

JANAINA NUNES AGUILLERA

ÓI NÓIS AQUI TRAVEIS

**O teatro de rua, entre a resistência da
cultura popular e a
construção de uma nova narrativa teatral**

Monografia apresentada como pré-requisito para conclusão do curso de Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas, da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS.

Orientação: Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen

PORTO ALEGRE
2005

PARECER DA BANCA EXAMINADORA

A monografia intitulada *Ói Nós Aqui Traveiz*, foi apresentada pela acadêmica Janaína Nunes Aguilera, como pré-requisito para conclusão do curso de Comunicação Social, habilitação em Relações Públicas, no dia 14 de julho de 2005, às 15h, na Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da UFRGS, tendo sido aprovada com conceito "A" pela banca abaixo constituída.

Porto Alegre, 14 de julho de 2005.

Profa. Ednéia Soares Barbosa, Msc

Profa. Enoí N. Liedke, Msc

Profa. Dra. Ana Maria Dalla Zen

Orientadora

Para Aurora, meu amor.

Sou infinitamente grata:
à **minha avó**,
pelo corajoso exemplo de vida;
à **minha mãe**,
pelo sublime ato da maternidade;
à **minha filha**,
pelo sorriso divino;
à **meu companheiro**,
que artista sabe o que significa renascer a cada dia;
e à **Ana Dalla Zen**,
que compreendendo minhas falhas,
foi fundamental em minha trajetória
não somente acadêmica, mas de vida.

RESUMO

Esta monografia tem como objeto a análise do grupo de teatro popular Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, a fim de identificar a sua relação com as características do teatro de rua como manifestação popular ou como expressão de uma nova narrativa teatral. Numa abordagem de pesquisa de cunho qualitativo, a investigação fundamentou-se numa revisão de literatura sobre a perspectiva história do teatro popular a partir da idade média até a contemporaneidade, a sua vinculação à vida cultural do País, tendo como marco o período de redemocratização a partir de 1978. Discute as diferentes propostas estéticas presentes nas narrativas de teatro popular. Inclui uma discussão em torno da presença do profissional de relações públicas no panorama da produção cultural brasileira, a partir das leis de incentivo à cultura. Dentro da perspectiva de um estudo de caso, analisou a presença do grupo no circuito cultural da cidade de Porto Alegre, a partir dos depoimentos de dois de seus integrantes, a fim de situá-lo como um grupo de teatro popular vinculado ao movimento de contra-cultura do País e como uma nova forma de narrativa de contestação. Conclui ao destacar que esse grupo se constitui num modelo singular de sucesso ao desafio estético de integrar poesia e política em todos os seus espetáculos, permeado de um movimento contínuo de explorar a função social do teatro, a partir de sua Escola de Teatro Popular e da experiência do Teatro de Vivências. Finalmente, o trabalho situa o profissional de relações públicas como um agente ainda ausente nesse processo, mas que nele poderá e deve, se engajar, dirigindo a sua ação profissional para a sua responsabilidade social, enquanto formador de opinião.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro de Rua. Teatro Popular. Cultura popular. Teatro Gaúcho. Teatro Brasileiro. Ói Nós Aqui Traveiz. Relações Públicas

ABSTRACT

This monography has as an objective the analysis of the drama group Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz, in order to identify its relation with the characteristics of street theater as a popular manifestation or as an expression of a new theater narrative. In a qualitative research approach, the investigation was based on a literary review of popular theater from the Middle Ages to modern times, its links to the cultural life of the country, having as a historical landmark the redemocratization of the country from 1978 on. It discusses the different esthetic proposals present in popular theater narratives. It includes a discussion on the presence of the public relations professional in Brazilian cultural production, with the cultural incentive laws as a starting point. From the perspective of a case study, it analysed the presence of the troupe in the cultural circle of the city of Porto Alegre, beginning with the statements of the troupe members, with the aim of linking it with the counter-culture movements in the country, and as a new form of protest narrative. It concludes making it clear that the troupe is made up of a unique model of success in defying esthetics and integrating poetry and politics in all its spectacles, permeated of a continuous movement to explore the social function of theater, with its Escola de Teatro Popular as a starting point, going through the experience of the Teatro de Vivências. Finally, the paper places the public relations professional as an agent still absent from this process, but in it should and must be, engaged, directing his professional action towards social responsibility, as an opinion maker.

KEY-WORDS: Street theater. popular theater. Popular Culture. Gaucho Theater. Brazilian Theater. Oi Nóis Aqui Traveiz. Public Relations.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO/ 8

2 O TEATRO POPULAR DA IDADE MÉDIA À CONTEMPORANEIDADE: Uma aproximação histórica /14

2.1 *O teatro popular como estratégia de resistência e sobrevivência da cultura do povo, da Idade Média à contemporaneidade /15*

2.2 *A narrativa e a estética do teatro popular, uma incursão histórica /22*

3 O TEATRO DE RUA NO BRASIL: POÉTICA, ESTÉTICA, POLÍTICA, CENSURA & IDEOLOGIA/31

3.1 *Poesia e política: o desafio estético /32*

3.2 *A censura prévia como instrumento ideológico: o teatro de rua na clandestinidade/42*

3.3 *As políticas públicas do Estado democrático para com a cultura popular /47*

4 O TEATRO DE RUA COMO UM CIRCUITO DE RELAÇÕES PÚBLICAS/53

4.1 *Ação Cultural versus Animação Cultural /54*

4.2 *O profissional de Relações Públicas entre os projetos teatrais e as fontes de financiamento /59*

4.3 *Consumidor ou Cidadão? Eis a questão /60*

5 O TEATRO DE RUA EM PORTO ALEGRE: A PRESENÇA DO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ /67

5.1 *O Ói Nóis Aqui Traveiz, trajetória & significado /67*

5.2 *As estratégias de sobrevivência do grupo /73*

5.3 *Resistência & nova narrativa: encontros e distanciamentos /74*

6 CONCLUSÕES /80

REFERÊNCIAS/85

APÊNDICE: Depoimentos em sua íntegra /88

1 INTRODUÇÃO

O teatro de rua em Porto Alegre é uma manifestação cultural que se caracteriza pela presença de público permanente, embora flutuante. Trata-se de uma forma de fazer arte que se insere na identidade cultural própria do gaúcho. Entre os grupos que atuam na cidade, identifica-se o Ói Nóis aqui Traveis, que também é o mais antigo, que realiza projetos comunitários, pesquisas cênicas e montagens de textos como resultado de suas pesquisas em torno de obras literárias e teatrais, tanto de cunho clássico quanto pertencentes à cultura popular, adaptados a uma leitura própria. A característica principal, nesse caso, é a criação coletiva, ou seja, as decisões, adaptações e narrativa são produtos da discussão de todos os membros do grupo. Dentro de uma perspectiva libertária, não se identifica a presença de um líder, diretor ou qualquer outro traço de hierarquia entre eles. Ao mesmo tempo, não tem uma constituição fixa, sendo o elenco flutuante, com mudanças, acréscimos e afastamentos permanentes. Hoje, segundo um dos depoentes, Paulo Flores, há em torno de mais de cem participantes que trabalham tanto nas montagens quanto nas demais propostas do grupo. Surgido em 1978, hoje completando 27 anos de existência, o Ói Nóis se caracteriza como uma referência nacional no teatro de rua, tanto por suas especificidades marcadamente libertárias quanto pela

construção de uma estética particular, resultante de um processo permanente de pesquisa.

Desse modo, esta pesquisa se justifica pela importância que tem a reflexão sobre o meio artístico, bem como interpretar a relação entre o artista, sua obra e a platéia. O espetáculo é o momento onde esses agentes sociais se encontram. Na figura do ator, o cenário frente aos olhos do público, um outro mundo é apresentado. Repleto de símbolos do cotidiano, o absurdo se mistura com o possível, onde as lágrimas e o riso podem significar mais que entendimento do que passa no palco, graça ou comoção, é a sua história particular, sua vida que é retratada muitas vezes por aqueles desconhecidos.

O teatro de rua é, em si mesmo, um problema específico da área de Relações Públicas. Essa relação se estabelece pelas características próprias da produção desse tipo de espetáculo, uma vez que os recursos financeiros necessários para a sua montagem não se vinculam à cobrança de ingressos, já que seus públicos são fluidos e não pagam para assisti-los. Em razão disso, ele necessita, para sua própria sobrevivência e de seus atores, da participação de recursos de outras fontes, em especial através do patrocínio de empresas públicas ou privadas.

Portanto, o profissional de Relações Públicas pode ser um elo de ligação entre o grupo e tais fontes, na condição de produtor cultural. Para isso, evidentemente, que ele tem que se preocupar, durante a própria formação, com a dimensão social da área de comunicação, onde se insere. Agregado a isso, ele deverá ter uma base muito sólida na área de cultura e, em especial na legislação fiscal de incentivo em vigor no País. Desse modo, ele terá a instrumentação básica para se constituir num produtor cultural. Assim, ele poderá vincular-se ao Ói Nóis, como a qualquer outro grupo que, embora com características não comerciais, se constituem num nicho de relações públicas.

O foco deste trabalho é estudar como se dá esse processo no grupo de teatro porto-alegrense já citado, tanto no que se refere ao seu universo quanto ao tipo de relações envolvidas no momento da apresentação nas ruas e praças, enquanto manifestações da cultura popular e o desenvolvimento de uma nova narrativa teatral. Por outro lado, procurará também ver como se dá o subsídio de tais espetáculos. Para isso, será feito um resgate histórico do teatro de rua, o que possibilitará refletir sobre as relações sociais que se estabelecem entre os públicos, os atores e as obras. E, como resultado, pretende-se ainda contextualizar essas iniciativas artísticas com a responsabilidade governamental e empresarial de políticas públicas que incentivem a produção cultural e o interesse das comunidades

em assisti-las, através da aplicação da legislação de incentivo à cultura do País.

Assim, este trabalho foi realizado tendo como indagação básica as seguintes perguntas: O teatro de rua, expresso no Ói Nóis, possui um discurso de resistência ao sistema capitalista ou é também um produto do mercado cultural? Que aproximações têm as expressões artísticas porto-alegrenses atuais que o grupo representa, com o riso e a comoção experimentados pelo povo através do teatro popular em outros momentos históricos?

Entre os objetivos da pesquisa, citam-se:

- a) Avaliar até que ponto os espetáculos estudados se constituem em manifestações da cultura popular do País;
- b) Identificar, dentro do Ói Nóis Aqui Traveiz elementos que o caracterizam como expressão de resistência e de liberdade;
- c) Analisar o teatro de rua feito pelo grupo como espaço de formação de um novo discurso teatral, diferenciado do teatro popular tradicional;

d) Comparar o tipo de envolvimento do público espectador contemporâneo nesses espetáculos, com o público das praças e feiras medievais e renascentistas;

e) Discutir a ação do profissional de Relações Públicas enquanto mediador cultural do teatro popular;

Assim, nos capítulos que seguem, serão apresentados os resultados a que se chegou em torno do fenômeno estudado. No primeiro deles, será feita uma retrospectiva histórica do teatro popular, desde a Idade Média, procurando estabelecer os vínculos históricos entre aquelas e as manifestações contemporâneas na relação da sociedade com os espetáculos. Em seguida será esboçado o cenário político pelo qual passou o Brasil sobretudo a partir da década de 70, quando encontramos as primeiras iniciativas do que viria a se constituir no teatro de rua. Enquanto o País passava pelo processo de redemocratização os teatros populares lutavam para sobreviver à censura procurando em suas montagens cênicas unir poesia e política. No capítulo seguinte, será apresentada uma análise do processo contemporâneo de produção cultural, a partir dos conceitos de ação e animação cultural e a definição das linhas básicas da legislação de apoio à cultura no Brasil, e com isso estabelecer as possíveis conexões entre esse processo e a atuação do profissional de Relações Públicas, enquanto

agente e mediador cultural. Após serão apresentados recortes dos depoimentos de dois integrantes do Ói Nóis Aqui Traveiz , devidamente conectados ao marco teórico que sustenta este trabalho, a fim de contextualizá-lo às políticas culturais do País. E, para finalizar, serão apresentadas as principais conclusões a que se chegou, remetidas às indagações iniciais desta investigação.

Para a coleta de dados, foram obtidos depoimentos de dois membros do grupo, na perspectiva de um estudo de caso, sob a forma de uma pesquisa qualitativa. A referência teórica fundamentou-se numa revisão bibliográfica que buscou estabelecer as relações entre os depoimentos dos membros e a contextualização dessas manifestações como teatro popular realizado sob patrocínio governamental e inserir aí o profissional de Relações Públicas.

2 O TEATRO POPULAR DA IDADE MÉDIA À CONTEMPORANEIDADE: UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA

Haverá no mundo meio mais poderoso (que o riso) para opor-se às adversidades da vida e do destino! O inimigo mais poderoso fica horrorizado diante desta máscara satírica e a própria desgraça recua diante de mim, se me atrevo a ridicularizá-la! E, que diabo, esta terra, com seu satélite sentimental, a lua, não merece mais do que burla!¹

Como já foi apresentado anteriormente, o objeto deste trabalho é a análise da Tribo de atadores Ói Nóis Aqui Traveiz, grupo de teatro popular, que vêm atuando em Porto Alegre desde 1978. Nessa perspectiva, é importante que se assinale as possíveis relações, contrapontos ou semelhanças que possui em relação à trajetória do tipo de espetáculos que o grupo desenvolve, na história do teatro. Em decorrência, neste capítulo será apresentada uma breve análise do que se constitui essa trajetória.

Embora o teatro tenha se desenvolvido como manifestação artística desde as épocas mais remotas, é somente na Idade Média que vamos encontrar o surgimento do teatro popular, que se constitui nas manifestações de teatro não convencional, dirigidos a públicos abertos e realizados em espaços não convencionais, como praças, periferia, rua, entre outros, e cujas temáticas dizem respeito ao cotidiano das pessoas, seja na forma de ironia, sátira ou paródia.

A fim de situar o objeto desta investigação, a seguir serão comentados os diferentes contextos sociais em que surgiu e se solidificou o teatro popular e, após, o estudo dos tipos de narrativas utilizadas, desde a sua origem até chegar ao Brasil. Finalmente, neste momento serão sintetizados alguns recortes em torno das discussões que os movimentos artísticos de esquerda faziam antes, durante e depois da ditadura. Isso porque o Ói Nóis se identifica com um dos ramos desses movimentos, que, com a perspectiva de criar teatro para o povo, seguiu um rumo de cunho marcadamente anarquista.

2.1 O teatro popular como estratégia de resistência e sobrevivência da cultura do povo, da Idade Média à contemporaneidade

O período medieval se caracterizou num sistema político fundamentado na divisão do poder entre os senhores (suseranos), ou seja, membros da nobreza que recebiam o direito de vida e morte sobre seus territórios (feudos) e sobre o povo nele existente (vassalos) e a igreja, que controlava a vida terrena e estabelecia regras para a salvação eterna. Cada

¹ Da peça "Rondas noturnas, de Bonawentura", de autor que usava o pseudônimo de Bonawentura, possivelmente Jean-Gaspard Wetzen. Uma das obras-primas do grotresco romântico, o narrador, um guarda noturno, explica o riso.

um com suas cortes e nobrezas, ambos com plenos poderes (embora diferentes) sobre os camponeses, artesãos, ferreiros.

A resistência a esse tipo de poder foi cada vez mais se solidificando através da ação dos bufões, mambembes, contadores de histórias, e poetas, que, entre outros grupos, utilizaram o teatro popular como espaço próprio para a crítica e contrariedade a esse sistema. Ao lado do surgimento de um novo sistema econômico, centrado no crescimento das cidades em torno da burguesia e do comércio, os teatros populares se constituíram, sem dúvida, em focos expressivos de contestação que, aos poucos, conseguiram demonstrar que nem o feudalismo, nem o poder da igreja, eram imutáveis, nem intransponíveis.

Essa forma de resistência assumia sempre formas veladas, através da imitação engraçada de cenas do cotidiano da nobreza e clero, sob a forma de paródias. Através dessa camuflagem, os teatros conseguiam discutir problemas importantes sobre a condição de vida do povo, rompendo com a sua resignação àquela dominação. Tais ações eram acompanhadas de uma permanente comicidade, que fazia com que eles passassem incólumes pelas cortes, sendo contratados para alegrar as festas dessa mesma nobreza.

O riso, nessa perspectiva, é um tema recorrente. Desse modo, é preciso tentar entender o que o riso significava dentro daquele contexto. Bakhtin (1993) se destaca como um dos principais estudiosos desse fenômeno e demonstra como o riso acompanhava as cerimônias oficiais na Europa medieval. Ele analisa como os bufões e os “bobos da corte” parodiavam o que havia de sério na vida cotidiana. Só que eles representavam não um riso sarcástico, tolo, mas irônico e resistente. Era o riso do povo externado como para aliviar sua própria má sorte.

