

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL - UFRGS
INSTITUTO DE ARTES - IA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC
NÍVEL MESTRADO

Maria Amélia Gimmler Netto

ÉTICA, BONITEZA E CONVÍVIO TEATRAL
ENTRE GRUPOS E COMUNIDADES

Porto Alegre

2010

Maria Amélia Gimmler Netto

ÉTICA, BONITEZA E CONVÍVIO TEATRAL
ENTRE GRUPOS E COMUNIDADES

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre em Artes
Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em
Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul.

Orientador: Clóvis Dias Massa

Porto Alegre

2010

Maria Amélia Gimmler Netto

ÉTICA, BONITEZA E CONVÍVIO TEATRAL
ENTRE GRUPOS E COMUNIDADES

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 14 de maio de 2010.

BANCA EXAMINADORA

Vera Lúcia Bertoni dos Santos – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Mirna Spritzer – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Sérgio de Carvalho – Universidade de São Paulo

*Dedico este trabalho à memória da minha avó
Iris Branca Marx Gimmler (1912-2010)*

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço ao meu professor orientador Clóvis Dias Massa pela sua dedicação e generosidade. Também pelo seu interesse, estímulo e apoio constantes. A permanente reflexão crítica e o diálogo franco estabelecido comigo e com a minha proposta de pesquisa foram fundamentais para o meu aprendizado e para o resultado deste trabalho.

Agradeço também à Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS e ao Instituto de Artes – IA pela oportunidade que tive de estudar junto ao seu Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC. Também aos professores Martha Isacson, João Pedro Gil, Vera Bertoni, Mirna Spritzer como a todos os professores, funcionários e alunos do PPGAC.

Agradeço imensamente aos grupos teatrais *Ói Nós Aqui Traveiz* e *Teatro Oficina Uzyrna Uzona* pela oportunidade que tive de me aproximar e investigar suas ações junto ao *Movimento Bixigão* e ao *Teatro como Instrumento de Discussão Social*.

A todos os participantes do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* e a todos os atadores da *Tribo*, agradeço a acolhida, o interesse, as conversas e o fato de aceitarem a minha presença junto aos seus processos criativos. À Tânia Farias e ao Clélio Cardoso agradeço especialmente pelas entrevistas cedidas. Também agradeço aos participantes das oficinas, Claudinei, Judite, Riele e Eugenio (Humaitá), Charles e Marília (Parque dos Maias), Diego, Cleber, André e Karina (Restinga), Graziela e Ieda (Belém Velho) pelas contribuições dadas através das ricas entrevistas.

Aos participantes do *Movimento Bixigão*, agradeço pelo convívio estabelecido e pela disponibilidade. Por abrirem a porta da casa pra mim e permitirem que eu observasse e participasse de parte de seu cotidiano. Silvia Prado, Pascoal da Conceição, Flavia Lobo, Mayra e Thaísa, Adriana Mafu e Yoda agradeço muito pelas entrevistas cedidas. Aos participantes Geni, Rafael, Tiago, Ivan, Débora, Juscelino, Caio, Mariana, Lara, Anelie, Leidiane e Adailson, agradeço as entrevistas cedidas e todos os questionamentos que fizeram sobre meu estudo.

Aos meus colegas de mestrado (ingressos na turma de 2008) agradeço as experiências de pesquisa, anseios e conquistas compartilhadas: Ágata Baú, Daniela Aquino, Rô Cortinhas, Laura Backes, Helena Mello, Silvana Baggio, Cibele Sastre, Kátia Salib, Belonice Medeiros, Betha Medeiros, Newton Silva, Gilberto Fonseca, Márcio Silveira e Chico. Cada um, a sua maneira, muito me estimulou!

Ao Walter Diehl pela diagramação dos mapas e imagens, pelas leituras e pela parceria.

À amiga Karina Giusti que me acolheu em São Paulo durante a pesquisa de campo.

Agradeço muito aos professores Sérgio de Carvalho da Universidade de São Paulo - USP, Marcia Pompeo Nogueira da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC e Vera Bertoni da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, pelas importantes considerações que deram a este estudo no momento da qualificação. Também agradeço aos professores colaboradores Walter Lima Torres da Universidade Federal do Paraná - UFPR, Fernando Villar da Universidade Nacional de Brasília - UNB e Edécio Mostaço da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, cujas disciplinas ministradas no PPGAC tiveram grande importância para o desenvolvimento de minha pesquisa.

Agradeço a Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UFRGS, a CAPES e ao FUMPROARTE pelos recursos financeiros investidos, respectivamente, nos períodos de início, desenvolvimento e finalização desta dissertação. Recursos estes que garantiram a minha dedicação exclusiva à pesquisa aqui apresentada.

Meus agradecimentos vão também:

Para minha mãe que foi a principal estimuladora e apoiadora durante todo o meu mestrado e, principalmente, pelo amor que sempre me dedicou!

Para a família de mulheres dedicadas, estudiosas e batalhadoras que tenho, pelo exemplo e estímulo: tias Cacaia e Lúcia, mãe Elsa e Vó Iris. Também aos meus manos Manoela e Gabriel que dividem anseios, desejos e conquistas, sempre!

Para o Erico de Moura Silveira Jr. pelo importante apoio que me deu, durante a pesquisa e a escritura da Dissertação.

Aos colegas e professores que acompanharam a minha graduação no CEART/UDESC e também a minha preparação para o ingresso no mestrado. Aos artistas do *Teatro em Tramite* e do *Núcleo Ação Teatral* de Florianópolis e também do *Coletivo Experimental* de Porto Alegre, grupos que ajudei a fundar e que me fundamentam na prática da criação em teatro.

RESUMO

ÉTICA, BONITEZA E CONVÍVIO TEATRAL ENTRE GRUPOS E COMUNIDADES

Esta pesquisa de mestrado estuda projetos em teatro que se caracterizam pela ação sócio-cultural e pelo desenvolvimento de pedagogias teatrais próprias junto a moradores de bairros de periferia de grandes centros urbanos. Os projetos estudados são gerados e mantidos por importantes grupos teatrais brasileiros, sendo eles o *Teatro Oficina Uzyrna Uzona* de São Paulo, com o *Movimento Bixigão* e a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* de Porto Alegre, com o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*. O objetivo da pesquisa é conhecer as formas de organização e de manutenção das ações educativas, os ideais norteadores bem como o teatro que se produz em ambos os projetos. Também objetiva-se constatar a natureza dos projetos artístico-pedagógicos, explícitos ou implícitos, nas ações estudadas e o papel dos artistas como educadores. Outro ponto relevante da pesquisa é apontar possíveis influências que os processos educativos realizados nas comunidades, geram na poética dos grupos teatrais, bem como, identificar as influências estéticas e poéticas que os grupos teatrais exercem nas comunidades onde atuam. A investigação tem caráter teórico/prático e foi realizada a partir de pesquisa de campo e de revisão bibliográfica. Analisou-se o material coletado em campo, através de visitas aos locais que sediam as práticas sob a luz de conceitos artísticos e pedagógicos. Os principais conceitos operacionais utilizados são o de *Convívio Teatral* apresentado pelo argentino Jorge Dubatti e à noção de *Ética e Boniteza*, componentes da educação emancipadora, proposta pelo brasileiro Paulo Freire. Por fim, se analisa as dificuldades e os dilemas encontrados por ambos os projetos e também as conquistas alcançadas através de associações com outras instituições da sociedade civil organizada.

PALAVRAS-CHAVE

Pedagogia do Teatro - Convívio Teatral - Teatro Comunitário - Grupos de Teatro

RESUMEN

ÉTICA, BONITEZA Y CONVIVIO TEATRAL ENTRE LOS GRUPOS Y COMUNIDADES

Este estudio de maestría en teatro se caracteriza por la investigación de la acción socio-cultural y del desarrollo de las pedagogías teatrales con residentes de los barrios en las afueras de los grandes centros urbanos. Los proyectos estudiados son generados y mantenidos por los grupos teatrales brasileños, *Teatro Oficina Uzyna Uzona* de São Paulo, con el *Movimento Bixigão* y la *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* de Porto Alegre, con el proyecto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*. El propósito de esta investigación es entender la organización y el mantenimiento de las acciones educativas, los ideales que las guían y el teatro que se produce en ambos proyectos. También tiene por objeto establecer la naturaleza de los proyectos artísticos y educativos, explícita o implícita en las acciones estudiadas y reconocer los roles de los artistas como educadores. Otro punto relevante de la investigación es identificar las posibles influencias de los procesos educativos en las comunidades, así como identificar las influencias que la estética y poética de los grupos teatrales participan en las comunidades donde operan. La pesquisa teórico-práctica se basó en investigaciones de campo y revisión de la literatura. Se analizó el material recogido en el campo, a través de visitas a los sitios que alojan las prácticas a la luz de conceptos artísticos y pedagógicos. Los principales conceptos operativos son *El Convivio Teatral*, presentado por el argentino Jorge Dubatti y la noción de *Ética e Boniteza* presente en la educación emancipatoria propuesta por el brasileño Paulo Freire. Por último, se analizan las dificultades y los dilemas enfrentados por los dos proyectos y los logros alcanzados a través de asociaciones con otras organizaciones de la sociedad civil.

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1** p.89
Mapa do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* em Porto Alegre, com sinalização das localidades visitadas.
Fonte: <http://maps.google.com.br> (página 92 diagramada por Walter Diehl)
- FIGURA 2** p.89
Foto do Grêmio Esportivo Ferrinho do bairro Humaitá.
Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo.
- FIGURA 3** p.89
Foto do Centro Desportivo do bairro Parque dos Maias
Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo.
- FIGURA 4** p.89
Território Cultural – sede da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* no bairro Cidade Baixa.
Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo.
- FIGURA 5** p.89
Foto do Centro de Educação Ambiental da Vila Pinto.
Fonte: <http://atualaula.vilabol.uol.com.br/cea2.htm>
- FIGURA 6** p.89
Foto do Amparo Santa Cruz em Belém Velho.
Fonte: imagem extraída do folheto de divulgação institucional.
- FIGURA 7** p.89
Foto da Associação Comunitária da Restinga.
Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo.
- FIGURA 8** p. 90
Mapa do *Movimento Bixigão* no bairro Bexiga, em São Paulo, com todas as localidades de abrangência assinaladas.
Fonte: <http://maps.google.com.br> (página 93 diagramada por Walter Diehl)
- FIGURA 9** p.90
Foto da Sede do *Movimento Bixigão*.
Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo.
- FIGURA 10** p.90
Foto da Rua Maria José, 140.
Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo.
- FIGURA 11** p.90
Foto do *Teatro Oficina*.
Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo.

| | |
|---|-------|
| FIGURA 12 Localização do bairro Bexiga na cidade de São Paulo. Fonte: http://www.omelhordobairro.com.br | p.90 |
| FIGURA 13 Esquema de Relações de Convívio Teatral Fonte: DUBATTI, Jorge. <u>El convívio teatral - Teoría y práctica del Teatro Comparado</u> . ATUEL, Buenos Aires: 2003. | p.97 |
| FIGURAS 14, 15, 16, 17, 18 e 19 Foto da apresentação Oficina de Interpretação do <i>Movimento Bixigão</i> . Fonte: fotos de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.117 |
| FIGURAS 20, 21, 22, 23, 24 e 25 Foto da apresentação Oficina de Dramaturgia <i>Movimento Bixigão</i> . Fonte: fotos de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.118 |
| FIGURAS 26, 27, 28, 29, 30 e 31 Fotos espetáculo <i>Cypiano e Chan-ta-lan</i> no <i>Teatro Oficina</i> . Fonte: fotos de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.119 |
| FIGURA 32, 33, 34, 35 Foto da apresentação da Oficina da Restinga do projeto <i>Teatro como Instrumento de Discussão Social</i> . Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.120 |
| FIGURA 36, 37, 38 e 39 Foto da apresentação da Oficina do Humaitá do projeto <i>Teatro como Instrumento de Discussão Social</i> . Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.121 |
| FIGURA 40, 41, 42 e 43 Foto da apresentação da Oficina da Vila Pinto do projeto <i>Teatro como Instrumento de Discussão Social</i> . Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.122 |
| FIGURA 44, 45, 46 e 47 Foto da apresentação da Oficina do Parque dos Maias do projeto <i>Teatro como Instrumento de Discussão Social</i> . Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.123 |
| FIGURA 48, 49, 50, 51 Foto da apresentação da Oficina do Belém Velho do projeto <i>Teatro como Instrumento de Discussão Social</i> . Fonte: foto de Maria Amélia em pesquisa de campo. | p.124 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| APRESENTAÇÃO | 11 |
| CAPÍTULO I ÉTICA E BONITEZA: ENCONTRO DE GRUPOS TEATRAIS COM COMUNIDADES URBANAS | |
| 1.1 Práticas teatrais comunitárias geradas por grupos de teatro | 17 |
| 1.2 Perfil dos grupos de teatro elegidos | 20 |
| 1.3 Estudos sobre Teatro e Comunidade | 28 |
| 1.4 O contexto das práticas teatrais comunitárias no Brasil | 33 |
| 1.5 Conscientização e Teatro: Pedagogia da Autonomia e Teatro do Oprimido | 36 |
| CAPÍTULO 2 PROJETO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: FORMAR QUEM? COMO? PRA QUÊ? | |
| 2.1 Ideais e objetivos dos projetos estudados | 41 |
| 2.2 Artistas-oficineiros: da criação artística como processo de aprendizagem | 51 |
| 2.2.1 Dificuldades encontradas: particularidades e diversidade de pontos de vista | 66 |
| 2.3 Viabilização do projeto: políticas públicas e parcerias comunitárias | 75 |
| 2.4 Reflexões acerca do Projeto Artístico-Pedagógico | 81 |
| CAPÍTULO 3 “VAI-E-VEM” DE INFLUÊNCIAS POÉTICAS E ESTÉTICAS ENTRE GRUPOS E COMUNIDADES | |
| 3.1 Os eventos teatrais que surgem dos processos pedagógicos | 91 |
| 3.2 Convívio Teatral entre Grupos e Comunidades | 94 |
| 3.3 A poética dos grupos como novas possibilidades estéticas no bairro | 101 |
| 3.4 Influência dos processos pedagógicos na poética dos grupos | 111 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 125 |
| REFERÊNCIAS | 136 |
| APÊNDICES | 139 |

APRESENTAÇÃO

Esta pesquisa de Mestrado parte da idéia de buscar fontes de desenvolvimento de ensino/aprendizagem do teatro realizado por grupos teatrais brasileiros. Em minha trajetória artística, a experiência como atriz se desenvolveu juntamente com minhas primeiras experiências em direção teatral e, também, como professora de teatro em comunidades periféricas. Portanto, considero que o desenvolvimento conjunto de tais experiências foi a primeira motivação para a escolha temática do estudo aqui apresentado.

Durante o curso de graduação em Licenciatura em Educação Artística- Habilitação em Artes Cênicas, pela Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC, tive a oportunidade de participar de projeto de pesquisa em Teatro em Comunidade¹. Nesse, durante dois anos, pude aliar o estudo de conceitos teatrais e pedagógicos com a prática de ministrar aulas de teatro. A codificação na obra de Paulo Freire e o distanciamento na obra de Bertolt Brecht foram os conceitos aprofundados em teoria e prática nas aulas de teatro com os jovens da Nova Esperança, comunidade pobre da parte continental da cidade de Florianópolis em Santa Catarina.

Paralelamente, junto com artistas com os quais fundei o *Teatro em Trâmite*, vivenciei em grupo atividades como atriz, diretora teatral e, também, como produtora cultural ao participar da organização de eventos como a *I Feira de Teatro de Rua da Grande Florianópolis Continental* e a *II Mostra de Teatro de Rua da Grande Florianópolis*. Nesses eventos tive, com o grupo, a experiência de gerar oficinas de teatro em bairros da periferia da cidade e da Grande Florianópolis. Seja através das atividades do grupo teatral, da Universidade ou de contrato de trabalho com Organizações Não-Governamentais, Prefeitura Municipal ou Governo Estadual tive a oportunidade de ministrar oficinas de teatro para

¹ Projeto de Pesquisa desenvolvido no Centro de Artes pela professora Dra. Márcia Pompeo, com apoio do CNPq.

crianças, jovens e adultos em diversas comunidades como: Nova Esperança, Costa da Lagoa, Ribeirão da Ilha, Vila União, Ponta do Leal, Monte Cristo, Barra da Lagoa e Tijucas.

Minha formação como artista e como professora sempre esteve intimamente ligada ao pensamento de que a arte, e mais especificamente o teatro, é aprendizado que pode ser compartilhado por todos, independente da idade, do grau de instrução e da classe social. Em meu Trabalho de Conclusão de Curso, defendido em dezembro de 2006, relatei, em conceito e prática, os temas Teatro de Grupo e Teatro em Comunidade. Foi durante a realização desta pesquisa que descobri o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* do grupo porto-alegrense *Ói Nós Aqui Traveiz*. No mesmo ano, ao assistir ao espetáculo *A Luta I*, parte da montagem de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, realizada pelo grupo paulistano *Teatro Oficina Uzyna Uzona*, entrei em contato com a ação sociocultural deste grupo, que é o *Movimento Bixigão*. Assim estruturou-se a idéia para este estudo, que teve as seguintes questões como base inicial: como é que são gerados e mantidos projetos de ensino de teatro por grupos teatrais brasileiros de longa trajetória e notável reconhecimento artístico? Quais os objetivos desses projetos para os grupos e para os participantes moradores de bairros periféricos de grandes cidades como Porto Alegre e São Paulo? Como se mantêm financeiramente tais trabalhos? E como o teatro se dá neste contexto?

Meu objetivo com este estudo é compreender como acontecem as relações entre artistas e membros das comunidades e que experiências teatrais se dão a partir deste encontro. Por outro lado, objetivo, também, aprofundar meus conhecimentos sobre a organização, os métodos de criação e de formação dos dois grupos teatrais citados, bem como analisar como é que os artistas envolvidos nos projetos desenvolvem a prática de ensino/aprendizagem em teatro com os moradores dos bairros.

Acredito que ambos os projetos são fontes de conhecimento e de aprendizagem para todos nós artistas-educadores do teatro, independente de nosso trabalho se dar dentro ou fora

de uma instituição tradicional de ensino. O convívio com as comunidades e a abertura de espaço para a arte dentro dos bairros, a insistência em implantar projetos arte-educativos e em envolver moradores destes bairros na prática teatral é uma difícil tarefa com que nos deparamos. O estudo de projetos, como os já citados, pode servir não só de registro, mas também como grande fonte de aprendizagem e de referência para muitos artistas que dedicam seu trabalho à prática do teatro com crianças, jovens e adultos que buscam, na prática do teatro, aprender mais de si e dos outros e ter a experiência da criação artística.

Meu estudo tem em vista traçar paralelos, intersecções e relações entre o *Movimento Bixigão da Associação Cultural Teatro Oficina Uzyna Uzona* de São Paulo capital e o *Teatro como Instrumento de Discussão Social da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* de Porto Alegre (RS). Como tais projetos se inserem nas comunidades? Quem são as pessoas que participam? Quais os motivos que levaram essas companhias teatrais a iniciarem tais projetos? Quais estilos de teatro são praticados? Que objetivos artísticos tais projetos têm? Estas são algumas questões que guiaram a investigação teórico/prática, realizada a partir de pesquisa de campo e de revisão bibliográfica.

A primeira etapa da pesquisa de campo foi realizada no período de outubro de 2008 a fevereiro de 2009, em Porto Alegre e São Paulo. Para tanto, realizei visitas às sedes dos grupos, aos bairros, assisti a aulas e apresentações, realizei entrevistas, fotografias e pequenas filmagens em vídeo. Pude, principalmente, conhecer os sujeitos envolvidos nos projetos, observar o andamento dos trabalhos, participar de algumas das oficinas, assistir a apresentações e conviver um pouco com as pessoas nos locais onde as práticas acontecem. As visitas em Porto Alegre foram distribuídas entre os meses de outubro, novembro, dezembro de 2008 e fevereiro de 2009. Em São Paulo, meu trabalho se concentrou em dez dias consecutivos, durante a primeira quinzena de dezembro de 2008.

Em Porto Alegre, pude acompanhar as *Oficinas Populares de Teatro* realizadas pela *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* através do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* e também a *Mostra Jogos de Aprendizagem 2008* que promoveu a apresentação dos exercícios cênicos, criados nas oficinas, em três bairros da cidade e na sede do grupo². As oficinas visitadas foram as que acontecem nos bairros Restinga, Vila Pinto, Humaitá, Parque dos Maias e Belém Velho. Já em São Paulo, acompanhei a semana em que se realizou a *Amostra de fim de ano do Bixigão* e parte da semana que a antecedeu. Pude conviver diariamente na casa³ que sedia o *Movimento*, observar e participar de algumas das oficinas, assistir as atividades apresentadas na *Amostra*, além de freqüentar o bairro do Bexiga e assistir a espetáculos⁴ no *Teatro Oficina*.

Além da rica vivência com os grupos, que a pesquisa de campo me propiciou, considero muito importante o material que pude com ela obter. As fotografias e os vídeos que capturei, tanto em São Paulo como em Porto Alegre, são importantes fontes, tanto para o registro dos acontecimentos como, principalmente, para ilustração das metodologias de trabalho e das poéticas dos espetáculos apresentados. As entrevistas transcritas, e os depoimentos registrados em diário, ao serem analisados, permitiram o reconhecimento do ponto de vista dos participantes dos projetos, sejam eles ministrantes (oficineiros) ou participantes (oficinandos).

Acredito que tais práticas se apresentam como uma forte tendência de manutenção, de afirmação de identidade, e de meios de criação para grupos teatrais elegidos. Portanto, refletir e estabelecer relações sobre as práticas de aprendizagem e de criação poética presentes nos projetos estudados foi preocupação fundamental que motivou a investigação apresentada a seguir.

² A Mostra circulou pelos bairros Restinga, Vila Pinto e Humaitá. O grupo sediava-se na *Terreira da Tribo* localizada no bairro Navegantes e no *Território Cultural* localizado no bairro Cidade Baixa.

³ Situada na Rua Maria Jose, 140 – bairro Bexiga – São Paulo-SP.

⁴ Estavam em cartaz o espetáculo *Cypriano e Chantalán* que traz no elenco a maioria dos jovens participantes do *Bixigão* e *Os Bandidos*, espetáculo que também traz participantes do *Movimento* na equipe técnica.

No primeiro capítulo, intitulado *Ética e boniteza: encontro de grupos teatrais com comunidades urbanas*, é apresentado o panorama das práticas teatrais comunitárias realizadas por grupos de teatro e uma breve trajetória dos grupos teatrais elegidos. Além da apresentação de estudos realizados sobre Teatro e Comunidade, bem como o contexto das práticas teatrais comunitárias desenvolvidas no Brasil, este capítulo baseia-se teoricamente na idéia de Teatro Comunitário apresentada pela pesquisadora argentina Marcela Bidegain, na educação comunitária e emancipadora proposta por Paulo Freire e na relação entre ética e teatro apresentada por Augusto Boal.

No segundo capítulo - com título *Projeto artístico-pedagógico: Formar quem? Como? Pra quê?* - apresento a análise do material coletado em campo. Nele destaco, primeiramente, os ideais e objetivos dos projetos estudados e dou foco ao trabalho dos artistas-oficineiros e aos processos de criação artística como meio de aprendizagem. Também abordo as dificuldades vivenciadas por eles e aponto os meios de viabilização dos projetos e as parcerias institucionais estabelecidas. Relaciono as práticas teatrais investigadas aos ideais pedagógicos de Paulo Freire, incluindo as noções de ética, de criticidade e de aprendizagem dialógica ao aprofundar reflexões acerca dos Projetos Artístico-Pedagógicos que guiam as práticas investigadas.

Já o terceiro capítulo tem o título de *“Vai-e-vem” de influências poéticas e estéticas entre grupos e comunidades*. Nele, descrevo os eventos teatrais que surgem dos processos pedagógicos enfocando o convívio teatral entre grupos e comunidades. Para tanto, parto da idéia de acontecimento teatral, abordada pelo pesquisador argentino Jorge Dubatti que envolve os conceitos de acontecimento convivial, acontecimento de linguagem e acontecimento espectral. Analiso, também, as possibilidades de influências estéticas dos grupos nas comunidades dos bairros e, por fim, aponto possíveis influências exercidas, pelos processos pedagógicos, na poética dos seus grupos teatrais geradores.

Foram muitas possibilidades de estudo e abordagens sobre o tema que surgiram no decorrer da investigação aqui apresentada. As escolhas, definições e descartes se tornaram necessários para garantir maior aprofundamento da análise realizada. Entretanto, alguns materiais coletados em campo como as entrevistas realizadas com os opinantes dos projetos investigados certamente serviram para a melhor compreensão de cada projeto. Muitos opinantes também foram entrevistados ou realizaram depoimentos, assim como muitas fotos e vídeos de aulas e reuniões foram feitos durante a pesquisa de campo. Mas, para privilegiar o foco da análise, desenvolvida nos capítulos segundo e terceiro, grande parte deste material foi descartada. Porém, todo este material coletado e descartado ou utilizado periféricamente nesta etapa da pesquisa poderá servir como ponto de partida para próximas investigações.

CAPITULO I

ÉTICA E BONITEZA:

ENCONTRO DE GRUPOS TEATRAIS COM COMUNIDADES URBANAS

A necessária promoção da ingenuidade à criticidade não pode ou não deve ser feita à distância de uma rigorosa formação ética ao lado sempre da estética. Decência e boniteza de mãos dadas.
(FREIRE, 1996, p. 32)

1.1 Práticas teatrais comunitárias geradas por grupos de teatro

Assim como o teatro comunitário pode surgir a partir do impulso de uma associação comunitária, a partir de um projeto universitário de extensão, de uma ONG, de uma escola ou de programas governamentais, ela pode, também, ser gerada e mantida por um grupo de teatro.

Em pesquisa realizada anteriormente⁵, pude averiguar que artistas de grupo teatral que mediam processo de teatro comunitário agem, também, como promotores culturais dentro da comunidade onde atuam, incentivando para que eventos artísticos, como mostras teatrais, aconteçam no local e que estas possam abarcar não só criações levadas do “centro” para a região periférica, mas que sejam ali produzidas. Incentiva-se, assim, a produção artística e cultural feita pelos próprios moradores da periferia da cidade, se dá visibilidade às criações do bairro e se ampliam possibilidades estéticas aos moradores.

Delimito, assim, as práticas teatrais comunitárias focadas nesta pesquisa, ao entendê-las como práticas teatrais comunitárias desenvolvidas por grupos de teatro brasileiros. Acredito que tais práticas se apresentam como uma forte tendência de manutenção, de afirmação de identidade, e de meios de criação para grupos teatrais atuantes hoje em dia no Brasil, bem como se estabelecem como fontes de fomento à cultura dentro dos bairros de periferia urbana.

⁵ Pesquisa realizada para meu Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Artística – Habilitação em Artes Cênicas para o CEART/UDESC, defendido em dezembro de 2006.

Embora o foco do estudo em questão esteja em projetos de apenas dois grupos brasileiros de teatro são vários os grupos que desenvolvem trabalhos teatrais junto às comunidades periféricas, entre eles a *Companhia do Latão/SP* com ações junto a assentamentos do MST em São Paulo; o *Imbuça* que atua na periferia de Aracajú/SE; o *Nós do Morro* que surge a partir de trabalho na favela do Vidigal, no Rio de Janeiro.

Para a compreensão das práticas teatrais comunitárias geradas por grupos de teatro, se torna importante entender os modos de organização e as influências éticas e estéticas presentes na formação de grupos de teatro no Brasil, que teve início a partir das décadas de sessenta e setenta.

A presença, no Brasil, do grupo norte-americano *Living Theatre* e o intercâmbio realizado entre este grupo e os artistas do *Teatro Oficina*, na década de setenta, teve forte influência não só para o grupo paulista como também para outros grupos formados neste período. Os ideais libertários pregados por aquele coletivo de artistas, a visão política anarquista, a utilização de processos coletivos de criação teatral e a marcante busca de interatividade com o público forjaram um padrão coletivo de criação artística que influenciou os grupos teatrais que se solidificaram no país a partir deste período, como o *Galpão* de Belo Horizonte/MG, o *Ói Nós Aqui Traveiz* de Porto Alegre/RS, o *Lume* de Campinas/SP, entre outros.

Os aspectos éticos e estéticos acima citados podem ser observados nos dois grupos teatrais que escolhi como objeto de estudo para esta pesquisa: a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* – com sede na *Terreira da Tribo*, bairro São Geraldo – através do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* e a *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona* – que tem como sede o *Teatro Oficina*, no bairro Bexiga – estudado através do *Movimento Bixigão*.

Os grupos escolhidos diferem quanto à forma com que são organizados e estão distantes no espaço geográfico, porém se assemelham e se aproximam pelo vínculo íntimo entre os processos artísticos e pedagógicos gerados e pela grande relevância para o panorama atual da produção em teatro no Brasil.

A *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz* é um grupo de teatro que atua desde 1978. O grupo se dedica ao desenvolvimento de atividades teatrais que não se restringem à criação e manutenção de espetáculos em repertório. No espaço da *Terreira da Tribo*, operam a Escola de Formação de Atores, apresentações de espetáculos e a realização de oficinas teatrais e seminários sobre teatro. Além disso, com o objetivo de fomentar a organização de novos grupos culturais, atores do grupo oferecem *Oficinas Populares de Teatro* em bairros da Grande Porto Alegre, através do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*.

O *Teatro Oficina* é considerado por muitos estudiosos uma importante referência do teatro nacional. Sua história é longa e integra o desenvolvimento do panorama do teatro brasileiro contemporâneo. Dentre toda sua longa trajetória – que já completou 50 anos – neste estudo, darei foco apenas ao que se vincula diretamente à criação do *Movimento Bixigão*, que teve início em 2001. Em pesquisa anterior⁶ pude constatar que este *Movimento* é fruto da união de artistas da *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona* com crianças e jovens do bairro Bexiga na cidade de São Paulo e teve início na sede do *Teatro Oficina*, prédio teatral projetado pela arquiteta brasileira Lina Bo Bardi.

A escolha da *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz* e da *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona* para este estudo reside, também, no fato destes grupos manterem em paralelo a prática de teatro em comunidade – através dos projetos já citados – e a produção de espetáculos teatrais marcados pela experimentação estética e pela pesquisa da linguagem poética. Ambas as atividades encontram-se, ao mesmo tempo, na periferia do mercado de

⁶ Realizada em julho de 2007 para trabalho final da disciplina Práticas Teatrais Comunitárias do PPGT/UDESC ministrada pela Professora Márcia Pompeo Nogueira.

produção cultural e à margem das instituições tradicionais de ensino. Os dois grupos possuem características ideológicas e estéticas particulares desde a fundação até as suas experiências artísticas mais recentes. É característica de ambos, também, o forte engajamento político, o situar-se na zona da contracultura, a busca de uma estrutura administrativa não convencional, a luta pela popularização da arte, a constante formação de novos artistas e a necessária interação com os seus espectadores.

Historicamente, um teatro politicamente engajado, não em sentido panfletário e partidário, mas sim no sentido de estar intimamente ligado às relações sociais de seu tempo, já vinha sendo praticado em outras épocas e locais. Como na Rússia, onde desde a Revolução Comunista praticou-se o *Teatro de Agit-Prop*, na Alemanha, que no período entre-guerras viu surgir novas propostas teatrais como as de Bertholt Brecht, com a *Dialética no Teatro*, a dramaturgia épica, a elaboração de *Peças Didáticas*, a criação do *Efeito de Estranhamento* na cena, ou posteriormente nos EUA, onde surgiram muitos grupos artísticos de ideologia anarquista, ao exemplo do *Living Theater*.

A meu ver, esses são alguns exemplos de práticas teatrais de renovação artística, tanto poéticas e estéticas como éticas, que muito se relacionam com as práticas brasileiras atuais discutidas neste estudo.

1.2 Perfil dos grupos de teatro elegidos

Buscar maior entendimento a respeito das relações poéticas, políticas e educativas presentes em um processo teatral vivido por um grupo de artistas – constituído, organizado e reconhecido socialmente pela sua produção – e os membros de uma comunidade da periferia urbana com pouca ou nenhuma experiência em processos de criação artística é a proposta desta investigação. Portanto, questões como a formação do grupo e dos artistas e as relações de aprendizagem – individual e coletiva – presentes em um processo de criação teatral em

comunidade permeiam este trabalho. Para tanto, foi preciso conhecer a trajetória dos grupos teatrais escolhidos, suas maneiras de organização e seus métodos de criação artística, além de reconhecer traços marcantes do estilo do teatro desenvolvido por eles.

Os projetos que escolhi analisar estão diretamente vinculados a dois importantes coletivos teatrais brasileiros. Além da longa e continuada trajetória de trabalhos teatrais, ambos os grupos são reconhecidos, também, pela busca de inovações cênicas tanto na poética dos seus espetáculos como nos seus processos criativos. Optei por trazer, a respeito dos grupos, apenas as informações que considerei relevantes para o entendimento e contextualização dos projetos visitados e analisados. Não me deterei aqui em descrever integralmente a trajetória destes grupos teatrais, em trazer dados detalhados sobre a sua formação, cronologia de espetáculos montados, conquista de espaços físicos, histórico de integrantes, crítica especializada e opinião pública a respeito deles. Meu foco se dá numa contextualização atual destes grupos de teatro que atravessaram décadas e aqui estão, no ano de 2010, desdobrando suas práticas artísticas em ações paralelas à criação de espetáculos.

Como são montados os espetáculos? Que elementos cênicos são priorizados nas montagens? Que temática é abordada cenicamente e qual relação se busca com os espectadores? Como é formado o elenco? São questões que guiaram a minha aproximação ao universo dos dois grupos elegidos. A partir de constatações importantes sobre o perfil dos grupos escolhidos, pude reconhecer e observar melhor as relações criativas que se estabelecem entre grupos e comunidades.

