MARIA CRISTINA MOREIRA DE OLIVEIRA

Militância e linguagem na rota da educação
Experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS)

São Paulo

2010

MARIA CRISTINA MOREIRA DE OLIVEIRA

Militância e linguagem na rota da educação

Experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor, sob orientação do Prof. Doutor Felisberto Sabino da Costa.

São Paulo

2010

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha Catalográfica

OLIVEIRA, Maria Cristina Moreira de.

Militância e linguagem na rota da educação: experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS) / Maria Cristina Moreira de Oliveira; orientador Felisberto Sabino da Costa. - São Paulo, 2010.

212 f.

Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, 2010.

1. Teatro. 2. Militância. 3. Linguagem. 4. Educação. 5. Dramaturgia. 6. Teatro de Animação. Costa, Felisberto Sabino da. II. Título. III. Título: Experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS).

CDD 792

Nome: OLIVEIRA, Maria Cristina Moreira de

Título: Militância e linguagem na rota da educação: experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS)

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração Teoria e Prática do Teatro, Linha de Pesquisa Texto e Cena, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor, sob orientação do Prof. Doutor Felisberto Sabino da Costa.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao Luiz Antonio Bispo (Louis), *grande responsável pela minha opção neste estudo,*
nossas lutas não foram nem serão vãs, Rodovalho nos espera!

A minha irmã Abigail (Nenzinha), carinho, calor fraterno de todas as horas, e seu
esposo - Abrão -, café amigo, "se não há bem que sempre dure, há mal que hora
acabe"

AGRADECIMENTOS

Maura, amiga, meu Anjo da Guarda;

Rita de Cássia Lima, incentivo à luta;

Felisberto Sabino, orientação corajosa;

Zebba, luz limpando trevas;

Ilo Krugli, fé de menino, olhos de esperança;

Idibal Pivetta, nosso arrimo, irmão;

TUOV, Ventoforte, GUTAC, amigos;

Geni Maria, amizade, claridade doméstica nos árduos momentos;

Joselina e Marcel, disponibilidade e gentileza;

Tomás Bastian, dedicação e carinho profissional.

RESUMO

OLIVEIRA, M. C. M. de. **Militância e linguagem na rota da educação**: experiências de três grupos teatrais: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS). 2010. 212 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Este estudo tem por objetivo contribuir para o desenvolvimento da produção acadêmica, elegendo como objeto de estudo a linguagem do teatro de militância. Para tanto, procedemos à investigação da atuação de três grupos, considerando o contexto sociopolítico e a estética, ambos como norteadores intrínsecos para a compreensão da linguagem. Abordamos estruturas desta prática, que vai além de disponibilizar-se como instrumento de debate ideológico, para entrar na rota da educação em processos educativos de vida, formais ou informais, com vistas à formação social do cidadão. O método de amostragem intencional elegeu o Teatro União e Olho Vivo (TUOV) e o Ventoforte (SP), que ideológica e historicamente relacionam-se ou identificam-se na figura de seus idealizadores – César Vieira e Ilo Krugli – e o Grupo Teatral Amador Campograndense (GUTAC) (MS), que igualmente comunga com os dois primeiros. No procedimento de amostragem de fontes, selecionamos para análise espetáculos que utilizam dramaturgia própria e recursos do teatro de animação na encenação. Ambas atingem resultados simbólicos e o estado dialógico entre as criações teatrais na busca de relação definida entre forma e material. Este processo promove a elaboração de uma linguagem que atua como elemento transformador do indivíduo e do meio social, constituída pelos componentes políticos e estéticos de um projeto teatral, tomados como inseparáveis, o que confirma nossa hipótese.

Palavras-Chave: Teatro. Militância. Linguagem. Educação. Dramaturgia. Teatro de Animação.

ABSTRACT

OLIVEIRA, M. C. M. de. **Militancy and language in education route**: three theater groups' experiences: TUOV, Ventoforte (SP) e GUTAC (MS). 2010. 212 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

This research aims to contribute with the development of academic production by taking the militant theater language as main object. We investigate the activity of three theater groups considering the aesthetical and sociopolitical background as guiding factors for the comprehension of the language examined. Therefore, the structures of their practices, which are not only instruments available for ideological debate, are approached as education routes that take part in formal or informal learning processes towards citizen's social education. Deliberate sampling method elected Teatro União Olho Vivo (TOUV) and Ventoforte (SP) – both ideological and historically identified in the persons of Cesar Vieira e Ilo Krugli, who created the groups – and Grupo Teatral Amador Campograndense (GUTAC) (MS), which also communes with the former groups. For the source sampling, we selected performances that put into practice their own dramaturgy and make use of animation theater resources in their staging. Both procedures lead to symbolical results and a dialogical condition that enable theater productions to seek a definite relationship between material and form. This process promotes the development of a language that works as a changing element for both individuals and social environment. This language is thus constituted by the political and aesthetical components of a theater project taken as indivisible, and this confirms our hypothesis.

Keywords: Theater. Militancy. Language. Education. Dramaturgy. Animation Theater.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I - MILITÂNCIA TEATRAL: ANOS 1960 E 1970	24
1.1. Alguns aspectos contextuais.....	24
1.2. O Centro Popular de Cultura e o “nacional e popular”	29
1.3. Repensando o “nacional e o popular” a partir de experiências do CPC.....	36
CAPÍTULO II - TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO: DO ATO POLÍTICO AO ESTÉTICO	49
2.1. Um paradigma	49
2.2. A construção do ideário do teatro de militância tuoviano	57
2.3. O espetáculo <i>Bumba, meu Queixada</i>	65
2.4. Limitações e superações da linguagem cênica.....	76
CAPÍTULO III - O VENTOFORTE: DAS RAÍZES DO LA ANDARIEGA À CULTURA BRASILEIRA.....	82
3.1. Contextos e vivências construindo linguagem	82
3.2. A Escolinha de Arte no Brasil.....	83
3.3. O percurso para soprar um vento forte	85
3.4. Espaço físico e psíquico verticalizando linguagem	94
3.4.1. Projetos pedagógicos: transpondo muros para o tecimento de linguagem teatral .	105
3.5. O espetáculo <i>História de Lenços e Ventos</i>	114
CAPÍTULO IV - O GRUPO GUTAC: CONSTRUINDO UMA LINGUAGEM	125
4.1. Formação e linguagem: contexto e influências	125
4.2. O espetáculo <i>Pedro Palito e o Monstro Devorador</i>	137
4.3. A linguagem teatral na escola.....	143
4.3.1. <i>Rodvalho</i> : espetáculo e projeto pedagógico	152
4.3.1.1. Experiências com professores	167
4.3.2. O “processo bumerangue”: um exercício compartilhado com o público	172
4.4. O espetáculo <i>Balada de amor no sertão</i>	177
4.4.1. O texto.....	177
4.4.2. A encenação	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	195
REFERÊNCIAS.....	202

INTRODUÇÃO

A década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960, fase histórica que testemunhou, concomitantemente, o investimento no desenvolvimento industrial brasileiro e o crescimento da política populista, com a criação de frentes democráticas, viu também despontar o teatro que buscava configurar-se como linguagem popular e nacional. Porém, questões de ordem política e econômica internacional encurralaram o processo democrático, propiciando o golpe militar, ocorrido em 1964, aliado ao poder oligárquico e apoiado pelo governo dos Estados Unidos. Processo semelhante ocorreu em outros países latinos e também fora do continente, então chamados de Terceiro Mundo.

Ao cerceamento das liberdades democráticas, que adveio ao país com a ditadura instalada, o movimento teatral respondia, amparado nas posições políticas e estéticas, embasadas anteriormente em matrizes do movimento de revolução social e cultural internacional. Foi relevante, neste processo, o aprendizado de estratégias *agit-prop*, agitação e propaganda, do movimento cultural nascido sob o clima revolucionário antiburguês da Rússia de 1917, que influenciou diversos países. Ao mesmo tempo, houve uma identificação com a contracultura da juventude antibélica americana. Duas trupes desta rumorosa reação estiveram no Brasil: o Living Theater¹ e o Bread and Puppet². Este último, tornou-se bastante conhecido

¹ O Living Theater investiu vigorosamente na invenção de um teatro de crítica social, de um realismo exacerbado. A história aponta, entre outros produtos desta sua ideologia, *The connexion* (Os beatniks drogados) e *The brig* (As taras da armada). Em 1968, com a produção *Paradise now* (Paraíso agora), condenando tudo que é proibido e utilizando-se de recursos da mística oriental, principalmente com influências da linha indiana, chegam à exaltação da revolução e da anarquia. Esta postura foi integrada à atmosfera do movimento político-estudantil de 1968, tendo a França como um dos principais focos de insurreição cultural que irradiava para o mundo inteiro. Opõe-se à racionalidade pelo desregramento e pelas projeções de utopias. A linguagem corporal arrebatada a força conferida à palavra; a cena se torna um lugar privilegiado de experiências proibidas, pela exposição sem freios de si mesmo e pela proclamação de seus desejos. Imprime uma certa identidade com o teatro de Artaud e com a proposta do teatro pobre de Grotowski, intransigência e engajamento pessoal do ator dentro do seu trabalho, em busca de um profundo encontro com o espectador. Planta o anarquismo no meio social por onde passa, interpelando-o violentamente. O ator é um pária em cena e no cotidiano. Em 1972, após uma tentativa de “teatro de guerrilha” no Brasil, seccionado em vários grupos pequenos, o Living Theater foi dissolvido.

² O Bread and Puppet surge em 1962, sob a direção de Peter Schumann, utilizando-se de marionetes gigantes de três metros de altura ou mais. Marionetes habitadas, atores com máscaras ou máscaras maquiadas são instrumentos fundamentais de expressão. O espetáculo, frequentemente gratuito, tem lugar às vezes dentro de salas, porém mais nas ruas, durante manifestações, quase sempre cívicas.

como um dos constituintes do Teatro de Guerrilha Americano. Também se destacou um outro grupo nesta linha, o San Francisco Mime e, com notabilidade no gênero, o Teatro Campesino, constituído pelos *chicanos* – trabalhadores sazonais camponeses sobre solo americano, oriundos do México –, cujo trabalho se caracterizava como uma espécie de *commedia dell'arte* camponesa satírico-didática (DEGAINE, 2002) e adotava estratégias semelhantes às do *agit-prop* russo. Soma-se a estas influências o sopro da Revolução Cultural da juventude francesa em oposição ao pensamento de gerações anteriores, considerado como conservador. Os manifestantes do maio de 1968, nas ruas e universidades de Paris, refletindo novas necessidades, exigindo mudanças de comportamento e do pensamento nos segmentos mais diversos da sociedade, visavam destruir o conservadorismo, ou provocar “a morte do pai”. O alvo na política era De Gaulle e no teatro, expoentes como Jean Vilar, embora este tenha levantado o Festival D’Avignon e libertado o teatro da literatura na universidade, fazendo-o existir neste meio como elemento de encenação. Deste modo, a exigência era a reformulação das práticas do teatro francês, junto à revolução de costumes. Ao novo modo de pensar não interessava mais a inspiração pedagógica de Jaques Copeau, ou a política do Teatro Nacional Popular de Jean Vilar, se estas não servissem para libertar o teatro do confinamento aos espaços tradicionais físicos ou estéticos (DEGAINE, 2002, p. 392). Houve uma reorientação sobre o sentido do teatro popular. O repertório deveria ligar-se às experiências do espectador e este é que deveria ser procurado pelo teatro, nas praças, nas fábricas, enfim, onde estivesse, de preferência, o proletário (ROUBINE, 1998).

Essências dos ventos socialistas, antes mesmo do golpe militar, bateram à porta do ideário de grupos brasileiros como o Arena, um dos mais significativos grupos engajados do país, bem como roçaram a face de um outro, não menos

Desenvolve-se com um ritual econômico em palavras, gestos simbólicos: as fantásticas máscaras e bonecos promovem o impacto no público, sob efeitos peculiares de pesquisa sonora e de hinos. O mecanismo da *performance* dos bonecos é exposto e as ações dos atores são fundamentadas na técnica do distanciamento, banindo o psicologismo. A distribuição de pão para a plateia que os circunda é a representação da ideia que move o grupo: o teatro é um alimento tão indispensável quanto o pão. A partir desta ideia, fundam para seu modo de produção um Estatuto do Ator Amador, ou seja, o ator não trabalha como um profissional contratado para prestar serviços em uma determinada função, mas como um elemento engajado no objetivo do trabalho teatral. Ele é responsável pelo conjunto e não é remunerado por isto. Esta opção sustenta o projeto teatral de grupo. Com preferência a temáticas da atualidade, desempenharam importante exercício de cidadania, principalmente na década de 1960, com a geração que se indignava com a guerra do Vietnã.

relevante como teatro de resistência, o Oficina. Sediados em São Paulo, ambos, principalmente o Arena, registram nomes que fizeram nascer um Movimento Cultural, dos mais famigerados do país, o Centro Popular de Cultura (CPC).

O CPC, ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE) e norteado pelas ideias revolucionárias *agit-prop*, mesmo após sua supressão pelo regime político pós-1964, fez com que teorias e movimentos sociais se tornassem inseparáveis no seu procedimento teatral.

O teatro caracterizou-se, mais do que nunca, como um dos mais expressivos espaços de aglutinação dos setores mais politizados da população. Ressaltava-se, nesta aglutinação, o setor estudantil. Gozando anteriormente de liberdade de expressão e espaço político, foi grande responsável pela disseminação do movimento teatral político, fato que o fez passar a funcionar, após o golpe militar de 1964, como foco do teatro de resistência. Em torno deste, juntaram-se expressivos nomes e grupos da produção cultural, para reagir contra as medidas de repressão avassaladoras que impediam a liberdade de expressão.

Neste clima, no final do ano do golpe militar, aconteceu a estreia de um *show*, historicamente memorável como ato de protesto, levando o mesmo nome do grupo que o realizou: o Opinião³. Uma reaglutinação de atuantes do desmantelado CPC que, dentro da conjuntura de produção da época, tornou-se ícone de resistência cultural. Reunindo a música e o teatro, atuou até que seus artistas fossem totalmente forçados a se calarem. Mas, antes disto, imprimiu na história do país inolvidáveis produções, como: *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Oduvaldo Vianna Filho e Ferreira Gullar; *Liberdade, liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel; *Doutor Getúlio, sua vida, sua glória*, de Ferreira Gullar e Dias Gomes; *A saída, onde fica a saída*, de Ferreira Gullar, Antônio Carlos Fontoura e Armando Costa. Igualmente inesquecível será o espetáculo do grupo Arena, que, ligado a este movimento, levantou a voz do sonho da libertação, sob o nome de *Arena conta Zumbi*, de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri. Vale dizer que esta peça teatral estabeleceu o conceito de “coringa” e a dissociação entre os atores e papéis, recurso pelo qual grupos teatrais até os dias atuais pautam suas encenações.

³ Os sócios fundadores do Opinião foram Ferreira Gullar, Oduvaldo Vianna Filho, Paulo Pontes, Pichin-Plá, João das Neves, Tereza Aragão e Armando Costa.

Os signos da repressão e resistência igualmente prosseguiram. Entre Atos Institucionais coercitivos do governo, prisões, torturas e mortes, o teatro levantava a sua voz. Destacam-se, entre outras, duas produções, ambas dirigidas por José Celso Martinez Corrêa, ícone do tropicalismo na linguagem teatral: *O rei da Vela* (1967), de Oswald de Andrade, produção do Oficina, e *Roda viva* (1968), de Francisco Buarque de Holanda. Os vários segmentos teatrais resolviam-se pelas ações metafóricas: através do texto ou do gesto de *Um grito parado no ar*, de Guarnieri, ou de *Pano de boca*, de Fauzi Arap; dos retratos da violência urbana do *Último carro*, de João das Neves; da rebeldia marginal de Plínio Marcos, concentrando seu foco de resistência na violência *underground*; da camisa suada e apaixonada do futebol de *Corinthians, meu amor*, de César Vieira; da ira oculta na poética onírica de *História de lenços e ventos*, de Ilo Krugli, enxugando as lágrimas dos que perderam seus filhos na onda de violência institucionalizada, sem limites de fronteiras na América Latina; de remanescentes contestações do Teatro Oficina na expressão festiva do grupo *Tá na rua!*, de Amir Haddad.

Após o Ato Institucional de 13 de dezembro de 1968 (AI-5) e, mais propriamente, com o recrudescimento do governo Garrastazu Médici, no início dos anos 1970, que liquidou todas as forças de focos de resistência política e cultural do país, alguns grupos do setor teatral buscaram novas fontes filosóficas que acenavam no cenário nacional para recuperar forças. Assim, retomaram a questão do teatro “nacional-popular”, trabalhada anteriormente ao golpe de 1964, porém, no momento, firmados no propósito de tratá-la com mais maturidade política e estética. Seria abordar pela linguagem teatral a discussão mais concreta dos problemas, também mais concretos, do povo brasileiro, a partir de um ponto de vista visivelmente alinhado à filosofia do italiano marxista Antonio Gramsci, opção que postulava mudanças no intelectual, para que este objetivo fosse alcançado na produção cultural (COUTINHO apud TROTTA, 2006, p. 270). Inúmeros grupos teatrais, ao lado de outras manifestações da sociedade civil, começaram a viver um momento teatral que passava por esta reavaliação. Esta postura, ligada ao compromisso de produção independente que elimina a divisão social de trabalho no interior de uma criação teatral, de engajamento social e de caráter educativo, visando interferir de algum modo no processo de organização da sociedade, caracterizou-se como teatro de militância.

Muitos grupos ligados a estas questões, por identificação ou convivência, destacaram-se nas décadas de 1960 e 1970. São Paulo, principalmente, registrou um significativo índice desta tendência (GARCIA, 1990). Porém, a mesma surgiu também em outras regiões, com significativos níveis de contribuição, engajados ou não no Movimento do Teatro Amador, politicamente organizado em praticamente todos os estados do país (CONFENATA, 1981). Estes grupos não se limitavam a produzir e a apresentar suas peças teatrais, envolviam-se nos trabalhos de comunidades e demais organizações sociais e, com isto, ganhavam espaços, forçando a sua participação nas decisões governamentais de políticas culturais. A educação acabava fazendo parte, também, de sua preocupação cotidiana, seja sob o aspecto formal ou informal, visto que as casas teatrais, como local tradicional de atuação, não mais lhes satisfazia. Queriam ir ao encontro do público. As escolas passaram a constituir-se em um dos principais atrativos, pois a pretensão era aproveitar possibilidades de interferências nos projetos pedagógicos e estruturais. Deste modo, seu pensamento penetrava de alguma forma neste meio social, através de seus projetos político-estéticos.

Enfim, seus membros tornavam-se cidadãos ativos que, ao lado da formação de plateia teatral, objetivavam conscientizá-la também sobre sua condição de vida, estimulando-a a tornar-se mais participativa na organização das comunidades. Neste processo, teciam um produto artístico, que aos poucos configuravam em linguagem bastante própria, fazendo-se notar como elemento de transformação e de educação social.

Muitos foram os grupos atuantes nesta fase histórica, mas poucos tiveram suficiente fôlego para a travessia desse período, que implicava a superação de limites impostos pela própria condição do teatro e pelas consequências da ditadura. Mesmo os de curta vida deixaram contribuições significativas para a nossa história. É reconhecido, grosso modo, o seu trabalho de cidadania, mas o reconhecimento da linguagem teatral, enquanto concepção teatral, ainda está por acontecer. Uma questão ainda longe de ser esgotada, dentro do caldo que configura a linguagem do teatro nacional. Neste sentido de abrangência, há ainda muito a registrar e a analisar sobre o teatro brasileiro. Muito embora haja algumas contribuições significativas, a pesquisa acadêmica estende seu interesse sobre poucos destes grupos que se colocam em condições mais periféricas. No entanto, estes atuantes mais anônimos,

quando tecem uma linguagem transformadora, enquanto ato estético e político, fazem o teatro ganhar dimensão fora do âmbito de atuação regular das casas teatrais.

Nota-se, por exemplo, a pouca exploração na pesquisa acadêmica no que diz respeito aos grupos atuantes fora do eixo Rio–São Paulo. Mesmo a obra de Silvana Garcia, *Teatro de militância*, que preencheu uma grande lacuna, não cogitou sair do âmbito da capital paulista e não reconheceu a linguagem destes grupos enquanto concepção teatral. Apesar disto, sua investigação abriu pistas na caminhada. Em que pesem esforços como este, o espaço conquistado dentro das universidades para a discussão e reconhecimento desta prática, enquanto linguagem teatral, ainda não atinge grande expressão. Novas averiguações, que poderiam oportunizar o enriquecimento das pioneiras, não têm avançado muito no meio acadêmico.

Nossa pesquisa busca, portanto, justificar-se, através de seu objetivo geral, como uma contribuição para o desenvolvimento desta produção acadêmica, elegendo a linguagem da prática em foco como objeto de estudo. Para tanto, procedemos à investigação da atuação de grupos, tendo como consideração básica dois elementos: o contexto sociopolítico e a estética, ambos como norteadores intrínsecos para a compreensão da linguagem e para a observação do processo de concepção cênica.

Abordamos estruturas de um teatro de militância que vai além de disponibilizar-se como instrumento de debate ideológico, para entrar na rota da educação, não como componente curricular do sistema de ensino regular, mas como um ato de educar, com independência para interferir em processos educativos de vida, formais ou informais, com vistas à formação social do cidadão.

Esta abordagem exigiu um recorte para verificação da nossa hipótese: a linguagem pode atuar como elemento transformador do indivíduo e do meio social, quando constituída pelos componentes políticos e estéticos de um projeto teatral, tomados como inseparáveis.

O processo de amostragem foi intencional. Segundo Selltitz (1967), um bom julgamento e uma estratégia adequada podem direcionar a escolha, também adequada, dos casos que devem ser incluídos na amostra. Argumentando que podem apresentar-se satisfatórios para determinadas necessidades, recomenda “escolher casos julgados como típicos da população em que estamos interessados,

supondo-se que os erros de julgamento na seleção tenderão a contrabalançar-se” (SELLTIZ (1967, p. 584). Entendendo esta categoria de amostragem como adequada para o estudo, elegemos três grupos, sendo dois de São Paulo, os quais ideológica e historicamente relacionam-se ou identificam-se na figura de seus idealizadores, César Vieira e Ilo Krugli: o Teatro União e Olho Vivo (TUOV) e o Ventoforte. Considerando o fato de pertencermos à categoria do objeto eleito, enquanto artistas, disponibilizamos para o diálogo acadêmico, ao lado de outros focos, a própria experiência de grupo, que, acreditamos, não invalida o procedimento. Sendo assim, o terceiro escolhido foi o Grupo Teatral Amador Campograndense (GUTAC) (MS), de nossa atuação, que se relaciona ou se identifica, da mesma forma, com os dois primeiros.

Para trabalhar com estes grupos, foi necessário ao mesmo tempo esclarecer conceitos que os envolvem, os quais passamos a utilizar durante o estudo.

O TUOV, pela sua postura política e opção de vida, pode ser visto simultaneamente como teatro amador e como um genuíno teatro engajado. O teatro amador já contém na própria designação a ação da prática teatral, da qual o artista não tira proveito econômico nem sua subsistência. Dos vários aspectos que ela possa assumir, vale para este grupo, fortemente, o político, à medida que investe obstinada e apaixonadamente a sua ideologia no exercício desta arte. Através da posição que assume, desenvolve sua dramaturgia e encenação, ambas livres das limitações impostas pelas condições de sobrevivência financeira. Não sofre, por isso, restrições de tempo ou demais pressões a que estariam submetidas montagens comerciais. Dá-se ao luxo de escolher o repertório, de investir em experimentos cênicos revolucionários ou inventivos, mas, sobretudo, de tomá-los como sustentáculos de reflexão sobre a arte do teatro e a sua relação com a sociedade, como elemento educador. Igualmente, faz-se importante colocar esta arte a serviço de um público de baixa renda econômica, sem acesso aos bens culturais.

O TUOV faz deste teatro, de modo sistemático, um veículo e mesmo um pretexto para discussões de problemas que atingem determinada comunidade a que se dirige, tentando conscientizá-la, com vistas a uma transformação de ordem social. Geralmente tenta cumprir um cronograma de trabalho, obedecendo a um projeto político-estético de sua criação. Deste modo, o engajamento torna-se um ato

necessário e estratégico da militância. No entanto, como não se trata de partidarismo político, ou algo semelhante, pode-se fazer aqui a leitura do teatro engajado segundo a concepção de Eric Bentley (1969) que, acreditamos, corrobora a aliança entre o ato de militância e o ato estético como elementos intrínsecos e construtores da linguagem. Para o crítico inglês, teatro engajado é aquele que estabelece posturas definidas, e o importante é saber se o ponto de vista político do artista é parte integrante de sua obra.

Espécie de filho do Arena e do CPC, pela investidura do programa social e dramático, além da grande capacidade de organização, o TUOV adquiriu longevidade e uma força paradigmática de militância.

O Ventoforte, de igual fôlego, embora sem assumir uma bandeira de engajamento nas lutas sociais, de discurso não menos questionador que o do TUOV, engaja-se na luta pela liberdade, que se consolida pela metáfora do boneco. Disponibiliza a riqueza latina e andarilha de suas produções de raízes transculturais judaico-polonesas, através do permanente e longo ato de arte-educador. Busca, neste processo, uma relação diferenciada com um público, através de frequentes criações de espaços físicos e psíquicos, para a verticalização de uma linguagem.

O GUTAC, grupo no qual atuamos⁴, passou a utilizar-se do nome fantasia “Instituto de Educação e Cultura Conceição Freitas” (INECON), quando ampliou seu espaço pedagógico e teatral. A denominação leva o nome da artista popular Conceição dos Bugres, ícone da cultura da região, temática com a qual o grupo trabalhou durante 7 dos 38 anos de sua carreira.

Este Instituto, espaço conceitual e físico, abriga atualmente uma escola e um teatro-laboratório de câmera, o “Gil Vicente”, inaugurado pelo grupo no dia 6 de dezembro de 1997. Tratou-se da reforma geral da antiga Oficina Teatral, que já funcionava aberta à comunidade desde 1987, ocasião em que inaugurou o bar cultural “Eclipse” e o “Palco Aberto”, local de manifestações artísticas diversas, em Campo Grande. Após a última reforma, com os recursos de um teatro de bolso, o “Gil Vicente” passou a abrigar regularmente apresentações teatrais do grupo e aulas dos cursos de teatro e dança, bem como da Escola de Educação Infantil Construtivista do INECON.

⁴ A pesquisadora Maria Cristina Moreira de Oliveira, nome artístico, Cristina Mato Grosso, é uma das fundadoras do GUTAC.

Desde cedo, também assumiu uma postura de militância, espelhando-se no TUOV. Ao mesmo tempo, recebendo a carga multiplicadora do Ventoforte, investiu numa poética que passa, obrigatoriamente, pela investigação da linguagem cênica em que se faz presente o boneco ao lado do ator. Assumiu uma dramaturgia de caráter popular, que lhe fez chegar a procedimentos do teatro de animação, colocando-os a serviço da educação, junto a estudantes e professores do ensino formal.

No procedimento de amostragem de fontes selecionamos para análise espetáculos de cada grupo que apresentassem duas características comuns: dramaturgia própria encenada e utilização de recursos do teatro de animação.

Das influências ou identificações internacionais mencionadas, que passam pelas produções das três trupes, observa-se que uma das tendências do teatro destes jovens dos anos 1960 e 1970 é a de buscar uma relação mais definida entre forma e material, termos que encontramos na obra de Vygotsky (2001), um para designar “a curva artística” ou a estética adotada, outro referindo-se ao conteúdo a ser trabalhado. Notando que, desta relação, a utilização das formas animadas começou a destacar-se como recurso de linguagem, incluímos o teatro de animação como categoria a ser observada no processo de estudo.

Esclarecemos que a tendência deste teatro, no período histórico mencionado, não se restringiu aos grupos eleitos como objeto de estudo. Houve uma diversidade significativa, dentro da qual destacamos alguns, a título de exemplo, sem pretensão de esgotar as referências: Laborarte (MA); Mamulengo Só-Riso (PE); Giramundo (MG); Gralha Azul e Pesquisa Teatro Novo (SC); Cem Modos (RS); Experiência (PA); Ponto de Partida (ES).

As produções do TUOV, do Ventoforte e do GUTAC relacionam-se com o teatro categorizado como “popular”, termo que tem sofrido diversas apropriações e por isso tem se revestido de diversos conceitos (BRITO, 2006, p. 247), o que nos faz verificar, pelo menos, os mais evidentes.

Servimo-nos da compilação de Guinsburg (2006) em alguns momentos, embora remanejando agrupamentos ou mesmo reexaminando tendências apontadas, com o intuito de fazê-las úteis na construção de categorias para o estudo da linguagem teatral.

Se o teatro engajado da fase populista, para atingir as massas, aproximou o termo “popular” da sua mais antiga acepção, expondo a antinomia “popular–erudito”, para opor-se às produções consumidas pela burguesia, bem como aos espaços teatrais por ela frequentados, por outro lado, as entidades patronais ligadas à organização do Serviço Nacional de Indústria (SENAI) atingiram milhares de trabalhadores com um teatro profissional, popularizando esta arte, mas sem os mesmos propósitos. Numa outra via, entidades sindicais simultaneamente investiam no teatro operário, com objetivos políticos de luta de classe, a exemplo do grupo Forja, atuante em São Bernardo do Campo e em Diadema (SP). Vemos assim, no percurso histórico, ambos, patrões e operários, apropriando-se do teatro para dele tirar efeitos do termo “popular”.

Uma outra atribuição deste vocábulo também cabe ao teatro dos profissionais dos circuitos tradicionais, particularmente os conhecidos pela mídia, os quais atingem também, ou muito mais que as entidades patronais, um grande público com suas produções. “Popular” aqui é praticamente sinônimo de famoso, daquilo ou daquele que é muito conhecido e também simpático, agradável, sem necessariamente possuir qualquer caráter ideológico ou cunho crítico-social.

Sem uma devida atenção às controvertidas conceituações que envolvem o teatro popular, seria praticamente impossível estabelecer parâmetros estéticos para nosso objeto, sem cairmos na superficialidade. Por este motivo, a referência do teatro popular que adotamos para nosso estudo abriga duas pontas desta variedade conceitual.

Uma seria proveniente das categorias institucionalizadas pelo Teatro do Oprimido, de Augusto Boal⁵, integrante do Arena (BOAL, 1979). Sob a ideologia da luta do oprimido contra o opressor, o militante arenista categorizou o teatro popular, não sem antes deixar claro o seu conceito de povo, restringindo-o para aqueles que alugam a sua força de trabalho. Primeiramente, encaixou o teatro popular em três categorias, nas quais é o artista que protagoniza: “a do povo para o povo; a do teatro de perspectiva popular para outro destinatário que não o povo; o teatro de

⁵ Este dramaturgo foi professor do diretor do TUOV, Idibal Pivetta, na Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo. O mestre, falecido em 2009, manteve estreitas relações com o grupo de seu ex-aluno ao longo de sua vida. Esta relação fez aproximar-se o conceito de teatro popular entre um e outro, à proporção que ambos não separam a estética da ideologia no fenômeno teatral, considerados elementos interdependentes e de coesão na concepção da obra teatral.

perspectiva anti-povo e cujo destinatário, infelizmente é o povo” (BOAL, 1979, p. 25). Em seguida, elaborou uma quarta categoria, na qual o protagonista é o povo, que fabrica e consome teatro.

A antinomia teatral não seria mais entre o *popular* e o *erudito*, mas sim entre o “popular e o não-popular”. Interessa-nos, particularmente, a última categoria, a qual Boal denominou “nova categoria” e que inclui o Teatro Jornal, cuja didática adotada remete à provocação bakhtiniana na interpretação de um discurso (BAKHTIN, 1981). Através da leitura de jornal, os atores desmontam tudo que está escamoteado ou embutido no discurso, aplicando diferentes técnicas de dramatização, para uma leitura mais profunda dos fatos.

A outra ponta conceitual vem de espetáculos que aduzem elementos da cultura popular brasileira, mais propriamente os referentes à dramaturgia do paulista Carlos Alberto Soffredini, artista que conviveu com o GUTAC, influenciando na sua formação dramatúrgica. Segundo Rubens José Souza, estas encenações apresentam singular configuração estética, utilizando caracteres de nossa cultura popular de uma forma sofisticada na sua construção. Um tratamento que pode provir, entre outras fontes, “da concepção de direção, do arranjo dramatúrgico, da técnica de interpretação, do tratamento visual, coreográfico ou musical, do diálogo com recursos da cena internacional, tradicional ou contemporânea” (BRITO, 2006, p. 249).

Este tratamento cênico que aduz elementos populares, numa perspectiva universalizada, é defendido, para o desenvolvimento da linguagem, no discurso do diretor do Ventoforte, para o qual a cultura popular não se reduz às raízes do seu quintal, mas sim diz respeito à metáfora que trabalha a universalidade do ser humano e está em todas as partes e em todos os tempos (KRUGLI, 2009). Enfim, o termo “teatro popular” em nosso estudo terá a síntese destas duas pontas conceituais, postuladas como essência universal por Ilo Krugli. Acrescenta-se a predominância de algumas das atitudes técnicas de encenação que consubstanciam a estética do popular: a propensão a generalizar, sintetizar, acentuar determinados traços de personagens, objetivando a criação de figuras teatrais estilizadas, através da máscara, da maquiagem ou do figurino; a utilização dos acessórios de forma que, desempenhando um papel secundário, permitam ao ator mostrar sua arte de lidar

com os objetos; o uso do figurino não decorativo, de maneira que situe o personagem com leveza e agilidade (MEYERHOLD, 1969, p. 151).

Ao buscarmos o eixo condutor para abrirmos um estudo sobre a linguagem dos três grupos, percebemos a implicação de duas vertentes que se relacionam dialogicamente: a sociopolítica e a estética. Vimos que estas relações trouxeram determinado valor a cada componente do sistema teatral em foco. Este sistema seria o conjunto de elementos com uma organização interna ou, digamos, com uma estrutura. Ao mesmo tempo, as relações estabelecidas permitiram selecionar elementos apropriados para figurar alguns pontos na cadeia da ação cênica. Tais elementos, pressupomos, combinados adequadamente entre si, permitem por sua vez uma consequente abordagem da linguagem.

Sendo assim, em atenção à opção que estas trupes fazem pela estética do teatro popular, sem abandono do texto, privilegiamos dois elementos: a dramaturgia e o teatro de animação.

Ressaltamos que, para percebermos a realização concreta deste sistema, a partir do enfoque sobre dois de seus elementos, nem por isto o discurso cênico deixa de merecer tratamento como um todo, no qual consideramos as combinações de elementos cênicos feitas pelo discurso do autor, do ator, do encenador e demais componentes da equipe, com o propósito de exprimir seus pensamentos, de falar do mundo exterior ou de seu mundo interior, de agir sobre o mundo. Tomado o discurso cênico por este ângulo, ele adquire o caráter de linguagem. Consideramos esta no sentido individual e no coletivo. Individual, à proporção que o “eu” é quem toma a palavra ou realiza o ato de exteriorizar o discurso. Coletivo, à medida que a palavra e a ação se completam no conjunto de manifestação da equipe com o espectador. Observa-se que este reage tanto individual quanto coletivamente. Visto o discurso sob este ângulo, sempre que necessário será dada atenção às questões que envolvem o consciente e o inconsciente, no tratamento dos aspectos relacionados na linguagem: o sociopolítico e o estético, na apreciação da concepção gramsciana sobre o homem. Gramsci o concebe como uma composição de elementos puramente subjetivos e individuais e de elementos de massa, objetivos ou materiais, com os quais o indivíduo está em relação ativa para transformar o mundo exterior, as relações gerais, o que significa fortalecer e desenvolver a si mesmo.

O conceito de montagem no teatro, sustentado por avanços históricos de outros segmentos, rompeu limitações ou tradições, instalando neste palco processos semânticos, além da expressão verbal do ator. A imagem passou a ser explorada como veículo de comunicação, sob os mais diversos recursos, com os quais o corpo se expandiu, redimensionando sua humanidade, atitude bastante própria do jovem dos anos 1960⁶. Daí, muito mais do que somente sua voz, o ator dispôs-se a entregar a totalidade de sua energia no palco. A potencialização do corpo começou a fazer-se, também, pela materialidade dos objetos. Manipulados pelo homem, de simples complementos cênicos, os objetos passam, então, a simbolizar a própria sensualidade, os desejos, paixões e conflitos humanos. A metáfora da contradição humana configura-se na relação do ator com a luz e a sombra, com a cor, o volume, a forma, o som, o espaço e o movimento no ato cênico. Um procedimento que vamos notar no teatro, tomado como nosso objeto de estudo. Ele poderia estar obedecendo aos princípios teóricos de Edward Gordon Craig (1872-1966), postos em pauta no início do século passado, não fosse a importância que os grupos em foco também atribuem ao ator e ao texto teatral, ambos insubmissos às leis impostas pela teatralidade formal do mestre inglês. Explica-se esta opção pela questão ideológica, que não descola efeitos cênicos de objetivos sociais. Daí a razão de suas experiências com as formas animadas acenarem mais próximas da cultura popular intemporal do que propriamente da contemporaneidade do experimentalismo formal.

Percebe-se nestes três grupos a tendência de atribuir o mesmo peso ao ator, à dramaturgia e ao teatro de animação na construção de sua estética.

A metáfora do boneco, muito mais do que recurso para driblar o autoritarismo, serve para mostrar a ambiguidade, própria da linguagem de animação. Ao mesmo tempo em que o boneco é manipulado pelo humano, domina-o também. Trava-se um conflito, que resulta numa relação dialética permanente: uma força e outra, contrariando-se sempre, fazem notar a batalha que o homem traz dentro de si e em relação aos outros. Uma luta dos contrários, o contínuo estado de tensão que coloca o ser social na posição do enfrentamento para a solução de seus problemas. Uma

⁶ No Brasil, o grupo Oficina encarna a expressão desta juventude, mas, para efeitos de estudo da linguagem, mencionamos novamente os dois grupos americanos que fizeram experiências no Brasil, o Bread and Puppet e o Living Theater. Este último, em 1970, teve uma convivência com o Oficina, o qual, logo depois, lançou a produção *Gracias Señor* (1971), radicalização da proposta de ruptura com a tradição teatral, iniciada com *O rei da Vela* (RAMOS, 2006, p. 293).

condição que nos remete ao pensamento de Meyerhold sobre o ator e o boneco, quando se percebe nesta relação o enlaçamento infatigável da luta dos contrários que a história imprime na vida do homem (PICON-VALLIN, 2000).