A organização desses teatros era tão complexa que chegavam a realizar eleições para eleger quem seriam os próximos reis e rainhas do cômico. Eles eram escolhidos com a função específica de “fazer rir” no seguinte período de festividades.

Naquele tempo situava-se uma diferença fundamental naquilo que se denomina de cultura das elites, de um lado, e da cultura do povo, de outro. Em torno dessa dualidade de públicos, acontecia, de modo concomitante, a ópera e o concerto, como manifestações da cultura oficial, e a encenação na carroça da praça pública, ou que constituía a cultura do povo.

Até mesmo a nobreza disfarçava-se de plebe para divertir-se nas celebrações populares, que eram bem mais animadas que as formas rígidas do que aquelas realizadas na corte, centradas no teatro clássico. O autor enfatiza que, embora esse não fosse o objetivo das festas do povo, elas atraíam a atenção também do público “da outra cultura”, da oficial. Seja por curiosidade, seja pelo gosto do diferente, a praça pública se convertia, então, num momento democrático, onde as distâncias eram, pelo menos momentaneamente vencidas. O nobre dançava, ria, transfigurava-se no povo, o que, segundo o autor, se constitui na “carnavalização” da cultura popular.

No período que entendemos como a transição da idade média para a moderna, incluindo o movimento renascentista, é que se torna evidente a dicotomia cultura oficial *versus* cultura popular, cultura escrita *versus* oral e cultura urbana *versus* cultura rural. Nessa época, enquanto a grande cultura, ou a cultura erudita, letrada, centrava-se nas escolas e universidades, a cultura popular, aberta e democrática, situava-se e fervilhava nas praças e mercados públicos. Para o autor, essa dicotomia não significava uma mera classificação das expressões artísticas e culturais da sociedade da época, mas, antes disso, representava os vínculos culturais entre periferia e centro, entre a cidade e o meio rural, entre o formal e o informal.

Em etapas primitivas como na Roma antiga, têm-se evidências de que os elementos cômicos da divindade e do homem eram igualmente sagrados em relação aos elementos sérios. Como, por exemplo, ridicularizar o defunto ao mesmo tempo em que choravam sua morte.

Os festejos carnavalescos no mundo antigo eram muito distantes do riso dos carnavais da Idade Média. O riso ritual foi aos poucos se transformando em formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular.

No princípio cômico presente nos ritos de carnaval, não se estava preso a dogmatismos religiosos, misticismos ou qualquer forma de piedade. Ao contrário, o indivíduo ficava livre de pecados e purificações. Nada era exigido ou pedido:

[...] o carnaval não era uma forma artística de espetáculo teatral, mas uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem atributos específicos de todo espetáculo teatral) ... aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada. (BAKHTIN, 1993, P.6)

Portanto a ação dos teatros medievais foi, a um só tempo, se solidificando como mecanismo de resistência e de confronto, embora velado, entre a cultura oficial e a popular, entre as elites e o povo.

A contrário das festas populares, as festas oficiais da Idade Média não criavam essa segunda vida experimentada no carnaval, tão necessária para a própria existência humana. A renovação, as alternâncias entre morte e ressurreição se constituíram sempre em aspectos fundamentais das festas populares. O regime feudal, as festas religiosas, mesmo que nem sempre o intencionasse, servia para consagrar a estabilidade e hierarquia, sancionar o regime em vigor, os tabus religiosos, políticos e morais. Em todas as fases históricas essas festas populares estiveram ligadas a períodos de crise na sociedade e na vida do homem.

Com o Renascimento, vemos o princípio cômico universal transformar-se em humor. Para Bakhtin (op.cit.), esse riso, contendo um humor diferente daquele das festas populares, centraliza-se na obra de Rabelais e Shakespeare. Na obra de ambos, o humor passa a transformar a vida, os conceitos e valores ditos "sérios" da cultura oficial, em momentos de comichidade, de irreverência e de alegria. Pode-se até mesmo contrapor a diferenciação entre uma alegria e fruição oficiais a uma outra, debochada e irreverente, presente na cultura popular. Transformar o sério no grotesco, através da paródia, foi sem dúvida um caminho, talvez o único possível

então, para resistir e lutar, embora veladamente, por uma transformação social.

O autor enfatiza que a construção das imagens grotescas provém de uma época muito antiga, encontrada na mitologia e na arte arcaica de povos pré-clássicos dos gregos e romanos, sobrevivendo durante o período clássico em algumas formas da arte, sobretudo nas artes plásticas e na literatura cômica. No Séc. XVIII é que uma compreensão mais profunda do grotesco aparece, de modo a que se consiga relativizar a existência.

Com frequência as apresentações populares se utilizavam de estilizações grotescas e obscenas caracterizadas como *baixo corporal* e *material* (BAKTIN, 1993). Isso está relacionado à parte inferior do corpo, em oposição à cabeça, ligada à ideologia oficial. Assim, o grotesco rebaixa o elevado para o plano material.

As imagens referentes ao princípio material e corporal do período renascentista têm herança, ainda que modificadas da cultura cômica popular, mais amplamente numa concepção estética da vida prática que caracteriza. A esse sistema de imagens deu-se o nome de *realismo grotesco*.

O *realismo grotesco* teve como principal símbolo a *Commedia dell'arte*, que existiu fundamentalmente para negar as fórmulas da perfeição, do sublime e da noção existente de beleza, suas formas narrativas e técnica do improvisado que serão exemplificados mais adiante, significaram a matriz, ainda que por outro viés, do que muitos dos grupos de teatro brasileiros experimentariam no século XX. Todavia, deve-se ressaltar que nas grosserias contemporâneas " [. . .] não resta quase nada desse sentido superior de contrariedade, o que encontramos é a negação pura, o mero insulto" (Op.cit., p.59).

Desse momento, faz-se um salto histórico para chegar à contemporaneidade, uma vez que o objeto desta investigação lá se situa. Antes disso, porém, serão apresentados a seguir alguns traços do que constituiu a narrativa e a estética do teatro popular em sua trajetória histórica.

2.2 A narrativa e a estética do teatro popular, uma incursão histórica

Na Paris do século XVI e XVII podia-se observar as pessoas circulando em diversas praças, cercadas de barracas de barbeiros, dentistas

e vendedores, que atraíam saltimbancos, comediantes e inúmeros outros artistas do povo.

Burke (1989) destaca algumas nomenclaturas da atualidade surgida na Itália: o nome *ciarlatano* (charlatão) pode significar um camelô que vende remédios ou um ator de rua. Os *ciarlatani* que se apresentavam na *piazza* distinguiam-se dos *comedianti* de status mais alto, que atuavam em casas particulares. *Montimbanco* era o charlatão que subia num estrado ou palco, cercado de acessórios um pouco mais elaborados.

Havia também os *saltimbanchi*, acrobatas em bancos e *cantimbanchi*, cantores de bancos, há registros que esses cantores também vendiam suas baladas e os charlatões também eram “comerciantes de baladas”.

De acordo com as pesquisas da Companhia Cavanelli de teatro de rua² e a Revista Brasileira de teatro³, a *Commedia dell'arte* surgiu na segunda metade do séc. XVI e muitas teorias atribuem este gênero teatral à evolução da farsa do final da Idade Média, enquanto outras procuram estabelecer sua origem já em 240a.C. na Fábula Atelana, uma espécie de

² <http://www.ciapavanelli.com.br> acessado em 15/maio/2005.

³ <http://www.revistadeteatro.com.br> acessado em 19/junho/2005.

farsa vinda da cidade de Atela cuja representação consistia no desenvolvimento improvisado de intrigas pré ordenadas.

Sobre a *Commedia dell'arte* é importante ressaltar importante relação ator e público, além de terem uma intensa preparação técnica (vocal, corporal, musical...), representavam, geralmente, o mesmo personagem por toda sua vida. Esses personagens-fixos representavam seguindo a estrutura de um roteiro (*Canovaccio*), que orientava a seqüência das ações e a partir do qual "improvisavam". Os *canovacci* não variavam muito em termos de intriga e de relação entre os personagens e o uso de máscaras proporcionava o imediato reconhecimento do personagem pelo público. Dentro da estrutura dos *canovacci* existia a possibilidade de intervenções autônomas, denominadas de *lazzi*, que os atores introduziam para comentar ou sublinhar comicamente as ações principais, interligar as cenas e ocupar os espaços vazios. Com o uso, esses *lazzi* eram repetidos e fixados e passavam a fazer parte do repertório dos personagens. Por isso, esse tipo de apresentação também é referência de técnicas de improviso.

Entre eles, em 1545, em Pádua, é encontrado o primeiro registro de formação de uma trupe de *commedia dell'arte*, onde oito atores se comprometem a atuarem juntos por um determinado período – até a quaresma de 1546 – fixando direitos e deveres entre eles, caracterizando um

contrato profissional. Desse modo, pela primeira vez na Europa, com a *Commedia dell'arte*, uma companhia teatral era caracterizada por constituir um grupo de atores que viviam exclusivamente de sua arte e ao invés de atuarem individualmente, constituíram-se num projeto coletivo.

Sobretudo, a *Commedia Dell'arte* teve o papel fundamental dentro da sociedade de desmistificar o teatro, que durante séculos seguiu um padrão extremamente opressor e paradigmático, abrindo as portas para uma nova forma de dramaturgia, sem os dogmas que, durante muito tempo, impossibilitaram a criação livre de dramaturgos e encenadores. A *Commedia Dell'arte* também é vista como a precursora de diversas vertentes de teatro do povo.

Esse movimento teatral atingiu sua maior popularidade no séc. XVII e chegou até meados do séc. XVIII, quando entrou em declínio.

Dando agora um salto histórico de aproximadamente um século, necessário para objetivar essa pesquisa, chega-se ao século XIX onde algumas organizações de classe e sindicatos de trabalhadores davam seus primeiros passos para a formação de grupos de teatro dentro das indústrias como parte de sua política e prática social. Quem faz o mapeamento de movimentos que influenciaram os grupos de teatro brasileiro a partir do século XX, é o historiador e diretor de teatro André Carreira (2003). O autor

coloca-nos a par, de que, sobretudo na Rússia a partir da revolução de 1905, e posteriormente, em 1917 com a tomada do poder pelos bolcheviques, encontra-se o cenário propício para o surgimento da primeira modalidade de teatro operário com perfil próprio e mensagem de caráter político: o *Agitprop*.

Como esse movimento artístico, nasce em meio à crise que levou pela primeira vez a classe operária ao poder e se dedica a participar das grandes concentrações de massa incitando o público à luta revolucionária. Os grupos de *Agitprop* desencadearam a ressurgimento do teatro de rua que andava há muito esquecido nas grandes cidades russas. Ainda que em meio a uma variedade de ambientes, fábricas, escolas, praças e bares, as apresentações se dirigiam sempre ao mesmo público: os comunistas e a classe operária.

Essa técnica teatral ao ar livre como instrumento direto de contato com as massas, inaugura um caminho que será utilizado por diferentes tendências teatrais ao longo do século XX.

Logo, além do teatro operário vivenciado no país comunista europeu, muito outras propostas estéticas teatrais que tiveram suas matrizes na Europa, e em especial na França, eclodiam na América Latina. A partir da

década de trinta a notícia dessas experiências encantava o pensamento libertário dos grupos brasileiros. Dentre eles se faz imprescindível expor alguns deles:

Teatro do Oprimido⁴: proposto por Augusto Boal,⁵ começou a ser difundido na década de 70 na Europa, por onde ele esteve exilado durante a ditadura militar, sendo que as suas primeiras experiências, foram com o chamado Teatro Invisível, que Boal explica em um de seus livros: “[. . .] deve ficar claro: Teatro Invisível é teatro! Cada peça deve ter um texto escrito, que servirá de base para a parte chamada fórum [. . .] os atores devem interpretar seus personagens como se estivessem em um teatro tradicional, representando para espectadores tradicionais. No entanto, quando o espetáculo estiver pronto, será representado em um lugar que não é um teatro e para espectadores que não têm conhecimento de que são espectadores [. . .]”⁶

O Teatro Invisível constitui-se em representar uma peça teatral nas ruas, junto com as pessoas, sem que essas saibam que estão participando

⁴ http://www.feranet21.com.br/artes/teatro/historia_teatro.htm acessado em 19/junho/2005

⁵ **Augusto Boal**, foi diretor do Teatro de Arena e de outros centros de teatro no Rio de Janeiro e em Paris, autor de diversos livros sobre o tema (todos traduzidos para vinte e cinco línguas com grande notoriedade no mundo) tornou-se assim um dos maiores especialistas em teatro no Brasil e no mundo.

⁶ Citado no site http://www.feranet21.com.br/artes/teatro/historia_teatro.htm acessado em 19/junho/2005

de uma contexto cênico. Por isso, é invisível, pois é o teatro que não se vê, mas que se faz presente, e que procura mostrar que todas as ações quotidianas do ser humano são teatro.

O público é chamado a intervir nas cenas, sendo não mais espectador e sim, como chama Boal, *espect-ator*. Essa forma de Teatro do Oprimido chama-se "Teatro Fórum", que é feito um jogo, onde os atores fazem uma montagem que tenha um opressor e um oprimido (como por exemplo, um motorista mal educado e uma velhinha querendo descer do ônibus, ou um senhorio nervoso e um inquilino sem dinheiro...), sendo que os *espect-atores* devem substituir os atores para resolverem o problema existente na cena. Assim, como num processo terapêutico, os componentes desse jogo podem trabalhar em cima de seus maiores medos, ansiedades, ódios, amores e indignações.

Teatro da Crueldade⁷: idealizado por Antonin Artaud⁸, pregava o uso de elementos mágicos que hipnotizassem o espectador, sem que fosse necessária a utilização de diálogos entre os personagens, e sim música,

⁷ http://www.feranet21.com.br/artes/teatro/historia_teatro.htm acessado em 19/junho/2005

⁸ Artaud (1896 – 1948) visionário do teatro surrealista, foi precursor e influenciador do teatrólogo Jerzy Grotowski, cujas teorias deram origem ao Teatro do Pobre e Peter Brook

danças, gritos, sombras, iluminação forte e expressão corporal pretendendo comunicar ao público mensagens que reproduziam no palco os sonhos e os mistérios da alma humana. Artaud era incisivo ao abordar suas concepções teatrais: "O teatro é igual à peste porque, como ela, é a manifestação, a exteriorização de um fundo de crueldade latente pelo qual se localizam num indivíduo ou numa população todas as maldosas possibilidades da alma". Assim, surgiu o nome de sua teoria.

A comercialização da arte incomodava fortemente o teatrólogo que era contra a utilização desenfreada da arte em prol da capitalização, o que, segundo ele, desgastava a importância da obra. transformando a cultura em um bom produto para venda, manipuladas pelo marketing, subordinado à moda vigente, com uma demanda limitada do público mais rico.

Artaud criticava abertamente a expressão corporal subordinada ao texto, pois achava ser inútil os músculos se movimentarem em detrimento da emoção superficial, de maneira sistemática, como máscaras gregas, procurando fazer o mais fácil, que é imitar, reproduzir sem maiores resoluções o tema abordado e sua subjetividade sem buscar um aprofundamento maior. Tudo em prol do superficial, do rápido, do fácil e do lucrativo.

O teatrólogo deflagrou a Indústria Cultural⁹ no teatro, além de questionar o teatro discursivo. Porém, esse reconhecimento só veio após a sua morte.

Teatro do Absurdo¹⁰: o teatro do absurdo nasceu do Surrealismo francês, sob forte influência do drama existencial. O Surrealismo, que explora os sentimentos humanos, tecendo críticas à sociedade e difundindo uma idéia subjetiva a respeito do obscuro e daquilo que não se vê e não se sente, foi fundamental para o nascimento desse gênero que buscava, na segunda metade do século XX, representar no palco a crise social que a humanidade vivia, apontando os paradigmas e os valores morais da sociedade como fatores principais da crise. A principal fonte de inspiração dos dramas absurdos era a burguesia ocidental, que, segundo os teóricos do Absurdo, se distanciava cada vez mais do mundo real.

⁹ Antes mesmo da segunda guerra o mundo estava dividido em relação ao comunismo e, por outro lado, a sombra do fascismo pairava sobre a Europa. A Escola de Frankfurt, que tinha em Walter Benjamin (1892 – 1940), seu principal e mais radical teórico, foi responsável por combater a chamada Indústria Cultural, buscando impor antes, durante e depois da Segunda Guerra, as suas teorias marxistas, tendo como objeto de estudo a arte de países capitalistas, que é encarada como produto. Além de Benjamin, outros três grandes teóricos se destacaram: Max Horkheimer (1895 – 1973), Theodor Adorno (1903 – 1969) e Jürge Habermans (1929 -), que elaboraram, primeiramente durante a crise alemã, indigestas teorias a respeito da manipulação da comunicação na Europa, principalmente na Alemanha, onde o nazismo conquistava cada vez mais votos contra os comunistas.