Embora existam pontos em comum, os grupos teatrais estudados apresentam características de organização coletiva diferentes. O *Ói Nós Aqui Traveiz* assina os espetáculos coletivamente e caracteriza-se pela criação coletiva, em que as funções são divididas entre os participantes da montagem, não havendo a figura de um diretor, nem todas as distinções de nomes na ficha técnica das montagens, como figurinista e cenógrafo,

iluminador, músico, elenco, entre outras. Já o *Teatro Oficina Uzyna Uzona* apresenta definidas as funções do espetáculo, como diretor, na figura central de José Celso Martinez Correa (embora haja também espetáculos dirigidos por Marcelo Drummond). Este grupo apresenta ficha técnica com as funções assinadas por cada artista envolvido à montagem, como elenco, direção geral, direção de arte, de luz, cenografia, banda, maestro, entre outros.

Minha aproximação com o universo criado por cada grupo escolhido se deu, principalmente, através da assistência a espetáculos destes e da leitura de publicações sobre tais. Além do contato com as montagens, como espectadora⁷, e da leitura de programas dos espetáculos, livros publicados sobre os grupos, matérias de revista e jornais e entrevistas publicadas, foram fontes de pesquisa também, vídeos⁸ de programas de TV, apresentados em rede nacional e local, que abordaram artistas e ações dos grupos estudados.

A respeito da organização dos grupos foi possível identificar, na trajetória artística de ambos, a influência de ideais libertários e não hierárquicos como os experimentados pelo, já citado, grupo norte-americano *Living Theater*. Nos EUA, os artistas deste coletivo buscavam revolucionar a cena teatral a partir da participação do público na encenação e da busca de uma renovação para o trabalho dos atores. Seus fundadores, Julian Beck e Judith Malina, descobriram a obra do autor e ator francês Antonin Artaud em 1958, através de livro *O Teatro e seu Duplo*. Os ideais de renovação teatral de Artaud, que faleceu em 1948, defendiam a importância do teatro não ficar reservado aos salões da elite, ocupando apenas espaços tradicionais, mas sim que fosse feito por pessoas que se preparassem para tal prática de renovação não só do teatro, mas também da vida e da sociedade. Em suas montagens, Beck e Malina buscavam maneiras diversas de ocupação do espaço além de “produzir algumas

⁷ Durante o desenvolvimento dos estudos pude assistir *A Luta II* – parte de *Os Sertões* (2006), *Os Bandidos* (2008) e *Cipriano e Chantalán* (2008) do *Teatro Oficina Uzyna Uzona* e *A Saga de Canudos* (2006) e *O Amargo Santo da Purificação* (2008) do *Ói Nós Aqui Traveiz*.

⁸ Programa *Roda Viva* com Zé Celso Martinez Correa, exibido pela TV Cultura em 1982 e *Palcos da Vida* sobre os 30 anos do *Ói Nós Aqui Traveiz*, exibido pela TVE em 2008.

transformações na cena já preconizadas por Artaud: em particular a diversificação vertical dos planos e a simultaneidade das ações, bem como o envolvimento do público pelo espetáculo.” (GUINSBURG, 2006, p. 101)

Este coletivo passou a realizar encenações rituais em que os atores apresentavam a si mesmos, sem haver necessariamente a representação de personagens e a relação do espectador com o espetáculo deixava de ser passiva, pois o ator abordava o espectador, conversava diretamente com ele e o conduzia. O grupo passou a desenvolver montagens sem a figura do dramaturgo e as obras encenadas surgiam a partir da colaboração dos membros do grupo, em um processo de criação coletiva. Em suas montagens enfatizavam que “o seu teatro livre era inseparável de sua orientação anarquista e pacifista e que constituía o resultado direto do estilo de vida comunitário do grupo.” (BERTHOLD, 2008, p. 520) Preservando seu espírito anárquico, o grupo aderiu a todos os temas censurados como as drogas, o sexo livre, a igualdade racial, a luta pelos direitos civis em todas as instâncias e contra a indústria bélica. Assim, a trajetória do grupo revela-se pela contracultura, unindo arte e comportamento, revolução estética e renovação de valores éticos.

Segundo o autor e professor brasileiro Jacó Guinsburg, o grupo de artistas do *Teatro Oficina* inicia a fase de tendências estéticas anárquicas no teatro brasileiro “quando Zé Celso dá novo rumo à história do coletivo mergulhando na experiência anárquica de *Gracias, Señor*”. (GUINSBURG, 2006, p. 96) É forte a ligação entre a renovação estética buscada pelo *Living Theater*, nos EUA, e a pretendida pelo grupo do *Teatro Oficina*, no Brasil. Tanto é que na década de 1970, antes ainda de montar *Gracias, Señor*, o grupo de artistas do *Teatro Oficina* recebeu o *Living Theater* para uma espécie de intercâmbio (juntamente com integrantes do argentino *Grupo Lobo*). Para Guinsburg, nenhum trabalho artístico resultou desta experiência, no sentido de haver a co-autoria de um espetáculo, mas consta que a troca de influências artísticas e comportamentais foi grande para ambos os grupos, cujas práticas

teatrais e grupais aproximaram-se bastante. Tanto no que diz respeito à organização anárquica do coletivo, no sentido de não ser hierarquizada, como no que se refere a uma estética teatral de maior contato com o espectador.

O uso de elementos que se contrastam e unem a ficção com a vida real, como dilemas humanos e os problemas sociais, e se contrapõe em tons festivos e de celebração é comum em obras teatrais que podemos chamar de ritualizadas. Manifestações teatrais que tem como objetivo não apenas o entretenimento, mas que buscam, de alguma maneira, ativar e mover o espectador para dentro da ação teatral. Assim acontece nos espetáculos de teatro “ritualizados” em que algumas cenas parecem ter “força centrípeta” que puxa os espectadores para dentro do acontecimento. Obras que tendem a unir artistas e espectadores como atores mesmo do acontecimento, como presenças atuantes do espetáculo.

Atualmente, o que mais me instiga em relação ao estudo dos dois grupos já citados é a busca de uma intensa comunhão entre artistas e espectadores. Zé Celso Martinez Correa, diretor do grupo paulista, defende a função que o teatro tem de reaproximar as pessoas, de contagiar e de apaixonar. Assim, em nossa época o teatro funcionaria como algo forte e combatente ao “extremo niilismo” e ao ceticismo. “O poder do teatro é também o fato de as pessoas se sentirem juntas e juntas se sentirem poderosas. Elas voltarem a se apaixonar pelos mortais.” (CORREA, 2002, p. 137)

Para o encenador, o teatro é onde se reinventa o ser humano de cada época, é o lugar em que podemos nos ligar ao que é essencialmente humano. Ele assume também a postura de quem acredita que a função do teatro é trágica, que o teatro como arte estabelece confronto com as forças reais da sociedade, com a realidade política e de comunicação com a cidade. Para ele, as manifestações da cultura popular brasileira têm uma teatralidade enorme e ele busca na TV, no carnaval, no futebol, entre outras manifestações populares, referências para a estética dos espetáculos que dirige.

Por sua vez, o grupo gaúcho declara abertamente a preocupação de que o teatro possa ser um instrumento de transformação da sociedade, além da necessidade de fazer um teatro que seja envolvido com as questões sociais e políticas do momento em que vivemos. A origem do grupo, no final da década de 1970, se deu em uma época de luta política, por liberdade democrática, por anistia para os presos políticos da ditadura militar, o que aponta o forte posicionamento político do teatro que o grupo pratica, vinculado sempre aos movimentos populares.

A proposta do grupo gaúcho é apostar que o teatro tem um potencial muito forte de transformação e esta busca se faz presente nos espetáculos. Paulo Flores ainda afirma que, com o passar dos anos, o grupo chega à conclusão de que: “Se, assistir a um espetáculo de teatro pode te mover, pode ser um momento de mobilização pra gente pensar e refletir sobre várias questões, fazer teatro, vivenciar o ato teatral muito mais poderá ser um elemento transformador.” (FLORES, 2008)

Todas estas vertentes de pesquisas teatrais que buscam provocar o espectador e tirá-lo de seu cômodo lugar de apreciador passivo são meios mais ou menos eficazes de se promover alguma transformação de cunho social. Seja da unidade para o todo: no indivíduo que participa e, por reverberação, no coletivo; seja do todo para a unidade: um determinado coletivo que mobilize de alguma forma cada indivíduo que o compõe ou dele se aproxima.

Como exemplo de encenações ritualísticas e de organização grupal de influência anárquica, apresento as experiências do *Teatro de Vivência* da *Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz* e das montagens em que se vivencia a prática do *Te-Ato* no *Teatro Oficina Uzyna Uzona*.

Teatro de Vivência é assim chamada uma das vertentes criativas da *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* e a outra vertente apresentada pelo grupo seria a do *Teatro de Rua*. Segundo seus artistas (em panfleto do projeto *Caminho para um Teatro Popular*,

distribuído pelo grupo em 2006), o *Teatro de Vivência* é “onde o espectador, integrado ao espaço cenográfico, vivencia os acontecimentos cênicos”. Uma definição complementar é também divulgada no site da *Tribo*, e apresenta o termo para designar a

Pesquisa, criação e encenação do espetáculo *A Missão – Lembrança de uma Revolução*, inspirado no autor alemão Heiner Müller, com a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*. Apresentando ao público o teatro investigativo da *Tribo*, fundada na pesquisa dramaturgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do autor. (site visitado em janeiro de 2010)

Nas experiências de *Teatro de Vivência* há uma forte intenção em aproximar o espectador da cena, em buscar sua participação efetiva no espetáculo e uma maior aproximação entre atores e espectadores. Como afirmou Paulo Flores, integrante fundador da *Tribo*: “A idéia de como ativar a participação do espectador é a origem do grupo. A gente chama este trabalho que faz até hoje de *Teatro de Vivência*, em que a gente tem o espectador vivenciando o acontecimento e não apenas assistindo a um espetáculo teatral.” (FLORES, 2008)

Logo, concluo que o *Teatro de Vivência*, proposto pelo grupo, fundamenta-se poeticamente no trabalho de experimentação do ator e esteticamente na integração do espectador à cena, proporcionando assim que atores e espectadores possam compartilhar de uma vivência teatral conjunta, estando ambos em ação.

Já a prática do *Te-Ato*, experimentada pelos artistas do teatro *Oficina Uzyna Uzona* é, segundo o autor brasileiro Armando Sérgio da Silva, um “nome com múltiplas significações que vão desde “te uno a mim”, até... “te obrigo a unir-se a mim”. (SILVA, 1981, p.203) Ainda para o autor:

O “Te-ato” seria a própria reinvenção da comunicação direta e funcionaria como defesa contra a forma piramidal com que os meios de comunicação impuseram suas mensagens aos cérebros desprevenidos. (...) Seria preciso então um novo homem, um novo ator para o “novo teatro”. As sociedades tecnológicas e do lazer desenvolveriam novas formas de “Te-ato”, como atividade de invenção crítica, através da comunicação direta, da qual participam progressivamente como “atuadores” todos os seus membros. O palco e a platéia estariam abolidos. (SILVA, 1981, p.204)

A intenção passa a ser a de que o espectador torne-se ativo no teatro. O autor aponta, também, que esta nova maneira de pensar e fazer teatro surgiu, na história do *Teatro Oficina*, após o contato deste com os ideais anárquicos e libertários de grupos norte americanos, como o *Living Theater*. A montagem de *Gracias Señor* (1970) teria sido o espetáculo em que houve a tentativa de levar o público a vivenciar o mesmo processo pelo qual passou “o Teatro Oficina do teatro ao ‘Te-ato’”. Uma aula em sete partes, de como transformar o espectador em atuador de ‘Te-ato’” (SILVA, 1081, p. 206), assim o descreveu Silva.

Esta visão do ator e do espectador experimentada, tanto pelo *Oficina* como pelo *Ói Nós*, cada qual com suas especificidades e motivações, se opõe ao espectador que vai ao teatro apenas para receber informações de forma passiva. E ao mesmo tempo defende a atividade coletiva, a ação conjunta que visa não só as mudanças na cena teatral, mas sim, a possibilidade de outra mudança: a atividade coletiva como possibilidade de transformação social.

Constato que a iniciativa de busca de maior interação entre atores e público, a abertura de possibilidade do espectador entrar em cena, de agir nela e de transformá-la em conjunto com os atores pode ser entendida como influência de ideais anárquicos na criação estética dos grupos teatrais já citados.

Sobre os temas elegidos para a criação dos espetáculos tal influência se faz notar, por exemplo, no forte tom de denúncia social e política presente em encenações do grupo gaúcho com os espetáculos de rua como *A Saga de Canudos* e *O Amargo Santo da Purificação*, ou nas encenações de *Os Sertões* e *Os Bandidos*, realizadas pelo grupo paulista. Outro aspecto a ser apontado é o tema do amor livre que se faz presente em muitas das encenações do *Teatro Oficina Uzyna Uzona* como na montagem *As Bacantes* e também em cenas de espetáculos mais recentes como *Os Sertões* e *Os Bandidos*.

Tanto o *Movimento Bixigão do Teatro Oficina* quanto o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social do Ói Nós Aqui Traveiz* configuram-se como práticas teatrais realizadas por artistas em comunhão com amadores, ou seja, moradores de bairros das grandes cidades de São Paulo e Porto Alegre que são estudantes, universitários, trabalhadores, artesãos, assalariados, funcionários públicos, profissionais autônomos, que praticam teatro independente de dedicarem-se à carreira artística como profissão.

Ainda sobre as possíveis influências da ideologia anarquista nas ações dos grupos estudados, observo que há um aspecto muito importante que pode ser relacionado a uma possível herança ou influência do teatro anarquista praticado no Brasil no início do século vinte, nas agremiações operárias de centros urbanos como São Paulo e Porto Alegre. É o fato de se fazer teatro com amadores, ou seja, com pessoas que não se dedicam ao teatro como profissão e que não são, nem pretendem ser, artistas profissionais. Esta é, sem dúvida, uma forte característica do teatro anarquista brasileiro, que era feito por intelectuais e operários e também por profissionais liberais, como costureiras e sapateiros, por exemplo. (GUINSBURG, 2006, p. 31)

Nos atuais projetos observados, em que grupos teatrais são geradores de oficinas de teatro em bairros das cidades, pude constatar que também é pretendido conquistar no grupo de participantes, o engajamento coletivo e a auto-gestão. Afim de que, em determinado momento, surjam novos grupos artísticos e novas pessoas interessadas em dar continuidade ao fazer teatral independente de se vincularem diretamente às encenações criadas pelos grupos teatrais geradores.

1.3 Estudos sobre Teatro e Comunidade

A idéia de Teatro Comunitário define práticas teatrais realizadas por um coletivo de pessoas que possuem já algum vínculo entre si, seja este territorial ou por afinidades

ideológicas e sociais. No meio teatral, quando usamos este termo, estamos nos referindo aos moradores de um bairro ou vila que se juntam, em sua própria região de moradia, para fazer teatro, geralmente mediados (facilitados ou dirigidos) por profissionais da área das Artes Cênicas. Existem inúmeras formas de se praticar Teatro Comunitário e, por trás de cada uma delas, existe também uma série infinita de ideologias e relações éticas e estéticas que se estabelecem. As diferenças podem ser percebidas em relação a espaço e tempo como, por exemplo: onde, quando e por quanto tempo é praticado o teatro? E também podem ser estabelecidas em relação aos objetivos ideológicos e sociais da prática em questão: Para quê fazer teatro? Para quem fazer teatro? Por que fazer teatro? Pesquisas já realizadas nos apontam importantes reflexões a respeito do tema, como o estudo realizado na Argentina a respeito do *Teatro Comunitário* e desenvolvido pela pesquisadora Marcela Bidegain.

A autora apresenta, em seu livro *Teatro Comunitario: Resistencia y Transformación Social*, o contexto em que surgem as práticas teatrais comunitárias na Argentina Pós-Ditadura, e reconhece seus antecedentes nas práticas de *Teatro Amador*, no *Teatro Independente*, no *Teatro Anarquista* e no *Teatro de Agit-Prop*. Para ela, o Teatro Comunitário argentino caracteriza-se por uma:

Cultura teatral que está fora das exigências do teatro comercial e desenvolve-se por um caminho diferente do teatro independente (ou experimental) atual. Ela parte de criações coletivas próprias e estabelece um olhar diferente ao fazer estético. Suas características têm semelhanças com o chamado teatro popular e com o teatro de rua. Pois vem das camadas populares e a elas é destinado e não tem a ver com o teatro de elite que reproduz textos dramáticos. (BIDEGAIN, 2007, p. 18)⁹

A pesquisadora defende, ao se analisar o contexto do Teatro Comunitário argentino atual, que é preciso considerar cada prática conforme algumas especificidades, como: camadas sociais, faixas etárias, metodologia de trabalho, ideologia, processos de criação, territorialidade, gestão de recursos, recepção, mecanismos de circulação e transformação. São

⁹ Texto original em espanhol. Tradução minha.

inúmeros os grupos teatrais comunitários atualmente em atividade na Argentina. Existe uma rede nacional de teatro comunitário que conta com a participação de 11 grupos, somente na Capital Federal. Cada grupo desenvolve seu método de trabalho a partir de sua demanda, de suas possibilidades artísticas, da cultura da sua região e de seus ideais éticos e estéticos.

O fenômeno denominado Teatro Comunitário que convoca a enormes setores populares, é uma das manifestações artísticas que convive na proliferação de micro poéticas e micro concepções estéticas que constituem o mapa da diversidade das formas de produção do teatro argentino atual.” (BIDEGAIN, 2007, p. 18)

Para exemplificar a força do movimento de Teatro Comunitário argentino contemporâneo, descreverei parte da trajetória e algumas características do pioneiro grupo portenho *Catalinas Sur*, que surge em julho de 1983, no bairro La Boca/Buenos Aires, a partir de reuniões do grupo de pais e mestres de uma escola do bairro. Os encontros/ensaios e posteriores apresentações eram realizados, inicialmente, na praça central do bairro. Em 1993, firma-se convênio com a política pública municipal de Programa Cultural nos Bairros e assim surgem oficinas de teatro, percussão, música, bonecos, máscaras, cenário, figurino, malabares, coral, murga, tango e confecção de instrumentos. Em 1997, o grupo aluga um galpão que é comprado em 1999. Em 2001, alugam o espaço ao lado onde existe hoje a oficina de cenografia e plástica (máscaras, bonecos, painéis), os camarins, a rouparia e as salas de ensaio.

Uma marcante característica deste grupo de Teatro Comunitário é a formação de grandes coletivos criativos. São três gerações que formam o grupo que hoje soma cerca de trezentos integrantes. As encenações contam com elencos de 80 e 120 pessoas e, em uma delas, são seiscentos os trajes usados na mesma apresentação. Nas palavras do diretor geral Adhemar Bianchi, uruguaio radicado em Buenos Aires, encontramos a auto-definição do grupo:

Somos um grupo de vizinhos que vemos no teatro a possibilidade de nos comunicarmos com outros vizinhos, através do teatro tentamos recordar o valor das nossas histórias individuais e coletivas e recuperar a memória que acreditou e

acredita em um mundo melhor. Parece exagerado dizer que o teatro pode mudar a sociedade, mas um grupo de homens e mulheres que fazem teatro pode levar adiante um projeto que não se feche nas novas modas globalizadas e se apóie nas ricas tradições e na história vital do popular. Quando o espetáculo termina e é aplaudido pensamos e sentimos que o teatro é uma forma de nos comunicarmos e também de resistir e que nossa utopia é possível. (www.catalinassur.com.ar)¹⁰

O grupo assume também a missão de expandir e transmitir a experiência artística buscando a capacitação de novos formadores. Inclusive alguns integrantes já se empenham como diretores de algumas oficinas oferecidas no *Galpão do Catalinas*. Outra forte característica do trabalho teatral realizado ali é o resgate da memória do bairro e a teatralização da sua história. A poética dos espetáculos do *Catalinas* está bastante baseada na pesquisa de costumes antigos do bairro *La Boca* e na memória dos moradores. Os espetáculos mais antigos (e ainda em cartaz) deste grupo são: *Venimos de muy lejos*¹¹ que trata da imigração italiana e da posterior miscigenação de povos e costumes no bairro; e *El Fulgor Argentino*¹², que traz, em um baile, o retrato da história do país através da passagem das décadas e de acontecimentos sociais e políticos. Assim, se trabalha sobre a referência de um saber que já é conhecido tanto pelos *atores-vizinhos* como pelos *espectadores-vizinhos*, o que torna a recepção muito objetiva e acessível, como afirma o diretor do grupo.

Além do pioneiro *Catalinas*, outros grupos de Teatro Comunitário estão em plena atividade na região do Mar da Prata, incluindo não só a capital Argentina, como outras províncias do país e também do vizinho Uruguai. Esta Rede de Teatro Comunitário foi fundada em 2003 e conta hoje¹³ com 27 grupos filiados. Entre estes, está o *Circuito Cultural Barracas*, fundado em 1996 e gerado pelo grupo portenho de Teatro de Rua *Los Calandracas*. Para os integrantes do *Circuito*, “o teatro comunitário é um projeto teatral da comunidade para a comunidade¹⁴.”

¹⁰ Idem.

¹¹ “Viemos de muito longe”.

¹² “O Resplendor Argentino”.

¹³ www.teatrocomunitario.com.ar - Site visitado em maio de 2009.

¹⁴ www.circuitoculturalbarracas.com.ar - Site visitado em agosto de 2008.

Segundo Bidegan, os principais espetáculos deste grupo são: *Los Chicos Del Cordel: Crónica de La exclusión anunciada*¹⁵, cuja temática é um retrato da nova paisagem urbana, da teatralidade do espaço urbano no cotidiano e “os vizinhos que atuam de si mesmos”; *El casamiento de Anita y Mirko*¹⁶, que cria uma festa de casamento, em tempo real, onde os espectadores são os convidados da festa, que é um acontecimento convivial entre atores e espectadores. Sobre a poética das montagens deste grupo, comenta a autora que:

Todos os elementos do *Teatro Tosco* estão novamente presentes para somar ao espetáculo características de sua própria poética: os tipos genéricos, os pensamentos apartes, as reflexões tópicas, as piadas de alusão local, a utilização dos imprevistos, as canções, os bailes, o ruído, as próteses, os enchimentos de espuma, os acessórios, penteados e a maquiagem carregada que caracteriza cada personagem. (BIDEGAIN, 2007, p. 132)

O termo *Teatro Tosco* é explorado pela pesquisadora para descrever a poética recorrente em montagens teatrais comunitárias na Argentina. Este termo é empregado, pelo encenador e autor inglês Peter Brook, para descrever um tipo de teatro que está próximo do povo. Para o encenador toda tentativa de revitalizar o teatro, desde a época clássica, se voltou às fontes populares. Brecht, Artaud, Jarry, Grotowski, Genet, entre outros, que assinam as grandes renovações cênicas da modernidade, tinham no popular as suas bases de inovação estética. Todos estes homens de teatro buscavam estreita aproximação do teatro com o povo, do espectador com o ator e com a dramaturgia, da vida com a arte.

A pesquisa aqui citada, desenvolvida em nosso país vizinho, apresenta grupos que trabalham a relação teatro e comunidade de forma bastante específica e localizada. A trajetória dos grupos estudados pela autora vincula-se ao desenvolvimento sócio-cultural do seu país, ocorrido após a ditadura militar, como aponta a pesquisadora, além de se apresentarem como trabalhos teatrais com poéticas bem características. Compreendo tais práticas como modelares por serem práticas teatrais que se propõe tanto à conscientização e

¹⁵ “Os meninos da sarjeta: Crônica da exclusão anunciada”

¹⁶ “O casamento de Anita e Mirko”

possível transformação da sociedade como se propõem também ao desenvolvimento de novas possibilidades para a linguagem teatral.

Outro ponto que saliento em relação à pesquisadora portenha é o fato de Marcela Bidegain colocar-se como pesquisadora participante, que vai a campo e participa ativamente do convívio com os grupos teatrais e com as comunidades onde o teatro é praticado. Entendo que a postura de pesquisadora-participante – que também procurei assumir durante a investigação prática realizada junto aos grupos de Porto Alegre e São Paulo – promove novos olhares sobre o teatro praticado nas comunidades e enriquece a análise das ações ali realizadas. Acredito também que, por se tratar de práticas teatrais contemporâneas, a postura de pesquisadora-participante conferiu alto grau de atualidade ao estudo argentino aqui apresentado.

1.4. O contexto das práticas teatrais comunitárias no Brasil

Atualmente, são muitas práticas teatrais comunitárias em desenvolvimento no território brasileiro e são diversos os estilos teatrais, as opções metodológicas, as possibilidades poéticas e os objetivos artísticos e educativos intrínsecos a estas.

Em centros urbanos, com maior concentração de comunidades pobres situadas nas regiões periféricas, é freqüente a realização de oficinas de teatro promovidas por organizações não-governamentais ou entidades filantrópicas sem fins lucrativos. Nestes projetos, geralmente, a prática do teatro integra uma programação cultural que envolve oficinas de artes, como dança, música, artes visuais, circo, vídeo, entre outras manifestações artísticas. O objetivo deles é oferecer oportunidades de formação a jovens e crianças que vivem em comunidades pobres, onde o acesso ao estudo e a arte é precário, a prática da violência é constante, e o tráfico de drogas e armas, a prostituição e o crime organizado são realidades presentes no dia-a-dia dos jovens. Como exemplos de projetos que tem a prática do teatro

como uma das atividades que são oferecidas aos jovens em formação, estão àqueles mantidos por ONGs que recebem apoios da iniciativa privada e de pessoas físicas. É o caso da *Associação Novo Olhar*, localizada em São Paulo capital, no bairro Bexiga (na mesma rua da sede do *Movimento Bixigão*) e, também, da *Associação Rede do Circo*, sediada na cidade de Cachoeirinha, região metropolitana de Porto Alegre.

Para o professor e pesquisador brasileiro Narciso Telles, o Teatro Comunitário surge na contramão do processo de marginalização do indivíduo. Assim, processos teatrais comunitários são importantes na formação das comunidades de periferia nos grandes centros urbanos, onde geralmente percebemos a exclusão social, o crescimento da violência, da criminalidade, da fome e do baixo nível de instrução. Segundo o autor, “o uso do teatro no desenvolvimento social vem ampliando seus espaços de atuação a partir da realização de projetos onde artistas, universidades, governo e organizações não-governamentais tornam-se parceiros em ações em todo o país”. (TELLES, 2003, p. 66)

Outros projetos sociais, em que a prática do teatro se faz presente, têm origem a partir da criação de políticas públicas. Ao exemplo dos *Pontos de Cultura* criados, nesta década, pelo governo federal, através do Ministério da Cultura, que incentivam a manutenção de projetos sociais em várias regiões do país. Muitos destes projetos têm o teatro como disciplina oferecida aos jovens participantes. Também promovidos pelo governo federal, com verba oriunda do Ministério do Trabalho e do Ministério da Educação, programas como os de “primeiro emprego” ou os “consórcios nacionais da juventude” incluem oficinas artísticas, entre elas o teatro. Estes programas nacionais visam à formação de jovens que moram em comunidades periféricas, em busca de suas primeiras oportunidades de emprego.

Apresento aqui dois municípios que se destacam pela criação de políticas públicas de fomento à produção artística e ao ensino e acesso à arte: Porto Alegre/RS e São Paulo/SP. Na capital gaúcha foi criado, pela Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, em 1993, o

programa de *Descentralização da Cultura*. Neste, são oferecidas oficinas artísticas e culturais nas cinco regiões da cidade, a partir de demandas estabelecidas pelo *Orçamento Participativo*. Dentre muitas oficinas oferecidas nas comunidades e bairros de Porto Alegre há sempre demanda para a realização de oficinas de teatro. Profissionais da área do teatro são contratados temporariamente, por aproximadamente um ano, para desenvolver oficinas com membros das comunidades e também montar e apresentar espetáculos em Mostra produzida pela coordenação do próprio projeto. Já na capital paulista a lei de fomento municipal para o teatro incentiva a criação de ações educativas e sociais aliadas aos projetos de montagens de espetáculos e de manutenção de grupos. Assim, profissionais do teatro, em São Paulo, passam a se dedicar, também, a projetos de oficinas de teatro em bairros da cidade, como forma de contrapartida social.

Outras instituições que também se engajam na geração de práticas teatrais comunitárias são algumas Universidades brasileiras que oferecem cursos de Licenciatura em Teatro (ou em Artes Cênicas). Essas incentivam projetos vinculados ao trabalho comunitário, seja através de cursos de extensão abertos à comunidade, seja dentro do próprio currículo do curso. Como é o caso da UDESC, que oferece disciplina em Teatro e Comunidade na graduação e na pós-graduação, da UNICAMP que já promoveu projeto de extensão com alunos, professores e detentos de Carandiru, da UERJ onde há grupo de estudos em Teatro e Comunidade, da USP e da UFRGS que possibilitam que os Trabalhos de Conclusão de Curso de alunos da Licenciatura possam incluir o estudo de práticas pedagógicas em realidades educacionais alternativas, como práticas teatrais comunitárias, entre outras.

Embora seja muito difícil precisar quantos grupos existam e como estas práticas são desenvolvidas, é preciso considerar que também existem práticas teatrais comunitárias realizadas em cidades interioranas, com povoados rurais ou comunidades pesqueiras. Nestes

casos, as mais comuns são as encenações anuais preparadas para fins de festividades religiosas como a Páscoa, o Natal, o Terno de Reis, entre outras.

Existe já a tentativa de mapear grupos, entidades, associações e organizações que mantenham práticas teatrais comunitárias no território nacional, trabalho que é muito extenso e demorado. Saliento aqui a iniciativa de criação do *Banco de Dados em Teatro Comunitário*, projeto de pesquisa desenvolvido no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, que busca mapear práticas teatrais comunitárias em diversas regiões do país. Bem como, começam a existir no Brasil publicações de livros que abordam o tema, como o recente *Teatro e Dança como Experiência Comunitária*, lançado pela Editora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, e outras publicações de artigos de pesquisadores brasileiros em revistas, periódicos e anais de eventos acadêmicos que focam a área de conhecimento dos estudos teatrais.

1.5 Conscientização e Teatro: Pedagogia da Autonomia e Teatro do Oprimido

Entendo que a prática teatral realizada em uma comunidade de periferia urbana não tem o objetivo comercial como princípio - pois tais práticas não visam prioritariamente à obtenção de um produto final com valor de mercado, nem à produção de lucro - tampouco tem como foco principal a formação de profissionais do teatro. Sendo assim, essas propostas teatrais aproximam-se ideologicamente de práticas de educação comunitária, onde processos de aprendizagem coletivos são priorizados a partir de relações humanas dialógicas.

Meu foco de interesse está em identificar práticas que buscam, no fazer artístico, meios de construção de identidade e aprofundamento de relações pessoais e sociais. Práticas teatrais que priorizem o diálogo e a experimentação como base do processo criativo e que possam servir como fonte de conhecimento, pesquisa e aprendizagem, formando indivíduos mais criativos, expressivos, críticos e conscientes da sua realidade. São estratégias capazes de gerar

discussão e análise das relações sociais, econômicas e culturais de uma comunidade específica, podendo proporcionar maior qualidade de vida aos participantes.

Neste sentido a prática da criação artística, no teatro comunitário, recebe influência da proposta do educador pernambucano Paulo Freire. Ele afirma que a conscientização não pode existir fora da práxis, ou seja, sem que a ação e a reflexão formem uma unidade indissolúvel. Por isso, a conscientização é um compromisso histórico, uma inserção crítica na história, implicando que o homem assuma papel de sujeito que faz e refaz o mundo.

Os princípios da educação emancipadora, proposta por Freire, baseados no diálogo, no respeito às diferenças, no período de conhecimento e reconhecimento entre os membros da comunidade e os mediadores/facilitadores podem auxiliar muito o trabalho teatral a ser desenvolvido com comunidades de periferia urbana. Segundo Freire, ensinar não é transmitir conhecimento e sim criar possibilidades para a construção do conhecimento. Para o autor, o “respeito à autonomia e à dignidade de cada um é um imperativo ético e não um favor que podemos ou não conceder uns aos outros.” (FREIRE, 2006, P. 59). O educador defende a prática de uma educação popular e dialógica, baseada em relações de igualdade, no convívio entre seres humanos, no respeito às vivências, experiências e ao conhecimento de cada sujeito, em sua visão particular do mundo e da sociedade. Em seu livro *Pedagogia da Autonomia*, ele defende a autonomia do sujeito em seu processo de aprendizagem e a criação do que ele chama de um bom *clima pedagógico-democrático* em que o educando vai aprendendo à custa de sua prática e “que sua curiosidade como sua liberdade deve estar sujeita a limites, mas em permanente exercício. Limites eticamente assumidos por ele.” (FREIRE, 1996, p. 85) Assim, o autor estabelece íntima ligação entre ética, educação e a postura de se acreditar que uma mudança social é possível:

Um dos saberes primeiros, indispensáveis a quem, chegando a favelas ou a realidades marcadas pela traição a nosso direito de ser, pretende que sua presença se vá tornando convivência, que seu estar no contexto vá virando estar com ele, é o saber do futuro como problema e não como determinação. O mundo não é. O mundo está sendo. Como subjetividade curiosa, inteligente, interferidora na objetividade

com que dialeticamente me relaciono, meu papel no mundo não é só o de quem constata o que ocorre mas também o de quem intervém como sujeito de ocorrências. Não sou apenas objeto da História mas seu sujeito igualmente. No mundo da História, da cultura, da política, constato não para me adaptar mas para mudar. (FREIRE, 1996, p. 76)

Para Freire, ensinar exige a convicção de que esta mudança é possível, exige curiosidade e exige também a consciência do inacabamento. Exige do educador uma intensa predisposição criativa e uma crescente consciência crítica diante de si mesmo, dos outros e do mundo. Exige que educadores e educandos compreendam-se enquanto seres históricos, culturais e inacabados. O autor defende que cabe ao educador a busca constante de si mesmo, de seu aprimoramento como sujeito em relação a outros sujeitos e ao mundo. Logo, cabe a ele entender-se como inacabado e estar sempre predisposto a criar. Com a consciência de seu inacabamento, o professor (mediador ou facilitador) entra em contato com os membros de uma comunidade para desenvolver um processo de aprendizagem a partir de vivências compartilhadas, ou seja, um processo coletivo de aprendizagem e de criação.