Observamos que o conceito de “animação”, aplicado ao teatro, será utilizado em nossa pesquisa para o boneco – que às vezes designaremos como marionete – tanto antropomórfico, quanto qualquer objeto animado pelo ator. Sendo assim, o “boneco” – ou “marionete” – pode ser antropomórfico ou não. O que importa é a vida que determinada forma toma, ou as formas animadas que compõem o teatro de animação. Em nossa concepção, estão os seguintes elementos: a máscara, o volume e o movimento de formas, sob efeito de luz e sombra ou som, com expressão verbal ou corporal do ator, ou não. Ana Maria Amaral (1993) reúne estes recursos sob a designação “teatro de formas animadas” e os associa à prática do teatro de vanguarda contemporâneo, apontando as fundamentais contribuições de Alfred Jarry, de Edward Craig, dos futuristas e de Antonin Artaud.

Os espetáculos escolhidos foram aqueles que testemunham longevidade na proposta político-estética:

Bumba, meu Queixada, do TUOV, estreou em 1979. Em 1982 apresentou-se para nós, no Festival de Teatro Amador, da CONFENATA. Em 2006, vimos o espetáculo reduzido, sob o nome de *Os Queixadinhas*, como referência de uma experiência do grupo com a educação, na ocasião das comemorações do aniversário de 40 anos do grupo.

História de Lenços e Ventos, do Ventoforte, estreou em 1974 no Rio de Janeiro e, ainda em 2006, tivemos a oportunidade de assisti-la em Osasco (SP).

Do GUTAC, destacamos dois espetáculos, com o objetivo de propiciar uma visão do ciclo dramático do personagem popular “Pedro Palito”. Um que inicia o projeto político-estético do grupo, pela metáfora do boneco, e outro que o finaliza – até o momento em que fechamos a investigação. Trata-se de *Pedro Palito e o monstro devorador* (1983) e *Balada de amor no sertão* (2006).

No entanto, sustentados pelo fato de não nos propormos à análise quantitativa, não nos limitamos à observação de apenas estas fontes. Desta forma, outros espetáculos são mencionados, com o objetivo de proporcionar uma visão mais abrangente dos projetos. Portanto, a amostragem de datas implicou o percurso de cada grupo a partir de seu primeiro espetáculo significativo para a investigação.

Quanto à amostragem destas unidades cênicas, foi realizada obedecendo a necessidade de fazer perceber a projeção da linguagem de cada grupo, de atuação no contexto escolar ou não.

Valemo-nos da pesquisa bibliográfica e documental, mas também de algumas entrevistas abertas. Estas foram realizadas para completar o processo de análise qualitativa e serviram para obter algumas informações, onde o material de pesquisa bibliográfica e documental não teve alcance. Os entrevistados foram Ilo Krugli, Ana Luiza Lacombe – sua aluna, quando criança – e dois membros do grupo TUOV, Eliezer Martin e Oswaldo Ribeiro.

No primeiro capítulo, para garantir o diálogo necessário e obrigatório entre os três grupos e estabelecermos a relação destes com o mundo, foram considerados alguns aspectos históricos de ordem política, econômica e cultural. Esta relação nos fez buscar suportes teóricos, tanto para obtenção de uma leitura da linguagem dos grupos, quanto para orientar a nossa conduta de pesquisa. Destarte, à luz do pensamento humanista e historicista do filósofo Antonio Gramsci (1989a), conceituamos a questão da ideologia, o papel do intelectual orgânico e o redimensionamento da expressão “nacional-popular”, para a compreensão de práticas que passam pelo populismo, atravessam imposições da política cultural do regime militar e ganham novo curso no teatro de militância remanescente. Um novo curso que nos prepara para fazermos a leitura da postura dos grupos em estudo, a qual professa a prática de um teatro popular. Um conceito que fomos ancorar no postulado de Ilo Krugli, como essência universal, e que vemos consubstanciado na estética do popular, vista por Meyerhold.

O segundo capítulo examina o projeto político-estético do TUOV. Recortamos da construção de seu ideário o espetáculo teatral *Bumba meu Queixada* como eixo para a análise de linguagem. Constatamos a existência de uma concepção cênica, que reafirma o ato de continuidade e de redescoberta, com a radicalização do teatro popular, acionando dispositivos estéticos e educativos. Dos coligidos, que o grupo colocou a serviço da experiência com a educação, pinçamos para amostragem o espetáculo *Os Queixadinhas*.

O terceiro capítulo tem como enfoque o grupo Ventoforte, cujo eixo estético aponta para o clássico *História de lenços e ventos*. Tomamos este como objeto para alguns pontos de análise, em nível social e psicológico, à medida que esta relação

estabelece o fio condutor para a compreensão do permanente jogo metafórico existente na postura político-estética do grupo. Coligimos obras que, ou foram produtos de experiências pedagógicas – *O mistério das nove luas, Luzes e sombras* –, ou foram referências para as mesmas – *As quatro chaves, O cavaleiro e a centopeia, Se o mundo fosse bom, Deus morava nele* –, para o exame da construção de linguagem.

O quarto capítulo discute a linguagem do GUTAC. Das obras escolhidas para análise, como eixo de linguagem, partimos para a descrição pedagógica teatral, coligindo também trabalhos que foram, ao mesmo tempo, produtos de experiências pedagógicas ou foram referências para as mesmas. Assim, entre as análises dos espetáculos tomados como eixo, também examinamos *Rodovalho* e *Anhanduí/Anhanduizinho, meu amor*.

Na conclusão, cotejamos o processo de amostragem dos três grupos, para verificação de nossa hipótese.

CAPÍTULO I

MILITÂNCIA TEATRAL: ANOS 1960 E 1970

1.1. Alguns aspectos contextuais

Pretendemos situar certas questões relevantes que determinaram ou influenciaram a formação da linguagem do Teatro União e Olho Vivo (TUOV), do Ventoforte e do Grupo Teatral Amador Campograndense (GUTAC).

Considerando que pautam suas produções pela ideologia, tentaremos compreendê-la como conjunto de ideias e representações que explicam a organização social, as condições de vida do homem e as relações que estes mantêm com os outros homens (FIORIN, 1990, p. 28). Isto porém, à luz da proposta estatutária destes grupos, que é dirigida pela ideia de apreensão das relações sociais mais profundas, fazendo o teatro sentir a necessidade de mudanças, “de escolhas que correspondem a projetos dos autores inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 9).

Localizamos as ideologias em duas vertentes: a das historicamente orgânicas e a das “arbitrárias” (GRAMSCI, 1989a). As que se encontram na primeira vertente, quando historicamente necessárias, têm validade psicológica porque organizam as massas humanas e com isto se constituem em terreno propício para os homens se movimentarem, adquirirem consciência de sua posição e capacidade de ação. No entanto, quando as ideologias são “arbitrárias”, a vertente não passa de terreno adequado para o cultivo de movimentos individuais ou de polêmicas.

Percebendo esta dualidade, Gramsci corrobora o pensamento de Karl Marx sobre a solidez das crenças populares, nas quais reside a força das concepções que traduzem ideologias historicamente necessárias. Além disto, a persuasão popular contém força material para conduzir o fortalecimento do bloco histórico⁷, no qual as forças materiais são o conteúdo e as ideologias, a forma. Contudo, é importante que

⁷ Bloco histórico seria o reflexo do conjunto das relações sociais de produção, formado pela relação de estrutura e superestrutura social.

se faça esta distinção entre forma e conteúdo, apenas para fins didáticos, considerando que as forças materiais não são historicamente concebíveis sem forma e as ideologias tornam-se fantasias individuais sem as forças materiais (GRAMSCI, 1989a, p. 63).

Este pensamento alerta sobre a importância que se deve dar à ideologia na construção de linguagem. O conceito simplificado de Gramsci sobre ideologia reforça esta atenção: à unidade de fé entre uma concepção do mundo e uma norma de conduta é atribuído o conceito de religião, quando vista no sentido confessional. Caso esta unidade seja vista no sentido laico, ela pode ser compreendida como ideologia, ou mesmo como política.

Enfim, considerando-se que o modo de empregar a linguagem identifica-se com o modo de pensar a sociedade (CITELLI, 1991, p. 32), faz-se necessário, inicialmente, situarmos alguns aspectos de ordem socioeconômica e cultural relacionados ao momento social que antecede a criação destes grupos, como fatores influentes na sua formação. Com esta finalidade, interessamo-nos por alguns dos fatos e algumas das circunstâncias concentradas nos anos 1950 e 1960 que melhor possam contextualizá-los.

A década de 1950 foi marcada pelas metas governamentais desenvolvimentistas no Brasil (RODRIGUES, 1992) e pelo populismo que culminou nos primeiros anos 1960. Destacaram-se neste período dois líderes brasileiros: Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek (JK). Ambos muito afeitos às alianças populares, principalmente o primeiro. Este propôs a expansão industrial e o aumento da intervenção do Estado na economia, apostando no crescimento da produção dos bens de consumo, na expansão do mercado interno e na verticalização da renda nacional. Governou sob pressão no plano nacional e internacional, a qual enfrentou com o suicídio, para não abrir mão das conquistas até então realizadas. O segundo conseguiu governar estabelecendo um clima político mais favorável para seus intentos. Deslocou a capital do país para o planalto central, desencadeando com isto um processo migratório nordestino que fez surgirem influências culturais no Centro-Oeste, vindas de vários pontos daquela região. Um processo que também atingiu largamente o eixo Rio–São Paulo, atravessando todo o período de transformação industrial. Estamos nos referindo a uma fase econômica e cultural do período democrático, que começou propriamente após a Segunda Guerra e se estendeu até

1964, único período em que o país, segundo o cientista político Eron Brum⁸, desenvolveu uma cultura política. Ele lembra que, ao contrário dos tempos atuais, os cidadãos conheciam os partidos pelas propostas, quando a eles se ligavam. Dentre aqueles partidos, os mais progressistas souberam aliar-se à atuação dos diversos movimentos socioculturais de engajamento social. Estes instituíram mudanças de valores e comportamento, importantes focos de influência para práticas da mesma natureza, na década posterior. O tema centralizado era o desenvolvimento do país através da superação dos problemas sociais e do atraso econômico e cultural. A Igreja, na esteira da ideologia progressista europeia, seria também uma importante aliada em torno deste ideário, através da Ação Católica Brasileira (ACB), organização que deu vida a muitas outras, destacando-se a Ação Popular (AC), da juventude católica. Somando-se a esta, em 1952, teríamos a criação da Conferência Nacional dos Bispos no Brasil (CNBB), sob a liderança de D. Hélder Câmara. Daí saiu o Movimento de Educação de Base (MEB). Importante frisar que esta parcela da Igreja, de início, assumiu a luta pela reforma agrária, ao lado da primeira Liga Camponesa nordestina, em Pernambuco. Esta ala católica, na década de 1970, capitaneará organizações das camadas populares, tecendo estreito relacionamento com os produtores culturais engajados nas lutas sociais em vários pontos do país. Exemplo de atuação foi a pastoral de D. Pedro Casaldáliga, de São Félix do Araguaia, que se destacou nos processos embrionários de organização do Movimento dos Sem-Terra, cujos valores se introduziram especificamente na dramaturgia do GUTAC, em Mato Grosso do Sul, com o espetáculo *Pedro Palito e o Monstro Devorador* (1983).

Quanto ao populismo, pode-se dizer que tem sido objeto de diversas interpretações. Tomamos como referência a que o situa no contexto do avanço da industrialização nos países capitalistas dependentes, pós-Segunda Guerra (WEFFORT, 1968). Neste período, de modo intensificado, o capital internacional investe diretamente nos países em industrialização, fato que, segundo os analistas, estreita as relações entre a burguesia local e o Estado. Este passa a desempenhar um importante e decisivo papel no desenvolvimento industrial, favorecendo os

⁸ Palestra de Eron Brum, professor da UFMS e da UNIDERP, na ocasião da abertura do Seminário Itinerante “Teatro Popular e Universidade”, em 23 de outubro de 2007, promovido pelo GUTAC, como programa do “Teatro de Resistência – 36 anos” (MATO GROSSO, 2009a, p. 91).

investidores com medidas fiscais e tributárias, executando obras de infraestrutura e cuidando de setores básicos da economia. Embora a política econômica contemplasse os interesses do segmento industrial da burguesia, na política social colocava-se como representante de todas as classes, sem distinção, pois necessitava da aliança com forças heterogêneas para sustentar-se. Entre a burocracia civil e militar, estavam os trabalhadores, em especial a classe operária. Para harmonizar as classes e manter a paz social, o Estado mantinha um discurso que, aliado ao nacionalismo e a uma estrutura sindical, a qual subordinava, conseguia, através de reformas constitucionais e campanhas, promover o convívio social antagônico.

O discurso desenvolvimentista, diretamente ligado ao populista, eliminava as diferenças de interesses e aspirações de classes, aliando-se ao nacionalismo para professar direitos de decisão e união. Este gerenciamento político de classes era, então, assumido pelo Estado, que vinha ampliando sua participação na economia, no quadro da industrialização, desde 1930. Reforça-se no período de JK, presidente que conseguiu governar com razoável equilíbrio entre forças sociais antagônicas (RODRIGUES, 1992, p. 62).

JK teve como sustentação eleitoral uma aliança entre forças trabalhadoras e o Partido Comunista Brasileiro, o PCB, através da atuação de João Goulart, conhecido como Jango, que foi seu vice-presidente. Este foi homem de trânsito entre Estado e proletariado, desde o governo Getúlio Vargas. Nesta dinâmica vai atuar no último governo democrático pré-golpe militar de 1964.

O governo JK caracterizou-se pelo Plano de Metas, que teve como objetivo principal acelerar a acumulação. Para este fim, aumentou a produtividade dos investimentos anteriores, somando-se a estes outros novos em atividades produtoras. O incentivo à industrialização se efetuava como meio de gerar novas oportunidades de emprego e elevar o nível de vida da população (RODRIGUES, 1992, p. 66).

Na proposta de desenvolvimento planejado do capitalismo no Brasil foi envolvida a criação de órgãos especiais de administração para atuar ao lado de representantes de diversos setores da sociedade, entre empresários, políticos e militares. Destacamos dois destes órgãos que se posicionaram antagonicamente neste percurso histórico: o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), criado

em 1955, pelo grupo “Itatiaia”, da corrente dos nacionalistas, de maior influência dos anos 1950, e a Escola Superior de Guerra (ESG), fundada em 1948. O pensamento da ESG sobre a situação socioeconômica do Brasil, inspirado na *War College* norte-americana, conduzia-se sob o ponto de vista da geopolítica e da segurança nacional. Do mesmo modo que o ISEB difundia cursos, seminários, publicações etc. Porém, no interior de um outro ideário, suas análises serviram para a formulação da Doutrina de Segurança Nacional, que sustentaria, mais tarde, as políticas culturais do regime do militar.

Importa assinalar a influência que o ISEB terá sobre a postura ideológica da produção cultural nos anos 1960. Esta ação tem raízes na criação da Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), em 1948, órgão regional da Organização das Nações Unidas (ONU), que tinha como objetivos desenvolver estudos e formular orientações para a superação da dependência econômica, cuja análise baseava-se no dualismo urbano-rural. Com esta finalidade, incentivava o nacionalismo e o planejamento econômico nos países da América Latina.

A dualidade urbano-rural referia-se aos setores considerados, um como dinâmico e moderno, outro como estagnado e atrasado. A situação em nosso continente, segundo estes estudos, seria fruto da subordinação de nossos países subdesenvolvidos aos de capitalismo desenvolvido. Uma dependência que, de acordo com a CEPAL, poderia ser superada através de transformações na estrutura econômica, sustentando-se, principalmente, na industrialização e na reforma agrária.

Estas propostas refletiram-se nos programas de governo, que formaram gerações de economistas, influenciando o pensamento brasileiro nas décadas de 1950 e 1960. A CEPAL bifurcava ideias anti-imperialistas dos comunistas e nacionalistas. Estas, já incorporadas ao Estado, conseguiram efetivas conquistas, como a Petrobrás e a Eletrobrás, empresas nacionais criadas no governo Getúlio Vargas.

Um novo pensamento instituiu-se na intelectualidade brasileira através do desenvolvimento do ISEB. Embora estivesse ligado ao governo, através do Ministério da Educação e Cultura, o instituto gozava de autonomia de opinião. Foi criado com objetivos de estudo, de ensino e de divulgação das ciências sociais para a compreensão da realidade brasileira e elaboração de suportes técnicos para o desenvolvimento do capitalismo nacional. Difundiu propostas de desenvolvimento

nacional autônomo, especialmente o industrial, por meio de publicações, cursos, conferências e seminários. Teve o apoio político de uma “frente única”, composta pela burguesia nacional, pelo proletariado, por grupos de técnicos da administração e por intelectuais, em oposição à burguesia latifundiária mercantil e ao imperialismo. Surge desta composição um conceito de “nacional e popular” que aos poucos vai adquirindo uma certa importância no âmbito da produção, até ser apropriado e reconceituado, a partir de 1964, pelo governo militar.

1.2. O Centro Popular de Cultura e o “nacional e popular”

A União Nacional dos Estudantes (UNE) ganha expressão neste contexto, quando se envolve nas discussões nacionais causadas pela obra *O nacionalismo na atualidade brasileira* (1958), de Hélio Jaguaribe. Segundo a opinião de analistas, a polêmica gerada em torno da obra causou a retirada dos moderados da posição nacionalista, que encampavam propostas do ISEB. Os conceitos deste instituto, em fase de crescente predominância progressista, difundiram-se, tornando-se paradigmas e influenciando a formação de artistas, principalmente nas áreas do teatro e do cinema. Ganha força a concepção de cultura como um dos instrumentos de conscientização e de transformação social. A cultura popular passa a ser considerada como um eixo fundamental na elaboração da cultura nacional e começa a ser tratada de forma polêmica pela vanguarda intelectual, que, paulatinamente, incorpora temas sociais em suas manifestações artísticas. Os termos “cultura” e “cultura popular” adquirem um caráter revolucionário ou, no mínimo, são termos utilizados como um instrumento de conscientização, marcando a produção dos anos 1960, quando se destacam atuações dos grupos de teatro Arena e Oficina, ao lado do Cinema Novo e da ação do Centro Popular de Cultura (CPC), da UNE.

Até então, o teatro brasileiro se levantava pela produção do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), criado em 1948 por um grupo de empresários, destacando-se, entre outros, Franco Zampari. Dali saíram nomes que até hoje atuam no cenário nacional. No entanto, os que se ligaram ao grupo Arena serão os que mais abordarão os problemas sociais brasileiros, alguns dos quais responsáveis por métodos teatrais peculiares para tratarem da questão. Ressalta-se a iniciativa deste

grupo pela realização do Seminário Nacional de Dramaturgia, no final da década de 1950, que aprofundou discussões estéticas para a sua época, a partir do estudo de textos nacionais, particularmente de novos autores.

O Arena, que sempre atuou em São Paulo, quando foi ao Rio de Janeiro para realizar uma temporada com os espetáculos *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, e *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), estaria bem próximo de alavancar uma significativa e polêmica experiência cultural estudantil no país, a atuação do CPC. Vianinha, ao lado de componentes do grupo, buscou contato com o ISEB, objetivando compreender melhor alguns fenômenos do processo econômico capitalista, dentre estes o da mais-valia. Encontrou no instituto o jovem e recém-formado em sociologia Carlos Estevam Martins, o qual se identificou com o trabalho do grupo. Logo estariam a um passo da criação do CPC, com a participação de Chico de Assis, Leon Hirszman e o próprio Vianinha, entre outros. A produção teatral *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, dirigida por Chico de Assis, contando com a força do ISEB, através de Carlos Estevam, deu então um impulso ao movimento cultural.

Vianinha sofre, com esta experiência, uma revisão de seus conceitos teatrais, particularmente sobre o teatro popular. Passa a existir, nele e nos companheiros citados, uma preocupação com a mobilização das massas através do teatro. O Arena, na avaliação destes artistas, não atingia o público popular, deste modo, não mais os satisfazia. Conforme afirmação de Vianinha, sentiram a necessidade de produzir “conscientização em massa”, “em escala industrial”, para fazer frente ao poder econômico burguês. Um movimento de cultura de ampla ação, conforme pretendiam implementar, precisava de algo mais, que não podia ser executado por um autor ou ator. Era preciso massa, multidão. Não precisavam de obras excepcionais. O movimento, sim, este é que precisava ser excepcional para superar as condições objetivas que monopolizavam a formação cultural das massas. Para isto, os pronunciamentos artísticos e políticos deveriam ser imediatos, sintéticos, eficazes, mordazes. A conquista de um teatro nacional estaria, obrigatoriamente, imbricada no político. Somente a luta política poderia implantar as condições favoráveis para a existência de um teatro popular, e este, do seu lado, deveria servir à luta do povo, como seu veículo de expressão (PEIXOTO, 1983, p. 90).

Sob este pensamento, foi fundado o CPC, durante a realização de um curso de história da filosofia, ministrado por José Américo Peçanha, na UNE. No auditório da entidade, foi aprovada a criação do CPC em Assembleia Geral, como órgão cultural da UNE, com autonomia administrativa e financeira, contando com a presença de mais de 800 estudantes, em março de 1962.

Os primeiros departamentos criados foram os de teatro e cinema. Temos uma ideia da profunda relação da produção cultural deste movimento com o país, quando lemos a lista de nomes que, inicialmente, o compuseram⁹.

O movimento expandiu-se em diversos CPCs pelo Brasil afora. E costumava trabalhar inclusive sob enfrentamentos policiais. Os militantes, nos moldes *agit-prop*, cumpriam pautas de assuntos nacionais prementes, relacionados às situações do momento, que era democrático e se caracterizava pelas greves, pelos manifestos populares e outras expressões contestatórias. Eclosões destas manifestações aconteciam a qualquer instante.

As práticas do CPC inspiraram-se nas experiências vividas por grupos de artistas e pelo povo da Rússia pós-vitória bolchevique de 1917. Com a preocupação de socialização do conhecimento, saíram às ruas para difundir suas ideias sociais e políticas através da arte. Os russos realizaram propaganda maciça: milhares de soldados, entre trabalhadores, chegaram a representar cenas de massas. De atores do plano real, passavam para o ficcional com o fito de comemorar suas vitórias ou propagar o novo ideário político¹⁰. Estas manifestações transformaram-se num movimento de repercussão internacional, que receberam o nome de *agit-prop*, do russo *agitatsiya-propaganda*, agitação e propaganda. Para disseminar informativos e insuflar ânimo revolucionário, os agentes desenvolveram inúmeras técnicas ágeis de comunicação, como o “jornal-vivo”, o “teatro invisível”, entre outras (GARCIA, 1990).

⁹ O CPC teve três diretores: Carlos Estevam, Carlos Diegues e logo depois Ferreira Gullar. A frente do departamento de teatro teve como componentes: Oduvaldo Viana Filho (Vianinha), Francisco de Assis, Flávio Migliaccio, Armando Costa, Helena Sanches, João das Neves, Carlos Miranda, Arnaldo Jabor, Joel Barcellos, Cláudio Cavalcanti e Cecil Thiré, entre outros. O departamento de cinema contou com: Leon Hirzman, Cacá Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, Tereza Aragão, entre outros.

¹⁰ Silvana Garcia (1990, p. 22) relata e descreve estes momentos singulares do teatro de militância política. Fornece um exemplo surpreendente do fenômeno, a descrição de *O julgamento de Wrangel*, realizado em Krymskaia. Um teatro de caráter de improvisação de massa, com participação de dois mil soldados do Exército Vermelho, comemorando uma vitória que tiveram sobre o chamado Barão de Wrangel e suas forças, durante a guerra civil.

Utilizaram-se também dos melodramas, do teatro de variedades, do cabaré, do *guignol*, do circo, da *commedia dell'arte* e outras modalidades artísticas. O movimento ganha em teatralidade quando entra na Alemanha, enriquecendo-se com a cultura popular operária através de seus conjuntos corais, misto de dança, canto e poesia e outras tradições populares. Acrescentam-se influências do teatro de vanguarda, ressaltando o Movimento Futurista. Elementos da bandeira estética desta vertente da vanguarda europeia, tais como o teatro “autônomo” e “irreal”, peças curtíssimas, satíricas e simbólicas, serviram ocasionalmente aos objetivos do *agit-prop*, já que ambos combatiam a ideologia do teatro convencional da classe burguesa. Com o intento de atingir o máximo possível da população, criaram trens e barcos de agitação, nos quais montavam um esquema itinerante educativo com atividades diversificadas, incluindo danças populares, conferências, cantos, cinema, teatro etc.

Essas experiências históricas estimularam em nosso país, pela primeira vez, no Estado de Pernambuco, em 1961, uma iniciativa do governo estadual de Miguel Arraes, apoiada por um grupo de artistas e intelectuais, como Paulo Freire, Ariano Suassuna, Francisco Brennand e Hermilo Borba Filho, entre outros. Juntos fundaram o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP). Conseguiram, notadamente, uma abrangente ação social que incluía atividades culturais e educacionais. A Pedagogia do Oprimido de Paulo Freire¹¹ fez parte desta experiência educacional, que se estendeu até mesmo ao âmbito da saúde, com um Serviço de Assistência Itinerante Médico-Sanitário. O movimento desenvolveu amplas atividades culturais para atender a seus objetivos sociais, incluindo o artesanato, as artes plásticas, o cinema, a música, o canto, a dança, a literatura e o teatro.

Foi esta iniciativa que inspirou o CPC da UNE no Rio de Janeiro, que chegou a possuir uma editora de livros, uma gravadora de discos, uma agência de distribuição, ateliês e oficinas de artes gráficas e plásticas, de fotografia, de teatro e também um caminhão-palco para espetáculos.

¹¹ Método de alfabetização de adultos ligado à corrente pedagógica libertária que abrange quase todas as tendências antiautoritárias em educação, entre elas a anarquista, a psicanalista, a dos sociólogos e também a dos professores progressistas. Teve à frente os nomes de Lebrete, Freinet, Vasquez e Miguel Arroyo.

A atividade cultural foi tomada como instrumento valioso para a “frente nacional” que visava mudanças sociais. Contudo, os acontecimentos imperiosos de ordem social e econômica ditados pela política internacional não demoraram a frear todas as atividades das diversas áreas, ligadas direta ou indiretamente às propostas da “frente única” dos nacionalistas e da “nacional-democrática” dos comunistas. Ambas, aliadas, abrigavam-se na referida “frente nacional”. O sonho social não foi muito longe. Se na década de 1950 este agrupamento, criado para efeitos de uma mesma ação política de diversos segmentos sociais com interesses opostos, conseguiu amenizar o fato de que o projeto nacionalista interessava antes de tudo à burguesia, e depois aos brasileiros em geral, nos anos 1960 vê-se enfraquecido após tantos desacertos governamentais. Diga-se, seguramente débil, sem estruturas para conter o avanço do ideário de oposição da ESG, sob os auspícios da política econômica democrática antissocialista e protecionista do governo americano (EUA), sobre nosso país.

A derrocada foi inevitável. As vozes de toda esta política cultural, onde se alojava o teatro político e de vanguarda nacional, foram abafadas pelo golpe de 1964. Com esta aparente dissolução, o CPC, apesar da curta existência, entra para a história da cultura brasileira como abrangente experiência de cultura popular no país. Fica conhecido como um grande articulador da produção cultural feita para o povo (MOSTAÇO, 1982). A entidade cultural, daí em diante, será uma espécie de referência mítica de luta pelas liberdades. O seu teatro, conseqüentemente, passa a figurar para a futura geração conceitos de resistência e de engajamento social, de teatro político, teatro popular, teatro de rua, teatro alternativo, teatro engajado, teatro didático etc. (GUINSBURG et al., 2006). Enfim, passa a ser visto como uma espécie de símbolo de militância.

O teatro ligado a estes conceitos começa a pulular nas metrópoles, através de grupos que se constituem, como “pirilampos contra faróis”¹², batendo-se de frente contra o sistema. Todavia, Atos Institucionais do regime de intervenção, paulatinamente, vão encurralando o movimento geral. A repressão culmina com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), de dezembro de 1968.

¹² Termo alusivo ao título da dissertação de mestrado de Maria Conceição Acioli Siqueira (2001), atriz bonequeira, ex-presidente da Federação de Teatro Amador de Pernambuco, de Olinda, falecida em São Paulo em 2004.

Importante lembrar que, se o governo baixou este ato para esmagar os movimentos de rebeldia no país, especialmente os de luta armada, ele também não ficou isento de ataques, como o da chamada “Noite de São Bartolomeu”, de 26 de janeiro de 1969. Enquanto acontecia um bombardeio dos guerrilheiros no Palácio Bandeirantes, sede do governo paulista, outro semelhante ocorria longe dali, no Quartel-General do II Exército, no bairro do Ibirapuera, causando pânico entre os militares. Ao mesmo tempo, na Cidade Universitária, a Academia Militar de Polícia desmoronava com a explosão de 100 quilos de dinamite e o Campo de Marte era ocupado por cinco militantes da Vanguarda Popular Revolucionária. Sentinelas dominados, controles avariados, enfim, “o desfecho de um plano perfeito, destinado a criar um clima de guerra civil” (JOSÉ; MIRANDA, 1980, p. 36).

Embora tenha sido meticulosamente planejado, o plano de ataque não foi suficiente, no contexto geral, para abalar as estruturas do poder vigente. Inclusive, o momento de seu acontecimento foi considerado inapropriado por Carlos Marighella, o comandante da Ação Libertadora Nacional (ALN), importante foco de resistência no país.

O movimento cultural engajado, em meio aos demais, nas lutas sociais, face aos imperiosos acontecimentos, começava a reexaminar processos históricos, reavaliando ações e principalmente questionando a ideologia hegemônica do “frentismo” político, alojada em todas as bases.

Neste processo, cresce também a expressão da contracultura no país, que, embora em sintonia com o plano internacional em que sucedeu, aqui, além de ser avesso ao discurso autoritário de qualquer natureza, adquire analogia com a reação ao regime político vigente. Numa tentativa de revelar o estado de estagnação das formas de comunicação da cultura brasileira, constroem ou reconstroem formas de expressão. Exemplo disto é o fato de o manifesto concretista brasileiro dos anos 1950 ser reativado e reapropriado pelas bases conceituais do tropicalismo. Uma espécie de reação contra aquilo que consideravam como “vanguardas salvacionistas e expressões reacionárias”. Produções de Caetano Veloso ilustram o momento em que o nacional-desenvolvimentismo de JK, na forma física de Brasília, desmancha-se em um “monumento de papel crepom e prata”, na letra de *Tropicália*, canção que consagrou o movimento tropicalista.

No teatro, a expressão modernista é reativada pelas bases conceituais mais radicais ainda, cuja ilustração pode ser buscada em *O rei da vela* (1933), de Oswald de Andrade, pela encenação do Oficina (1967), sob direção de José Celso Martinez. Esta expressão da união antropofágica dos dois movimentos, modernista e tropicalista, disparada pela metáfora do texto, na versão deste grupo, foi uma considerável síntese de um processo de reavaliação dos anos 1920 aos 1960. Uma interpretação peculiar sobre o processo social, político e cultural brasileiro, expressando o pessimismo e a frustração de uma juventude que, abalada pelo cerceamento de suas liberdades com o golpe militar de 1964, já acumulava revoltas históricas. Na expressão de Alberto D'Aversa, insubmissa a qualquer “camisa-de-força” cultural, a produção de *O rei da vela* mostra com pessimismo cínico e profético um caldo da vida brasileira em seus últimos decênios: “ditadura, crise econômica, pessimismo, velhas estruturas ruindo, o poder de uma burguesia devorada pelo dólar e nazismo, o entreguismo e covardia alojados no ufanismo verde-amarelo, o mito da revolução social semi-abstrata”. (D'AVERSA, 1982, p. 155).

O filme *Terra em Transe*, outra produção desta fase, do cineasta brasileiro Glauber Rocha, constituiu-se também em significativo documento para exame deste fenômeno.

Apesar destas reações, de modo geral, a partir de 1969, por conta da repressão política, há uma tendência de perda de consciência crítica do cidadão. Considera-se, historicamente, uma fase de “vazio cultural”, que se caracterizou pela efetiva desativação dos aparelhos políticos clandestinos, pelo recrudescimento da censura sobre as diversas manifestações culturais, principalmente as de vanguarda, pelo fim de todas as manifestações públicas. Registra-se, naquele momento, um país em dias de terror político: perseguições a qualquer cidadão comum, bastando que seu discurso fosse questionador; inúmeros exilados e presos políticos; detonação de diversos “aparelhos” ilegais de comunicação e de articulação política etc.

O pior estaria ainda por acontecer: o Decreto-Lei de 1971, que concedia ao Presidente da República o direito de editar “decretos – secretos”. Neste mesmo ano, chegou a ser decretada a pena de morte contra diversos terroristas de esquerda, depois comutada em prisão perpétua. Com isto, não é preciso dizer das

organizações de resistência, principalmente as que se armaram através da tática de guerrilha, trituradas a peso de assassinatos e torturas. Vai de roldão neste retrocesso a produção cultural do país, para o qual se tem a ilustração escandalosa do “caso Wladimir Herzog” (1975), jornalista detido “apenas para prestar depoimentos” no DOI-CODI¹³, em São Paulo, em seguida encontrado morto, como “suicida” nas dependências do órgão.

Em que pese o signo da repressão, o “teatro como meio e não como fim”, herança do *agit-prop*, não se apagou totalmente e um processo reavaliativo acena no cenário do teatro engajado.

1.3. Repensando o “nacional e o popular” a partir de experiências do CPC

A intelectualidade militante, sem perceber os imperiosos fatos econômicos e políticos que rondavam seus projetos, apostou neste processo político, e por isto passou a sofrer algumas severas críticas, amargando seus ideais. Na opinião de Mostaço (1983, p. 54), toda a cultura considerada de esquerda embarcou numa espécie de canoa furada, e esta seria o ideário populista da “frente nacional”. O crítico, em um de seus ensaios de avaliação do movimento, não poupa o Arena, o CPC, o Cinema Novo, a Bossa Nova, a Alfabetização de Paulo Freyre, a Literatura Engajada, a Música de Protesto, entre outros, que serviram de expressiva sustentação intelectual à ideologia hegemônica do “frentismo” político. O ensaísta alerta para que a cultura não seja tomada como serviço. Aponta a exigência de outras intervenções que, ultrapassando a mera luta ideológica das tarefas políticas no desafio do Estado, possam desembaralhar os conceitos de cultura nacional e popular, tanto da ideologia de esquerda populista, quanto da direitista do governo de ditadura militar.

Em que pesem as circunstâncias e as críticas, do naufrágio dos projetos democráticos culturais salvaram-se, pelo menos, a teimosia e o discurso dos sobreviventes. A atuação política do CPC, por exemplo, não deixou de reerguer os

¹³ Destacamento de Operações de Informações – Centro de Operações de Defesa Interna.

farrapos de sua bandeira e de sua voz em Carlos Estevam Martins, ainda apostando no fenômeno de refluxo, para continuidade da luta estudantil dos anos posteriores:

O movimento estudantil acreditava que as transformações estruturais só poderiam ocorrer se contingentes cada vez maiores da população se envolvessem no processo de luta política. Se tratava então, de oferecer às massas ainda não mobilizadas os conhecimentos, as motivações e as informações que poderiam favorecer o seu engajamento na luta social e política. O objetivo era ampliar a participação da população, e ampliar em curto prazo, porque havia um programa do governo voltado para a reforma de base. Este programa estava sendo crescentemente combatido pelos interesses conservadores e reacionários, e o movimento estudantil sentia que era seu dever contribuir para que os setores apáticos da população lançassem o seu peso no conflito político de forma a evitar que os golpistas fossem vitoriosos. Acima de tudo, existia a consciência de que as contradições se aguçavam dia a dia e de que a história avançava em marcha acelerada. Aqueles que hoje criticam o CPC ignoram essa ação de base. A geração atual desenvolveu-se num contexto histórico diferente. É uma geração que não conheceu o gosto da vitória. Ela cresceu nas catacumbas, marcada pelo refluxo do movimento de massas e por toda uma série de derrotas políticas (MARTINS, [s.d.])¹⁴.

No entanto, na área teatral, os militantes fazem a leitura dos farrapos, repensando o CPC, tentando tirar do poço a estética reduzida ao discurso político. Para isto há uma tentativa de reconduzir o teatro, principalmente o popular, sobre seus próprios trilhos, sem confundi-lo com a cultura de massa, livrando-o da responsabilidade de uma revolução, peso que o fazia afundar. Não seria demais, neste momento, dar um pouco de atenção às palavras de Eric Bentley, quando avaliava o significado do teatro engajado:

O teatro é uma ameaça, mas perderia essa sua característica ameaçadora se se deixasse submergir pela comunicação de massa. Ele representa aquilo que os poderes que estão por trás da comunicação de massa gostariam de ver submerso. Ele é o último refúgio, ou um dos últimos refúgios, da associação de seres humanos, da simples reunião de pessoas com interesses comuns, num local menos gigantesco e esmagador do que um estádio. Um acontecimento teatral não é outra coisa que não ele mesmo; não é visto nem ouvido ao mesmo tempo pela nação inteira. Não há nele nada além daquilo que qualquer pessoa presente possa ver e ouvir; é uma operação humana que se esgota dentro de si mesma. Isto constitui não só uma parte do seu encanto, mas também uma parte de sua importância, e é assim que o fato está começando a ser encarado. (BENTLEY, 1969, p. 177).

¹⁴ Depoimento de Carlos Estevam para o semanário esquerdista *Movimento*, que, na época da ditadura, funcionava utilizando o logotipo do jornal francês *Le Monde*. Somente nos anos 1980 a Central Única dos Trabalhadores (CUT) colocou seu logotipo no periódico.

Os cepecistas começam a usufruir do espólio herdado da própria luta, mas com a dose de humildade recomendada pelo crítico inglês. Para o teatro de rua que vão disseminar junto à futura geração, eles se atêm à forma, questão que menos os preocupava em sua juventude. Do material que sai da representação dos palhaços, dos bobos, dos folguedos, da *commedia dell'arte*, do mamulengo etc., que servia como veículo das mensagens rápidas com seus objetivos de transformação do mundo social, passa-se a extrair melhor a seiva que dá a liga entre a estética do popular e a política.

Percebendo que o maior resultado do trabalho do CPC foi para os seus integrantes e não para quem ele levava o trabalho, sentem a necessidade de atingir uma profundidade cultural na sua produção. Observam que, para vingarem seus propósitos políticos, deveria ter existido um trabalho de continuidade na experiência, o que reconhecem não ter acontecido.