¹⁰ http://www.feranet21.com.br/artes/teatro/historia_teatro.htm acessado em 19/junho/2005

3 O TEATRO DE RUA NO BRASIL: POÉTICA, ESTÉTICA, POLÍTICA, CENSURA & IDEOLOGIA

Do ponto de vista humano, a ação do teatro, tal como a peste, é benéfica. Pois ao compelir os homens a verem-se tal como são, faz que a máscara tombe, põe nú a mentira, o relaxe, a baixeza e a hipocrisia desse nosso mundo; vence a inércia asfixiante da matéria que se apodera até do mais claro testemunho dos sentidos: e, ao revelar às coletividades humanas o seu poder trágico, a sua face oculta, incita-as a tomarem, em face do destino, uma atitude superior e heróica, que nunca teriam assumido sem o teatro.

Antonin Artaud

Para falar de influências sobre o discurso teatral da Tribo de Atuadores, objeto deste trabalho, se faz necessário ilustrar suas perspectivas através da compreensão do contexto sociológico e político que cerca o surgimento dos grupos de teatro no Brasil dos anos 70, sobretudo daqueles que têm a rua como principal espaço cênico.

É necessário também delimitar o conceito de popular trabalhado pelo grupo, que diz respeito a seu público e ao exercício do teatro enquanto agente de transformação social, presente em todo o trabalho da Tribo, em especial através da escola de teatro popular e do Teatro de Vivências, dois dos principais projetos mantidos na Terreira da Tribo, espaço sede do Ói Nóis Aqui Traveis e que serão explicitados no próximo capítulo.

3.1 Poesia e política: o desafio estético

Buscando então, rastrear as primeiras discussões acerca de um teatro popular, temos o *agitprop*, o teatro da crueldade e o teatro do oprimido como movimentos referenciais, e o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Brasileira de Estudantes (UNE) e o Teatro Oficina, ambos atuantes nas décadas de 50 e 60 anteriores ao golpe militar de 64, como ilustrações do que sentiam os artistas da época acerca do conceito de cultura popular no teatro, entendida até então como uma linguagem ligada a elementos do folclore e que passa a estar na pauta de discussões da classe artística brasileira a partir do contato com essas propostas teatrais acima citadas.

O CPC é um referente sobre o que pretendia a arte de esquerda nas décadas de 50 e 60, ou seja antes do golpe militar de 64. Para análise do que representou esse pensamento, foi tomado como fonte de referência o artigo de Miliandre Garcia(2004), doutoranda em História pela UFRJ, publicado na revista brasileira de história. A autora depois de analisar as questões preliminares que mobilizaram ex-integrantes do Teatro de Arena para constituírem o CPC, toma o documento "Manifesto do CPC", escrito em 61 por Carlos Estevam Martins um dos idealizadores do CPC, onde este define os termos "arte do povo", "arte popular" e "arte popular revolucionária":

[. . .] a *arte do povo* é predominantemente um produto das comunidades economicamente atrasadas e floresce de preferência no meio rural ou em áreas urbanas que ainda não atingiram as formas de vida que acompanham a industrialização. O traço que melhor a define é que nela o artista não se distingue da massa consumidora. Artista e público vivem integrados no mesmo anonimato e o nível de elaboração artística é tão primário que o ato de criar não vai além de um simples ordenar os dados mais patentes da consciência popular atrasada. A *arte popular*, por sua vez, se distingue desta não só pelo seu público que é constituído pela população dos centros urbanos desenvolvidos, como também devido ao aparecimento de uma divisão de trabalho que faz da massa a receptora improdutivo de obras que foram criadas por um grupo profissionalizado de especialistas. Os artistas se constituem assim num estrato social diferenciado de seu público, o qual se apresenta no mercado como mero consumidor de bens cuja elaboração e divulgação escapam ao seu controle."¹¹

Para Estevam, "[. . .] só se pode falar de uma arte do povo e de uma arte popular porque se tem em vista uma outra arte ao lado delas, ou seja, a arte destinada aos círculos culturais não populares". Posição contrária era a de Oduvaldo Viana Filho, também fundador do CPC, que posicionou-se contra o "manifesto" ao declarar que "[. . .] *não há que, em nome da participação, baixar o nível artístico das obras de arte, diminuir sua capacidade de apreensão sensível do real, estreitar a riqueza de emoções e significações que ela pode nos emprestar*"¹², pois "[. . .] *acreditamos que seremos mais eficazes quanto mais artisticamente comunicarmos a realidade*".

¹¹ MARTINS, C. E. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura redigido em março de 1962. In: HOLLANDA, H. B. de. Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.129. Citado por Milandre Garcia.

¹² VIANNA FILHO, O. O teatro não desce ao povo, sobe ao povo. [19] In: MICHALSKI, Y. (Org.) Teatro de Oduvaldo Vianna Filho v.1. Rio de Janeiro: Ilha, 1981, p.13. Citado por Milandre Garcia

A contradição entre forma e conteúdo, qualidade e popularidade ou comunicação e expressão justificada pela falta de liberdade de criação do artista e pela (in)capacidade de assimilação do público vê-se simplificada quando abordada a relação entre o artista, a obra e o público. Não é à toa que uma das principais polêmicas suscitadas pelo "manifesto do CPC" diz respeito à liberdade de expressão do artista no processo de criação da obra. Segundo Estevam, os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo.¹³

A partir dessa opção obrigatória, cabe ao "artista revolucionário" privar-se conscientemente de alguns recursos técnicos e formais próprios a sua classe de origem, com a finalidade de ser entendido pelo público que escolheu defender. Público este que, segundo Estevam, privado das condições materiais, não teve acesso às formas mais requintadas de criação artística.

Portanto, vários são os problemas que emergem das abordagens que tomaram o "manifesto do CPC" como um fim em si mesmo, isto é, que não procuraram analisar a correspondência entre um suposto projeto estético e político elaborado por Carlos Estevam Martins e a produção artística veiculada pelo CPC. Um exemplo representativo dessa perspectiva

¹³ ibidem, p. 167

de análise é a escrita por Marilena Chauí, que é perspicaz ao identificar nos estudantes, artistas e intelectuais o público alvo do CPC. Entretanto, uma educação política e estética voltada principalmente para a formação da própria intelectualidade não é entendida como um dos principais objetivos do CPC, mas como um "desvio" dos objetivos promulgados pela entidade. Segundo a autora, "[. . .] visto que 'ser povo' é uma 'opção', o 'Manifesto', deixando de lado o 'povo', entabula um diálogo *inter pares* com outros intelectuais e artistas".¹⁴

Miliandre Garcia (Op.cit.) propõe que uma das formas possíveis para analisar a integração entre os artistas, os intelectuais e as massas, nos anos 60, seria compreender a produção artístico-cultural financiada ou vinculada ao CPC como uma espécie de educação política e estética voltada primeiramente para a constituição de uma intelectualidade engajada, capaz de "[. . .] iluminar ou sensibilizar e, possivelmente, conscientizar setores das classes médias sobre a pobreza e a miséria reinante no Brasil".

O dilema sobre o que pretendia a classe teatral de esquerda com o teatro popular, antes do golpe militar é retomado no período de redemocratização, pode ser sintetizado nas críticas que sofria o CPC. Quando

¹⁴ CHAUÍ, M. O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira. In: **Seminários**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.86. Citado por Milandre.

Se questionava que eles constantemente falavam *do* povo e não *para* o povo.

A atuação, portanto, não era pautada por um projeto pré-concebido. Logo, não se pode analisar o "manifesto do CPC" como uma política ou projeto cultural previamente elaborado, já que a prática das ações político-culturais os levaria à constituição de uma teoria e não o inverso.

Comparado ao movimento do Cinema Novo¹⁵, que surge a partir de um projeto, os estudantes, artistas e intelectuais cepecistas não falavam em estabelecer projetos culturais ou artísticos.

Assim, acredita-se que a atuação do CPC contribuiu eficazmente para a educação estética e política dos próprios quadros, já que a integração e a conscientização das classes populares concretizou-se timidamente quando comparada à mobilização e formação de intelectuais e artistas de classe média. Em decorrência do golpe militar, a extinção dos CPCs e o incêndio da sede da UNE (em 1 de abril de 1964) contribuíram para inibir qualquer tentativa de contato com as classes populares, sobretudo no que se refere às entidades de representação (sindicatos, associações, fábricas etc.).

¹⁵ Consultar o debate promovido pela revista Senhor sobre "cultura popular" e o artigo "Cinema Novo: a cultura popular revisitada". In: SOUZA, M. G. de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. História: questões e debates, Curitiba

Milandre considera a produção artístico-cultural do CPC sob a perspectiva de educação estética e política da classe média, procurando revisar a literatura que, nos anos de 1970 e, sobretudo, 1980, criou um viés interpretativo comum a muitas análises que, de modo geral, partiram do princípio de que o CPC não atingiu seu principal objetivo, isto é, chegar às massas.

Como já se evidenciou na análise feita até aqui, as lacunas e principalmente as limitações teóricas em torno da concepção de "cultura de massa" presente, ou melhor, ausente no "Manifesto do CPC", foram questionadas e complementadas por José Guilherme Merquior em artigo intitulado "Notas para uma teoria da arte empenhada", uma das primeiras tentativas de fundamentar uma teoria da arte empenhada partindo da situação concreta do processo artístico moderno, considerando a edição, a distribuição e a recepção da obra de arte. Afinal como disse Merquior, "a criação de novos hábitos estéticos por meio de novas técnicas, a constituição de novas relações entre obra e público, afetam o desenvolvimento, e decidem a sobrevivência, de toda a arte geral dos tempos".¹⁶

¹⁶ MERQUIOR, J. G. Notas para uma teoria da arte empenhada. Movimento, Rio de Janeiro, n.9, p.14, mar. 1963. Citado por Milandre.

A introdução da problemática no Brasil foi possibilitada pela leitura autores da Escola de Frankfurt nas reflexões acerca da "cultura de massa", sendo o ensaísta Walter Benjamin uma referência permanente, para José Guilherme Merquior, Ferreira Gullar e tantos outros teóricos e teatrólogos.

As principais atividades do CPC sempre estiveram vinculadas à produção de "cultura popular". Entretanto, distinta da interpretação adotada pelos intelectuais folcloristas, um novo significado é atribuído ao termo como explicou Carlos Estevam Martins a Marcos Konder Reis¹⁷:

[. . .] a cultura que o CPC propõe-se a levar ao povo é aquela que seus membros chamam de cultura para a libertação. Trata-se da utilização da vanguarda cultural para a conscientização do povo, o que lhe facultará, posteriormente, a tomada do poder. A cultura para a libertação é, portanto, como podemos inferir, uma cultura essencialmente política.

Essa é a concepção, atestada pelas declarações de Martins "[. . .] fora da arte política não há arte popular"(op. cit., p.131), por Ferreira Goulart , "[. . .] cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária"(op. cit, p.4) e por Paulo Flores, 42 anos depois "nossa estética é política".

¹⁷ REIS, M. K. Centro Popular de Cultura. Cadernos Brasileiros, v.5, n.1, p.78-82, jan./fev. 1963, p.79), citado por Millandre Garcia (2004).

Assim, esses teóricos e teatrólogos, determinam a diferença entre os termos "cultura popular" e "folclore", apresentados como sinônimos pela geração anterior a de 50. Não é à toa que logo na primeira linha, do primeiro parágrafo, da primeira página do livro *Cultura posta em questão*, escrito em 1965, Ferreira Gullar, para evitar qualquer analogia, tomou a precaução de grafar o termo cultura popular entre aspas, definindo-o como um fenômeno novo no contexto histórico brasileiro.

Elias Chaves Neto, redator da *Revista Brasiliense*, ao evidenciar a receptividade da primeira apresentação da peça *Eles não usam black-tie*, montada pelo CPC em São Paulo no dia 18 de junho de 1962, já atentava para a peculiaridade desse fenômeno. Igualmente para o redator.

[. . .] tudo isto é novo. Tudo isto faz pressentir o aparecimento de um novo tipo de cultura, cultura popular, cultura viva, ligada à solução dos problemas do nosso País e aos ideais de paz e felicidade pelos quais aspira toda a humanidade [...] O Centro Popular de Cultura está sendo no momento o porta-estandarte deste novo tipo de cultura que está se formando em nosso País.¹⁸

Portanto, como coloca Renato Ortiz sobre a discussão daquele período "Compreender a agitação em torno da "cultura popular" implica em considerar tanto o sentimento de esperança, quanto a profunda convicção

¹⁸ CHAVES NETO, E. Centro Popular de Cultura. *Brasiliense*, São Paulo, n.42, p.141-2, jul./ago. 1962, p.142. Citado por Milandre (2004).

na singularidade do processo histórico brasileiro em voga.”¹⁹

O que evidencia a inquietação desses artistas e intelectuais é a heterogeneidade dessas produções artístico-culturais que se vincularam direta ou indiretamente ao CPC. A pluralidade dos debates em torno do engajamento da arte e do próprio artista realizado nos anos que antecederam ao golpe militar é tão intensa e marcante que dificulta determinar unilateralmente qualquer característica, rótulo, projeto ou política cultural, tanto para os seus protagonistas, quanto para as suas produções artístico-culturais. Uma interrupção imposta pela perseguição sistemática de ativistas teatrais visa à desarticulação dessa busca por uma arte de esquerda que pretendia promover a conscientização do povo.

Outro manifesto também circundava o meio teatral de vanguarda: o “Manifesto do Teatro da Crueldade”, onde Artaud escreveu: “[. . .] Há que romper a sujeição do teatro ao texto e recuperar a noção de uma espécie de linguagem única que esteja a meio caminho entre o gesto e o pensamento”²⁰. No mesmo manifesto, falando sobre linguagem cênica, afirmou: “[. . .] Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas de

¹⁹ ORTIZ, R. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.109. Citado por Milandre (2004)

²⁰ Teatro da Crueldade(1968). p.2

conferir às palavras, aproximadamente, a importância que têm nos sonhos”.²¹

Também o Teatro Oficina, criado em 1958 distinguiu-se por ter absorvido, na década de 60, toda a experiência cênica internacional, vinda de fins do século passado até aqueles dias, dando-lhe um cunho eminentemente brasileiro. Foram os referenciais mais expressivos para a revolução da linguagem cênica proposta desde sempre pela Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, o Oficina foi pioneiro em incitar a pesquisa por uma dramaturgia brasileira.

O grupo Oficina esteve “desativado” pela repressão durante os anos de chumbo, mas voltou a entrar em cena a partir de 78, e por ocasião de entrevista cedida em 2004 ao repórter do DW-WORLD²², Zé Celso, seu fundador faz uma análise das dimensões narrativas: passado, presente e outros tempos ficcionais que o Oficina propõe em cena atualmente:

[. . .] Acho que o teatro é o eterno presente. Como agora: a gente está aqui, mas tem toda uma carga do passado, toda uma série de desejos futuros[. . .] Então, não tem sentido você fazer uma coisa em que vai voltar para a história e abstrair o presente. Porque a história está aqui, está no teu corpo, no corpo do público, na arquitetura do espaço. E nós já não temos mais uma visão linear da história. Você pode trafegar do passado para o presente, o futuro, para fora do tempo, em épocas; isso não tem a menor importância. Eu tenho

²¹ ibdem, p.2

²² <http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1217894,00.html> acessado em 20/junho/05

45 anos de carreira, então já pratiquei quase todo tipo de teatro. E chega um momento onde vejo que todos eles são compatíveis, todos eles dialogam: o Teatro Nô com Néelson Rodrigues, com Shakespeare, que dialoga com Oswald, que dialoga com Brecht. Não existe nada puro, ortodoxo, realmente é um caldeirão antropofágico. Como é a vida.

Como podemos observar na declaração de um sobrevivente, em todos os sentidos, daquela época, a necessidade de apropriar-se de um modelo de linguagem cênica para seguir, não se faz necessária. Tratava-se de um desafio da época que foi geniosamente superado.

3.2 A censura prévia como instrumento ideológico: o teatro de rua na clandestinidade

O Ato Inconstitucional nº 5 (AI5), que instituiu a censura prévia, impôs que os grupos que insistissem em atuar ficassem restritos a uma quase clandestinidade.

Deixando de lado a busca por uma unidade conceitual da arte de esquerda, passamos a nos ater ao período que se constitui nos últimos anos da ditadura militar, tomando como referência os autores: Silvana Garcia(1990), Suzana Kilpp (1996), e André Carreira(2003), que estudam a perspectiva teatral sob a ótica da reabertura política brasileira, a partir do final da década de setenta.