Em processos de Educação Popular (idealizados por Freire para a alfabetização e educação de adultos) educandos e educadores unem-se movidos pela sua curiosidade, pelos seus valores éticos, pela busca de aprimoramento pessoal, comunitário e social e também, pela ampliação de suas consciências, críticas e criadoras.

Mulheres e homens, seres histórico-sociais, nos tornamos capazes de comparar, de valorar, de intervir, de escolher, de decidir, de romper, por tudo isso nos fizemos seres éticos... Estar longe, ou pior, fora da ética, entre nós mulheres e homens, é uma transgressão. É por isso que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. (FREIRE, 1996, p. 33)

Aprendizado coletivo por natureza, o fazer teatral implica em intensa comunhão de saberes e de experiências pessoais e sociais. Entendo que toda prática teatral é educativa e envolve valores éticos e estéticos. Ao pensarmos em um processo educativo em teatro, sobretudo em uma prática teatral comunitária realizada com homens e mulheres de uma determinada comunidade periférica, deve ter-se sempre a consciência do caráter formador de

tal prática e do espaço que se abre para o desenvolvimento de qualidades criativas, éticas, estéticas e críticas nos sujeitos envolvidos.

Augusto Boal, em seu livro *Teatro do Oprimido*, relata uma experiência que foi realizada dentro do Programa de Alfabetização Integral (ALFIN) nas cidades de Lima e Chacabuco, no capítulo *Uma experiência de teatro popular no Peru*. Em nota de rodapé, o próprio autor comenta que “O método de alfabetização utilizado por Alfin era, naturalmente, inspirado em Paulo Freire.” (BOAL, 1991, p. 136) O autor ainda conta que as experiências que foram feitas consideravam o teatro como linguagem que pode ser utilizada por qualquer pessoa. “Quero mostrar através de exemplos práticos, como pode o teatro ser posto ao serviço dos oprimidos, para que estes se expressem e para que, ao utilizarem esta nova linguagem, descubram igualmente novos conteúdos.” (BOAL, 1991, p.138)

Boal defende que a prática do teatro é uma prática política e que é um erro pensarmos o teatro isoladamente como linguagem e produção artística de elite. “Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política. [...] pretendo igualmente oferecer algumas provas de que o teatro é uma arma. Uma arma muito eficiente. Por isso, é necessário lutar por ele.” (BOAL, 1991, p.13) Na visão do autor, todos os grupos “verdadeiramente revolucionários devem transferir ao povo os *meios de produção teatral*, para que o próprio povo os utilize, à sua maneira e para os seus fins. O teatro é uma arma e é o povo quem deve manejá-la!” (BOAL, 1991, p.139) Para ele, as possíveis transformações na sociedade dependem, antes de tudo, de atitudes éticas. Ele apresenta uma definição muito clara sobre a postura ética e defende que esta seja fundamental no desenvolvimento de uma prática teatral que se pretende transformadora.

A ética é fundamental. Não falo do aspecto moral, mas da ética. A moral vem do latim *mores* e quer dizer costumes. (...) Mas eu estou falando de ética. Ética vem do grego *ethos*, que significa uma tendência de direção a alguma coisa supostamente superior, que teria o sentido de algo melhor do que aquilo que já existe. O estado teria um *ethos* que iria para um estado perfeito. O *ethos* significa alguma coisa que se almeja, não algo que se tem como é a moral, mas alguma coisa que se quer ter, que se deseja construir. (TELLES; PEREIRA; LIGIÈRO, 2009, p. 185)

Constato que é grande preocupação de Boal para com a popularização do teatro, bem como a sua defesa da importância do fazer teatral como prática de aprendizagem popular e coletiva e também como ensaio para uma possível transformação social.

Assim sendo, concluo que uma prática teatral engajada na transformação da sociedade apresenta características que são artísticas, relacionadas às criações teatrais realizadas, estéticas, referidas aos vínculos estabelecidos com a recepção e também éticas, que são aquelas aliadas ao desejo de transformação da sociedade e da melhoria da qualidade de vida dos sujeitos sociais.

CAPÍTULO 2

PROJETO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO: FORMAR QUEM? COMO? PRA QUÊ?

2.1. Ideais e objetivos dos projetos estudados

Uma das categorias que elenco para analisar os projetos *Teatro como Instrumento de Discussão Social e Movimento Bixigão* é a que diz respeito aos ideais que guiaram o surgimento e norteiam o desenvolvimento de ambas as práticas teatrais. Para destacar e compreender tais ideais torna-se importante, sobretudo, refletir acerca da implantação dos projetos, do histórico já percorrido e dos objetivos principais que os sustentam e mantêm em atividade.

A respeito do *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, constatei que o projeto surgiu da vontade de expandir a prática de oficinas de teatro, que já aconteciam na *Terreira da Tribo*, aliada à proximidade que o grupo mantinha com comunidades da periferia de Porto Alegre a partir de apresentações de espetáculos de rua. Clélio Cardoso, artista que está envolvido às ações do grupo desde 1986, lembra alguns questionamentos que impulsionaram a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* a desenvolver oficinas de teatro nos bairros:

Porque não desmembrar? Por que não expandir esta oficina que era feita no espaço da *Terreira*? Porque não, além de levar o teatro, levar uma idéia de como construir um espetáculo? De não só levar o espetáculo montado, mas de como levar pra periferia a idéia de um processo de criação de um espetáculo de rua ou mesmo de um espetáculo de sala. (CARDOSO, 2009)

Antes ainda da criação do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, aconteceu a *Oficina Popular de Teatro* na Vila Maria da Conceição. Pouco tempo depois teve início outra oficina, desta vez na Vila Santa Rosa. Logo após, surgiu a oficina da Restinga Nova. As duas primeiras foram ministradas, inicialmente, por Paulo Flores e a terceira começou a ser ministrada por Clélio Cardoso. Este comenta que tal oficina inicia a partir de um diálogo estabelecido com a Prefeitura Municipal de Porto Alegre. “Era uma parceria em

que a gente entrou com a idéia, com o projeto todo pra Prefeitura, na época em que o PT tinha a sua primeira gestão. Assim ficou este formato de *Oficina Popular de Teatro*". Ainda sobre o histórico das *Oficinas Populares de Teatro* em Porto Alegre, o pesquisador Clóvis Massa constatou que o início destas confunde-se com a história da *Tribo de Atuadores*. A respeito da implantação destas oficinas ele conclui que:

O Projeto de Teatro Como Instrumento de Discussão Social da Terreira da Tribo surgiu em 1988, com o objetivo de fomentar grupos de teatro na periferia. Tendo o apoio do CODEC, órgão que mais tarde originou a Secretaria de Estado da Cultura, os integrantes da Terreira da Tribo responsabilizaram-se em ministrar oficinas de teatro para a comunidade da Vila Maria da Conceição. Naquele momento, a Terreira também desenvolvia o circuito de apresentações de espetáculos de rua pelos bairros de Porto Alegre, denominado Caminho para um Teatro Popular. (MASSA, 2004, p.17)

Segundo o autor, no final da década de 80 os membros de um grupo cultural assistiram a um espetáculo do *Ói Nós* na Vila Santa Rosa e “encaminharam um ofício à Secretaria Municipal da Cultura. A solicitação de apoio à oficina foi aceita e o grupo do Juventude Operária Católica recebeu a coordenação de um dos fundadores da Tribo de Atuadores”. Paulo Flores passou então a coordenar uma oficina teatral no bairro e esta resultou em montagem apresentada em 1991 pelo grupo cultural *Não Podemos Si Entregá Pros Home*, da Vila Santa Rosa.

Ainda no início da década de 90, durante o ano de 1993, teve início a oficina de teatro no bairro Restinga Nova. Para o ator Clélio Cardoso, a oficina da Restinga pode ser considerada a mais antiga do projeto, pois ela começou no início da década de 90 e, mesmo com algumas pausas, permanecia acontecendo em 2008. Esta já foi ministrada pelos artistas Clélio Cardoso, Paulo Flores e, desde 2005, é ministrada por Renan Leandro. Clélio¹⁷ conta que:

¹⁷ Ao citar os artistas entrevistados, com quem convivi, como pesquisadora-participante, durante o estudo de campo, me permito usar, em alguns trechos, os seus primeiros nomes. Como é o caso de Clélio Cardoso, Tânia Farias, Paulo Flores, Sílvia Prado, Pascoal da Conceição e Flávia Lobo. Já em relação aos autores, utilizo a forma convencional que é usar os sobrenomes como referência.

(...) a gente conseguiu desenvolver um trabalho lá, mostrando que é possível produzir um trabalho com o pessoal da periferia, com assessoria nossa. Lá, algumas pessoas entenderam este projeto. Tanto que uma das pessoas, que na época era uma criança, o Renan, hoje está oficineiro. Hoje ele está capacitado pra dar a oficina. (CARDOSO, 2009)

A realização de oficinas é uma prática constante na história do grupo. Sendo assim, entendo que desta prática formativa inicial deriva não só o projeto aqui analisado, mas também a *Escola de Teatro Popular* iniciada no ano 2000 com a primeira *Oficina de Formação de Atores*. O curso é ministrado pelos artistas do *Ói Nós* e por alguns professores convidados e possui carga horária de 1.600 horas/aula, durante dezoito meses. Foi possível observar que muitos artistas que participavam das montagens teatrais da *Tribo de Atuadores*, apresentadas nos anos de 2008 e 2009, iniciaram sua formação teatral nas *Oficinas Populares de Teatro* ou na *Oficina de Formação de Atores*, ou mesmo em ambas.

Constatei que a característica formativa *Ói Nós* se torna explícita na presença do ator Renan Leandro e da atriz Tânia Farias. A atriz, que está vinculada ao grupo desde o início da década de 90, conta que sua formação se deu dentro do *Ói Nós*. Iniciou participando de oficina e logo passou a atuar em espetáculos do grupo. Paralelamente, passou a acompanhar a oficina na Restinga, que na época era ministrada por Paulo Flores, a ministrar a *Oficina Livre* de teatro na *Terreira da Tribo* e a desempenhar funções administrativas e burocráticas. Com base na sua formação conquistada pela prática do teatro, Tânia reflete que:

O processo de criação de um espetáculo é um baita jogo de aprendizagem porque tu pensas um monte de coisas que nunca pensou, tu aprendes. Eu aprendi história fazendo os trabalhos do *Ói Nós*. Eu posso dizer que eu aprendi de verdade fazendo teatro, muito mais do que na escola, no colégio. É porque tem todo um processo que te instiga e que daí tu queres fazer (...) tu vais aprender sobre história, sobre filosofia, sobre cultura, porque precisa, tu precisas entender. Tu precisas ter propriedade pra falar daquilo, pra propor coisas para aquele espetáculo. Então esse é o compromisso do *atuador*, daquele cara que precisa compreender o processo como um todo, e defender uma tese em cena, uma teoria, uma idéia. Tu precisas saber sobre este fazer. (FARIAS, 2009)

Este depoimento de Tânia apresenta a idéia do projeto formativo do grupo: a formação pela prática e reflexão acerca do fazer teatral e dos temas sociais relacionados às montagens criadas. Entendo que este projeto formativo se faz presente não só na preparação dos atores e

nas montagens teatrais, mas estende-se também a outras ações como a *Escola para Formação de Atores* e, sobretudo, aos ideais e objetivos que regem o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*.

Segundo a atriz, que atualmente é ministrante da oficina na Vila Pinto, “a idéia toda do projeto é deixar rastros. É fazer com que as pessoas continuem tocando aquilo pra diante (...) a oficina não é para formar ator, é pra gente ser mais cidadão, então o teatro como um instrumento pra isso”. A atriz ainda aponta que uma das funções da oficina é fomentar a idéia de que praticar teatro possa tornar-se uma coisa comum, possa fazer parte do cotidiano: “como jogar futebol, por exemplo, ou sentar e beber cerveja pra conversar com os amigos.” Pois o teatro é também “uma brincadeira, um exercício, um jogo”, comenta Tânia. Ela lembra que no início da oficina na Vila Pinto pôde perceber que a comunidade não tinha contato com esse tipo de atividade e que agora, com a realização da oficina desde 2006, percebe que as pessoas já reconhecem esta atividade dentro da comunidade. Este reconhecimento pelos moradores da vila é também um dos objetivos da oficina. “Por exemplo, tem oito pessoas envolvidas na oficina, tem cinquenta pessoas que vieram assistir a peça. A população do Brasil é imensa, isso não é nada. Mas é alguma coisa. (...) O nosso trabalho é assim, de formiguinha. (...) É perceber a importância do pequeno gesto”.

A importância do pequeno gesto está em perceber o reconhecimento do teatro pela comunidade de um bairro que não tinha contato com esta arte e envolver moradores interessados em praticar e assistir teatro. Está, também, em saber que este trabalho é uma prática de aprendizagem e que aprender é um processo permanente e constantemente inacabado. Paulo Freire, no livro *A Pedagogia da Autonomia* já advertiu que: “Ensinar exige consciência do inacabamento”. Pois saber-se inacabado é ter a consciência das limitações de seu trabalho. Assim, entendo que o artista, assim como o educador, que possui consciência de

seu inacabamento, está sempre sujeito à experimentação, à busca de novas formas de expressão e de novos caminhos para sua incompletude.

Como professor crítico, sou um “aventureiro” responsável, predisposto à mudança, à aceitação do diferente. Nada do que experimentei em minha atividade docente deve necessariamente repetir-se. Repito, porém, como inevitável a *franquia* de mim mesmo, radical, diante dos outros e do mundo. Minha *franquia* ante os outros e o mundo mesmo é a maneira radical como me experimento enquanto ser cultural, histórico, inacabado e consciente do inacabamento. (FREIRE, 1996, p. 50)

Tornar livre, franco; desimpedir; facilitar; passar além de, transpor: são palavras que explicam o ato de franquear. Sendo assim, relaciono a esta “franquia de mim mesmo”, a qual se refere Freire, com o trabalho das oficinas nos bairros periféricos. O ator torna-se uma “franquia de si mesmo”, ao assumir-se educador na comunidade onde atua. E o grupo de teatro torna-se, também, “franquia de si mesmo”, ao desdobrar-se em novas práticas teatrais que surgem a partir de sua interferência artístico-educativa nos bairros da cidade. Influência e é também influenciado por estas novas realidades que passam a fazer parte de seu contexto artístico.

Considero que o objetivo do projeto é, desde a sua implantação, ainda na década de 80, a formação de grupos culturais nas regiões periféricas de Porto Alegre. Grupos culturais que tenham, inicialmente, o teatro como prática comum. Mas que possam desdobrar-se em outras atividades culturais que sejam importantes para a comunidade da região. Paulo Flores dá o exemplo da Restinga, onde ex-integrantes de uma das primeiras oficinas criaram uma rádio comunitária no bairro. Para ele, este é também um dos ideais do projeto, a formação de grupos culturais que sirvam à expressão e à discussão de questões locais.

Entendo que o ideal que guia o projeto é a busca de maior igualdade de acesso ao conhecimento e à cultura, bem como a mobilização política dos sujeitos envolvidos. O desenvolvimento do pensamento crítico, da consciência política e da possibilidade de questionar padrões sociais vigentes, entre vizinhos ou pessoas que compartilham das mesmas dificuldades sociais. Ou seja, acreditar na possibilidade de que tomar consciência da

realidade, através do diálogo, possa impulsionar a transformação e a diminuição das desigualdades sociais.

Para contextualizar o *Movimento Bixigão* e analisar seus ideais norteadores e seus objetivos, torna-se importante conhecer sua trajetória desde a implantação, situá-lo ao histórico do *Teatro Oficina* e também, ao próprio histórico bairro Bexiga.

O Bexiga na década de 50 era um bairro periférico ao centro de São Paulo, pois a locomoção era difícil, o que tornava o bairro aparentemente distante. A partir da década de 60, o perfil do bairro começa a mudar e, por haverem grandes imóveis, como galpões de fábrica, com baixas taxas de aluguel, muitos grupos de teatro passaram a alugar espaço ali. Na visão de Pascoal da Conceição, ator do *Teatro Oficina Uzyna Uzona* e oficineiro do *Bixigão*, “neste momento você tem o *TBC* alugando aqui, o *Arena* e também o *Oficina* alugando aqui, além de outros grupos que alugavam galpões aqui para poderem construir o seu trabalho”. (CONCEIÇÃO, 2008)

Já na década de 70, época em que o Brasil estava sob o regime de ditadura militar, o bairro passa por modificações estruturais em função de um grande investimento na construção civil. Cria-se então o plano diretor para a cidade de São Paulo, projeto para longo prazo que prevê modificações na estrutura urbana da cidade. Nesta época é construído o Elevado Presidente Costa e Silva, mais conhecido como *Minhocão*, que passa na frente do *Teatro Oficina* (Rua Jaceguai, nº 520). Segundo Pascoal da Conceição, a implantação do *Minhocão* fez com que os terrenos do bairro desvalorizassem muito, e sendo assim, quem pode investir comprou terrenos ali a baixos preços. Inclusive o terreno onde está situado o *Teatro Oficina* foi negociado nesta época. Zé Celso Martinez Corrêa, diretor da companhia, recebeu uma carta dando-lhe preferência para a compra do imóvel, já que pela lei do inquilinato a preferência de compra deveria ser do atual inquilino, conta Pascoal. Assim começa “A luta do *Teatro Oficina*”, como se referem os artistas em relação às tentativas de conquista e garantia

pelo espaço do teatro e seu entorno. Desde as primeiras negociações para que o Teatro pudesse ser tombado pelo patrimônio cultural do Estado de São Paulo, até as atuais negociações para manter o seu entorno também preservado existe uma luta que diz respeito não só ao espaço físico. Está em questão o conflito entre valores culturais e financeiros, entre ideais imobiliários e monetários dos investidores, no caso o *Grupo Sílvio Santos* e os ideais artísticos, culturais e ideológicos do grupo de artistas que mantém o *Teatro Oficina* em funcionamento, afirma o ator entrevistado. Ele ainda conta que houve uma reunião entre ambos os grupos e na tentativa de negociar limites para a região:

E o Zé disse: eu não quero este pedaço, eu quero tudo! E eu quero construir uma Universidade Antropofágica Brasileira aqui neste lugar! E eles falaram: Mas este terreno é nosso. E o Zé falou: Não, este terreno é da humanidade! A humanidade é que vai dizer o que vai ser construído aqui. Não é porque você tem dinheiro que você vai dizer, quem vai dizer é a humanidade. (CONCEIÇÃO, 2008)

“A Humanidade é que vai decidir o uso deste lugar. Mas que presunção!”, comenta Pascoal, referindo-se à “fé cênica” de Zé Celso ao negociar. Assumindo a postura de crer na situação imaginada, na utopia e na provocação aos valores comerciais estabelecidos. Esta postura de defesa de sonhos, de ideais de liberdade e de transgressão de valores sociais é uma marca do *Oficina*, seja no teor e na forma artística de suas montagens teatrais, seja, também, na maneira em que o coletivo se coloca frente a questões políticas e sociais.

Mas, na verdade, o que o Zé descobriu naquele momento é que ele tinha encontrado um adversário, um antagonista a altura dele. Porque a aspiração econômica do *Grupo Sílvio Santos* de comprar, de alterar o perfil urbano da cidade, ela era o espelho de aspiração de teatro e de transformação que o *Teatro Oficina* tem. (CONCEIÇÃO, 2008)

A história do *Teatro Oficina* atrela-se à presença da ditadura, da censura e da luta por direitos de expressão no Brasil. Algumas heranças deste período fazem-se latentes no depoimento de Pascoal da Conceição, que aponta que “uma das premissas da ditadura foi a limitação do imaginário, a limitação do sonho. Assim a tua liberdade é tolhida”. (CONCEIÇÃO, 2008) A busca de direitos da livre expressão artística, da valorização da

cultura e da arte Brasileira como uma luta política, social e artística, bem como a garantia da conquista do espaço físico para o desenvolvimento do trabalho artístico, refletem ideais que norteiam as ações deste coletivo artístico que é hoje em dia a *Associação Cultural Oficina Uzyrna Uzona*, mantenedora do *Teatro Oficina*.

Então é um privilégio ter o Zé Celso aqui, ele é um privilégio do Bexiga, do Brasil. Ele é um cara que consegue ter a visão e sensibilizar outras pessoas pra esta loucura e pra poder acreditar nisso. E o *Bixigão* acaba se alimentando artisticamente desta situação também. Faz parte do nosso trabalho explicar pro Brasil esta situação, não sei se explicar, mas mostrar artisticamente. (CONCEIÇÃO, 2008)

Para Pascoal, o trabalho mais bonito de se fazer no teatro *Oficina* é “jogar luz” na situação de embate entre liberdade artística, riqueza cultural e valorização da condição humana em contraste com realidades como a pobreza, a limitação do imaginário popular, provocadas pelo período da ditadura, e pela supervalorização financeira. Logo a “briga” entre o *Teatro Oficina* e o *Grupo Sílvio Santos* seria um reflexo deste contraste de valores sociais. Referindo-se a esta “luta”, o ator comenta que “o *Bixigão*, na verdade, é irmão desta situação.”

O que é o *Bixigão* na verdade? Ele é um filho criado pra ser o que joga luz, também, nesta situação. Porque o nosso trabalho aqui não deixa de ser uma maneira, por aproximação, por osmose ou por chegada, jogar eles nesta situação, jogar o Bexiga, o prédio nesta situação. Não deixa de ser isto. (CONCEIÇÃO, 2008)

O *Movimento Bixigão* surgiu em 2001, a partir do convívio entre as crianças do bairro Bexiga e os artistas do *Teatro Oficina*. Os trabalhos com as crianças do bairro começaram através de aulas de capoeira ministradas por Pedro Epifânio, que na época era porteiro do *Oficina*. Ele deu aulas de capoeira para as crianças em uma quadra esportiva do Bexiga, e também para os atores. Segundo Sílvia Prado, atriz do *Oficina* e coordenadora do *Movimento*, na mesma época em que o capoeirista colocava os artistas do *Teatro* em contato com as crianças do bairro, já existia a questão do conflito entre o *Teatro Oficina* e o *Grupo Sílvio Santos*. A atriz conta que, em “paralelo a isto, o Zé foi escrevendo o *Manifesto Bixigão*, que era esta proposta de fazer uma Universidade Popular.” (PRADO, 2008)

Por outro lado, a partir de observações e análise de relatos, também pude averiguar que quando o *Movimento Bixigão* foi iniciado, o objetivo era envolver o *Teatro Oficina* com as crianças do bairro, através do oferecimento das oficinas de arte e também durante a criação e montagem do espetáculo *Os Sertões*. Considero que estas foram as suas ações iniciais. Houve então, na mesma época, a escritura do *Manifesto Bixigão*, documento de cunho conceitual que defende a criação da *Universidade Antropofágica Popular* a ser desenvolvida no teatro e seus arredores. Proposta que vai contra o projeto da construção de um centro comercial na região. Entendo que ambos os fatores impulsionaram a tentativa de fortalecimento de vínculos entre moradores do bairro Bexiga e artistas do *Teatro Oficina*.

Desde então o *Bixigão* se modificou muito, passou por diferentes fases, estabeleceu-se em outros prédios que não o *Teatro Oficina* e teve seu perfil inicial bastante alterado. Observei que muitosicineiros que atuavam no *Movimento Bixigão* durante o período em que a pesquisa de campo foi realizada não eram vinculados ao *Teatro Oficina*. A administração direta das demandas do projeto também não era realizada integralmente por artistas da *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona*. O local das atividades já não era mais o *Oficina* e os participantes das oficinas não eram mais crianças, e sim jovens entre os 16 e os 30 anos. Constatei também que a existência do projeto, durante o ano de 2008, ficou bastante vinculada à exigências do MINC (Ministério da Cultura), por ter se tornado um *Ponto de Cultura*. Sendo assim, na época em que convivi no *Bixigão*, o *Movimento* passava por uma etapa de adaptação a uma nova realidade de público, de espaço, de demanda financeira e administrativa. Entretanto seu vínculo direto com a atividade artística do *Teatro Oficina* permanecia, principalmente, através da participação dos jovens envolvidos ao *Movimento* em montagens teatrais do *Oficina* e do convívio semanal com alguns artistas do grupo.

A partir de tais mudanças, surgiu a busca de certa autonomia do *Bixigão* em relação ao *Teatro Oficina*. Sílvia comenta: “Não que ele seja independente, porque ele sempre vai ser e a

gente sempre vai ter a filosofia do *Oficina*, tanto que você viu, não é? A peça daqui não é uma peça de ONG, não tem nada a ver, ela é chocante. Eles estão pegando outro caminho.”(PRADO, 2008) Este comentário reflete uma busca de identidade ao ensino-aprendizado do teatro que é praticado no *Bixigão* e a preocupação em se estabelecer novos rumos. Entendo assim que o desejo é que o *Movimento* não seja mais diretamente ligado à demanda de produção artística do *Teatro*, mas que também não se enquadre no perfil de ação sócio-educativa das muitas Organizações Não-Governamentais que atuam na periferia de São Paulo.

Sílvia argumenta que tanto a casa como a criação dos diversos cursos, e toda a estrutura atual que o *Bixigão* conquistou, surgiu desta busca de autonomia e de identidade. E também da necessidade de promover e aprofundar conhecimentos e experiências dos envolvidos, ou seja, o conhecimento de si mesmo e de seu próprio corpo. Ela enfatiza que objetivo do *Bixigão* não é formar atores. “Pra mim o grande ponto é formar grandes seres humanos porque se não tiver isso, não vai adiantar. O cara vai ser um ator, mas vai ser um escroto (...)”. Para ela, a “grande questão do *Bixigão*” é que cada um descubra mais a si mesmo:

O objetivo de tudo isso é eles se acharem e descobrirem a sua potência porque daí eles podem fazer qualquer coisa. O importante não é eles terem um emprego e sim eles se descobrirem e terem um trabalho. E não só se desenvolver [no sentido] de conseguir pagar conta, mas de conseguir se transformar e assim transformar o mundo através disso. (PRADO, 2008)

A atual coordenadora do *Movimento Bixigão* afirma ainda que, para eles, o importante não é atingir quantidades de pessoas e muito menos propaganda. Segundo ela, não interessa que se tenham cem jovens ou crianças em atividades: “Não tem que ter isso, porque aí fica pulverizado e vira recreação. Eu não quero fazer recreação, isso não me interessa.” Sílvia questiona: “Quem vai sair daqui?”. Provavelmente “vão ser três pessoas, que vão fazer a diferença”, conclui a atual coordenadora do *Movimento*.

Quanto aos objetivos do *Movimento Bixigão*, é possível considerar dois aspectos. Um deles é mais amplo e diz respeito à mudança de valores sociais. Mudança esta que sugere a maior valorização do ser humano, de seu desenvolvimento expressivo, sensível, artístico, intelectual, bem como uma maior valorização da cultura e do pensamento crítico. Mudança essa que vai contra os padrões sociais vigentes de educação para o trabalho e do ensino tecnicista e também contra a lógica do mercado da produção artística. E há, também, outro aspecto mais restrito, que diz respeito ao envolvimento dos moradores do bairro Bexiga com o *Teatro Oficina* e com a busca da preservação deste como patrimônio cultural. Junto a esse, considero, também, a possibilidade do projeto formar novos artistas envolvidos ao *Oficina Uzyrna Uzona*, visto que a companhia não possui uma escola de formação de atores.

A contínua modificação de sua estrutura, de sua sede e do público a que se destina demonstra uma característica fundamental que tem o *Bixigão*: a inquietude. O *Movimento Bixigão* é uma ação artístico-pedagógica de caráter experimental e se desenvolve por tentativas, erros e acertos. Os ideais que guiam o projeto são os da contracultura, ou seja, fomentar a busca de novas escolhas, de novos valores culturais e novas expectativas de vida para as crianças e jovens que dele participam.

2.2 Artistas-oficineiros: da criação artística como processo de aprendizagem

Motivada a refletir sobre a postura dos artistas do *Ói Nós*, no papel deicineiros, questionei alguns deles a respeito de seus métodos de trabalho, além de acompanhar encontros, ensaios e apresentações teatrais nas comunidades. A partir das observações constatei que, apesar de todas as oficinas fazerem parte de um mesmo projeto artístico-pedagógico e da maioria dos artistas-oficineiros terem sua formação teatral realizada dentro do grupo, cada ministrante desenvolve seu método de trabalho, sua maneira de estabelecer

vínculos com a comunidade do bairro e seu próprio estilo de interagir com o grupo de participantes.

Embora seja possível observar diferentes posturas em cadaicineiro, é possível constatar a marca do grupo nas atividades realizadas nos bairros, como afirma Clélio: “Claro que quando tu vais como integrante de um grupo é fato que tu levas como bagagem todo o teu aprendizado no grupo, tudo o que tu fazes dentro do grupo vai junto contigo pro bairro, nas oficinas”. (CARDOSO, 2009) O ator acrescenta ainda sobre a importância da troca de experiências e do diálogo que deve ser estabelecido com os moradores dos bairros:

(...) a gente vai com uma idéia e ao mesmo tempo a gente vai aberto pra perceber a demanda comportamental daquele grupo. Tu vais aberto pra um diálogo com a comunidade. Que vai influenciar na construção de um processo pedagógico e na construção de um produto disso, no caso um espetáculo, uma *performance* ou um exercício. Então esta abertura é o que permite esse vai-e-vem. (CARDOSO, 2009)

Estabelecer permanente diálogo com os participantes das oficinas é um ideal pedagógico perseguido pelos artistas do *Ói Nós* quando atuam como ministrantes de oficina teatral nos bairros. Um processo de aprendizagem dialógico é feito a partir da coexistência de diferentes pontos de vista, de diferentes sujeitos com suas bagagens de experiências, de conflitos, de erros e também de acertos, discussões, consensos e conquistas coletivas. Tânia Farias afirma, a respeito de sua postura comoicineira na Vila Pinto:

Brigar é um crescimento, discutir sobre a vida da pessoa e os conflitos que ela está tendo em casa, num papo informal, tomando um café, é oficina. Tudo faz parte, não tem coisa que não interesse. Nada é perda de tempo, porque de repente naquele papo informal ali, é alguma coisa que tu estás discutindo. (FARIAS, 2009)

Assim sendo, discussões acerca da realidade vivida pelos participantes, do dia-a-dia do bairro, da cidade e do contexto sócio-cultural em que vivem é finalidade da oficina. Constatando então que o princípio educativo do projeto não é a transmissão de técnicas teatrais, de estilos de encenação ou a montagem de texto dramático. Claro que há domínios e técnicas que circulam entre artistas mais experientes e principiantes, há leitura e estudo de textos dramáticos, técnicas de improvisação teatral, de preparação de ator através de exercícios de

expressão corporal e vocal, mas esta não é a finalidade, como afirmam osicineiros entrevistados. Portanto, concluo que o projeto *Teatro como instrumento de Discussão Social* visa o exercício do teatro e o convívio criativo entre artistas e participantes, ampliando a formação crítica dos indivíduos envolvidos em tal prática artística.

Entendo que o exercício da criação artística já é formativo por si só e que, no processo criativo, as técnicas artísticas são ferramentas para a criação e expressão do homem e, no caso do teatro, principalmente, para a expressão de um coletivo. A aquisição de técnicas não deve ser objetivo, mas ela é necessária para a prática da linguagem artística escolhida, neste caso, o teatro. Sendo assim, aponto como fundamental a aprendizagem de técnicas teatrais, quando se elege o teatro como linguagem artística a ser praticada em oficinas nos bairros. A respeito deste comprometimento com a arte do teatro, aponta oicineiro do Parque dos Maias que:

Ali está a influência de um rigor, da busca de um rigor, sem a conotação fechada desta palavra, mas um rigor de atuação, de entendimento do que se vai falar, do texto. De um rigor também de cuidado do que se vai mostrar enquanto estética. Claro que guardando as proporções de possibilidades e de experiências de cada um. Mas isso a gente busca sempre transmitir, essa característica do *Ói Nós* de um teatro sempre comprometido com a ética. E a gente acha que isso é a alma que tem e as outras coisas vem como consequência. (CARDOSO, 2009)

A prática do teatro implica adquirir novas habilidades físicas, eleger criticamente um tema, improvisar cenas, discutir coletivamente um texto e fazer escolhas interpretativas, conceber a peça, as personagens, escolher adereços e objetos, entre outras exigências. Fazer teatro pode proporcionar um amplo processo compartilhado de aprendizagem poética e ética. Paulo Freire afirmou que o fato de nós, seres histórico-sociais, nos tornarmos capazes de “comparar, de valorar, de intervir, de escolher, de decidir, de romper” é o que nos torna seres éticos. Em defesa do comprometimento ético com a aprendizagem, ele afirma:

Estar longe, ou pior, fora da ética, entre nós mulheres e homens, é uma transgressão. É por isso que transformar a experiência educativa em puro treinamento técnico é amesquinhar o que há de fundamentalmente humano no exercício educativo: o seu caráter formador. (FREIRE, 1996, p. 33)

No contexto do projeto estudado, acredito que a falta de comprometimento com a qualidade do teatro que é praticado refletiria falhas no próprio processo de aprendizagem proposto. Já que o processo de aprendizagem se dá por meio de uma experiência e pela incessante busca de qualidade para esta experiência. No caso das oficinas, a experiência é artística. Portanto, é fundamental que haja a busca pela qualidade artística desta experiência. É importante que haja o aprendizado de elementos da linguagem teatral, o estudo do texto escolhido para montagem (se for o caso), a experiência da concepção artística e do engajamento que se faz necessário ao sujeito criador.