Numa entrevista a Ivo Cardoso, em 1974, Vianinha admite que realizou espetáculos teatrais em todas as favelas do Rio de Janeiro, mas, tendo realizado um ou dois em cada uma, vê nisto uma total descontinuidade, ausência de significado. Confessa que a paixão pelo encontro do intelectual com o povo, que para eles era algo muito romântico, informou muito mais aos integrantes do movimento do que ao destinatário da produção. Esta passava, e o povo continuava com seus problemas salariais, de organização, de sindicato, de lutas:

E nós estávamos lá, dávamos uma pequena contribuição através de um espetáculo, mas aprendíamos mais com eles. E fomos aprendendo e ao mesmo tempo fazendo um processo auto-crítico de que a cultura, quer dizer, todos aqueles elementos que nós tínhamos adquirido e de que nós éramos representantes enquanto elite minoritária, com os frutos da cultura humana, nós descobríamos que, a um certo momento, nós estávamos reduzindo esse trabalho e essas conquistas de cultura a ir para o sindicato e fazer uma peça chamada Auto de Tutu Tá no Fim, de dez minutos: defendendo uma pessoa ganhar o aumento do salário, e não sobre os problemas culturais muito mais profundos da sociedade brasileira. [...] O processo cultural, o aprofundamento cultural, tem de hoje ser feito diante das forças que absorvem cultura na sociedade brasileira. Eu não posso inventar outros componentes da absorção de cultura. O processo cultural deve ser feito de quem vive e absorve esse troço [...] nós sentíamos que um processo cultural de grande profundidade, ligado à massa do povo brasileiro, só pode ser feito em nível governamental, em nível estatal. Não existe a possibilidade no setor cultural, das transformações serem feitas por eles mesmos, a não ser aquelas que eles fazem na organização de assessorias para os seus problemas específicos, de estudo das suas reivindicações, da situação da metalurgia no Brasil. (CARDOSO, 1983, p. 175).

Talvez a melhor crítica tenha vindo dos próprios militantes, no que diz respeito ao CPC. Vianinha admitiu que as apreciações refletiam a consciência dos erros cometidos. Na sua avaliação, o objetivo de atingir um grande público levou-os a adotar um certo esquematismo na conceituação do problema cultural, o que diminuiu o nível de qualidade artística de suas produções (GUIMARÃES, 1984, p. 36). A este respeito, Ferreira Gullar, analisando a relação entre a cultura e a política, chegou a dizer o mesmo, porém considerou as circunstâncias históricas para defender a radicalização (GULLAR apud GUIMARÃES, 1984, p. 32). Armando Costa, por sua vez, vê estes erros com possíveis acertos, como uma espécie de escola para muitos que se profissionalizaram no cinema, na TV, no teatro etc. Mas igualmente admite que jamais foi alcançada a função específica à qual se propunha o CPC, acentuando que “a Cultura Popular, hoje sambemos, é algo muito mais complexo, diversificado, abrangente, misterioso, do que nossa vã utopia poderia perceber” (COSTA apud MOSTAÇO, 1982, p. 62).

De fato, é visível o esquematismo conceitual do movimento e o descaso em relação à forma, quando se lê posições de liderança como a de Carlos Estevam, que mais tarde confessa:

O Chico de Assis queria aplicar técnicas de Brecht e eu disse: “nada de Brecht por aqui”. Quer dizer, nós tínhamos tanta autoconfiança que vinha alguém falar em Brecht, no caso um teatrólogo, e nós dizíamos que Brecht não entendia nada daquilo que estávamos fazendo, que não queríamos efeitos de distanciamento, mas o máximo de aproximação possível (ESTEVAM apud MOSTAÇO, 1982, p. 60).

O saldo mais positivo do CPC talvez se deva justamente à autocrítica. Repensando e rediscutindo a própria atuação, a intenção passou a ser a utilização de todos os instrumentos culturais já conquistados para a construção de espetáculos de mais categoria. A tentativa, daí em diante, seria a de fazer trabalhos que repensassem o significado da cultura brasileira, abandonando a postura de um trabalho, como eles mesmos denominaram “um pouco demagógico, atingir as massas populares encaracterizada e desorganizadamente. Então era voltar a um trabalho intelectual de grande profundidade, tentativa de profundidade, etc...” (PEIXOTO, 1983, p. 177).

No processo de reavaliação fundaram o Grupo Opinião. Mais maduro em termos ideológicos e estéticos, o grupo teve larga repercussão histórica, sendo

bastante citado o espetáculo *Se correr o bicho pega, se ficar o bicho come*, de Vianinha e Ferreira Gullar, como um momento culminante do teatro de resistência cultural e política (PEIXOTO, 1983, p. 177).

Em que pesem as concepções ou revisões conceituais que cresciam nos processos de encenação, o governo militar, na contramão, trabalhou com a força do poder a concepção sobre o termo “nacional e popular”, de acordo com o ideário da ESG. O ideário, finalmente imposto, conduziu a primeira Política Nacional de Cultura, aprovada em 1975, na gestão ministerial de Ney Braga.

Atribuindo ao termo “teatro empresarial” a referência à categoria que se utilizava do teatro como empresa cultural, sem um necessário compromisso de engajamento social, frisamos que esta categoria teatral, neste período, serviu-se também do termo “nacional popular” para defender-se da Censura Federal e manter-se sob a proteção do governo em vigor.

A Política Nacional contemplou basicamente este setor, que soube se organizar, dialogar com o governo em caráter de submissão à definição da cultura brasileira elaborada nas Diretrizes para uma Política Nacional de Cultura, como aquela que contribuía para a formação e a identificação da personalidade nacional.

Sendo a cultura considerada como construtora da personalidade, deveria ser defendida pelos brasileiros como sua expressão mais alta, do mesmo modo como se defendia o território, os céus e os mares pátrios (RENAN, 1978).

O teatro, indistintamente, era visto em sua expressão como uma espécie de inimigo, um ingrediente subversor da obediência e da concordância, que colocava em risco a cordial e patriota direção que o governo dava à cultura. Em suma, um empecilho para o controle do país pelas forças militares, tão disciplinadas. Sabemos também que as causas para o esconjuro do teatro não eram tão simples assim, e estavam, evidentemente ligadas ao que ele traz consigo do mito de Prometeu – desde que possua ingredientes para tal, na sua manifestação. Com isto, também o teatro empresarial, que em meio ao desamparo governamental via-se em apuros, com textos e espetáculos interditados, propôs-se então, além da devida aplicação do termo “nacional”, a fazer bom uso também e principalmente do termo “cultura”, de um modo que não contrariasse o ideário do governo. Assim, através de uma política de cordialidade com a oficialidade governamental, conseguiu conduzir um representante à direção do Serviço Nacional de Teatro (SNT), o empresário Orlando

Miranda, que garantiu a implementação de medidas teóricas das Diretrizes e as práticas do Plano de Ação Cultural (PAC), lançado em 1973, favorecendo diretamente o setor empresarial através do órgão. Ganhou divulgação na mídia para as produções do eixo Rio–São Paulo, cobertura de despesas com hospedagem, alimentação, transporte e publicidade para as excursões, além de cachês fixos e auxílio para temporadas fixas em prédios teatrais, que também recebiam verbas para restauração. A Política de Estado priorizava o incentivo à concorrência e à qualidade, dentro dos moldes instituídos:

O problema da qualidade é prioritário por ser o responsável pelo próprio nível de desenvolvimento. Cabe ao Estado estimular as concorrências qualitativas entre as fontes de criação. Mas para que haja boa qualidade, é necessário precaver-se contra certos males, como o culto à novidade (MOSTAÇO, 1983, p. 19).

A perseguição ao culto da novidade expurgava a produção teatral brasileira que se situava na linha experimental, fora daquele eixo empresarial. O termo “nacional e popular” de que se utilizara o populismo passou a servir, desde que realizada a assepsia conceitual, para que o governo militar pudesse qualificar a sua acepção de cultura. Premido pela necessidade de definição de uma política cultural de recuperação da cultura popular para combater desnivelamentos entre a cultura de massa e a alta cultura, exigida pela UNESCO¹⁵, o governo adequou o termo a um conceito estático e ossificado de folclore, de forma que não comprometesse seu organismo e mantivesse o povo sob a batuta de seu ideário. Se o “nacional” fosse consagrado como um qualificativo do espírito de um povo que faz a sua nação através de sua expressão popular, poderia servir, naquele momento, aos objetivos do governo intervencionista. E foi o que aconteceu. Acrescenta-se a facilidade que houve para explorar o “popular”, dada a elasticidade conceitual do termo.

Por mais que se impusesse o ideário do governo, a reflexão sobre as práticas oposicionistas de engajamento social não deixou de avançar nos setores artísticos, atitude que também trouxe transformações para o campo teórico. A partir das reconsiderações sobre o caráter “nacional-popular” na produção cultural (BETTI, 2006, p. 196), despontaram novas concepções de práxis (teoria + prática), notadamente entre artistas que mantinham a preocupação com a questão do

¹⁵ United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

popular, uma tendência em buscar matrizes no filósofo comunista Antonio Gramsci (1891-1937)¹⁶, para o qual a identificação de teoria e prática funda um ato crítico, “através do qual pode-se demonstrar que a prática é racional e necessária ou que a teoria é realista e racional” (GRAMSCI, 1989a, p. 51). Fernando Peixoto contribui neste sentido elaborando premissas para aqueles que persistem em dar um cunho nacional-popular a encenações. Estas, na sua opinião, devem possuir uma perspectiva teatral cujos signos, em sua totalidade, devem ser buscados na vida real, na cultura nacional de um povo. Um espetáculo “nacional-popular” deve ter suas raízes no momento histórico de determinada nação. Designa o sentido de vanguarda, sendo esta, não a de um artista individual, mas a de um povo empenhado em sua libertação. Não se traduz mais aí o pensamento que moveu os cepecistas no período pré-1964, que era o de levar a arte popular para o povo, pois o novo empenho é tentar descobrir pela ciência e figurar pela arte, a concreta particularidade da vida social de um povo.

Este pensamento norteador para a encenação anima-se na concepção humanista e historicista de Gramsci. Para o filósofo, o intelectual deve assumir um papel ativo neste processo de construção da cultura. A expressão “nacional-popular” se redimensiona como forma de revolução capaz de articular o povo e setores intelectuais contra a cultura dominante, quando estes sabem viver e elaborar os sentimentos populares, conscientes de sua função social educadora (GRAMSCI, 1978, p. 108). A transformação será possível se o bloco histórico estiver devidamente configurado e fortalecido, em condições pré-revolucionárias para promover mudanças sociais. Para Gramsci, nenhuma sociedade se dissolve ou é substituída enquanto estas relações não atingem um nível de desenvolvimento em todas as suas formas. As formulações de superestrutura se caracterizam como

¹⁶ Para o pensador, história e filosofia são inseparáveis, formam um bloco. Gramsci concebe a filosofia como criadora. Objetivando vê-la assim, sem contudo cair no solipsismo e em concepções mecanicistas, coloca a questão de maneira historicista e na base da filosofia a vontade (a atividade prática ou a política) racional, não arbitrária, que se realiza enquanto corresponde às necessidades objetivas históricas, o que significa para ele a própria história universal no momento da sua atuação progressiva. Se esta vontade, diz ele, é inicialmente representada por um indivíduo singular, a sua racionalidade é atestada pelo fato de ser ela acolhida por um grande número, “e acolhida permanentemente, isto é, ela se torna uma cultura, um ‘bom senso’, uma concepção de mundo, como uma ética adequada à sua estrutura. Deve-se entender ‘criador’ no sentido relativo de pensamento que modifica a maneira de sentir do maior número e, em consequência, a própria realidade, que não pode ser pensada sem a presença deste ‘maior número’. Criador também, no sentido em que ensina como não existe uma ‘realidade’ em si mesma, em si por si, mas apenas em relação histórica, com os homens que a modificam” (GRAMSCI, 1989a, p. 33-34).

orgânicas quando atendem à necessidade em nível de estrutura, ou seja, se servem para a organização das massas, porém, com atenção às suas necessidades psicológicas e culturais, abrindo com isto espaços concretos para seu amplo movimento (GRAMSCI, 1989a, p. 138). Acrescenta-se que o bloco histórico é feito do homem, o qual Gramsci concebe como uma composição de elementos puramente subjetivos e individuais e de elementos de massa, objetivos ou materiais, com os quais o indivíduo está em relação ativa. Portanto, transformar o mundo exterior, as relações gerais, significa, para o filósofo, fortalecer e desenvolver a si mesmo.

Esta concepção histórica faz percebermos com mais clareza a fragilidade da frente nacional anterior ao último golpe militar em nosso país. Mais ainda, a falta de consistência para as reformas de base, nas quais apostava o movimento cultural da UNE e conseqüentemente o CPC. O ideário tecido por Fernando Peixoto para que uma proposta do teatro pudesse se estabelecer dentro do realismo crítico “nacional e popular” estaria sendo um alerta para a reformulação de conceitos e práticas. Apenas salientamos que este ideário não deve ser confundido com uma linha determinista de conduta teatral em nível de forma, mas sim entendido como busca de uma relação mais definida entre forma e material, no exercício de superação histórica. Esta superação é que vai dar o sentido da enformação do produto teatral, conforme situa Liev Vygotsky (2001, p 177)¹⁷, que define como material e forma os dois conceitos básicos com os quais opera, quando analisa a estrutura de uma expressão. O autor entende como material tudo o que o autor usou como já pronto: relações do dia a dia, histórias, casos, ambiente, os caracteres etc. Em suma, tudo o que existia antes da narração e pode existir fora e independentemente dela, caso alguém narre, usando suas próprias palavras. O “material” é o que, geralmente, vem sendo tratado como “conteúdo” de uma obra de arte.

¹⁷ O pensador russo defende a ideia de que a própria disposição dos acontecimentos na narração, a própria unificação das frases, representações, imagens, ações, atitudes e réplicas estão subordinadas às mesmas leis dos encadeamentos artísticos a que estão subordinados os encadeamentos dos sons na melodia ou das palavras no verso. Da mesma forma que o procedimento poético, o procedimento do ator na enformação do material em exercício é racional e dirigido, obedecendo também às mesmas leis dos encadeamentos artísticos. Do ponto de vista desta concepção, digamos, o verso não é um conjunto de sons que o constituem, mas sim uma sequência ou alternância da sua relação. Se deslocarmos as palavras no verso, a soma dos sons que o constituem – isto é, o seu material – continua inviolável, mas desaparece a forma, o verso. Assim como em música a soma dos sons não constitui a melodia, e esta é o resultado da correlação de sons, todo procedimento em arte é, no fim das contas, construção e composição do material.

O raciocínio de que Gramsci valeu-se para fins didáticos, relacionando as forças materiais ao conteúdo e as ideologias à forma, corrobora Vygotsky em relação ao significado atribuído à enformação no processo desta busca de superação.

Grupos teatrais começam a ganhar espaço a partir de 1977, quando ressurgem forças das universidades e a bandeira pelo Movimento de Anistia se levanta. Recupera-se, aos poucos, um clima, no qual se envolvem muitos agentes das artes cênicas, no próprio seio da política cultural do governo, abrindo-a para a recepção da linguagem que surgia pela necessidade de expressão de identidade, sem distorções, com vistas à superação dos conturbados anos 1960 e dos difíceis anos 1970, vividos por todos. Entre as demais tentativas de recuperação cultural, cria-se o Mambembão, um projeto do SNT, que nasce, à primeira vista, como um projeto visando manter sob controle “a cordial cultura brasileira”, mas, na verdade, contendo reflexos dos processos de reavaliação do “nacional-popular”, de certo modo, corroborando o teatro que pautava as produções pelas veredas alternativas, buscando reabrir caminhos para o teatro brasileiro. O projeto correspondia, a princípio, às expectativas de muitos críticos teatrais, de produtores teatrais alternativos que atuavam ou profissionalmente ou como amadores, dentro ou fora do Movimento Nacional de Teatro Amador. Esta categoria teatral caracterizava-se como movimento político organizado, levantava heranças de lutas históricas e empenhava-se na reconstrução da linguagem do teatro popular (CONFENATA, 1981).

Este movimento, nascido entre outros como reação aos imperativos que causaram o “vazio cultural” durante o governo de regime militar, gradativamente adquire forças. Amadores do país começam a se reorganizar (MOREIRA, 1996, p. 49), criando federações em torno de uma central, a FENATA, que logo passa a ser Confederação Nacional de Teatro Amador (CONFENATA). Observa-se, dentro deste quadro, a atuação dos partidos de esquerda, que, reduzidos à condição de clandestinidade, refugiavam seus setores culturais em movimentos como este, ensinando grupos teatrais a se mobilizarem e se organizarem. Estimularam, inclusive, os movimentos federativos a intervirem de forma sistemática nos programas políticos de Estado, procedimento bastante produtivo para ambos os lados, sabendo-se da dificuldade pela qual todos passavam, no embrionário

processo de retomada de debates e de reconstrução de políticas culturais, para a defesa das necessidades culturais de cada região.

O TUOV atuou de forma independente da organização, mas sistematicamente ao lado do movimento, particularmente da Confederação de Teatro Amador de São Paulo (COTAESP), que abrigava alguns partidos de esquerda na sua conjuntura, destacando-se o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8). Esta confederação soube conduzir com habilidade um diálogo com o governo estadual de São Paulo naquele período. Um dos produtos desta política foi a publicação do livro *Em busca de um teatro popular* (1981), em 3ª edição nacional, atualizada. O mais importante é que, desta vez, a obra atingiu todos os amadores organizados do país.

O GUTAC, neste processo, em 1980, une-se a outros grupos de sua região e lidera a criação da Federação Sul-Mato-Grossense de Teatro Amador (FESMATA). No ano seguinte consolida-se como movimento federativo e se integra à Confederação. O mesmo processo ocorre em muitos Estados, e o Teatro Amador, através da organização política, faz-se respeitar perante os órgãos públicos culturais.

A obra de César Vieira, ao penetrar neste ambiente, faz o TUOV, antes apenas conhecido em São Paulo e no exterior, inclusive premiado por duas vezes em Cuba e Venezuela, tornar-se um grupo paradigmático para o movimento.

A importância da penetração desta edição no ambiente amador consistiu em dois pontos básicos da obra: o posicionamento político e o modo de organização de grupo.

O primeiro, que move o procedimento do segundo, mostra antes de tudo o teatro político em sua natureza. Há uma preocupação virtuosa em levantar situações de miserabilidade sociocultural pela qual passa o país nos períodos de 1968 a 1977, através de informações de jornais, avaliações governamentais e estatísticas do IBGE. Sustentado nestes dados, o autor tece comentários críticos sobre a situação do teatro, da televisão, movimentos de militância teatral e a Censura – tudo isso estabelecendo uma relação com as necessidades do público que deseja atingir.

O segundo desenvolve-se num sistema de organização de célula, um modo de vivência, interna e externa, para enfrentar todos os problemas levantados.

Após a metade da década de 1980, este processo já vai fazer parte dos debates, com o retorno dos festivais, congressos e seminários. Os amadores,

definidos pelos objetivos políticos na reconstrução da linguagem nacional, com especial atenção para o resgate da identidade cultural, considerando-se a diversidade do país, concretizam então o diálogo com o governo e com a classe empresarial, para a conquista de maior espaço. Exemplo disto é a integração da “Carta de Arcozelo” nas resoluções do II Congresso Brasileiro de Teatro Amador, da CONFENATA (1981), documento resultante do I Seminário Nacional de Arte Cênica (1979). Neste, todas as entidades amadoras e profissionais fixaram a posição pela criação de uma Fundação Nacional de Artes Cênicas em substituição ao SNT, pontuando duas condições básicas para sua existência: (1) a garantia da participação do movimento teatral nas decisões; (2) o respeito às características regionais heterogêneas, através da presença de representantes das diversas realidades sociais e culturais no Conselho Normativo e Consultivo do órgão, indicados pelas diferentes entidades de classe (CONFENATA, 1981, p. 56).

Somados os esforços, o SNT transformou-se, não ainda em Fundação, mas no Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), que tentou corresponder pelo menos a algumas das expectativas do movimento, sobretudo fazendo valer seu empenho em apoiar produções nacionais que imprimissem a personalidade brasileira. Atitude que vai refletir no projeto Mambembão-Mambembinho, que tentava figurar a linguagem teatral que se praticava no país, até então bastante ignorada pelos grandes centros metropolitanos (Percebe-se que o incentivo à produção partia basicamente do ponto de referência do eixo Rio-São Paulo. Os produtos do interior do país deveriam ser exibidos ali, não havendo ainda leis de incentivo para escoamento de produções nos locais de origem. Uma política cultural de inversão deste quadro começa a mudar somente nas últimas gestões de governo democrático e, diga-se, com poucos recursos).

Com ressalvas, este comboio cultural imprimiu uma certa força ao teatro experimental no país, com suas diversas vertentes. A linguagem teatral aventurou-se um pouco mais a transformações e expansões na cadeia produtiva cultural.

Além de alguns grupos já citados em nossa Introdução, que investiram no teatro de formas animadas, há outros também que passaram pelo projeto Mambembão, apresentando pesquisa de linguagem e significativa atuação de engajamento social em suas comunidades de origem, como é o caso do Teatro Experimental do Sesc do Amazonas (TESC). Muitos deles foram ou absorvidos pela

televisão, notadamente a Globo, ou atraídos para o mercado teatral do eixo Rio–São Paulo. Uma propensão que não podia ser diferente, tendo em vista a inexistência de programas que garantissem verbas sistemáticas para o desenvolvimento de uma política oficial de incentivo à produção no interior do país.

A princípio, nota-se nestes grupos uma tendência à utilização do recurso do teatro de animação, construção estética em que a “forma” da obra será a disposição do “material” segundo as leis da construção artística. Ou seja, a forma será parte da composição, que se manifesta como um princípio ativo de elaboração e superação do material, a partir da ordem, da colocação metódica das partes em que este é apresentado.

Pode-se perceber a familiaridade desta tendência estética, presente nos três grupos em estudo, com o realismo crítico posto por Fernando Peixoto, na medida em que se consegue evitar o equívoco de interpretá-lo como estilo de representação no palco, para abordá-lo como valor semântico no processo de materialização dos signos. Vygotsky há muito já sugeria isto, quando ampliou o termo “forma” ao princípio universal da criação artística, evidenciando uma concepção que o subentende como toda disposição artística do material pronto, para suscitar certo efeito estético. É o que ele chamava de procedimento artístico. Toda relação do material na obra de arte será forma ou procedimento de forma, que adquire valor semântico em função da meta geral à qual está subordinado.

O popular no teatro, enquanto elemento que pode ligar-se tanto ao sentido político, embutido no termo, quanto ao da pura pesquisa cênica, é também uma outra questão familiar a estes três grupos em estudo. No entanto, quanto ao Ventoforte, esta familiaridade fica rompida quando Silvia Fernandes (2006, p. 153), para efeitos de sistematização conceitual, separa o teatro de grupo em duas correntes: uma, cuja principal característica é a “intenção de exercitar uma linguagem popular conjugada a uma motivação política”; outra é aquela dos grupos “envolvidos com pesquisa de linguagem cênica, em que a investigação do teatro e a experimentação de novos modos de fazê-lo aparecem, senão como proposta, ao menos como resultado evidente dos processos criativos”. A pesquisadora ilustra a primeira corrente com grupos de São Paulo: o Núcleo, o União e Olho Vivo, e o Truques, Traquejos e Teatro. Já para a segunda corrente, aponta o Ventoforte, o Adrúbal Trouxe o Trombone, o Pod Minoga, o Mambembe e o Pessoal do Victor, os

dois últimos, envolvidos com a dramaturgia de Soffredini. A categorização, embora forneça pistas, acaba limitando a visão sobre estes grupos, uma vez que o sistema de linguagem de cada um não está sendo abordado por Fernandes como o conjunto de elementos com uma organização interna ou, digamos, com uma estrutura. No caso do Ventoforte, não possibilita que este seja visto pela inteireza de suas propostas de investigação cênica, pois seus resultados de processos criativos podem estar apontando relação com a “motivação política”. A mesma limitação acaba sofrendo o TUOV, de modo inverso, pois o conceito estabelecido não permite que este grupo seja enxergado pelo compromisso com o rigor da pesquisa do popular, enquanto cultura, em sua complexidade.

Consideramos mais consequente antes verificar a questão do popular que os envolve, tanto num caso quanto no outro, bem como examinar questões contextuais e ideológicas pertinentes à produção de cada um, a partir do eixo condutor estabelecido, que consiste na relação dialógica entre sociopolítica e estética. Relação que consente divisar determinado valor a cada componente do sistema teatral em foco, sem rejeição de um e/ou outro. Acrescenta-se, conforme já anunciamos na Introdução, a possibilidade de selecionar elementos apropriados para figurar alguns pontos na cadeia da ação cênica, que, combinados adequadamente entre si, permitem por sua vez uma consequente abordagem da linguagem.

CAPÍTULO II

TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO: DO ATO POLÍTICO AO ESTÉTICO

2.1. Um paradigma

O grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), sediado na capital de São Paulo, coloca-se como instrumento de educação social na sua prática. Apresenta um currículo, perseguindo o propósito de obediência aos princípios declarados “na busca do teatro popular”, espécie de código ético-estético inscrito nos termos estatutários de um genuíno Teatro Amador, ressaltando que seus membros colocam seu produto cultural a serviço da comunidade, sem remuneração.

Sua trajetória como grupo TUOV começa com o espetáculo *Rei Momo* (1972) que se estabelece a partir das produções embrionárias *Corinthians, meu amor* e *O Evangelho segundo Zebedeu*. Em seguida, é marcada pela criação e apresentação de vários espetáculos construídos a partir do trabalho coletivo: *Bumba, meu Queixada* (1979); *Morte aos brancos – A lenda de Sepé Tiaraju* (1984); *Barbosinha Futebol Crubi – Uma história de Adonirans* (1991); *Us João e us Magalis* (1996) e *João Cândido do Brasil – a revolta da Chibata* (2002).

Todos estes espetáculos foram elaborados para se adaptarem em quaisquer espaços físicos, tais como o cemitério de uma igreja católica, onde certa vez os artistas se apresentaram, pelo fato de ser mais funcional que o salão paroquial. Em suma, atuam em todos os lugares possíveis: praças públicas, escolas, associações de bairros etc. Ao fazerem esta opção, não significa que não se apresentem em casas teatrais com as tradicionais caixas cênicas, no estilo palco italiano. O que importa para eles é sempre garantir o debate com o público no final de cada sessão. A equipe, quando convidada, viaja pelo país e também pelo exterior. Já percorreu 13 países, entre eles, França (1971), Angola (1981), Argentina (1984), Cuba e Venezuela (1985), Itália (1996).

Em reconhecimento ao seu trabalho, o grupo¹⁸ já recebeu muitos prêmios, entre os quais destacamos os concedidos pela Associação Paulista de Críticos da Arte (APCA): melhor figurino, melhor texto, melhor música em 1971 e melhor espetáculo popular em 1973.

Encontramos seus momentos embrionários no calor dos encontros estudantis, década de 1960, na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (USP), Largo do São Francisco, cidade de São Paulo. Este local, que tem sido palco histórico de lutas nacionais seculares, já deu passagem a protagonistas como Castro Alves, Rui Barbosa e muitos outros ilustres estudantes, para levantarem vozes, seja pela abolição da escravidão, seja pelo movimento republicano, ou pelo fim da ditadura Vargas, entre outras manifestações de envergadura nacional. Verifica-se a culminância do testemunho histórico deste largo, quando nele se concentram as passeatas estudantis contra a ditadura militar, instalada no governo brasileiro a partir do golpe de 1964. Sob o clima daquela década, os estudantes e artistas, nos seus encontros, desenvolveram diversas formas de resistência, tais como a criação de grupos teatrais. Seja tomando a arte como instrumento de luta política, seja unicamente reservando-se o direito de lutar pelo significado superior de liberdade vital ou de plenitude, como no caso do Oficina que também nasceu ali, grupos ou personalidades ligadas a este foco acentuaram a expressão do teatro, trazendo uma significativa contribuição para o cenário nacional.

Neste ambiente, destacamos o jovem dramaturgo e advogado, formado pela Pontifícia Universidade Católica (PUC), Idibal Pivetta, batizado com o nome artístico César Vieira para burlar a Censura Federal nos anos de ditadura. Ao lado de Neriney Moreira, também advogado, Idibal fundou o TUOV. Este foco teatral nasceu em consequência de articulações entre o Teatro dos Onze, do Diretório Acadêmico XI de Agosto, da Faculdade de Direito da USP, e o Teatro Casarão, grupo sediado

¹⁸ Em 2007 registra-se, além de seus fundadores Idibal Pivetta, o César Vieira, e do ator, também diretor e advogado, Neriney Moreira, a presença dos seguintes componentes: Ana Lúcia Silva, atriz, cantora e bancária; Aparecido de Oliveira, músico, mecânico e funileiro; Cátia Fantin, atriz, estudante; Cícero de Almeida, ator e assistente jurídico; Douglas Cabra, ator e massagista; Eliezer Martin, ator, diretor e jornalista; Gil Teixeira, iluminador e dramaturgo; Graciela Rodriguez, atriz, cenógrafa, figurinista e cineasta; Hudson Silva de Oliveira, estudante, ator e músico; Jana Madani, atriz e estudante; José Maria Giroldo, maestro, compositor e professor; Lucas César, ator, percussionista e estudante; Saryda Andara, produtora e atriz; Maria Alice Silva, estudante; Monique Macedo, atriz e vendedora; Oswaldo Ribeiro, ator, diretor, professor e arte-educador; Paloma Siqueira, atriz e estudante; Raul Negrette, músico e ator; Will Martins, bancário, ator e escritor.

perto dali, num porão da Brigadeiro Luiz Antonio, composto de engraxates, bancários, professores, lavadores de carros e outros trabalhadores.

Feita a fusão destes dois grupos, edifica-se uma estética teatral, cujos objetivos perduram até hoje, sinalizando a existência de um teatro atuante, criando uma linguagem para a pedagogia de cena e também para uma pedagogia do espectador, em obediência aos seus princípios ideológicos.

Quase todos os focos de resistência teatral durante a vigência militar, entre os quais nasceu o TUOV, tiveram vida curta. Os que conseguiram marcar significativa presença fizeram-se notar por algumas características básicas na década de 1970: a itinerância, o processo de trabalho coletivo com fundamento no estudo e na pesquisa, sistema administrativo cooperativado, produção de peças curtas, localização em uma sede para ensaios e encontros, temas ligados à problemática social do espectador etc.

Se buscavam localizar-se em sedes, tinham, entre outros, o motivo de desenvolver experiências diretas com a comunidade, muitas vezes com intenções de delegar-lhe gerência de atividades artísticas para a prática de cidadania, como ocorreu no caso do Núcleo Independente, com as experimentações do Teatro-Jornal. Esta trupe nasceu das oficinas ministradas pelo Arena e contou com Celso Frateschi e Denise Del Vecchio, entre outros, para investir em programas pedagógicos com a comunidade. Grupos como estes, de simples produtores de espetáculos, passam a agentes aglutinadores de um processo cultural. Infelizmente, questões estruturais foram enfraquecendo estas iniciativas. Muitos de seus componentes que se destacavam em suas particularidades acabaram sendo absorvidos por outros setores, como programas e novelas de televisão, ou partindo para o teatro fora do conceito de grupo de militância, ou seguindo outras profissões de áreas afins.

Talvez o TUOV seja hoje o único grupo que permanece regularmente na ativa, entre os muitos outros grupos do eixo Rio-São Paulo fundados como teatro de resistência à ditadura militar.

Dos espetáculos da fase embrionária do grupo, *Corinthians, meu amor* (1967), que estreou no Teatro Casarão, sob a direção de Sérgio Pimentel, e *O Evangelho segundo Zebedeu* (1970), sob a direção de Silney Siqueira, até *João Cândido do Brasil*, sob a direção de Idibal Pivetta – ainda em cartaz –, a trupe se

mantém fiel aos princípios que a fizeram. Tomou para si o espírito do futebol de várzea, do carnaval e da capoeira, como inspirações principais de uma pedagogia teatral. Iniciou seu processo de organização de grupo, desenvolvendo 20 premissas básicas que o regessem, começando pela do “teatro como meio e não como fim”. Uma espécie de “regimento interno” (VIEIRA, 2007, p. 116), que tem sido confirmado na prática, ao longo de sua carreira, até os dias atuais.

No início da década de 1990, tivemos a oportunidade de acompanhar a equipe durante um fim de semana na escola de um bairro periférico de São Paulo. Ali nós o encontramos, no início de um dia, no cotidiano de sua prática, junto de membros daquela comunidade. Naquele momento, organizavam os preparativos para apresentação do espetáculo *Barbosinha Futebol Crube*, homenagem ao artista popular Adoniran Barbosa. O encontro acabaria culminando numa animada festa cívica, regada a música popular. Durante os procedimentos que antecederam a encenação e após sua execução, pudemos constatar que muitas das premissas firmadas no início do grupo, passada mais de uma década, estavam vivas, regendo sua prática. “O espetáculo formalmente bem feito, eficaz para o público a que se destina” (VIEIRA, 1981, p. 117), foi marcado pela beleza plástica e afinação musical com o movimento e interpretação dos atores que esbanjavam alegria compartilhada com o público. O tônus desta composição foi regido por este público, o qual assumiu diferentes funções ao longo do encontro: anfitrião, auxiliar de montagem e de produção, plateia, crítico teatral e expositor de ideias. Vimos ali os artistas fazerem valer, de forma exuberante, se não o todo de suas premissas, pelo menos algumas destas que os fazem atingir alguns dos propósitos de linguagem e de ideologia na busca da estética proposta. De qualquer modo, o mais importante para um visitante que ali passasse naquele momento – como ocorreu em nosso caso – teria sido, sem dúvida, o fato de poder testemunhar a diversão e a alegria de todos se sentirem sujeitos históricos numa ação comunitária: atores e espectadores.

Mais tarde, em 2007, em Guarulhos, vimos o grupo se preparando para os mesmos procedimentos, com o mesmo fôlego para a exuberância do ato. Na ocasião, dava sequência a um trabalho com a comunidade, num Ponto de Cultura daquela cidade.

Chamamos atenção, desta vez, para um fato cruel, mas não surpreendente e incomum para os que se aventuram a cumprir um papel social, desafiando

condições estruturais. Trata-se de um testemunho do grupo, que, com muita tristeza, constata sérias dificuldades para iniciativas como a sua, enquanto isoladas.

Em Guarulhos, durante a conversa com a plateia, no final de um espetáculo, foi registrado o depoimento de um senhor de 40 anos, no qual ele dizia ter visto apenas dois espetáculos teatrais durante toda sua vida: *Bumba, meu Queixada* (1979) e *João Cândido do Brasil* (2007), ambos do TUOV. E, para encanto e tristeza dos atores militantes, ele cantou, lembrando uma canção do primeiro espetáculo: “Olha a pipoca quentinha/ amendoim torradinho/ rapadura, dura, como é dura a vida...”. Este quadro nada promissor é avaliado por Idibal (CONVERSAS, 2007), confirmando muitos depoimentos de seus espectadores, que sequer conhecem a Praça da Sé, no centro de São Paulo.

Idibal narra também outro fato que caracteriza o seu público como parcela excluída dos direitos à fruição dos bens culturais da sociedade. A referência é aos moradores de Jaraguá, bairro periférico de São Paulo, que se integraram em um projeto pedagógico do grupo na Escola Municipal Brigadeiro Fontenelle e entorno, em 2003, objetivando a formação de um grupo teatral. Os integrantes do projeto, que moravam à distância de uns 30 quilômetros do centro da capital, estiveram ali pela primeira vez, no Teatro Municipal e no Centro Cultural São Paulo, onde se apresentaram, na ocasião do aniversário de São Paulo.

Embora o TUOV, até então, nunca tenha investido em ações diretas no contexto escolar, realizou a experiência educativa, ocupando o espaço físico do estabelecimento de ensino público, aplicando seu sistema de funcionamento de grupo teatral na convivência com professores, alunos e seus familiares, bem como demais moradores.

O projeto, realizado sob o apoio da Lei de Fomento à Cultura do Município de São Paulo, entre os anos de 2003 e 2006, denominado “Um sonho de liberdade”, foi executado dentro da referida escola e entorno. Seus coordenadores divisaram efeitos positivos através do exercício pedagógico, apesar de as estruturas da escola e da comunidade não terem favorecido a continuidade da pesquisa, alavancada no processo de vivência com o TUOV. Conseguiram realizar três espetáculos, sínteses do *Bumba, meu Queixada*, *Barbosinha Futebol Crube* e *João Cândido do Brasil – a revolta da chibata*, com o grupo que ali se formou, entre crianças, jovens e adultos. Levaram a efeito estas produções, através do procedimento pedagógico que

consistiu na aplicação do sistema de preparação do ator utilizado dentro do TUOV. Para romperem as barreiras dos iniciantes que se mostravam bastante retraídos, os coordenadores orientaram-se pela utilização de suas técnicas e pelo modo de organização política do Olho Vivo. “As pessoas mais velhas se envolveram, logo criando responsabilidades. Mas, no começo foi difícil, nenhuma palavra. Aos poucos, com nossas técnicas de participação, que começava pelas ‘rodadas’, foram se abrindo, crescendo” (RIBEIRO; MARTINS, 2007).

Na opinião dos coordenadores, a experiência, da qual resultou o Fonteatro, nome do grupo formado sob orientação do TUOV, foi muito proveitosa em termos de intercâmbio cultural, em que pesem as dificuldades iniciais:

Trabalhamos com pessoas de um bairro bem popular, completamente crus de conhecimentos técnicos, mas que, ao final, nos deu muita satisfação. Como dissemos, os membros do Fonteatro tinham até dificuldades de leitura. Conheciam quase nada de teatro e muito pouco até da nossa língua.

No início achávamos que isso iria atrapalhar, mas quando começamos a fazer exercícios práticos, isto é, brincadeiras, improvisações e jogos, eles iam se soltando pouco a pouco.

Quanto aos exercícios propriamente ditos, usamos alguns que sempre fazemos nas nossas preparações do TUOV. Nos aquecimentos usávamos cantigas de roda, cirandas, capoeira, quadrilha, enfim, manifestações do folclore brasileiro. Os motes eram as letras ou trechos das letras de uma ciranda ou alguma fala da peça que estávamos montando. Procuramos sempre realizar os exercícios ou jogos primeiro coletivamente, depois em dupla e, por fim, individualmente. Por exemplo: temos um exercício, que é a *quadrilha*, onde formamos um corredor, ou seja, um grupo de cinco ou seis pessoas de um lado e mais cinco ou seis pessoas do outro lado. Pode ser feito com um coordenador ou não. Nós usamos o coordenador somente para explicar a dinâmica. Escolhe-se uma música qualquer (por exemplo: “Esta ciranda quem me deu foi Lia, que mora na Ilha de Itamaracá, laiá laiá”).

