artistas do grupo viajaram e discutiram questões como fronteira e periferia, necessário no que confere as desigualdades dos limites geográficos e sociais do país. No caso desse grupo e de seus espetáculos, o espaço também ganha dimensão na apresentação dos trabalhos, inserindo o evento teatral no seio do debate, como a utilização do Rio Tiête como palco para as cenas do BR-3. Também o grupo Ói Nós Aqui Traveiz utiliza os espaços públicos, para levar ao grande público suas encenações e, dessa forma, passa a fazer parte da arquitetura das cidades. Em tempos que o teatro vive uma crise de público, não há alternativa melhor do que levar o teatro até as pessoas e ocupar a cidade com ação e debate.

O mantimento do vínculo reflexivo com a história do país é outra ação política do teatro que foi possível constatar. Ação importante para manter viva a própria trajetória da humanidade, para a reflexão dos nossos atos e a possibilidade de transformação para o futuro. O grupo Ói Nós, ao reviver a ditadura na montagem de O Amargo Santo da Purificação, possibilita o não esquecimento desse período emblemático para a nossa história e para a história do país. Ao levar as temáticas históricas para o centro do espaço público, ou seja, às ruas, o teatro ultrapassa a monotonia do discurso, e age discursando.

Visto o estatuto de desprestígio em que o teatro vive atualmente, a formação de espectadores, resgata o público ao teatro e transforma aos poucos a participação do teatro na sociedade. A formação de público, além de estar no próprio ato de apresentar os espetáculos em espaços públicos, está também na relação dos grupos aqui estudados com a sociedade, inserindo as pessoas no processo de criação e trabalhando a relação de ensino e aprendizagem da linguagem teatral. A

formação de público também está na relação do teatro com a educação e com trabalhos feitos em comunidades.

O teatro na educação aponta para o futuro da sociedade e do teatro (enquanto arte). Transformar sujeitos através da prática e reflexão teatral e adentrar o currículo pragmático e ultrapassado das escolas é tarefa importante que o professor de teatro deve desenvolver. Além do mais tal prática oferece a possibilidade de ampliar o contato das pessoas com o teatro, aumentando seu público e sua valorização. A disciplina de teatro está lentamente sendo inserida no currículo das escolas do Rio Grande do Sul. Antes, na disciplina de artes, por falta de professores de outras áreas, o ensino na escola girava em torno dos conhecimentos das artes plásticas. Com o crescimento de cursos de graduação, que formam docentes de diversas linguagens artísticas, essa disciplina na escola, passa a sofrer reformulações e o contato estético com outras artes passa a ser possível.

O contato de grupos e de profissionais de teatro nas comunidades de periferia urbana, rural ou praieira é outra possibilidade política para o teatro, que além de democratizar a feitura teatral e a apreciação da linguagem em localidades que costumeiramente não tem contato com as artes cênicas, também possibilita campo de comunicação e ferramenta de transformação para os moradores destas regiões, muitas vezes marginalizados socialmente. As práticas de teatro na comunidade podem ser desenvolvidas tanto em ações em regiões específicas, como por comunidades formadas por interesses semelhantes, ao exemplo do movimento MST(Movimento dos Trabalhadores Sem Terra). Essas práticas nas comunidades, só se fazem importantes, porque o Brasil é um país (dentre tantas características) de muita desigualdade e injustiças sociais, e a prática de teatro, pode possibilitar a emancipação desses sujeitos, através de uma visão mais crítica do seu mundo, apontando para sua libertação, e para uma posição mais viva na vida.

Esse trabalho de conclusão de curso e essa investigação sobre as relações entre teatro e política, além de ter permitido vislumbrar possíveis ações políticas do teatro nesse contexto específico que é o Brasil (potencia econômica) possibilitou verificar também a amplitude e complexidade desse conceito. Por todo esse cenário, caótico e reducionista do qual estamos inseridos é que se faz urgente pensar o teatro político e as possibilidades de interferências do mesmo na sociedade. Os grupos aqui apresentados e suas ações agem em oposição ao sistema estrutural

atual e valorizam a profundidade do fazer e do comunicar artístico. Fazer teatro político é, sobretudo, resistir às armadilhas da prepotência e do egoísmo humano, e pensar a sociedade levando em conta o coletivo. O teatro político no Brasil hoje torna-se possível na medida em que os artistas valorizam o processo artístico e se comunicam efetivamente com a sociedade, independente de classe social ou zona territorial.