Desta forma, fica evidente que, dentro da oficina no bairro, a maneira que se pratica teatro tem bastante influência do teatro que é feito pelo grupo. Pois é com a sua experiência no grupo que o artista-oficineiro guia a prática no bairro. Constatei que não há um método pré-estabelecido dentro do *Ói Nós*, para a coordenação da oficina. Cadaicineiro desenvolve seu método de trabalho no bairro, de acordo com a sua experiência artístico-educativa e com as demandas do local e dos participantes. Segundo oicineiro do Parque dos Maias:

É trabalhado também dentro do grupo que oicineiro tenha liberdade de ação e essa liberdade dá a possibilidade desta transformação, de que lá seja criada outra coisa, lá na periferia. Que não é a cópia ou a forma, ou a receita ou a repetição. Isto acontece. (CARDOSO, 2009)

Tânia Farias conta que, na oficina que ministra na Vila Pinto, ela coordena os encontros participando, muitas vezes, das atividades que propõe como exercícios de aquecimento corporal e de dança. Segundo ela, o tema de que trata o *exercício cênico* criado na oficina da Vila Pinto surgiu a partir de improvisações dos participantes que traziam repetidas vezes a temática do trabalho e do desemprego. A partir daí, aicineira foi em busca de texto dramático relacionado e apresentou ao grupo *A Comédia do Trabalho*, de Sérgio Carvalho. Sobre sua experiência na Vila Pinto, ela diz que:

Eu tento levar pra lá o que eu aprendi e o que eu aprendo todo dia no *Ói Nós*. Essa ideologia mais libertária, esta idéia de construção coletiva. Tem muita improvisação, tem muita construção de cena, todo mundo dá idéia, todo mundo dá palpite, todo mundo briga, e eu brigo junto. Talvez essa seja uma singularidade. (FARIAS, 2009)

Pelo que pude observar, em cada bairro que visitei, desenvolveu-se um estilo de coordenação de oficina. Em alguns bairros, como Belém Velho e Parque dos Maias, as oficinas iniciaram em 2008 e estavam, ainda, em período de implantação, cada uma a seu modo. Diferentemente das oficinas que já passaram por este primeiro processo, como a da Vila Pinto e das oficinas mais antigas como a do Humaitá e da Restinga.

Martha Haas estava iniciando a oficina no bairro Belém Velho, com grupo de principiantes, quando a visita de campo foi realizada. A oficina teve início em agosto de 2008 e havia passado pela troca do espaço físico da creche municipal do bairro para uma sala do Amparo Santa Cruz. Marta contava com a presença e o auxílio de Sandra que trabalha junto ao *Ói Nós*, fazendo contra-regragem dos espetáculos, portanto já possui experiência teatral e convívio com o grupo. O grupo, nos dois dias em que visitei Belém Velho, era formado por quatro oficinandas. Elas entravam em contato pela primeira vez com um texto dramático: *De nada, nada Virá*, peça de Brecht, foi o texto que Martha escolheu e propôs ao grupo. Observei que seu objetivo era iniciar a implantação da oficina no bairro, envolver novos participantes e, em curto prazo, preparar um exercício cênico para ser apresentado na *Mostra Jogos de Aprendizagem*, no *Território Cultural*, que aconteceria em dezembro. Os encontros que participei tinham o caráter de aulas de iniciação teatral: prática de jogos de concentração, exercícios de consciência corporal, improvisação e prática vocal (com textos de poemas escolhidos pelas participantes). A postura de Martha, como artista-oficineira, é a de quem propõe tarefas e ao mesmo tempo às pratica junto com o grupo. Constatei que esta postura facilitava a aproximação das alunas ao jogo e ao debate proposto ao final do encontro.

Em relação ao texto, concluo que a discussão aprofundada sobre a peça de Brecht, suas possibilidades de sentido, de entendimento e de apropriação à realidade do grupo, ficou

em segundo lugar. Embora eu entenda que, naquele momento, a prioridade era a prática de elementos básicos da linguagem teatral e a primeira aproximação a um texto de escrita dramática. A oficina iniciara há poucos meses e ainda contava com poucas participantes. Assim sendo, entendi como positiva a minha participação ativa naqueles encontros, tanto na leitura do texto, como na prática corporal de aquecimento, dos jogos coletivos e em dupla, como no debate ao final dos encontros, em que o grupo pode conversar sobre a aula, o projeto e, inclusive, sobre a minha presença ali como artista-pesquisadora.

Renan Leandro dava continuidade à oficina no bairro Restinga, com um grupo de oficinas que já possuía alguma experiência teatral. Quando visitei a Restinga, a montagem sobre o texto *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*, de Brecht, já estava concluída, o texto escolhido, portanto, as discussões iniciais sobre o texto já haviam sido feitas. Portanto, como não acompanhei as discussões que este gerou no grupo, acompanhei apenas os últimos ensaios antes da apresentação pública deste exercício cênico. O grupo contava com aproximadamente seis integrantes e mesclava moradores do bairro e ex-alunos da *Oficina de Formação de Atores da Terreira*. Observei que, mesmo o grupo já possuindo alguma experiência com a prática do teatro, a presença do oficinairo era ainda fundamental para o andamento do ensaio. No início do encontro, Renan propôs que cada oficinairo fizesse seu aquecimento corporal individual e, logo após, propôs o início de uma atividade coletiva de aquecimento vocal. Naquela noite, o oficinairo propunha e observava, mas não praticava os exercícios junto com o grupo.

Constatei que o trabalho de Renan estava mais próximo ao trabalho de um facilitador, coordenador, ou mesmo diretor, que encaminhava o ensaio geral, observando o desenvolvimento das cenas e as marcações já criadas pelo grupo. Preocupando-se com o tempo das ações, com as falas, com os cantos, as transições de cenas, bem como com a cena inicial e final. Como pesquisadora-participante, percebi que minha presença, naquele dia, não

favoreceu o encontro, pois tomei parte dele para realizar entrevistas, o que causou certa dispersão no grupo e atrasou o início da passagem geral das cenas, que já estava prevista.

Clélio Cardoso reiniciava a oficina no Parque dos Maias em local recém conquistado. Ainda estava trabalhando com a divulgação da oficina junto à comunidade do bairro, através de uma faixa colocada na entrada da sala utilizada que fica na praça central do bairro. O grupo de oficinas estava recém formado e já havia escolhido um texto para montagem de cena, *Arena conta Zumbi* de Augusto Boal. No dia da minha primeira visita ao bairro, todos trabalhavam na escolha dos trechos do texto de Boal, que se refere à escravidão no Brasil, e escreviam um roteiro de cenas, que incluía elementos da cultura afro-brasileira, como os *orixás*. Em outro encontro, por sugestão de um dos participantes, foi convidado um *babalorixá* que explicava melhor ao grupo as características destas entidades religiosas. Clélio coordenava os encontros, participava das escolhas junto com o grupo e dava sugestões. A peça montada ali na oficina contava também com a sua participação como ator, inclusive no dia em que foi apresentada ao público. Foram duas as visitas que fiz ao Parque dos Maias: na primeira delas assumi a postura de observadora do encontro e fiz alguns registros de imagens. Observei que neste dia minha presença foi um pouco estranhada pelo grupo, principalmente quando fiz os registros de imagens. Já no segundo dia pude entrevistar alguns participantes e participar da aula explicativa que o grupo todo recebeu sobre a cultura afro-descendente dos *orixás*. Constatei que Clélio, como artista-oficineiro, participa tanto das discussões, da criação do roteiro e das combinações das cenas como da feitura delas, junto com o grupo de oficinas. Ele estimulava o desenvolvimento das discussões, a fala de todos participantes, ouvia e dava suas opiniões, bem como sugeria soluções cênicas, como o uso de instrumentos musicais, por exemplo. Observei que sua presença como participante ativo do exercício cênico proposto ali no Parque dos Maias foi fundamental para a sua realização, naquele momento.

Paulo Flores, coordenador da oficina do bairro Humaitá, é grande defensor da idéia de que se formem grupos culturais autônomos nas comunidades e esses possam dar continuidade ao trabalho iniciado pela oficina. Ele inclusive comentou que talvez nem seja o teatro a linguagem que permaneça praticada autonomamente pelo grupo, mas que a oficina de teatro tem o papel de fomentar o interesse pela atividade cultural no bairro. O grupo formado no bairro Humaitá possui alguma experiência teatral, pois a oficina ali existe desde 2003. No dia em que fui visitá-los, os oficinandos preparavam o local para apresentar a peça *A Saga de Galatéia*, montada como produto da oficina. A apresentação seria para uma turma da EJA (Educação de Jovens e Adultos) de uma escola municipal do bairro e o grupo se preparava para apresentação sem a presença do oficineiro. O grupo de oficinandos do Humaitá mesclava jovens e adultos moradores do bairro e ex-oficineiros da Escola da *Terreira*, sendo que estes inclusive já atuavam em apresentações de espetáculos do *Ói Nós*. Entendo que a postura que Paulo Flores assume como oficineiro ali no Humaitá é a de coordenador, estimulador e fomentador de uma prática teatral que se estabeleceu no bairro e que já não tem mais o caráter de oficina de iniciação teatral. Ali no Humaitá, minha presença foi recebida com bastante curiosidade pelo grupo que antes e após responder às entrevistas me questionaram sobre os objetivos e ideais de meu projeto e sobre a minha trajetória pessoal como artista e pesquisadora.

Importante considerar que, no caso do projeto acima citado, todos os ministrantes de oficinas nos bairros são integrantes da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, ou seja, todos os artistas-oficineiros pertencem ao grupo teatral gerador do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*. Característica que diferencia muito os dois projetos aqui estudados. Pois, no *Movimento Bixigão*, da *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona*, os ministrantes das oficinas no bairro não são necessariamente artistas do *Oficina*. Portanto, refletir criticamente sobre o trabalho dos artistas como oficineiros do *Movimento Bixigão*

implicaria analisar o trabalho de todos os artistas envolvidos ao *Movimento*, sejam eles vinculados ou não ao trabalho artístico do *Teatro Oficina*.

Para preservar as peculiaridades do projeto e também por uma questão de foco de análise, limitarei à análise que segue ao depoimento de artistas que permaneciam vinculados, simultaneamente, à *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona* e ao *Movimento Bixigão*, na época em que a visita a São Paulo foi realizada. Pois constatei que não é a maioria dos artistas do *Teatro Oficina* que está envolvida com o *Movimento Bixigão*. Assim como não são todos os oficinairos do *Bixigão* envolvidos na produção teatral do *Oficina*. Logo, não é possível afirmar que o projeto foi gerado e é mantido integralmente pelo grupo teatral.

Inclusive observei que existe certa resistência por parte de alguns artistas em relação ao vínculo do projeto com o grupo. Bem como existem certas resistências da parte de alguns oficinairos do *Movimento* em relação à participação dos jovens na produção artística da companhia. Isso se confirma pelo depoimento de Sílvia Prado, que coordena o *Bixigão*, mas não ministra nenhuma oficina, já que segundo ela, a tentativa que teve, bem no início do projeto, não foi positiva. “Tentei uma vez com os meninos lá na quadra (...) mas eu não sou boa professora. Tem que ter uma técnica pra isso.” A atriz acrescenta contando que:

Lá no grupo tem gente que não tem saco, nem paciência e nem vontade. Tem gente que se relaciona assim: Ai que saco! A gente chama esse projeto de: *Em uma coisa existem muitas coisas - A luta do Movimento Bixigão dentro do Teatro Oficina*. É normal, não dá pra obrigar ninguém a ter um amor por isso. O próprio Zé dizia às vezes, (nos *Sertões*): Eles não podem entrar em cena agora! Porque não dá pra um cara que cuida da encenação se preocupar em ensinar (...) não tem esse tempo. (PRADO, 2008)

Afirma a coordenadora, ao comentar que valoriza muito o fato de que todos os que trabalham no *Movimento* apostam no *Bixigão* e acreditam no projeto, sejam eles artistas do *Oficina*, ou não. Constatei que este é um grande impasse ao desenvolvimento do projeto. Pois consta que existem discordâncias na companhia teatral, por parte de alguns artistas, em relação à existência do *Bixigão*. Ao passo que também existem discordâncias, por parte de

algunsicineiros do *Bixigão* que não são da companhia, em relação ao vínculo que os jovens mantêm com as produções dos espetáculos do *Teatro Oficina*. Estes impasses, embora dificultem a coesão entre *Oficina* e *Bixigão* – o que os torna unidos e ao mesmo tempo separados – fomentam discussões e posicionamentos críticos importantes por parte de todos os participantes, inclusive aos oficinandos.

Os artistas envolvidos no *Oficina*, que trabalhavam junto ao *Bixigão*, em dezembro de 2008, época em que foi realizada a pesquisa de campo, eram: Silvia Prado, na coordenação; Pascoal da Conceição, na Oficina de Interpretação; Flávia Lobo, na Oficina de Figurino; Letícia Coura, na Oficina de Voz; Lucas Weglinski e Elaine Cesar, na Oficina de Vídeo. Já a bailarina e ministrante da Oficina de Corpo Adriana Mafú, o arquiteto Yoda, responsável pelos equipamentos de mídia e ministrante da Oficina de Rede de Informações, o “Léo”, artista de rua e ministrante da Oficina de Difusão Arte-Mídia, o Vítor Trindade, percussionista e ministrante da Oficina de Música, o ministrante da Oficina de Dramaturgia Ferdinando Martins e as ministrantes da Oficina de Voz, a fonoaudióloga Taísa Palma e a arte-educadora Maíra Gerstner, são profissionais que trabalhavam no *Bixigão* sem ter vínculos com a criação ou produção teatral do *Oficina*. “Todo mundo que está aqui está apaixonado por esta causa. Seja do *Oficina* ou não”, afirma Sílvia Prado, salientando a importância da afinidade que o artista que trabalha no *Bixigão* deve ter com os ideais do grupo:

A gente teve várias fases. No começo, quando fomos pra Alemanha, os professores não eram do *Oficina*. (...) Mas não é que a gente não chama outro artista, mas é que não tem como chamar pessoas que não tenham nada a ver com a nossa filosofia tribal. O cara pode ser do Imbú, do Camarões e da Rússia, mas tem que ter a ver com a nossa tribo. (PRADO, 2008)

Realmente, pelo que pude constatar em campo, são muitos os oficineiros que não estão vinculados diretamente à produção artística do *Oficina*, mas que vinculam-se como arte-educadores que estão engajados aos objetivos do *Movimento*. Porém, esta não é uma característica permanente no *Bixigão*. Flávia Lobo, ministrante da Oficina de Figurino, conta

que houve um período, no início das atividades do *Bixigão*, em que as oficinas eram todas ministradas por artistas do grupo. Foi a época em que a *Associação Oficina Uzyna Uzona* dedicava-se à produção e montagem das primeiras partes do espetáculo *Os Sertões* de Euclides da Cunha. Essa montagem contou com cinco peças de longa duração (aproximadamente seis horas cada peça) e com um grande elenco. Foi durante o início dessa grande montagem que começaram as atividades do *Movimento Bixigão* dentro do *Teatro Oficina*.

A encenação de *Os Sertões* foi toda realizada com as crianças em trabalho de oficinas diárias. Destas oficinas, sete integrantes, entre crianças e jovens, foram escolhidos pra integrar o elenco do espetáculo, enquanto os outros integrantes realizavam as oficinas oferecidas e integravam o “coro do *Bixigão*” nas apresentações das peças que compunham “*Os Sertões*”. Sobre a relação das crianças que participavam do *Bixigão* com o processo de montagem do espetáculo, Sílvia Prado comenta que:

A idéia era ver o que é que tinha na peça que se podia fazer oficina. Se fazia a oficina coletiva e sempre se tentava achar na peça uma cena em que fosse aplicada esta oficina coletiva. Então, na maioria das peças, tem alguma cena que tem o coro do *Bixigão*. (PRADO, 2008)

Todos os participantes faziam parte do coro e para os personagens foi feita uma seleção. Esses selecionados, que passaram a fazer parte do elenco do espetáculo, viajaram junto com o grupo, inclusive em viagem internacional para a Alemanha. Os participantes que não viajaram ficaram fazendo atividades no *Teatro*. Flávia, que já fez produção para o *Teatro Oficina* e começou a trabalhar em 2004 na produção do *Bixigão*, afirma que, na época:

Tudo acontecia só no *Teatro*. Até a produção do *Teatro* era no *Teatro*, não existia nem a *Casa de Produção*, nem o local que existe hoje de depósito (...) nem a casa do *Bixigão*. Era tudo no *Teatro*. Nesta época ficava todo mundo lá, e se comia ali no mezanino do meio. Então tinha café da manhã, almoço e depois tinha lanche. Funcionava o dia inteiro. Tinha a turma da manhã e a turma da tarde, mas se ficava lá o dia todo. (LOBO, 2008)

A artista conta que, para tanto, houve o envolvimento de familiares de alguns participantes. Como é o exemplo das mães de duas meninas participantes que auxiliavam com as refeições. Uma delas preparava a comida e outra buscava frutas no “Sacolão” e trazia para o *Teatro*. Sílvia explica que, para serem desenvolvidas todas as atividades no próprio *Teatro Oficina*, o espaço era dividido assim:

A aula de fotografia era no banheiro do *Teatro*, daí o almoço era numa mesa que a gente punha na segunda galeria e todo mundo comia. A aula de vídeo era dentro da fonte porque era ali que tinha o sinal de televisão, a percussão eles construía pelo espaço e artes plásticas, também, eles construía pelo espaço. Cada dia era uma proposta. Eles faziam a fotografia no bairro, na rua, o que eles achassem interessante. Depois se ia pro laboratório, no banheiro, filmar. (PRADO, 2008)

O grupo que permaneceu em atividades no *Oficina* produziu uma mostra do que foi criado durante este período, para apresentar no dia do aniversário do *Teatro Oficina*. A avaliação que Sílvia faz é a de que “essa fase foi muito boa, porque foi muito concentrada e teve um produto bem interessante.” O produto desta fase foi não só a mostra de final de ano a que se refere a atriz, mas também a participação das crianças na montagem de *Os Sertões*.

Os Sertões foi uma fórceps, porque de repente você pegou um monte de gente que tava aí no mundo e falou: Olha, vem aqui sexta, sábado e domingo, pega teu figurino e *pápá*... E eles tinham esta agilidade e essa plugação, porque eles são muito ligados e tem essa facilidade com a mídia e essa facilidade e maleabilidade artística que fez com que eles pudessem produzir dentro disso. (PRADO, 2008)

Constato, assim, que o surgimento do *Bixigão* esteve vinculado à própria montagem de *Os Sertões*, projeto teatral grandioso realizado pela *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona* durante os anos de 2001 a 2006. Porém, depois desta montagem, com suas temporadas e viagens, o grupo teatral passou a dedicar-se a outros projetos de encenação. O *Teatro Oficina* precisou ser ocupado para novos ensaios e temporadas e assim o *Bixigão* passou por uma grande mudança estrutural.

Paralelo a isto, surgiu o projeto *Revista Bixiga Oficina do Samba*, coordenado pela atriz e musicista Letícia Coura, também ministrante da Oficina de Música. Este projeto

possibilitou a continuação e a reestruturação do *Movimento* e concretizou a produção de uma revista, um Cd e um DVD documentário:

Foi um ano e meio de pesquisa, ensaios, shows, gravações, oficinas de percussão, canto, cordas, piano, capoeira e teat(r)o, entrevistas para o documentário, treinamentos, experiências, primeiras apresentações do Trio Revista do Samba com a participação das crianças e adolescentes do Movimento Bixigão, tudo acontecendo junto e paralelamente à criação e montagem dos espetáculos Luta I e Luta II, as duas últimas partes d’Os sertões do Teatro Oficina. E a luta pelo Teatro de Estádio, a própria luta já uma conquista desta pequena multidão, por um espaço aberto para o bairro e para a cidade. (COURA, 2006, P.5)

Durante o período em que este projeto foi desenvolvido, houve o fortalecimento dos vínculos com a *Escola de Samba Vai-Vai*, forte expressão cultural do bairro e sediada oficialmente no Bexiga desde 1930. O vínculo já fora estabelecido pelo capoeirista Pedro Epifânio, um dos iniciadores do *Bixigão*, que era integrante da *Vai-Vai*. Tal vínculo foi então fortalecido pelo trabalho conjunto de integrantes do *Bixigão*, da *Vai-Vai* e do *Oficina*. A música passou a ser o foco das atividades do *Movimento* neste período e os métodos de ensino, aprendizado e interpretação em música foram experimentados pelos participantes do *Movimento Bixigão*. Sobre este processo de ensino/aprendizagem em música, Flávia lembra que “na oficina de violão era: Olha, esta nota é assim *tlin tlin tlon*. E passavam a aula fazendo *tlin tlin tlon*. Daí, que no fim do ano não tinha mais aluno, eles tinham desistido deste processo construtivo, sabe?” (LOBO, 2008) Aicineira ainda afirma que:

Isto era uma coisa que eles não tinham vivido ainda no teatro. Porque mesmo nestas outras oficinas de música que aconteceram (...) eles aprendiam uma música inteira em uma aula, cantando. Mas na hora de gravar um CD eles viram a dificuldade que é e que se na hora de gravar ficou ruim tem que fazer de novo, e de novo, e de novo. A gente ficou oito horas, depois doze horas e foi um dia inteiro pra gravar uma música e gravou. Tudo bem está lá e o CD é lindo! (LOBO, 2008)

Esta necessidade da repetição e do entendimento de uma nova linguagem, com a minuciosidade que a música exige, foi uma nova forma de aprendizagem e uma experiência também vivida na gravação do CD. Na época do desenvolvimento deste projeto foram muitos os artistas envolvidos e as crianças e jovens do *Bixigão* tiveram também aulas com outros

artistas e não somente com atores e músicos do *Oficina Uzyna Uzona*. Embora, neste período, as atividades educativas do *Movimento* continuassem ligadas a criações artísticas do *Oficina* ou vinculadas a este e seus artistas.

No ano de 2007, o *Movimento Bixigão* teve seu projeto aprovado para funcionar como um *Ponto de Cultura* do Ministério da Cultura. A partir de então estabelecem-se assim novas mudanças na estrutura educativa, organizacional e artística do projeto. Novas exigências passam a existir e novas pessoas passam a integrar o *Bixigão*, tanto da parte dosicineiros, como da parte dos oficinandos. Para o início desta nova etapa, foi realizada uma seleção para participar do *Movimento*. Foi também criado um quadro de aulas, com diversas oficinas, incluindo algumas existentes anteriormente e outras novas. O quadro de aulas composto para segundo semestre de 2008 foi o seguinte: Aulas de segundas a quintas, das 13h30min às 20h, sextas, das 13h30min às 18h, sábados, das 13h às 14h50min, e domingos, das 10h às 18h. Todos estes horários a serem preenchidos pelas oficinas já citadas anteriormente, incluindo também atividades como jardinagem, dança - afro e aulas de português e inglês. Este “quadro de aulas” previa aproximadamente a carga horária de 20 horas semanais de atividades.

Durante o período da visita de campo não foi possível observar todas as atividades, pois esta aconteceu no momento em que os participantes preparavam a mostra da *Semana Cultural do Bixigão*. Apresentarei aqui apenas os procedimentos adotados pelo ator Pascoal da Conceição, ministrante da Oficina de Interpretação.

O ator trabalhou, com o grupo de oficinandos, o texto “A Entrevista” de Harold Pinter. Quatro esquetes foram criadas a partir do mesmo texto e apresentadas por quatro diferentes grupos de oficinandos, em seqüência, para o mesmo público. Segundo o oficineiro: “Eu trabalhei no sentido de orientar pra questão dos fundamentos, ou seja, com a noção de que o público tem que escutar o que a gente está falando, de que a gente tem que ter um objetivo no que está fazendo”. Pascoal comentou que apenas apresentou o texto para o grupo e passou

para os afinados apenas alguns fundamentos da linguagem teatral. Ele afirmou também que os quatro grupos criaram as cenas como quiseram, do seu jeito, com os elementos que escolheram e com a maneira de ser, de interpretar e de dizer de cada integrante. O ator afirmou também que buscou:

(...) tentar também, principalmente, uma coisa que é fundamental pro trabalho do *Bixigão*, que é o próprio trabalho do *Oficina*. É de que todo o texto pra nós, atores do *Teatro Oficina*, todo o texto está sendo jogado e instrumentalizado nas situações que a gente vai viver. Nunca ele é só um texto, ele é um texto que está a serviço de a gente conhecer quem está aqui, está a serviço de a gente apresentar a casa em que estamos fazendo. É um texto que está junto com o processo que a gente está vivendo e foi isto que todo mundo tentou vivenciar e essa foi a verdade que todo mundo foi encontrando através do texto. (CONCEIÇÃO, 2008)

“Todo mundo que está aqui sabe que nós estamos na criação da *Universidade Antropofágica da Cultura Brasileira* e não sabemos o que é e ainda como fazer isto, mas todo mundo está fazendo isto e o nosso trabalho tem sido este” (CONCEIÇÃO, 2008). Esta fala foi dita por Pascoal da Conceição no momento final da apresentação dos esquetes na *Semana Cultural*.

A partir dos depoimentos dos artistas-oficineiros, de observações, reflexões e comentário sobre seus trabalhos, torna-se evidente o caráter autoral que possui o trabalho dos ministrantes das oficinas nos bairros, ou seja, o papel autônomo dos artistas como educadores. Guardando as características funcionais, ideológicas, espaciais e estéticas de cada projeto analisado, o caráter autoral, criativo e experimental, do trabalho do artista-oficineiro, é um ponto incomum encontrado em todas as oficinas que acompanhei.

Mesmo no projeto do *Ói Nós Aqui Traveiz*, em que há certa unidade de ação e de objetivos, através de um projeto pedagógico mais estruturado e unificado, há espaço, no trabalho do artista-oficineiro, para ele estabelecer padrões criativos de aprendizagem, ao seu estilo. Já no projeto do *Oficina Uzyna Uzona*, esta característica torna-se ainda mais evidente, pois como as definições de objetivos e de ação permanecem borradas e não há ainda um

projeto artístico-pedagógico bem definido, a autoria e a autonomia do artista-oficineiro torna-se não só inevitável, mas fundamental para o andamento do projeto.

Assim sendo, pude observar que cada artista estabelece seu vínculo com o grupo de oficinandos e que os conteúdos a serem experimentados na oficina, sejam eles históricos, filosóficos, ou mesmo técnicos, surgem da prática de criação artística coordenada e proposta pelo artista-oficineiro, ou seja, pelo artista que ali no espaço da oficina, se desdobra em educador.

2.2.1 Dificuldades encontradas: particularidades e diversidade de pontos de vista

Habitualmente, quando se resolve implantar uma oficina teatral em um bairro, se busca do início um canal de diálogo com a comunidade, através de associações, escolas ou outras entidades locais. Como o trabalho do *Ói Nós Aqui Traveiz* junto aos bairros periféricos de Porto Alegre é feito há alguns anos, acontece também de alguém ir até o grupo, através de contato com um de seus integrantes, para sondar a possibilidade de implantação de uma oficina teatral em seu bairro. Isto é feito geralmente por alguém ligado ao bairro que saiba da existência do projeto. Mesmo a conquista de certa popularidade do projeto e de já ter havido convites para realização de oficina, não significa que as oficinas sejam implantadas com facilidade, nem que a aceitação destas nos bairros seja sempre harmônica.

A gente tem visto que todas as oficinas, de alguma forma, até engrenarem, passam pela percepção de alguns problemas. Até mesmo esta coisa de não acreditar, da cultura do teatro não ter muito crédito no âmbito popular. Porque é entendido muitas vezes que arte é pra quem tem dinheiro, é pra ator global, não é? (CARDOSO, 2009)

Muitas vezes foi preciso abandonar um local e buscar outro no mesmo bairro para a oficina permanecer acontecendo, ou até mesmo abandonar um bairro e partir para a busca de outro onde seja possível iniciar contatos e começar a implantação de uma nova oficina. Nem sempre o bairro escolhido acolhe a oficina, ou algum problema surge com os participantes, ou

com o espaço, ou mesmo dificuldades do próprio oficineiro. Como comentou o atual oficineiro do Parque dos Maias:

(...) em lugares que eu estabeleci contatos, alguns se revelaram problemáticos. Problemáticos pra continuidade do trabalho, não problemáticos na estrutura do bairro. Em todos os bairros tu podes levar oficina, dependendo da situação e do jeito que tu vais levar a oficina. Foram poucas oficinas que eu consegui fechar um trabalho e uma continuidade. (CARDOSO, 2009)

Para exemplificar melhor as dificuldades comentadas acima, cito alguns exemplos que pude constatar. Ao implantar uma oficina no Morro da Cruz, na zona leste da capital, conta o oficineiro que, depois de ter conquistado o espaço do salão paroquial da igreja local e de ter agregado já um pequeno grupo de jovens às atividades teatrais, houve uma série de acontecimentos que acabaram por impedir o desenvolvimento desta oficina ainda em fase de implantação. Primeiramente, ele percebeu que havia certo preconceito dos jovens em relação ao espaço da igreja e um receio de que o teatro feito ali viesse a ter um caráter católico. Depois de apresentada a idéia da oficina e esclarecido este fato, deu-se início às atividades. Então aconteceu uma viagem do grupo em função de temporada de espetáculo, o que impediu a presença do oficineiro no local por alguns dias. Neste mesmo período houve um crime na rua de um dos jovens que fazia a oficina, logo este não pode mais sair por proibição dos pais. Assim, outros jovens deixaram também de freqüentar os encontros. Quando o oficineiro retornou ao bairro estava instalado este fato. Logo se revelou outro aspecto da realidade do morro: a presença de dois grupos rivais dentro da mesma comunidade. Sendo que o limite de território de cada grupo seria a rua onde fica a igreja que sediava a oficina, o ministrante então constatou a impossibilidade de dar continuidade aos trabalhos naquele momento e lugar.

Esta seqüência de fatos narrados por Clélio Cardoso mostra os motivos pelos quais muitas oficinas acabam por não permanecerem em determinados bairros, mesmo que haja a vontade de sua implantação. “Isto me faz pensar que não é tão simples assim, colocar uma oficina num bairro (...) claro que tem que ter o fator insistência, este fator tem que ser

permanente pra vingar uma oficina num bairro e a questão de saber lidar com estes problemas que o bairro vai apresentando”.

Assim, a insistência é qualidade apresentada como característica fundamental para se desenvolver oficina em bairro de periferia urbana. A insistência deve ser permanente, não só durante a implantação da oficina, mas é ela que garante a conquista de espaço físico apropriado e também o constante interesse e envolvimento dos participantes.

Em alguns depoimentos de artistas-oficineiros do *Ói Nóis*, identifiquei que a existência de compromissos assumidos pelo grupo teatral, como temporadas, período pré-estréia de espetáculo e, principalmente, as viagens acabam por interromper a rotina da oficina. Isto se torna dificuldade, principalmente, quando uma viagem mais longa do grupo coincide com o período inicial de implantação da oficina em determinado bairro. Período este que depende muito da presença doicineiro no bairro até que o hábito do encontro teatral seja criado. Até que o grupo formado ali, pelos moradores do bairro, adquirira autonomia para dar continuidade aos encontros, mesmo sem a presença constante doicineiro. Nestes casos, constato que compromissos da agenda do grupo teatral, como participações em festivais, grandes ou pequenas turnês podem pôr em risco a implantação de uma oficina no bairro. Porém, nas localidades onde as oficinas estão bem implantadas e que os oficinandos estão bem engajados, a ausência eventual doicineiro abre espaço que pode ser aproveitado para reforçar o engajamento do grupo de participantes. Observei que tanto o grupo criado na oficina da Restinga, como o da oficina do Humaitá, os integrantes se reuniram para ensaiar a montagem já criada, ou mesmo fazer outras atividades relacionadas, mesmo sem a presença doicineiro.

Dentre a diversidade das oficinas teatrais realizadas em bairros da periferia de Porto Alegre, geradas pelo projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social do Ói Nóis Aqui Traveiz*, pude constatar que a realidade social vivida pelos moradores de cada bairro é

bastante diversificada. Todos os bairros envolvidos ao projeto, e por mim visitados, estão na região periférica da cidade. São bairros periféricos no sentido geográfico, por estarem afastados do centro de Porto Alegre. Pois, para alguns bairros, como a Restinga, por exemplo, leva-se não menos do que 1h e 30min dentro do ônibus municipal para se chegar do centro ao bairro. Já para o bairro Belém Velho, leva-se aproximadamente 1h dentro do ônibus, desde o centro. Outros bairros estão localizados um pouco mais próximos ao centro ou têm mais fácil acesso (em relação à distância e ao tempo para se chegar) como é o caso do Parque dos Maias, do Humaitá ou da Vila Pinto. Porém, há outros fatores que determinam a condição periférica de determinados bairros, mesmo que estejam relativamente próximos ao centro da cidade: a condição de pobreza e a falta de segurança. Fatores que aumentam a possibilidade de convívio com a violência e com o crime e diminuem as opções de lazer e de acesso à cultura para os moradores. Como é o caso da Vila Pinto, onde a atriz-oficineira conta que em 2007 o grupo de oficinas decidiu realizar um documentário no bairro. Eles visitaram outros moradores e colheram depoimentos desses a respeito de situações de violência e da convivência com o crime no dia-a-dia do bairro. O vídeo foi mostrado à público antes da apresentação da cena teatral criada na oficina.