A dinâmica é a seguinte: todos cantam a música (o mote) e dançam (exercitam a voz e o corpo); a primeira dupla canta e dança se relacionando com as outras pessoas do corredor (contracenam); segue cada dupla fazendo a mesma coisa, até a última dupla (a primeira dupla faz o exercício e vai para o final da fila, as demais fazem a mesma coisa); depois, individualmente, cada um interpreta o texto (letra da música), com a intenção que escolher, seguindo todos os outros como na fase anterior. No final, o coordenador faz uma roda para analisar o exercício, perguntando a todos a sua opinião, o que aprendeu ou observou etc. (informação pessoal)¹⁹.

Nota-se que o grupo, além de avançar politicamente, à medida que ganhou espaços comunitários de ação para seu projeto de vida, conseguiu também perceber

¹⁹ MARTINS, Eliezer. **Pesquisa Cristina Mato Grosso**. Mensagem recebida por: <inecon@terra.com.br> em 10 maio 2008, 6:59h.

a extensão de seus métodos aplicados no exercício de linguagem e de organização de grupo, pressupondo um crescimento, em nível interno e externo.

O grupo Fonteatro apresentou-se várias vezes na comunidade, na sede do TUOV, em comemorações oficiais aos 450 anos de São Paulo, junto a sindicatos e outras entidades, acompanhando o TUOV. Conseguiu até organizar-se juridicamente, mas, depois de um tempo, decidiu agregar-se à matriz. Hoje, muitos de seus componentes figuram entre os membros do TUOV.

Mas o que faz o grupo manter o *Olho Vivo*, após 40 anos de existência? O que, de fato, a fundo, sustenta o projeto do grupo e a persistência nas suas metas e objetivos?

Em recente artigo *on-line* sobre o grupo, intitulado “Teatro União e Olho Vivo: uma perspectiva de longo prazo de Teatro para Comunidade”, Nogueira e Dittrich (2010) tentam levantar alguns itens, como prováveis causas da longevidade e sustentabilidade do grupo. Perguntando-se sobre as causas de tanta firmeza e longevidade, a despeito de tantas intempéries, entre mudança de elenco, problemas políticos, culturais, sociais e financeiros, as autoras buscaram explicações, primeiramente observando que os membros do grupo, na maioria, são oriundos das camadas populares. Vendo que todos trabalham ou estudam durante a semana e praticam o teatro aos sábados e domingos – acrescenta-se que trabalham às vezes durante a noite, sem remuneração –, constatam que, apesar das mais difíceis situações pessoais ou grupais, estão lá, fiéis, todos trabalhando. Então, tentam identificar fatores responsáveis pela permanência do grupo há tanto tempo:

- A conversa no ambiente interno, onde todos têm direito e dever de manifestação, é exemplar e faz com que o grupo seja verdadeiro em suas relações e opiniões;
- As comissões, que se alteram de acordo com o projeto, permitem que todos vivenciem algo novo e aprendam um pouco de tudo, trazendo sempre à tona o interesse pelo desconhecido;
- Ter um responsável nestes 41 anos na busca de um teatro popular de qualidade;
- O amor que os integrantes sentem pelo grupo, pelo teatro, pelas questões sociais que abarcam e pela mensagem que transmitem (o mais poético e verdadeiro pilar). (NOGUEIRA; DITTRICH, 2010).

Não resta dúvida de que estas investigações podem fazer grupos teatrais inspirarem-se neste exemplo, para sustentação de seus projetos de vida. Fato é que o TUOV e seu diretor, desde a década de 1970, exerciam influências em estudantes e artistas.

Em busca de um teatro popular, de César Vieira, foi a obra através da qual o TUOV fez-se conhecer mais largamente entre os artistas que buscavam alternativas para o teatro fora do âmbito comercial. A primeira edição (1977) já traçava diretrizes metodológicas, cuja importância conferimos hoje pela longevidade do grupo. Estas diretrizes podem ser consideradas como referência de organização de grupo e de produção, com vistas a desenvolver um teatro popular, bem como uma linguagem de solidariedade com o público de periferia.

Por manter-se obstinadamente neste processo, enquanto inúmeros grupos de sua geração substituíram gradativamente o teatro de combate por outros discursos bem mais moderados, ou mesmo neutros, o TUOV conseguiu consolidar a socialização de seu procedimento, conquistando o estatuto paradigmático de grupo teatral de militância social.

Por outro lado, muitos grupos nasciam sem objetivos mais claros, como pudemos testemunhar dentro do Movimento de Teatro Amador – o qual foi politicamente significativo até a década de 1980 –, debatiam-se pela sobrevivência da expressão, utilizando-se de metáforas nem sempre bem compreendidas pelo público, resultando em uma linguagem muitas vezes hermética, complexa, sem saber exatamente a quem destiná-la. Se os objetivos eram clareza na denúncia política e social, a comunicação muitas vezes fracassava neste intuito, ou suas propostas despertavam interesse de um público limitado, e dentro da classe média. Era o caso do nosso GUTAC, nos primeiros anos 1970, no interior do país. Embora avançasse na criação de linguagem cênica dirigida ao público infantil, devido à ligação de seus membros com a educação, na época não possuía ainda uma tática satisfatória para driblar a censura, o que o fazia perder espetáculos com interdição completa, ou então encenar com certa dose de hermetismo para os adultos, dificultando e frustrando seus propósitos de engajamento. A existência do grupo paulista traria um alento a estes jovens.

2.2. A construção do ideário do teatro de militância tuoviano

Impossível desvincular a estética do TUOV dos fatos políticos, visto que nascia, não por acaso, no momento em que o país beirava a guerra civil.

O espetáculo *Bumba, meu Queixada* (1979) evidencia esta inseparabilidade, apresentando um certo amadurecimento do aprendizado de organização e de construção de uma linguagem adequada. Estreou no ano da revogação do AI-5, após a posse do general João Batista Figueiredo na Presidência da República, sob o regime de intervenção militar. A questão das greves, que marca a temática do espetáculo, entra em cena com propriedade, devido ao aprendizado estético que o grupo soube construir nos momentos mais difíceis do período 1968-74 – considerado por muitos estudiosos como “o segundo golpe militar”, por conta das amplas e decisivas medidas de restrição às liberdades e de completo e eficiente cerco às lutas de resistência democrática.

Naqueles difíceis anos em que muitos ativistas foram obrigados a tomar outros rumos, o grupo, em estágio embrionário, com o espetáculo *Corinthians, meu amor*, conseguiu superar o momento histórico, buscando o significado social do futebol, através do profundo sentimento popular brasileiro existente nas torcidas, como sua expressão mais pura de manifestação. Foi um *insight* funcional para o drástico 1968 carrear para o teatro esta manifestação popular, a única no momento capaz de agregar elementos da comunidade, neles estimulando a discussão e reflexão sobre problemas que os envolvia. Centrado nesta dinâmica propiciada pela arte do futebol, Vieira puxou o fio condutor para o teatro, contrariando e desdizendo a sentença “ópio do povo”, que costumeiramente muitos de nós, militantes da arte de compromisso social, atribuíamos ao futebol. Este esporte, nesta época, tornara-se instrumento de manipulação da política do regime militar, que o utilizava para desviar a atenção do povo sobre a real situação política pela qual passava o país. Acentua-se, um país marcado pela arbitrariedade e violência oficial, tendo em vista as torturas a que submetia os cidadãos nos porões de seus aparelhos de controle social e a chacina que realizava na caça ao movimento de luta armada no país²⁰.

²⁰ A partir de junho de 1969, o Comando de Libertação Nacional (COLINA), sob a direção de Juarez de Brito, promoveu a fusão com a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), surgindo com isto, a

Corinthians, meu amor foi um espetáculo que ensinou até mesmo o líder do Partido Comunista Brasileiro (PCB), Luís Carlos Prestes, a perceber o futebol no seu significado social mais profundo. O líder admitiu ter compreendido este sentido através do teatro (CONVERSAS, 2007). Encenado no Parque Ibirapuera, em um circo improvisado, e em seguida apresentado pelos bairros da capital paulista, o espetáculo causava comoções tais, que às vezes tornava-se necessário até mesmo evitar alguns “gols” durante a sessão. Registram-se ocasiões em que os espectadores iam até uniformizados para a apresentação, que adquiria o tônus de “função”, denominação que os brincantes nordestinos aplicam aos seus momentos de comunicação com o público. Importante frisar que o autor carregou para o palco, além da paixão do povo pelo futebol, a essência política do clube que emprestava nome ao espetáculo. “Corinthians” foi o nome de um clube inglês que goleou vários clubes de São Paulo, no tempo em que ainda nem havia os grandes clubes e que o futebol era restrito às expressões de elite. A prática do futebol, na época, era uma modalidade do esporte, à qual só tinha acesso a minoria da população. Então, os tais clubes dos “patrões” foram desmoralizados na época, dando o sabor de revanche aos trabalhadores, que aos poucos formavam os seus times periféricos (CONVERSAS, 2007).

Sob estas circunstâncias surgiu o Corinthians em 1910, cujo nome homenageou aquele que derrotou bravamente os considerados opressores e “usurpadores de tudo que era bom na vida”, como o futebol. Nasce um time como um genuíno hino das classes populares. Este sentimento que o fez emergir e subir na popularidade, circundado por uma carga significativa de dramas sociais, foi singularmente traduzido no espetáculo que deu origem ao TUOV.

Corinthians, meu amor foi, originalmente, um roteiro cinematográfico editado no estilo de um livrinho de cordel, próprio para ser vendido em bancas de jornais e portas de campo de futebol. A tiragem de 10 mil exemplares foi logo esgotada e veio ao grupo Casarão a ideia de dar-lhe o trato de um espetáculo cênico:

Nesta experiência de “Teatro Popular”, de trabalho coletivo, visando atingir ao “TEATRO DE LOCAL”, foram usados: lanternas de carbureto, lanternas

Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares). Unifica-se a luta armada, através do foco guerrilheiro, contra a ditadura militar. O movimento é derrotado pelas forças do governo, que as celebra com o assassinato de um dos maiores líderes da resistência armada, o ex-militar Carlos Lamarca, em 17 de setembro de 1971 (JOSÉ; MIRANDA, 1980).

de pilha, jornais velhos, cortinas velhas, roupas usadas, apitos, ferro velho, sino, velas, incenso, despertadores, cornetas de plástico, serpentina, confete, bolas velhas, latas de óleo... e muita dedicação. Não se gastou nada! Não se agradece a Governos, Firmas, Entidades, “Entendidos”, etc. (VIEIRA, 1981, p. 32).

Uniram-se ao elenco de 30 pessoas um diretor de espetáculo, um diretor musical, um coreógrafo e figurinista, com a colaboração de três compositores. As músicas trabalhavam o texto do espetáculo para servirem de “narrativas explicativas”. Passavam pelo processo de criação coletiva, quando não eram coligidas, como *Escravos de Jó*, ou reaproveitadas de populares e clássicos, como *Está chegando a hora*, *Miserere Nobis* etc.

No roteiro de cena e de intenção, existiam partes fixas sobre as quais os atores improvisavam e, no final, também o público. Daí surgirem descobertas “curiosas, entre interessantes, originais, inteligentes, ou grosseiras e apelativas” (VIEIRA, 1981, p. 33). Dos exemplos que os componentes do TUOV citam sobre as improvisações, eles mostram uma dinâmica cênica muitas vezes difícil de manter sob controle, do ponto de vista adotado para o espetáculo: o jogo do Corinthians *versus* Santos, posicionando populares contra a aristocracia do Rei Pelé – na opinião dos encenadores; nomes de países cuja sociedade seria a melhor; acontecimentos do dia a dia, em que não faltavam gírias e palavrões; *slogans* em voga, comerciais, religiosos ou de exaltação patriótica, ou futebolística – próprios da época, em propagandas do governo na mídia –, ironizados, reaproveitados ou reelaborados; a cena de macumba, através da qual a atriz entrava em transe, “tomada”²¹, na expressão popular do termo (no palco e na plateia, este fenômeno era visto com naturalidade por todos e, segundo Vieira, chegava a acontecer também entre pessoas da plateia); a cena em que o ator, como guarda do circo, reclamando de sua posição de segurança, “bolinava” as moças da plateia. Enfim, uma soma de improvisos que configurava a personalidade do espetáculo, independentemente de lograrem ou não resultados que os satisfaziam.

No final da sessão, o público escalava o time, para se tornar um “timão”, capaz de vencer o campeonato. As escalações variavam de ídolos de futebol a estrelas populares do rádio ou televisão, cabendo ao meio de comunicação

²¹ “Tomada” é um termo popular aplicado ao fenômeno mediúnico que ocorre em ritual da religião popular Umbanda, ou de outras correntes religiosas populares.

dominante na região onde se apresentava a peça a responsabilidade de escalar o time significativo.

Alguns *cubos* ocos básicos e um pano oval estendido no chão marcavam o cenário para território de atuação. Certa vez, até mesmo os faróis de um carro serviram para substituir a iluminação que foi boicotada, na ocasião em que homenageavam o poeta Solano Trindade. Este tipo de agressão era comum na época e, segundo o grupo, partia do governo, mas não o assustava. Fatos assim, e mais violentos, repetiram-se na produção seguinte, um deles no Teatro de Arena, Largo da Carioca, Rio de Janeiro, sob tiros e pedradas, quando a atriz Glauce Rocha realizava a leitura dramática (VIEIRA, 1981, p. 22).

Enfim, a experiência do *Corinthians, meu amor*, cujos texto e encenação, mesmo sob riscos de grosseiros resvalos ou equívocos conceituais, colocaram-se abertos para uma função teatral, pode ser considerada distante do que poderia ser chamado de um espetáculo “autoritário”²², termo aplicado a muitos trabalhos que se revestiam de caráter engajado. O importante é que esta produção foi decisiva para o encontro que aconteceu entre o Teatro Casarão e a turma de estudantes do XI de Agosto. *Corinthians, meu amor* e *O Evangelho segundo Zebedeu* trilham paralelamente o mesmo caminho, na busca estética que será marcada, inicialmente, pela linguagem do Circo-Teatro e também pelo reaproveitamento e reinterpretação de aspectos históricos da vida brasileira.

O Evangelho segundo Zebedeu bebeu das fontes daquele circo brasileiro mambembe que estrelava nos bairros pobres das cidades do interior, bem como também dos ciganos, misturando as culturas “das lonas rasgadas, das famílias itinerantes, da pipoca e do amendoim nas arquibancadas bamboleantes, do drama popular, do Mártir do calvário” (VIEIRA, 1981, p. 18). Até a década de 1970 era comum a presença das lonas pobres de circos ou de acampamentos de ciganos nos campos abertos dos vilarejos. Quando não era a magia das ciganas quiromantes e dos ciganos que cantavam e dançavam ao pé da fogueira, era a chegada de estrelas trapezistas, malabaristas, contorcionistas, palhaços e, principalmente, o ator de teatro de repertório, “um tipo de gente diferente” que chegava e atiçava o imaginário do povo, preenchendo suas noites pacatas de parca iluminação e de

²² Alusão às críticas de Edélcio Mostaço dirigidas a alguns espetáculos de engajamento social (MOSTAÇO, 1983).

pouca diversão das cidades interioranas. Fascinação que faz lembrar algo como o clima que as visitas dos ciganos em Macondo, cidade da ficção de Gabriel García Márquez em *Cem anos de solidão*, causavam naquela população.

O espetáculo *O Evangelho segundo Zebedeu* misturou este universo ao drama histórico real, vivido pelo povo na Guerra de Canudos, na Bahia, sob a liderança messiânica do sebastianista Antônio Conselheiro, uma das histórias mais importantes de rebelião camponesa do país. A obra, chamada pelo próprio autor de um “Evangelho sertanejo”, traz um enredo narrado e vivido por artistas de um circo, o “Gran Circo Irmãos Tibério”. Através de uma técnica metalinguística, o autor envolve as figuras do drama central de Canudos com as do circo. Os personagens interpretam o episódio histórico, desvelando conflitos que colocam num mesmo patamar tanto a realidade do líder da rebelião e de seus seguidores, quanto a realidade dos atores descamisados de um circo: a história real ocorrida no sertão baiano ou foi escamoteada ou esquecida; a história dos atores do circo e seus dramas cotidianos, nunca examinados sob o ponto de vista social. Realidade do passado e ficção dentro de uma realidade presente, nenhuma enfrentada, de fato, por quem vive o seu drama. Uma leitura feita a contrapelo histórico, obra em que Luiza Barreto Leite e Luiz Alberto Sanz ressaltam sua maturidade:

O autor não tem esperanças, pelo menos não procura incuti-las no seu público e nos atores. O autor sabe muito bem que se não for feito pelo punho do homem não será feito. Não adianta pensar que a História irá caminhando sozinha e nos livrando de nossos pecados. Nós teremos que assumi-los e resolvê-los por nós mesmos. O autor também não tem esperanças no seu público e não procura inventá-las: “Zebedeu corre até o sino, bate violentamente a espada. Vira-se para a trupe: – “É agora! É agora!” – Magda, a primeira bailarina, Vouques, o palhaço, e um dos peludos saltam para o picadeiro, Vouques ao correr desvencilha-se da roupa de palhaço, tem um traje simples por baixo. Vicente, Zebedeu, Magda e um peludo saem pelo lado esquerdo do picadeiro, acompanhados pelo cometa dourado. Cessa a música “Num dia de cerração”... O resto da trupe, sem entusiasmo, termina a distribuição dos cartões ao público. Voz: – “Não percam em nosso próximo espetáculo: A morte do Capitão Mor!... Não percam...” aí a peça termina. Aí se resume uma das mais agudas e cruas críticas ao teatro dependente e submisso à classe média. Incapaz de fazê-la movimentar-se de suas cadeiras, por mais verdade e por mais mensagens que lhe lance [...] é o ator que não sabe o seu papel e coloca suas próprias opiniões na boca do personagem. Aqui são os homens do povo ao lado dos artistas de circo que desmantelam uma farsa-história e não se preocupam em reconstituí-la com precisão. Eles vivem o drama do Conselheiro e seus seguidores misturados ao seu próprio drama. Os homens já não podem esperar pelo julgamento final, nem mesmo pelo céu, porque até este custa a chegar. Então são eles que negam o que o Ponto – consciência oficial – Conferir. Ihes manda dizer, e o público pode ouvir os dois e comparar seus argumentos (LEITE; SANZ apud VIEIRA, 1981, p. 20).

Este espetáculo, instalado em um circo, no coração do Ibirapuera, preencheu o vazio dos migrantes nordestinos, sem perspectivas sociais e culturais nas tardes de domingo, e foi aplaudido pela crítica teatral. O sucesso popular fez com que fosse convidado para representar o Brasil no Festival Mundial de Teatro em Nancy, França, em 1971, onde seu diretor, Silney Siqueira, já havia representado nosso país com *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Mello Neto e Chico Buarque de Holanda.

Da experiência com o futebol e o circo, o grupo chega ao carnaval, com *Rei Momo*, sempre alinhavando com a história o tecido da comunicação teatral.

Se o entrelaçamento das primeiras produções fez nascer um grupo mais definido em termos de objetivos, a experiência com a última peça será o arremate para fundar a política do grupo. Os artistas emprestam ao grupo o nome de uma das escolas de samba de *Rei Momo*, a “União e Olho Vivo”, uma junção conotativa de elementos oriundos de dois grupos teatrais, politicamente posicionados.

Dois pontos foram considerados como condição essencial para fazer o projeto teatral posicionar-se com mais clareza: o político e o estético. Um seria o sistema de organização e atuação, de acordo com a postura adotada até aí, resultante de processos de avaliação das experiências anteriores e das historicamente herdadas do Arena e do CPC (VIEIRA, 1981, p. 37). O outro ponto, a obrigatoriedade da presença de elementos do popular na linguagem em construção – o samba, o carnaval, o futebol, a televisão etc. – e a da História do Brasil – na contramão da oficialidade. Tudo a serviço do motivo central, incluso no primeiro ponto: a luta pela liberdade. Estas condições essenciais definem o caráter de militância do TUOV na construção do seu ideário.

Rei Momo levanta os ânimos pela bandeira do samba e, marcando o ritmo da manifestação de rua, faz o público eleger aquele que melhor vai representar a luta do seu dia a dia. A peça reacende os anseios da plateia no nível do consciente e do inconsciente, revigorando sua alma brasileira, enquanto indivíduo e enquanto coletivo.

Com o nascimento da expressão de rua no palco, estava despontando a linguagem buscada, mas faltava saber como lidar com ela e com aquele que seria o seu verdadeiro dono, o público.

A estreia aconteceu em dezembro de 1972. No começo, o espetáculo ocupava três horas de encenação, devido ao aproveitamento máximo que fazia das sugestões e criatividade de cada componente. Em seguida, foi sendo enxugado, mas sempre atento à reação estética do público e ao sistema de participação dos atores. O saldo positivo que os membros da equipe tiraram da experiência foi justamente o que poderia ter sido considerado como negativo. O grupo registrava minuciosamente as maiores dificuldades encontradas (VIEIRA, 1981, p. 37), sempre respondendo a estas com novas estratégias. Este procedimento foi tecendo um método de trabalho, caracterizando um modo de atuar e o esboço de uma linguagem teatral, que o CPC não logrou alcançar. Extrair, cotidianamente, resultado positivo de adversidades foi uma tônica na vida do grupo. O circo no espaço do Parque Ibirapuera foi um exemplo: a partir do momento em que a trupe viu fechada a perspectiva do trabalho no seio estudantil, devido à perda de autonomia do diretório XI de Agosto, sem condições de atuar ali, teve a ideia de retomar e reerguer o espaço dos estudantes no Parque do Ibirapuera. Desta vez, ali, o circo se levantou em caráter de mutirão, contando com o apoio de artistas circenses, operários, familiares do grupo e colaborações do comércio. O entusiasmo dos voluntários constituiu-se num galvanizador de forças. Dali expandiram a atuação para a periferia com um projeto de temporadas, que instituiu a “Tática Robin Hood”, termo de que se utilizam até hoje para indicar que a venda de sessões para os “burgueses” da classe média serve para cobrir despesas em apresentações nos bairros populares, a preços simbólicos.

As premissas do grupo foram sendo elaboradas a partir dos questionamentos levantados nos últimos tempos do XI de Agosto: os termos de comportamento que deveriam ser adotados junto aos bairros populares; as estratégias de debates; como evitar o paternalismo junto aos grupos dos bairros que realizavam trabalhos semelhantes; as subvenções oficiais, como deveriam lidar com estas; o contato com a comunidade para a promoção dos espetáculos etc.

Logo no primeiro deslocamento, o espetáculo deparou-se com obstáculos de natureza técnica, pois grande parte do material revelou-se pouco prático, salvo o figurino. A locomoção dos cerca de 40 componentes, com todos os aparatos de iluminação e cenário, no princípio, foi confusa e bastante difícil, pois se esmagavam

delicados materiais cênicos entre atores e refletores, em pequenos automóveis de alguns do grupo.

No relato que fazem, consta que realizaram a primeira apresentação numa quadra de bola ao cesto, aberta nas laterais, com cobertura de zinco. Ao fundo, um palco pequenino não permitia que as Escolas de Samba da peça pudessem fazer suas evoluções sob a vista de todos os “jurados”, situação que desencadeou bem cedo, no projeto dos artistas, o processo participativo do público: a turma do bairro entrou em ação, providenciando mesas de um refeitório para o improvisado do palco-passarela, ajudando nos serviços técnicos e em outras necessidades. Todos, unidos, fizeram tudo funcionar, mesmo às custas, segundo depoimentos, “de um ou outro tornozelo deslocado, de ‘sambistas’, causados pelos vãos de cinco centímetros e desníveis de mais de palmo, mas deu para ir levando” (VIEIRA, 1981, p. 46). Os artistas também sentiram dificuldades no momento do debate previsto. Admitem que foram inábeis ao forçar discussões, mas, ainda assim, as conversas em pequenos grupos fluíram melhor.

A persistência do grupo, somada à participação ativa da comunidade, injetou o espírito de solidariedade em todos, o que vai se constituir numa tônica na relação artistas-espectadores, nascida desde a primeira experiência, quando o lanche também se integrou ao ritual, com o inesquecível agrado que a comunidade fez para os artistas: polenta com fígado e tubaína.

Diante das diversidades e adversidades dos locais em que as apresentações ocorriam, até mesmo em lugares descampados sobre chão batido, o grupo viu-se na necessidade de logo reformular algumas ideias para encontrar um método mais adequado de atuação. Logo percebendo que a forma a ser buscada não estaria propriamente nos livros e tampouco nas experiências anteriores, mantiveram o “olho vivo” na própria prática. Tudo deveria ser funcional nas apresentações. Entre outras medidas, estabeleceram normas para os debates, muitos deles registrados em suas edições. Em pouco tempo a sistematização começou a funcionar, pois a partir da terceira experiência já registraram resultados animadores. Questionamentos extrapolavam a temática do espetáculo, adquirindo um nível crítico, relacionado a questões estruturais. À pergunta de um espectador: “Quem fez colégio aqui consegue entrar na faculdade?”, logo outro completava com firmeza: “Exatamente! Com esse nível técnico nosso, quem vai conseguir entrar??”. Expressão que

animava um terceiro a interpelar decisivamente: “Eu acho que todo mundo pode chegar lá!! E vocês, aí do teatro, são muito úteis pra nós!”. Daí em diante, a disputa pela vez de falar se acirrava: “Eu quero falar! (risos gerais) Tinha um cara atrás de mim que queria falar, e ficou um tempão com a mão levantada!” e, criado o clima de descontração, o debate acontecia (VIEIRA, 1981, p. 98).

Destarte, a permanência da totalidade do público nos debates era impedida por motivos variados. Por conta disto, o grupo passou a elaborar e aplicar questionários que, a princípio, geravam respostas confundindo os juízos sobre a qualidade artística do espetáculo com a história da peça. Como a equipe já trabalhava em sistema de comissões, a cultural apresentou um novo modelo para a pesquisa, através de uma ficha, com o intuito de fazer lograr alguns objetivos: facilitar ao entrevistado a dissociação ator-personagem e encenação-conteúdo do espetáculo; obter opiniões objetivas quanto ao nível de entendimento do espetáculo; receber opiniões mais críticas relativas aos problemas apresentados na peça; colher rápido perfil socioeconômico do entrevistado etc. (VIEIRA, 1981, p. 98).

Observa-se que nesta fase não se trata mais de centrar-se num teatro preocupado com “o que fazer” e “para quem fazer”. Já superada esta fase, percebem a importância do “como” fazer. Estariam quase encontrando a chave do discurso cênico, próximos de uma relação que se estabelece entre material e forma, no raciocínio vygotskiano. Adquirida esta estrutura pela construção do ideário pautado nos resultados de experiências cotidianas, a trupe se fortalece para desenvolver o próximo espetáculo, reflexo destes esforços históricos.

2.3. O espetáculo *Bumba, meu Queixada*

De acordo com a acepção do grupo, aplicada ao seu processo de criação, *Bumba, meu queixada* foi o seu primeiro trabalho coletivo, um procedimento em que entra a atuação sistemática de todos os componentes, em várias etapas de tarefa de comissões, mas que delega ao ato individual a carpintaria de texto.

Fruto de uma pesquisa de dois anos, o espetáculo enfocou as greves de Osasco e a de Perus, apoiando-se em fatos reais de outras, como as de Contagem

(MG) e as do ABCD paulista. Também aproveitou para homenagear o operário Santos Dias da Silva, morto durante uma greve.

O espetáculo *Bumba, meu Queixada* nasceu sob os efeitos das prisões e perseguições do governo de ditadura militar aos artistas, cujos episódios e consequências apenas recentemente puderam ser literalmente narrados. Registra-se a prisão do autor, Idibal Pivetta (VIEIRA, 2007, p. 300)²³, que não hesitou em tirar proveito da própria infelicidade de ter sido encarcerado durante três meses, para sua aprendizagem. Registrou tudo o que conheceu por dentro do aparelho repressivo. Com isto, passou a elaborar com mais precisão o seu serviço de resistência e de denúncia como artista e também como advogado dos presos políticos.

*Bumba, meu Queixada*²⁴ substitui no nome o boi do folguedo, para garantir o tema central, a greve dos operários de Perus, que se autodenominaram “queixadas”, significado político que extraíram da vida do animal, o porco do mato: sozinho ele é frágil e morre abocanhado pelo caçador, porém, quando em bando se transforma e a caça vira caçador. Para levar esta acepção ao palco, optaram em adotar para o clima geral da encenação, o espírito do folguedo Bumba-meu-boi, que manteve parte do nome no título do espetáculo. Esta forma de comunicação, na opinião de Luyten (1988, p. 35), além de expressiva, é também um dos mais conhecidos e importantes meios de divertimento popular do país. A origem desta manifestação relaciona-se ao ciclo da criação de gado que se fixou definitivamente no Brasil, a partir do século XVII. A princípio espalhou-se em Pernambuco, Bahia e São Paulo, e depois para outras regiões, “constituindo-se em fator de reconhecimento e posse efetiva da terra e acelerando o povoamento de extensas áreas na direção dos caminhos de penetração” (NASCIMENTO, 1986, p. 193).

²³ Em 6 de maio de 1973, durante apresentação de espetáculo no Sumarezinho, bairro da cidade de São Paulo, um dos espectadores teve a casa invadida e a prisão do chefe de família efetuada. Ao final da função teatral, Idibal, que foi advogado de presos políticos, ofereceu ajuda, dirigindo-se ao local de agressão. Ao chegar lá, não viu como, recebeu uma coronhada na cabeça e foi parar nas dependências do DOI-CODI, onde esteve preso durante três meses com graves problemas na visão causados pela violência da repressão militar (CONVERSAS, 2007; VIEIRA, 2007, p. 300).

²⁴ O espetáculo estreou em novembro de 1979 no Teatro Núcleo Expressão em Osasco (SP), sob a coordenação de direção de Laura Tetti e coordenação musical de Zé Maria Giroldo. Foi assistido por nós, do Movimento de Teatro Amador, em 1982, no Teatro TAIB (SP) e atualmente, com o recurso de uma gravação em fita de videocassete e do texto teatral, limitamo-nos a uma análise-reconstituição (PAVIS, 2005, p. 6).

A atuação da pecuária ultrapassa os limites da ocupação territorial com a fixação do homem na terra e passa a influir na determinação de característica social, norteando a vida econômica e cultural, ao lado da riqueza do couro. Aparecem o vaqueiro e o boi como elemento mítico – “o barbatão, boi bravo, rebelde ao domínio do vaqueiro, arredio do curral, famoso pelas estrepolias e finalmente lendário” (NASCIMENTO, 1986, p.193). Desta cultura surgem também os bailados, cujas melodias e “psicologia dos cantadores” foram registradas por Mário de Andrade e juntadas, posteriormente, por Oneyda Alvarenga, a uma pasta do pesquisador denominada “danças-dramáticas colhidas no Sul” (ANDRADE, 1982, p. 11).

Bailado, folgado, brinquedo ou dança dramática, esta manifestação do imaginário popular mistura três tipos de personagens: animais, humanos e entes fantásticos. Segundo Luyten (1988, p. 36), entre os animais sempre aparecem o cavalo-marinho, a burrinha, o bode, o cachorro, o sapo e o boi, figura principal do acontecimento. Os humanos, habitualmente, são o Capitão e seus ajudantes, Valentão e Catirina, o padre, o sacristão, o doutor, o delegado e o fazendeiro, dono do boi. Entre os entes fantásticos estão o Morto-Vivo, o Diabo, o Caipora, o Lobisomem e Mané-Pequenino. O enredo do Bumba-meu-boi apresenta alguém que deseja a morte do boi, geralmente para satisfazer o desejo de uma mulher grávida. Após muitas peripécias o boi é morto. Em algumas regiões ele é ressuscitado, em outras faz-se a partilha.

O TUOV, a partir da criação do texto, divide os personagens em duas linhas inequívocas: a dos opressores e a dos oprimidos. Para isto, atém-se ao que mais importa no folgado, que é o conteúdo, envolvendo as cenas principais do Bumba, como a da Partilha. Na repartição dos pedaços do boi, o destino de cada um é que vai mostrar a importância relativa das pessoas envolvidas. Nas cantorias da dança dramática, costumam aparecer comentários críticos sobre questões ou fatos ocorridos, de importância para a comunidade. Isto é acentuadamente aproveitado para o contexto do espetáculo, que o faz em forma de desafios e provocações, além de realizar o testamento do boi ao final (cena 5), quando mistura personagens do Bumba (cena 1) e do Parque Arco-Íris, em que aparece o choque entre patrão e funcionário (cena 2), já preparando o público para a discussão sobre o conflito de classe social, posto pela greve dos trabalhadores (cena 4).

Na enformação do material do Bumba relativo aos “Queixadas” de Perus e dos outros acontecimentos em torno das greves, comungam-se poética e política. A trupe estabeleceu uma relação de pesquisa e experimentação com o folguedo, através de orientações de Leda Alves. A vivência da pesquisadora com o Movimento de Cultura Popular de Pernambuco (MCP), em que se destacou Hermilo Borba Filho, sem dúvida lhe fez transmitir os códigos da brincadeira em clima propício, de modo que o teatro de bonecos ocupou um lugar de expressão na encenação. Dos entes fantásticos reaproveitados, mais que o Diabo, o Morto-Vivo adquiriu uma dimensão crítica aliada ao humor, inolvidável, pela criatividade e dinâmica com que o boneco se apresentou no palco, assegurando o clima de festa para o público e os artistas.

Mais uma vez notamos uma produção do grupo, e não por acaso, de temática da cultura popular nordestina, escolha relacionada àqueles dois pontos preestabelecidos para atuação cênica, considerados presenças imprescindíveis e inseparáveis no projeto teatral. O trabalho apresenta com clareza o investimento no segundo ponto (a estética) sobre sistemas de comunicação popular, extraindo destes o material que serve aos seus propósitos ideológicos, em consonância com primeiro ponto (a política). Observa-se uma amarração destes dois pontos no interior das quatro diferentes formas de apresentação de comunicação popular que aparecem no espetáculo: a oral, a escrita, a gestual e a plástica.

O texto segue padrões da literatura popular para construir a poética dos descamisados. Quando se apresenta em versos, a opção, constantemente, é a de redondilhas maiores (versos de sete sílabas) ou menores (versos de 5 sílabas):

Na mata
Um louco trovão
Espingarda na mão
É o seu Abdalão

Um tipo escarrado de caçador
Na cidade, perverso mercador
Na floresta, grande matador
(VIEIRA, 1980, p. 47)

Quando em prosa, utiliza-se também, quase todo o tempo, de figuras de efeito sonoro, por aliterações ou assonâncias:

Mané – Taí o martelo. Larga o ferro. Faz uma tranca. Num temo medo de carranca.

Sereno – (pregando) Êta, martelo bão! Sê for preciso dobra o aço... vai no braço... e se tivé mugido... quebra o vidro...
 Mané – Prega... prega com fé!
 Sereno – Se aquieta, Mané, por aqui num passa dos home, nem o pé!
 (VIEIRA, 1980, p. 66)

A música, amparada na mesma linha de pesquisa do texto, não se faz presente somente para cumprir a função narrativa de ações e de personagens, de amarração de cenas, ou mesmo para garantir o tom festivo da composição cênica. Principalmente, adquire soberania ao cumprir a função maior de prolongar as cores fortes dos figurinos que, em tecidos leves, exibem a força do ritmo da interpretação e da movimentação dos atores, sempre em gestos notadamente estilizados para clara definição do papel social de cada personagem.

Os versos, unidos às canções e às provocações orais no ritmo do folguedo, comunicam-se o tempo todo com a plateia em tom de ambiente circense, característica trazida de produções anteriores, misturando-se às paródias críticas:

Pipoqueira – (música)
 Olha a pipoca quentinha
 Amendoim torradinho
 Rapadura, dura...
 Como a vida é dura
 Rapadura de açúcar mascavooooooooo
 Búfalo Bill – (cortando) O my dear... o my dear, pipoqueira... escuta aqui minha song, esta minho canção! (Música com sotaque americanizado.
 Canção: “pode vir quente que eu estou fervendo” – Roberto e Erasmo Carlos)
 Se você quer...
 E acha que com isto estou...
 Se enganou meu bem
 Pode vir... que eu estou...
 Pode tirar o seu...
 Que o meu é do tamanho de um trem
 Iguais a você... já... mais de cem
 Pode vir... que eu estou...
 (Ibid., p. 40-42)

No trecho acima, os recursos são utilizados para mostrar uma cena de assédio sexual que também imprime o subtema de domínio social na encenação. A cena se repete, com gestos e sons, completando a ausência proposital de falas, para evidenciar a grosseria e o machismo de Búfalo Bill (personagem opressor) e a situação oprimida da mulher em seu trabalho. Entenda-se a repetida marcação cênica como uma denúncia pelo deboche e riso de situações comuns, com o propósito de evidenciá-las como anormais, numa típica leitura brechtiana, “por favor,

não achem natural o que acontece e torna a acontecer...” (BRECHT, 1977, p. 213). O subtema é acentuado com a repetição do episódio, o qual funciona como a gota d’água para a rebelião dos empregados do Parque Arco-Íris, que acaba sob cacetadas da polícia. Desta vez, o personagem opressor abusa de uma cigana que praticava a quiromancia. Trata-se de uma cena em que a atriz faz, primeiramente, o personagem estabelecer uma relação interativa com a plateia, para relacionar-se em seguida, no plano da ficção, com Búfalo Bill, personagem da linha opressora, que lhe molesta sexualmente. Há uma intervenção da capoeira e do maculelê, elementos que são explorados no valor semântico com o devido peso da expressão cênica. Uma grande emoção estética culmina com aplauso metalinguístico do público que, identificado com a postura ideológica do grupo e encantado pela encenação, ovaciona o ato teatral, tanto pela intervenção musical e coreográfica, quanto pela atitude política dos personagens. Uma pausa cênica marcada para a chegada da polícia, semantizada somente com o recurso sonoro, causa um novo impacto na plateia, desta vez para fazê-la vaiar o signo de repressão, momento em que o espetáculo sofre a pausa estabelecida por esta reação, a qual se intensifica quando o dono do parque reaparece e na medida em que ele ostenta a vitória dos repressores. Típica cena que se constitui, em um dos núcleos do espetáculo, como afirmação da bandeira do grupo: “a estética a serviço da ética” (VIEIRA, 2007, p. 40).

A concepção de texto e de direção do espetáculo agrupa as cenas de modo que possam funcionar de maneira independente, para seu intento didático. Ao mesmo tempo, estas cenas são amarradas pela emoção estética, propositalmente provocada. Neste caso, os artistas aproveitam o clima estabelecido – aquilo que Augusto Boal chamaria de “aquecimento ideológico” – e iniciam o episódio dos Queixadas (cena 3). A cena é composta, essencialmente, pela comunicação dos signos sonoros e gestuais. A pesquisa e execução sonora em consonância com a expressão corporal (ou vice-versa) dos atores constituem-se em um dos momentos mais virtuosos de encenação. Os recursos da fábula narrada sem a fala dos atores, que usam máscaras e um simples macacão, conferem ao espetáculo uma construção estética e política em perfeita harmonia plástica e sonora.