O teatro é sem dúvidas uma possibilidade ainda viva, que temos, de sair do âmbito do discurso vazio e mostrar a partir da ação, como podemos transformar o mundo. A história, a memória e as temáticas que influenciam nossas vidas, quando colocadas no seio do debate, pelo teatro, nas ruas, nas comunidades, nas escolas, é uma chama de revolução, da transformação, da nossa transgressão como seres humanos. Não sei se é utopia, acreditar que o teatro, frente à lógica de escravização das classes dominantes (que só ganham força) e do desenvolvimento tecnológico, ainda tenha potencialidade. Mas, prefiro acreditar, que a minha contribuição para a vida em sociedade seja a de inserir um teatro vivo, verdadeiro, na roda do mundo e de privilegiar os encontros preciosos entre o público e a arte do teatro.

Finalizando minha trajetória no curso, percebi que a vontade de fazer teatro, vinha da necessidade, quase sufocante, de me comunicar, de me expressar para o mundo. Sou homossexual assumido, e essa condição é algo que atravessa as minhas escolhas e desejos, e no teatro, não diferente, sinto que todo o preconceito que sofri na escola, e ainda sofro nas ruas das cidades que vivo, é um dos principais motivos da decisão de fazer teatro. A partir do momento, que descobri isso, o teatro passou a ser a minha forma de oração, e entendi que a minha tarefa, era aprofundar o meu fazer artístico, no sentido de me descobrir como ser humano e cidadão, nessa sociedade complexa, cheia de maravilhas, mas também de tristezas.

Desse trabalho reflexivo, entendi que a minha interferência deve ser na rua, ao adentrar espaços públicos, que são os espaços onde estão as pessoas e onde ainda se pode pensar em comunicação direta. Portanto, esse trabalho se configurou como uma ponte para a construção do meu projeto de mestrado, que pretenderá ser uma investigação de atos teatrais performativos, na apropriação e desconstrução de espaços públicos, a partir da história e memória dos mesmos.

REFERÊNCIAS:

ARENDRT, Hannah. **A condição humana**. Forence Universitária. Rio de Janeiro: 2007.

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da paixão**. Sandra Alencar. Porto Alegre: 1997.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido: e outras poéticas políticas**. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro: 2005.

BOSCHI, Ronaldo. **Teatro e jogo do poder**. Cone Sul. São Paulo: 2000.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. Perspectiva. São Paulo: 2008.

DA SILVA, Armando Sérgio. **Oficina: do teatro ao te-ato**. Perspectiva. São Paulo: 2008.

DORT, Bernard. **O teatro e sua realidade**. Perspectiva. São Paulo: 2010.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo: e experiências de companhias teatrais brasileiras**. Hucitec. São Paulo: 2010.

FERNANDES, Silvia, AUDIO, Roberto (orgs). **Teatro da Vertigem: BR3**. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2006.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. Perspectiva. São Paulo: 2004.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Perspectiva. São Paulo: 2004.

KOUDELA, Ingrid. **Jogos teatrais. Perspectiva**. São Paulo: 1992.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Cosac & Naif. São Paulo: 2007.

MICHALSKI, Yan. **O Teatro sob pressão**. Jorge Zahar Editor. Rio de Janeiro: 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Perspectiva. São Paulo: 1999.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. Hucitec. São Paulo: 1986.

TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo: seus dez primeiros anos [1958-1968]**. Yendis. São Caetano do Sul, SP: 2006.

TELLES, Narciso; FLORENTINO, Adilson (orgs). **Cartografias do ensino do teatro**. Edufu. Uberlândia: 2009.

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES:

Nazismo. (<http://pt.wikipedia.org/wiki/Nazismo>). Visualizado em 05/05/2015, às 15h05min.

Revolução Russa. (<http://www.brasilecola.com/historiag/revolucao-russa.htm>). Visualizado em 08/05/2015, às 10h00min.

Ditadura no Brasil. (<http://memoriasdaditadura.org.br>). Visualizado em 10/05/2015, às 19h49min.

Indústria Cultural. (<http://www.brasilecola.com/cultura/industria-cultural.htm>) Visualizado em 20/05/2015 às 13h22min.

Antropofagia. (<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/antropofagia>) Visualizado em 21/05/2015, às 00h:49min.

Carlos Marighella. (<http://www.brasilecola.com/historia/carlos-marighella.htm>) Visualizado em 30/05/2015, às 16h:13min.

Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz.
(<http://www.brasilecola.com/historia/carlos-marighella.htm>) Visualizado em 30/05/2015, às 17h:00min.

Corrida Espacial. (<http://www.infoescola.com/historia/corrida-espacial>) Visualizado em 07/06/2015, às 12h:37min.

MST. (<http://www.mst.org.br/quem-somos/>) Visualizado em 07/06/2015, às 13h:01min.