O teatro de rua brasileiro é impulsionado e se desenvolve preocupado com a reconstrução da sociedade democrática. Um teatro que apelava pela unidade de todos os setores sociais e culturais que exigiam o fim do estado repressivo. Nessa perspectiva, buscava envolver os segmentos, em especial entre a burguesia e a classe média, que ainda não tinham se conscientizado a respeito da situação política. Assim, se fazia necessária a tomada do espaço público como espaço cênico²³ num afã de liberdade e exercício da cidadania.

Em voga o cenário teatral brasileiro, dois posicionamentos concomitantes que perpassaram todo o período da ditadura, conforme exemplifica Beth Rabetti (2000). Num deles se situam os grupos que atuavam no teatro político e na periferia, seja com a finalidade de conscientização da sociedade, ou por um trabalho de “assistência cultural”, com o objetivo de levar a arte onde seu público estava, não visando o lucro. No outro se inserem aqueles grupos que se valiam de espaços alternativos (tais como escolas e clubes), não necessariamente a rua, e que, embora na condição de teatro popular, já estavam interessados num teatro comercial.

Desse modo, começavam a admitir que existia um mercado para as artes cênicas, logo um público pagante e patrocinadores e assim

²³ Espaço cênico segundo Patrick Pavis, diz respeito, na linguagem teatral ao que é visível e concreto na encenação, opondo-se ao espaço dramático, que é construído imaginariamente pelo espectador.

montavam suas peças se valendo de um diálogo menos impactante, tendo como principal “cliente” as instituições públicas.

Pode-se dizer que entre as duas vertentes situavam-se, nos extremos, os grupos com um marcado cunho político, contestatório e subversivo, e, no outro, realizava-se um teatro de cunho folclórico, que era admitido, consentido e incentivado pelo Estado.

Essa corrente do teatro popular folclórico sempre produziu. Mesmo durante os anos de censura, tais apresentações eram promovidas e financiadas pelas Secretarias Municipais e Estaduais de Educação e Cultura do País através de ações culturais/comunitárias. Conforme recorda Paulo Flores em seu depoimento:

[. . .] quando o Ói Nós surge, todo o teatro estava atrelado ao poder público, havia dinheiro para o teatro. Desde que ele fosse bem comportado pra receber as benesses da ditadura.

Nesse contexto, apareceu o financiamento do estado para a cultura, através da criação do Serviço Nacional de Teatro (SNT), fundamentalmente porque o Estado deveria tolerar alguns princípios democráticos com a pretensão de parecer democrático, assim como o fez no congresso ao instituir o bipartidarismo.

No eixo Rio-São Paulo, algumas iniciativas passaram a ser apropriadas em todo o país, eram elas as iniciadas pelos grupos paulistas de teatro de periferia nos anos 70 onde, segundo Garcia (1990), o teatro se estabelece a partir das experiências de um teatro comunitário, e consiste, enquanto técnica, de experimentações de exercícios de montagem envolvendo a participação de elementos de um mesmo bairro ou adjacências, reunidas na criação coletiva de um espetáculo a partir de oficinas de teatro que os vinculava de modo circunstancial, sem que houvesse um projeto de montagem *a priori*. Esses grupos que se deslocaram para a periferia faziam parte de uma linha teatral que chamavam de "teatro independente", um pouco confusa em sua concepção mas que podemos aqui entender como um teatro desvinculado de filiações partidárias, mas com uma preocupação social: "*A experiência do teatro de rua é um pouco posterior, nascendo após frustradas tentativas de contato com outros públicos populares fora do âmbito da classe média da zona sul carioca*" (Garcia, S 1990 p. 205). A autora salienta que ainda no entusiasmo da experimentação de recursos e procedimentos, esses grupos teatrais desenvolveram um tipo de processo, através de seu teatro espontâneo que significou um grande incentivo à reativação do teatro de rua, como também atesta Paulo Flores em seu depoimento, quando perguntado sobre influências atuais:

[. . .] tem algumas (influências) que nos acompanham desde a origem, e ainda hoje estão na cena brasileira, que são o Teatro União e Olho Vivo. Dois dos grupos brasileiros que eram atuantes na década de 70, alguns deles estavam no exílio, os integrantes que tinham sobrado da Oficina, inclusive em nosso primeiro espetáculo a gente homenageava ele (está falando de Zé Celso Martinez) e havíamos entrado em contato com o trabalho do César Vieira (diretor do grupo Olho ViVo) que era aquele de levar os espetáculos pros bairros, em São Paulo. Isso pra nós foi um estímulo pro projeto que o Ói Nós acabou depois de um tempo seguindo.

Trazendo essas discussões para o cenário local, nesse período impar para o teatro brasileiro e porto-alegrense, temos o trabalho da comunicadora e historiadora Suzana Kilpp (1996). Nesse período onde o discurso artístico contestatório deveria ser velado, a autora ressalta a função adjacente que o teatro assume com sua capacidade de fazer circular informação. Além disso, ela ressalta que a linguagem artística aflorada nesse período conturbado da história brasileira, na tentativa de resgatar sua função criadora “[. . .] introduz elementos diferenciadores na relação entre obra e público, fazendo dos contatos entre artistas e público, verdadeiros rituais” (Op.cit., p.24). Era essa uma espécie de código secreto que envolvia o olhar e estabelecia um entendimento cúmplice através do qual se recompunha a verdade do cotidiano, que era sistematicamente ocultada pela censura.

André Carreira (2003) denuncia que o Estado além de utilizar da violência como instrumento contra a livre manifestação artística, instrumentalizou uma bem estruturada operação de massificação da cultura que em sua ideologia, mais do privilegiar, buscou enquadrar as produções do conjunto do país nos grandes centros urbanos Rio- São Paulo, cidades concentradoras do que na época chamava-se de Teatrão.

3.3 As Políticas Públicas do Estado democrático para com as Culturas Populares

Passado e sobrevivido os anos em que fazer teatro de rua significava viver na clandestinidade, ainda hoje o Estado é tímido para sancionar à essa manifestação artística, o seu devido valor.

Com o propósito de ilustrar a ineficácia dos incentivos fiscais como instrumento a favor da cultura popular, buscou-se os motivos e/ou intenções que levaram o Estado a incentivar a participação das empresas, a partir da afirmação de VIEIRA (1990)²⁴, citado por Noemia Matsumoto (1997. p.87): “[. . .] a partir das criações das Leis de Incentivos fiscais o Estado, escasso de recursos próprios, tenta atrair o interesse da iniciativa privada e atribuir-lhe uma política de envolvimento direto na sociedade.”

²⁴ Citado por Noêmia Matsumoto, 1997 p.23.

Registro aqui discordância a respeito dessa alternativa sobre a “falta de recursos” já que a renúncia fiscal sai de qualquer forma dos cofres públicos. Com isso, o Estado transfere para à iniciativa privada sua responsabilidade sobre as políticas governamentais, que mesmo aprovando previamente os projetos perde o controle sobre a distribuição desses recursos. A histórica organização das entidades teatrais do eixo Rio - São Paulo explica, mas não justifica a concentração dos recursos na região sudeste, muitos interesses comerciais de grandes produtoras estão em jogo²⁵. Tânia Faria em seu depoimento fala sobre essa responsabilidade que o Estado procura repassar:

[. . .]Ja gente acredita que o governo deveria manter trabalhos como é o do Ói Nóis, nós acreditamos nisso, e existem alguns trabalhos como o nosso no Brasil. Esse tipo de trabalho que reverte pra população, pra comunidade local, que presta um serviço, como presta a Terreira aqui em Porto Alegre[. . .]. Essa seria função do Estado, porque cultura é um direito de todos, e a Terreira dentro do seu dia-a-dia através das oficinas, através dos espetáculos, através do acervo, dessa possibilidade de que se venha aqui pesquisar, de ser um ponto de encontro, um espaço aberto pras pessoas, por tudo isso, ela se faz nesse direito (sic), cumpre um papel que é do Estado.

²⁵ vide site do MINC http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc dados sobre a captação da lei Rouanet em todo o país, onde em 2004 ainda observa-se 72 % da arrecadação nacional na região Sudeste contra apenas 11% na região sul.

A título de registro sobre a história das leis de Incentivo é importante fazer um breve histórico, sobretudo observando os períodos em que foram criadas e modificadas:

Lei Federal: A Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei nº 8.313/91) é conhecida como Lei Rouanet. Ela foi aprovada em dezembro de 1991 e dá base a toda política de incentivos praticada hoje no Brasil. Antes da Lei de Incentivo, a Lei Sarney (1986) foi a primeira a estabelecer relações entre o Estado e a iniciativa privada usando o mecanismo de renúncia fiscal para investimento em cultura. Mas a lei não exigia a aprovação prévia dos projetos culturais, bastando o simples cadastramento como entidade cultural junto ao Ministério da Cultura. Em março de 1990, esta lei foi revogada junto com todas as demais Leis de Incentivo fiscal vigentes.

A Lei Rouanet introduziu mais rigor no controle dos incentivos fiscais. A partir de então, tornou-se necessária a aprovação prévia dos projetos culturais, com base na análise de seu mérito, pela Comissão Nacional de Incentivo à Cultura (CNIC), formada por representantes do governo e de entidades culturais. A captação junto às empresas passou a ser autorizada somente após a divulgação de sua aprovação no Diário Oficial e criou-se processos de prestação de contas.

A Lei nº 8.313/91 institui o Programa Nacional de Incentivo à Cultura, que abarca três mecanismos: o Fundo Nacional de Cultura (FNC), o Mecenato, e o Fundos de Investimento Cultural e Artístico, o Ficart. O FNC destina recursos a projetos culturais através de empréstimos reembolsáveis ou cessão a fundo perdido, o Mecenato viabiliza benefícios fiscais para investidores que apoiarem projetos culturais sob forma de doação ou patrocínio, e o Ficart possibilita a criação de fundos de investimentos culturais e artísticos.

Lei Estadual: O Sistema Estadual de Financiamento e Incentivo às Atividades Culturais- (LIC) agosto de 1996 através Lei Nº 10.846, e é regulamentada pelo Decreto nº 36.960 de 18/ago/96. A LEI N.º 11.598, DE ABRIL 2001, altera a Lei nº 10.846 de 19/ago/96, Permitindo que as empresas que financiarem projetos culturais possam compensar até 75% (setenta e cinco por cento) do valor aplicado com o ICMS a recolher, esse valor pode chegar 90% (noventa por cento), para as sociedades de economia mista e 95 % (noventa e cinco por cento), para as empresas de qualquer natureza, nos projetos culturais na área de acervo e patrimônio histórico e cultural. É permitido dentro da previsão de despesas, a remuneração da seguinte equipe administrativa: produtor cultural, captador de recursos, contador, jornalista e advogado.

Em dezembro de 2001, a LEI Nº 11.706 cria o Fundo de Apoio à Cultura do Estado do Rio Grande do Sul - FAC/RS, que financiaria em até 100 % os projetos culturais, mas sua criação nunca saiu do papel.

Fundo Municipal: O Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (FUMPROARTE) foi criado pela Lei 7.328/93 e tem como finalidade estimular a produção cultural da cidade de Porto Alegre, prestando apoio financeiro em até 80% do custo de projetos de natureza artística.

O **FUMPROARTE** opera através de concurso público, no qual são escolhidos os projetos que serão financiados com os recursos previstos no orçamento. São abertos dois concursos ao ano. No Edital estão contidas todas as informações necessárias para a participação. Pode concorrer ao apoio do FUMPROARTE toda pessoa física ou jurídica que apresentar projeto artístico-cultural, com exceção dos servidores públicos municipais de Porto Alegre.

Sobre a aplicação dessas Leis e sua funcionalidade, Paulo Flores Comenta em seu depoimento:

[. . .] O Ói Nós se posiciona enquanto os militares estavam no poder, decidindo não participar dos editais públicos, depois quando começa a chamada redemocratização com o José Sarney a gente discute durante um longo período e aí é quando se começa a formatar as primeiras apresentações para os editais. A partir daí já pegamos o final do Governo Sarney, entra o Collor acaba com tudo, mas aqui em Porto Alegre surge o FUMPROARTE que é dessas formas de apoio, talvez a mais democrática, porque faz no conselho a maior parte é composta pela comunidade artística e alguns poucos representantes do governo, que julgam os projetos. Então o Ói Nós participa desses editais públicos. Tanto a nível do Município como do Estado quando existia o prêmio IEACEN (Instituto Estadual de Artes Cênica) por quatro ou cinco anos o Ói Nós se candidata. Daí que toda a questão cultural tá nas mãos hoje, da iniciativa privada, não existe outra forma. Bom a partir de um certo momento a gente passa a formatar projetos para serem apresentados na LIC e na Rouanet. Por várias vezes tivemos o projeto aprovado, mas não conseguimos nenhuma empresa que o patrocinasse.[. . .] E no final do ano passado a Petrobrás escolheu o Ói Nós para ser um dos grupos patrocinados... O que seria lógico, sensato, dentro da nossa visão de uma democratização cultural, acontece via lei Rouanet enquanto deveria ser papel do Estado, porque quando eles fazem a prestação de contas do Estado brasileiro, sobre o que investiu em cultura, eles colocam os investimentos das estatais também, no balanço tá: - investimos tantos milhões em cultura, e entra o dinheiro das estatais também, o que não deixa de ser dinheiro público.

Logo, pode-se evidenciar essa desaprovação do meio artístico popular, sobre a aplicação das leis, nas palavras de quem a vivencia há 27 anos.

4 - O TEATRO DE RUA COMO UM CIRCUITO DE RELAÇÕES PÚBLICAS

*Privatizaram sua vida, seu trabalho,
sua hora de amar e seu direito de pensar.
É da empresa privada o seu passo em frente,
seu pão e seu salário. E agora não contente querem
privatizar o conhecimento, a sabedoria,
o pensamento, que só à humanidade pertence.*

Bertold Brecht

Portanto, como se viu até aqui, foi ao final da década de 70 e início dos anos 80 que no País se encontra o contexto próprio para constituir o teatro de rua como um circuito de relações públicas. Isso se dá a partir da (ampliação) criação das Leis de Incentivo à Cultura, que numa perspectiva empresarial pode ou não unir os incentivos fiscais à visão do marketing cultural e social. As relações públicas enquanto ciência, prevê nesse contexto um estrategista que pode operar tanto no interior das instituições privadas, gerenciando os programas de marketing e comunicação dessas empresas, como na figura do produtor cultural que se insere no sistema de produção. Esse profissional é o Relações Públicas.

O proposto para esse capítulo, é ilustrar conceitos que envolvem as relações públicas no universo da cultura popular, tanto pela perspectiva do profissional dessa área enquanto agente cultural, quanto dele como

estrategista nas gerências de marketing das empresas, para que, próprio desse entendimento ele tenha o domínio necessário para sua atuação.

4.1 Ação Cultural versus animação Cultural

A Ação cultural é definida por Teixeira Coelho (1999) como sendo: “[. . .] O conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural²⁶. E, que para efetivar-se, “[. . .] a ação cultural recorre a agentes culturais previamente preparados e leva em conta públicos determinados, procurando fazer uma ponte entre esse público e uma obra de cultura ou arte²⁷.

Logo, podemos entender esses agentes culturais amplamente, incluindo os monitores que fazem a visita guiada numa exposição de arte, e o divulgador de um grupo de teatro que busca em determinadas lideranças comunitárias, apoio para divulgar no bairro uma determinada apresentação de teatro de rua.

A Ação cultural pode voltar-se para cada um dos quatro circuitos

²⁶ NETTO, Teixeira C. 1999, p.32

²⁷ ibidem, p. 32

do sistema de produção cultural: produção, distribuição, troca e uso (ou consumo), sendo assim definida as etapas:

A Ação cultural de produção tem por objetivo específico concretizar medidas que permitam a geração efetiva de obras de cultura.

A Ação cultural de distribuição propõe-se criar as condições para que obras de cultura entrem num sistema de circulação que lhes possibilite o acesso a pontos públicos de exibição: o cinema para o filme, a livraria e biblioteca para o livro, a praça pública ou a sala de espetáculos para a peça de teatro.

A Ação cultural voltada para a troca visa promover o acesso físico a uma obra de cultura ou até por parte do público, de modo particular mediante o financiamento, no todo ou em parte, do preço da obra.

A ação cultural voltada para o uso procura promover o pleno desfrute de uma determinada obra, o que envolve o entendimento de seus aspectos formais, de conteúdo, sociais e outros: para tanto, recorre à elaboração de catálogos, programas de apresentação de um espetáculo, debate, etc. Segundo seus objetivos, podemos dividir a ação cultural em dois tipos: A ação cultural de serviços e a ação cultural de criação:

A ação cultural de serviços é antes, uma forma de animação cultural que lança mão das diferentes modalidades de relações públicas, e de propaganda e publicidade, com o objetivo de vender tal espetáculo de teatro,

livro, etc. Ou de aproximar desses produtos um público pouco receptivo por motivos econômicos ou outros.