Muita gente que viu ficou surpresa. Porque as pessoas foram em lugares, pra entrevistar as outras pessoas, que eram tão miseráveis, que eram muito mais miseráveis do que o lugar onde elas viviam. As imagens são fortíssimas, as pessoas dão depoimentos contundentes e emocionantes e estão lá, convivem com o crime lá do lado delas. (FARIAS, 2009)

Saliento que deve se levar em conta, ao fomentar uma oficina de teatro em bairro de periferia urbana, a condição de vida dos participantes e também a realidade vivida pelos vizinhos, outros moradores do bairro. “É claro que quem vai até a oficina é quem vive na precariedade, mas não tanto. Porque quem está na precariedade total não consegue fazer. Porque daí é outro trabalho, é: o que eu vou comer?”. Salienta Tânia a respeito desta outra tarefa do artista-oficineiro que é a de lidar com as diferentes realidades que coabitam o bairro,

dialogar com os participantes a respeito destas diferenças e tornar isto presente nas discussões e no teatro que é praticado ali.

Há também, no projeto aqui analisado, oficinas que são realizadas em bairros considerados periféricos em relação ao acesso à cultura e à distância do centro da capital, mas que não se caracterizam pela situação de pobreza acentuada, nem pela forte presença da criminalidade. É o caso do bairro Belém Velho, por exemplo, que está localizado em uma região que guarda ainda características quase rurais - pela presença de pequenas chácaras, de muitas casas com grandes terrenos, de animais como vacas e cavalos - além de ter construções históricas ainda preservadas. Neste bairro, as características sociais são bastante diferentes dos bairros antes citados, embora haja, certamente, questões sociais pertinentes de serem discutidas e trazidas à prática teatral.

Cabe assim a cada artista-oficineiro estar atento à realidade do bairro onde implanta e ministra a sua oficina, ao contexto de vida de seus oficinandos e da realidade social do bairro que passa a frequentar. Logo, toca ao grupo teatral assumir a difícil tarefa de dar suporte a estas tão variadas práticas e situações, a discutir as particularidades de cada local, as dificuldades de cada artista-oficineiro e auxiliar na busca da superação de determinados impasses que possam surgir no desenvolvimento de cada oficina. Pude observar que os artistas-oficineiros do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, mesmo pertencendo ao grupo teatral, iniciam sozinhos seus trabalhos nos bairros. E que ali, no bairro, é o seu entendimento e a sua experiência de fazer teatral que vai guiar a prática com a comunidade. Esta característica bastante peculiar do projeto aqui citado torna-se evidente geograficamente: pela quantidade de bairros envolvidos com o projeto e pelas distâncias entre os bairros atingidos¹⁸.

¹⁸ Conforme Mapa do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* em Porto Alegre, com todas as localidades abrangidas pelo projeto assinaladas (FIGURA 2) e fotografias (FIGURAS 3, 4 e 5).

Diferentemente desse, o *Movimento Bixigão* tem suas atividades concentradas no bairro Bexiga¹⁹, ou melhor: na casa da Rua Maria José, 140 e no *Teatro Oficina*. Portanto, já pela proximidade geográfica, pode-se notar que o trabalho do artista-oficineiro tem um caráter inicial menos solitário. Também o fato de ser o mesmo grupo de oficinandos que participa das oficinas oferecidas faz com que o trabalho de cada artista-oficineiro seja mesclado com os demais, durante o processo das diversas oficinas. Outras influências também se mesclam ali, pois como já foi mencionado, existem artistas-oficineiros com formações diversas e com trabalhos artísticos distintos aos do *Oficina*.

Em 2008, ano em que visitei o *Movimento Bixigão*, quase todas as atividades eram desenvolvidas na sede. A porta da casa permanecia aberta durante todo o dia. Esta ação era consciente e servia para dar liberdade e responsabilidade aos participantes, para “criar isso mesmo, de que é uma tribo, é um coletivo” (PRADO, 2008), conta a coordenadora. Mas ela lembra que os problemas surgiram quando coisas começaram a sumir de dentro da casa, que é freqüentada quase exclusivamente por quem participa do *Movimento*. “Então eu conversei com eles, que pra lidar com esse excesso de liberdade você tem que ter muita disciplina. Você tem que saber de si e ter muita autodisciplina. Se você não sabe de si, você não consegue andar com esse excesso de liberdade” (PRADO, 2008).

Na visão dela, existem jovens que não estão preparados para fazer este tipo de curso onde a liberdade é praticada, mas sim estão preparados para cursos de Organizações Não-Governamentais onde se tem hierarquias mais definidas.

(...) aqui funciona muito assim. Não tem uma estrutura linear, férrea, formada, igual eu vejo em coisa de ONG: coordenador, professor, estagiário (...) que tem as funções definidas, organizadas, muito claras. E a gente não tem isso. A gente é mesmo uma tribo. Não isso do papel, mas tem da presença e do objetivo. (PRADO, 2008)

¹⁹ Conforme Mapa do *Movimento Bixigão* no bairro Bexiga, em São Paulo, com todas as localidades de abrangência assinaladas (FIGURAS 8 e 9) e fotografias (FIGURAS 10,11 E 12).

Sílvia comenta então da importância da presença dos artistas e dos jovens e da convivência que se estabelece na casa, entre oficinairos e oficinandos e as demais pessoas que mantêm a casa em funcionamento. Como é o caso de Gisele contratada para auxiliar na administração, quem estava ali todos os dias, e de Yoda, que era o responsável pelos materiais de mídia e que também estava sempre ali. A presença destas pessoas surgiu, certamente, devido às novas demandas do *Ponto de Cultura*. Para este novo caráter que o *Movimento* assumiu, elas tornaram-se pessoas fundamentais ao andamento das atividades. Houve, assim, uma natural inversão de funções, como comenta Sílvia:

Eu sou a coordenadora, mas na verdade o coordenador do *Ponto de Cultura* esse ano é o Yoda, pra mim isso é muito claro (...). Ele foi quem segurou aqui como coordenador, ele fez as coisas acontecerem artisticamente, ele fez a *Ágora*, ele fez as cortinas, foi ele que comandou. Ele foi a base, de tudo, de trocar lâmpada, instalar computador, ensinar a fazer o pão de mandioca. (PRADO, 2008)

Foi curioso observar que, nesta nova fase do *Movimento Bixigão*, a pessoa fundamental ao andamento dos trabalhos durante todo o ano de 2008 tenha sido alguém que não possua vínculo artístico com o *Teatro Oficina*, nem formação teatral. Deduzo que o projeto ainda enfrenta dificuldades na definição de sua identidade artístico-pedagógica e de como e quem pretende formar ou já está formando. Ao passo que o *Movimento* vem modificando sua estrutura e mostrando alta capacidade de adaptação às condições vigentes, de espaço, de público, de verba e de pessoal.

Parece-me que o *Movimento Bixigão*, ao pretender atingir um público jovem e até adulto, e proporcionar uma formação bem diversificada, começa a perseguir seu ideal, voltando-se mais para a educação de jovens e adultos. Já que um dos seus objetivos declarados é a futura criação da *Universidade Antropofágica Brasileira*. Porém, esta ação se difere das atividades iniciais do *Movimento*, desenvolvidas pelo período de seis anos, marcadas por todo um trabalho dedicado às crianças do bairro e ao envolvimento destas, e inclusive de seus familiares, ao *Teatro Oficina*.

Outro ponto que se apresentou conflituoso refere-se à questão formativa do *Bixigão*. Existe, no *Bixigão*, um projeto artístico-pedagógico definido? Todos os artistas-oficineiros têm consciência disso? Uma hipótese possível seria a formação de novos artistas ou ainda de uma nova geração de atores para o *Teatro Oficina*. Já que o *Oficina* não possui escola para formação de atores, nem oferece outros cursos formativos. Outra hipótese poderia ser a de que se objetiva contribuir para a formação dos moradores do bairro Bexiga ou para complementar a formação das crianças do bairro. Ou ainda para ampliar a formação cultural de jovens e adultos da cidade de São Paulo. Todas estas vertentes formativas são válidas. Porém, creio que seria necessária a realização de um projeto para o desenvolvimento de cada uma delas, visto que são todas ações educativas alternativas e bastante complexas. Demonstrando a consciência que tem do caráter experimental do projeto e de algumas indefinições e fragilidades, a coordenadora reflete:

É uma experiência. A gente olha todo dia e vê que tem coisa que não deu certo. Porque é mesmo um cerne, uma semente de um negócio. (...) Eu não quero formar ninguém pra emprego nenhum, eu não tenho nem essa capacidade técnica. A minha capacidade realmente é a de fazer cada um se achar no mundo porque você pode se achar de qualquer jeito, do seu jeito. Você pode ser jardineiro e ser fantástico. (PRADO, 2008)

Ao direcionar os trabalhos para o público jovem, outra dificuldade encontrada pelo grupo surgiu durante a realização da montagem do espetáculo *Cypriano e Chan-ta-lan*. Sobre essa, Sílvia comenta que, ao se começar a estudar o texto do espetáculo, o grupo percebeu que “os meninos não sabem quem foi ninguém. Eles não sabem o que foi a *Tropicália*.” (PRADO, 2008) Esta falta de referenciais sobre a cultura brasileira, em jovens que já estão concluindo ou concluíram o ensino médio, reflete um sério problema na formação escolar destes. A atriz então questiona: “Qual é o valor realmente da cultura?”

Tanto na vida, como na formação destes jovens, são outros valores que se tornam mais importantes: aprender o suficiente para conseguir um emprego e poder comprar produtos e até mesmo pagar suas contas ou ajudar com as despesas da família. Tanto Sílvia como Flávia

comentaram a respeito da dificuldade que existe até mesmo para que as famílias destes jovens entendam o valor do aprendizado e da experiência artística que os jovens estão vivenciando e também da importância que tem, para o desenvolvimento de seu filho ou sua filha, o estudo, a arte e a cultura. Sílvia conta que já no início do *Bixigão*, durante os preparativos para a viagem do espetáculo *Os Sertões* à Alemanha, a dificuldade maior foi convencer as famílias dos participantes de que “o prêmio não era a viagem. Ela era um trabalho e não uma premiação”. Ela completa, afirmando que aos próprios jovens “o mais difícil dessa fase foi mostrar pra eles que a riqueza estava no que eles estavam produzindo ali. E que isso não era uma ponte para ir viajar.”

Ainda em relação à participação dos jovens nos espetáculos e nas turnês, a coordenadora lembra que existem as seleções de elenco. Sendo assim, não são todos os participantes do *Movimento Bixigão* que tem seu papel garantido nas montagens dos espetáculos do *Teatro Oficina*. E que não é o fato de se ter uma boa participação nas oficinas o que determina estar ou não no elenco. São critérios que partem da direção do espetáculo e tem a ver com a concepção artística deste. “Então não tem a questão moral. Ali eles começam a lidar rápido com a questão de: Ai eu estou magoado! Esse problema é seu, resolve. Chora, a vida é assim mesmo. É assim, esse teatro é assim. Não é a escola” (PRADO, 2008), diz Sílvia, referindo-se aos oficinandos que não concordam com a escolha de colegas que não são assíduos nas oficinas, mas que acabaram sendo selecionados para compor elenco de espetáculo.

Outra dificuldade enfrentada, em relação à continuidade do *Bixigão*, é o fato dele depender da verba destinada para o *Ponto de Cultura*. Este projeto, viabilizado pelo Ministério da Cultura, já tinha o seu final previsto para setembro de 2009. “Que vai continuar vai, mas não sei como” afirmou a coordenadora, já em dezembro de 2008, assinalando esta

preocupação e a necessidade de se buscar outras formas de manutenção para o *Movimento Bixigão*.

São específicas as necessidades e dificuldades que cada projeto enfrentou para se estabelecer, se desenvolver e que enfrenta, ainda, ao permanecer em atividade. Embora um ponto em comum seja a necessidade de apoios e parcerias, tanto com a iniciativa pública como com a iniciativa privada, para a continuidade de ambos, acrescento ainda que, principalmente por serem projetos que oferecem atividade artístico-educativa gratuita, no Brasil, onde tanto o ensino como a arte são constantemente desvalorizados, tais projetos surgem, já de antemão, com estas dificuldades iniciais para superar e conviver.

2.3 Viabilização do projeto: políticas públicas e parcerias comunitárias

Durante o período em que foi realizada a pesquisa de campo junto ao projeto do grupo gaúcho, constatei que a verba que viabilizava o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* chegava através de patrocínio para manutenção de grupo teatral que a empresa Petrobrás dava à *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, e que a vigência deste patrocínio estava no fim. Quando o grupo reiniciou as atividades nos bairros, após uma pausa de verão de aproximadamente dois meses, o patrocínio da Petrobrás havia acabado, mas o grupo já contava com o patrocínio da empresa Votorantim, conquistado através de projeto aprovado em edital, subvencionado por lei de fomento.

Sendo assim, mesmo os patrocínios que vem da iniciativa privada “acabam passando de alguma forma pela via pública”, como observa Clélio Cardoso. Esse defende que, mesmo havendo patrocínios de empresas através de editais apoiados pelas leis de fomento (nacional ou estadual), “torna-se necessário, também, puxar o olhar do poder público pra estes projetos e puxar o olhar significa pedir algum apoio.” Para o ano de 2009, o grupo pleiteava apoio junto à Prefeitura Municipal de Porto Alegre para manter as oficinas nos bairros.

As oficinas que os integrantes do *Ói Nós* ministram nos bairros da capital gaúcha já foram viabilizadas de diversas formas. Seja através de parceria estabelecida com a Prefeitura, na época da implantação das *Oficinas Populares de Teatro*, seja pela posterior contratação de atores do grupo como oficineiros pelo *Projeto de Descentralização da Cultura*, ou ainda por iniciativa independente do grupo com o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*.

Nesse, a verba que é destinada à manutenção das oficinas é parte de patrocínio que abrange todas as atividades do grupo. Tânia Farias afirma que:

Nos últimos anos, o *Ói Nós* teve o patrocínio da Petrobrás, um patrocínio pra manutenção do *Ói Nós* e pra manutenção de todos os seus projetos, e aí isto viabilizou pagar as pessoas pra darem as oficinas. Mas a gente já deu sem isso. Porque é um projeto do *Ói Nós* que já aconteceu de qualquer jeito. (FARIAS, 2009)

Entendo que a prática de realizar oficinas nos bairros periféricos de Porto Alegre faz parte do projeto artístico do *Ói Nós*, visto que a existência destas se mantém independente da natureza do apoio financeiro, privado ou público, e também independente da permanência das oficinas em determinados bairros e locais fixos. Pois esses não são os mesmos desde o início, embora em alguns bairros, como Restinga e Humaitá, as oficinas já foram encerradas e posteriormente reiniciadas, mesmo que com outros participantes e ministrantes.

Observei que a viabilização desse projeto depende também, e muito, das parcerias estabelecidas com as comunidades de cada bairro onde as oficinas existem. As parcerias costumam ser estabelecidas com escolas, associações de moradores, centros comunitários, cooperativas ou grêmios esportivos. Geralmente tais parcerias são fundamentais para a garantia do espaço físico onde as oficinas acontecem. Ao exemplo da oficina da Restinga que acontece na sede da Associação Comunitária do Núcleo Esperança; da oficina do Humaitá que acontece nas dependências do Grêmio Esportivo Ferrinho; da oficina de Belém Velho que acontecia nas dependências da creche municipal do bairro e depois se mudou para sala do Amparo Santa Cruz; da oficina do Parque dos Maias que acontece no Centro Desportivo

Comunitário do bairro; e da Oficina da Vila Pinto cuja sede é o Espaço Cultural do Centro de Educação Ambiental, entre outras três existentes (nos bairros Partenon, São Geraldo e em Guaíba, na região metropolitana.)

A respeito da parceria com a comunidade da Vila Pinto, aicineira Tânia Farias comenta que a oficina acaba trazendo movimento constante ao local que a sedia e que “é o Centro de Educação Ambiental que oferece a oficina, junto com o *Ói Nós*”. A icineira ainda destaca outros vínculos do grupo com este mesmo espaço:

Há um tempo, o *Ói Nós* tinha apresentado na inauguração desse Centro de Educação Ambiental. Lá eu ofereci a oficina, eles abriram o espaço e está acontecendo lá até hoje, independente da Prefeitura, pelo projeto do grupo mesmo. É a continuação do meu trabalho lá, mas só vingou mesmo quando éramos nós com a comunicação direta [com a comunidade]. (FARIAS, 2009)

O ministrante da Oficina do Parque dos Maias destaca a importância de haver um espaço permanente para o bom desenvolvimento da oficina de teatro no bairro. Ele conta que a oficina que ministra atualmente já migrou de espaço algumas vezes e que isto dificultava o andamento dos trabalhos. Depois que o grupo conquistou um espaço físico permanente, nas dependências do bairro, a oficina começou a vingar e a atrair mais participantes:

(...) o espaço estava ocioso, nós entramos nele e isto nos deu uma autonomia maior, porque sabíamos que éramos nós os responsáveis pelo espaço. Com isso, a gerencia da oficina ficou mais eficiente e já estão aparecendo os resultados. É fato que se precisa de um espaço fixo, sem problemas, pra poder se desenvolver um trabalho. E é isso que está acontecendo agora no Parque dos Maias. (CARDOSO, 2009)

Além das necessidades físicas já citadas como os patrocínios privados, apoios de instituições públicas e das parcerias com as instituições comunitárias, outro aspecto importante para a viabilização de todas as ações que o projeto abrange é a estrutura que o próprio grupo teatral oferece. Esta estrutura diz respeito ao acervo do grupo, ou seja, aos materiais cênicos como panos, figurinos, instrumentos musicais, aparelhos de iluminação e sonorização, maquiagens, elementos de cenário, entre outros. Materiais que o grupo possui e que pode “emprestar” para serem utilizados nos exercícios criados nas oficinas dos bairros. Como comenta Tânia:

(...) a gente pode usar os instrumentos que o *Ói Nós* tem. A gente tem uns tecidos, também, que estão lá e, se não está se usando, o *Ói Nós* pode ceder o tecido ou figurinos que já tem e isso pode ser reciclado. Claro que tem uma facilidade imensa, mas quando a gente quer ficar inventando e não tem como usar, a gente procura fazer com que dentro da oficina se consiga pensar nisso e em quanto isso custa. (FARIAS, 2009)

A atriz ainda complementa que os trabalhos não devem custar muito dinheiro porque são exercícios cênicos e que o custo de cada exercício montado varia muito e depende do que foi criado pelo coletivo da oficina e também do que o grupo tem para emprestar. No caso da Vila Pinto, “às vezes a gente faz vaquinha, ou faz alguma atividade pra conseguir este dinheiro (...). Porque não se tem essa verba”. (FARIAS, 2009) Comenta Tânia que já pagou parte do figurino de um dos exercícios da oficina que ministra com parte do pagamento que recebia por ser ministrante da oficina. Ela lembra também sobre a necessidade de fazer com que todos tenham consciência desta facilidade, que não é rotineira no fazer teatral, principalmente de principiantes:

Até porque às vezes esta facilidade toda faz com que as pessoas pensem que as coisas são mais fáceis do que na realidade são. Essa estrutura que o *Ói Nós* tem e, às vezes, até o próprio desejo do oficineiro de que a coisa seja muito legal faz com que a gente coloque coisas que depois pense: “Hum, será que eu deveria ter feito isso?” (FARIAS, 2009)

Independente dos limites e restrições que se possa ou deva fazer às práticas teatrais nos bairros, é fato que tanto o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, como o *Movimento Bixigão*, contam com uma ampla estrutura teatral de base, conquistada pelas respectivas companhias. Portanto, entendo como fundamental à viabilização de ambos os projetos a estrutura física, cenográfica, cenotécnica, artística, de produção cultural e de pessoal habilitado, que as companhias teatrais disponibilizam e dão como suporte ao desenvolvimento dos referidos projetos. Mas, certamente, tal estrutura é insuficiente para viabilizar os projetos integralmente, pois toda ação educativa, bem como toda ação artística, envolve gastos que dependem de investimento financeiro.

No caso do *Movimento Bixigão*, desde o seu início já se apresentavam algumas necessidades estruturais e econômicas, principalmente para a garantia do lanche das crianças (que passavam a manhã ou a tarde inteira no *Oficina*) e também para o pagamento dos oficineiros. Sílvia Prado conta que foi elaborado um projeto pequeno e com este ela e o primeiro oficineiro, Pedro Epifânio, conquistaram apoio dos comerciantes locais. “A gente fez uma festa junina só com apoio local, foi nossa primeira grande produção porque a gente fez uma festa enorme.” Esta festa a que se refere Sílvia é o marco do início do *Movimento*, pois envolveu as comemorações do aniversário do *Teatro* e a primeira grande reunião entre os artistas do *Oficina* e as crianças do *Bexiga*. Como era grande o número de crianças, percebeu-se que a estrutura devia crescer, então Sílvia conta que:

(...) depois disso a gente pensou que precisava ter uma estrutura maior e daí a gente procurou o Raí, foi a primeira pessoa que a gente procurou. Porque na época ele namorava a Bete Coelho, que fazia *Cacilda*, e a gente sabia que ele tinha a *Gol de Letra* e que ele, no mínimo estava com um pé no Terceiro Setor. E ele foi magnífico, ele bancou a primeira movimentação do *Bixigão*. (PRADO, 2008)

Inicialmente, o *Movimento* foi viabilizado a partir do apoio dos comerciantes locais, do jogador de futebol Raí (como pessoa física) e do próprio *Teatro Oficina* através do pessoal e do espaço físico. A etapa seguinte passou a ter patrocínio da empresa Petrobrás, conquistado projeto *Revista Bexiga Oficina do Samba*. “Depois disso veio Furnas, pelo *Teatro* também, pra montagem de *Cypriano e Chan-ta-lan* e isso foi pela (Lei) Rouanet”, confirma a coordenadora.

Logo, as formas de viabilização do *Bixigão* vieram de apoios da iniciativa privada - de pessoa física, de comerciantes ou de empresas - e da iniciativa pública. Também o próprio *Teatro Oficina* responsabilizou-se também pela viabilização do *Bixigão* através do projeto de montagem do espetáculo *Cypriano e Chan-ta-lan* aprovado na Lei Rouanet e captado da Furnas. Nota-se que esta verba não se caracteriza somente como apoio da iniciativa privada,

nem somente como iniciativa do poder público, já que esta lei prevê porcentagens na isenção do imposto de renda da empresa, de acordo com o valor destinado ao projeto aprovado.

Depois surgiu a aprovação do projeto de *Ponto de Cultura*, subvencionado pelo Ministério da Cultura. Esse proporcionou todas as mudanças, positivas e negativas, citadas anteriormente. Sílvia comenta também que acha que

(...) ficou muito prático, muito fácil, pros governos, todos, usarem os artistas. Então você paga mal o artista pra ele ir lá e fazer um trabalho “f...”, porque não é simples esta transformação. Por isso que eu acho o Ponto de Cultura interessante, mas é uma sacanagem porque é uma pulverização de dinheiro. E é ridículo eu falar que eu pago pra um professor R\$200,00. (PRADO, 2008)

Realmente é muito baixa a verba prevista para o pagamento do oficineiro e este é sem dúvida um dos pontos fracos do projeto citado. Outra realidade desse projeto que interfere bastante na organização e no envolvimento dos jovens é o fato de ele prever verba para estagiários. Sílvia conta que colocou no orçamento sete estagiários, mas que inicialmente esta verba foi destinada, em forma de bolsa auxílio, para ser dividida entre todos os participantes do ano de 2008. Segundo ela, esta decisão foi tomada porque “esta turma já está na idade do arrimo de família e se eles não estão aqui (...) eles têm que procurar emprego em qualquer lugar e (...) daí, nessa fase de ter que trabalhar, às vezes o estudo vai pro saco!”. Porém, ela constata que o envolvimento de uns jovens acaba sendo maior do que o de outros e acha que seria mais justo garantir o ganho da bolsa integral para aqueles que se dedicam muito.

Mesmo havendo a garantia da verba destinada ao *Ponto de Cultura*, o *Movimento Bixigão* segue necessitando do apoio do *Teatro Oficina* porque a vinda da verba do Ministério da Cultura para a conta da *Associação Cultural Oficina Uzyna Uzona* costuma atrasar. A respeito disto, Sílvia conta que:

É difícil porque nestes meses todos, a verba não veio. E do *Ponto de Cultura* eles nem sabem quem é a gente, o dinheiro não chega aqui e a gente alugou uma casa. Se o *Oficina* não tivesse recebido o dinheiro e não tivesse essa consciência de que tem que investir nisso também, a gente estava despejado e com o trabalho parado. (PRADO, 2008)

Portanto, o vínculo com o *Teatro* permanece não só ideológica, artística e pedagogicamente, mas acaba por ser também estrutural, pela garantia do espaço físico (mesmo não sendo mais o *Teatro* ocupado com as atividades de oficinas) e pelo trabalho dos artistas-oficineiros.

A conquista de verba para o andamento e crescimento do projeto é uma preocupação constante para a coordenação do *Bixigão*. Refletindo sobre o ideal norteador dele, que é a criação de uma Universidade Popular no bairro Bexiga, Sílvia Prado constata que “por isso é difícil achar quem invista nessa *Universidade Antropofágica* que o Zé propõe. Porque ela é uma mudança de valores. Essa mudança é de valor do ser humano, de valor da força de trabalho.”

Concluo, portanto, que tanto o projeto do *Oficina Uzyna Uzona* como o projeto do *Ói Nós Aqui Traveiz* são iniciativas pedagógicas e sociais, mas antes de tudo artísticas, que necessitam de constante financiamento, investimento, patrocínio, apoio, doação, subvenção e outras tantas formas de arrecadação de recursos. A feitura de projetos tanto para editais de fomento como para venda direta aos patrocinadores, ou mesmo para estabelecimento de parcerias públicas, é prática comum realizada pelos organizadores, coordenadores e responsáveis pelos projetos estudados. A constante elaboração de projetos culturais é prática de captação de recursos amplamente difundida e utilizada no meio artístico para a viabilização de projetos culturais. Este estudo mostra que, no caso das iniciativas sócio-educativas aqui estudadas, essa prática também se faz necessária e indispensável à manutenção dos mesmos.

2.4 Reflexões acerca do Projeto Artístico-Pedagógico

É o uso da liberdade que nos leva à necessidade de optar e esta à impossibilidade de ser neutros. (FREIRE, 2007)

Segundo Paulo Freire a prática educativa tem sempre a capacidade de ir mais além do momento em que se realiza. Tal prolongamento da atividade educativa torna impossível a sua neutralidade. Assim, constato que o posicionamento que está explícito, ou implícito, em todo projeto de educação, exige do educador um ato de assumir posturas e de fazer escolhas éticas e políticas. Sendo assim, compartilho com Freire a idéia de que cabe ao educador decidir, optar, romper padrões e, mais ainda, pela consciência de suas escolhas, se tornar sujeito participante na construção da sociedade e não se tornar mais um a ser manipulado por padrões que lhe são impostos.

Se os seres humanos não tivessem virado capazes, por causa, entre outras coisas, da investigação da linguagem conceitual, de optar, de decidir, de romper, de projetar, de refazer-se ao refazer o mundo, de sonhar; se não se tivesse tornado capaz de valorar, de dedicar-se até o sacrifício ao sonho por que lutam, de cantar e decantar o mundo, de admirar a boniteza, não havia por que falar da impossibilidade da neutralidade da educação. Mas não havia também por que falar em educação. Falamos em educação porque podemos, ao praticá-la, até mesmo negá-la. (FREIRE, 2007, p.71)

O desejo e a possibilidade de refazer o mundo e de se refazer nele, de aprender e reaprender, de lutar por um ideal, projetar transformações, por menores que sejam, são bases do ato educativo. A prática educativa implica na contínua formação, não só dos educandos, mas também dos educadores. Freire aponta que “a melhora da qualidade da educação implica na formação permanente dos educadores. E a formação permanente se funda na prática de analisar a prática.” (FREIRE, 2007, p. 73) O autor ainda afirma que é da reflexão sobre a prática que se pode “perceber embutida na prática uma teoria não percebida ainda, pouco percebida ou já percebida mas pouco assumida.” (FREIRE, 2007, p. 74).

Freire, em sua obra, não usou o termo projeto artístico-pedagógico, pois não eram as reflexões sobre a arte o seu foco de atenção ao pensar sobre a educação, e sim o processo educativo como um todo. Principalmente, seu potencial político de transformação do homem em sujeito autônomo e a construção de uma sociedade mais igualitária cultural e economicamente. Mas o autor, freqüentemente, demonstra, em sua obra, a importância que dá

a qualidades humanas como o ato de compor, selecionar, escolher, valorar, optar, investigar linguagens conceituais, admirar a boniteza e cantar o mundo, experimentar – termos todos incansavelmente usados quando necessitamos descrever um processo ou um ato de criação artística.

Assumir a existência da experimentação artístico-pedagógica é característica de ambos os projetos teatrais investigados. Acredito que a experimentação, como característica artístico-educativa, tenda a se aprofundar, ainda mais, na medida em que a reflexão e a análise sobre a prática das oficinas provoquem a tomada de consciência das teorias “embutidas” e dos conceitos educativos que operam na realização das oficinas.

Ao dissertar sobre educação e participação comunitária, no livro *Política e Educação*, o autor apresenta um pequeno esquema, de quatro itens, com os quais, “de forma simples, esquemática até, mas não simplista, poderemos dizer que toda situação educativa implica” (FREIRE, 2007) em haver:

- a) Presença de sujeitos. O sujeito que, ensinando, aprende e o sujeito que, aprendendo, ensina. Educador e educando.
- b) Objetos de conhecimento a ser ensinado pelo professor (educador) e a ser aprendidos pelos alunos (educandos) para que possam aprendê-los. Conteúdos.
- c) Objetivos mediatos e imediatos a que se destina ou se orienta a prática educativa. (...)
- d) Métodos, processos, técnicas de ensino, materiais didáticos, que devem estar em coerência com os objetivos, com a opção política, com a utopia, com o sonho de que o projeto pedagógico está impregnado. (...) (FREIRE, 2007, p. 70)

Aproximo a afirmação de Freire ao contexto dos projetos estudados e saliento que, no caso das oficinas artísticas geradas por companhias de teatro aqui estudadas, há a coexistência dos quatro fatores apresentados pelo autor, nas relações educativas que se estabelecem entre companhias teatrais e comunidades.

O primeiro deles é a presença de sujeitos reunidos em torno de uma prática comum: fazer teatro. Artistas-oficineiros (integrantes das companhias ou vinculados aos projetos) e oficinandos (participantes da oficina, sejam eles moradores do bairro ou não), ambos em

processo de aprender mais, através do teatro. Osicineiros (educadores), que são artistas com conhecimento da linguagem teatral e os participantes (educandos) que são pessoas com pouca ou nenhuma experiência em teatro, ou ainda, pessoas que já começam a acumular experiências teatrais através do convívio com a oficina.

Aqui o artista se desdobra em educador, para direcionar a experimentação teatral e o processo criativo. Esse, por ser o sujeito mais experiente e mais conhecedor das técnicas, métodos e possibilidades da linguagem, transmite seu conhecimento, direciona o processo criativo, proporciona o compartilhamento de informações e habilidades entre os participantes, guiando o fazer teatral. Creio que, sem a presença de um ou mais artistas com conhecimento da linguagem teatral, experiência em montagem de peças e de criação artística em grupo, dispostos a transmitir seus conhecimentos, um processo de teatro comunitário tende a ser muito frágil educativa e artisticamente. Daí vem o mérito que identifico nos projetos educativos estudados, em que a experimentação teatral guiada é por artistas que pertencem a grupos teatrais que pesquisam a linguagem e que buscam compartilhar seus conhecimentos e prática artística.

Portanto, justifica-se a presença do segundo fator por Freire apresentado: o ensino e a aprendizagem de conteúdos. As formas de criação de cenas, a improvisação em teatro, a prática do jogo teatral, as técnicas de expressão vocal e corporal, a leitura e interpretação do texto dramático, o reconhecimento dos estilos de encenação, a criação, confecção e uso de figurinos, objetos de cena e cenário, a iluminação de cena, as marcações espaciais e temporais (como início, desenvolvimento e finalização das cenas), as falas, os diálogos, os monólogos, a criação de personagens, a formação do coro, são todos conteúdos específicos da linguagem teatral e fundamentais de serem conhecidos por quem pratica. Ou seja, a experiência e o conhecimento teatral que possui o artista-oficineiro e que ele ensina aos participantes para que estes possam, não só assistir e observar, mas também experimentar, repetir, corrigir, criar e

aprender. É a mão dupla entre ensino e aprendizagem de conhecimentos e habilidades artísticas que caracterizam, a meu ver, um ato artístico-educativo bem sucedido.

O terceiro item apresentado pelo autor refere-se à existência de objetivos, a curto e longo prazo, que destinam e guiam a prática educativa. Nos casos investigados os objetivos das práticas artístico-educativas se entrecruzam com os objetivos artísticos e sociais dos grupos teatrais em questão. Pois os ideais que norteiam as ações dos grupos guiam, também, os seus projetos educativos. O *Teatro Oficina Uzyna Uzona*, companhia teatral de caráter reconhecidamente anarquista se reflete no *Movimento Bixigão*, onde predomina a experimentação, as tentativas pedagógicas pelo erro e pelo acerto e a existência de um projeto artístico-pedagógico de limites borrados. O *Ói Nós Aqui Traveiz*, grupo conhecido pelo caráter político de suas peças, se reflete também nas ações do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, através das discussões fomentadas e da temática que envolve as montagens criadas nas oficinas. Entendo, assim, que cada grupo, a sua maneira, desenvolve os projetos artístico-pedagógicos em coerência com seus propósitos, e com os seus ideais de artista e de cidadão.