Ressaltam-se as máscaras, neste caso, inspiradas na *commedia dell’arte*, no que ela tem de capacidade de escapar do museu, cada vez que o artista, de

qualquer época, apoia-se em sua estrutura ou em seus elementos, objetivando encetar uma particular linguagem para dialogar com o seu público. Capacidade que se traduz pela universalidade dos tipos sociais representados na máscara, permitindo o trânsito entre a Idade Média e a Contemporânea. Convém frisar que esta dinâmica se realiza quando o artista, buscando edificar sua linguagem, alimenta-se destas tradições populares sem dissonância com as origens. O TUOV logra esta realização ao redimensionar os tipos sociais criados por aqueles comediantes italianos e ao restabelecer as oposições e definição de personagens pela estilização, para evidenciar o histórico antagonismo de classes.

Um outro tipo de recurso bastante explorado, extraído da categoria do sistema de comunicação popular gestual, e que faz a plateia tornar-se, de fato, protagonista ativa, é o da “Malhação de Judas” (LUYTEN, 1988, 36). Para abrir o Parque Arco-Íris (cena 2), o recurso consiste na apresentação do número “Jogo de Bonecos”: “Anunciador – [...] E agora vamos ao Jogo de Bonecos! Sensacional Jogo de Bonecos!” (VIEIRA, 1980, p. 37). Neste instante, fazem entrar três bonecos de madeira chapada, coloridos, com cabeças soltas que balançam e até caem, à proporção que são atingidas por boladas atiradas pelo público. Os bonecos conotam figuras conhecidas, mas que de uma forma ou de outra, segundo a rubrica do texto, tomam atitudes contrárias aos interesses da comunidade:

Anunciador – Aqui estão eles, os famosos bonecos. Escolha uma cabeça e atire. Três bolas por apenas cinco cruzeiros. Atire! Atire e acerte na cabeça do boneco. Derrube a cabeça. É o jogo do bola-bola que derruba a cabeça de quem enrola (Ibid., p. 38).

Por sugestão do público, nos espetáculos em São Paulo foram colocados os bonecos de Belé, Bebeto Carlos, Baluf ou Belfim – conotando, sucessivamente, o jogador Pelé, o cantor Roberto Carlos, os políticos Paulo Maluf e Delfim Neto, figuras atuantes na administração do governo militar – e, na excursão do TUOV pela América Latina, os bonecos eram: Somoza, Kissinger e Nixon – o primeiro, ditador do Paraguai, e os dois últimos, figuras atuantes da política imperialista norte-americana.

O jogo dos bonecos entra em dois momentos do espetáculo. No primeiro, atores e público limitam-se a brincar com as figuras colocadas em cena. No segundo momento, a plateia bem mais aquecida, sentindo-se dona do espetáculo, controla o jogo do boneco. O público conversa entre si, decide quem sobe ou quem não sobe

ao palco. Cada participante faz questão de identificar-se, de dar informações sobre si mesmo, de manifestar opiniões através da escolha do “Judas” e, finalmente, de tentar acertar a bola. Este recurso metafórico, bastante simples, driblava a censura, na época da ditadura, divertindo a plateia, que se tornava mais crítica, gerando entre si um clima sadio de cidadania.

A metáfora do boneco, muito mais do que recurso para driblar o autoritarismo, mostra a ambiguidade própria da linguagem de animação. Ao mesmo tempo em que o boneco é manipulado pelo humano, domina-o também. Trava-se um conflito, que resulta numa relação dialética permanente: uma força e outra, contrariando-se sempre, fazem notar a batalha que o homem traz dentro de si e em relação aos outros. Uma luta dos contrários, o contínuo estado de tensão que coloca o ser em posição de enfrentamento para a solução de seus problemas. Um estado que nos remete ao pensamento meyerholdiano sobre o ator e o boneco, vendo nesta relação o enlaçamento infatigável da luta dos contrários que a história imprime à vida do homem (PICON-VALLIN, 2000, p. 102). Enfim, na simplicidade de um brinquedo popular, o TUOV traz uma forma de expressão que permite ao homem expor e redimensionar a sua natureza, saltando da literatura para o corpóreo da arte teatral.

Aproveitando-se da culminância desta brincadeira, a concepção dramatúrgica traz outra intervenção – percebendo-se, mais uma vez, um jogo de aquecimento ideológico – pelo lado dos opressores, para tornar mais agudos no público o senso crítico e a indignação. O recurso didático, que reaparece, chega a ser habilidoso no sentido de preparar a emoção estética para o próximo quadro, o da Greve (cena 4). Tecendo estes ponteiros, o espetáculo domina o trânsito cênico entre os quadros independentes, passando de um estilo a outro, muito à vontade. A linguagem do popular, veiculada no caso pelo recurso do Bumba e do Parque de Diversões, autoriza a encenação a transitar bem à vontade entre a estilização e o realismo.

Da jocosa comunicação popular passam, com leveza, para uma encenação realista. Adquire-se um clima de crescente tensão em que se confrontam mais uma vez, de um lado oprimidos (operários) e de outro opressores (patrões, funcionários de escalão que os representam e políticos). Tudo culmina com a greve e um operário atingido por um disparo de revólver. A concepção absorve o clima dos fatos reais ocorridos, colhidos através de entrevistas com operários grevistas, de noticiários, de documentos trabalhistas e estudos, fazendo aparecer figuras alusivas

àquele ambiente. A preocupação documental não compromete a fluência dos diálogos construídos pelo coloquial na carpintaria do texto, que faz a dramaturgia ganhar efeitos poéticos: pássaros são metáforas dos operários e ambos se constituem em símbolo do homem na busca da liberdade e da vida em sua plenitude. O clímax político atingido pela poética não deixa de associar os grevistas Sereno, Chuvisco, Estela (de Estrela) aos elementos da natureza, que se encontram sob rígido controle dos opressores, um redimensionamento dos personagens, ampliando o espaço biopsíquico, no plano conotativo:

Escritório da Metalúrgica Brasilina (Engenheiro, Mestre, a Dra. Advogada e Herr Wolfgang, o patrão). Há um viveiro grande, com passarinhos.

ENGENHEIRO – Tiu, tiu, tiu... canarinho. Tiu, tiu, tiu, bichinho. Vem bicar o alpistinho, vem.

HERR WOLFGANG (*com sotaque alemão*) – Esses pássaros precisam de ovas! Dar muitas ovas para pássaros, doctor engenheira... Muitas ovas!

ENGENHEIRO – Pois não, senhor patrão, pois não.

HERR WOLFGANG – Mas, muito cuidado, dr. engenheira. Cuidado para non exagerar. Ovas, ovas, mas no conta certa, compreendida? Ovas na medida.

ENGENHEIRO – Como não, senhor patrão, ordem entendida.

HERR WOLFGANG – Ovas na medida. Só para passaras cantar bonito. Non mais. Senon passaras ficar muito fortes e passaras querer sair da gaiola... ir lá pra fora... passaras querer voar...

ENGENHEIRO – [...] dou para eles só meia ração. O suficiente para que cantem afinados e não tenham força para buscar o descampado. Comida que dê para um gorjeio brilhante. Mas que não baste para voar distante. Vou buscar os ovos, sr. Patrão! (VIEIRA, 1980, p. 59-60).

Os grevistas, a partir do momento em que conseguem se organizar, adquirem força e invadem o escritório da fábrica, libertando os passarinhos do viveiro:

Mané – O canário-da-terra tá voando... baixinho...

Opa, quase bateu na parede... subiu... subiu...

Passô do lado da chaminé... desviou...

Pegou o rumo...

Os periquito tão tudo vuando em bando... Passaro

Pelo portão grande...Tão subindo...

Já tão na altura

Do canário-da-terra... Vem vindo um monte de pássaro

Da rua... Se juntaro, Zequinha, tão voando junto... Tão

Tudo voando junto, Zequinha...

Tão cobrindo o céu... Tão cobrindo o céu...

O Chuvisco tá em cima do muro

Opa! Escorregô – já se firmo

A Estela inda tá em baixo

Subiu num caixão. O Chuvisco deu

A mão

Pularo os dois...

O Sereno forçô o portão. Não deu...

O Sereno caiu.

O Sereno tá sempre caindo, Zequinha...

Mas nunca fica no chão.
 A Ceição vem vindo
 Tão forçando juntos
 [...]
 A Estela tá subindo no morro.
 Tá aparecendo do lado da Lua
 [...]
 Tá todo mundo subindo, Zequinha
 Tá tudo de sereno resplandecendo...
 Tá de poeira de chuvisco cobrindo o céu,
 Zequinha
 Tão cobrindo o céu
 Tão no rastro da Lua, Zequinha
 Tão cobrindo o céu... tão cobrindo o céu
 Tão subindo a rua... tão virando a avenida
 Passaro por dentro da escola, Zequinha
 Tão subindo a rua
 Tão enchendo a praça, Zequinha
 Tão enchendo a praça!
 Tão enchendo a praça!
 (Ibid., p. 75-76)

O *Bumba, meu Queixada* utiliza-se de recursos do sistema de comunicação popular, seja oral, seja escrita, gestual ou plástica, faz uma leitura das manifestações populares, percebendo nelas linearidade e estratificações, como se seguissem o pensamento do mestre Oswaldo Xidieh (1991, p.13) no estudo da cultura popular brasileira. O mestre observava que estes vestígios dissimulam-se na heterogeneidade da linguagem com elenco, caracterização de espaços e objetos. O TUOV busca extrair essências deste sistema, livrando-as dos vestígios de injunções sociais dentro da sua criação teatral, para fazer brotar da sua interpretação as aspirações de justiça, de igualdade, de esperança na história dos oprimidos, nas camadas sociais populares.

Neste processo, o grupo incorpora o teatro de animação em sua estética, que surge como elemento espontâneo, como se expressa no Bumba-meu-boi, indo além, no trato de situações e definição de personagens, conforme notamos na utilização da máscara e do boneco no *Bumba, meu Queixada*. Ao fazer uso da manifestação popular, não deixa de fazer uma espécie de triagem dos personagens a seu gosto e propósitos, para expor situações de domínio social alojadas nas tradições do ritual. Cuida mais do aproveitamento do caldo luso-brasileiro contido na alegria da brincadeira do Bumba-meu-boi, para ressaltar as dicotomias e preconceitos sociais que ali se cristalizam. Para esta finalidade, elegem determinados personagens atuantes na linha dos opressores e outros tantos na linha dos oprimidos:

O signo da cor define a postura do espetáculo: cor azul e cor vermelha se antagonizam permanentemente, recolocando aqui a tradicional luta mouro *versus* cristão (dos cordões azul e encarnado dos pastoris nordestinos), ou mesmo uma alusão óbvia à Guerra Fria pós-Segunda Guerra, dos Estados Unidos *versus* União Soviética (o azul para os americanos e o vermelho para os comunistas revolucionários); a máscara, inspirada no tipo da *commedia dell'arte*, identifica o espírito ardiloso e prepotente, acompanhando, permanentemente, o patrão ou seus representantes.

Quanto aos objetos que se alinham ao signo do adereço do *Bumba...*, igualmente cumprem esta intenção maniqueísta, assim como o figurino. (De acordo com o desejo dos opressores, que se vestem de azul, as argolas azuis devem ser do menor tamanho possível para obtenção de maior lucro da empresa. As argolas vermelhas devem ser maiores, na opinião defendida pelos operários, para possibilitar alguma vantagem aos populares que pagam o jogo no Parque Arco-Íris). A situação antagônica, com posições cuidadosamente definidas, é mostrada com propriedade, através da expressão corporal dos atores, como se nota pela marcação dos pés atentos à percussão, da “*bexigada*” acompanhada de saltos típicos dos folguedos, reaproveitados para a linguagem teatral.

Esta postura tem algo de semelhante ao satírico-didático de Luiz Valdez e sua trupe do Teatro Campesino, em que o conteúdo do trabalho funcionava através de esquetes e os papéis sociais podiam ser claramente distinguidos por um público rústico e pouco habituado ao teatro. Semelhança que imprime um toque de universalidade à linguagem de cunho político, quando se inspira no espírito do teatro ambulante medievo, resgatando-o para a atualidade. Neste sentido, ambos, o Teatro Campesino e o TUOV seguem a linha de Meyerhold (1969, p. 154), para quem os princípios deste teatro tradicional foram úteis no processo de construção de um novo tipo de espetáculo, para um novo homem, que podia incluir tanto o de propaganda e de agitação, como o satírico-social ou de outro estilo.

2.4. Limitações e superações da linguagem cênica

A enformação dada ao material pelos artistas do TUOV, construída sob uma visão muito própria, é produto de uma liga da cultura política com a popular, que impõe a necessidade de uma leitura atenta do pesquisador, não somente aos efeitos das injunções sociais a que se submete a expressão em exame, mas principalmente aos efeitos destas sobre si próprio, enquanto teorizador desta manifestação. Pasta Júnior (2004, p. 61) apela à autoatenção do pesquisador quando examina a expressão popular, lembrando-o de que sua crítica é limitadamente política. Aponta a necessidade de questionar o próprio aparato teórico-conceitual com que realiza suas operações, para não se equivocar, prejudicando resultados, o que não deve ser diferente para o pesquisador teatral que aduz elementos da cultura popular para o palco, enquanto material com destino à criação teatral.

Sem perder de vista esta preocupação, vemos a linguagem do TUOV como resultado de uma concepção cênica que não se submete aos revezes do coletivismo, da itinerância do grupo ou dos debates com o público. Elabora-se, sim, sobre a superação destes. Ao mesmo tempo, suas propostas específicas voltadas para a conscientização e organização política – sejam elas de organização de comunidades, de sindicatos, ou outras, como traz explícito no final do *Bumba, meu Queixada* – não impedem a concepção cênica, contrariando a posição de Silvana Garcia, quando afirma que,

Por viverem em itinerância e dada a proposta específica desses grupos, não se pode falar que haja uma concepção de encenação ou uma concepção de espaço cênico. O coletivismo ajuda ainda mais a diluir qualquer possibilidade de uma proposta de certa organicidade. É sintomático o texto de César Vieira, referindo-se ao *Rei Momo*: “...o espetáculo que estreou tinha quase três horas de duração. Repetitivo por vezes, mantinha-se porém fiel à idéia de aproveitar ao máximo as sugestões e a criatividade de cada um”. Isto não significa que não haja trabalhos de bom nível. Embora na média, as produções sejam precárias, não podemos nos esquecer de que alguns grupos chegaram a atrair a atenção da crítica. (GARCIA, 1990, p. 182).

Termos como “bom nível”, “precariedade”, “atrair a atenção crítica”, no texto citado, são sintomáticos nesta análise, que, embora bem elaborada, ainda aloja ditames que condicionam o intelectual a uma determinada visão representativa da atividade artística, como observou Pasta Júnior (2004, p. 64), impedindo-o de

reconhecer neste caso a linguagem teatral, pela estética da insubmissão aos seus paradigmas. O fato de manter-se “fiel à ideia de aproveitar ao máximo as sugestões e a criatividade de cada um” não deteve a marcha estética do *Rei Momo*. Pelo contrário, aguçou o investimento no processo de síntese, atitude que fez o TUOV chegar ao *Bumba, meu Queixada*, com uma concepção de dramaturgia e de espetáculo que lhe confere o reconhecimento de uma linguagem definida em nível estético e político. O seu desenho de concepção cênica não precisaria da aprovação de críticas especializadas, que mesmo assim fizeram questão de atestar a qualidade da encenação, que na expressão de Ilka Zanotto (apud VIEIRA, 2007, p. 466), é inegável a garra, a força e a beleza do trabalho do União e Olho Vivo na sua entrega sem reservas, que lembra o idealismo do Arena e dos musicais de protesto. “Mas não se extingue no palco a sua função porque, tendo os pés fincados na realidade brasileira deste fim de década, o grupo usa o teatro como arma transformadora, com a objetividade nada festiva de quem tem boa memória”(Ibid., ibidem).

Na opinião de Yan Michalski, justamente a itinerância e a proposta específica do grupo é o que lhe confere uma concepção de encenação ou uma concepção de espaço cênico. A estética não esbarra no coletivismo, e este não dilui a possibilidade de proposta de certa organicidade. Pelo contrário,

O “União e Olho Vivo” tem onze anos de vida, sempre dedicada à periferia. Pode portanto criar, a partir de um conhecimento íntimo de sua platéia específica, uma linguagem própria tanto em termos de dramaturgia como de espetáculo, e de uma eficiência indiscutível. *Bumba, meu Queixada* é um espetáculo, sob vários aspectos, exemplar e que merecia ser visto e estudado por todos os numerosos grupos que se propõem a fazer um teatro destinado ao público popular [...] entre as principais características patente em *Bumba, meu Queixada* pode-se destacar uma temática familiar ao público e ligada ao seu cotidiano, uma convenção cênica vinculada às suas raízes culturais (no caso, o Bumba, meu Boi, partindo da constatação de que a grande maioria das platéias populares é constituída de nordestinos); um espírito lúdico levado às últimas consequências através de muita – e linda – música; muita dança e muito colorido, mesmo quando se trata de discutir problemas sociais de vidente gravidade; equilíbrio entre postura descontraída e nitidez do desenho estilístico; recusa de paternalizar o público, através de um nivelamento por baixo da discussão proposta e uma execução de muito bom nível em que a estética ambulante da encenação não constitui nunca desculpa para desafinações musicais ou interpretações [...] um teatro autenticamente popular! (MICHALSKI apud VIEIRA, 2007, p. 451).

O texto crítico parece entender que o estudo da arte de conceber e elaborar uma encenação deve ser feito à luz do pensamento que abriga o sentido da “coexistência das mais diversas realizações”, deve estar aberto para a diversificação

das práticas, para a multiplicidade de experiências empíricas e de ideias, conforme afirma Roubine (1998, p. 116): “a arte do efêmero, nunca pára de se lembrar, de dar continuidade, de redescobrir”. Se a prática teatral do TUOV, não sem esforço, constrói seu caminho estético pautado nas necessidades daquele a quem ela se dirige, quem analisa sua linguagem, caso proponha-se ao mesmo, não ficará à deriva, quando amparado em resultados de investigações como as leis descobertas através da psicologia, evidenciando a arte como a mais importante concentração de todos os processos biológicos e sociais do indivíduo na sociedade (VYGOTSKY, 2001, p. 328). A arte vista por este ângulo ganha o mérito de equilibrar o homem com o mundo nos momentos mais críticos e responsáveis da vida. Deste modo, no futuro, a reconstrução de toda uma sociedade humana baseada em novos princípios, o domínio dos processos econômicos e sociais, bem como a “refusão do homem”, implicarão também, e indiscutivelmente, mudança no papel da arte, a qual, por sua vez, implica não absolutizar no outro a sua própria limitação.

Lê-se no TUOV uma linguagem reafirmando o ato de continuidade e de redescoberta, posto por Roubine, pois avizinha-se do espírito que moveu a geração parisiense de maio de 1968 com a radicalização do teatro popular. Vê-se na linguagem do TUOV a exigência de ruptura com qualquer aparência de institucionalização e o teatro popular acontecendo onde quer que esteja o povo, acionando dispositivos estéticos para esta realidade. A preocupação pedagógica de elevar o nível intelectual de um espectador pela estratégia de atraí-lo para uma casa teatral tradicional não mais satisfaz os filhos de maio de 1968, tampouco o TUOV e o teatro vai ao encontro do povo, onde este estiver.

O TUOV funde o antigo ideário dos anos 1950, que se lê no Arena e no ideal político do CPC, mas superando estes paradigmas na construção de seu projeto estético-político. Chega mesmo a radicalizar sua postura política, ao colocar-se como Amador na sistematização do seu fazer teatral e também excluindo qualquer compromisso com a oficialidade. O ideal de teatro da comunidade e o sonho de uma partilha democrática do prazer cultural do Arena brasileiro dos anos 1950 e 1960 apresenta-se neste remanescente. Ressurge, redefinido, pela invenção de um repertório ligado à experiência cotidiana do espectador, seguido de longas

pesquisas dos atores nos bairros populares, num compromisso mais engajado com a vida social destes espectadores.

As apresentações, que exigem muita flexibilidade de adaptação, poucos recursos, ou condensação do espetáculo, em função de sua ambientação, fazem nascer atualmente no grupo uma linguagem estratégica. Dependendo da exigência da situação, um mesmo espetáculo se apresenta, ou na sua totalidade, ou exibindo um quadro condensado, ou independente. Como exemplo desta postura, temos o caso de *História dos Queixadas*, originalmente pertencente à terceira cena de *Bumba, meu Queixada*, que reaparece no repertório do grupo como *Os Queixadinhas*.

Pode-se dizer que *Os Queixadinhas* constitui-se num clássico do TUOV, seja pela sua concisão cênica, seja pelo seu recurso técnico de colocar os signos teatrais ator, som e objeto em estado dialógico. A soma destes, em consonância com a fábula, oferece ao espectador uma linguagem do sistema de comunicação popular, batizando os pés nos domínios da específica linguagem do teatro de animação. Uma via pela categoria do gestual, a partir da intimidade estabelecida com o Bumba e com elementos redivivos da *commedia dell'arte*, na qual o recurso das formas animadas ganha destaque na linguagem, não para excluir o ator de cena, mas para realçar sua humanidade, numa perspectiva meyerholdiana (MEYERHOLD, 1969, p. 159).

O TUOV não se fixa em um determinado recurso, mas sim utiliza-se de todos, desde que sirvam para seu sistema de comunicação, no qual a música, entre outras referências, constitui-se em vida autônoma, tanto dentro do espetáculo cênico, como dentro de *shows* que costumam realizar. Estes *shows*, inclusive já gravados em LP e DVD, desde seus primeiros anos de vida, apresentam-se como forma de aquecimento de produção, de público ou de vida grupal. Constituem-se em uma espécie de “entremez”, não de um espetáculo teatral como seria de esperar, mas de um sistema de produção de um genuíno teatro amador, em nossa acepção.

Luiza Barreto, que atuou nos dez primeiros anos do grupo, certa vez afirmou: “por amor a meus primeiros alunos, larguei o campo de batalha onde as grandes vitórias são obtidas, embora muitas vezes nosso ‘EU’ profundo seja sacrificado no altar da Persona, a deusa máxima da profissão” (LEITE, 1975, p. 211). Não seria exagero parafrasear a professora, dizendo que os atores do TUOV, por amor ao

teatro – acentuadamente naquilo que contém de pedagógico e que o caracteriza como instrumento de educação social –, dispensaram a batalha onde se instalam as grandes vitórias para ganhar naquela que tem lhes propiciado pequenas vitórias do anonimato. Batalha bem mais difícil, mas cujas vitórias são incomensuravelmente superiores para alimentar o seu “Eu” profundo, e não o “altar da Persona”, visto que recusaram a imagem do artista profissional e seus possíveis estereótipos, preferindo o cultivo da sua essência.

Se a experiência de cunho pedagógico com o projeto “O sonho de liberdade” não logrou os efeitos multiplicativos esperados pelo grupo, no mínimo abriu uma porta na comunidade para ali entrar um pouco de seu pensamento e linguagem. Se estão em processo de extinção, ou mesmo se já tenham se extinguido ações em nível de “União e Olho Vivo”, pelo menos resta esta singularidade, mostrando que é possível, sim, levar adiante uma utopia, desde que, acima de todas as barreiras, coloque-se a bandeira da liberdade. A busca da libertação do próprio teatro, do direito de estabelecer a sua linguagem e de recusar a curvar-se às libações cristalizadas do teatro sacramentado está posta. Esta atitude constitui-se como um caminho significativo, entre outros, e com efeitos multiplicativos para a construção do teatro nacional.

Se o TUOV se esbarra em questões estruturais ao introduzir sua linguagem na rota da educação, isto não lhe retira a eficiência e tampouco a possibilidade de transformar o pensamento do público a que se dirige, na busca do novo homem. Respeitando a natureza pedagógica da arte, conforme o sentido posto por Vygotsky, e ainda construindo um projeto de cidadania, está a serviço da educação no sentido amplo. Deste modo, atende ao alerta que Edécio Mostaço fez aos produtores culturais, sobre o perigo de tomar a cultura como serviço, esquecendo que intervenções desta natureza ultrapassam conceitos e ideologias. Responder a este alerta exige superação histórica no conceito gramsciano, o que significa que o próprio conceito atual deve estar pronto para esta dinâmica que se faz pelo devir histórico. A linguagem apoiada nesta vontade de superação ganha a força de utopia, a qual consiste no ato contínuo e teimoso de fazer do futuro um presente. Ato que podemos ler, nas palavras de Barreto, quando entendeu que

Muitas pesquisas [são] válidas, outras insensatas, mas todas concluindo à antevisão do que seremos, ou do que poderemos ser no terceiro milênio. E assim, no avanço compulsivo, é indispensável possuir a seiva vital

irreversível para não ser pisoteado pelas folhas mortas. Essa marcha batida na busca do futuro é um desafio não só para os mais velhos, como para os mais jovens que, integrados no redemoinho, surgem e desaparecem com efeito de slides. Quando algo ou alguém permanece por mais de cinco anos, é porque realmente está na meta dos clássicos do futuro, daqueles que plantam hoje a linha cultural formadora das raízes do amanhã (LEITE, 1975, p.125).

A plantação de que fala a professora dissemina-se. Espalha-se e vinga onde há terreno propício, mas é preciso vir pelo sopro do vento forte de grupos que constroem esta utopia.

Na marcha batida da busca do futuro, as singularidades se revelam como eixos paradigmáticos. Do TUOV podemos passar ao Ventoforte, que sopra pela liderança, não no estilo de Idibal Pivetta, mas na diferença, justamente o que torna possível alargar a margem de uma linguagem transformadora.

CAPÍTULO III

O VENTOFORTE: DAS RAÍZES DO LA ANDARIEGA À CULTURA BRASILEIRA

3.1. Contextos e vivências construindo linguagem

O grupo²⁵ de teatro Ventoforte nasceu em 1974, sob esta denominação, na cidade do Rio de Janeiro, impulsionado pelo clima de transformação que gerou no mundo da produção brasileira de teatro infantil e de teatro de bonecos, através do sucesso obtido com a produção *História de lenços e ventos*. Até então, o único divisor de águas no país, neste âmbito, havia sido *O casaco encantado* (1948), de Lucia Benedetti, produção considerada como o primeiro texto infantil que rompia com o teatro moralizador do adulto para a criança.

Antes de abordarmos a linguagem do Ventoforte é preciso considerar dois pilares básicos que lhe trouxeram sustentação. Um deles seria a filosofia de educação da Escolinha de Arte no Brasil, com a qual Ilo Krugli, artista plástico, ator, dramaturgo e diretor teatral do grupo, nascido em Buenos Aires, trabalhou durante 11 anos, desde sua primeira chegada ao Brasil, em 1961.

O outro refere-se, numa primeira etapa, às experiências de Ilo Krugli que incluem sua formação étnico-cultural num bairro judeu de Buenos Aires, em seguida ao grupo Cocuyo, fundado por ele e Pedro Dominguez, com andanças na Argentina, Peru e Bolívia, bem como os primeiros exercícios artísticos e pedagógicos de ambos no Brasil, ao lado de outros arte-educadores que aqui conheceram. Por último, assinalam-se alguns momentos do diretor argentino no Chile, inicialmente promissores – últimos dias democráticos do governo Salvador Allende – e logo em seguida amargos – primeiros dias de governo militar do golpe Pinochet –, mas sobretudo decisivos para o encetamento da linguagem Ventoforte.

²⁵ O grupo conta, atualmente, com os seguintes membros: Lizette Negreiros, Lílian de Lima, Dinho Lima Flor, Ricardo Nash, Uirá Iracema, Karen Menatt, Sandra Barbosa, Rodrigo Mercadante, Ana Maria Carvalho, Cláudio Cabrera, Leandro Madeiros, Ilo Krugli, Mauricio Damaceno, William Guedes, Aloísio Oliver, Danilo Mora, Rita Rozeno e Adê Francisco.

3.2. A Escolinha de Arte no Brasil

A Escolinha surgiu de um encontro dos artistas plásticos Augusto Rodrigues, Lúcia Alencastro e Margaret Spence em 1948, na cidade do Rio de Janeiro. O primeiro, chegado à terra carioca em 1935, trouxe em sua bagagem uma arte que se colocava fora do ateliê do artista e também da escola, sob influências de duas vivências que se completavam: uma delas, vivida especificamente em Recife com o Dr. Ulisses Pernambuco, personalidade revolucionária e criativa que, cientificamente, renovou a educação, a psicologia e a psiquiatria daquele Estado; a outra foi a criatividade compartilhada no terreno educacional e artístico, em andanças pelo Nordeste do país, com Javier Villafañe²⁶, titeriteiro que terá influência particular, embora indireta, na vida de Ilo Krugli.

Lucia Alencastro descobriu o sentido inovador da arte na educação, através de Guignard, na Fundação Ozório onde foi aluna e professora. Mais tarde, sob o nome de Lúcia Valentim, ficou conhecida como coordenadora nacional do Programa de Arte Integrada, o Prodiarte do Ministério da Educação (MEC), que atuou em todos os Estados do país²⁷. Margaret Spence, logo após fundar a Escolinha, retornou aos Estados Unidos, seu país de origem, e voltou apenas para visitar o projeto em 1979.

Uma outra figura importante será Noêmia Varela que, ao lado de Augusto Rodrigues, assumiu responsabilidades como sócia fundadora, diretora técnica da Escolinha de Arte no Recife e encargos diversificados na Escolinha de Arte no Brasil, no Rio de Janeiro.

A entidade caracterizou-se como um movimento de organização não formal, alternativo, denominado Movimento de Escolinhas de Arte (MEA), em vários pontos do Brasil e expandindo-se para outros países. Segundo Varela (1988, p. 2), conseguiu inspirar uma cadeia de processos objetivos de pensamentos e uma série

²⁶ Javier Villafañe (1909-1996), nascido em Buenos Aires, proeminente figura na história do teatro de bonecos itinerante, influenciou o pensamento de arte – educadores na Argentina e no Brasil. Aos 24 anos conheceu e conviveu com a poética de García Lorca, quando este esteve na Argentina, entre 1933 e 1934.

²⁷ No Mato Grosso do Sul, a artista plástica desenvolveu o projeto com a Secretaria de Educação e com o grupo GUTAC durante os primeiros anos da década de 1980, e os encontros nacionais com os “prodi-artistas” aconteceram na cidade de Olinda e Curitiba.

de procedimentos práticos, de núcleos de estudo e trabalho “prático-poético” no Brasil, no Paraguai e em Portugal. Foi um entrelaçamento do exercício do ato criador, apoiado num discurso marcado por valores universais, de compromisso educativo e social.

Princípios e experiências mais relevantes de alguns modernos construtores da arte-educação foram integrados na prática da Escolinha²⁸. O pensamento do MEA se associa com a Escola Nova, que se introduziu no Brasil principalmente através do americano John Dewey, o qual ganhou Anísio Teixeira como discípulo. Vale dizer que a trajetória deste educador brasileiro reúne em si, ao mesmo tempo, o pensador da educação, o administrador do ensino público, o organizador da pesquisa pedagógica e o defensor do direito de todos os brasileiros a uma educação pública de qualidade.

A Escolinha também teve muita influência do pensamento de Carl Gustav Jung através da convivência com a Dra. Nise da Silveira²⁹, psiquiatra que, trabalhando o processo de recuperação da consciência, percebeu a possibilidade de reintegração social do paciente através da expressão artística, chegando mesmo a fundar o Museu de Imagens do Inconsciente, no Rio de Janeiro, em 1952.

Esta união dos educadores com a psiquiatria desvelou verdades sobre a educação até então bastante ignoradas, daí emergindo conceitos que se aproximaram também da concepção filosófica de educação de tendência pedagógica libertária, especialmente do pensamento de Herbert Read (1893-1968). Segundo Noêmia Varela (1988, p. 3), este pensador foi o responsável pela atribuição do universo simbólico à educação dada pela Escolinha, a partir de estudo que esta fez sobre sua obra educacional, integrando ideias de arte e educação ao pensamento de C. G. Jung, fato que tornou relevante a questão do inconsciente pessoal e coletivo na produção deste grupo. Os integrantes da Escolinha trabalham

²⁸ Além dos já citados, a Escolinha sofreu influências de muitos educadores, entre eles: John Dewey (EUA); Walter Gropius (República de Weimar); Seonaid e M. Robertson (Inglaterra) (o primeiro esteve no Brasil de abril a agosto de 1959 e o segundo na década de 1970, trazidos por Augusto Rodrigues; ambos sofreram o impacto da proposta de Herbert Read); Ulisses Pernambuco, Aloísio Magalhães, Paulo Freire, Anísio Teixeira, Lúcio Costa, Nise da Silveira, Cecília Conde (Brasil).

²⁹ A psiquiatra rejeitou o termo “Terapia Ocupacional” e passou a usar o termo “A Arte de Lidar”, no ateliê do Museu de Imagens do Inconsciente. O Ventoforte manteve contato com o trabalho de Nise, especialmente seu diretor Ilo Krugli, que desenvolveu laços de amizade com a pesquisadora, relacionamento refletido no trabalho teatral *Engenho de Dentro*, desenvolvido entre os anos de 2004 e 2005 (KRUGLI, 2007b), beneficiado pela Lei de Fomento (VENTOFORTE, 2009).

sob estas influências ao longo do seu processo de produção independentemente desta entidade, como no caso de Ilo Krugli, com muitos dos companheiros do seu grupo de teatro. Mesmo o TUOV, em São Paulo, não ficou tão longe destas influências, por conta do envolvimento de Luiza Barreto Leite com ambos os grupos, entre os anos 1960 e 1970, que fazia o trajeto São Paulo–Rio de Janeiro todos os finais de semana para manter seu trabalho com o grupo de teatro paulista, sem deixar o magistério no Rio. Entre suas atividades na cidade carioca, consta a frequência nas reuniões de estudos junguianos, sob direção geral da Dra. Nise, no Hospital Psiquiátrico de Engenho de Dentro, cujas portas eram abertas todas as terças-feiras para quantos quisessem participar dos estudos³⁰. Posturas profissionais como estas, integrando áreas afins, dialogando entre si, passaram a fazer parte do universo do teatro, notadamente em grupos como o Ventoforte.

3.3. O percurso para soprar um vento forte

Dizer que o TUOV e o Ventoforte são grupos que se constituem em metonímia de resistência cultural não seria exagero. Enquanto que o anúncio da linguagem do primeiro fez-se pela postura de resistência política, o arauto do segundo veio pela metáfora da *História de um barquinho*, ou *Um rio que vem de longe*. O mesmo denominador sócio-político-econômico em termos de América Latina marca os passos de ambos. Enquanto um nasce sob o impacto do golpe militar brasileiro, o outro sofre igualmente as mesmas consequências, mas inicia seu projeto estético-político sobre as suas pegadas, ao lado de Pedro Dominguez e outros companheiros anônimos, andarilhos dos Andes, que formavam o grupo Cocuyo (cigarra). Estas pegadas poderiam ser as únicas que Brecht (Apud BENJAMIN, 1986) pouparia no ato de reconstrução do novo homem, já que poderiam ser lidas como sinais arqueológicos metafóricos da caminhada humana, em busca da plenitude e em combate a qualquer tipo de repressão. Ilo ou Cocuyo misturam-se na composição idiossincrática do personagem “barquinho”, que,

³⁰ Esta iniciativa gerou um longo Seminário, denominado “A Grande Mãe”, em que muitos espetáculos, em cartaz na época, foram analisados.

enquanto não aprende a usar a âncora, permanece à deriva, sem saber lidar com a própria liberdade. Embora muitas diferenças assinalem a trajetória de ambos os grupos, o mesmo denominador contextual que estabelece a união entre ambos e suas lideranças, ficou evidente na ocasião em que o TUOV comemorava seus 40 anos, em 2006: o grupo paulista, durante a solenidade, homenageou, com o “Arquivo Solidário”³¹, vários companheiros que sobreviveram à repressão política, entre eles, Ilo Krugli. Naquele momento, Idibal Pivetta fez questão de observar que o diretor argentino consegue, muito mais que muitos brasileiros, imprimir em sua produção os sentimentos mais profundos do nosso povo.

Esta aproximação afetuosa muito se deve à paixão que ambos nutrem pela mesma poética de engajamento, impressa no inesquecível projeto de Federico García Lorca (1898-1936), o La Barraca³² (PEIXOTO, 1987, p. 27), movimento que aliou a cultura ao sonho de restituir a poesia ao seu poeta pela voz do palco. Estes “ciganos da arte” ensejavam cumprir a missão de lutar pela liberdade e de devolver o teatro à população. Embora optassem pelas apresentações com textos reduzidos para facilitar a comunicação, como o *agit-prop*, o paradigma vinha mais do Carro de Téspis, da Itália, e da Compagnie de Notre Dame francesa: concentravam uma disciplina que consistia em muito ensaio e pesquisa cênica, em busca de equilíbrio rítmico-dinâmico, calcado sobretudo na valorização do elemento onírico, do humano e do popular. O La Barraca, de acordo com Ferruccio (apud PEIXOTO, 1987, p. 2), ainda que visasse um repertório épico-popular, apresentando-se em cima de caminhões – com artistas que se desvestiam de estrelatos para vestirem macacões de operários, num ato de abnegação e de amor ao teatro –, alimentava a ideia central de levar espetáculos clássicos para a população. *La vida es sueño*, de

³¹ Arquivo Solidário foi um ato simbólico que constou em marcar as impressões digitais de algumas pessoas num grande mural da parede externa da sede do Teatro União e Olho Vivo, espécie de “ficha” do militante, no sentido contrário ao que fazia o DOI-CODI, órgão de repressão da ditadura militar no Brasil (VIEIRA, 2007, p. 405).

³² Foi um projeto teatral universitário que funcionou através de duas modalidades. Uma era um teatro fixo, durante o inverno em praça pública de Madrid, no período de férias dos estudantes. A outra era de caráter ambulante e excursionava nos finais de semana e feriados pela periferia da capital espanhola. Consta que, de julho de 1932 até abril de 1936, o La Barraca realizou 21 excursões, passando por 75 cidades, com um repertório que incluía clássicos dos períodos significativos do teatro espanhol, tais como peças de Cervantes, Calderón, Lope de Vega, (destacando-se *Fuenteovejuna*), Lope de Rueda (*La Tierra de Jauja*), Tirso de Molina (*El Burlador de Sevilla*), églogas de Juan de Encina etc.

Calderón de La Barca, marcou o início de várias excursões que aconteceriam na Espanha dos anos 1930.