A ação cultural de criação (também entendida **como ação sociocultural**) tem por objetivo propor às pessoas, considerando o seu momento e o seu espaço próprio, bem como os meios à sua disposição, uma reflexão crítica sobre a obra cultural, sobre si mesmas e sobre a sociedade.

Neste sentido, o termo *criação* é tomado em seu sentido mais amplo: não se refere apenas à construção de uma obra, à sua elaboração física, mas também ao desenvolvimento das relações entre as pessoas e uma obra e das pessoas entre si por intermédio da obra, que permitirão a apreensão mais larga possível do universo da obra e dos universos pessoais. Essa modalidade de AC não pretende reforçar nas pessoas a atitude de consumidores.

A Ação cultural, não é intervencionista ou persuasiva, não pretende um fim determinado sobre o entendimento do público para o qual se dirige. Parte do suposto que: “[. . .] se trata de um processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas inventem seus próprios fins no universo da cultura²⁸. Essa concepção proposta por Francis Jeanson, quase certamente deriva do entendimento que o filósofo Kant teve

²⁸ ibidem. P.33

da cultura: “[. . .]a produção, num ser dotado de razão, da aptidão geral para os fins que, em sua liberdade, lhe dêem prazer”(citado por Coelho, op.cit, p.33).

Já o conceito de **animação** refere-se a um produto pré-determinado que é oferecido para consumo cultural. Nessa linha o autor identifica animação como sinônimo de fabricação cultural. Para Teixeira Coelho (1989), a animação cultural é interpretada por como um movimento de divulgação e de circulação da cultura através de programas, espetáculos, atividades que são oferecidas ao público, que, nesse processo, é reduzido à condição de simples receptor das atividades. O animador cultural, portanto, decide aquilo que é importante para o seu público.

Os sujeitos dessa ação, os espectadores, tornam-se nada mais do que um público, uma platéia, tendo reduzida a sua condição de sujeitos para a de consumidor da cultura. O autor enfatiza que, embora tais programas sejam importantes ao ampliar o universo cultural das pessoas a que se destinam, a experiência é imediata, sem que se constituam mudanças substanciais na vida de cada um. Terminou o espetáculo, é comentado com amigos e, depois de alguns dias, é substituído por outro.

A ação cultural, ao contrário, prevê uma permanência, uma mudança de atitudes, comportamentos e valores nos indivíduos que envolve. Ao invés de públicos, a ação cultural refere-se a atores sociais, ou seja, prevê a participação de pessoas que, mais do que simples espectadores, tornam-se sujeitos responsáveis pelas suas trajetórias de vida.

A fim de transformar a animação em ação, não importam as formas e tipos de atividades, mas sim as relações que estabelece entre a proposta e os sujeitos, as reflexões e as modificações que sugere ou permite. Deve, de algum modo, provocar ou incentivar mudanças nas pessoas, que as orientem para a melhoria da qualidade de suas vidas.

Desse modo, segundo MILANESI (1991), o projeto de animação se constitui em ação na medida em que inclui interações entre os grupos e que possibilite trocas entre os sujeitos, num caminho ativo, dinâmico e interativo, que estimula o diálogo, a aproximação e a apropriação de mecanismos culturais.

Nessa perspectiva os conceitos de ação e animação cultural são substancialmente distintos, partindo de fundamentos ideológicos diferentes.

4.2 O Relações Públicas entre os projetos teatrais e as fontes de financiamento

Em 1995, o decreto nº 1.494, entre outras modificações na Lei Rouanet, passa a admitir a figura do agente cultural, intermediador entre o artista e o patrocinador.

Diz a Lei:

[. . .] É permitida a inclusão de despesas com a contratação de serviços para a elaboração, difusão e divulgação do projeto cultural, visando tanto a sua aprovação junto ao Ministério da Cultura como a obtenção de apoio de patrocinadores, desde que explicitadas na planilha de custos do referido projeto. (Decreto nº 1.494/95)²⁹

O Ministério da Cultura, assim como o Sistema Estadual obriga o cadastramento prévio dos produtores, a fim de habilitá-los como proponentes de projetos. O fundo municipal, FUMPROARTE, é o único dos três aberto a qualquer pessoa física ou jurídica, exceto por funcionários públicos da prefeitura.

O profissional de Relações Públicas, pode tanto ser o proponente de projetos culturais representando grupos de teatro, de dança por exemplo,

²⁹ inciso sétimo, do artigo 18, capítulo IV de título: do mecenato sob a forma de incentivo a projetos culturais, Seção II: Das Formas de Aplicação. Disponível no site www.cultura.gov.br.

como pode propor prêmios, festivais, edição de CDs, feiras de artesanato, exposições de artes. Pode também depois de ter um projeto aprovado, seu ou de terceiros, partir para a captação de recursos junto à empresas públicas e privadas, respeitando os prazos previstos para a prestação de contas. Geralmente as empresas fecham sua previsão orçamentaria nos meses de novembro e dezembro para o ano seguinte. Algumas delas fazem um planejamento semestral, recebendo projetos para serem analisados no segundo semestre até maio do mesmo ano.

4.3 Consumidor ou Cidadão? Eis a questão

Ao tomar emprestado a idéia do título de Noam Chomsky (2002) *O lucro ou as pessoas?*, situo-me também na sua análise, que atribui a culpa ao capitalismo pela falta de solidariedade humana. Se um outro mundo é mesmo possível dentro do complexo sistema pós-moderno, os teatros, produtores e ativistas culturais que insistem em trabalhar com o circuito não-comercial passam os dias tentando encontrar uma alternativa financeira que sustente tal ideologia.

Se já é difícil viver da arte, viver de uma arte tida como marginal é ainda pior. Os teatros populares precisam reivindicar essa marginalidade que os coloca em confronto com a cultura teatral hegemônica, ao mesmo tempo em que necessitam transportar a força de sua ideário de sociedade, em bons projetos que passem pela aprovação de instâncias governamentais que vão determinar seu caráter de interesse público e assim o recomendar para angariar recursos financeiros junto às empresas, ou ainda lhe garantir um apoio direto via fundos do ministério da cultura ou secretarias estaduais e municipais.

Deslocando essa discussão sobre políticas culturais para a responsabilidade privada é importante considerar as brechas encontradas no sistema capitalista para justificar o investimento, por parte das empresas, em cultura. O nome antigo dado a essas justificativas, pelos teóricos do planejamento estratégico chama-se Marketing Social e Marketing Cultural, termos que sucintamente serão expostos abaixo.

Segundo Kotler:

[. . .] o marketing social é o projeto, a implementação e o controle de programas que procuram aumentar a aceitação de um idéia ou pratica social, num grupo alvo. Utiliza conceitos de segmentação de mercado, de pesquisa de consumidores de configuração de idéias, de comunicações, de facilitação de incentivos e a teoria da troca, a fim de maximizar a reação do grupo-alvo. (KOTLER, 1978, p. 288)

E de Francisco Gaudêncio Torquato do Rego (1986) citado por Matsumoto, temos o marketing cultural como sendo:

[. . .] a utilização dos elementos do marketing como parte de estratégia de comunicação de uma empresa visando a promoção, defesa, patrocínio e valorização dos bens e padrões culturais. Sejam de cunho literário, científico, artístico, sejam de natureza educacional, esportivo e/ou assistencial, realçando o papel de uma organização enquanto agente sociocultural. Ou seja o marketing cultural é um instrumento recente que visa atingir o público indireto (a comunidade onde a empresa está inserida) e/ou o público (o público que comparece ao teatro) de acordo com as estratégias adotadas, e também quando se alia ao marketing institucional, procura vender a idéia de empresa preocupada com valores culturais, tem como objetivo sedimentar a imagem de uma empresa junto à comunidade. (MATSUMOTO, op. cit., p.86)

Essas estratégias empresariais, segundo Matsumoto (1997), Fazem parte da chamada terceira geração do marketing, originárias do processo da segunda geração, quando os norte-americanos passaram a utilizá-lo em finalidades não diretamente lucrativas, resultando no marketing institucional, social, esportivo, comunitário, rural. Muitos dos conceitos do marketing social e do institucional foram absorvidos pelo marketing cultural. Essa visão também pretende atingir objetivos a médio e longo prazo.

Enriquecendo essa visão, soma-se o conceito de responsabilidade social empresarial (RSE). Tomando como base pesquisa da Federação de

Indústria e Comércio de São Paulo³⁰, durante a última década, esse conceito assumiu significados nem sempre coincidentes. Assim, ainda no início da década de 90 as empresas buscavam exercer uma filantropia empresarial de caráter assistencial, em que doações eram oferecidas à comunidade sem maiores expectativas de que ela própria tivesse iniciativas de auto-ajuda ou capacidades que pudessem ser mobilizadas para desencadear e sustentar processos de melhoria social. Em meados daquela década surge o conceito de "investimento social privado", caracterizado pela idéia de que as empresas deveriam buscar um maior grau de profissionalismo em suas ações sociais não-lucrativas dirigidas à comunidade. Um passo fundamental para a ampliação do conceito de RSE no país foi dado com a criação, em 1998, do Instituto Ethos de Empresas e Responsabilidade Social, responsável pela disseminação de uma visão do tema como ferramenta estratégica de gestão e como processo que permeia as relações das empresas com todas as partes interessadas em suas atividades econômicas.

Abria-se, assim, o caminho para que as empresas pudessem adotar uma postura mais ampla no campo da responsabilidade social. Com efeito, o conceito ampliado de RSE levanta de forma mais radical as relações entre as esferas econômica e social da atividade empresarial, ao mesmo tempo em que permite afirmar com mais radicalidade a possibilidade de que as

³⁰ <http://www.fiesp.com.br/pesquisarse/pesq1f.htm> acessado em 25/junho/05. Relatório intitulado: Panorama e Perspectivas na Indústria Paulista.

empresas possam ser co-partícipes e promotoras de um processo de criação de uma sociedade mais justa e sustentável.

Vale frisar que o processo de desenvolvimento conceitual na última década, não se caracteriza como um pensamento homogêneo no meio empresarial. Na verdade, o cenário resultante ainda se caracteriza muito mais pela coexistência de posturas e conceitos diversos, o que não raro provoca confusões e desentendimentos no interior do segmento empresarial e nas relações que se estabelecem entre as empresas, as organizações sociais e o Estado.

Conforme assinala a pesquisa publicada no site da FIESP:

[. . .] A assimilação do conceito de RSE em nosso meio não é independente das tradições culturais e econômicas do país. Certamente deve estar sendo influenciada pelas morais mais profundas vigentes na sociedade brasileira, onde aspectos como integridade e oportunismo, solidariedade e individualismo, altruísmo e parcialidade se interpenetram de maneira complexa e muitas vezes desconcertante. De forma mais imediata, a assimilação do conceito de RSE pelas empresas deve estar refletindo aspectos da mentalidade com a qual o empresariado brasileiro conduz seus negócios. (FIESP, 2003)

Portanto, na análise proposta pela pesquisa da FIESP, toma-se como expoente três paradigmas possíveis, buscando entender a mentalidade

das empresas no que afeta o seu grau de adoção de posturas e práticas de responsabilidade social:

1. Visão clássica: nesta perspectiva a função prioritária da empresa é gerar lucro e este objetivo deve subordinar todas as decisões. Nas palavras de Friedman: "Existe uma e apenas uma responsabilidade social da atividade de negócios: utilizar seus recursos e engajar-se em atividades delineadas para incrementar lucros, tanto quanto possível dentro das regras do jogo, qual seja, engajar-se em mercado livre e competitivo, sem fraudes"³¹.

No limite, esta perspectiva segundo a qual "o negócio dos negócios é fazer negócio" afirma que a responsabilidade social (tal como proposta nas visões seguintes) não é função da empresa.

2. Visão instrumental-pragmática (ou Responsabilidade Social propriamente dita): nesta posição, a RSE é vista como um fator de competitividade que pode promover o fortalecimento do negócio. Ações de responsabilidade social são adotadas, antes de tudo, porque agregam valor ao negócio no curto prazo ou mesmo no longo prazo.

³¹ Milton Friedman: *Capitalism and Freedom* - Chicago: University of Chicago Press, 1962., citado na pesquisa do site/FIESP.

3. Visão instrumental-emancipatória(ou sensibilidade social): nesta perspectiva, a RSE se justifica, sobretudo, por sua contribuição para o bem-estar da coletividade, na qual também a empresa está inserida. No limite esta visão da RSE acena com a possibilidade de um capitalismo socialmente orientado, capaz de oferecer repostas mais efetivas para os desafios da inclusão social, da justiça social e da sustentabilidade.

Enquanto o primeiro paradigma expressa a lógica clássica do capitalismo, os dois últimos colocam em questão a tensão permanente existente entre esta lógica inerente à economia de mercado e a lógica do interesse coletivo. O segundo paradigma parte da lógica capitalista e busca infundir responsabilidade social em seus postulados internos; o terceiro paradigma também opera no marco básico do capitalismo, mas entende ser necessário subordinar os mecanismos de mercado à lógica da cidadania democrática. Na verdade, ambos adotam uma ética da responsabilidade para tomar decisões e escolher cursos de ação que busquem articular os interesses particulares das empresas, os interesses do conjunto de partes interessadas e o bem-comum. Porém enquanto o segundo está mais inclinado para as razões do negócio, o terceiro tenta fazer das razões da comunidade as próprias razões do negócio.

5 O TEATRO DE RUA EM PORTO ALEGRE: A PRESENÇA DA TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

A arte deve optar: pode se transformar no instrumento de alguns, que diante da maioria assumem o papel de deuses e do destino, exigindo uma fé cuja qualidade primeira é permanecer cego.

Ou pode aliar-se a grande maioria, transformando-se em arma a serviço do povo”

Bertold Brecht

5.1 Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz, trajetória & significado

Neste item serão apresentados os significados de cada um dos termos que constitui o nome do grupo, uma vez que eles dão coerência aos seus modos de atuação.

TRIBO: Em cima de tribo indígena, trabalhada a idéia contrária à do branco, sem hierarquia aonde cada todos têm as suas tarefas, mas nenhum é mais importante que o outro.

de ATUADORES: A noção de atuator, em substituição à de ator, proposta pelo grupo vai na contramão do conceito ocidental de talento inato e aposta na aquisição de conhecimentos específicos como meio de se formar um artista igualmente talentoso, mas por um talento adquirido e por isso, consciente da sua formação. Segundo Magdalena Toledo(2005) atuator é mais do que um ator engajado politicamente, atuante, mas um artista que atuasse em todos os níveis, sem o estabelecimento de uma hierarquia entre atores, diretores e outros técnicos.

A Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz surgiu em 1978 com uma proposta de renovação radical da linguagem cênica. Durante esses anos criou uma estética pessoal, fundada na pesquisa dramatúrgica, musical plástica, no estudo da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho do ator. Não se limitando à sala de espetáculos, desenvolveu uma linguagem própria de teatro de rua, além de trabalhos artístico-pedagógicos junto à comunidade local. Outro nome que merece destaque é o da sua sede, denominada **Terreira da Tribo** que foi criada em 1984 sob o signo de teatro revolucionário de Antonin Artaud. O nome escolhido para designar a sede da Tribo Ói Nóis, vem de espaço feminino, telúrico e anarquista, de terreiro, lugar de encontro do ser humano com o sagrado.

A Terreira, gerida de uma forma libertária pelo Ói Nóis, tem na criação Coletiva, sua forma de organização. Essa maneira de administrar seu espaço e produzir seus espetáculos, torna o grupo uma peça referencial fundamental para o desenvolvimento do teatro porto-alegrense.

Segundo Beatriz de Araújo Brito³², o trabalho do Ói Nóis divide-se em duas vertentes principais: o teatro de rua, irreverente e lúdico de intervenção direta no cotidiano da cidade e o teatro ritual, no sentido da experimentação partilhada, geralmente realizado em seu próprio espaço, a Terreira. Os espetáculos se constituem num **Teatro de Vivências**, uma vez que cria um acontecimento vivido, sobre uma experiência que se teve, não algo que se viu de fora. Como em todo ritual, onde as pessoas não assistem, participam.

Os projetos desenvolvidos pela Terreira dividem-se e completam-se em duas linhas: a documental, referente à pesquisa cênica e a teatral, e a outra referente a montagens.