Surge, então, o quarto fator apresentado por Freire, que se refere aos métodos e técnicas de ensino, materiais didáticos e processos. Segundo o autor estes devem estar coerentes com os ideais norteadores, desejos e utopias que impregnam o projeto pedagógico. Esse, nos casos estudados, é impregnado pelos ideais, sonhos e utopias dos grupos teatrais proponentes. Assim, aponto o teatro feito pelos grupos como matriz e referência artística, estética e política para o desenvolvimento do projeto-pedagógico que está em desenvolvimento nas práticas investigadas. Os métodos de ensino, ora se assemelham aos métodos de montagem dos grupos, ora se diferenciam. Como, por exemplo, a criação coletiva praticada e defendida pelo *Ói Nós*. Este é o ideal de criação do grupo, embora nas oficinas nem sempre se consiga atingi-lo, pois a criação coletiva é um processo que demanda muito

tempo e dedicação. Já nas oficinas, como o tempo é reduzido e o envolvimento dos participantes é variável, muitas decisões acabam sendo feitas pelo oficinairo, que assume, a meu ver, a função de direção. Também o estudo aprofundado das diferentes possibilidades do texto, prática que é feita durante a criação coletiva do grupo, pode deixar a desejar em uma oficina, onde o tempo é reduzido e o envolvimento dos participantes é limitado.

Outro exemplo é a busca de envolver o público à encenação, presente sempre nas montagens do *Teatro Oficina*. Na apresentação da Oficina de Interpretação houve explicitamente a experimentação do contato direto com o espectador e da busca de envolvimento deste na cena, como ator participante. Prática esta que é marca do teatro praticado pelo grupo e que se transforma, aqui, em técnica a ser ensinada aos principiantes. Também o cortejo realizado como finalização da Oficina de Dramaturgia, que reproduziu a estética de montagens anteriores do grupo e pouco recriou sobre, teve a característica de ocupar novos espaços no bairro e de envolver os moradores do Bexiga, o que é um dos atuais objetivos do *Oficina*.

Aposto, também, como característica metodológica coerente com os ideais dos grupos, as estratégias criadas para que as experimentações atingissem resultados criativos e abrangessem o maior número de pessoas nos bairros.

No *Movimento Bixigão*, como resultado da Oficina de Interpretação foi apresentada a esquete *A entrevista*, de Harold Pinter, onde se apresentou quatro versões do mesmo texto. A estratégia de criação deste circuito de apresentações ampliou a experiência dos atores, o número de espectadores e também o entendimento e as possibilidades de visão do texto por parte de todos, pois diferentes visões foram abordadas. Outra estratégia de ensino que identifiquei no *Bixigão* é a participação dos jovens integrantes nos espetáculos da companhia, como atores e técnicos. Esta ação é um bom exemplo da fusão entre necessidades artísticas e processos de ensino aprendizagem. Pois nos espetáculos os jovens participantes do *Bixigão*

são contratados, ou seja, trabalham neles, ao passo que, também, estão lá aprendendo o ofício de ser técnico ou ator.

Na *Mostra Jogos de Aprendizagem* do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* aconteceram apresentações no espaço da *Terreira da Tribo* o que fez com que muitos oficinados de bairros distintos conhecessem a sede do grupo e as montagens realizadas em outros bairros que sediam oficinas semelhantes. Também, na circulação da mostra, em três bairros, destaco a estratégia de fazer com que cada oficina apresente em seu bairro e, também, em outros bairros envolvidos ao projeto. Este é um método de popularização do teatro empregado pelo *Ói Nós*, seja com os resultados das oficinas, seja com os espetáculos de seu repertório. Para tanto, o grupo utiliza de material cênico específico, envolvendo tecidos, mesa de luz, refletores e cabos, bem como, aparelhagem de som, Kombi para transporte de material e material gráfico para divulgação. Entendo que todos estes equipamentos cênicos e bens materiais, que pertencem ao grupo teatral, transformam-se em material didático, a serviço das oficinas, no momento da realização da mostra.

Todos os itens, apresentados por Freire e relacionados com os projetos investigados, aprofundam as reflexões – Formar quem? Como? Pra Quê? – apresentadas no início deste capítulo. Formar quem? – ou – A quem se destina os projetos? Ambos destinam-se, principalmente, aos jovens em condições econômicas desfavoráveis, moradores de bairros considerados periféricos de grandes centros urbanos. Como? – Através da prática e do convívio com a arte teatral, ou de outras disciplinas artísticas, no caso do *Bixigão*, e pela reflexão de valores sociais e humanos, que é fomentada pela prática do teatro. Pra Quê? – principalmente para ampliar a formação destes jovens e proporcionar maior acesso à arte, ao aprimoramento da consciência crítica, ao fomento e mais valorização da cultura nos bairros e ao incentivo às discussões sociais, políticas e territoriais.

Embora estas questões não tenham, nem terão respostas estanques e definitivas, acredito que possam ser parâmetros para o desenvolvimento dos projetos artístico-pedagógicos em questão. E que possam estar presentes tanto nas discussões dos grupos teatrais, como no trabalho do artista-oficineiro que assume a postura crítica perante a realidade em que vive e ao trabalho teatral e educativo que desenvolve com a comunidade. Pois estas questões certamente ajudarão a revelar as “teorias embutidas” presentes em toda prática educativa, como afirmou Freire, que necessitam ser desveladas para que se tornem conscientes e passíveis de análise e de crítica.

Assim, tomo emprestado as reflexões de Freire acerca da educação e das relações feitas com a política, a cidade, os sujeitos e a autonomia, para traçar relações com as vivências e experiências dos grupos teatrais observados. Espero que suas afirmações possam pôr luz nos projetos arte-educativos aqui analisados. E, também, que estas contribuam para que todos nós, artistas-educadores, possamos constantemente repensar e refletir sobre nossas práticas artísticas, de ensino e de aprendizagem.

FIGURA 2



FIGURA 3



FIGURA 1

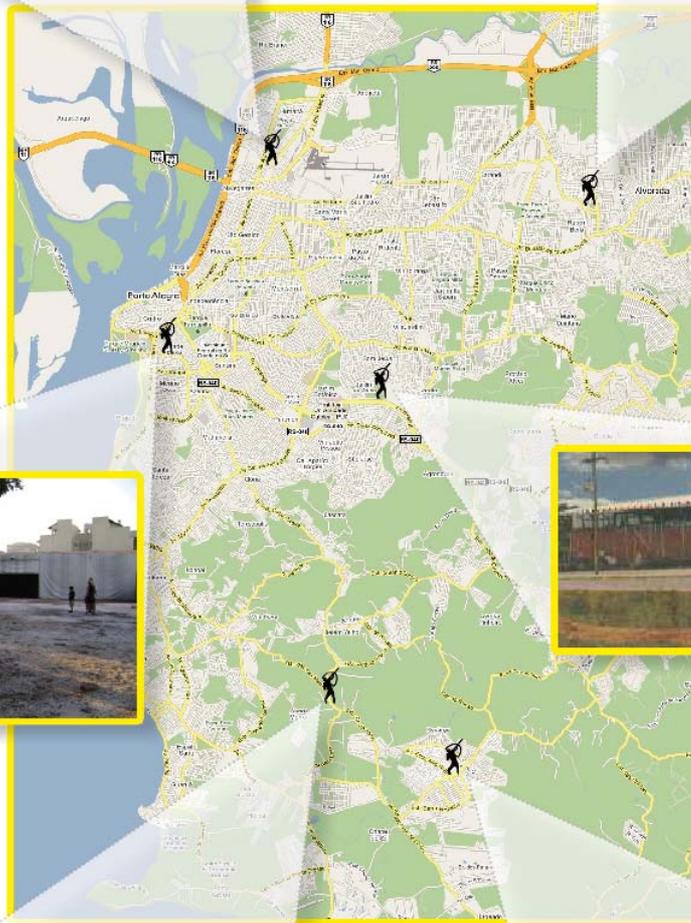


FIGURA 4



FIGURA 5

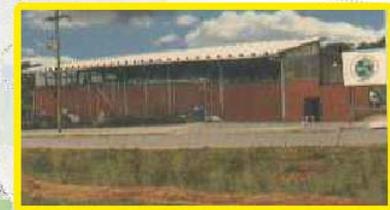


FIGURA 6



FIGURA 7

FIGURA 8

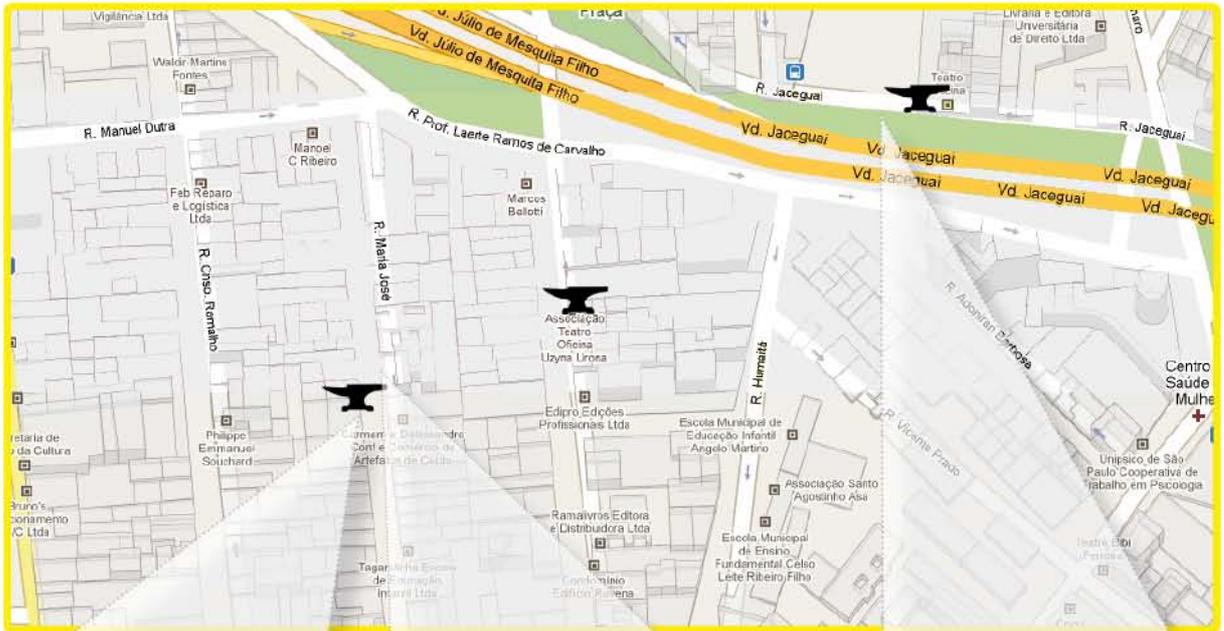


FIGURA 9



FIGURA 10



FIGURA 11

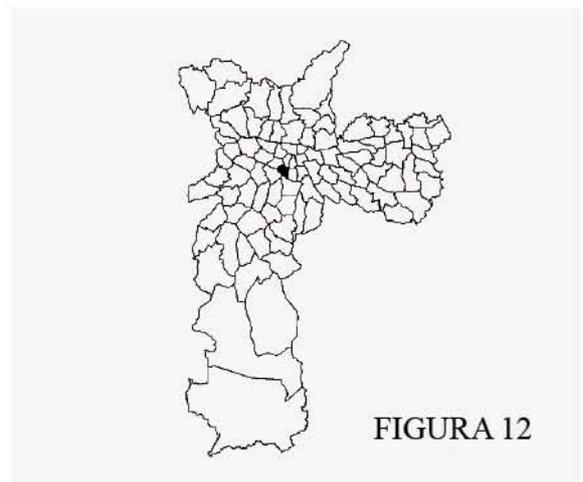


FIGURA 12

CAPÍTULO 3

“VAI-E-VEM” DE INFLUÊNCIAS POÉTICAS E ESTÉTICAS ENTRE GRUPOS E COMUNIDADES

3.1 Os eventos teatrais que surgem dos processos pedagógicos

Os acontecimentos, descritos a seguir, foram o resultado dos processos teatrais desenvolvidos, ao longo do ano de 2008, pelos participantes dos projetos observados. Ambos criaram, cada um a seu modo, eventos que mostraram ao público as atividades realizadas nas oficinas e que aproximaram mais pessoas dos locais onde as oficinas acontecem.

O *Movimento Bixigão* realizou a *Amostra de Arte da Semana Cultural do Bixigão*, entre os dias 07 e 13 de dezembro, em São Paulo, na casa que cedia o *Movimento* e no *Teatro Oficina*. Também contou com a participação de muitos de seus integrantes na temporada do espetáculo *Cypriano e Chan-ta-lan*, em cartaz no *Teatro Oficina*. Já o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* realizou a *Mostra Jogos de Aprendizagem*, que aconteceu em dois momentos: o primeiro durante as apresentações realizadas em três dos bairros de Porto Alegre abrangidos pelo projeto, Restinga, Humaitá e Vila Pinto, em outubro e novembro de 2008; o segundo, entre os dias 14 e 18 de dezembro, no *Território Cultural*, sede da *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*.

O objetivo é analisar as questões poéticas e de convívio, as influências e as relações entre os grupos teatrais e as comunidades, a partir de um olhar sobre as apresentações de teatro resultantes das oficinas. Apresentarei, a seguir, um breve resumo das atividades realizadas nestes eventos com foco nas apresentações teatrais propriamente ditas.

A *Mostra Jogos de Aprendizagem* de 2008 contou com a circulação dos exercícios cênicos *A Saga de Galatéia*, *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* e *A Comédia do Trabalho*, criados nas oficinas do Humaitá, da Restinga e da Vila Pinto, respectivamente. Um

circuito foi criado entre estes três bairros, sendo que, em cada bairro, foram apresentados os três exercícios. A montagem da oficina do Humaitá estreou na *Terreira da Tribo*, onde fez curta temporada. Já a montagem da oficina da Restinga estreou no próprio bairro. Por fim, na Vila Pinto estreou o exercício cênico criado na oficina ali realizada. Entendo a circulação pelos bairros, que proporciona a apresentação da mesma peça em locais e para públicos diferentes, como uma estratégia de ampliação da experiência teatral dosicineiros e oficinados. Ao assistir aos resultados da oficina de seu bairro e de outros bairros, onde trabalho semelhante acontece, a comunidade local também tem o seu acesso à arte teatral ampliado.

Durante a segunda parte da Mostra, foram apresentados os mesmos exercícios cênicos que circularam pelos bairros, além de:

Esquetes Teatrais criadas nas Oficinas dos bairros Belém Velho, Parque dos Maias, Partenon, Guaíba (cidade vizinha), na Oficina Livre, que acontece na sede do grupo, além da realização do Oficinação com Atuadores e Oficinados da Tribo. Ao final de cada noite aconteceram debates com a presença de artistas, jornalistas e pesquisadores de teatro da cidade e de outros estados. (NETTO, p. 12, 2009)

Nesta etapa da Mostra, foram apresentados exercícios de montagens sobre obras de dramaturgos brasileiros como *Quando As Máquinas Param*, de Gianfrancesco Guarnieri, *Arena conta Zumbi* de Augusto Boal, *A Comédia do Trabalho* de Sérgio de Carvalho, *A Saga de Galatéia* de Luís Alberto de Abreu, e também *Aquele que diz sim e Aquele que diz não* e *De nada, nada virá* do alemão Bertolt Brecht. Observei liberdade de experimentação de estilos teatrais e de interpretação nas criações apresentadas. Ao exemplo do uso de efeitos de estranhamento e criação de personagens-tipo em *A Saga de Galatéia*; interpretação por gestos simbólicos e uso de imagens corporais coletivas em *Aquele que diz sim e Aquele que diz não*; uso de canto, dança e musicalidade presente em *A Comédia do Trabalho*; ou ainda a interpretação de matriz naturalista em trecho de *Quando As Máquinas Param* (oficina de Guaíba). Tais opções poéticas revelam gostos e escolhas dos integrantes das oficinas e,

também, o estilo e as opções que cada artista-oficineiro traz para diálogo com seus oficinandos.

A *Semana de Arte do Bixigão* apresentou resultados das diversas oficinas oferecidas no ano de 2008, durante uma semana de intensa atividade. Alguns oficineiros optaram pela realização de aula aberta, outros, por apresentação de cenas, peças e exposições. A Oficina de Corpo mostrou exercícios de improviso em dança e contato/improvisação. A Oficina de Voz apresentou exercícios vocais e atividade de percepção auditiva na rua, em trajeto realizado ao longo do quarteirão. Na Oficina de Música foram apresentadas canções afro-brasileiras com bateria de instrumentos de percussão e canto. Acrobacias em solo, duplas e trios foram apresentadas na finalização da Oficina de Circo. A Oficina de Figurino realizou exposição de tecelagem e a Oficina de Vídeo realizou uma mostra de vídeos artísticos e documentários realizados pelo grupo de oficinandos. A Oficina de Dramaturgia apresentou cenas interpretadas com textos criados pelos participantes ou inspirados na montagem de *As Bacantes* (do *Teatro Oficina*) e terminou com a realização de um “cortejo dionisíaco” que saiu da casa do *Bixigão*, desceu a Rua Maria José, atravessou o *Minhocão* e foi até o *Teatro Oficina*. Esse foi sede da Oficina de Te-Ato. Esta oficina envolveu o exercício da improvisação coletiva, a percepção e a fina sintonia com o momento presente e com o espaço. Os impulsos e estímulos internos de cada participante e do grupo, aliados à percepção de fatores externos (do prédio, da rua, do entorno) impulsionam as ações criadas.

A Oficina de Interpretação (e estudo do texto), ministrada por Pascoal da Conceição, realizou três apresentações de quatro esquetes diferentes criadas sobre *A entrevista* (texto de Harold Pinter). Nesta, o público presente pode entrar em contato com quatro versões de um mesmo texto dramático, criadas e representadas por atores/atrizes diferentes, além de percorrer todos os espaços do andar térreo da casa para acompanhar as apresentações que aconteciam em seqüência, cada uma em um espaço diferente. Ao passo que os atores e atrizes

tiveram a oportunidade de apresentar os esquetes por eles criados, e repetir as três sessões para públicos diferentes. A interpretação dos textos foi bastante variada em estilos de representação. O primeiro grupo apresentou um diálogo de representação naturalista e cenário com imagens reais de revistas pornográficas. O segundo grupo optou pela participação ativa do público desde o início, colocando este dentro da trama da entrevista. O próximo grupo, que optou pela estética de programas de auditório, apresentou personagens caricatos e forte comicidade, envolvendo também a platéia. O último grupo optou pelo diálogo realista que foi apresentado em arena.

Os eventos teatrais aqui apresentados, que são frutos dos processos pedagógicos, promoveram a ampliação da experiência artística e pedagógica tanto dosicineiros, como dos oficinandos. Inclusive, conquistaram maior valorização e divulgação dos projetos perante as comunidades dos bairros que sediam as oficinas. Desta forma, os projetos abrem suas portas para a entrada de novos interessados pela arte teatral, seja para fazer ou para assistir, além de ampliar sua abrangência e diálogo com os moradores dos bairros.

3.2 Convívio Teatral entre Grupos e Comunidades

A proposta aqui é considerar o teatro praticado nos projetos estudados, a partir de especificidades da linguagem teatral: a poética das peças apresentadas, os textos dramáticos escolhidos, a maneira como estas foram apresentadas ao público, os espectadores e o contexto em que as apresentações aconteceram. Logo, as referências teatrais utilizadas são os exercícios cênicos e peças criadas e apresentadas pelos sujeitos ligados ao *Movimento Bixigão* e ao *Teatro como Instrumento de Discussão Social*.

Para tanto, fundamento a análise destes acontecimentos teatrais em observações por mim realizadas, como espectadora, em depoimentos dos profissionais de teatro envolvidos e, também, a partir da escolha e revisão de conceitos elegidos. As idéias apresentadas pelo

teatrólogo argentino Jorge Dubatti baseiam esta etapa do estudo apresentado. Segundo o autor, o teatro é essencialmente espaço de encontro de presenças e proporciona uma série de acontecimentos baseados no convívio entre pessoas. Para ele, o teatro:

(...) preserva na atualidade a cultura convivial em uma sociedade letrada e regida pelo auge do sociocomunicacional sobre o socioespacial, que desdenha cada vez mais o encontro corpo a corpo, favorece a comunicação através de máquinas e exalta o acontecimento literário da escritura e da leitura em solidão. (DUBATTI, 2003, p.06)²⁰

Dubatti define o acontecimento teatral contrapondo-se à concepção de literatura que não prevê o encontro vivo de presenças humanas, e às formas de comunicação que julga “não-auráticas”, aquelas reproduzidas ou realizadas através de máquinas, ao exemplo da TV, do cinema e do computador. Ao comparar os princípios teatrais com os princípios de literatura oral (já estabelecidos anteriormente por outros pesquisadores) Dubatti observa que, dentre as diferentes formas conviviais vinculadas à literatura oral, é possível extrair alguns princípios que são invariáveis. Princípios esses que podem ampliar a noção de convívio e, por consequência, o conceito de convívio teatral.

O primeiro deles é o de que convívio implica em reunião de dois ou mais homens vivos, em um território específico, ou seja, o encontro de presenças no espaço e uma convivência curta, definida no tempo. O segundo princípio é o de que convívio abrange companhia, ser companheiro, compartilhar. Companhia significa estar com o outro, com os outros, mas também consigo mesmo, Significa o reconhecimento do outro e de si mesmo, o afetar e deixar-se afetar pelo encontro. O terceiro aspecto do convívio é que ele afeta diretamente os sentidos, como gosto, tato e olfato e implica proximidade, audibilidade e visibilidade. Em quarto lugar, Dubatti aponta o fato do convívio ser acontecimento objetivo e ao mesmo tempo subjetivo, por ser efêmero e irrepitível. O penúltimo aspecto apresentado se refere ao fato de que a socialização não é exclusivamente humana, pois o convívio inclui a oferenda e a manifestação

²⁰ Texto original em espanhol. Tradução minha.

de ordem divina, no rito de reunião, ou seja, uma é uma manifestação ritual. E por fim, o autor apresenta a idéia de que o convívio restitui ao literário o caráter de estar situado espaço-temporalmente e de vincular os sujeitos que participam da emissão, ou seja, emissores e receptores. O que, segundo o autor, não acontece com o texto que é escrito e não é pronunciado em voz alta para audição. Esta seria a modalidade do inacabado, presente na literatura escrita e ausente na literatura oral. (DUBATTI, 2003, p.13)

A partir destes estudos sobre literatura oral, o autor crê que o teatro é uma das manifestações conviviais herdadas de uma “cultura vivente” e uma forma de perduração de hábitos de uma sociedade “quente” e “selvagem” dentro dos limites de uma sociedade “fria” e “domesticada”. (DUBATTI, 2003, p.15) Pois, para ele, o teatro acontece, é práxis, ação humana e só se transforma em objeto para o exame analítico. Sendo assim, o teatro só se constitui como tal devido ao encadeamento de três acontecimentos que Dubatti julga interdependentes:

- I) O acontecimento convivial, que é condição de possibilidade e antecedente de...
- II) O acontecimento de linguagem ou acontecimento poético, frente ao qual se produz...
- III) O acontecimento de constituição do espaço do espectador. (DUBATTI, 2003, p.16)

Portanto, as idéias de espetáculo e de espectador não implicam, necessariamente, em teatralidade. Também, não é a condição isolada do espectador que a determina. Mas, sim, a justaposição do espaço do espectador com os processos convivial e poético. Portanto, são estas características que definem e diferenciam a espectação teatral de outras formas de atividade de espectação, como a cinematográfica e a televisiva, exemplifica Dubatti.

No caso dos projetos estudados, as reflexões acerca do convívio teatral aprofundam o entendimento das diversas relações presentes nas práticas teatrais em questão. Seja na análise da apresentação da oficina popular de teatro, realizada no bairro Restinga, em Porto Alegre, seja na análise da apresentação da Oficina de Interpretação, na sede do *Movimento Bixigão*,

para citar dois exemplos, surgem as seguintes questões: Quem são os atores? Quem são os técnicos? Quem são os espectadores? Que papel assume os artistas dos grupos teatrais proponentes? Que papel assume os moradores dos bairros? Que papel assume oficineiros e oficinandos?

A partir destas questões, busco refletir a dinâmica artística dos projetos observados a partir da noção de convívio teatral. Pela ótica das estruturas conviviais, os principais agentes do acontecimento teatral são atores, técnicos e espectadores, ou seja, aqueles que necessariamente estão presentes e participam do convívio. A composição deste se dá pelos seus integrantes e pelos vínculos que se estabelecem entre eles, pois “na reunião teatral os vínculos de socialização são múltiplos e afetam a esfera do acontecimento poético e do espetatorial”, (DUBATTI, 2003, p.28), como mostra a figura:

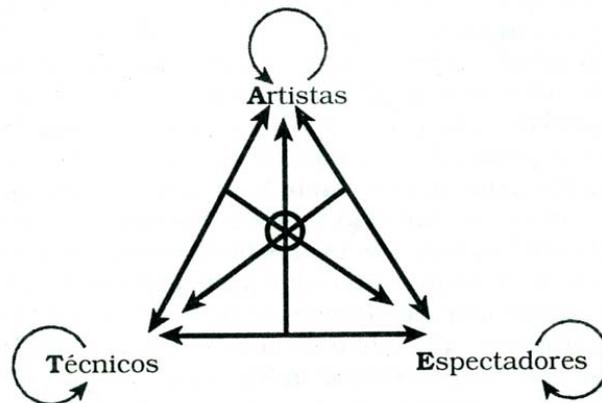


FIGURA 13

Estas relações, em uma dimensão são bidirecionais (os lados do triângulo: E-A, E-T, T-A), mesmo que não simétricas em sua qualidade e intensidade de um vértice a outro: em outra, são multidirecionais, no sentido de seu efeito multiplicador de afetações: as três flechas interiores ao triângulo se cruzam em uma intersecção que chamamos ponto de multiplicação de relações conviviais. (DUBATTI, p.29, 2003)

Tomo emprestada a figura utilizada por Dubatti, que apresenta os diferentes vínculos conviviais entre os integrantes do acontecimento teatral, para refletir sobre os diferentes níveis

de convívio que existem entre grupos teatrais e comunidades, durante as apresentações teatrais resultantes das oficinas realizadas nos bairros.

Nas apresentações teatrais observadas durante as mostras realizadas pelos projetos estudados, no final do ano de 2008, a presença de oficinas e de oficinairos, assumindo papéis de artistas e técnicos, somou-se à nova presença de espectadores. O público, na sua maioria, era formado por parentes e/ou vizinhos, moradores dos bairros e demais artistas dos grupos teatrais proponentes dos projetos. Essas constatações, aproximadas ao gráfico apresentado pelo teatrólogo argentino, permitem uma melhor definição de quem são os Artistas, os Técnicos e os Espectadores nas apresentações teatrais das práticas estudadas.

Como Artistas, posso apontar: os oficinas e que são, geralmente, moradores dos bairros onde as oficinas acontecem (embora, no caso do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, existam moradores de outras localidades que frequentam determinado bairro para fazer a oficina); os artistas-oficinairos que são integrantes dos grupos teatrais.

Há exemplo de apresentações em que artistas-oficinairos e oficinas compõem o elenco da peça apresentada. Como foi o caso de Clélio Cardoso da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* que integrou, junto com os oficinas do bairro Parque dos Maias, o elenco do exercício cênico de *Arena Conta Zumbi* (texto de Augusto Boal) apresentado na *Mostra Jogos de Aprendizagem* em 2008. Ainda no mesmo grupo teatral, temos o exemplo de Martha Hass que atuava como sonoplasta no exercício cênico sobre *De nada, nada virá* (texto de Bertolt Brecht), apresentado pelas participantes da oficina do bairro Belém Velho. Também encontrei a presença de oficinairos e oficinas atuando juntos no elenco no espetáculo *Cypriano e Chan-ta-lan* (texto de Luiz Antônio Martinez Corrêa) do *Teatro Oficina*. Embora neste, além de participantes do *Bixigão* (entre oficinairos e oficinas) o elenco era composto também por outros artistas do *Teatro Oficina Uzyna Uzona* que não estão diretamente vinculados ao *Bixigão*. Cabe observar aqui que também no último

espetáculo estreado pela *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, em setembro de 2008, *O Amargo Santo da Purificação* (adaptação de poemas de Carlos Mariguella) o elenco era formado por 26 atores, sendo muitos deles jovens participantes, ou ex-participantes, das Oficinas Populares de Teatro oferecidas nos bairros.

Como Técnicos, posso inferir: os oficinairos, que geralmente assumem as tarefas de iluminação ou sonoplastia ou a de receber e acomodar do público. Embora estas tarefas sejam também, algumas vezes, executadas por outros artistas do grupo teatral proponente, no caso do *Ói Nós Aqui Traveiz*, ou também por outros oficinandos que não estão em cena, como no caso do *Movimento Bixigão*.

Para exemplificar, observo que, na *Mostra Jogos de Aprendizagem*, a atriz Tânia Farias, operava a mesa de luz durante a apresentação de *A Comédia do Trabalho* (texto de Sérgio Carvalho), fruto da oficina que ministra na Vila Pinto. Já os artistas Paulo Flores e Clélio Cardoso, do mesmo grupo, atuavam na instalação, afinação e operação de equipamento de luz nas dependências do centro comunitário do bairro Restinga, na etapa de circulação da *Mostra Jogos de Aprendizagem*. Durante a apresentação da Oficina de Interpretação na *Semana Cultural do Bixigão*, os oficinandos que não estavam em cena acomodavam e guiavam o público pelas diferentes dependências da casa que serviam de palco para as cenas.

O aprendizado do trabalho técnico em teatro acontece, geralmente, pela prática, pelo convívio com o fazer de outros técnicos mais experientes ou pela necessidade de resolver situações específicas da linguagem teatral, antes, durante ou depois de uma apresentação. O trabalho do técnico em teatro é um trabalho que, como o próprio nome já diz, exige habilidades técnicas para lidar com equipamentos. Mas exige deste profissional, também, a tomada de consciência sobre os valores artísticos e sobre a pessoa do artista, afirma Jorge Dubatti, quando se refere às relações estabelecidas entre técnicos e artistas. Ele ainda acrescenta que:

Durante décadas diversas funções técnicas (operação de mesa, assistência de direção, o trabalho do “vestidor” ou assistente de ator, entre outras) cumpriram uma tarefa formativa, se constituíram numa instituição pedagógica, seja para a educação artística do técnico como para a transformação de T em A [técnico em artista]. (DUBATTI, 2003, p.31)

Durante a pesquisa de campo em São Paulo, observei que alguns dos jovens participantes do *Movimento Bixigão* realizavam trabalho técnico em espetáculos do *Teatro Oficina*. Enquanto estive em São Paulo, assisti a uma apresentação do espetáculo *Os Bandidos* (adaptação de texto de Schüller) e nessa, observei que na técnica trabalhavam alguns jovens participantes do *Bixigão*. Constato que a aprendizagem e a prática do trabalho de técnica em teatro não só amplia o conhecimento teatral destes jovens, mas também soma uma habilidade que é profissionalizante, principalmente em uma cidade como São Paulo, onde o circuito teatral é intenso e há bastante campo de trabalho para técnicos teatrais.

Como Espectadores, posso apresentar: os moradores do bairro, parentes e amigos dos oficinandos e outros artistas do grupo teatral, que não estão diretamente vinculados à oficina (ou mesmo ao projeto, no caso do *Teatro Oficina*). Bem como, a presença de outras pessoas interessadas por teatro ou pela trajetória de trabalho das companhias teatrais em questão.

Durante as apresentações da *Semana Cultural do Bixigão* artistas-oficineiros assumiam, na maioria das vezes, o papel de espectadores. Pascoal da Conceição, artista do *Teatro Oficina Uzyna Uzona* que ministrou a Oficina de Interpretação, no dia da apresentação, estava lá como oficineiro-espectador. Pois todas as tarefas relativas à apresentação foram realizadas pelos próprios participantes da oficina. Ao final das apresentações, ele se dirigiu ao público, contou como se deu o processo criativo, fez observações sobre a apresentação e pediu que os espectadores interessados preenchessem um questionário de avaliação sobre o trabalho artístico apresentado. Observei também que Paulo Flores, do *Ói Nós Aqui Traveiz*, também se fez presente, durante a *Mostra Jogos de Aprendizagem*, como espectador em todas as apresentações de exercícios cênicos que assisti durante a Mostra. Ele estava sempre ali

observando tanto a cena como os demais espectadores. Na *Amostra de Arte do Bixigão*, o coletivo de espectadores era misto: havia crianças moradoras da Rua Maria José, de outras localidades do Bexiga, parentes e amigos dos jovens participantes, artistas do *Teatro Oficina* e pessoas de outras localidades de São Paulo. Na *Mostra Jogos de Aprendizagem*, quando feita nos bairros, a grande maioria do público era composta por vizinhos e familiares dos participantes da oficina e outros moradores do bairro. Embora estivessem presentes, também, os artistas do *Ói Nós* e algumas pessoas de outros locais de Porto Alegre. Quando realizada no *Território Cultural* (na Cidade Baixa, bairro central de Porto Alegre), o público era formado por moradores de diversos bairros da cidade, oficinados de outros bairros, seus amigos e parentes, artistas-oficineiros, demais artistas envolvidos ao grupo, outros artistas da cidade e estudantes.

Aqui foram estabelecidos alguns paralelos entre as funções técnicas, artísticas e de espectação, presentes no convívio entre os grupos de teatro e as comunidades visitadas. Como é possível constatar, a partir das colocações de Jorge Dubatti, são diversas as possibilidades de relações de convívio em um acontecimento teatral. A análise de projetos que são gerados e mantidos por grupos teatrais e que envolvem a criação em teatro, a pedagogia e a ação sócio-cultural, sob a ótica do Convívio Teatral, é rica em possibilidades associativas e permite ampliar o conhecimento sobre essas e outras práticas de mesma natureza.

Entendidas as relações de convívio, as funções assumidas por cada participante dos projetos, o caráter particular de cada projeto, seus objetivos e os resultados atingidos, dedicarei as próximas páginas às reflexões voltadas à compreensão dos processos poéticos: Em que medida a poética criada pelos grupos teatrais *Ói Nós Aqui Traveiz* e *Teatro Oficina Uzyna Uzona* influenciam os padrões estéticos das comunidades onde atuam? E em que medida o desenvolvimento de tais projetos e seus processos pedagógicos influenciam a poética dos grupos de teatro em questão?