Constituindo-se a cultura popular em uma de suas preocupações básicas, primava pela introdução e difusão de canções, a maioria delas extraída do cancionero de Andaluzia. O rigor musical, somado ao plástico e ao movimento do ator, marcava a preocupação estética de Lorca, que resultava numa poética costumeiramente marcada pela presença de bonecos no palco, procedimento, segundo Ilo Krugli, bastante notado quando o artista espanhol fez temporada na Argentina e desenvolveu produções com Javier Villafañe. O boneco, instrumento visceral de expressão destes artistas, quando não fazia parte da composição das encenações, estava presente num segundo espetáculo do repertório, nas noites de Buenos Aires. Um movimento poético para o teatro de bonecos, dotado de um certo requinte, na observação de Ilo.

Estas características e o teor universal da cultura popular marcarão decisivamente a arte de Ilo Krugli, como se nota através da presença da cultura brasileira em *Pequenas histórias de Lorca* (1976). O espetáculo começa com a morte de Lorca – um acontecimento trágico que marcou profundamente Ilo Krugli –, através da simbologia de *Assum Preto*, de Luís Gonzaga, com a forte e afinada cantoria e dança dos atores, marcada pela percussão. A forma de trabalhar esta universalidade e de aduzi-la no contexto brasileiro fez com que muitos artistas, afeitos à pesquisa do gênero, aproximassem-se de Ilo Krugli e se integrassem ao seu processo de trabalho de grupo³³. O carreamento da brasilidade para a poética gitana de Lorca, sem diminuir a força andaluza do espetáculo, um modo de trabalhar essências culturais evidente na obra de Ilo Krugli, é uma tendência artística do artista, bagagem que traz da infância.

Filho de judeus comunistas e amadores do teatro, Elias Kruglianski, nascido em 1930, conhecido na idade adulta como “Ilo Krugli” e “Ilia ou “Elie”, quando criança, teve a arte e a política como companheira de berço. Mesmo sendo criado sob um clima de ateísmo, isolava-se de vez em quando, subindo nos telhados, e lá, quietinho, não deixava de buscar o rei-astro como companheiro de suas orações.

³³ Foi o que aconteceu com Luiz Carlos Laranjeiras e Paulo César Brito. Este, inclusive, iniciou o estudo das religiões afro-brasileiras, a partir da experiência com o espetáculo, considerado por ele um “Lorca Nordestino” (CAVINATO, 2003, p. 256).

Uma atitude solitária à qual recorria para expandir seus sentimentos sem causar constrangimentos familiares (KRUGLI, 2009).

Bem cedo, García Lorca tatuou sua poética na trajetória criadora de Krugli, que absorveu o conceito de teatro como “poesia que se levanta do livro e se faz humana”³⁴, influência que bateu à sua porta, através de um livro de Javier Villafañe, presente de Helena, sua professora de artes.

Sob estas matrizes teatrais, o olhar do menino absorveu muitos espetáculos de companhias teatrais vindas da Europa e dos Estados Unidos. Segundo o próprio Ilo, eram grupos de atores judeus poloneses, filhos ou netos de imigrantes. Apresentavam os espetáculos em ídiche, um dialeto germânico que os judeus falavam. Compreende-se estas influências na infância do diretor do Ventoforte, quando se expressa:

[...] lá na Argentina tinha muitos judeus, 200 mil, a maioria vinda do leste. Todos eles criaram espécies de clubes, escolas, centros populares, como chamavam, porque eram de esquerda. Os outros, os sionistas, criaram uma tradição, que eram os templos, isto era antes da guerra. Os de esquerda criaram estes centros populares, eles se diziam laicos, não eram religiosos. Então, todos eles faziam teatro. Eu participei, bem garoto, de uma montagem, acho que era *Os espectros*, de Ibsen. Mas eu devia ter sido figurante. Na rua, eu era um pintor que desenhava a paisagem. Eu era muito pequeno... então... e... vinham atores, grupos de atores da Polônia, companhias que faziam teatro dramático, teatro musical, também operetas. Meu pai mesmo ia trabalhar nisso e minha mãe não deixou, por ser operário... e vinham companhias americanas também. Os judeus de Nova Iorque tinham grupos que vinham trabalhar em Buenos Aires. Quando veio a guerra, interrompeu... A catástrofe, não só na Europa. Assassinatos em massa. Alguns ficaram em Buenos Aires. Tudo estava tão ruim, que faziam teatro em apartamentos. Se apresentavam pelos bairros, faziam pequenas comédias de americanos, trechos de escritores judeus americanos. Bertolt Brecht faziam também. Depois se criou um teatro chamado “Idishfolkstheater”, que quer dizer teatro popular e foi muito perseguido por causa da ditadura. Lá que vi as primeiras montagens de Brecht e outros assim. Quem apresentou *Mãe Coragem* lá era um italiano que depois veio para São Paulo³⁵. A montagem foi maravilhosa. Eu lembro... Com palco giratório, uma atriz excelente! (KRUGLI, 2007).

³⁴ A matriz conceitual é de García Lorca (PEIXOTO, 1987, p. 34). Ilo Krugli fez com o Ventoforte mais três espetáculos de poética lorquiana: *Choro Lorca* (1986); *Sete corações - Poesia rasgada* (1996) e *Tragicomédia da lua branca* (1990). Em 2004, encenou *Bodas de Sangue*, de autoria de Federico García Lorca, que lhe valeu a obtenção do Prêmio Shell, com uma excursão pela Europa.

³⁵ Ilo certamente se refere à montagem de *Mãe Coragem* realizada pelo diretor Alberto D'Aversa, apresentada em Buenos Aires no ano de 1953 e mais tarde, em 1960, no Brasil, nas cidades de Porto Alegre e São Paulo.

Outro significativo condutor poético para o onirismo de tantos dos seus espetáculos será, curiosamente, um espetáculo que ele não viu, baseado no conto *O príncipe feliz* (1888), de Oscar Wilde, que também passou pela infância do menino judeu. Talvez tenha ficado mais forte, entre tantas outras influências, justamente porque o garoto Ilo não pôde na ocasião, por falta de dinheiro, assistir à sessão. Então ele pediu aos amigos mais felizardos que lhe contassem sobre a obra à qual tiveram acesso. A narrativa que lhe fizeram permitiu-lhe potencializar aquela criação, de modo que ali escorresse toda sua carga emocional e criativa. Recriou-a em sua imaginação, encenando-a muitas e muitas vezes para arrefecer seu ansioso coração de criança e de adolescente. Guardou consigo a experiência emocional e, assim, a veia poética de *O príncipe feliz* chega ao século XXI na produção do Ventoforte intitulada *A centopeia e o cavaleiro* (2008). A peça mistura à poética anárquica, dolorosa e tingida de utopia social do autor inglês – pela qual derramam-se lágrimas dos proscritos – a de resistência contra a fome, do brasileiro Betinho, num clima de singela compaixão humana³⁶.

A transculturalidade judaica talvez tenha produzido uma certa independência e uma boa dose de precoce inquietação em Ilo Krugli. Ainda adolescente, logo fez funcionar um ateliê e fundou um grupo que denominou “Ta-te-ti”, nome extraído de um jogo popular. Certo dia anunciou em uma placa que precisava de um aprendiz. Apareceu um outro adolescente, de 15 anos, que se chamava Juan Dominguez. Ilo, que o introduziu na arte, refere-se a ele através de uma frase que Augusto Rodrigues costumava citar: “só se ensina ao aluno aquilo que ele já sabe”. E Juan, que logo depois, sob o nome de Pedro, seria seu companheiro de grupo, já trazia um manancial artístico no inconsciente. Precisava apenas de estímulo. Ambos começaram a vida da arte andarilha, após uma excursão à Bolívia, em Potosí. A pretexto de retornarem àquele país para juntarem-se ao *Novos Horizontes*, um grupo que lá conheceram, e também de aceitarem um convite de uma universidade, encetaram uma caminhada que os fez vir parar no Brasil. Apresentaram, nessa

³⁶ “Este espetáculo homenageia o sociólogo Hebert de Souza, ‘Betinho’, como era conhecido, personalidade que desenvolveu uma ação plena e exemplar na democratização do nosso país. Betinho consolidou-se como um dos mais brilhantes intelectuais publicando diversos livros, artigos e ensaios, sempre com a preocupação de criticar as estruturas que tornam a vida difícil para milhões de pessoas. É menos conhecida uma série de histórias que ele escreveu para crianças, tendo como personagem uma centopéia que transita pelas estradas do Brasil” (VENTOFORTE, 2009).

época, espetáculos-aula na Argentina, passando por aldeias e quartéis do Peru e da Bolívia, onde iniciavam crianças e adultos no teatro e na música, através da relação com o desenho e objetos.

O Cocuyo logo começou a estabelecer um modo de atuar muito próprio, desabrochado pela iniciativa e necessidade de um público que buscava desvendar a magia daquele teatro de bonecos que era apresentado. Crianças e adultos, sempre acompanhados de cães, curiosos, corriam para atrás do costureiro retábulo – cenário que, ao final do expediente, podia ser todo dobrado em forma de uma mala –, para desvendarem os segredos do palco. Mais que isto, queriam compreender as técnicas do ator, responsáveis por aquela magia. Para satisfazer esta ansiosa curiosidade, certa vez os atores inverteram a posição do retábulo e apresentaram o espetáculo para um público imaginário. O público real assistiu a um espetáculo dentro de outro espetáculo.

Este modo de trabalhar define o rumo de uma linguagem assumida nos seus trabalhos, notada especialmente a partir dos espetáculos *História de um barquinho* (1963) e *História de lenços e ventos* (1974). Com este procedimento, Ilo costuma afirmar o desejo de criar uma sensibilidade para o jogo teatral, sem o ocultamento da manipulação. Mostra um ator que brinca, que interpreta, e o modo como atua com o boneco. Além disso, e o mais importante, permite o jogo da metalinguagem entre o boneco e o ator. Um modo de trabalhar que libera o ator e o boneco para atingir uma determinada metáfora, e que não deixou de sofrer críticas em experiências deste artista no Brasil, tal como ocorreu no início dos anos 1980, durante um encontro de bonequeiros em São Luís do Maranhão, onde apresentou um espetáculo, *Estou fazendo uma flor*, contracenando com Osvaldo Gabrielli, o Bochecha. Ilo interpretava o Diabo e seu colega, o Soldadinho. Este não queria ir para a guerra, e o Diabo, num determinado momento, tenta forçá-lo a isto. Face à recusa do soldadinho, o personagem interpretado por Ilo agarra-o, puxando-o violentamente da mão do ator, atirando-o ao chão. Um procedimento violento contra o boneco, na opinião da presidenta da Associação Brasileira de Teatro de Bonecos (ABTB), que a fez questionar Ilo Krugli sobre aquele gesto. “Não fui eu, foi o Diabo quem fez aquilo!”, redarguiu o ator. O diretor argentino ilustra com este episódio uma abordagem que faz sobre a necessidade de trabalhar livremente gestos como este para atingir a metáfora na linguagem teatral. Menciona Álvaro Apocalypse, diretor do

grupo Giramundo, também como defensor desta liberdade para desenvolver sua linguagem, e acrescenta:

O pior foi que ainda não perceberam que eu fiquei na linguagem da criança. A criança decide fazer teatro, pega uma cabaça, trabalha a massa, mas não tem paciência de esperar que seque, já leva o boneco pra cena... Quando criança eu era também assim. No mesmo dia já entrava no espetáculo, daí o nariz despencava, a cara derretia... Eu sou fiel às minhas experiências com o brinquedo dessa criança (KRUGLI, 2009).

O arte-educador se posiciona categoricamente quanto à necessidade de total liberdade para trabalhar os símbolos, quando se refere à criança. Ilustra este pensamento, apontando o caso de uma criança que desenhava as bonecas casinhas fora do padrão conhecido. Questionada pelos pais sobre aquela forma de desenhar uma casa, ela acabou confessando que era porque gostava de enformá-la exatamente daquela maneira. Sua casinha sempre tinha a tendência da forma circular, a mandala, expressão que significa a procura do centro do “eu”, na visão krugliana. A metáfora vai além, para se constituir em memória mítica e o ser humano se integrar, vendo o sentido de si mesmo.

A linguagem que nasce deste pensamento, como um compromisso de busca do equilíbrio humano, não dá espaço para a ingenuidade. Propõe-se a aflorar complexidades na simplicidade da revelação do boneco, e para isto não o poupa das violências do mundo, tratando-o como sujeito de sua história.

Depois de *...Lenços e ventos*, tornou-se comum no teatro de bonecos esta atitude, antes considerada como irreverente. A narrativa cênica não prescinde da presença dos músicos, que a qualquer momento interferem na cena, conversam com bonecos, ou mesmo representam um personagem, desfazendo-se dele quando necessário, para tocar novamente seus instrumentos.

Pode-se dizer que esta prática tornou-se comum no país, mais precisamente a partir de Ilo Krugli e seu Ventoforte. Ele consagra esta relação metafórica entre o ator e o boneco em um de seus últimos trabalhos, *Se o mundo fosse bom, Deus morava nele* (2008), uma adaptação de *A Pena e a Lei*, texto de Ariano Suassuna.

Ilo Krugli potencializa o imaginário de Suassuna através da metalinguagem cênica. Os dramas vividos pelo personagem ora estão no ator, ora no boneco, ambos expostos ao espectador durante todo o conflito, provocando uma certa ambiguidade que extrapola limites tanto do boneco, quanto do ator. Situação que

acaba refletindo em conflito para o próprio espectador. E mais: o encenador utiliza-se da máscara tradicional do teatro, modificando-a para plurissignificá-la. Ela sofre um corte vertical na parte central da face, o que lhe permite fechar-se ou abrir-se, mostrando ora metade, ora a face inteira do ator, dependendo daquilo que ele (o ator) ou ela (a máscara) pretende revelar. No fluxo da metalinguagem, ora consegue interpretar parte da personalidade do personagem, ora atinge sua totalidade, denunciando o seu caráter duplo. Este tipo de máscara, que Ilo cria com os atores para o espetáculo, foi inspirado nos folguedos populares.

Quem veste a máscara, no momento de abri-la, delega ao ato um certo poder de rebuscar suas impressões ou reminiscências distantes, ligadas ao inconsciente³⁷. Ao comentarmos estas impressões e conclusões com o diretor, ele admitiu que, na preparação do ator para este espetáculo, a criação e utilização deste tipo de máscara foi ponto de partida para a construção de relações entre personagens e atores. Valendo-se de processos inconscientes, apoiaram-se na relação física do corpo do ator e do boneco, com o elemento terra, em meio a danças dramáticas e folguedos. Os resultados desta pesquisa de encenação produzem no espectador uma sensação que o tira do habitual conforto que a casa tradicional lhe propicia e, ao mesmo tempo, despertam nele uma vontade de entrar no espetáculo descalço e, no mesmo ritmo dos atores, bater os pés no chão, sentindo-os misturarem-se àquele fino pó natural. Este clima favorece aos sentidos do espectador uma interpretação simbólica da existência e da realidade social. Aqui, vale observar um percurso que a plateia viu-se obrigada a fazer para assistir à segunda parte do espetáculo, a qual se desenvolveu num palco do lado oposto ao primeiro, que serviu de atuação para o desenvolvimento da primeira parte, em terra (chão batido), e que significava a relação com a vida. Para se colocar em contato com o segundo palco, que significava a relação do homem com a morte, foi preciso que o público passasse pelo asfalto – um percurso pela calçada, do lado de fora do teatro, como se estivesse, convencionalmente, saindo pela frente e entrando pelos fundos. Ao final

³⁷ Fizemos uma experiência, vestindo uma das máscaras do espetáculo, no momento da entrevista com o artista. Ao abri-la, uma situação surpreendente, para quem dela se utiliza. A expressão forte de Ilo Krugli, marcada pelo tempo vivido e seus olhos azuis profundos sobre os nossos, reportaram-nos de imediato a uma cena de *A Casa de Bernarda Alba*, um dos últimos textos de Federico García Lorca. Uma espécie de emersão de processos inconscientes, que apenas conseguimos sentir, e não explicar. Algo que parece muito adequado para o exercício do ator.

do espetáculo, a vida entrou na morte, e esta na vida, marcada pela violência da estrutura da sociedade brasileira. A encenação oportuniza um raio de convivência com preconceitos e medos, fazendo o espectador atingir uma outra compreensão sobre a violência que o circunda no cotidiano social.

Para conseguir estes efeitos no espectador, a concepção vale-se de técnicas de distanciamento, as quais não se vinculam necessariamente a moldes brechtianos, tampouco lorquianos, pois parecem mais corresponder às experiências de teatro andarilho krugliano, somadas ao contínuo experimentalismo de um grupo mergulhado no espírito do popular. Superam-se influências para atingir, com peculiaridade, um universo simbólico, com o qual se envolve o espectador numa espécie de ritual, de festa popular³⁸.

Para o desfecho, a peça adapta um trecho do *Auto da Compadecida*, de Suassuna, em que o autor, num momento de profunda compaixão pelos desvalidos, pondera um ato humanitário de perdão ao cangaceiro, pela inconsciência de seus crimes. Na mesma profundidade, a montagem cênica do Ventoforte reserva este ato ao bandido urbano dos tempos atuais.

Muito mais que um sentimento de envergadura moral sem norteador crítico, a postura marca uma atitude gramsciana, na forma de o intelectual romper limites, muitas vezes impostos ou pelo seu meio social, ou pelo próprio egoísmo, para viver os sentimentos do povo, numa prática em que fica transparente o esforço de superação histórica.

Este processo de engajamento se faz sempre presente na produção do grupo, pela construção de um permanente jogo simbólico. O símbolo consciente torna-se na sua vida, construção e imaginação criadora em todos os níveis de relação com o mundo, seja teatral, seja arquitetural.

³⁸ A festa e o ritual na encenação do grupo já foram objeto de investigação específica (Cf: LUNA, 2007).

3.4. Espaço físico e psíquico verticalizando linguagem

A concepção de espaço físico, artístico-pedagógico, do Ventoforte permite a leitura de essências que movem o pensamento e a ação de quem o ocupa. Situado no Itaim Bibi (SP), contrapõe-se totalmente ao clima desta área nobre da capital paulista. Dentro de um terreno da Caixa Econômica Federal, anexo ao Parque do Povo, a área física do grupo lembra um misto de quintal com praças antigas, ou até mesmo uma chácara, com suas árvores e hortaliças. Ocupado pelo grupo desde 1985, o espaço é aberto, no qual artistas e público convivem com plantas, passarinhos, bichos, principalmente cachorros³⁹. Este espaço teve em seu entorno, até algum tempo atrás, moradias de famílias sem-teto, campos de futebol de várzea e um “Circo-Escola Picadeiro”. Ameaças de despejo pela administração pública já aterrorizaram o grupo e seu diretor, que mora ali com alguns companheiros. Sob árdua luta, persistem no local, garantidos pelos termos de comodato, contando com a solidariedade de amigos e com a boa vontade da administração pública.

Poderíamos iniciar uma leitura da estética do grupo pelo modo que fazem a ocupação do espaço físico:

Seus componentes construíram quatro portões de acesso ao local e os batizaram como o portão do ar, da terra, da água e do fogo. Três casas para o exercício do teatro foram construídas, que denominam: o “Teatro dos pés”, o “Teatro das mãos” e o “Teatro dos olhos”. Os três espaços estão em torno do chamado “Pátio do coração”, onde se eleva um Coreto, típico de praças antigas das cidades interioranas. Também a própria moradia, a oficina artesanal do grupo e o chalé administrativo se submetem a esta composição circular.

A relação com esta forma espacial, acusando um núcleo e os quatro portões, bem como a logomarca do grupo, que se constitui nos quatro pontos cardeais,

³⁹ Os cães constituem-se em testemunhas atentas em todos os momentos de entrevistas, ensaios, espetáculos. Inseparáveis amigos, são tratados pelo diretor do grupo, Ilo Krugli, com o carinho de quem se dedica a uma criança ou a um filho. Tomé, o pretinho, esteve presente, juntinho de nós em todos os nossos encontros, entre 2006 e 2009. Personagens reais também muito importantes em todos os momentos dos outros dois grupos pesquisados. Na opinião de Lucas César (VIEIRA, 2007, p. 376), inexistente Teatro Popular sem cachorros, que se constituem em companheiros de ensaio e espectadores, muitas vezes inesperados “atores”, conforme já registramos em determinadas apresentações: Tomé, no Teatro de Mãos do Ventoforte; Xexéu, no Teatro Gil Vicente, do GUTAC; Valente, no Teatro do TUOV etc.

parecem querer chegar a uma ideia aproximada do modo pelo qual se processa a transformação da personalidade, segundo a psicologia analítica do suíço C. G. Jung. Para explicá-la, o estudioso fez emergir um aspecto profundo da filosofia alquimista praticada na Idade Média, cujo segredo é a transformação da personalidade através da mistura e fusão de elementos nobres e vulgares, das funções diferenciadas e inferiores do consciente e do inconsciente.

Segundo o psicanalista, a personalidade total é apontada pelo círculo que engloba a totalidade e também pelos quatro pontos cardeais, que significariam quatro deuses, as quatro funções que norteiam o espaço psíquico. A quadratura do círculo passou a funcionar como símbolo da individuação para Jung (1984, p. 98), a partir de sessões de psicanálise com uma cliente⁴⁰.

Desde o princípio de sua formação, o Ventoforte já herdara uma relação com o símbolo da quadratura, ligada aos processos criativos de infância de seu diretor, momento em que tomou conhecimento de um livro de Javier Villafañe sobre o La Andariega, seu grupo, cuja capa exibia os pontos cardeais e uma carroça mambembe, carregando bonecos⁴¹. Conforme já vimos, o onirismo lorquiano, no qual poesia e povo adquirem um mesmo significado, constitui-se em um dos fundamentais componentes no processo poético do Ventoforte, cuja realimentação cênica liga-se diretamente a festas populares. Pedagogia, palco e vida se integram neste procedimento. Deste processo resultam hábitos culturais que os componentes mantêm, sistematicamente, tais como tradicionais comemorações iniciadas nas atividades educacionais entre os anos de 1976 e 1978, na comunidade do Méier, Rio de Janeiro. Aí incluem, entre outras, festas populares como a de Reis, de Cosme e Damião e as dos santos juninos Santo Antônio, São João e São Pedro, que, ligadas a atividades artesanais e aos exercícios teatrais, renderam ao grupo

⁴⁰ O psicanalista percebeu esta função do símbolo da quadratura a partir do momento em que tentou esclarecer a fantasia de uma paciente, de caráter extremamente visual. A mulher, num momento culminante da visão de uma situação conturbada, que parecia não ter fim, viu formar-se um círculo de chamas em torno dos quatro deuses que a oprimiam. Ela, decidida, interfere numa situação que parecia não ter solução, derruba os deuses, entra no fogo do círculo, cujas labaredas a erguem da terra: “subjugação dos quatro deuses que ameaçam esmagar o indivíduo, equivale a livrar-se da identificação com as quatro funções [que norteiam o espaço psíquico]. É uma espécie de nirdvandva (‘livre dos opostos’) quadruplicado” (JUNG, 1984, p. 99). O que ocorreu na experiência da paciente foi a aproximação do indivíduo com o círculo, considerado como integridade indivisível, na opinião do investigador. Daí a elevação espiritual ulterior.

⁴¹ Javier é autor de várias obras. Em seu primeiro livro, exhibe o símbolo do seu teatro itinerante, “La Andariega”, que chegou às mãos da pesquisadora Andrea Aparecida Cavinato (2003, p. 19).

uma montagem teatral, *O mistério das nove luas* (1977). Deste trabalho sai o arquétipo Mãe, que bem poderia ter saído de um quadro de Leonardo da Vinci, *A Virgem, o menino Jesus e Santa Ana*. Tomando esta referência como produção superpessoal, pelo ponto de vista junguiano, isto é, colocando em relevo o motivo arquetípico pelo qual a obra se estrutura (SILVEIRA, 1988, p. 165)⁴², poderíamos encontrar o arquétipo Mãe na figura da Virgem, que seria a mãe carnal, a mãe-terra – correspondendo à mãe biológica. A figura de Sant’Ana seria a mãe espiritual, a mãe do segundo nascimento formativo – mãe adotiva, que pode ser humana ou divina. Segundo o pensamento junguiano, no estudo sobre mitos e heróis, uma das características destes é a de ter, quase sempre, duas mães, sendo que as iniciações nas religiões antigas correspondem ao seu segundo nascimento – ligado à segunda mãe.

No final de *O mistério das nove luas*, os atores criam a Mãe, um boneco gigante, que dá à luz muitos personagens, inclusive a plateia que, convidada pelos atores, entram no boneco e também (re)nascem. Todos estariam, neste momento, sendo heróis, renascendo pela segunda mãe arquetípica, a qual estaria abrindo-lhes caminho para a consciência da relação com a primeira, a mãe carnal. Esta consciência sai da estagnação, pela proeminência do caráter materno espiritual. Seria o despertar da consciência individual. O arquétipo Mãe vai passar a ser forte presença em posteriores momentos pedagógicos do grupo, em São Paulo, migrando para as suas atuais manifestações cênicas.

Nas festas que realizam no seu espaço atual, do encontro ao ritual festivo, tudo culmina no Coreto, núcleo espacial físico e psíquico. Costumeiramente, em sistema de composição circular, a música, a dança, o alimento, a bebida e ainda a presença de elementos da natureza, como a palha, o barro, a madeira, o fogo, misturam-se ao ritual, produzindo efeitos energéticos, revitalizadores da roda.

Esta relação com o círculo, a esfera, está presente também nas atividades pedagógicas dos cursos que ministram, bem como nas criações cênicas. O círculo,

⁴² O quadro, pintura original de Leonardo da Vinci que se encontra no museu do Louvre, é um exemplo típico de foco da psicologia analítica, sob dois pontos de vistas diferentes. O de Sigmund Freud e a do seu discípulo Carl Gustav Jung. Para uma compreensão mais profunda do ponto de vista do segundo, é recomendável inteirar-se sobre o do primeiro. Neste, a abordagem sobre a obra de arte fundamenta-se nos condicionamentos individuais, enquanto que o segundo a vê como uma produção superpessoal.

integridade indivisível, simboliza o si-mesmo, expressando a totalidade da psique, em todos os seus aspectos, incluindo a relação entre o homem e a natureza. Esta união se define fisicamente pelo simbolismo da quadratura e da esfera, as quais constituem a mandala, na psicologia analítica, como aspecto mais vital, o complemento da vida (JUNG et al., 1974, p. 240).

Nota-se que as quatro direções, pelas quais o grupo busca nortear sua posição em espaço físico, há muito lhe norteiam como chaves para a abertura das portas que o conduzem à experiência da Arte. O espetáculo *As quatro chaves* (1983) é um exemplo disto. As chaves abrem caminhos a seguir, pela terra, pelo fogo, pela água e pelo ar, alimentos que libertam os desejos dos personagens, em busca de sua realização. O sentido destes caminhos trabalhados pela metáfora é também aquele posto pela orientação espacial realizada por Brahma e Buda, que, na interpretação de Jung, pode ser considerada como simbolismo da necessidade humana de orientação psíquica. O psicanalista descreve quatro funções da consciência – pensar, sentir, intuir, perceber – como aquelas que ajudam o homem a tratar as impressões do mundo que recebe do interior e do exterior. Mediante estas funções, compreende e assimila sua experiência. O plano mandala desempenha, tanto na arquitetura como em projetos urbanos, um papel importante. Faz-se presente em plantas de edifícios seculares e sagrados, entra na urbanização clássica, medieval e na moderna (JUNG et al., 1974, p. 242).

Toda edificação que tenha planta de mandala, segundo este pensamento, é a projeção de uma imagem arquetípica emergida do inconsciente humano para o mundo exterior. A construção física do Ventoforte, quando busca o plano mandala para o seu projeto de vida, está buscando uma transformação que harmonize com os sentimentos vitais e as necessidades, tal como no plano das fundações clássicas ou primitivas. Para estas, o plano não foi traçado por questões estéticas ou econômicas, mas religiosas, à medida que projetava a transformação da cidade em um cosmos ordenado, um lugar sagrado, vinculado pelo seu centro, com o outro mundo. Todavia, percebemos que, no caso deste grupo, se não foi movido diretamente por questões estéticas, o plano acabou dirigindo caminhos pedagógicos que vão, de certa forma, dimensionar sua estética teatral.

O espaço Ventoforte, tal como uma cidade ou um templo, converte-se em símbolo do complemento psíquico. Desta maneira, exerce uma influência

específica nos que nele vivem ou nele entram, através de qualquer um dos quatro portões que amalgamam a unicidade do presente com o antiquíssimo passado da humanidade. Favorece o encontro do artista e do público com os mitos e heróis, arquétipos que, trabalhados nas manifestações simbólicas do grupo pelo nível da consciência, direcionam as pessoas ao caminho do equilíbrio psíquico – o limiar entre a singularidade e a pluralidade cultural do coletivo e do indivíduo.

Esta questão espacial constituir-se-á em um dos componentes determinantes na estética teatral do grupo. O espaço físico apresenta-se, desde a fase embrionária do Ventoforte, intimamente relacionado com concepções de formas e movimentos para ocupá-lo, de um modo que aponta uma tendência estética do grupo, afeita aos conceitos de Schlemmer⁴³, para quem o espaço significava também experiência visual e corporal, sem renunciar à posição central do homem no teatro. Como outros companheiros da Bauhaus, tinha interesse pelos materiais e processos de construção, bem como pelas possibilidades formais e mecânicas do corpo humano. Isto, no entanto, não o fazia excluir do processo o homem, enquanto também espiritual (CARLSON, 1997, p. 342).

Para entender a concepção do Ventoforte e as afinidades acima mencionadas, melhor seria partirmos do ponto mais simples, que está ligado aos exercícios pedagógicos com crianças. De um modo peculiar de trabalhar necessidades básicas, a partir do artesanal, brota e desenvolve-se um conceito de teatro que vai envolvendo o ator, os objetos, os elementos da natureza, o movimento e o espaço, tudo adquirindo vida cênica e completamento psíquico. Trabalhar com o artesanal significa para o diretor, antes de tudo, acreditar que a história do que se faz com as mãos coloca-nos em contato com o passado do homem, com toda a sua trajetória (NOGUEIRA, 2003, p. 115). Quando narra experiências no Rio de Janeiro, desde a sua chegada e fixação no Brasil, o artista argentino menciona muito o trabalho artístico-pedagógico que desenvolveu na Escolinha de Arte.

⁴³ Oskar Schlemmer foi supervisor da Escola Bauhaus. Fundada em 1919, foi uma influente escola de arquitetura e arte aplicada, que desenvolveu, a partir de 1921, um estúdio de teatro, pela iniciativa de Walter Gropius (1883 -1969). Este, com o qual Schlemmer (1888-1943) muito se afinava, tinha o teatro metafísico como o seu fim último e para isto os meios deveriam se basear num novo espaço cênico calcado no espírito de construção. Unir movimentos, corpos orgânicos e mecânicos, forma, luz, cor, som verbal e musical. O ator também estaria aí inserido, mas deveria dominar as leis “do movimento e do repouso, da óptica e da acústica” (CARLSON, 1997, p. 341).

Enquanto Ilo Krugli trabalhou suas atividades neste espaço pedagógico, levou também sua concepção de vida e de arte, para outros diferentes locais. Estas experiências misturam-se a tal ponto que, se tentarmos sistematizar uma investigação sobre uma e outra, veremos que as influências sobre o pensamento são recíprocas. “A Escolinha judaica de Laranjeiras já era desdobramento. Convidaram-me para desenvolver um trabalho com a construção livre de objetos. Pedro Dominguez e eu começamos este trabalho pioneiro” (KRUGLI, 2007b). O processo de trabalho desta construção acontecia de acordo com o interesse da criança, que ia além do boneco ou do carrinho. Pesquisavam formas e materiais, além da madeira, com a qual trabalharam muito na Pestalozzi, lembra Ilo. Estabeleceu-se, naturalmente, uma relação entre educadores e estes artistas:

A Helena Antipoff, que foi aluna de Piaget, fez experiência conosco, pois via que este trabalho dos bonecos, movimentando os dedos e as mãos, acrescentava elementos de desenvolvimento para o cérebro. “Cada um dos dedos”, ela me falava, “tem contato com um ponto do cérebro”. Guardei bem estas palavras. Eu trabalhei até com a APAE, numa época, mas a gente trabalhava muito conduzido. A tendência é essa. Então não era como eu achava que realmente devia ser (KRUGLI, 2007b).

Nestas Escolinhas, os artistas colocavam à disposição das crianças diversos materiais como retalhos de compensado, serrinhas, sarrafos, diversos tipos de madeira etc., com os quais construíam objetos. Até mesmo a madeira de lei era trabalhada, para valorização das diferenças entre texturas e qualidades. Na primeira etapa, traziam para as crianças, como se fossem retalhos, círculos de madeira, que provocavam a relação com o movimento giratório, inspirando construção de rodas, experiência que levaram para a Escolinha de Arte no Brasil, por solicitação de Noêmia Varella. O estabelecimento funcionava perto do aeroporto, na Marechal Câmara, onde havia um pequeno lago, o que estimulou os experimentadores a passarem dos carrinhos e outros objetos que se locomoviam por terra, para os barcos. Ilo Krugli faz questão de esclarecer a essência desta experiência com objetos, que se libertava do estereótipo para a pesquisa mais profunda:

E o que é que era o barco? Não era um modelo assim, assim. Um barquinho é assim... Não. Era madeira. Objeto que flutua. A partir daí vamos. E aí eles começaram a fazer barcos. As velas, para as crianças, eram sobretudo muito importantes: assim como casa é feita de... assim... como chama esse telhado?... duas águas. É quase, eu não diria estereótipo, mas talvez um protótipo de casa, mas a casa, nem todas têm telhado “em contra”, mas as crianças continuavam desenhando muito assim. Porque a humanidade usou muito isto e as igrejas eram muito assim, e isto

se instaurou como um modelo de telhado. E então faziam barcos e colocavam a vela. Mas acontece que o barco virava. O mastro talvez tivesse mais altura, peso, mais relação de equilíbrio. Depois nós descobrimos que estávamos fazendo uma espécie de embarcação, a canoa. Depois da canoa saem uns travessões que seguram flutadores. É como os aviões que tem os motores, as asas. Saem uns travessões de madeira, e tem ainda algum pedaço de madeira que serve para ajudar o equilíbrio de flutuar, e se colocar a vela, não vira o barco. Então desenvolvemos todo este trabalho, que foi muito importante com o corporal e o trabalho de bonecos. Ali não era mais importante o boneco, ou as improvisações com boneco, mas também era importante o espaço (KRUGLI, 2007b).

Nota-se que, embora todos os componentes pedagógicos ou artesanais avulsem ampla significação, é a questão espacial que envolve todos, em direção ao completamento psíquico, sempre buscado, mesmo na mais simples experiência cotidiana, que poderia até mesmo passar como uma atividade sem maior importância. Aqui, o embrião do grupo já aponta para uma atividade manual que não se subordina à intelectual, mas ambas sinalizam uma integração. Uma espécie de ação que se contrapõe ao modelo dicotômico entre o trabalho e o lazer, o fazer e o pensar, que de certa forma está impregnado em nosso modo de pensar. A verticalização da especialização do saber, como componente deste universo, se de um lado proporciona avanços tecnológicos, de outro faz o homem perder a sua relação com a totalidade do pensar e agir, com o risco de tornar prosaico o artesanato e manifestações artísticas. O procedimento desta experiência pedagógica recupera esta totalidade e escapa da banalização do produto, mostrando que a arte pode antepor-se a esta tendência. Expressando a alma inconsciente e ativa da humanidade, Ilo faz um teatro que enfoca a existência humana, sem ignorar a relação permanente entre os contrários que move as pessoas e o mundo. Contribui com este teatro no processo de desenvolvimento sadio da sociedade, à proporção que “presentifica” o passado para encontrar o homem e sua história: “és filho de alguém, não és um vagabundo, és de algum rincão, de algum país, de algum canto, de alguma paisagem [...] Se não reencontras isto, não és filho de alguém, estás cortado, estéril, infecundo” (GROTOWSKI, 1993, p. 75, tradução nossa).

Se nos perguntássemos qual é o método de Ilo Krugli, não seria surpreendente obter como resposta a afirmativa “é o método que lhe serve”, fato que ocorre geralmente com os eixos teatrais. Estes geralmente estão ligados a uma atuação de linha pedagógica significativa. A linguagem que vemos surgir no projeto

estético-político do Ventoforte vai sendo tecida nestes momentos pedagógicos. Vale a pena nos determos em alguns destes, em alguns de seus projetos. Não sem antes buscarmos um pouco mais suas experiências educativas embrionárias que apontam e explicam seu presente. A Escola chamada Núcleo de Atividades Criativas (NAC), coordenada por Ilo Krugli, Pedro Dominguez, Cecília Conde e Helena Barcelos, é uma destas, que localizamos através de entrevista com o diretor do grupo e com Ana Luiza Lacombe, uma ex-aluna, participante dessa jornada quando criança, atualmente contadora de estórias, atriz e arte-educadora em São Paulo.

Em termos espaciais, a casa possuía três andares, com salas destinadas ao trabalho de diferentes oficinas com distintos grupos e também para fazer espetáculos. De manhã trabalhavam com crianças, à tarde com adolescentes e à noite com jovens e adultos. Os muros eram todos liberados para as expressões de desenho e pintura que se renovavam a cada dia. As crianças faziam teatro, ocupando várias salas, utilizando-se de janelas redondas para o movimento entre uma e outra. Pulavam por estas janelas, ou ficavam sentadas nos vãos. Tudo se comunicava naquela concepção de espaço. Para o diretor teatral, os trabalhos independentes neste local caminharam para uma linguagem que chega ao *...Lenços e Ventos*. Uma experiência que permanece viva na memória de Ana Luiza Lacombe:

E a gente mudava de lugar, lembrei-me agora. Uma coisa de aula didática: ia todo mundo pra lá! Outra coisa de argila: descia todo mundo pra lá! Como as coisas tinham espaços diferenciados, a gente era dona daquela casa! Eu entrava lá, eu era dona daquela casa. A casa inteira era minha! Eu me sentia muito à vontade em todos aqueles espaços... E tinha uma hora, que eu lembro, era livre, cada um ia pra onde queria: “eu quero ir pra marcenaria”, ou pra outra atividade. Tinha uma hora que era tudo coletivo, nas propostas corporais, teatro, ou iam cantar com a gente, mas tinha uma hora em que cada um estava num canto. A gente dizia, “eu quero ir para lá”, aí tinha alguém que orientava, dava as ferramentas... e de vez em quando passava lá pra ver se estava tudo bem. Então, tinha estas duas dinâmicas lá. Não me lembro da programação exata, mas era assim: dia de coletivo; dia de coisas individuais. Música, a gente cantava com eles. Lembro-me bem de um piano, a gente tocava nele. Ciranda. Tinha muita ciranda. Muita coisa musical, muita coisa teatral, muita coisa corporal. Não me lembro da gente fazendo teatrinho, vestindo fantasia, pode ser que até fizesse, mas não foi isto que ficou pra mim, na minha memória. Da gente vestir e dizer: eu sou a princesa e dramatizar coisas. Não me lembro assim, de viver isso... E mesmo quando eu já tinha 12 anos, tinha os jogos teatrais, mas nunca era esse teatrinho formal, de distribuir papéis: “você faz isto e você faz aquilo”. Com 12 anos já dava pra fazer coisa mais formal, mas a gente não montou um espetáculo de fim de curso, não tinha este objetivo, em nem um momento foi colocado isto. A gente fazia teatro sim [r] lembro que fiz uma máscara de Frankenstein, mas não teve uma formalidade pra apresentar no fim do curso pros pais verem. No último dia de aula, acabou. Chau. Eu acho isso legal (LACOMBE, 2007).