Na área documental encontramos:

³² Em SANTOS (2005). Ver artigo de título: Viva a Diferença! A atuação do Ói Nóis como uma prática democrática.

a) O Ói Nóis na Memória: Uma forma de “deixar rastros”, como diz Tânia Farias (Informação verbal)³³, O Selo Ói Nóis na Memória já lançou o livro da *Kassandra in Progress* e em setembro lançará o DVD também sobre a montagem de *Kassandra*. Um outro livro sendo gerado, terá o nome de: *Utopia, Paixão e resistência*.

b) Centro de Referência para o Teatro Popular: O projeto pretende organizar todo o material já existente (fotos, livros, registros dos seminários) E agregar mais material de outros grupos gaúchos e brasileiros além de montar um sebo de livros. De certa forma A Terreira já é um centro de referência, mas não tem infra estrutura como computador, filmadoras e máquinas fotográficas que possam ser utilizados pelo público, além do espaço para o acervo ser muito limitado.

Na área de montagens encontramos:

a) Teatro Como Instrumento De Discussão Social: O Projeto têm como objetivo fomentar a organização de grupos culturais nos bairros de Porto Alegre através de Oficinas de Teatro, neste ano contemplará os bairros Humaitá e Bom Jesus.

³³ Informação concedida por telefone em 28 de junho, quando perguntado sobre o Centro de Referência e o selo Ói Nóis na Memória.

[. . .] Para a tribo de atadores Ói Nós Aqui Traveiz, o teatro é instrumento de desnivelamento e análise da realidade; a sua função é social: contribuir para o conhecimento dos homens e ao aprimoramento da sua condição. Num mundo marcado pela exclusão, pelo pensamento único, pela desumanização e pela barbárie, cada vez mais é vital e necessário denunciar a injustiça, as vendas de opinião, o autoritarismo, a mediocridade e a falta de memória. Esta é a defesa que o Ói Nós faz: O teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade fazendo um teatro a serviço da arte e da política, que não se enquadra nos padrões da ética e da estética de mercado. O teatro como um modo de vida e veículo de idéias: um teatro que não comenta a vida, mas participa dela!

(FOLDER Terreira da Tribo: O Teatro como Instrumento de Discussão Social)

b) Caminho Para um Teatro Popular: é desenvolvido desde 1988, e tem como objetivo levar o teatro para as ruas, praças e parques, bairros e vilas populares da capital e do interior do Estado. Trabalhando a idéia de um teatro político que sirva de instrumento de reflexão e conscientização social e de combate à colonização e massificação culturais. O Ói Nós atuando nas ruas atinge um público que pelas suas carências econômicas e culturais está afastado das salas de espetáculos, democratizando o espaço da arte. Atualmente o projeto Caminhos para um Teatro Popular apresenta o espetáculo "A Saga de Canudos" adaptação da peça "o Evangelho segundo Zebedeu" de César Vieira.

c) Escola de Teatro Popular: A partir da experiência desenvolvida por vinte anos com Oficinas Populares de Teatro, a Tribo de Atuadores constituiu, em agosto de 2000, a Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo. Já formou três turmas através da **Oficina para formação de atores**. Os fundamentos principais da Escola são a formação do ator, a interferência do artista no meio social e a ética no desenvolvimento profissional. Sobre a didática da Escola, baseado no auto-conhecimento Tânia declara:

[. . .] Quando falamos de Teatro de Rua, não tratamos de técnicas circenses, por exemplo, mas de como abordar o teatro nesse espaço que é a rua. Numa oficina não vemos técnicas que funcionem para o Teatro de Rua, mas sua essência. (declaração de Tânia Farias, citada por SANTOS, 2005.p.217)

Nesse sentido de teatro como instrumento de reflexão, atesta Antônio Januzelli³⁴:

“[. . .] O Ói nós aqui do teatro, não chegou para visitas, mas para perturbar o sono plácido de quem gravita no status quo. Perturbação que veio amadurecendo com o tempo o seu modo de produzir-se: de uma rebeldia explosiva e devastadora nos seus primórdios, a uma linguagem autoral que vem sendo sedimentada pelo rigor de uma investigação cênica em anos ininterruptos vividos no ofício. (JANUZELLI, A – Folder da Tribo – oficina para formação de atores)

Todos esses projetos aliam-se à inúmeros ciclos de debates e palestras que o Ói Nós promove anualmente. Nos últimos eventos foram

³⁴ Antônio Januzelli é ator diretor, professor e pesquisador de teatro. Um dos criadores do curso de ator da Escola Macunaíma . é membro do Conselho Editorial das revistas ECA/USP e LUME/UNICAMP).

discutidos nesses debates as idéias e obra de: Bertold Brecht, Antonin Artaud, Sartre, Stanislavski, Eugênio Barba entre outros.

5.2 As estratégias de sobrevivência da tribo

Perguntado sobre como conseguem manter-se sem um recurso financeiro ininterrupto, Paulo Flores e Tânia Farias respondem em sus depoimentos:

[. . .]Paulo: A Terreira sempre achou maneiras pra sua sobrevivência...

[. . .]Tânia: Uma delas é ao longo desses anos, a sobrevivência dos atores não estar exclusivamente atreladas ao dia-a-dia do grupo. Claro que isso não é o ideal, o ideal é tu poder se dedicar para aquilo e tirar teu sustento daquele trabalho, seria muito legal, mas não é assim que acontece por essa falta de política cultural e de apoio a esse tipo de trabalho que nós entendemos que é fundamental para a sociedade, então a tribo de atores não tá diretamente ligada a isso. Eventualmente em momentos da história do Oi nós que se conseguiu através da organização do grupo.

P: E quando tu perguntaste sobre que pilares o grupo se mantém, eu acredito que é a idéia que move o grupo, que é sua ideologia, associado ao socialismo libertário, então isso tem sido o motor do grupo, o grupo não se reúne por: Bom, agora nós vamos montar um

espetáculo como forma de sobreviver disso, enquanto indivíduos e sim de que maneira nós vamos levar à frente as idéias que nós acreditamos. Alguns momentos mais críticos que outros, mas há 27 anos nunca desistimos desse ideal. Claro que se está muito longe de uma real democracia no país, então claro que na cultura a gente vai viver essa precariedade.”

T: se a gente acreditasse depender exclusivamente disso (dinheiro do Estado) nesses anos todos, a Terreira já estaria fechada.

5.3 Resistência & nova narrativa: encontros e distanciamentos

A transformação da narrativa literária para a teatral, como explica NASCIMENTO(2000), toma uma ação como modelo e a recria a seu modo, inserindo-a no debate de seu tempo, ou seja, transforma-se de acordo com a comunidade em que será contado sem perder o seu tema.

A Tribo de Atuadores utiliza-se dessa narrativa em suas adaptações de textos clássicos como Sófocles (em: Antígona, ritos de Paixão e Morte), e de peças de Brecht (em: A exceção e a regra), Christa Rolf (kassandra in Progress) e Augusto Boal (em: O homem que lutou sem conhecer seu grande inimigo, entre outras).

No entanto, a pesquisa de elementos plásticos, imagens, figurinos e preparação do ator, e tantos outros recursos cênicos, deslocam do texto o papel principal. Em a Dança da Conquista(1990), por exemplo, há poucas falas. Como descreve Alencar (1997), O público assistia a um mosaico de pequenas imagens que iam se compondo e se decompondo de acordo com o movimento, a expressão e a voz dos atores, a peça trabalha com o universo mitológico dos povos e o choque entre a civilização branca e indígena.

Falando do início da década de 80, Paulo Flores relata em depoimento:

"[. . .]Acho que havia uma vontade de que o teatro, não estivesse baseado somente no texto, a idéia de que a renovação do teatro viria não só do seu conteúdo, da palavra, mas da forma, então se buscava aliar a estética com o ideológico. Porque o estético é ideológico, muitas vezes o que acontecia naquele período é que havia um teatro baseado na palavra que era um teatro que inclusive tinha um público, que quase esse teatro era o porta-voz da resistência, da oposição..."

Segundo ALENCAR(1997), espelhando-se no movimento promovido pelo Teatro da Crueldade e as idéias de Antonin Artaud constituíram desde a

origem do Ói Nóis, a principal e mais forte influência nos campos filosófico, estético e político.

O Ói Nóis Aqui Traveiz, juntamente com os grupos Olho VIVO de Ribeirão Preto, o Tá na Rua do Rio de Janeiro e Grupo Galpão de Belo Horizonte, é referência internacional para o Teatro de rua e são freqüentemente convidados a participar de conferências internacionais de teatro para relatar suas experiências.

Nesse sentido encontra-se no teatro de rua a mais transgressora forma de interpretação teatral, porque ele sempre será transgressor em qualquer tempo, tenha sido em períodos de repressão, como atualmente, porque ele transgride o sistema social vigente (status quo) não somente pelos conteúdos políticos de seus textos ou por objetivos ideológicos contrários ao pretendidos pelos sistema capitalista, mas também, pelo simples fato de "romper com o uso cotidiano da rua." (p. 48, op.cit. Carreira) O cidadão que passa apressado e pára por alguns minutos, se transforma de pedestre em espectador. " [. . .] por isso o teatro de rua assume uma faceta ainda mais transgressora e assim se apresenta como um discurso libertário, no sentido de ruptura com as regras sociais dominantes." (p. 60, op. cit. Carreira).

Transgressor e libertário são palavras permanentemente presentes na história da Tribo, que teve em seu início a influência do Teatro Oficina e o *te-ato* que foi uma proposta de radicalização da cena, onde se toma o ator como atuator e o teatro como *te-ato*, conceitos que surgiram como alegoria ao processo de questionamento do teatro comercial, alternando os valores de criação do grupo e propondo um teatro com bases coletivas, numa forma anárquica de organização que nega a autoridade cerceadora na criação cênica:

"[. . .] Quando as pessoas entram ou se aproximam do Ói Nós, elas sabem desse pensamento, mas não vai ser exigido que ela seja anarquista, agora, ela vai estar dentro de um trabalho que o é. É amplo o conceito de anarquismo, mas vivenciá-lo é uma das questões que perpassa todo a nossa trabalho, a questão do coletivo, da autogestão e sempre isso vai estar sendo incentivado.... se busca isso em todas as partes da organização, da administração do espaço e da produção teatral através da criação coletiva."

A tribo de atadores tem essa coletividade como modelo de gestão e sem dúvida é um dos pilares mais sólidos para sua existência, bem como a negação do teatro burguês que estava sendo feito em 78. Eles o fizeram através de um trabalho de pesquisa de como fazer um teatro por outros caminhos, esse inclusive é o título de um de seus trabalhos junto à comunidade: Caminhos para um teatro popular. Perguntados sobre esses

pilares sobre os quais se mantém a unidade do grupo desde sua criação, Tânia responde:

[. . .] em função de surgir com esse germe de "vamos descobrir como fazer e vamos dizer o que tem que ser dito" é um dos fatores que faz com que até hoje ele continue existindo, essa coisa de descontentamento, é essa palavra: descontentamento, tá lá em 78 e existe até hoje, por isso se fala muito em resistência e as pessoas pensam, não todas, generalizando, mas muito do conceito de alguma coisa que resiste, mas resiste estagnada, e acho que o descontentamento faz com que o Ói Nóis resista, nesses 27 anos, progredindo, não contente com o que descobriu, com o que está sendo feito, com o que faz, mas continue buscando novas formas.

Desse modo, a tribo faz desse descontentamento seu motor e com isso criaram uma teatralidade profundamente marcada pela cultura popular, sem no entanto pretender ser expressão dela no sentido folclórico. O que temos é uma linguagem cênica na qual a cultura popular aparece como sustentação. Esse foi um recurso utilizadas por grupos de teatro de rua estudados por Carreira, entre eles o Ói Nóis Aqui Traveiz.

Perguntados sobre essa questão de elementos regionais dentro das montagens cênicas, Paulo responde:

[. . .] não é sempre da mesma maneira, mas claro que tem elementos, vamos dizer da tradição popular, claro que são elementos de envolvimento, de empatia com o público, e tu pode mesclar isso com novas formas narrativas, pode trabalhar com as linguagem do cordel, por exemplo e pode fundir ela com, vamos dizer, com novas linguagens, isso que o Carreira chamou de novas narrativas, eu não vejo esses elementos populares como algo que é antagônico á outra, eu acho que forma tem que estar ligada á função sempre e a função ligada à forma.

Como já foi dito anteriormente, a cultura popular é um referencial natural para o teatro de rua, mas não está presa a ela como um modelo formal.

5 CONCLUSÕES

O Ói Nóis Aqui Traveiz tem a sua essência popular no teatro, porque o público para quem dirige suas ações é o povo. O grupo pertence a esse universo também porque se alimenta de elementos da cultura regional gaúcha, mas de forma livre, não preocupada em pesquisar lendas ou contos, mais para criar uma empatia com o público, sobretudo no teatro de rua quando também se utiliza de técnicas circenses (como a perna-de-pau e bonecos gigantes).

A Tribo de Atuadores toma o processo da criação coletiva e o teatro de vivência como base para tudo o que produz, é no teatro ritual e seu espírito de comunhão que está uma de suas características fundamentais, também segue a linha proposta por Boal, o *te-ato*, que se concentra no auto conhecimento do ator

Desse modo retorno as perguntas iniciais: O teatro de rua, expresso no Ói Nóis, possui um discurso de resistência ao sistema capitalista ou é também um produto do mercado cultural? A resposta é encontrada, assume um caráter afirmativo a todas elas. Ele possui um discurso de resistência ao sistema mas, ao mesmo tempo necessita das leis de incentivo para sobreviver. Isso não significa que ele já esteja convertido num produto do mercado cultural.

E que aproximações têm as expressões artísticas porto-alegrenses atuais que o grupo representa, com o riso e a comoção experimentados pelo povo através do teatro popular em outros momentos históricos? A resposta diz respeito a uma atitude de não cumplicidade com o que é decidido pela Igreja, o Estado, o Mercado. Está ligado a esse descontentamento deflagrado através do teatro como expressão dessa indignação do povo que as vezes ri da própria má sorte através da sátira e ridiculariza seus opressores através da paródia. Enfim, o povo busca no teatro e em seus rituais uma alternativa para refletir sobre sua existência.

Ao apoiá-lo a iniciativa privada só ganha, ao incluir patrocínios (com benefícios fiscais) nas suas estratégias de marketing cultural. É uma decisão duplamente vantajosa para as empresas. Primeiro, porque elas revertem uma quantia em dinheiro que seria paga em impostos para

atividades de propaganda institucional. Segundo, porque têm a oportunidade de escolher a quem se associar e escolhe associar-se a grandes espetáculos (teatro, música e dança do circuito comercial) e a artistas midiáticos sem precisar gastar novamente em propaganda, já que esses grandes espetáculos quase sempre contam também com o apoio de redes de comunicações (tv, jornais e rádios).

Quem perde, são os projetos de cunho popular, que sob a ótica capitalista, têm poucas chances de serem escolhidos pelas empresas, mesmo com os projetos aprovados pelos conselhos das leis, uma vez que disputam a mesma verba que as mega-produções. E perde também a população de baixa renda, pois, não tendo poder aquisitivo para pagar ingresso, se exclui desse processo, aguardando políticas que os atinja e propicie sua participação de forma gratuita.

No que refere a atuação do profissional do Relações Públicas, é um espaço que se abre, enquanto produtor cultural e captador de recursos, muito embora a política de marketing das empresas limite demasiadamente essa atuação. Por outro lado os projetos apresentados pelos grupos de teatro quase sempre são propostos por eles mesmos e seus colaboradores, logo é inviável a presença de um Relações Públicas no interior das companhias teatrais a menos que ele as produza permanentemente, o que não ocorre

com regularidade nas companhias teatrais populares porto-alegrenses e gaúchas.

O Relações Públicas enquanto produtor cultural pode ser um colaborador voluntário assim como qualquer outro profissional que mesmo não sendo artista, deseje cumprir sua função social através da arte.

O que eu gostaria de contribuir para os profissionais de RP que tenham acesso a esse trabalho é em forma de manifesto, contrário a estrutura comercial que cerca tal atividade e, salvo por aqueles que trabalham em organizações não governamentais e entidades de classe, pouco profissionais se dedicam a compreensão da cultura popular.

O perfil profissional daqueles que voltam suas carreiras à atividade empresarial, acostumam-se por formação a considerar o retorno financeiro como única alternativa a política de marketing. Enquanto que há toda uma linha recentemente interessada em também discutir a responsabilidade social das empresas. Nesse sentido, por trabalhar dentro dessas empresas o Relações públicas é responsável por reproduzir essa idéia. Ele pode optar em seus planejamentos de comunicação, por projetos relacionados a

democratização da cultura, de forma a dar para a cultura a mesma importância como o pretendido que se tem pela educação.