3.3 A poética dos grupos como novas possibilidades estéticas no bairro

Acredito que a presença de artistas de um grupo teatral, trabalhando de forma contínua, em um bairro de periferia urbana interfere de alguma maneira nos padrões estéticos estabelecidos e nas referências que seus moradores possuem acerca do fazer artístico. Pretendo identificar acontecimentos que exemplifiquem tais influências a partir de depoimentos de artistas e de observações realizadas em campo.

O grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* se faz presente em oito bairros da capital gaúcha, através de seus artistas-oficineiros, da *Mostra Jogos de Aprendizagem* e, também, das apresentações de suas peças de rua nas comunidades. Portanto, é muito ampla a abrangência de atuação deste grupo na periferia da cidade e são amplas, também, as possibilidades de análise que seu projeto sugere. Onde (ou em quê) posso reconhecer a “marca” do *Ói Nós* nos trabalhos teatrais apresentados pelas oficinas? Esta foi a pergunta inicial que guiou a análise das apresentações assistidas na *Mostra Jogos de Aprendizagem*.

É forte a marca contra cultural que o grupo carrega em sua obra de teatro através da escolha temática, que costuma trazer à tona trechos da história política e social do Brasil; da eleição de textos dramáticos que provocam reflexões e questionamentos, também, de cunho social e político; do uso de espaços cênicos não convencionais e da constante circulação de peças de rua pela cidade; de seus processos coletivos de criação e montagem; da aproximação a numeroso público de classe popular. Estas ações são marcas do grupo e constroem sua identidade desde a sua formação até a atualidade. Portanto, entendo que a própria existência do projeto investigado é mais uma ação que se soma às características contraculturais antes citadas.

Nas peças teatrais apresentadas, como fruto das oficinas nos bairros, é clara a maneira que o grupo tem de pensar e de fazer teatro. Essa pode ser percebida, primeiramente, em

relação às temáticas: o uso de textos dramáticos relacionados a temas surgidos por improvisos ou escolhidos peloicineiro (por tratar de tema social que este julgou ser importante para o grupo); a predominante escolha de obras dramatúrgicas contestadoras, de visão social crítica e de posicionamento político definido; a predominância de dramaturgos brasileiros conhecidos por seu engajamento político e do alemão Bertolt Brecht nas montagens realizadas. Há, também, influências que podem ser percebidas em relação à criação teatral propriamente dita, à escolha de estilos interpretativos e à definição de padrões visuais e musicais, por exemplo. As palavras de Tânia Farias melhor definem tais características. Ao falar sobre a oficina que ministrou na Vila Pinto, onde se adaptou e montou a peça *A última instância* (texto de Carlos Queiroz Telles), no ano de 2007, ela lembra que:

(...) a peça poderia ser naturalista (...). Pra não ser numa chave naturalista, que eu acho que realmente não é a que mais comunica, eu fui tentando levar a coisa pra algo que fosse um pouco mais expressionista, talvez, que tivesse um grau de teatralidade maior. E isso é uma coisa muito boa, em nós. A força pela teatralidade e pelo expressionismo, que é a de carregar de expressões e mantê-las, fugindo do naturalismo. Eu direcionei pra fugir do naturalismo. Porque a tendência era enaturalista. E eu sei que isso vem da minha experiência dentro do *Ói Nós* e eu acabei puxando pra este lado. (FARIAS, 2009)

As opções da encenação como um todo e, principalmente, do direcionamento do trabalho dos atores e atrizes, como cita Tânia, é um bom exemplo da influência poética da presença daicineira com os icinandos. Vale lembrar que fugir da matriz naturalista, como indica Tânia, é um trabalho com o qual o professor de teatro se depara quase sempre, ao trabalhar com atores e atrizes principiantes, seja em comunidade, seja em escola tradicional. Pois este padrão interpretativo, por ser amplamente divulgado e propagado pela televisão (principalmente pelas telenovelas brasileiras), é o primeiro estilo de representação de que a maioria dos principiantes tem registro. Porém, no caso citado, além deste fator, há o direcionamento de um padrão artístico, que é seguido pelo grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* e que é, também, a referência de formação da atriz-icineira. A experiência de outro padrão de representação pode ser inédita para muitos icinandos e se constitui na ampliação da

experiência artística dos mesmos. Outro exemplo, trazido pela atriz, foi a montagem de *A Comédia do Trabalho*, em 2008, também na Vila Pinto. Sobre este, Tânia conta que:

(...) na *Comédia*, por exemplo: isso de propor que eles ficassem todos, o tempo todo em cena, de que estivesse a idéia do coro. A idéia do coro é forte no trabalho do *Ói Nós*. Tem em todos os nossos trabalhos, sobretudo nos de rua, isso é uma coisa que tem a ver com a influência brechtiana do *Ói Nós*. A *Comédia...* é um coro. (FARIAS, 2009)

A atriz faz referência à presença do coro, que é uma das matrizes das encenações de Brecht que, como encenador, é o principal representante do teatro dialético. Mas vale lembrar que o coro é presença central, também, nas tragédias gregas. Portanto, participar da formação de um coro é experiência tão importante para o aprendizado da arte do teatro, como o contato com a personagem, o texto, a seqüência de cenas, os diálogos ou monólogos, por exemplo. Independente do estilo de coro a ser criado, certamente esta vivência, proporcionada aos integrantes da oficina, amplia a experiência teatral dos oficinasandos e, também, a sua capacidade de interpretação do texto dramático escolhido.

Ao perguntar a Tânia sobre a troca de influências que houve entre ela, como integrante do *Ói Nós*, e os participantes da oficina, como moradores da Vila Pinto (em sua maioria), ela se lembrou de algumas idéias e propostas que surgiram dos participantes e que foram acatadas nas montagens, tanto no exercício criado na oficina de 2007, como no da oficina de 2008. No primeiro caso, a atriz lembra-se do exercício e comenta que:

Na *Última Instância* tem a coisa do candomblé. Tem coisas que certas pessoas trazem: o “Pantera” trazia isso pra peça e ele instigou a trazer alguma sonoplastia, para o personagem dele, que tinha uma coisa mais de “Exu”. Isso estava bem presente na peça. Daí tu podes dizer: “Ah, mas isso também tem a ver com o trabalho do *Ói Nós* porque dá uma característica mais ritual pro trabalho.” Sim. Mas, [estou] tentando ler o que eles estavam propondo, não é? (FARIAS, 2009)

Neste caso, aparece uma influência trazida por um morador do bairro, que dialogou com opções poéticas do grupo de oficinasandos e também com uma marca do trabalho teatral do *Ói Nós*, que é o uso de tambores, de batidas de percussão, que trazem atmosfera ritualística às

cenar. Outro caso, apresentado por Tânia, diz respeito à proposta de uma afinandana, trazida para a mesma montagem:

A Eliane, a família dela é dona de um boteco. A peça se passava num boteco. Tinha uma cena em que ela virava uma garrafa de cachaça inteira, na sala toda. Isso foi uma coisa que rolou, que a idéia pintou, porque a Eliane tem um bar. Essas cenas que surgem e que, não é uma referência estética, mas são detalhes que tem muita importância e que fazem muita diferença no resultado do exercício e que são coisas que as pessoas trazem. (FARIAS, 2009)

As propostas para a criação de uma cena, ou mesmo de um detalhe de composição do personagem, ou da movimentação de cena, tornam-se fontes de análise das opções poéticas dos participantes da oficina. Pois elas mostram o diálogo artístico que existe na criação das montagens nas oficinas e exemplificam, mesmo que em pequenos detalhes, como acontece o processo de trocas de influências. O olhar da afinandana, sobre o diálogo criativo que se estabelece com os afinandos, oferece outro exemplo para análise:

O João que, por exemplo, tem essa coisa das músicas. O personagem só é nordestino porque o João, sempre que fazia aquela personagem (...) fazia ela nordestina. Todo mundo gostou muito do que o João trouxe. Daí ele propôs uma música pra ela falar o texto dela. Ele musicou o poema do texto com uma coisa mais nordestina pra ela fazer. Ele decidiu que era um blues, daí compôs e trouxe. (FARIAS, 2009)

Este exemplo dado é sobre montagem de *A Comédia do Trabalho*, e retrata parte da criação musical da peça e detalhes da construção de uma personagem, a partir da proposta de um único afinando. Apresenta, também, a acolhida desta pelos participantes da oficina, tanto que as contribuições citadas estão presentes na versão do exercício apresentada ao público. Tânia ainda conta que, na apresentação, a personagem em questão não foi representada pelo afinando citado, mas manteve as características propostas por ele: “não é ele quem faz a personagem na peça, mas teve um momento em que todos faziam todas as personagens. Até a idéia era fazer a peça assim, mas era muito difícil”. (FARIAS, 2009) Assim ela demonstra também, que nem todas as suas propostas puderam se concretizar na montagem. A sua intenção, de que todos os atores representassem todos os personagens, foi

experimentada na oficina, mas não foi levada ao final, pelo grau de dificuldade que tal proposta representou para o grupo naquele momento.

O diálogo criativo entre oficinairos e oficinairos, entre propostas que são trazidas por uma experiente atriz, ou experiente ator, e outras trazidas por atores e atrizes principiantes, produzem os resultados que puderam ser assistidos pelo público da *Mostra Jogos de Aprendizagem*. Este é um diálogo criativo, em que todas as propostas são experimentadas e realizadas, na medida do possível, ou mesmo descartadas, se preciso for. Esta é, também, uma busca declarada do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* na criação de suas montagens teatrais, que tem a assinatura da criação coletiva.

Procurar a marca artística do grupo teatral proponente nas apresentações das oficinas foi também uma preocupação que guiou a investigação em São Paulo. Nessa, e durante a análise do material registrado, também esteve presente a seguinte questão: Onde (ou em quê) posso reconhecer a “marca” do *Oficina* nos trabalhos teatrais apresentados pelas oficinas na *Semana Cultural do Bixigão*?

O *Teatro Oficina* é uma referência teatral para a cidade de São Paulo, para o Brasil e também fora do país. Sua poética é marcada pela encenação ritual que envolve a platéia e pelas provocações cênicas de cunho social e moral. Seu teatro é conhecido pelo tom festivo de culto dionisíaco, pela forte sensibilização dos sentidos (seja do elenco, seja do público), pelo uso do vinho e da embriaguês, do corpo nu em cena, da sexualidade e também pela crítica à ditadura militar, política e à sociedade excessivamente consumista. A atitude contracultural, que vai na contramão de valores sociais vigentes é uma marca do teatro praticado no *Teatro Oficina*, de maneira ou de outra, desde a sua formação.

Esta marca artística do *Teatro Oficina* fica clara no teatro que é praticado pelos jovens integrantes do *Bixigão*, tanto na participação deles no elenco de espetáculos do *Oficina*, como

nos exercícios criados por eles e apresentados na mostra do final do ano. A respeito desta influência, Sílvia comenta que:

Tem coisas até que eu discordo, mas eu quero que eles façam porque acho que fazer é também um jeito de expurgar aquilo tudo. No cortejo, que a gente viu, eu acho que tem muito ainda uma coisa que é, não uma apropriação do *Oficina*, uma deglutição do *Oficina*, uma antropofagia. Não, ainda é uma imitação e isso eu não concordo, até discordo completamente, mas passa por isso, todo processo passa por isso. (PRADO, 2008)

Esta prática de imitação, da qual discorda Sílvia, foi também apontada pelo oficineiro Ferdinando Martins, que não é integrante do *Uzyna Uzona*, mas que é artista contratado para ministrar a Oficina de Dramaturgia. Segundo ele, em comentário informal enquanto assistíamos ao ensaio de cena criada sobre o texto *As Bacantes* (de Eurípedes, na adaptação de Zé Celso Martinêz Correa) por uma dupla de participantes do *Bixigão*: “O teatro delas é bem ‘oficinoso’, uma coisa bem ‘Zé Celsiana’”, comentou o oficineiro.

A partir destes comentários foi possível constatar que há, entre os oficineiros e coordenadores a preocupação de que os trabalhos teatrais criados no *Bixigão* não sejam a cópia do teatro praticado pelo *Oficina*, embora nem sempre se atinja tal objetivo. Mas há, também, o entendimento de que é natural que atores e atrizes principiantes reproduzam padrões artísticos que lhes são familiares. Nesse caso o registro de interpretação e de escolha temática que os participantes têm como poética teatral familiar é a do *Teatro Oficina*. Porém, constatei que não se pretende que esta experiência teatral seja a única para os jovens participantes do *Movimento*.

A coordenadora do *Bixigão*, ao refletir sobre um participante que possui estilo de representação naturalista exagerada e tendência de pronunciar o texto de forma bem empostada, conclui que:

(...) talvez não seja a atuação do *Oficina*, mas talvez seja a atuação da Bibi Ferreira e beleza! Eles têm que se achar e saber qual é a deles e não adianta ficar desvalorizando eles, a gente tem que conseguir dizer: (...) vai ver todos os teatros, não fica só aqui, vai ver todos os outros, vai ver a Bibi, o Juca Pereira, a Marília Pêra e vai ver onde você se acha. E de repente ele pode se achar num lugar, magnificamente! (PRADO, 2008)

É possível concluir, a partir destes depoimentos, que existe a consciência da influência estética do grupo nas experiências teatrais vividas pelos integrantes do *Movimento*. Mas há, também, a preocupação em proporcionar o conhecimento de outros estilos e de outras possibilidades de poéticas teatrais fora do universo do grupo. O desafio está em osicineiros, seja do *Oficina* ou não, saberem lidar com estas influências de forma criativa e crítica. Outra preocupação também diz respeito a proporcionar ampla experimentação artística aos jovens participantes do projeto.

Sílvia Prado, ao comentar uma das apresentações que ocorreram na *Semana Cultural do Bixigão*, mostra que o resultado do teatro que se faz ali não é o que se encontraria em uma ONG que se dedica à recreação de crianças. Para ela:

A gente tem que fazer isso que o Pascoal fez! Aquelas duas mulheres do público que apavoraram na cena do Ivan, de ver aquelas fotos de gente pelada. As mulheres quase desmaiaram, sabe? O *Bixigão* é isso! Não dá pra vir alguém e fazer “Pluft, o fantasma camarada” e nem “A Andorinha e não sei o quê”, não tem como. O *Bixigão* não é isso e não vai ser nunca! E não é pra ser. (PRADO,2008)

Garantir a liberdade de expressão dos participantes e as experimentações teatrais e artísticas dos participantes é um princípio importante para o *Bixigão*. Porém, há a tendência declarada de se lidar com temas polêmicos e socialmente provocativos, como os que são escolhidos pelo *Teatro Oficina Uzyna Uzona*. Entendo que esta característica faz o projeto ser diferente de muitos trabalhos sócio-culturais que visam fins assistenciais ou recreativos em primeiro lugar, como é o caso do teatro praticado por muitas ONGs na periferia de São Paulo²¹.

Marcelo Drummond, ator do *Oficina* e diretor do espetáculo *Cypriano e Chan-ta-lan*, que tem no elenco grande parte dos participantes do *Bixigão*, em conversa informal, falou de seu trabalho como diretor dos jovens, no espetáculo, afirmando que: “Eu não gosto dessa

²¹ Embora existam ONGs que promovam práticas teatrais calcadas apenas na recreação e no assistencialismo, não se pode generalizar que todas as práticas teatrais realizadas por ONGs, no Brasil, tenham este perfil.

coisa de teatro de ONG, desanimada, de coitadinho, sabe? Teatro tem que ser experimentado, vivido, brincado e tem trabalho também, muito. Porque fazer teatro é isso, é fazer figurino, cenário, objeto, é botar a mão em tudo!”. Ele ainda completou afirmando que é isso que os participantes estão experimentando no *Bixigão*. Sobre seu trabalho de direção, ele afirma que não “passa a mão na cabeça de ninguém” e que é muito exigente com todos os atores, independente de serem do *Bixigão* ou do *Oficina*. A montagem de *Cypriano e Chan-ta-lan*, “é completamente antropofágica, tropicalista. Não há regra, é um absurdo, um delírio, um sonho. E sonho não tem lógica. Só atualizei certas referências e me preocupei em ser politicamente incorreto” (NEVES, 2008).

Durante a apresentação desta, chamou minha atenção, como espectadora, o trecho em que um personagem representado por um jovem ator, integrante do *Bixigão* e morador do Bexiga, pronunciou a frase: “Um viciado a menos, um tarado a mais”. No espetáculo, esta frase foi repetida depois, em forma de coro, formado por elenco e público. Ao analisar posteriormente a situação, concluo que esta frase ilustra a pretensão declarada que Marcelo Drummond teve de ser “politicamente incorreto” na concepção do espetáculo. Pois neste trecho o encenador joga com situações polêmicas que são: a marginalização dos moradores da periferia de uma cidade grande, como São Paulo, que leva muitos jovens ao vício; e também, a fama de “tarados” que têm os artistas do *Teatro Oficina*, principalmente, perante a mídia paulistana. Entendo que trazer à tona esta questão, através da cena, visa provocar reflexão acerca destes temas presentes no contexto do *Bixigão* e do *Oficina*.

Por um lado, surge a reflexão crítica ao trabalho social realizado junto aos jovens de um bairro considerado pobre dentro da capital paulista, e passível à marginalização, que é o Bexiga, mas que poderia ser outros tantos bairros de periferia urbana existentes no Brasil. Muitas são as ações sócio-culturais que acontecem no Brasil, pautadas no discurso da “desmarginalização”, para que crianças e jovens não entrem no mundo do tráfico, da violência

e do vício das drogas. No bairro Bexiga observei a existência de outros dois projetos sócio-culturais, um deles, inclusive, na própria rua que sedia o *Bixigão*. Neste ramo, há ações criativas e compromissadas e outras que deixam a desejar em relação às práticas artísticas. O costume, na maioria destes projetos, é usar o teatro como fonte de recreação para crianças e jovens. A dificuldade encontrada, pela maioria dos artistas que neles trabalham, está em desenvolver o trabalho artístico criativo, em teatro, no contexto dos projetos que tendem a visar, prioritariamente, o assistencialismo e a recreação.

Por outro lado, a provocação da frase antes citada, pode trazer à tona a reflexão crítica acerca de assuntos tão controversos como o sexo, a nudez e a moralidade. A presença destes temas em espetáculos é característica estética do grupo teatral em questão, tanto que elas se fazem presentes na maioria deles. (*As Bacantes, Os Sertões, Os Bandidos*, entre outros). Não só os atores da companhia estão habituados à exposição do corpo nu, como muitos espectadores que acompanham o trabalho teatral do grupo estão, também, familiarizados com esta possibilidade dentro dos espetáculos.

A respeito do uso da nudez em cena, observei que, ao mesmo tempo em que ela faz parte da estética do grupo, há um cuidado quanto à exposição dos jovens em relação ao nu, pois muitos deles têm menor idade. Cito o exemplo da cena final de *Cypriano e Chan-ta-lan* onde é cantada uma canção e, em coro, atores e pessoas do público colocam-se sobre o palco (em forma de pista) do *Teatro Oficina* posicionando-se para o fim da peça e início dos agradecimentos. Nesta, pessoas do público estavam nuas, pois haviam sido convidadas por atores, a despirem-se na cena anterior. Mas os atores da peça, incluindo os da companhia e os do projeto, permaneciam vestidos. Também não havia cenas de sexo nesta montagem, o que seria bastante comum em uma montagem do *Teatro Oficina*, mas seria, também, muito questionável que elas acontecessem com presença de menores de idade no elenco.

Já nas montagens apresentadas na mostra, o tema da pornografia se fez presente tanto no texto de Pinter, interpretado em quatro versões resultantes da Oficina de Interpretação, como nas imagens escolhidas para compor o cenário de uma destas versões. Tal tema foi apresentado ao público, causou reações variadas (e provavelmente, foi discutido entre os participantes durante o desenvolvimento da oficina e das montagens, mas isto eu não posso afirmar).

Entendo que a provocação gera, como consequência, a reflexão crítica acerca das imagens de sexo, e que esta é uma marca do trabalho teatral do *Teatro Oficina*. Tal marca está presente, em menor grau, nas peças montadas no *Bixigão* e apresentadas na *Semana Cultural*. Mesmo que nessas não haja nudez e nem cenas sexuais. Porém, acrescento que mesmo sendo a proposta do grupo, a provocação não garante que a reflexão crítica se efetive nos espectadores. Ela pode acontecer com determinado tipo de público, mas pode não acontecer com outro. E, neste caso, não ser compreendida a complexidade dos temas provocados, dá margem a atitudes taxativas, preconceituosas ou pode, ainda, fazer com que certas cenas sejam interpretadas como apologia à prática da pornografia e ao uso indiscriminado de drogas, quando este tema, também controverso, aparece nos espetáculos.

A análise mais aprofundada a respeito das impressões dos espectadores sobre as peças criadas, em ambos os projetos, o que ampliaria o ciclo das reflexões estéticas apresentadas, não foi abordada. Para tanto seria necessária a coleta de dados e a observação focada na presença dos espectadores e no impacto dos espetáculos sobre o público. O que é um tema muito interessante, mas foge ao universo da pesquisa, neste momento.

São apresentadas aqui algumas reflexões e questionamentos acerca da presença dos grupos teatrais, com suas poéticas características, trazendo novas possibilidades artísticas a serem experimentadas no bairro: seja em processos poéticos, de criação de linguagem, seja

em processos estéticos vinculados à recepção destas obras, ou mesmo, ao convívio dos moradores dos bairros com as mesmas.

3.4 Influência dos processos pedagógicos na poética dos grupos

Apresentei, anteriormente, exemplos de ações artístico-educativas dos grupos de teatro que influem nos padrões estéticos e poéticos das comunidades dos bairros. Pretendo mostrar, aqui, que esta é uma via de mão dupla. Ou seja, que existe um “vai-e-vem” de influências estéticas e poéticas entre os grupos teatrais e as comunidades. Pois acredito que a prática pedagógica nos bairros também produz influência sobre a poética teatral do *Ói Nós Aqui Traveiz* e do *Teatro Oficina Uzyrna Uzona*. Os depoimentos que dão base a esta análise são das atrizes Tânia Farias e Silvia Prado. Também as declarações de Marcelo Drummond e de Paulo Flores e as observações realizadas, durante o convívio com os grupos, basearam a presente análise.

Para Sílvia Prado, que já atua no *Teatro Oficina* desde a peça *Cacilda* (que estreou em 1998) perguntei se ela percebia, na estética da companhia, alguma mudança que tenha acontecido a partir da existência do *Bixigão* e se havia algum exemplo que ela pudesse apresentar. A atriz respondeu:

Eu acho que *Os Sertões*. Tem uma coisa simples que é quando a gente abriu a porta pra esses meninos, cada um que vem de um lugar do Brasil, e nos *Sertões* a mesma coisa. E era engraçado eu, como paulistana, alguém que se criou em São Paulo, falar dos sertanejos. E de repente quando a gente abriu a porta pro *Bixigão*, todo mundo é sertanejo. Todos são filhos, netos, sobrinhos de sertanejos. É claro que teve a genialidade do Zé, mas foi muito o atavismo de todos eles que trouxe a riqueza dos *Sertões*. (PRADO, 2008)

Para Sílvia, foi o atavismo dos descendentes de sertanejos, moradores do Bexiga, que enriqueceu artisticamente a montagem de *Os Sertões*. O termo atavismo significa, segundo o dicionário Aurélio²², hereditariedade ou “reaparição, em um descendente, de certos caracteres

²² Pesquisa do termo ATAVISMO em www.dicionariodoaurelio.com

vindos de um antepassado, e que não se haviam manifestado nas gerações intermediárias”. Mas o termo também é usado, figurativamente, para significar “apego aos ancestrais da raça, ou mais precisamente, aos valores hereditários da cultura tribal. Aqueles valores mais consagrados que orgulhescem os descendentes tribais e os fazem enaltecer os seus elementos de parentela e de herança.” (LUCENA, 2008). Sendo assim, na percepção da atriz, os moradores do Bexiga, na sua maioria descendentes sertanejos, teriam trazido valores hereditários da cultura tribal, neste caso a do sertão nordestino, para o elenco do espetáculo. Para a atriz, não é que isso tenha representado uma mudança estética, porque na história do *Teatro Oficina*, “sempre teve essa mistura (...), mas o que aconteceu é que o *Bixigão* foi uma potência muito grande. O *Bixigão* foi esse propulsor e ele gerou brigas fenomenais, um atrito, acusação de roubo. Atrito humano que foi colocado em cena, que gerou a cena. (PRADO, 2008)

Já Marcelo Drummond, diretor do espetáculo *Cypriano e Can-ta-lan*, respondeu, em conversa informal, pergunta semelhante a que foi feita a Sílvia, porém, com base no espetáculo que ele dirigiu. Ele falou que, no *Oficina*, geralmente, se faz um teatro mais político, que os trabalhos do Zé Celso são e os que ele já dirigiu são, também. “E este trabalho não. Ele é mais *love*, mais alegre, mais “desbundado”, o que não deixa de ser político também, não é?” Segundo ele, os adolescentes estão na fase de “desbundar”, de se descobrir, de namorar, de brigar, de jogar fora o que aprendeu e não serve mais e de conseguir escolher o que serve e o que não serve para eles. O encenador também deu um exemplo que aconteceu em relação às opções musicais do espetáculo. Ele contou que o texto foi escrito pelo irmão de Zé Celso, quando aquele tinha 21 anos e que era, portanto, um texto com uma abordagem bem jovem.

Para os que eram desta geração que viveu sua adolescência na década de 60, a música da juventude era o *Rock*, lembra o diretor. Inclusive, esta era a proposta inicial que ele tinha

em mente para a trilha do espetáculo. Mas, na montagem atual, grande parte da trilha sonora é baseada em ritmo de *Funk*, por influência dos participantes do *Bixigão*. Porque, segundo Marcelo, eles é que são jovens hoje em dia e é a presença deles que representa a juventude atual na peça. O diretor ainda afirmou que “O *Rock* era da minha geração. Agora é o *Funk*! É o que é deles, o que toca eles, e a peça é de agora.” Assim, a busca de atualização para o espetáculo e a presença dos jovens do *Bixigão* influíram na concepção musical da peça.

Foi possível constatar exemplos específicos, como o apresentado por Marcelo Drummond em relação à concepção do recente espetáculo do grupo. Mas também foi possível apontar exemplos de cunho mais filosófico, como os apresentados por Sílvia ao referir-se sobre o atavismo que a presença dos moradores do bairro trouxe à montagem de *Os Sertões*.

Investigação semelhante foi realizada com o grupo portoalegrense. Realizei a seguinte pergunta para a atriz gaúcha Tânia Farias: Tu já estas há bastante tempo nesta prática de ministrar oficinas e de criar trabalhos na oficina e, em paralelo, sempre montando ou mantendo algum espetáculo do grupo. Tu sentes a influência destes trabalhos, que são criados nas oficinas, nas peças do *Ói Nós*? Tem alguma passagem que tu lembres em que isso já tenha acontecido? Por exemplo: isso aqui neste trabalho tem influência de um exercício da oficina. Ou outro exemplo que tu possas dar?

Ela lembrou-se de um momento de seu processo de criação, como atriz do espetáculo *A Missão*, que surgiu durante um encontro da oficina, que ministra na Vila Pinto. Neste, o grupo fazia um exercício de dança livre e de percepção corporal para criar uma pequena seqüência de movimentos que pudesse ser repetida.

Daí, durante este exercício, dentro da oficina deles, onde cada um trabalhava seu próprio corpo sozinho, eu me lembro de ter criado um fragmento do [personagem] “Sasportas” lá com eles. Lá eu estava completamente voltada pro exercício que fazia com eles, mas aquilo foi direto pra o personagem que eu estava fazendo na *Missão*. (FARIAS, 2009)

Este é um exemplo simples, mas parte da percepção da atriz sobre a influência que a prática teatral com os oficinas na Vila Pinto trouxe para a composição de uma personagem sua, que estava em processo de criação para espetáculo da companhia. Segundo ela, pode ser “um exemplo bem bobo”, mas que marcou seu trabalho, pois a oficina e o processo de montagem se desenvolveram durante o mesmo período. Ao citar este, a atriz imediatamente lembrou-se de outro exemplo, ainda dentro do processo criativo da mesma montagem:

(...) foi um fragmento de cena que era quando o “Pantera” ria enquanto eu tocava o batoque. Eu tocava um ponto de *Exu* e ele fazia “Ah Ah Ah” e cuspiu. Daí, depois, quando eu fui fazer a cena final do “Sasportas”, que eu fazia assim [mostra o movimento] e ficava falando, isso veio dali. Era uma citação do Pantera. Isso era uma influência direta em mim. Eu dizia: “Olha vou fazer a cena do Pantera!” (FARIAS, 2009)

Ambos os exemplos de Tânia demonstram uma característica importante que é a simultaneidade das ações criativas e pedagógicas realizadas pelos artistas do grupo. Entendo que esta característica, de uma montagem de espetáculo acontecer ao mesmo tempo que um processo pedagógico no bairro, amplia as possibilidades criativas e os espaços de experimentação da linguagem teatral para os artistas do grupo. Assim como, suas referências pessoais são ampliadas através do convívio com os oficinas e com a comunidade dos bairros que apresentam outras realidades e contextos de vida.

Se Tânia revelou aspectos que dizem respeito diretamente ao seu processo criativo como atriz, Paulo Flores, artista que está no grupo desde a sua fundação, apresenta sua visão sobre a interligação que existe entre as ações teatrais do grupo. Perguntei a ele se seria possível exemplificar algum aspecto da vivência do grupo com as comunidades, dos bairros na periferia de Porto Alegre, que se faça presente no processo criativo de algum espetáculo do grupo, ou mesmo, na preparação dos atores. Sua resposta foi:

Eu acredito que no nosso trabalho todas as vertentes que eu já falei estão interagindo sempre. Por exemplo, a nossa pesquisa de *Teatro de Vivência* vai para a rua e vai para o trabalho das oficinas assim como em mão-dupla e o trabalho das oficinas vem com elementos pra criação dos espetáculos. (FLORES, 2008)

Passando desta visão geral para uma mais específica, ele aponta também o fato de que vários *atuadores* do *Ói Nós* acabam vindos das Oficinas Populares. E dá o exemplo de Renan Leandro que já está a mais de dez anos no grupo e que é oficineiro no bairro onde começou a fazer oficina, quando tinha treze ou quatorze anos. Paulo ainda completa, contando que:

Hoje ele é oficineiro na comunidade onde ele viveu a vida dele toda. Então certamente ele traz referências dessa comunidade pra criação dentro do *Ói Nós*. E outras pessoas também, pela própria característica do *Ói Nós* ser um grupo aberto, sempre tem pessoas destas comunidades que estão presentes no trabalho do grupo e elas trazem as suas referências. E principalmente porque o grupo trabalha com a encenação coletiva e as vozes destas pessoas estão presentes na criação. (FLORES, 2008)

Observei que muitos integrantes do elenco do espetáculo de rua estreado pelo *Ói Nós* *Aqui Traveiz* em 2008, *O Amargo Santo da Purificação*, aproximaram-se do grupo através das oficinas populares nos bairros, realizadas pelo projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*. Este espetáculo apresentou numeroso elenco e a maioria dos seus componentes era bastante jovem. Em relação ao *Teatro Oficina* cito o grande coro formado por participantes do *Bixigão* no espetáculo *A Luta I* de *Os Sertões* que era formado também por um grande número de jovens e, também, crianças.

Portanto, concluo que a existência de ambos os projetos torna-se, também, uma fonte de renovação de presenças artísticas para os grupos. Não só em quantidade, mas também em termos de miscigenação de pessoas com diferentes experiências de vida, com idades diversas, com diferentes níveis de formação, de conhecimentos diversos, com descendências e etnias variadas e também com condições econômicas distintas. Creio que a característica experimental de ambos os grupos é também reforçada pela constante presença jovem e apaixonada de novos integrantes que se aproximam dos processos criativos. Esta renovação da presença de jovens, que se aproximam dos grupos através dos processos pedagógicos, é também um exemplo da influência destes processos na poética dos grupos.