Os efeitos destas experiências afinadas com a corrente pedagógica libertária podem estar atuando no modo atual de vida da atriz, que afirma se ocupar de um todo quando realiza um trabalho artístico:

Desenho, confecciono cenário. Eu que escolho o que eu quero fazer. Sempre fui atriz a vida inteira, já participei de elencos, mas a minha trajetória sempre foi permeada de projetos meus, que eu fiz. Sempre conduzi. E tive este olhar estético também, sobre tudo. Com certeza, o Ilo está em mim, neste sentido. Um olhar inteiro sobre as coisas. Olha que bacana! (LACOMBE, 2007).

Importante observar a liberdade psíquica do indivíduo que se estabelece a partir de possibilidades espaciais físicas, admitindo ao mesmo tempo o recolhimento e a expansão. Os momentos reservados, tanto para o pessoal quanto para o coletivo, permitem a relação do indivíduo com o princípio de alteridade. Faz lembrar Hannah Arendt (1988, p. 236), quando alerta para a importância que se deve dar aos momentos de vida privada (a individualidade, o aconchego, a família, o escuro que protege) em relação aos outros que deverão ser relativos aos de vida pública (o coletivo, a participação ativa, o grupo social, o claro que expõe). Tudo que vive, e não apenas a vida vegetativa, emerge das trevas e, ainda que sua tendência natural seja a de orientar-se para a luz, precisa também da segurança da escuridão para poder crescer. Para adquirir uma consciência sobre esta, há que se trabalhar os opostos. Jung discorre sobre as revelações obtidas pela análise prática no processo de assimilação do inconsciente e alerta para aquelas que podem ser tanto mais penosas quanto mais houver negligência sobre um dos lados da natureza humana, uma vez que, para ele, esta não é constituída apenas de pura luz, mas também de sombra.

A atenção de Ilo Krugli para estes aspectos já aparece nesta experiência pedagógica, quando observamos um episódio mencionado tanto pela aluna, quanto pelo mestre:

Não sei se o Ilo te falou de uma experiência do NAC, ontem ele estava se lembrando disto comigo: de uma vez em que um menino quebrava tudo na marcenaria, quebrava o brinquedo de todo mundo no NAC, e dizia que estava brincando. O que é que o Ilo fez? Chamou a criançada: “Todo mundo pegando o martelo, agora nós vamos brincar lá na casa dele, vamos quebrar todos os móveis da casa dele”. Virou-se para o garoto e perguntou: “Onde é que você mora? Vamos lá, liga pra sua casa e diz que estamos indo para lá quebrar tudo”. Ele fez aquilo de um jeito que as crianças piamente acreditaram naquilo. Fez um jogo. Um jogo anárquico [*risadas*] a

gente era uma turminha que entrava mesmo no jogo, era uma grande farra organizada (LACOMBE, 2007).

O orientador, ao lidar com a agressividade do aluno, criando uma situação do real para o lúdico, fazendo daí surgir relações metonímicas entre jogo e ficção, estaria ajudando-o a lidar com suas realidades.

Neste processo “de busca do método que lhe serve”, tanto em nível pedagógico como em nível de construção artística, o teatro que Ilo Krugli constrói filia o seu conceito de ator – o qual não deixa de ser afeito ao teatro mecânico de Schlemmer, da Bauhaus, conforme já vimos – contrapondo-se àquele que o vê unicamente como intérprete de um personagem. Honzl, um dos fundadores do Teatro Libertado em Praga, em 1926, nesta mesma identidade conceitual, para estabelecer o movimento sígnico como fator preponderante no estudo semiótico do jogo cênico, considerou o espaço cênico como território livre, libertando também o ator do seu limite convencional de atuação:

Se o que realmente importa é que uma coisa real qualquer possa assumir esta função, o ator não é necessariamente um homem, pode ser um boneco de madeira (marionete) ou uma máquina (por exemplo, os teatros mecânicos de Lissitzky, de Schlemmer, de Kiesler), ou ainda um objeto (teatro publicitário das cooperativas de compra da Bélgica, no qual as personagens são representadas por um rolo de tecido, uma rede de pesca, um moinho de café etc.) (HONZL, 2003, p. 196)

A visível libertação krugliana do ator, que funda um novo conceito sobre si, pode sim estar filiada às matrizes citadas, porém, convém dizer que o *leitmotiv* do seu grupo está mais assumidamente ligado às raízes populares. Antes de tudo, sua pesquisa se concentra em expressões que vêm desta fonte. A dinâmica promovida pela presença do ator e do boneco, que compartilham as tarefas de uma representação, faz parte deste universo que brota de manifestações espontâneas do povo⁴⁴. O ator, dando vida ao objeto, e este ao ator, figurinos intemporais coloridos, remendados, adornados de espelhos, fitas, completam a energia atávica que brota do requebrado e do ritmo dos pés, das cordas de violas e batidas da percussão, dos adereços como prolongamento do corpo do ator e dos figurinos, do rompimento

⁴⁴ Quem tem alguma dúvida a respeito, basta visitar a cidade de Olímpia (SP), que anualmente promove a Semana do Folclore, para constatar a olho nu o desfile de inúmeras manifestações desta expressão, vindas de diferentes regiões do país.

espacial para as danças se entrelaçarem com o público – tudo isto começa em Ilo Krugli de modo simples, parte da vivência na comunicação pedagógica e cênica. Um autodidatismo que, ao lado de seus companheiros, edifica linguagens paradigmáticas para estudos artístico-pedagógicos: um dragão, cujos efeitos formais, através do movimento sígnico de lenços e panos, apontam uma composição simbólica dos diferentes personagens do povo. Sendo estes muito frágeis, adquirem o comando da vida pelo espírito de solidariedade posto em ação. Isto se manifesta pela roda, pela dança. Bandeiras, cores, signos de luta e da alegria popular, tudo nascendo deste movimento que dá espaço para a artesanaria, cujos acabamentos caracterizam o espetáculo como genuíno extrato de uma festa popular. Ao lembrar-se de *História de lenços e ventos*, cantando “Ele é grande, ele é forte, não tem vida nem morte, ele é grande, ele é mau, ele é medieval”, Lacombe, mesmo após 30 anos, retém o espetáculo na memória:

Mas eu me lembro bem desta música. Eu, minha mãe e meu irmão, a gente saiu do espetáculo, cantando ela no carro. E virou uma música da gente. De vez em quando a gente cantava. Entrou no repertório das cantigas de nossa casa. Eu me lembro bem da cena do dragão. E você sabe, que no meu livro... Eu escrevi um livro com a minha mãe, sobre Piaget, e a gente tem coisas de lixo, reaproveitáveis... E eu criei uma cobra feita de sacolas de compras, pras professoras fazerem com as crianças. Sacola de compras, dobrada ao contrário, que é uma boiúna, e tal, e que é o dragão do Ilo. E, quando eu ensino a fazer, eu falo: olha, eu aprendi essa cobra com o dragão do Ilo Krugli, quando eu era criança, do espetáculo *Lenços e Ventos*. É uma cabeça, com duas cordas, com lenços coloridos presos do lado. Uma cobra inspirada no dragão que vi quando criança e depois não vi nunca mais. Tenho vontade de ver novamente o espetáculo porque penso que há muitas coisas que estão em mim e que devem estar lá. *Lenços e Ventos* é uma ponte pra mim, uma citação permanente, quando estou com professores, quando falamos na construção do imaginário. De estímulo deste mundo, da construção do simbólico, dessa alegria, dessa maluquice (LACOMBE, 2007).

Sobre sua experiência estética na infância, reflete: “Acho legal ter a caixa cênica, o palco italiano. Mas tem que ter o Ilo, senão, você não rompe [...]. Na proposta do Ilo você pode ter um herói numa folha de jornal e uma heroína num espetáculo, que é um lenço azul e pronto!” (Ibid.). Avaliando hoje como era a sua relação com o boneco, Ana Luiza diz que foi, para ela, uma revelação. Viu que ele não perdia o encantamento pela manipulação exposta, que a revelação do “truque” não quebrava a magia. Principalmente, a concepção que trouxe para a sua bagagem estética:

[...] interessante, o lenço, a folha de jornal, essa coisa de tornar vivo o que não tem forma nenhuma. Quando eu uso meus elementos fazendo o meu teatro, trabalho com objetos, contando estórias [...]. O espetáculo que fiz agora, faço uma cotia que é uma cabaça com duas sementes coladas assim... na parte menor que é a cabeça, coleí as sementes. Isto é uma cotia. Estabeleci o código e... quando eu entrei em cena no SESC Vila Mariana apresentando a cotia, todo mundo expressou: ohhhhh! E ela não tem olho, não tem boca, não está pintadinha, nada. (Ibid.).

A expressão da ex-aluna alinha um visível efeito multiplicativo que parecia ser esperado pelos personagens do processo arte-educativo ocorrido no trânsito cultural entre o Cocuyo e a Escolinha de Arte no Brasil. Na ocasião em que Ilo Krugli e Pedro Dominguez, por falta de documentação, foram expulsos do Peru pelo governo daquele país, o adido cultural do Brasil sugeriu-lhes que viessem para cá, pois havia uma Escolinha esperando por eles. Assim que os andarilhos lograram chegar ao Rio de Janeiro e foram ao encontro de Augusto Rodrigues, este lhes disse: “estávamos esperando por vocês” (KRUGLI, 2009). Embora pareça que havia uma comunicação sobre a chegada dos artistas, o mentor da Escolinha, segundo afirma Ilo, não tinha conhecimento disto. Sua frase guardava o sentido de um trabalho que precisava se completar pela experiência de vida daqueles jovens aventureiros.

Vemos que, da dinâmica do encontro entre vivências diferentes, resulta uma articulação de grupo mais madura, que chega aos dias atuais com uma concepção de espaço físico e cênico, de teatro e educação, como elementos integrados. Seus projetos pedagógicos evidenciam busca de equilíbrio destes elementos, através da pesquisa do inconsciente pessoal e coletivo, presentes na cultura popular.

3.4.1. Projetos pedagógicos: transpondo muros para o tecimento de linguagem teatral

O projeto “Integração Escola Comunidade” foi executado pelo Ventoforte na Escola Estadual Aristides de Castro, no Itaim Bibi (SP), com o apoio do Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), pelo Programa “Programa interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais existentes no país”, do

Ministério da Educação (MEC) e do Ministério da Cultura (MINC)⁴⁵, em 1981. O grupo foi convidado para a realização da tarefa, com o propósito de romper barreiras existentes entre a vida e a escola – uma situação típica, com a qual nós, artistas que nos envolvemos no programa, nos deparávamos. Refletindo sobre a experiência, o diretor do grupo atuante no projeto, em suas entrevistas, sempre faz referência da metáfora do muro⁴⁶ que separava a escola da vida:

do lado de fora do muro há o quintal, a calçada, a rua, o terreno baldio, os espaços das brincadeiras, que lembra-nos os espaços onde tudo é mais espontâneo, onde acontece o imprevisível, ao contrário do que ocorre na sala de aula, que exige comportamentos definidos e estruturados, até fisicamente. (KRUGLI, [s.d.]).

Pela derrubada do “muro”, o grupo pode passar à pedagogia da brincadeira. Ao entrar na sala de aula, buscou a redefinição de seu espaço junto dos professores. A escola se escondia atrás do muro, os professores recusavam, de início, o contato direto com os artistas, sentindo que eles podiam atrapalhar “o bom andamento do planejamento pedagógico”. Através do próprio “muro”, o grupo rompeu o “gelo” dos educadores. Os recreios e outros intervalos oportunos, as saídas de aulas, constituíram-se em momentos de encontros criativos entre os artistas e os alunos. Começaram pintando o muro e nele expressando sonhos, segredos, pensamentos. Dos caminhos descobertos ali, passaram para outras expressões, sempre através da brincadeira. Entraram no pátio da escola. Ali brincaram muito. Os professores também chegaram ao pátio. Aos poucos também entraram no jogo, redespertados para o ato de brincar, que Vygotsky (2004, p. 147) situa como um dos melhores mecanismos educativos do instinto e também uma das melhores formas de organização do comportamento emocional. Acabaram abrindo as portas das salas de aula. Enfim, dentro do espaço de sala de aula, todos brincaram. Como as crianças, também seguiram o emocional, deixando que estas despertassem sentimentos, ensinando-as, ao lado do grupo teatral, a seguir suas emoções, combiná-las com as regras do jogo e com seu objetivo último. Enfim,

⁴⁵ Fazia parte do plano setorial do MEC, para o período de 1980-1985. Trazia em suas bases a concepção de que as discussões em torno da educação não podiam prescindir das questões sobre cultura.

⁴⁶ Ilo Krugli, em entrevista conosco (KRUGLI, 2007b) faz esta referência à experiência registrada no seu escrito *Os Muros* (KRUGLI, [s.d.]), que descreve a sistematização da prática educativa do grupo. Cf: (NOGUEIRA, 2003, p. 127).

coube no espaço a brincadeira, que o psicólogo russo aponta como o melhor meio de uma educação integral das diferentes formas de comportamento, assim como de uma boa coordenação de vínculo entre estas.

O teatro pedagógico de raízes populares da trupe Ventoforte fez com que esta experiência na escola, num processo de três anos letivos, servisse para que os professores pudessem redescobrir propriedades pedagógicas da brincadeira no seu método de trabalho. Passaram a ver a ação lúdica como processo para a elaboração e criação de importantes reações do aluno. Há muito tempo que tais propriedades da brincadeira têm sido vistas também por outros teóricos (PIAGET, 1990, p. 137) como uma importante necessidade vital, pelo significado tanto psicológico quanto biológico na vida humana⁴⁷.

Em suma, se o professor do ensino formal apresentava dificuldades para se reencontrar com o ato de brincar, a oportunidade de abrigar propostas como a do Ventoforte em seu cotidiano escolar foi, sem dúvida, uma grande ajuda para superá-las.

O grupo construiu, de modo bastante consequente, os espaços de criatividade através da brincadeira, do jogo, abrindo caminhos para a experiência cultural. Esta somente pode situar-se, de fato, no espaço potencial entre o indivíduo e o seu meio, motivo pelo qual, certamente, o Programa Interação pedia uma espécie de socorro aos artistas desta extirpe. Estes, do ponto de vista gramsciano, poderiam ser considerados como “intelectuais orgânicos”, elaboradores do “humanismo moderno”, em que a essência das necessidades vitais, intelectuais e dos sentimentos populares se refletem no seu produto de trabalho. Neste sentido, a experiência foi vivida pela trupe, estendendo-se também, e de maneira especial, em projetos como “O quintal esquecido” e “Mitos e heróis da transformação”.

O grupo vale-se, com propriedade, do elemento popular para estabelecer no presente a expressão de vida profunda e antiga do ser humano, fazendo notar em ambos ressonâncias arquetípicas trabalhadas no nível da consciência.

⁴⁷ O biólogo Jean Piaget enumera condutas para explicar o processo psicogenético da linguagem e do jogo na criança, bem como as fases de estrutura do desenvolvimento da inteligência. Nestas, aparecem primeiramente o jogo sensório-motor, em seguida o jogo simbólico e por último o jogo de regras. Este último constitui-se em atividade lúdica do ser socializado, a partir dos 4 anos de idade, acentuando-se dos 7 aos 11 anos e podendo desenvolver-se ao longo da vida adulta.

“O quintal esquecido”, realizado em 1980, com o apoio da Funarte, no espaço físico alugado pelo grupo no Itaim Bibi (SP), foi denominado “Casa de Cultura Integrada Ventoforte”. A experiência constituiu-se em processo embrionário para a construção do futuro espaço no Parque do Povo, no mesmo bairro.

Neste projeto, trabalharam a essencialidade humana composta pelas experiências das diferentes fases de idade: a da criança, a do jovem, a do adulto e a do idoso. Tudo começava pela captura de imagens internas buscadas a partir da relação criança-quintal, cuja extensão ocorria com experiências de exercícios cênicos artesanais, envolvendo a presença dos quatro elementos: ar, terra, fogo e água.

Do curso para jovens e adultos, o processo de criação a partir de lembranças de espaços e brincadeiras de quintal resultou em um espetáculo, o *Luzes e Sombras*, que reuniu teatro de sombras, bonecos, músicos e brincadeiras. Através do canto, da dança e da linguagem de formas animadas, os alunos-atores redespertavam no público a criança que nele habitava, e tudo terminava numa festa coletiva:

Luzes e sombras se desenvolve em torno dos depoimentos de cada um dos jovens atores, que relembram os lugares em que nasceram, os espaços em que brincaram e foram felizes, suas ligações com seus pais e os jogos que praticaram. Unindo cada um dos testemunhos e dando-lhes uma extraordinária transcendência, há danças, brincadeiras e cantigas de roda, resgatadas das profundezas da memória por um meticuloso trabalho de pesquisa e recordação. Durante o desenrolar do espetáculo, os atores, de maneira infinitamente meiga, convidam o público a participar desta reconstrução afetiva, dessa jornada em direção ao passado para recuperar suas lembranças mais saudosas. O que se cria é um misterioso e mágico momento de teatro, em que pais e filhos podem ter um encontro significativo que a pressa da vida cotidiana muitas vezes não permite.

O espetáculo, uma verdadeira festa de cores, termina no quintal do teatro. Crianças, atores e adultos (subitamente feitos jovens neste instante), brincam de roda, cantam e dançam. Um brilho diferente de alegria e emoção nos olhos de todos (LOPES, [s.d.])⁴⁸.

A experiência com crianças da, hoje extinta, favela Juscelino Kubitschek, também no Itaim Bibi (SP), “Mitos e heróis da transformação”, tratou da tentativa de

⁴⁸ Texto de Rui Fontana Lopes, do jornal *O Estado de São Paulo*. Recorte de jornal, sem data, que está no Arquivo do GUTAC, na pasta da atriz Marilde Bello, membro deste grupo, que atuou no *Luzes e sombras* como aluna de Ilo Krugli e trabalhou na administração da Casa entre 1980 e 1981, ano de encenação desta peça na “Casa de Cultura Integrada Ventoforte”. Atualmente, sua filha, Indiara Castanheiro, atua no Ventoforte como atriz do espetáculo *As quatro chaves*.

aplicar um método educativo a partir de propriedades psíquicas existentes nos contos de fadas, nas lendas e histórias populares. Um aproveitamento da literatura de fusão do antigo paganismo com o espírito cristão, procedente da história diluída em lenda, que estudos apontam para a origem céltico-bretã. Aí constam os *lais*, expressando uma visão nova da mulher, do amor e de um mundo misterioso. Surgidos no século XI, eram romances ou novelas de cavalaria, nos quais as fadas teriam surgido pela primeira vez, como personagens. Os objetos têm vida, ao lado de fadas e magos. Os animais falam, os homens transformam-se em animais, os heróis realizam feitos sobre-humanos (COELHO, 1987, p. 43).

A favela, neste projeto, foi palco do culto do imaginário, trabalhado pelo Ventoforte como processo de reintegração de raízes culturais de cunho migratório daqueles moradores, dissolvidas no grande centro urbano. O conteúdo psíquico relativo ao conto de fadas, introduzido nesta etapa educativa, tem ligação com experiências de Ilo Krugli e Pedro Dominguez na Casa das Palmeiras (RJ) com a Dra. Nise da Silveira, e notadamente através do espetáculo *Aventuras do valente cavaleiro*. Organizaram, naquela época, um estudo para o Museu do Inconsciente, publicado em um dos números da revista da Casa, chamada *Quaterno*. A médica referiu-se ao espetáculo como “um conto de fadas do século XX”, nome dado à publicação. No enredo, um cavaleiro propõe-se a libertar uma princesa do jugo de uma feiticeira. Para este ato de bravura, ele parte montado num cavalo chamado Sonata. Vai cumprindo a jornada relativamente, porque a cada momento, de acordo com o medo ou com a coragem do protagonista, ou bem ele avança para enfrentar a feiticeira e o cavalo recua, morrendo de medo, abrigando-se nos bastidores, ou bem este último avança e desta vez quem foge é o cavaleiro, igualmente possuído pelo medo. De acordo com Ilo, a Dra. Nise dizia que a situação mostrava o drama do homem do século XX. O racional e o instinto, sempre em descompasso, não se comunicavam (KRUGLI, 2009).

Mitos e heróis da transformação ganha o aproveitamento destes processos de estudos sobre o “*self*” de Jung, o centro psíquico da personalidade total, sobre os quais os atores elaboram para os alunos propostas de exercícios com símbolos para compreensão do processo de individuação (JUNG, 1984, p. 49)⁴⁹. Há também, na

⁴⁹ A individuação, na linguagem de Jung, é o tornar-se o si-mesmo, ou o realizar-se do si-mesmo. Não tem relação com o egoísmo. Seria, precisamente, a realização melhor e mais completa das

abordagem temática pedagógica, a presença de elementos trazidos de um outro dos seus espetáculos mais recentes, *Labirinto de Januário* (1985)⁵⁰: o círculo de giz do julgamento salomônico, o fio de Ariadne, o cavalo etc.

Há uma relação íntima de linguagem entre espetáculo e projetos de pedagogia.

As crianças eram estimuladas à criação de suas próprias histórias em espaço real ou imaginário, localizando um “quem”, um “onde” e “alguma coisa que está escondida no cantinho do coração”. Com o cuidado que veremos mais adiante, observado pelo diretor, de não permitir que a própria realidade ocultasse o ser vital, o grupo propôs-se a redescobrir processos diversos de integração através das histórias contadas, mesmo os econômicos. Para se ter uma ideia, inspirados em uma das histórias construíram cavalos, os quais foram introduzidos pela representação simbólica de forças instintivas que estes elementos contêm. De início os alunos trabalhavam, através deste símbolo, seus próprios pontos centralizadores de energia, como por exemplo um cavalo com um olho só, no centro da testa. Aos poucos, passaram a produzi-lo em forma de cavalinhos de pau coloridos, chegando a vendê-los como fonte de renda.

O Ventoforte realizou o projeto “Mitos e heróis da transformação”, notadamente conduzido pelo pensamento junguiano⁵¹, bem como se manteve próximo das recomendações da psicologia social de Vygotsky⁵². Ambos concordam em que as emoções não realizadas em vida encontram vazão e expressão na livre combinação de elementos da realidade através da arte. Esta resolve e libera o

qualidades coletivas do ser humano, tendo como princípio a consideração adequada e não o esquecimento das peculiaridades individuais como fator determinante de um melhor rendimento social. Sua meta é o de despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da *persona*, assim como do poder sugestivo das imagens primordiais.

⁵⁰ Há uma abordagem sobre este espetáculo em Telesi (1987, p. 313).

⁵¹ Mitos e contos de fadas são narrativas de verdades subjetivas na linguagem dos símbolos, trazem processos inconscientes, revitalizando-os, para restabelecer a conexão entre consciente e inconsciente. Embora não possam atender a exigências racionais, atingem faixas além do inconsciente. Reflete-se o profundo íntimo e os desdobramentos do ser humano através destas narrativas (SILVEIRA, 1988, p. 119).

⁵² A brincadeira e o conto de fadas são educadores estéticos naturais da criança. Da utilização do fantástico, a lei básica da arte exige livre combinação dos elementos, por isto não impõe limites entre o real e o fantástico, porque tudo é convencional. Ressalta-se a importância das emoções: a realidade da arte significa apenas a realidade das emoções a ela relacionadas. Para sentir a emoção estética do conto de fadas, não há necessidade alguma de acreditar no que é narrado, no sentido de saber se há na realidade algo similar ao que está sendo contado (VYGOTSKY, 2004).

psiquismo da sua influência sombria. Particularmente, o psicólogo russo garante que não desviamos, nem um pouquinho, a criança da realidade quando narramos para ela uma história fantástica, desde que os sentimentos que surgem neste momento estejam voltados para a vida.

Ilo Krugli, na avaliação que faz sobre a experiência do grupo, enfatiza o cuidado que é preciso ter para que não se sobreponham questões impostas pela realidade em que vivem as crianças, ocultando as necessidades do ser vital. Através do diálogo favorecido pelas histórias maravilhosas, tentaram descobrir processos diversos de integração, amparados pelas suas raízes culturais. Localizando o imaginário no próprio espaço concreto da favela, tentaram abrir espaços de criação em todos os níveis para aquelas crianças que precisavam trabalhar como adultos e, ao mesmo tempo, não deixá-las perder vivências de sua idade. Este foi o empenho da equipe.

Luiz Carlos Laranjeiras⁵³ (apud CAVINATO, 2003, p. 250), membro desta equipe, recorda que levavam papéis e instrumentos musicais, cantavam e dançavam cirandas e cantigas. Ensinavam a fazer bonecos também. Segundo ele, um pouco de sonho e poesia, alimento para a alma, para quem vivia no esgoto e tinha fome de tudo. Recorda ainda que havia uma menina triste, a Íris, de 10 anos. Esta trabalhava, recolhendo jornal velho e papelão num carrinho, para sustentar a mãe doente e o irmão menor. Quando Íris descobriu que poderia, além de sobreviver, também brincar com bonecos de jornal e construir cenários de papelão, transformou-se. O ator lembra de sua nova fisionomia, o retorno da criança linda e alegre que havia desaparecido por conta das exigências de uma vida adulta em plena infância.

A alegria de viver é algo próprio do ser humano em estado de equilíbrio e, na infância, a brincadeira é imprescindível para que este sentimento se estabeleça. Íris recuperou o sorriso pelo resgate do ato de brincar trazido pelo teatro, que cumpriu a tarefa de repor etapas, as quais a condição social de vida havia subtraído da garota. É claro que esta reposição de etapas, complexas e extensas, perdidas na vida de um ser humano, através da atuação de linguagem teatral, é relativa. Vygotsky aponta a necessidade de a criança passar pela vivência da brincadeira em etapas

⁵³ Luiz Carlos Laranjeiras, músico, ator, diretor teatral, participou do grupo entre os anos de 1981 e 1996. Ajudou na construção e implantação do espaço no Parque do Povo.

sistematizadas – neste processo o psicólogo situa três grupos de brincadeira⁵⁴. Não cabe a um grupo teatral recuperar a totalidade destes grupos, devido às limitações de um projeto, mas o importante nisto é que fica evidente a possibilidade de resgate deste caráter lúdico no humano. Sendo a brincadeira, além de emocional, um sistema racional de comportamento e gasto de energia para uma determinada tarefa, coordenada e subordinada a regras, coincide, na sua natureza psicológica, com o trabalho, apesar da diferença objetiva entre ambos. “Isto sugere que a brincadeira é uma forma natural de trabalho própria da criança, uma forma de atividade e também uma preparação para a vida futura” (VYGOTSKY, 2004, p. 125).

Onde os sistemas, tanto familiares quanto escolares, perdem no sentido de realizar a tarefa de educação social, por conta de dificuldades estruturais, a prática teatral ganha espaço, mostrando que pode contribuir no processo de educação dos instintos sociais. Pelo trabalho dos sentimentos e pela elaboração destes, educa formas de convívio social.

Paralelamente aos projetos relacionados com a periferia urbana, o grupo manteve cursos de formação de ator em sua sede durante a década de 1980, que seguia o seguinte programa, não pouco intenso, em três momentos semanais assim divididos: estudos sobre arquétipos relacionados ao inconsciente coletivo, com investigação sobre as quatro idades do homem e os quatro elementos da natureza; confecção de bonecos e máscaras, relacionados à pesquisa dos quatro elementos; canto, danças populares e contemporâneas, relacionadas com o movimento, o espaço e a gestualidade do ator. Após o curso, muitos alunos participavam de espetáculos do grupo ou engajavam-se também nos seus projetos pedagógicos, que então prosseguiam.

⁵⁴ O primeiro constitui-se por elementos de imitação. Contribui para com o processo de assimilação ativo de aspectos da vida e organização da experiência interior da criança. Ao segundo grupo ligam-se as chamadas brincadeiras construtivas. Vinculam-se ao trabalho com materiais, geram precisão, correção de movimentos, elaboram inumeráveis e importantes habilidades e potencializam possibilidades de reações. Trata-se de brincadeiras organizadoras e orientadoras da experiência externa. O terceiro grupo inclui as brincadeiras convencionais. Para o psicólogo, é uma espécie de escola superior da brincadeira. Enquanto que as do segundo grupo organizam formas interiores e exteriores de comportamento, estas organizam suas formas superiores, vinculando-se à solução de tarefas complexas. As exigências incluem esforço numa ação conjunta em que se combinam capacidades e energias como concentração física e mental, perspicácia, sagacidade, inventividade. Em toda tarefa lúdica, o esforço individual aparece regulado e limitado pelo do companheiro. A condição básica do jogo é a habilidade de coordenar o seu comportamento com o dos outros (VYGOTSKY, 2004, p. 120).

Destacam-se ainda nesta trajetória alguns projetos financiados pela Prefeitura ou pelo Governo do Estado de São Paulo. Entre estes, foram significativos o “Enturmando”, de 1988, realizado na Vila Brasilândia, no circo da Secretaria do Menor, e o “A turma faz a Arte”, na praça junto à estação de metrô, no bairro do Brás (SP).

Como ponto de partida para a realização de ambos, o Ventoforte utilizou-se de uma apresentação do espetáculo *As quatro chaves*. Em torno da proposta estética da peça, iniciava-se o trabalho de educação. Na esteira dos projetos anteriores, os atores desenvolviam processos cujos temas partiam dos quatro elementos da natureza, do mapa da vida, dos caminhos, do quintal, o espaço esquecido. A ritualização teatral e poética do espetáculo passava a fazer parte também daqueles momentos pedagógicos, como uma espécie de espetáculo-oficina. Do envolvimento do público para a solução dos problemas dos personagens, desencadeava-se o processo interativo: para a mulher que desejava ter filhos, confeccionavam bonecos de jornal e para o padeiro que precisava fazer pães, amassavam o pão. Em festa, acompanhavam o nascimento e comiam do pão.

Munidos dos seus princípios investigativos e inventivos, partiram também para projetos de mutirões da zona leste da cidade em parceria com a prefeitura, que naquele período desenvolvia um trabalho sociocultural de largo alcance, na opinião de alguns membros do Ventoforte⁵⁵. Houve desdobramentos para outros mutirões, como o de São Francisco, a Associação XV de Novembro e o da Fazenda Juta. Segundo o grupo, as crianças daquela época, hoje pais e mães, não só ainda cantam e dançam coco, cirandas, pastoris, como também contam histórias para seus filhos.

Estas danças dramáticas, folguedos e cantigas pesquisadas de forma rigorosa pelo grupo, brotadas em seus espetáculos, eram utilizadas nestas jornadas pedagógicas também com o objetivo de liberar a criança, o jovem e o adulto, pelo corpo. Isto se fazia através do jogo, do ritmo pessoal e peculiar de cada um, para depois trabalharem as cores, a plasticidade, construir bonecos, adereços, enfim, fazê-los se expressarem pela arte cênica.

⁵⁵ Neste tempo, o teatro, como forma de integrar outras artes, tornou-se um instrumento de ação cultural bastante objetiva, unida a uma ação política de proposta popular. Participavam todos juntos, os mutirantes, seus filhos e artistas.

O desenvolvimento da capacidade de pensar uma história para chegar à sua própria é uma tônica no trabalho educativo do grupo. Valendo-se de processos psicológicos e culturais que povoam o ato artístico, encontram uma linguagem para dialogar sobre o fracasso pessoal e social da clientela a quem se dirigia, na perspectiva de superações.

Talvez o espetáculo *História de Lenços e Ventos* deva exatamente a estes processos o grande sucesso obtido junto ao público e à crítica teatral. De água divisora na produção do teatro infantil no Brasil, passa a tornar-se um clássico de literatura e de montagem cênica teatral, mais de 30 anos depois.

3.5. O espetáculo *História de Lenços e Ventos*

História de lenços e ventos (1974) inaugurou um novo tempo, instalando uma nova estética e um novo conceito de teatro para a infância, segundo a crítica teatral daquele momento⁵⁶. De fato, os ingredientes psicológicos e culturais, postos no palco, conseguiram juntar numa só obra teatral, uma alta densidade sónica: o supersigno teatral, um meio para reduzir a quantidade de informação que aparece como forma bruta recebida do mundo exterior (EPSTEIN, 1991. p. 10), apresenta-se na peça numa composição de signos plurívocos, cuja função estética e poética faz o significante tornar-se mais opaco, à medida que mais chama a atenção sobre si, sobre a sua forma e materialidade.

Esta linguagem plurissignificada surge da relação texto, ator, objetos e público, constituindo-se em um daqueles momentos especiais para compreensão de processo social de significação através da leitura dos signos. Instrumentos musicais, atores-músicos e objetos, associados ou não a materiais que se contrapõem ou se completam, constituem-se em determinantes metafóricos para o nascimento e a

⁵⁶ “A melhor escolha do setor teatro infantil não se limita à indicação de um único crítico, mas é uma recomendação especial, dada pela Associação Carioca de Críticos Teatrais, em caráter extraordinário de nível realmente excepcional. Trata-se de *História de Lenços e Ventos*, de Ilo Krugli, uma montagem que parece destinada a dividir o teatro infantil carioca em antes e depois, um espetáculo que não se pode perder, por sua vitalidade, sua inteligência, sua beleza plástica e pelas qualidades eminentemente teatrais que estabelecem com a plateias uma comunicação rica e rara” (MACHADO, 1974).

elaboração dos personagens e para a construção de seus conflitos em contexto social, apresentando processos de individuação e simbologias. Tudo isto é construído em cena, compondo com a plateia uma experiência teatral, cuja aparente espontaneidade não impede a elaboração limpa e rebuscada, fazendo notar uma depuração e organização que vem da experiência em artes plásticas do diretor e de suas andanças com o Cocuyo.

A plateia de *História de lenços e ventos*, de início, é convidada a adotar uma postura ativa perante a realidade, em busca de soluções, embora seja deslocada do plano do real, pelo recurso da linguagem dramática. Num quintal onírico, cordões se cruzam, formando varais com panos coloridos e iluminados por suaves focos de luz. Os atores, maquiados, movimentam-se com vivacidade, em figurinos coloridos, que em clima de encantamento remetem aos menestréis ou ciganos. Estabelecido o elo mágico entre o público e os atores, estes iniciam o jogo lúdico, explicando que uma chuva molhou todas as roupas que fariam parte do espetáculo. Ilo Krugli, também caracterizado, ao anunciar que seus pais não podem sair do camarim enquanto as roupas não secarem e que também molhou a roupa do avô, do tio, enfim, que “vai demorar muito para começar o espetáculo!...”, acrescenta à magia um toque de afetividade, envolvendo a cumplicidade do público, num ambiente de aconchego. Feito isto, acontece o primeiro momento interativo que será seguido de outros no percurso cênico: “para secar mais rápido a roupa”, palco e plateia fazem um sopro coletivo, ajudados por instrumentos musicais. Os atores, brincando com pneus, jornais, dão-se conta de que o teatro vai ter diversos materiais com o vento, a água e o fogo. Alguém acende um fósforo na cena em penumbra, e os atores, encantados, admiram aquele pequenino ponto de luz. Empolgados, começam a fazer entrar no palco materiais do espetáculo, em meio à cantoria de *Tempo de lenços e ventos*.

A narrativa musical enriquecida pelo acordeão, ao lado do cavaquinho, violão, flauta e percussão, já aparecia na *História de um barquinho* (1972), fórmula criativa de jogo dramático que integra a música ao texto, o ator ao objeto e ao espaço, para construção de símbolos.

História lenços e ventos tem relação semântica com processos embrionários da produção anterior, *História de um barquinho*, atual *Um rio que vem de longe*, que nasceu de um exercício de expressão para as mãos, ainda no tempo de Ilo e Pedro,

na Escolinha do Brasil (1963). A peça é uma metáfora da vida de Ilo Krugli, com o propósito de marcar um ritual de resistência à repressão, discriminação e intolerância. Sobretudo permanece, no objetivo dramático, a intenção de mostrar um mapa do aprendizado da liberdade. O protagonista, um barquinho, enquanto não aprende a lidar com tudo isto, constitui-se no próprio antagonista. A peça antecede *...Lenços e ventos* com o mesmo processo de preparação e de desenvolvimento do ritual cênico, já investido da ideia que o norteia, embora o prazer de brincar dê a impressão de que tudo nasce espontaneamente durante a apresentação. No entanto, justamente causar esta impressão faz parte das técnicas objetivas do espetáculo. Assim, exatamente, ocorre com ambas as montagens.

Vendo o trabalho deste ângulo, não fica difícil perceber o viés político da obra. A concepção teatral vai além dos resultados de criação espontânea do exercício do ator com os objetos, o que contraria algumas pesquisas já realizadas sobre a linguagem do Ventoforte. Quando os integrantes da equipe afirmam que as imagens cênicas surgem através de processos mais intuitivos do que racionais, onde há pouco espaço para decisões intelectuais (TELESI, 1987, p. 316), isto não é motivo para enterrar a ideologia do grupo e exaltar a festa do ato teatral, apenas enquanto “proposta de divertimento e liberdade de expressão”, conforme afirmou Luna (2007, p. 75). Basta fazermos a leitura das dificuldades políticas pelas quais passaram Ilo Krugli e Pedro Dominguez, antes de chegarem ao Brasil, que veremos no exercício das mãos a “motivação política” implícita. Considerando a junção das vertentes sociopolítica e estética que constituem a linguagem, as relações destas podem ser aduzidas de modo inseparável, com determinado valor, no processo de construção dos componentes do sistema teatral em foco. Uma vez assim abordado o sistema de linguagem e selecionados os elementos combinados entre si, na cadeia da ação cênica, não fica difícil percebermos a linguagem do Ventoforte em seu teor ideológico, direcionando processos criativos. O barquinho, mais que um menino navegador, é o homem que fala da “estrada da vida” passando pelo teatro e que, através dos bonecos Manoel e Manuela, chega aos *...Lenços e ventos*, espetáculo que, antes de começar sua história, adverte o público sobre os perigos da noite, trazendo o vento da madrugada. Quando os atores reforçam o alerta para os cuidados que devem ter com a tempestade que arranca tudo do seu lugar, antes de vir o sol, a conotação política está introduzida: texto e encenação ancoram-se nestes

elementos – sol e tempestade – para construir, com sutileza, uma dramaturgia que denuncia um momento de repressão, mas que se torna clássica, pelo grau de universalidade obtido pela poética da palavra e das formas animadas, e mesmo pela temática do amor.