Por fim, proponho aos profissionais que optem pela área governamental e venham a desenvolver programas de comunicação em suas instituições, que se conscientizem de todos os conceitos que permeiam a cultura popular. Que mais uma vez desenvolvam a sua atividade profissional em ações de caráter mais social possível, enquanto formadores de opinião e multiplicadores de mensagens. Respeitando assim, em primeiro lugar o indivíduo como cidadão e o coletivo como uma sociedade que se auto constrói, para somente depois identificá-los como consumidores.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: FUMPROARTE, 1997.

BAKHTIN, Mikhaïl. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BURKE, Peter. **Cultura Popular na Idade Moderna**. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CARREIRA, André. **El Teatro Callejero en la Argentina y en el Brasil Democráticos de la década del 80 – La Pasión Puesta en la Calle**. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.

FIESP, **Panorama e Perspetivas na Indústria Paulista**. São Paulo, nov.de 2003. Disponível em <http://www.fiesp.com.br/pesquisarse/pesq1f.htm> acessado em 25/junho/05.

GARCIA, Milandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, vol.24 no.47 São Paulo 2004 disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882004000100006&script=sci_arttext&tlng=pt acessado em 10/junho/05

GARCIA, Suzana. **Teatro da Militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

<http://www.ciapavanelli.com.br/teatroderua.htm> acessado em 15/maio/05

<http://www.cultura.gov.br/legislacao/constituicao> acessado em 04/junho/05

http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc acessado em 04/junho/05.

<http://www.dw-world.de/dw/article/0,1564,1217894,00.html> acessado em 20/junho/05

http://www.feranet21.com.br/artes/teatro/historia_teatro.htm acessado em 19/junho/05.

KILPP, Suzana. **Os cacos do Teatro**: Porto Alegre anos 70. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre, 1993.

KOTLER, Philip. **Marketing para organizações que não visam o lucro**. Tradução de H.de Barros. São Paulo: Atlas, 1978.

MATSUMOTO, Noemia Eri. **Um breve brevíssimo discurso sobre este caso amoroso**: um estudo sobre a relação produção teatral e a iniciativa privada em Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS / FABICO, 1997.

MILANESI, Luis. **A casa da invenção**. São Paulo: Siciliano, 1991.

NASCIMENTO, Bráulio do. Conto Popular e Teatro. In: **O Percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO. Vol.8, nº 8, 2000. p. 41-55.

NETTO, José Teixeira Coelho. **Dicionário Crítico de Política Cultural** : cultura e imaginário. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

NETTO, José Teixeira Coelho. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1987

RABETTI, Beti. Memória e Culturas do Popular no Teatro: o típico e as técnicas. In: **O Percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO. Vol.8, nº 8, 2000. p. 3-18.

SANTOS, Valmir (org.). **Aos que virão depois de Nós, Kassandra in Progress** :o desassombro da utopia. Porto Alegre: Ói Nós Aqui Traveiz, 2004.

TEATRO da Crueldade **Teatro em Revista**, Porto Alegre: Teatro de Arena. nº 3, dez.,1968.p.2-4.

TOLEDO, Magdalena. O Papel do ator na Sociedade Individualista In: **SANTOS, Valmir** (org) Porto Alegre: Ói Nós Aqui Traveiz, 2004.

Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz. **Teatro como Instrumento de Discussão Social**. Porto Alegre: 2005 (FOLDER).

Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz. **Oficina para Formação de Atores**. Porto Alegre: 2005 (FOLDER)

Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz. **Caminhos Para um Teatro Popular**. Porto Alegre: 2005 (FOLDER)

VASCONCELLOS, Luis Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: LP&M, 1987.

APÊNDICE

Entrevista realizada em 16 de junho de 2005, em Porto Alegre na sede da Terreira da Tribo com a presença de um dos seus fundadores que permanece no grupo, Paulo Flores e Tânia Farias atuante há 13 anos no teatro, sendo 10 deles no Ói Nós.

Janaina: O que aconteceu para que vocês precisassem sair da antiga sede e como o poder público poderia ter evitado isso?

Paulo Flores: Seguimos uma idéia, bem sucedida em São Paulo do Teatro Oficina que assim como nós, tinha um espaço alugado, mas que será sua sede e funcionava como espaço cultural para a comunidade, que primeiramente foi Tombado, não para ser preservado no sentido de patrimônio que caracteriza a tombada de um prédio, mas o que se chama de patrimônio Imaterial, logo depois haveria de acontecer a desapropriação da prefeitura, indenizando os antigos donos e depois a cedência por comodato á Terreira da tribo. Esse era o caminho proposto e legal: 1º o tombamento, 2º a desapropriação e 3º a cedência por comodato.

J: Eu me lembro que teve uma grande campanha a respeito disso com apoio de muitos movimentos, quando que foi apresentado esse projeto à prefeitura?

P: Em 94 morre o proprietário do espaço e a gente sabia que os filhos iam querer vendê-lo, mas não foi a primeira vez que falávamos nisso, sempre a gente discutiu essa questão, o Ói Nós nunca fez discussões em gabinete, fez uma discussão pública da questão desse patrimônio imaterial, para discutir essa questão, discutir essa necessidade de espaços culturais com a história que tinha a Terreira e, era o momento do poder público viabilizar aquilo. Na real era manter a existência de um espaço público sem precisar ter que construir um centro cultural com todos os custos e encargos e o que o Ói Nós pedia, passaria a ser um espaço cultural do município onde o grupo em troca oferecia oficinas gratuitas, que o nosso trabalho já se fazia, oficina gratuitas abertas à população e teatro de rua, teatro também em bairros, um trabalho esse de uma abordagem social que o Ói Nós vinha desenvolvendo em sua trajetória , não estava criando nada de novo. Só dizendo assim: a nossa contrapartida é o trabalho que a gente faz, que beneficia a maior parte da população, que é aquela excluída das salas de espetáculos e aí não houve, havia a aprovação em todos os foros () entrou no plano plurianual do gov. Raul Pont. O Orçamento colocou, o orçamento Participativo votou e colocou e foi no mesmo governo em que nos fomos despejados.

J: foi de 94 a 98?

P: O governo foi de 97 a 2000, o governo Raul Pont onde uma das prioridades era a preservação do trabalho estético e político da tribo de atores Ói Nóis... e... foi lamentável.

J: e o cena aberta aconteceu no mesmo ano da saída da antiga sede?

P: não, 98 foi um ano em que a gente respirou por causa do Cena Aberta mas só saímos da José do Patrocínio no ano seguinte.

J: foram 8 grupos de teatro ou caracterizado como de teatro de rua?

P: Teatro em geral, era um projeto piloto onde foram escolhidos 8 grupos de teatro em todo o país e que a gente imaginou que ia ser, ia mudar completamente as artes cênicas brasileira e pra esse projeto primeiramente essas companhias e depois eles iriam ampliando. É uma política que existe em todos os países da Europa, do primeiro mundo e que são subvencionados pelo Estado, então o projeto chamava-se cena aberta e eles escolheram 5 companhias de dança também além dos de teatro, sendo o nosso o único no sul do país incluído.

Em outubro de 99 não havendo mais acordo com os herdeiros do ex-proprietário, a gente sai de lá em outubro já com essa perspectiva: já que nós vamos sair do bairro, que tem toda uma história, a cidade baixa onde a gente estava há 15 anos, daí a gente disse: não, então vamos para um bairro e vamos transformar toda essas oficinas que a gente faz, esse trabalho artístico-pedagógico que a gente faz na Terreira, nós vamos constituir uma escola de teatro popular.

J: e as paradas (desfiles de teatro) que vocês promoviam pelo bairro?

P: Alí na José do Patrocínio, a gente saía ou pra redenção ou pro centro, onde o ponto era fácil, agora pra se deslocar para o centro vamos precisar de condução, mas continuamos com o trabalho do teatro de rua, aqui no bairro a gente começa a trabalhar aos poucos, primeiro é chegar nesse espaço e fazê-lo, era um galpão vazio

J: Falem um pouco de como o surgimento do grupo e os elementos que vocês consideram serem fundamentais para que o grupo exista e resista nessas quase três décadas. Sobre que pilares se sustenta o projeto do Ói Nóis.

Tânia: Eu não estou no grupo desde o início, fazem dez anos que eu atuo, não pego o início do grupo, mas pego o início do grupo resistindo há 10 anos. Bom, o grupo então surge de uma idéia de não reproduzir o que estava sendo feito em 78, o teatro tava muito fechado, na verdade mudou um pouco esse quadro, ainda não completamente, mas um teatro muito fechado no sentido de fórmulas prontas ou a saída do placo italiano como sendo quase a única, e claro que não é a única, e já tinham outros grupos fazendo um trabalho de pesquisa de como fazer um teatro por outros caminhos, mas aqui não tanto e não profundamente...

J: aqui no sul, ou aqui no brasil?

T: Aqui em porto alegre, no centro do país já haviam outros grupos fazendo essa pesquisa e buscando outras maneiras de chegar até o público, que não essa coisa de ignorar o público mas também trazê-lo para dentro da encenação, mas também em relação ao que era dito no teatro: não se falava nada que não pudesse ser dito, que era o que as pessoas queriam que se estivesse discutindo, no momento em que as coisas tinham de ser todas veladas, toda a questão das censura imposta pela ditadura, enfim todo esse clima, é onde o Ói Nóis surge, a necessidade de falar tudo aquilo que tava guardado, de falar de discutir coisas que o teatro não tava preocupado em colocar e também de descobrir, bom, como fazer um teatro... lembro do Paulo contando "eu ia ao teatro e sentia sono, e eu pensei: eu quero fazer um teatro

que acorde as pessoas” então eu tenho presente essa referência, certamente tudo que se via de teatro naquela época era muito a mesma coisa e não tocava as pessoas que achavam que a arte tinha outra função, função de tá tocando na ferida de tá colocando coisas que não se podia colocar abertamente, mas que enfim o teatro podia ser um lugar para se discutir todas as coisas, então nesse contexto surge o Ói Nóis e acho que em função de surgir com esse germe de “vamos descobrir como fazer e vamos dizer o que tem que ser dito” é um dos fatores que faz com que até hoje ele continue existindo, essa coisa de descontentamento, é essa palavra: descontentamento, tá lá em 78 e existe até hoje, por isso se fala muito em resistência e as pessoas pensam, não todas, generalizando, mas muito do conceito de alguma coisa que resiste, mas resiste estaganada, e acho que o descontentamento faz com que o Ói Nóis resista, nesses 27 anos, progredindo, não contente com o que descobriu, com o que está sendo feito, com o que faz, mas continue buscando novas formas.

J: Será que a questão da censura prévia por toda a década de 70, também foi um fator que acabou desencadeando essa mudança de buscar formas fora do texto ara dizer as coisas?

Paulo: Acho que havia uma vontade de que o teatro, não estivesse baseado somente no texto, que é a renovação do teatro viria não só do seu conteúdo, da palavra, da forma, da parte, então se buscava aliar a estética com o ideológico. Porque o estético é ideológico, muitas vezes o que acontecia naquele período é que havia um teatro baseado na palavra que era um teatro que fazia, inclusive era um teatro que tinha um público, que quase esse teatro era o porta-voz da resistência, da oposição...

Tânia: Que era o que acontecia aqui no teatro de arena...

Paulo: ... que aqui a gente pode se remeter ao teatro de arena, mas no brasil todo foi um momento em que havia montagens fora, do que havia no teatro comercial e havia um teatro que até tinha viabilidade econômica porque o público ia, a classe média já descontente com os rumos da ditadura militar ia a esse teatro, esse teatro servia mesmo, era mesmo cartático para essa classe média, e O Ói Nóis surge já tendo uma visão diferente que a gente não ia dar à classe média aquilo que ela queria ver, que era muito fácil, ir no teatro assistir uma peça de contestação e...

J: Voltar para casa aliviado ... sabendo que esse era o público...

P: ... é, voltar para casa aliviado, mas num momento em que a classe média tinha de tomar uma posição, O Ói Nóis surge num momento em que a luta contra à ditadura volta às ruas, depois do AI 5, que é aquele período horrível, que é 77, os estudantes voltam as manifestações pelas liberais democrática, de abaixo à ditadura que é nesse momento histórico que surgimos... de artistas envolvidos com a política.

T: Do ponto de vista formal era um teatro bem tradicional, bem burguês ainda que tivesse o que se pode chamar de teatro de contestação pelo conteúdo, a forma era o teatro burguês, por isso é que a burguesia gostava de ver.

P: É... vamos pegar um exemplo que se discutia muito: o gota d’água do Chico Buarque. se falava em nacional-popular, mas quem é que assistia o gota d’água? Era a burguesia que pagava um ingresso X, para assistir a grande dama do teatro brasileiro – a Bibi ferreira, dentro do teatro convencional, do teatro da zona sul do RJ, quer dizer, se por um lado a temática era popular, não chegava à maior parte da população. Ficava dentro desse espírito que a classe média, se deleitava em assistir lá a favela toda, com seus problemas, todos cantando e deitando.

J: Mas e o teatro político hoje...

P: ...mas já na década de 70, como tu viste no livro da Silvana Garcia, já existem grupos se organizando nos bairros populares, que tem toda uma questão do coletivo, da idéia de grupo, são pessoas que estão unidas por afinidade ideológica, por filosofia de vida, então, que um dos remanescentes desses grupos

que existem até hoje são o União e o Olho vivo de SP. É também no exemplo desses grupos, que o Ói Nóis surge, num primeiro momento com a juventude classe média como público, mas já aspirando sair das salas fechadas e ir pra rua, que era um momento muito difícil, de muita repressão, demoramos muito até conseguir atuar nas ruas sem interferência da polícia.

J: mas se apresentavam igual, a polícia vinha e dispersava todo mundo?

T: não era possível sistematizar nada, se apresentava uma vez ou outra.

P: A origem do teatro de rua do Ói Nóis é o que a gente chama de intervenções cênicas, dentro de manifestação dos movimentos populares, tivemos uma ligação muito grande com o surgimento do movimento ecológico em porto alegre, o movimento anto-militarista, quer dizer o Ói Nóis desde que nasce está ligado aos movimentos populares, desde a luta pela anistia, a democratização, até essa nova vertente política que era a questão da ecologia, do pacifismo, a questão de que na época os militares estavam pesquisando a bomba atômica brasileira, o Ói Nóis foi pra rua pra denunciar isso.

J: vocês concordam com a dissertação do André Carreira que levanta a questão do teatro de rua não ser mais um exemplo de teatro popular mas sim construtor de uma nova narrativa teatral?

P: Se tu pegar que o popular é, vai lá pras tradições folclóricas, aqui no brasil o que teria de referência do popular? Festas, tanto profanas quanto sagradas, bumba-meu-boi, que agente conhece... ou o teatro de mamolengo do nordeste, Que acontece nas feiras. Se tu colocar que o popular só é algo ligado à tradição, acho que o nosso conceito de popular é o teatro que chega à maior parte da população e é claro que tem um discurso afinado com as reivindicações dessa população

T: A voz é dada à essa população.

J: E como vocês trabalham a questão de elementos regionais dentro das montagens cênicas?

P: não é sempre da mesma maneira, mas claro que tem elementos, vamos dizer da tradição popular, claro que são elementos de envolvimento, de empatia com o público, e tu pode mesclar isso com novas formas narrativas, pode trabalhar com as linguagem do cordel, por exemplo e pode fundir ela com, vamos dizer, com linguagens, isso que ele chamou de novas narrativas, que eu não vejo como algo que é antagonico á outra, eu acho que forma tem que estar ligada á função sempre e a função ligada à forma.

J: quantos compõem a tribo de atadores, no momento?

P: É que uma das características do grupo é, não só agora mas ao longo da nossa história é de se constituir como um grupo aberto, então a todo momento estão entrando e saindo integrantes do grupo, ele tem por característica ser aberto, não se organiza dizendo que hoje é nos três aqui e nós vamos montar um grupo e trabalhar nós três só, nunca, desde o primeiro trabalho, então para responder quantas pessoas compõe o Ói Nóis eu posso contar quanto é o elenco que está reunido na saga de canudos, que são 18 pessoas, e quantas são as pessoas que estão reunidas na Kassandra que são 15 e com a questão as escola, quantas são as pessoas que estão envolvidas no dia-a-dia da Terreira da Tribo, vamos dizer que hoje nós somos o elenco da peça que envolve mais pessoas.

J: Quantos do elenco atuam no Kassandra também?

P: quinze... é... já encontramos um núcleo de quinze que atuam nos dois espetáculos! Mas é assim... qual é o envolvimento de cada um é diferente, porque existem pessoas que se envolvem em toda a parte administrativa e de produção, por que cada pessoa vai dar o seu tempo dentro do possível, pelo trabalho do Ói Nóis, as pessoas têm outras atividades.

J: E a escola tem quantos integrantes?