FIGURA 14

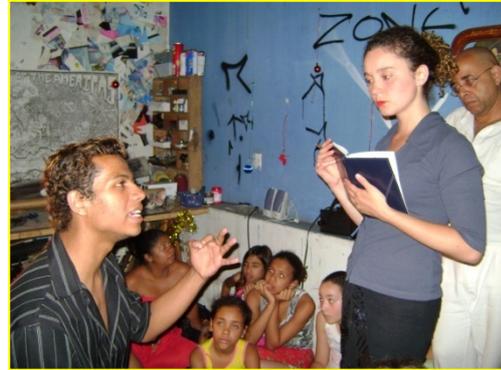


FIGURA 15



FIGURA 16



FIGURA 17



FIGURA 18



FIGURA 19



FIGURA 20



FIGURA 21



FIGURA 22



FIGURA 23



FIGURA 24



FIGURA 25



FIGURA 26

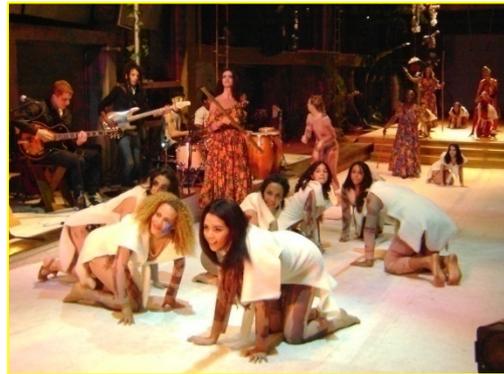


FIGURA 27



FIGURA 28

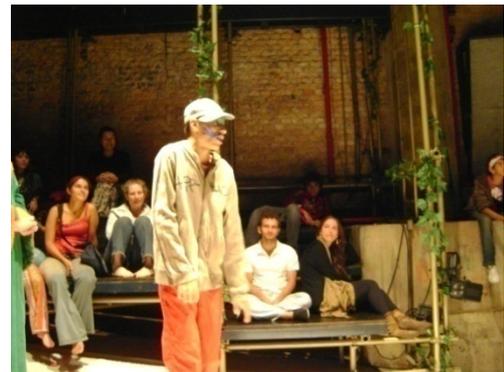


FIGURA 29



FIGURA 30

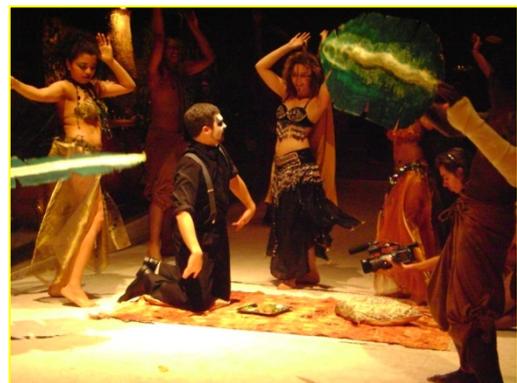


FIGURA 31



FIGURA 32



FIGURA 33



FIGURA 34



FIGURA 35



FIGURA 36



FIGURA 37



FIGURA 38



FIGURA 39



FIGURA 40



FIGURA 41



FIGURA 42



FIGURA 43



FIGURA 44



FIGURA 45



FIGURA 46



FIGURA 47



FIGURA 48



FIGURA 49



FIGURA 50



FIGURA 51

CONSIDERAÇÕES FINAIS

São três as áreas de conhecimento tocadas pelos projetos investigados: Teatro, Pedagogia e Ação Social. Entendo-as como áreas que se complementam para formar a base de ação dos grupos teatrais elegidos nos bairros, com as oficinas e mostras artísticas. Portanto, foi preciso, para analisar ambos os projetos, considerar estes três aspectos que são distintos, mas se apresentam de forma simultânea e complementar nas práticas estudadas. Quais são as propostas de ação social, de pedagogia e de teatro realizadas nos projetos investigados?

Em relação à ação-social, a análise recaiu sobre as posturas sociais e políticas inerentes às práticas, ou seja, se elas vêm a reforçar políticas dominantes ou se elas contrapõem-se a estas. Se há ou não parcerias com outros setores da Sociedade Civil; se há ou não semelhança com outros projetos sócio-educativos que oferecem também práticas teatrais. Estas questões foram analisadas, principalmente no primeiro capítulo, embora também se façam presentes no segundo capítulo em trecho que se refere aos objetivos e ideais dos projetos apresentados nos depoimentos dos artistas entrevistados.

Já as relações pedagógicas e educativas presentes nas práticas investigadas foram, também, apresentadas e analisadas, principalmente no segundo capítulo: a identificação de bases teóricas que guiam as experiências teatrais entre grupos e comunidades; a existência ou não da formação crítica dos artistas-oficineiros; a presença ou não do diálogo como meio de aprendizagem; o ensino de conhecimentos técnicos, ou mesmo a busca da livre experiência artística dos participantes.

No que se refere ao teatro, a análise voltou-se às questões artísticas vinculadas à estética e à poética teatral, ou seja: aos processos de criação de cenas, as opções dramaturgicas, as técnicas de interpretação, as definições plásticas e musicais, as escolhas de

espaço físico e o contato direto com os espectadores cujas características foram apresentadas, principalmente, no terceiro capítulo desta.

Entendo que cada prática teatral comunitária apresenta características referentes a estas três categorias, embora, em determinada prática, uma saliente-se mais do que as outras. De acordo com a análise da natureza da comunidade onde o teatro é praticado, do grupo ou instituição geradora e mantenedora do fazer teatral comunitário, da relação entre proponentes e participantes dos projetos em teatro, das escolhas dos temas a serem trabalhados e dos objetivos de tais práticas, é possível compreender a natureza dos projetos investigados. Portanto, as considerações finais desta investigação partem da seguinte questão: Como o projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* e o *Movimento Bixigão* se caracterizam como ação social?

Com base nas análises realizadas concluo que os projetos *Teatro como Instrumento de Discussão Social* e *Movimento Bixigão* são ações que surgem da Sociedade Civil. Ou seja, organizações cívicas voluntárias cuja existência independe das instituições estatais para se manterem. Embora, em alguns casos possam se valer de apoios da iniciativa pública. Um dos vínculos estabelecidos com a iniciativa pública é através das leis de fomento e renúncia fiscal, como é o caso dos apoios financeiros captados através da *Lei Rouanet* ou de empresas estatais. Ao exemplo das empresas *Petrobrás* e *Votorantin* através de editais próprios, que patrocinaram a manutenção do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* e, como consequência deste apoio, viabilizaram financeiramente os projetos educativos do grupo. Outro tipo de vínculo constatado, oriundo unicamente da iniciativa pública, foi o *Movimento Bixigão*, que como ação sócio-cultural já existente, por iniciativa do *Teatro Oficina*, tornou-se um *Ponto de Cultura* mantido com verba ministerial.

Outra característica importante constatada, foi que algumas organizações da sociedade civil se entrelaçam dando suporte a ações sócio-culturais desenvolvidas nos bairros. O termo

Sociedade Civil se refere às ações coletivas voluntárias desenvolvidas em torno de objetivos, valores e interesses comuns. Teoricamente, suas formas de organização se diferem das instituições estatais, familiares e de mercado, mas na prática estas fronteiras se mesclam, podendo haver parcerias entre instituições. A sociedade civil abarca grande diversidade de ações sociais, de sujeitos, de formas de organização e, também, são diversas as relações de hierarquia, de autonomia e de poder que podem ser estabelecidas. Como exemplos de organizações da sociedade civil estão as instituições de caridade, organizações religiosas, ONGs, agremiações, sindicatos, associações profissionais, grupos comunitários, grupos ativistas, como feministas e ambientais, movimentos sociais, entre outras.

Embora as parcerias entre instituições da sociedade civil estejam nos dois projetos investigados, é no projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* que esta característica se torna mais marcante. Ao exemplo das parcerias do *Ói Nós Aqui Traveiz* estabelecidas com Associações Profissionais, Associações de Moradores, Clubes Sociais e Esportivos, Cooperativas, Centros Culturais e Instituições Benevolentes: *Clube Esportivo Ferrinho*, *Amparo Santa Cruz*, *Associação Comunitária da Restinga*, entre outras, conforme apresentadas no segundo capítulo.

Já o *Movimento Bixigão*, registrado atualmente como *Ponto de Cultura*, tem como característica institucional o fato de ser o trabalho sócio-educativo da *Associação de Teatro Oficina Uzyna Uzona*, em parceria com o Ministério da Cultura, Tecnologia e Educação. Embora este, na sua origem, tenha estabelecido ligação, também, com outras organizações civis do bairro Bexiga como a *Escola de Samba Vai-Vai*, a organização de moradores de uma ocupação de prédio abandonado do bairro e a *Fundação Gol de Letra*, criada pelo ex-jogador de futebol Raí.

Os projetos estudados também se caracterizam como ações sócio-culturais por contribuírem para a democratização do acesso ao fazer cultural e pelo fomento à expressão da

cultura nos diferentes bairros das duas grandes cidades brasileiras. Ambos os projetos criam espaço de troca de experiências, de conhecimentos e debate em locais, muitas vezes, adversos a melhorias sociais. Locais onde faltam opções de aprendizagem, de valorização do sujeito e de suas experiências e, muitas vezes sobra desesperança e pobreza. Neste contexto, os projetos referidos promovem o fazer teatral e artístico, fomentando a sociabilização nas comunidades e “desempenhando a função primordial da cultura de unir as pessoas e criar ao redor de um núcleo sentimentos e percepções comuns.” (MASSA, 2004, p.9)

Portanto, ambos os projetos se caracterizam como ações sócio-culturais pelo intuito de proporcionar a conscientização da cidadania e a mobilização coletiva em busca de uma transformação social e, também, pela tentativa de contribuir na formação e na emancipação de sujeitos culturais. Caracterizam-se, também, pelo forte comprometimento ético. Pois a ação ética, segundo Boal, se compromete não com o que se tem, mas com alguma coisa que se quer ter, que se deseja construir. Logo se apresenta um novo questionamento: Que pedagogia surge através das propostas de ação social identificadas nos projetos investigados?

Constatei que, em ambos os projetos, a pedagogia se consolida, principalmente, através da aprendizagem pela prática artística, pela troca de experiências, pelo convívio entre participantes e artistas mais experientes, pelo diálogo com temas da realidade dos participantes, sejam relacionados à vida no bairro, ou não. Pela crença na possibilidade de modificar padrões sociais e pela formação de pequenos coletivos como núcleos de aprendizagem comum. As principais características pedagógicas verificadas são as vinculadas aos ideais de experimentação da linguagem e de emancipação dos sujeitos. Ambas as características estão presentes nos dois projetos investigados, embora em cada projeto se saliente mais uma do que a outra.

A característica pedagógica mais marcante observada no *Movimento Bixigão* é a ausência de um projeto-artístico pedagógico comum e previamente definido. Pela

característica do projeto vincular artistas do *Teatro Oficina* e vincular-se, também, à sua ideologia libertária, existe uma tendência anárquica forte em relação ao próprio estabelecimento de um projeto pedagógico. Porém, há a presença de outros artistas contratados, alguns arte-educadores com experiências em projetos educativos de outras naturezas, que procuram estabelecer diferentes padrões educativos. Constatei que há, ainda, a necessidade de haver maior ligação entre as diversas disciplinas artísticas oferecidas e, principalmente, um olhar mais atento para o percurso de aprendizagem percorrido por cada participante, considerando seus ideais, habilidades e contexto de vida. Mas considero que o maior mérito da prática pedagógica do *Bixigão* está no desenvolvimento de seu caráter experimental. Na aprendizagem pelo erro e acerto, pela tentativa, desistência e nova tentativa. Pela paciência, pelo pensar e agir localmente. Pelo contato intenso com o Teatro, pelo convívio diário e pelo diálogo constante. Também, pelas controvérsias e discordâncias assumidas entre artistas-educadores e, principalmente, pela crítica e autocrítica constante ao que se vive e pratica ali, marca que observei no discurso dos artistas-educadores entrevistados.

Já no projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* foi possível identificar a presença de projeto pedagógico definido e, também, a característica emancipadora, defendida por Paulo Freire, como base teórica que guia a prática pedagógica. A idéia da formação de pequenos núcleos de aprendizagem, promovendo ações descentralizadas, cada qual com características e necessidades distintas; a prática do improviso teatral como ponto de partida para eleição de temas geradores vinculados à realidade da comunidade dos bairros, o envolvimento de outras instituições comunitárias como parceiras nos bairros, são algumas das ações a serem destacadas. Outra característica marcante deste projeto é o engajamento uniforme dos artistas oficinairos, conquistado pelo fato de todos eles serem artistas integrantes e formados pelo grupo teatral gerador. Entendo que este engajamento consolida o

projeto pedagógico do grupo e permite a sua ampla dimensão e numerosa abrangência dentro da cidade.

Porém, a presença de um discurso unânime pode, nem sempre, se fazer positiva, pois a unanimidade de visões, geralmente, abre pouco espaço para a crítica constante do trabalho realizado. Freire defende “Do direito de criticar e do dever de não mentir, ao criticar” como ação integrante do ato educativo que deve estar presente, principalmente, na constante formação do educador emancipador. Segundo ele, manter esta postura significa aceitar o óbvio: que as nossas análises das coisas, dos fatos, que nossas reflexões, propostas, maneira de pensar e compreender o mundo, “de fazer política, de sentir a boniteza ou a feiúra, as injustiças, que nada disso é unanimemente aceito ou recusado.” (FREIRE, 2007, p. 61)

Aposto que a continuidade ininterrupta da formação dos artistas-educadores deva estar baseada, principalmente, no diálogo crítico entreicineiros, e também, entreicineiros e oficinandos, na análise constante das ações realizadas. Da mesma forma, saliento aqui a importância de, em ambos os projetos, haver a incessante busca de definição de um projeto artístico-pedagógico e a constante verificação da coerência entre ideais e ações realizadas, atividade a ser encarada como atitude auto-formadora por parte dos artistas-icineiros.

Os conflitos e os pontos de divergências em um projeto arte-educativo são inúmeros. Sejam conflitos internos do grupo teatral, sejam conflitos nos bairros, seja entre oficinandos, ou entreicineiros. Relembro aqui o depoimento de duas atrizes que reforçam esta idéia. Tânia Farias que, ao analisar seu trabalho comoicineira contou que participa das discussões com seus oficinandos e que briga junto com eles para definir escolhas e posturas durante a oficina. Sílvia Prado contou, também, que na montagem de *Os Sertões* houve muita briga e conflitos, entre artistas do *Oficina* e participantes do *Bixigão* e que estes foram levados à cena, engrandecendo o espetáculo.

Conflitos, além de serem impossíveis de se evitar no trabalho coletivo, no caso do teatro, principalmente, tornam-se parte do fazer: pois “fala-se que teatro é coletividade, que acima de tudo “fazer teatro” é fazer parte de um grupo que gera, constrói algo e transforma a sociedade: não apesar dos conflitos, mas exatamente por causa deles.” (MASSA, 2003, p.8). Portanto, cabe refletir que teatro se desenvolve, perante estas perspectivas de ação social e de pedagogia?

Assim como as ações pedagógicas dos projetos possuem forte marca experimental, o teatro, que é fruto delas, mantém esta característica. A pesquisa dos diversos estilos de linguagem e a experimentação de variações sobre uma mesma base de pesquisa estética se faz presente tanto no *Movimento Bixigão* como no projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*. No projeto paulista, a forte presença da poética teatral do *Oficina*, e no projeto gaúcho, a marcante presença da linguagem teatral do *Ói Nós*, mesclaram-se à experimentações de outras possibilidades cênicas, nas montagens criadas durante as oficinas. Como apresentado, no terceiro capítulo, ambos os projetos mostraram resultados teatrais variados, passando por diversos padrões teatrais como: naturalista, musical, épico, ritual, de rua, entre outros.

O teatro realizado em ambos os projetos caracteriza-se pela conquista de novos espaços da cidade como espaço teatral. Ao exemplo do interior do sobrado localizado na Rua Maria José e, inclusive a própria rua, do Bairro Bexiga, em São Paulo, que se tornou palco para experimentações teatrais realizadas pelos *Bixigões*. Ou as diversas instituições sociais comunitárias que se tornaram palco para as apresentações das oficinas realizadas pelo projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social* nos bairros onde ele acontece, ao exemplo do clube esportivo *Ferrinho* no Humaitá, o *Centro Cultural* da cooperativa de reciclagem de lixo na Vila Pinto e a *Associação Comunitária* da Restinga, entre outros.

Por um lado, os projetos fomentam a criação teatral e estimulam a formação de novos atores para as cidades de São Paulo e Porto Alegre, sejam eles amadores ou profissionais, para trabalharem nos grupos teatrais proponentes ou mesmo em outras companhias. Por outro lado, os projetos se caracterizam também por promoverem a conquista de novos espectadores. Pela formação de público nos bairros, seja através da espetação de espetáculos teatrais, seja pela prática das oficinas. O grande número de espectadores que se fez presente em Porto Alegre, na mostra *Jogos de Aprendizagem* é a prova de que o teatro tem, ainda, a capacidade de atrair numeroso público e de se aproximar da realidade de sujeitos de diversas camadas sociais.

Uma das principais características teatrais dos projetos estudados é a de serem fomentadores do chamado Teatro Popular, do teatro feito por pessoas do povo para pessoas do povo, sem maiores distinções de níveis de formação ou de camadas sociais. Importante salientar que o fato de tais práticas fomentarem o Teatro Popular não as afasta de proporcionar vasto conhecimento a respeito da linguagem teatral, que inclui elementos da encenação, da interpretação e da escrita dramática aos seus participantes. O contato com textos dramáticos, de qualidade teatral inquestionável, é proporcionado para os participantes dos dois projetos analisados. Seja pela leitura ou pela montagem de cenas baseadas neles ou mesmo pela montagem integral dos textos.

Portanto, considero tais projetos inovadores no sentido de visarem lidar com temas locais comunitários, mas não por isso, deixarem de realizar a aproximação dos participantes ao universo da dramaturgia. Atitude que vai contra a crença de que o Teatro Popular difere-se do teatro de elite baseado em textos dramáticos.

A pesquisadora argentina Marcela Bidegain, citada no primeiro capítulo, afirma que o teatro comunitário argentino é uma forma de Teatro Popular, “pois vem das camadas populares e a elas é destinado e não tem a ver com o teatro de elite que reproduz textos

dramáticos.” (BIDEGAIN, 2007, p. 18) Compreendo que tal afirmação foi baseada nas práticas de teatro comunitário por ela investigadas, que se caracterizam pelas criações teatrais baseadas na história das comunidades, nos seus problemas, festividades e memórias coletivas.

O uso do texto dramático em práticas teatrais comunitárias é um tema bastante controverso. Pois, para se lidar com temas locais relacionados a vidas dos moradores dos bairros e dos conflitos locais, a prática metodológica mais comum é a criação dramatúrgica através de improvisações teatrais com temas livres ou mesmo através das histórias contadas, das memórias dos sujeitos e relatos. O risco de se trabalhar com texto dramático pronto está no fato de o teatro praticado se distanciar dos temas elegidos pelos participantes, na tentativa de se aproximar da realidade do texto apresentado pelo ministrante da oficina. Torna-se um desafio, para os artistas-oficineiros nos bairros, utilizar o texto dramático sem correr o risco de distanciar o teatro praticado de temas relevantes para o grupo do bairro. Outro ponto de risco, da utilização do texto dramático, em trabalhos teatrais realizados com principiantes ou amadores, se refere aos níveis de compreensão do texto, de suas possibilidades associativas, interpretativas e a contextualização da temática abordada para a atualidade vivida pelos participantes.

Em ambos os projetos observados, constatei a utilização de texto dramático nas montagens realizadas nas oficinas. Considero que, em alguns casos, o estudo do texto e a compreensão de suas possibilidades associativas e interpretativas foram amplamente explorados. Já em outros resultados de oficinas, verifiquei que as possibilidades de compreensão do texto dramático, ou mesmo do autor, não foram amplamente exploradas o que deu margem à leituras simplificadas por parte de alguns grupos de oficinandos. O tempo de trabalho sobre o texto dramático interfere muito nos resultados das montagens. Observei que nas oficinas onde a apropriação e o estudo do texto foram feitos em curto prazo, os resultados interpretativos dos textos tenderam a ser mais simplificados.

Porém, ao analisar o teatro praticado nos projetos investigados, verifico que a presença do texto dramático pode aliar-se à eleição temática dos participantes e até mesmo aprofundar a abordagem de tais temas. Acredito que a mistura de gêneros teatrais, a mistura de estéticas populares e eruditas, o uso da dramaturgia e de temas locais associados geram ruídos que enriquecem as práticas teatrais comunitárias estudadas. “O teatro do ruído é o teatro do aplauso” afirmou o diretor teatral Peter Brook, referindo-se ao Teatro Tosco, estilo que ele considera correspondente àquele teatro que não é praticado nos salões de elite, mas que tem o maior poder de aglomeração de pessoas e de estilos artísticos diversos. Portanto, entendo que a força popular que as práticas investigadas nesta pesquisa têm é a de aproximar o teatro de mais pessoas em mais locais da cidade. E, principalmente, de criar novas formas de se fazer teatro, de despertar novos interesses sobre o teatro e novas formas de fazê-lo e de apreciá-lo.

Compreender os projetos apresentados do ponto de vista da formação de arte-educadores é outro aspecto que merece destaque. As experiências descritas pelos artistas-oficineiros e analisadas neste estudo são exemplos que podem auxiliar professores de teatro a refletir sobre suas práticas artístico-pedagógicas. Pois muitas dificuldades encontradas pelos artistas-oficineiros são comuns e inerentes à prática educativa em teatro, seja ela realizada em comunidade, seja na escola, de forma obrigatória, facultativa ou optativa. Uma das dificuldades apresentadas pelos artistas-oficineiros dos projetos investigados, que é comum ao professor de teatro que atua no espaço escolar, é a falta de espaço físico para a prática teatral, onde se possa experimentar, jogar, ensaiar e apresentar peças. Pois a movimentação, os ruídos e a agitação que a prática do teatro provoca necessitam espaço adequado. Também, a carência de verba, de estrutura física, e de meios de formação são dificuldades a serem enfrentadas por quem se dedica a promoção da aprendizagem teatral, seja no ensino tradicional ou em ações alternativas, como se caracterizam os projetos investigados.

Ao delimitar as práticas teatrais comunitárias focadas nesta pesquisa, as entendi, inicialmente, como práticas teatrais comunitárias desenvolvidas por grupos de teatro brasileiros. Constatei que esta característica peculiar é definidora da origem, dos meios de desenvolvimento e das finalidades de ambas as práticas estudadas. A investigação apresentada baseou-se na hipótese de que as práticas teatrais estudadas se apresentam como tendência de manutenção dos grupos teatrais, de afirmação de identidade, e também, de meios de criação artística das companhias. Além de contribuírem para aspectos que dizem respeito diretamente ao perfil dos grupos teatrais em questão – *Teatro Oficina Uzyna Uzona* e *Ói Nós Aqui Traveiz* – atuantes hoje em dia no Brasil, pude confirmar que as práticas artístico-pedagógicas investigadas se estabelecem, também, como fontes de fomento à cultura dentro dos bairros, da periferia urbana, que sediam as oficinas.

Por fim, registro o desejo de que os projetos investigados permaneçam em atividade e aprimoramento constantes. E que outros projetos desta natureza continuem surgindo no Brasil. Desejo também que o presente estudo sirva de referência a grupos teatrais, artistas-oficineiros, professores de teatro e estudantes interessados na criação e manutenção de práticas artístico-educativas alternativas em comunidades de periferia urbana.

REFERÊNCIAS

- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. Perspectiva, São Paulo: 2008.
- BIDEGAIN, Marcela. TEATRO COMUNITARIO: Resistencia y Transformación Social. ATUEL, Buenos Aires: 2007.
- BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro: 1991.
- BROOK, Peter. El Espacio Vacío – Arte y técnica 136el teatro. Península, Barcelona: 2000.
- CORREA, Zé Celso Martinês. Revista Folhetim. Zé Celso: o anarquista coroadado. Entrevista a Edélcio Mostaço e Fátima Saadi, São Paulo: janeiro/março de 2002.
- COURA, Letícia. Revista Bixiga Oficina do Samba. Projeto Pesquisa Revista de Samba, São Paulo: 2006.
- DUBATTI, Jorge. El convívio teatral - Teoría y práctica del Teatro Comparado. ATUEL, Buenos Aires: 2003.
- FREIRE, Paulo. A Educação na Cidade. Cortez Editora, São Paulo: 2006.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa. PAZ E TERRA, São Paulo: 1996.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia do oprimido. Paz e Terra, Rio de Janeiro: 1977.
- FREIRE, Paulo. Política e Educação. Villa das Letras, Indaiatuba: 2007.
- GUINSBURG, Jacó; FARIA João Roberto; LIMA, Mariângela. Dicionário do teatro Brasileiro. Perspectiva, São Paulo: 2006.
- MASSA, Clóvis. Histórias Incompletas - As Oficinas Populares de Teatro do Projeto de Descentralização da Cultura. Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, Porto Alegre: 2004.
- NETTO, Maria Amélia Gimmler. Ética e Boniteza na Mostra Jogos de Aprendizagem in Revista Cavalo Louco n° 6, Edição Ó Nóis na Memória, Porto Alegre: 2009.
- SILVA, Armando Sérgio da. Oficina: do Teatro ao te-ato. Perspectiva, São Paulo: 1981.
- TELLES, Narciso. Teatro comunitário: Ensino de Teatro e cidadania. In Urdimento-revista de estudos teatrais da América latina – 5/2003. Núcleo de Pesquisas Teatrais; CEART/UDESC, Florianópolis: 2003.

TELLES, Narciso; PEREIRA, Victor Hugo; LIGIÈRO, Zeca. Teatro e Dança como Experiência Comunitária. EdUERj; Rio de Janeiro: 2009.

Entrevistas e Depoimentos

CARDOSO, Clélio. Entrevista cedida à Maria Amélia Gimmler Netto – realizada no Território Cultural da Cidade Baixa, Porto Alegre: fevereiro de 2009.

CONCEIÇÃO, Pascoal da. Entrevista cedida à Maria Amélia Gimmler Netto – realizada na Rua Maria José, 140/ Bexiga, São Paulo: dezembro de 2008.

FARIAS, Tânia. Entrevista cedida à Maria Amélia Gimmler Netto – realizada no Território Cultural da Cidade Baixa, Porto Alegre: fevereiro de 2009.

FLORES, Paulo. Transcrição de palestra ministrada na mesa-redonda Interações entre teatro na comunidade e teatro de grupo como parte do Seminário Teatro e Comunidade: interações, dilemas e possibilidades – realizado no CEART/UDESC, em Florianópolis: novembro de 2008. (não publicada)

LOBO, Flávia. Entrevista cedida à Maria Amélia Gimmler Netto – realizada na Rua Maria José, 140/Bexiga, São Paulo: dezembro de 2008.

PRADO, Sílvia. Entrevista cedida à Maria Amélia Gimmler Netto – na Rua Maria José, 140/Bexiga, São Paulo: dezembro de 2008.

Sites Consultados:

Catalinas Sur - www.catalinassur.com.ar

Rede Argentina de Teatro Comunitário - www.teatrocomunitario.com.ar

Teatro Oficina - <http://teatrooficina.uol.com.br>

Ói NósAqui Traveiz - <http://www.oinoisaquitraveiz.com.br>

Folha de São Paulo - <http://www.folha.uol.com.br>

Dicionário Aurélio - <http://www.dicionariodoaurelio.com/dicionario>

NEVES, Lucas. Teatro Oficina estréia "delírio" do outro Martinez Corrêa – 2008
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u421760.shtml>

LUCENA, Paulo – Significado Atavismo – 2008
<http://www.dicionarioinformal.com.br/definicao.php?palavra=atavismo&id=17696>

REFERÊNCIAS COMPLEMENTARES

DVDs:

TVE Repórter: 30 anos da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. Programa exibido pela TVE/RS em 27 de maio de 2008, às 22h. Equipe: Newton Silva (reportagem, pesquisa e roteiro), Salete Teixeira (edição), Sandra Porciúncula (produção) e outros. Fundação Cultural Piratini - Rádio e Televisão (TVE/RS), Porto Alegre: 2008.

Roda Viva - Jose Celso Martinez Correa. (Programa exibido pela TV Cultura/SP em 1988) Distribuidora do DVD: *Log on* Editora e Multimídia LTDA. Entrevistado: CORREA, José Celso Martinez.

Lista de peças teatrais citadas ao longo do texto:

- A Comédia do Trabalho*, de Sérgio Carvalho;
- A Entrevista*, de Harold Pinter;
- A Missão*, de Heiner Müller;
- A Saga de Galatéia*; de Luis Alberto de Abreu;
- A Última Instância* , de Carlos Queiroz Telles;
- Aquele que diz sim* e *Aquele que diz não*, de Bertolt Brecht;
- Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal;
- As Bacantes*, de Eurípedes na adaptação de Zé Celso Martinêz Corrêa;
- Baal*, de Bertolt Brecht;
- Cacilda!*, texto de José Celso Martinez Corrêa e Marcelo Drummond;
- Cypriano e Chan-ta-lan*, de Luiz Antônio Martinez Corrêa;
- De nada, nada virá*, de Bertolt Brecht;
- O Amargo Santo da Purificação*, adaptação de poemas de Carlos Mariguella;
- Os Bandidos*, de Shüller na adaptação de Zé Celso Martinêz Corrêa;
- Os Sertões*, de Euclides da Cunha na adaptação de Zé Celso Martinêz Corrêa;
- Quando as Máquinas Param*, de Gianfrancesco Guarnieri.

APÊNDICE

1. MODELOS DOS QUESTIONÁRIOS

1.1 Perguntas realizadas aos artistas ministrantes das oficinas do *Movimento Bixigão*:

1. Como e porque você se interessou por ministrar esta oficina no bairro? Pra que se destina a oficina que tu ministras?
2. Como a oficina se viabiliza: espaço/ pagamento do ministrante/ frequência dos participantes?
3. Como aconteceu a escolha de você ser ministrante de oficina aqui no projeto?
4. Qual é o seu papel como oficineiro dentro da comunidade do bairro? Para ti, qual é a maior importância que a prática do teatro tem para os moradores do bairro?
5. O teatro era uma prática artística próxima da realidade dos moradores do bairro antes das oficinas acontecerem aqui?
6. Que ideologia guia o seu trabalho aqui com os moradores do bairro?
7. Como você trabalha na oficina a idéia de “O que é teatro?” e “Para quê fazer teatro?”
8. A montagem e apresentação de espetáculo é um objetivo da oficina? Porque e quando acontece?
 - A - A escolha do tema da montagem surge como?
 - B - Usa-se texto dramático ou criação de dramaturgia própria?
 - C - Para quem se busca apresentar o espetáculo?
9. Você percebe alguma influência da estética do grupo nos espetáculos/ou nas cenas criadas nas oficinas? Se sim, em quê? Dê um exemplo:
10. Você acha que a estética que surge nas cenas ou nos espetáculos criados no bairro influenciam na criação artística do grupo e na estética dos espetáculos? Se sim, em quê? Dê um exemplo:

1.1.2 Perguntas realizadas aos iniciadores do *Movimento Bixigão*:

1. Como e por que o grupo começou o *Movimento* paralelamente ao trabalho de criação de espetáculos?
2. Como aconteceu a escolha dos espaços físicos onde as oficinas acontecem e já aconteceram?
3. Desde o início do projeto quais as mudanças estruturais mais significativas e quais são as oficinas que permanecem?
4. Existe alguma relação entre a existência do *Bixigão* e as políticas públicas (municipal/estadual/federal)? E com a iniciativa privada?
5. Você percebe, no processo criativo do *Oficina* algum tipo de influência provocada pela prática teatral realizada com os moradores do bairro (Bexiga)?

1.1.3 Perguntas para participantes das oficinas do *Movimento Bixigão*:

1. Que contato você já tinha com o teatro antes de participar da oficina?
2. Você já assistiu a algum espetáculo do grupo do/a ministrante? Onde e quando? Você gostou?
3. Por que você decidiu participar da oficina? (passado)
4. Hoje, o que move você para estar aqui fazendo teatro? (presente)
5. Qual é a sua expectativa com o fazer teatro? (futuro)
6. Alguma coisa mudou em você depois de ter começado a fazer teatro? Se sim, quê?
7. Você percebe se alguma coisa mudou no seu bairro e na relação entre os vizinhos depois que começou a participar ou soube da existência do projeto?
8. Se você pudesse mudar alguma coisa na dinâmica do teatro que é feito aqui no bairro, o que você mudaria?

1.2 Perguntas realizadas aos artistas ministrantes das oficinas do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*:

1. Como e porque tu se interessaste por ministrar esta oficina de teatro no bairro? Para ti qual é a maior importância que a prática do teatro tem para os moradores do bairro?
2. Como a oficina se viabiliza: espaço/ pagamento do ministrante/ frequência dos participantes?
3. Como aconteceu a escolha deste bairro para ser realizada uma oficina? E de tu seres ministrante aqui neste bairro?
4. Qual é o teu papel como oficineiro dentro da comunidade do bairro?
5. O teatro era uma prática artística próxima da realidade dos moradores do bairro antes da oficina acontecer aqui?
6. Que ideologia guia o teu trabalho aqui com os moradores do bairro?
7. Como tu trabalhas na oficina a ideia de “O que é teatro?” e “Para quê fazer teatro?”
8. A montagem e apresentação de espetáculo é um objetivo da oficina? Porque e quando acontece?
A - A escolha do tema da montagem surge como?
B - Usa-se texto dramático ou criação de dramaturgia própria?
C - Para quem se busca apresentar o espetáculo?
9. Tu percebes influência da estética do grupo nos espetáculos ou nas cenas criadas na oficina? Se sim, em quê? Dê um exemplo:
10. Tu achas que a estética que surge nas cenas ou nos espetáculos criados no bairro influenciam na criação artística do *Ói Nóis* e na estética dos espetáculos? Se sim, em quê? Dê um exemplo:

1.2.1 Perguntas realizadas aos iniciadores do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*:

1. Para ti, qual foi o principal motivo que levou o grupo iniciar a realização das oficinas populares de teatro, nos bairros de Porto Alegre, paralelamente ao trabalho de criação de espetáculos?
2. Desde o início do projeto em quantos bairros já se trabalhou e destes onde é que as oficinas permanecem? Quais os principais fatores tu achas que definem esta permanência?
3. Como tu defines a existência das oficinas em relação às políticas públicas (municipal/estadual/federal) e à iniciativa privada?
4. Tu percebes, em alguma das comunidades onde as oficinas acontecem há bastante tempo, alguma transformação que pode ser considerada fruto do trabalho teatral realizado no bairro?

1.2.3 Perguntas realizadas para os participantes das oficinas do projeto *Teatro como Instrumento de Discussão Social*:

1. Que contato tu já tinha com o teatro antes de participar da oficina?
2. Tu já assististe a algum espetáculo do grupo do/a ministrante? Onde e quando? Você gostou?
3. Por que tu decidiste participar da oficina? (passado)
4. Hoje, o que te move para estar aqui fazendo teatro? (presente)
5. Qual é a tua expectativa com o fazer teatro? (futuro)
6. Alguma coisa mudou em você depois de ter começado a fazer teatro? Se sim, quê?
7. Você percebe se alguma coisa mudou no teu bairro e na relação entre os vizinhos depois que começaste a participar ou soubeste da existência da oficina?
8. Se tu pudesses mudar alguma coisa na dinâmica do teatro que é feito aqui no bairro, o que tu mudarias?