P: Nesse projeto, atualmente tem 3 oficinas na Terreira, oficinas de teatro livre, que é essas aulas abertas que reúnem 25 pessoas, a oficina de teatro de rua que são 20 pessoas, a de formação de atores, mais 20 pessoas e os dois bairros mais 20 ou quinze pessoas em cada bairro, vai dar um grupo de 100 oficinandos. É um universo muito grande até porque a oficina de formação atores acontecem em dois lugares, aqui e na usina do gasômetro. E como é uma oficina aberta sempre está chegando novas pessoas.

J: Quando a gente falava em resistência e sobrevivência, a questão financeira mesma, apenas em dois anos vocês tiveram auxílio governamental para desenvolver os projetos, em 98 com o cena aberta que não seguiu em frente, e esse ano de 2004 com a Petrobrás. Como acaba sendo o dia-a-dia se todos as oficinas são gratuitas e os espetáculos têm temporadas curtas, a associação de amigos foi uma alternativa?

P: Foi, mas mais com a representatividade política do que de verba, ela foi criada em 92 e já no bojo da discussão do que viria a ser aquele espaço, da José do Patrocínio, porque a gente já sabia que dali a pouco iam vender aquele prédio. Ela é criada pra assumir essa luta pela preservação do espaço. Agora a gente rearticulou ela de novo, ela é administrada por pessoas que como o nome já diz são amigos da Terreira que por algum motivo se identificam com os nossos propósito, mas basicamente a questão administrativa dela é feito por integrantes do grupo mesmo.

T: na verdade em momento nenhum, desde sua criação ela reverteu dinheiro, mas sua representatividade política super importante...

P: principalmente no período de luta pela preservação da Terreira.

T... a Terreira teve muito apoio para ser preservada, o poder público não fez porque não quis, porque havia uma grande manifestação de apoio e quem tava (sic) à frente de toda essa campanha era a Associação.

J: Como então vocês conseguem manter-se sem um recurso financeiro ininterrupto?

T: a gente acredita que o governo deveria manter trabalhos como é o do Ói Nóis, nós acreditamos nisso, e existem alguns trabalhos como o nosso no brasil. Esse tipo de trabalho que reverte pra população, pra comunidade local, que presta um serviço, como presta a Terreira aqui em porto Alegre, ele deveria ser mantido pelo estado. Essa seria função do Estado, porque cultura é um direito de todos, e a Terreira dentro do seu dia-a-dia através das oficinas, através dos espetáculos, através do acervo, dessa possibilidade de que se venha aqui pesquisar, de ser um ponto de encontro, um espaço aberto pras pessoas, por tudo isso, ela se faz nesse direito, cumpre um papel que é do Estado, que o estado deveria manter uma Terreira e todos os outros espaços desse tipo que existe no brasil, mas na verdade, não, se a gente acreditasse depender disso esses anos todos, já estaria fechada.

P: A Terreira sempre achou maneiras pra sua sobrevivência...

T: Uma delas é ao longo desses anos, a sobrevivência dos atores não estar exclusivamente atreladas ao dia-a-dia do grupo. Claro que isso não é o ideal, o ideal é tu poder se dedicar para aquilo e tirar teu sustento daquele trabalho, seria muito legal, mas não é assim que acontece por essa falta de política cultural e de apoio a esse tipo de trabalho que nós entendemos que é fundamental para a sociedade, então a tribo de atuadores não tá diretamente ligada a isso. Eventualmente em momentos da história do Ói Nóis que se conseguiu através da organização do grupo.

P: E quando tu perguntaste sobre que pilares o grupo se mantém, eu acredito que é a idéia que move o grupo, que é sua ideologia, associado ao socialismo libertário, então isso tem sido o motor do grupo, o grupo não se reúne por: Bom, agora nós vamos montar um espetáculo como forma de sobreviver disso, enquanto indivíduos e sim de que maneira nós vamos levar à frente as idéias que nós acreditamos. Alguns momentos mais críticos que outros, mas há 27 anos nunca desistimos desse ideal. Claro que se está muito longe de uma real democracia no país, então claro que na cultura a gente vai viver essa precariedade.

J: E quanto a organização do teatro de rua enquanto grupo de pressão, como vocês acompanham e se envolvem nesse processo?

P: Neste momento, está recomeçando tanto a nível nacional, que existe um movimento que chama-se Redemoinho e tem a participação de 37 grupos, maioria do centro do país, mas todos brasileiros, que deverá ter essa função de pressionar os órgãos públicos, o ministério da Cultura pra exigir condições para desenvolvermos os nossos trabalhos.

J: quando começou?

P: No final do ano passado, que foi um movimento que já nos anos 90 se começou, q eu é um movimento de teatro de grupo, pela total precariedade que é a cultura no país, não existe nada de política cultural, é muito difícil é essa organização a nível de brasil, é mais fácil a nível local, aqui em porto alegre também tem esse movimento. Começa alguma coisa e não vai adiante... neste movimento está acontecendo um movimento de teatro de grupo, como é mesmo o nome, não é mais movimento de teatro de grupo é: movimento de grupos de teatro e de dança. Toda semana se reúnem...

T: Se iniciou no fim do ano, mas na verdade é uma coisa que acontece muito lentamente, existe sempre, nesses 13 anos que estou envolvida com o teatro, existe sistematicamente uma tentativa daí, certamente no setor empresarial, privado isso acontece também, certamente em algum momento lhes foi dado carta branca para eles decidirem, algum empresário decidir aonde que iria o dinheiro público, e com que critério comercial eles fariam isso. Porque as leis de incentivo são isso, e esse é um aspecto. O outro é que o poder público sistematicamente procura desmobilizar qualquer tipo de mobilização, a bem da verdade é muito difícil, quando a gente pensa que vai deslanchar... eu já participei de vários movimentos, por exemplo dos grupos de teatro de rua de porto alegre, eu participei durante anos dessas discussões, e chega um momento que exaure numa forma, pelo descaso total, pela captação de alguns... não, não é possível, eu vou investir o meu tempo, de me dedicar ao meu trabalho que eu acredito e sei onde vai chegar, não vou ficar dispersando a minha energia... quantas vezes acontece isso, mas existem os renascimentos. Vira e mexe sentimos: tem que dar! Esse é o momento, vamos de novo nessa tentativa, com esse agora, é o brasil todo, o movimento artístico, teatral tentando se organizar, sabe, vamos de novo tentar...

P: Isso, porque houve em São Paulo uma vitória, um passo super importante do movimento de São Paulo, que se organizou para discutir todas as questões do teatro brasileiro, e conseguiu implementar uma lei de fomento, chamada lei de apoio para grupos de teatro que desenvolvem trabalhos para a maior parte da população, que não é montar espetáculos para aquele grupo X que tem dinheiro para pagar ingresso, porque normalmente a política cultural, entre aspas, que existe, quando existe é apoio, as leis são apoio para atores globais viajarem pelo país propagando empresas e ainda cobrando ingresso. Cadê a contra partida? Então foi um avanço enorme em São Paulo...

T: pelo exemplo, eles motivaram a organização de novo, o Redemoinho é consequência disso.

P: Só que nesse momento com a entrada do PSDB, tá ameaçada, não tá funcionando, primeiro eles não abriram edital esse ano, que deveria ser semestral. Ninguém diz nada. O governo Lula, a FUNARTE completamente parada e já estamos na metade do ano. Existem dois editais pra sair um pra dança e

outro pro teatro, de fomento ao teatro e a dança, já estão prontos desde janeiro, no encontro do Redemoinho a gente tomou conhecimento que uma parte dos investimento é da petrobrás, outra é do Fundo Nacional de Cultura e... não sai... fica nessa... o Fundo se perde nas ações do governo, o governo usa esse ele em suas ações, nós enquanto classe artística não temos acesso a informações, tem ações governamentais que teoricamente, agora foi lançado no ano passado por exemplo os pontos de cultura, a associação de amigos da Terreira vai se candidatar a ser um desses pontos de cultura. Eles vão mapear onde estão acontecendo atividades culturais para o governo investir um apoio, não é muita grana, mas será um apoio por dois anos. É um projeto muito importante que saia, vamos ver como vai, até agora foram escolhidos duzentos e poucos pontos num primeiro momento, assinaram contrato, saiu no diário oficial aquela coisa toda, mas até agora não entrou o dinheiro, isso desde setembro do ano passado. O tá na rua é ponto de cultura, o Emboassa, grupos de teatro de rua que têm as suas sedes, e ainda não começou o repasse de verbas. Está saindo o segundo edital onde a Terreira vai apresentar o seu projeto, a idéia deles é muito legal vai equipar o espaço com um computador, filmadora, enfim cultura digital que chamam; permite também que oficinados, através de uma parceria com o Ministério do Trabalho, possam estagiar recebendo uma remuneração. Tudo isso passou despercebido quando foi lançado em junho de 2004. Aqui no Estado também existiu por um decreto lei no final da gestão do Olívio Dutra, que era um prêmio de incentivo ao teatro e a dança que não foi continuado no governo atual. Ficou da burocracia do ar.

J: E quem formata esses projetos dentro da associação?

T: Nós mesmos, não há um profissional de uma área específica que os desenvolve. A experiência nos fez bons produtores culturais também.

P: Tem uma questão de que quando o Ói Nós surge, todo o teatro estava atrelado ao poder público, havia dinheiro para o teatro. Desde que ele fosse bem comportado pra receber as benesses da ditadura.

J: A ideologia de teatro que Estado repressivo tinha no caso...

P: Sim, tu imagina que o Serviço Nacional de Teatro tinha mais recursos do que a coordenação de teatro da FUNARTE hoje, então eles tinham auxílio montagem, circulação de espetáculos pelo país, mas dentro de um comprometimento do teatro com um governo autoritário, e a primeira coisa que o Ói Nós faz é justamente criticar esse tipo de convivência. O que o meio fazia era claro, montar peças como eles queriam para se enquadrar no ideário do Estado e receber o auxílio. Então a gente nasce criticando isso e por todo o período ainda da ditadura militar o Ói Nós não recorre a nenhum tipo desses apoios públicos. Bom acabou a ditadura e mesmo que algumas medidas as vezes se pareçam com ela, a gente passou a discutir se iríamos nos candidatar aos fundos, claro que na lógica o Estado democrático teria de bancar os trabalhos culturais, sobretudo os que tivessem uma proposta de chegar à maior parte da população.

J: A partir de quando vocês passam a se candidatar às leis de Incentivo?

O Ói Nós se posiciona enquanto os militares estavam no poder, decidindo não participar dos editais públicos, depois quando começa a chamada redemocratização com o José Sarney a gente discute durante um longo período e aí é quando se começa a formatar as primeiras apresentações para os editais. A partir daí já pegamos o final do Governo Sarney, entra o Collor acaba com tudo, mas aqui em Porto Alegre surge o FUMPROARTE que é dessas formas de apoio, talvez a mais democrática, porque faz no conselho a maior parte é composta pela comunidade artística e alguns poucos representantes do governo, que julgam os projetos. Então o Ói Nós participa desses editais públicos. Tanto a nível do Município como do Estado quando existia o prêmio IEACEN por quatro ou cinco anos o Ói Nós se candidata. Daí que toda a questão cultural tá nas mãos hoje, da iniciativa privada, não existe outra forma. Bom a partir de um certo momento a gente passa a formatar projetos para serem apresentados na LIC e na Rouanet. Por várias

vezes tivemos o projeto aprovado, mas não conseguimos nenhuma empresa que o patrocinasse. O que aconteceu é que sem termos procurado a empresa, ela nos procurou. A Brasil Telecom tinha um projeto de marketing dela, por ocasião de sua chegada ao nosso estado que era justamente de apoio às artes cênicas e foram escolhidos vários grupos para serem patrocinados. E pela tradição do Ói Nóis eles nos escolheram, mas isso porque a gente tinha aprovado pela LIC a Escola de Teatro Popular e em 2002 tivemos o apoio da Brasil Telecom, isso também porque tínhamos a isenção fiscal garantida em 2004 recebemos novamente o apoio deles, mas já pela metade. E no final do ano passado a Petrobrás, que destina uma verba de marketing, se não me engano, 80%, para o fomento de produções culturais, dessa percentagem, uma parte eles abrem editais e a outra fica a critério de um conselho de cultura com personalidades do meio artísticos que escolhe, no caso de teatro e dança, grupos ou então festivais inteiros. Esse conselho escolheu o Ói Nóis para ser um dos grupos patrocinados, assim como já patrocina há alguns anos o Galpão e o grupo Corpo, de dança. Só que de novo pediram a Lei, no caso deles, a Rouanet. O que seria lógico, sensato, dentro da nossa visão de uma democratização cultural, acontece via lei Rouanet enquanto deveria ser papel do Estado, porque quando eles fazem a prestação de contas do Estado brasileiro, sobre o que investiu em cultura, eles colocam os investimentos das estatais também, no balanço tá: - investimos tantos milhões em cultura, tá e entra o dinheiro das estatais também, o que não deixa de ser dinheiro público.

J: E quando o André Carreira fala do teatro de rua construindo uma nova narrativa teatral, não mais como um exemplo de teatro popular, é no sentido estético?

T: Pra nós o conceito de popular que usamos está ligado ao para quem fazemos as coisas, não ligado diretamente a pesquisa de linguagem, por isso que a nossa escola chama-se Escola de Teatro Popular e no entanto não tem nenhuma cadeira de folclore, na oficina para formação de atores eles não aprendem a fazer teatro de rua, o que pretendemos é a formação de um ator-cidadão, não preocupados se ele vai aprender a fazer um teatro popular...

P: No sentido do Carreira...

T: a gente usa o tempo todo a palavra caminhos para um teatro popular, porque a gente acredita em que a cultura e no caso do teatro, é para que as pessoas tenham acesso, no sentido de democratização da arte.

P: Claro que ainda hoje, a gente faz um trabalho que se cobra ingresso, onde se faz uma pesquisa de linguagem, que tem todo um desenvolvimento da atuação, coisa que necessita cobrar ingresso, mas se houver a possibilidade de realizá-lo sem cobrar, melhor. Também porque acredito que num país como o nosso a entrada de teatro deveria ser subsidiada pelo Estado, pra que se consiga dar acesso a todos, se não sempre que existir o ingresso, e que para os grupos de teatro é barato mas para a maior parte da população não é, dez reais é caro em função do poder aquisitivo que é muito baixo.

T: Se sabe de cara que tu está fazendo teatro para um tipo de público e que ele será sempre o mesmo

P: A mesma luta pelo ensino gratuito é o acesso à cultura, temos um compromisso social com isso.

J: O Ói Nóis se caracteriza por ser um grupo anarquista, os indivíduos que fazem parte do grupo também o são? Você pode explicar em que sentido esse posicionamento acontece?

P: O grupo sim, as pessoas necessariamente não, elas são livres para serem o que quiserem. O que tem mantido a trajetória do grupo é o pensamento anarquista, o pensamento libertário. É a mola do grupo. Quando as pessoas entram ou se aproximam do Ói Nóis elas sabem desse pensamento, mas não vai ser exigido que ela seja anarquista, agora, ela vai estar dentro de um trabalho que o é. É amplo o conceito de

anarquismo, mas é vivenciar uma das questões que perpassa todo o nosso trabalho, a questão do coletivo, da autogestão e sempre isso vai estar sendo incentivado, a gente consegue, realizar quase plenamente ou plenamente em todos os nossos trabalho a criação coletiva, se busca isso em todas as partes de organização do espaço e da administração do espaço. Isso é difícil claro, todos os dias a gente se depara com novas dificuldades de como trabalhar a questão do coletivo, nunca dizemos – ah! Não dá certo, vamos fazer de outra maneira, não desistimos dessa idéia. Ela permanece, está presente em cada novo momento do grupo. Esse é o pensamento, da busca por uma sociedade mais justa, uma sociedade libertária... é o sonho.

J: Eu procurei encontrar elementos comuns do teatro de rua hoje com aquele praticados pelos grupos da Commedia dell'arte, e acabei por achar que a maior aproximação era o seu público, vocês concordam com isso?

T: sim, o tipo de relação com o público, extremamente popular e a perseguição sofrida também. As Insistentes estratégias de desarticulação promovida pelo Estado.

P: Não existia a quarta parede, mesmo que fosse em cima de um tablado a interação com o público prevalecia.

J: e quanto a referências atuais?

P: A gente tem várias influências atuais, e tem uma que nos acompanha desde a origem , que até hoje estão na cena brasileira e o teatro união e olho vivo. Dois dos grupos brasileiros que eram atuantes na década de 70, um deles estavam no exílio, os integrantes que tinham sobrado do Oficina, inclusive em nosso primeiro espetáculo a gente homenageava ele (está falando de Zé Celso Martinez) e havíamos entrado em contato com o trabalho do César Vieira que era aquele de levar os espetáculos pros bairros, em São Paulo. Isso pra nós foi um estímulo pro projeto que o Ói Nós acabou depois de um tempo seguindo.