A inventividade apóia-se na materialidade do objeto para falar das relações sociais antagônicas, que são representadas pela oposição metal *versus* papel – ou a força, o poder, a frieza, o recrudescimento, a opressão *versus* o oprimido, o proletário, o idealista, o aconchegante. Da matéria fria sai o Rei Metal Mau; da matéria quente, o homem proletário, o Jornal. Entre ambos, situa-se a poética de um lencinho azul ou a liberdade, a leveza, a ternura, a fragilidade. O conflito se estabelece, colhido desta materialidade sígnica, para dela abstrair a potência do amor e do ódio, da humildade e da prepotência, da coragem e da covardia, da luz e da sombra, da liberdade e opressão.

O personagem Folha de Jornal é um homem simples do povo e apaixonado por Azulzinha, capaz de praticar atos heroicos e de arriscar a vida por amor; os panos e lenços, habitantes de um quintal, unem-se ao papel, à sucata, para se fortalecerem enquanto massa, povo, mas sem perder o *self* junguiano. Cada um deles mantém sua personalidade, na tentativa de união, na busca de força dos oprimidos, quando unidos. Panos e lenços são pessoas unidas, construindo o mito da força, do combate, do fogo:

eu sou de seda
 eu sou de pano
 sou bordada de lua,
 tenho flores de prata
 eu sou de chita
 eu sou de lã
 sou dura, engomada,
 de flor, floreada
 sou uma bandeira,
 uma saia rodada
 lencinho pequeno
 de espirro e de mágoa
 (KRUGLI, 2000, p. 15).

Panos e lenços, papel e sucata, unidos refazem o mito do Dragão que resgata Azulzinha, prisioneira no castelo do Metal Mau.

Azulzinha habita um quintal, ao lado de muitos lenços e panos, alegres e coloridos. Juntos conotarão o universo poético, marcado pelo oxímoro vida-morte, tristeza-alegria, prisão-liberdade. Azulzinha deseja conquistar espaços, voar muito.

Durante uma tempestade é aprisionada pelo rei de uma cidade metálica, onde tudo é estático, frio. Os atores criam um personagem para salvá-la, e este se apaixona por ela: uma folha de jornal, um personagem valente, mas frágil. Quando está prestes a obter o objeto de desejo, é aniquilado pela força opositora, soldados do rei o queimam. O quintal fica triste e sem cores, sem movimento, pois os lenços também foram aprisionados. Os atores fazem, com ajuda da plateia, um outro cérebro para o personagem, aproveitando a fuligem do Jornal “para ele não se esquecer de sua história e para guardar na memória o porquê de ter se reduzido em cinzas”⁵⁷ (VENTOFORTE, 2006). Assim renasce o protagonista em novo papel e com um coração, ainda de celofane, porém disfarçado em metal, para entrar na cidade medieval do Rei Metal Mau. Este anuncia o seu casamento com a prisioneira e, para isto, luta com a sua própria sombra, já que ninguém ousa desafiá-lo, num tradicional combate. Surge a sombra do Jornal, que consegue retornar à cidade com ajuda do Dragão colorido, feito da união de todos os lenços. A sombra do jornal luta contra a sombra do rei. A deste é vencida. Envergonhado, o vencido liberta Azulzinha e suplica para continuar morando em seu castelo.

Tudo nesta ação dramática se desenrola em meio ao canto dos atores, que intervém para completar ou prosseguir a fábula. Nesta concepção cênica, os artistas trabalham o significante até conseguirem realizar uma narrativa conforme desejam e compartilhar com o público os significados obtidos de experiência vivida e de realidade percebida, potencializados pelo mundo do imaginário, dos mitos e dos sonhos.

Enfim, há um cuidado de dar o trato plurissignificado a todos os elementos que os artistas elegem para compor o universo da peça teatral. Com isto, a fábula ganha corpo teatral densificado e carga emocional suficientes para atingir o espectador, do imaginário à consciência crítica sobre a situação social e política, que especialmente marcava cidadãos da América Latina. Ilo Krugli, em Santiago do Chile, em 1972, enquanto realizava *História de um barquinho*, testemunhou o assassinato de um companheiro, Luiz Martins, de 20 anos, pelas tropas de Augusto Pinochet. A superação deste trauma só começa ser possível pela ficção, quando o herói morre mas ressuscita em *História de Lenços e Ventos*.

⁵⁷ A frase é uma fala do ator Ilo Krugli, durante a apresentação do espetáculo no Teatro Municipal de Osasco (SP), em 26 de junho de 2006 (VENTOFORTE, 2006).

O texto foi construído a partir de experiências com materiais, os quais iam adquirindo determinada personalidade, postura ética e afetiva, ao passar pelos exercícios de sensibilização dos atores⁵⁸. Neste contexto “pré-Ventoforte”, segundo a expressão do diretor, inscreve-se o significado simbólico do espetáculo. Lê-se, através do momento histórico, o coração em luto do poeta Ilo, que viu sonhos naufragados em meio às intempéries causadas pela política de repressão e violência da oficialidade chilena. Seu processo de construção artística até então realizado aparentava ruínas, desmoronamentos, neste período que avançava para o ano de 1974. Dos estilhaços ressurgem os signos dos panos, dos lenços. O autor escolhe um lencinho frágil para adquirir no espetáculo a grande força do amor e da liberdade, chegando a plasmar-se num outro significado mais contundente para os latinos, o das “mães da praça de maio” de Buenos Aires – que obstinadamente iam àquela praça chorar pelos filhos desaparecidos durante o processo de perseguição política da ditadura do governo militar argentino. Uma cena do espetáculo foi reservada para o tributo a estas mulheres, quando as atrizes tiram solenemente os lenços das cabeças, todos sequestrados pelo rei, guardados numa caixa estratosférica. O nível simbólico se intensifica para o espectador, à medida que o azul do lencinho se confirma também pela cor da pátria argentina, exigindo liberdade.

A fábula elaborada atinge o patamar observado no estudo de Vygotsky (2001, p. 173), quando o psicólogo elabora uma análise, evidenciando a contradição interna que a põe em movimento, tratando-a a partir daí como narrativa. A descontinuidade na narrativa, sabemos, constitui-se em recurso valioso do teatro. É o que arranca o espectador de seu processo de linearidade, causando-lhe o impacto para enfrentar questões decisivas. A fábula tradicional apoia-se em metáforas para falar do ser humano que, vendo-se pelo lado de fora, vê-se melhor por dentro. Na elaboração de um espetáculo teatral, o processo deve ser o mesmo.

Em *...Lenços e ventos*, o espetáculo atinge aquele estado em que a contradição da fábula – tomemos a fábula como narrativa – alcança o máximo de

⁵⁸ Entre estes atores estavam Silvia Aderne, hoje diretora do grupo Hombu (RJ), Caíque Botkay, Beto Coimbra, Alice Reis, Silvia Keller. Depois de pouco mais de um ano, juntaram-se a estes Paulo César Brito e Sonia Piccinin, para o trabalho de educação que realizaram no Méier (RJ). Ambos desempenharam papel relevante na fase de transição do Ventoforte do Rio de Janeiro para São Paulo, no final da década de 1970.

tensão emocional, no momento em que o herói se aproxima de seus objetivos e morre. O jornal queimado faz a plateia colocar emoção e pensamento em busca de soluções conjuntas – equilíbrio –, ocorrendo o processo de socialização – eu e os outros (nós). Fica visível neste instante o fundamento psicossocial, combinando as vivências do ser humano, em nível individual, com a recepção do produto estético, percebido como produto social e cultural. No espetáculo, o frágil herói, uma folha de jornal, enfrenta um forte metal e se reduz a cinzas. Aqui temos o recurso das formas animadas situando o teatro como metáfora, partindo do poético maravilhoso para abrir discussões sociais. Um produto estético, neste nível, constitui-se também em experiência pedagógica, à proporção que coloca a plateia diante de uma situação, fazendo-a pensar uma história e, daí, também ter possibilidades de pensar sua própria história.

Uma outra questão relevante, notada neste trabalho cênico, é o recurso do teatro de sombras, utilizado como desdobramento psicológico do personagem em foco, que faz parte do processo de individuação, eixo da psicologia analítica junguiana:

Para alcançar o seu completamento psíquico, núcleo central da psique, simbolizado pela roda – ou círculo, ou mandala –, o ser humano precisa passar pelo reconhecimento da própria sombra. Devido ao contato, na época, do grupo com a psiquiatra Nise da Silveira – uma aproximação iniciada justamente para estudar a psicologia do conto de fadas –, percebe-se que o recurso da sombra do rei e da própria sombra do protagonista não estão por acaso no texto e nesta técnica do teatro de animação. A dualidade bem–mal se dilui, forçando a convivência e luta dos contrários. O enfrentamento entre o Metal e o Jornal se faz pela sombra. O espetáculo cultiva uma kurosawiana⁵⁹ delicadeza de não estraçalhar em combate os objetos, mas lhes atribui personalidades para metaforizar situações e opções de vida, de cultivo de sentimentos de egoísmo ou de generosidade, para a discussão sobre o sentido do poder e da liberdade. Enfim, pela metáfora do teatro de sombras apresenta muito sutil e delicadamente o embate do ser humano, o confronto entre

⁵⁹ Relativo ao estilo do cineasta japonês Akira Kurosawa.

consciente e inconsciente, “a descida ao fundo do poço” para a expansão do mundo interior e a conquista de valores mais vastos⁶⁰. Pelo reconhecimento da sombra,

prazeres e sofrimentos serão vivenciados num nível mais alto de consciência. O homem torna-se ele mesmo, um ser completo, composto de consciente e inconsciente, incluindo aspectos claros e escuros, masculinos e femininos, ordenados, segundo o plano de base que lhe for peculiar (SILVEIRA, 1988, p. 100).

Por último, apontamos a concepção cíclica da lei de reversibilidade notada no espetáculo, própria da cultura popular. É posta pela situação dialética que o autor provoca na plateia, no momento em que lança o protagonista Papel-Jornal para a morte, através do elemento fogo, o qual significa purificação, renovação. Daí, movimento para o renascimento e recomposição de forças.

Em que pese a superação do grupo em relação ao tradicional boneco antropomórfico, este não perde o seu espaço no espetáculo, mantendo-se fiel às raízes do La Andariega. Muito embora Ilo Krugli, que domina, de forma peculiar e virtuosa, a relação com o boneco de luva, rompa muitos dos hábitos do mamulengo tradicional, mantém o seu espírito irreverente, crítico e brincante, através do ambíguo personagem Manoel, que, no final de tudo, ainda soluciona os conflitos com porretada. A cena de Manoel e de sua companheira Manuela talvez seja o momento que, sem tirar a virtuosidade daquilo que virá pela frente na história dos lenços e ventos, mais se comunica com a plateia, quebrando tabus de representação, realçando a humanidade nas fraquezas e nos conflitos do homem e da mulher. Enfim, um preâmbulo teatral que não deixa morrer a poesia do bonequeiro Federico García Lorca e do seu discípulo Javier Villafañe.

O enredo de *História de lenços e ventos* só pode ter início, como fábula, a partir do momento em que os atores desistem de esperar que seus bonecos Manoel e Manuela retornem à cena. O casal, após muitas peripécias na vida de artista, decide trancar-se dentro de uma mala e com um detalhe: “chaveados por dentro”. A ruptura de vida cênica está, de início, lançada pelo autor. Atores e plateia são colocados diante da impossibilidade. Ilo Krugli, ao lado de seus companheiros, soube expressar com propriedade, através da metáfora do boneco, o desalento, a

⁶⁰ Ilo Krugli confirma esta dramaturgia que não poupa os protagonistas, para fazê-los crescer em sua humanidade: “eu trabalho com o renascimento. O personagem tem que descer até o fundo do poço. Tem que morrer para retornar à vida e ter uma possibilidade mais luminosa” (KRUGLI, 2009).

falta de perspectiva de vida, o sofrimento de ver um projeto de vida malogrado no Chile e violentamente estancado. Através do recurso da metalinguagem, o artista se recusa, enquanto boneco, à manipulação e à aceitação de uma realidade que lhe é imposta. Por isto se tranca com a chave por dentro. Mas, enquanto humano, de seus pedaços perdidos refaz o cenário, o figurino, o adereço e até mesmo sua máscara facial e a música:

Os atores comentam: “eles estão fechados lá dentro. Se fecharam com a chave. Vamos ter que fazer o espetáculo sem eles. Mas como vamos fazer o espetáculo... Vamos procurar!” E começam a procurar até que se descobre um violão e um lenço no violão. A partir daí, vão achando outros lenços em seus próprios figurinos. E vão pendurando todos eles num varal, rapidamente como num jogo mágico (KRUGLI, 2000, p. 12).

E nasce a *História de lenços e ventos* como uma partitura. O renascimento e a recomposição de forças: o personagem, o espetáculo, o autor, o ator e o boneco. Boneco, que ressurge não mais “antropomorfizado”, mas “reanimado” pela pesquisa de tudo aquilo que possa fazê-lo renascer e crescer.

As experiências andarilhas de Ilo Krugli e Pedro Dominguez na Argentina, Chile, Peru, Bolívia, chegam ao Brasil, com atores que descobrem a importância da sua função social e educadora. Seja missão ou engajamento, há um papel a cumprir dentro do organismo social, que consiste em tornar clara a linguagem. Conforme Ilo Krugli muito ouvira na infância, e mesmo na juventude quando vivera perto de seus amigos de comunidade socialista – o teatro passa a ser considerado na vida deste artista como um serviço público em ato de cidadania, e de um modo muito pessoal, contagiando todos os companheiros que a ele se agregam. Cria, com os companheiros, um sistema próprio de atuação profissional em que o ator, longe de mirar o estrelato, é o encarregado de uma missão em que fazer teatro deve sempre significar crescimento para si e para os outros, extrair desta arte a sobrevivência espiritual e material. Sob este ideal, quando esteve no Chile de Allende, os artistas estiveram perto de realizar o sonho de desenvolver um projeto teatral subvencionado, numa época em que praticamente eram inexistentes no continente as políticas culturais deste porte. Sonho que durou pouco, com o golpe de ditadura militar comandado pelo general Augusto Pinochet.

No Brasil, veio a recuperação do fôlego e da bagagem cultural. A arte de Ilo e dos companheiros do Ventoforte constituiu-se em água divisora do teatro infantil, abrindo perspectivas para o espectador da nação nos anos 1970. Foi reconhecida como linguagem transformadora, potencializando a função simbólica, desvestindo o caráter autoritário ou minimizando o intenso didatismo que, na época, de modo geral era aplicado à produção do teatro para a infância e a juventude, conforme assinala Pupo (1991, p. 148). Reconhecimento que consistiu em absorção desta linguagem pelo Estado – em processo de redemocratização – nas primeiras tentativas governamentais de ações culturais voltadas para os diversos contextos culturais do país nos anos 1980⁶¹.

Muito ao modo da filosofia libertária educativa de Herbert Read, faz penetrar esperanças pelas frestas afetivas de favelas, intervém no cotidiano dos meninos de rua, das praças de metrô de subúrbios paulistas. O projeto de vida instalado no coração do Parque do Povo (Itaim Bibi, SP) e ali concentrando uma espécie de “quartel-general” de sua “bruxaria social”, entrelaçou conhecimentos de psicologia, educação e vivências, sempre na rota do engajamento social.

Este entrelaçamento se apresenta numa linguagem afeita ao Teatro de Formas Animadas, denominação que a professora da USP Ana Maria Amaral (1993) indica para o teatro que inclui máscara, boneco, objeto ou simples imagem. Sem abandonar jamais a expressão total do ator em cena, o grupo investe nestes recursos, ultrassignificando gesto, voz, imagem, movimento, que não escapam nem do mambembe popular tradicional, nem da vanguarda do século XX. Encontramos, neste foco, uma linguagem que se fortalece com a opção de vida de seus praticantes, pois daí resulta uma postura teatral que vai influenciar muitas outras como um eixo paradigmático.

A atitude política e existencial expõe o líder e os companheiros a situações paradoxais, com o novo, com o imprevisto. Burocrática e financeiramente, o grupo atinge dificuldades muito além das fronteiras, já bastante complicadas, daquelas vividas pelas companhias teatrais tradicionais. Depoimentos de seus membros revelam muitos momentos de crises ao longo desta opção de vida (CAVINATO,

⁶¹ O Ventoforte foi muito referenciado nas análises que o MEC realizava sobre a arte-educação no país, tendo aparecido com bastante frequência abordagens sobre seu trabalho no *Fazendo Artes*, uma revista do governo, bastante divulgada nos anos 1980.

2003, p. 172). Não obstante, muitos que por ali passaram e dali saíram, e mesmo buscando outras alternativas de vida, com certeza não saíram livres de questionamentos.

A prática do Ventoforte não se orienta somente dentro de uma ou de outra daquelas correntes de grupos, já mencionadas, pois contracultura e militância fazem parte de sua linguagem.

Duas experiências tão diferentes e tão semelhantes em sua essência: TUOV e Ventoforte, ou César Vieira e Ilo Krugli. Duas linguagens poéticas para tratar o mundo com amor, mas sobretudo questionar seu modo de organização. Um vem do espírito *agit-prop* do CPC, outro vem da vida errante. Um nasce dos encontros acadêmicos estudantis, o outro dos encontros transculturais.

Embora os saltos qualitativos de uma sociedade dependam de sua estrutura e superestrutura, ambos se empenham em transformá-la, não pelo ato heroico quixotesco, mas buscando nortear-se pela vertente das ideologias historicamente necessárias, no rastro de uma concepção gramsciana. Ou seja, longe de servirem apenas para debates e polêmicas individuais, suas ideias transformam linguagens que se colocam a serviço da transformação da realidade social. A cultura popular, matriz inspiradora, é tratada e aduzida naquilo que possui de universal. Sem perder o olhar crítico sobre a dominação social a que não estão imunes as manifestações do gênero, ambos fazem o aproveitamento da beleza das expressões tradicionais e com elas criam linguagem, estabelecendo paradigmas para o teatro brasileiro. O GUTAC, apoiando-se no eixo “Olho Vivo–VentoForte”, tenta abrir trilheiras que o conduzam à mesma estrada.

CAPÍTULO IV

O GRUPO GUTAC: CONSTRUINDO UMA LINGUAGEM

4.1. Formação e linguagem: contexto e influências

O Grupo Teatral Amador Campograndense (GUTAC)⁶², no qual atuamos desde sua fundação, comemorou no ano de 2007 os seus 36 anos, registrando a trajetória através de palestras e exposição de fotografias, no ciclo de seminários itinerantes “Teatro Popular e Universidade”, em Mato Grosso do Sul, como parte de um projeto denominado “Teatro de resistência – 30 anos MS”, síntese do ideário de carreira, integrando também mostras de espetáculos, exposição de fotografias, *workshops*, bem como edição de obras teatrais (ROCHA, 2007, p. 1) e apresentação de um videodocumento⁶³.

A trupe estreou seu primeiro espetáculo na inauguração do Teatro Glauce Rocha, no campus da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), em Campo Grande, em outubro de 1971, durante o Festival Estudantil Mato-Grossense, onde representou a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Federação Católica de Mato Grosso (FCMT). Um ano depois, constituía-se como grupo, iniciando suas atividades para o público infantil em escolas, em 1973, como um grupo de arte-educadores, denominado GUTIC, vinculado ao programa cultural da Secretaria de Educação e Cultura de Mato Grosso.

O embrião do grupo tem ligação com o ambiente de educação escolar e com os festivais universitários, que na época constituíram-se em um fenômeno que ocorreu em vários pontos do Brasil, em alguns locais integrado ao Movimento Amador dos anos 1970 até a metade da década de 1980, quando se fizeram notar influências de militâncias políticas de esquerda, conforme assinalamos no Capítulo I.

⁶² Atualmente, o grupo é composto também pelos seguintes membros: Abigail de Oliveira, Abrão Mendes da Costa, Carlos Alberto Pereira, Cida Vilhalva, Claudete Vilhalva, Emanoely Chaparro Giroto, Katiúsca Azambuja, Luciana da Silva, Luiz Antonio Bispo, Rose Gomes, Rose Mary Lamontano e Toni de Paula.

⁶³ O documento, em DVD, traz uma apresentação resumida do currículo do grupo, pontuando dados essenciais de sua trajetória, relativos aos aspectos de militância e de linguagem.

Daí a existência, até os dias atuais, de alguns pontos de liderança teatral engajada, assinalando a permanência de focos irradiadores. Um fenômeno banhado nas tintas da posição cultural do movimento modernista brasileiro, porque se caracterizou, sobretudo, pela vontade de imprimir a personalidade brasileira nas produções nacionais. Fato que vai refletir na personalidade do lendário projeto Mambembão do antigo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), no esforço de superação do interregno, conforme já foi visto.

No clima dos momentos embrionários do GUTAC, podemos assinalar duas fortes presenças na sua formação: o Ventoforte e o TUOV.

O grupo de Ilo Krugli, pelo impacto estético de *História de lenços e ventos*, entrou na vida do GUTAC, que antes limitava-se praticamente a montagens teatrais, cuja concepção cênica seguia a sugestão dos textos de Maria Clara Machado. O encontro com um exercício teatral que trazia para dentro do espetáculo os quatro elementos da natureza foi uma novidade. Também foi surpreendente a presença de objetos, panos, papel, metal e outros, que estabeleciam relações psicológicas e afetivas com o ator e o público e a construção de personagens, adereços e cenários, por vezes em processo interativo. A linguagem causou uma mudança radical na produção infantil do GUTAC e veio ao nosso encontro justamente no momento que desenvolvíamos, ao lado de mais dois outros grupos no Estado, um projeto de teatro em escolas públicas, sob a coordenação de Glorinha Albuez, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Mato Grosso. Este órgão, a nosso pedido, patrocinou a vinda de Ilo Krugli a Campo Grande, que nos ministrou um curso rápido. Em contato com a nova linguagem, montamos a *História de um Barquinho*, do autor argentino, sob a direção de Américo Calheiros. A partir desta experiência, nossa relação com as crianças e com as produções de teatro infantil não voltaria a ser a mesma. Não se tratava, obviamente, de galgar um outro patamar de virtuosidade teatral ou pedagógica. Ocorria um processo de mudança, devido a um olhar mais atento para nossas essências, que começava pelo retorno às nossas antigas vivências. Uma descida às raízes familiares, com envolvimento de amigos, dos quintais, das brincadeiras de roda e dos folguedos, elementos de nossa memória. Neste processo concreto que vivemos, foi dada uma atenção – que até então não existia – para a expressão do corpo, em sua totalidade. Não mais o movimento do corpo centrado no texto, mas na sua relação com o espaço, com

objetos, materiais diversos, extraídos de elementos da natureza ou de produtos industrializados. Atribuíamos a estes materiais e objetos uma determinada postura ou personalidade, sentimento, caráter, de acordo com sua textura, peso, volume, cor etc. Relacionávamos uns com outros e todos em algum contexto.

Enfim, estávamos entrando na linguagem de um teatro de animação, pela poética e pela materialidade de tudo que circundava o ator. A questão da liberdade, posta pela delicadeza e pela aparente ingenuidade da *História de um barquinho*, foi um aprendizado sobre o modo de lidar com ela, tanto para as crianças como para os adultos. Trabalhamos muito esta questão, a começar nos bastidores, no momento em que tanto falávamos sobre a falta de liberdade em nossas vidas. A peça que tratava da incerteza dos encontros, mas da certeza de querer navegar em direção à liberdade, constituiu-se na metáfora de nossas vidas. Precisávamos de um rumo, em meio ao desgosto de sermos obrigados a atravessar nossa juventude sob um regime de repressão às liberdades democráticas. A linguagem do corpo, pela qual se desenhavam e se expressavam os personagens, que brotavam em cena na simplicidade de um ato espontâneo de criação infantil, era a resposta ideal para o momento. Era o teatro engajado de que tanto necessitávamos nos ocupar. Não aquele ligado a um partido ou organizações semelhantes, mas o que estabelecia posturas definidas, na concepção de Eric Bentley (1969). À proporção que tecíamos uma coerência entre o pensamento e a prática, sentíamos-nos mais confortáveis em relação à produção do teatro infantil, mas o mesmo não se podia dizer a respeito da produção para os adultos. Não conseguíamos ainda elaborar para estes uma linguagem do nível da *História de um barquinho*. Foi então que tomamos conhecimento de uma proposta com a qual muito nos identificamos, através da obra *Em busca de um teatro popular*. Uma primeira leitura sobre a mesma foi o suficiente para localizarmos com mais propriedade as nossas dificuldades estruturais, que começavam pelas questões de organização interna de grupo. A redefinição de nossa proposta foi a primeira atitude a ser tomada. Foi denominada pela trupe como “teatro popular de cunho crítico-social”, termo assumido publicamente naquela época, que selava um compromisso, implicando engajamento com as lutas sociais organizadas. Cabe lembrar que as organizações e manifestações de categorias diversas, mesmo sob o relaxamento dos órgãos de repressão, eram ainda extremamente vigiadas. Uma repressão que se prolongou sob formas mais

disfarçadas, porém não menos nocivas. Até 1984, ano de intensa circulação de *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, produção teatral que defendia os sem-terra e participava do Movimento Popular pelas Eleições Diretas, o grupo sofreu agressões de ordem política e moral, que partiam de setores conservadores da imprensa⁶⁴.

Em que pesem os obstáculos de ordem política, o grupo definiu-se pelo trabalho que deveria investir nas discussões sociais. Em 1979, manteve um diálogo com o diretor do grupo paulista e começou a ensaiar uma adaptação de *Corinthians, meu amor*, intitulada *Operário, meu amor*, em referência a um time popular local. No entanto, um episódio ocorrido na região, uma jovem que deu à luz um bebê numa fossa sanitária, fez adiar a proposta de adaptação. Partiu-se então para a criação do espetáculo *Foi no Belo Sul Mato Grosso*, levando consigo forte carga de emoção social advinda do *Operário, meu amor*. O espetáculo foi visto por membros do SNT, que o convidaram para participar do Mambembão/1980, projeto que o órgão promovia, fazendo circular nos eixos metropolitanos algumas expressões significativas de teatro de outras regiões do país.

A linguagem do espetáculo foi comentada, em 1980, pela crítica teatral, cujas reações merecem ser destacadas, tendo em vista o papel pedagógico que cumpre no enfoque que dá sobre a linguagem do espetáculo, no conceito vygotskiano.

Em Brasília, manifestou-se um entusiasmo superlativo sociológico e estético, na crítica de Celso Araújo, ressaltando a intuição do épico:

Dando a Brecht o que é de Brecht, o trabalho de Campo Grande se elabora dentro de uma intuição surpreendente do épico. As canções de Bete e Betinha, as músicas que o grupo canta em coro e as interpretações diretas de alguns personagens traçam o distanciamento em que se desenrola o drama de uma família à beira do linchamento existencial [...] nada de

⁶⁴ Duas ocasiões foram nitidamente marcadas por estas agressões. Uma foi durante a IV Mostra Sul-Mato-Grossense de Teatro Amador, realizada na cidade de Dourados, entre os dias 21 e 24 de julho de 1983 (FESMATA, 1983, p. 33). A agressão partiu de uma nota do jornal *Correio do Estado*, denunciando a reunião teatral, dizendo que, de arte e artistas, ali não havia nada, e que se tratava de pretexto para agitadores e subversivos ganharem espaço. Na verdade, eles presenciaram a reunião do GUTAC com a Pastoral da Terra, movimento da Igreja Progressista, membros do “Comitê dos Sem-Terra” e elementos da organização do Movimento Amador, para discutirem sobre a estreia da peça teatral *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, que seria seguida de debates, com a presença destes segmentos. O segundo momento foi durante a participação do mesmo espetáculo no cronograma de trabalho do “Movimento Popular pelas Eleições Diretas”, em apresentação dentro de uma escola municipal na capital, bairro Nova Lima. A diretora do estabelecimento pertencia ao último reduto dos grupos ligados ao regime militar e denunciou o grupo, num programa de TV de alta audiência popular, alegando apresentação de cenas imorais em contexto escolar. O programa, que até hoje vai ao ar, “O povo na TV”, durante várias locuções denegriu a imagem do grupo, com calúnias de cunho moral, aconselhando as escolas a lhe fecharem os portões. (GUTAC, 1984, p. 9).

realismo socialista ou naturalismo. O político irrompe por espontaneidade, nos gestos desesperados de uma vida desgraçada [...] circenses, os atores dão um banho de teatro. Não precisam de pose. Estão soltos e, com os recursos mais ricos do pobre teatro brasileiro, negam a necessidade de qualquer dominação de mercado. Nada por sofisticar, porque o teatro popular não faz concessões. Eles conseguem com mais impacto, beleza, expressão e atualidade, traçar um painel sobre a vida do povo brasileiro que as produções metropolitanas do Rio e São Paulo. (ARAÚJO, 1980).

Do Rio de Janeiro, a crítica de Luiz Maksen pauta a importância do épico pela assimilação brechtiana:

[...] o espetáculo adota para os atores um toque interpretativo entre o cômico e o grandiloquente com gestos muito largos, diálogos excessivamente gritados [...] confusos, assimilando precariamente o conceito de distanciamento brechtiano, “Foi no Belo Sul Mato Grosso” guarda ao menos o traço de identificação com a reportagem de crise social que avassala o Brasil (MACKSEN, 1980).

Já em São Paulo, a crítica de Mariângela Alves Lima, sem importar-se com a pureza do gênero, detém-se na personalidade da encenação com agrado e surpresa, anunciando a existência de uma linguagem diferenciada que se manifestava no centro do país:

Para o espectador paulistano, a primeira boa surpresa que o espetáculo “Foi no Belo Sul Mato Grosso” proporciona é a de uma identidade própria. A linguagem teatral no centro do País tem características tão específicas que chega a atordoar um pouco pela indiscutível originalidade. Qualquer critério adotado para organizar um pouco a percepção do espetáculo sucumbe à monumental confusão instalada no palco. Há uma narrativa que começa pelo final, tenta voltar em flash back, desiste às vezes desse recurso e volta ao começo, ou então substitui a conclusão da história por uma canção narrativa e irônica. A qualquer momento estas linhas tênues podem ser interrompidas por uma cena que aparentemente não tem nada a ver com a história, mas que permite aos atores introduzir alguma invenção que são capazes de executar com a graça de quem oferece um brinde suplementar. Essa liberdade meio selvática, que subordina todos os recursos expressivos à vontade de representação, no caso desse grupo, tem um efeito particularmente satisfatório. Por um lado, o espetáculo consegue transmitir uma visão própria do meio em que esses artistas se desenvolvem. Por outro lado, o pouco caso evidente por modelos pré-existentes permite ao grupo um intenso compromisso pessoal com o trabalho, um vigor para interferir em cada cena com um trabalho de invenção original e despreocupado. A desenvoltura da dança, a clareza das vozes, a agilidade da movimentação cênica resultam aqui não de uma disciplina de treinamento, mas sim de uma participação segura de cada ator na totalidade do espetáculo. Não há dúvida de que o trabalho é muito estranho para nossos hábitos teatrais. Mas o esforço de adaptar-se a essa linguagem diferente é largamente recompensado. O entusiasmo do palco transfere-se gradualmente do palco para a plateia. Mesmo o arranjo esquisitíssimo das seqüências torna-se verossímil quando é possível entender, no decorrer do espetáculo, o seu processo de criação. O palco, para esses atores matogrossenses, é um território livre, onde o humor ou a tragédia pode instalar-se na ordem e na

intensidade com que aparecem na cabeça de um artista. Dificilmente ocorreria a um grupo menos independente a idéia de colocar um ator atrás de um rádio e fazê-lo retirar-se furtivamente sob os olhos dos espectadores. Essas e outras soluções irônicas que o espetáculo oferece são indícios de que um teatro que se desenvolve a partir de recursos disponíveis, sem procurar atingir um ideal platônico, pode ser ainda o melhor caminho para falar ao espectador contemporâneo. (LIMA, 1980).

O GUTAC ganhou, na ocasião, com estas críticas, um motivo para realizar sessões sistematizadas de estudo, para reflexão sobre o rumo estético que o grupo estava tomando na prática, diante da necessidade de consciência e de domínio teórico sobre os efeitos de seu produto. Neste sentido, do ponto de vista vygotskiano, a crítica, pelo esforço pedagógico, cumpriu seu papel.

Deve-se também o redimensionamento dos trabalhos do grupo à obra de César Vieira, que veio preencher muitas lacunas e apontar sugestões a muitos artistas engajados, empenhados no mesmo ideário, mas ainda por construir os parâmetros de um teatro que reinventavam, nas decisões nacionais. Suas relações internas como componentes dos grupos deveriam estar baseadas no trabalho coletivo, na descentralização das discussões, na alternância democrática dos poderes decisórios, no trabalho sem remuneração pessoal e, sobretudo, na missão estatutária educadora de organização, de incentivo à produção cultural e sua difusão, sem fins lucrativos. O modo de trabalhar do TUOV veio a calhar para o GUTAC, neste processo de reorganização democrática.

O coletivo, em que pesem as dificuldades dos grupos de resistência da década de 1970, retoma força na conceituação, diferenciando criação coletiva de trabalho coletivo. Este último passa por todos os processos do coletivo mas diferencia-se do primeiro no que diz respeito à criação dramática em seus momentos mais subjetivos e à direção cênica, como exigência de uma visão de totalidade. A questão das decisões, pesadelo ou entrave para o processo de desenvolvimento de grupo, para muitos, como afirmou o Núcleo Independente (GARCIA, 1990, p. 146)⁶⁵, no GUTAC resultou de modo positivo, na medida em que se pautou pela referência tuoviana. Resolve-se também pelo consenso e passa a

⁶⁵ A autora apresenta um panorama do que foi o movimento teatral independente de periferia em São Paulo, descrevendo objetivos, históricos e propostas dos grupos: Teatro Circo Alegria dos Pobres, Núcleo Expressão de Osasco, Teatro União e Olho Vivo, Truques, Traquejos e Teatro, Galo de Briga, Forja e Núcleo Independente.

funcionar com o sistema de comissões permanentes, para tratar de problemas de diversas ordens.

A trupe sul-mato-grossense participou de duas edições do Mambembão, o que lhe abriu, na ocasião, possibilidades de outras opções na vida teatral, contudo permaneceu no local de origem, prosseguindo com o seu projeto de resistência, o que o tornaria mais conhecido pelo cunho político do que propriamente pelo de arte-educação, categoria à qual também pertenciam muitos de seus elementos. Com isso, fez-se notar na região, pela filiação ao teatro engajado, como uma espécie de resposta às condições de vida cultural e social com as quais se deparava o país naquele momento histórico.

Assim, respondendo às necessidades de praticar o exercício de cidadania, uniu-se a outras expressões da sociedade civil, na luta pelo retorno da democracia no país, levantando a produção *Foi no Belo Sul Mato Grosso*.

A peça teatral foi considerada “água divisora” do teatro sul-mato-grossense. Na ocasião da I Mostra de Teatro Amador/MS, no anfiteatro da Escola Estadual Lúcia Martins Coelho, em 1979, conseguiu reunir em torno dela João das Neves, Jorginho de Carvalho, Luiz Carlos Ripper, Ilo Krugli, Ausônia Bernardes e Elomar Pinto, do Serviço Nacional de Teatro, para rediscutirem posturas do teatro brasileiro. Os efeitos do *Belo sul...* produzidos nos convidados não foram muito diferentes daqueles que, logo em seguida, em 1980, a peça causaria em Mariângela Alves, em São Paulo, durante o Mambembão.

Em 1984, o grupo circula novamente como integrante deste projeto, desta vez com o espetáculo *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, que chegou à capital paulista “tão humilde e belicoso quanto o personagem” que leva seu nome. Alberto Guzik anunciou a sua presença em São Paulo como aquele que veio de uma longa linhagem literária e teatral, descendendo de Pedro Malasartes, dos amarelinhos das peças e romances de Ariano Suassuna, de jagunços, parceiros e meeiros, enfim, “de todo um povinho anônimo e esmagado que ocupa boa parte da ficção brasileira desde o modernismo” (GUZIK, 1984). A peça, dentro da região de origem do grupo, ficou muito conhecida pela postura ideológica, não faltando nos debates ao final de suas apresentações a presença de vários segmentos da sociedade, como sindicatos, associações, grêmios estudantis, diretórios acadêmicos, para discutirem sobre a questão da terra.

Os estudos sobre a linguagem foram novamente estimulados pelo papel que a crítica teatral desempenhou durante o Mambembão. Alberto Guzik viu na peça, “pela certa rudeza da encenação, paixão política e pelo uso dos bonecos, a linguagem de Peter Schumann e seu Bread and Puppet Theater” (GUZIK, 1984). Ao mesmo tempo, Mariângela Alves (1984) buscava no quinhentismo vicentino português a identificação deste palco. Enquanto isso, Clóvis Garcia (1984) dizia que o Mambembão atingia plenamente seu objetivo de intercâmbio cultural com *Pedro Palito...*, pela sua pureza, simplicidade, graça espontânea. O crítico e pesquisador do folclore afirmava que o espetáculo, utilizando-se de bonecos, sombras e máscaras simbólicas (para os repressores), numa variedade visual, superava defeitos técnicos: “Um espetáculo que se vê com prazer, que nos mostra um Brasil espontâneo, alegre, sofrido e lutador, que nos enche de esperanças” (GARCIA, 1984).

Observa-se também, no processo de investigação do grupo para a construção de sua linguagem, uma contribuição mais sistemática, que veio desta vez, não pelo desempenho da crítica, mas da dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini e de seu empenho assumidamente pedagógico. Ele trouxe, para dentro do grupo, o diálogo com a dramaturgia e a cultura da península ibérica do século XVI, através de Gil Vicente. Se o TUOV erigiu sua linguagem sob o signo da inseparabilidade entre estética e política, com o GUTAC a história não será diferente. O diálogo com o dramaturgo santista conduziu-o pelo atalho do teatro popular que aduz elementos desta cultura, graças à militância do Teatro Amador, exercida por ambos. O dramaturgo teve também, durante sua vida, o hábito de participar de forma ativa dos movimentos organizados do Teatro Amador. Engajou-se, por isso, nos processos de vários Congressos e Mostras Teatrais, realizados na Federação Sul-Mato-Grossense de Teatro Amador, a FESMATA, nos anos 1980 (FESMATA, 1981, 1984). Em 1980, logo após a encenação do espetáculo de sua autoria, *Na Carrêra do Divino*, na cidade de Campo Grande, ele ministrou um curso em Corumbá (MS) durante uma Mostra Teatral. Daí em diante, passou a dar várias palestras sobre dramaturgia e identidade cultural, mantendo discussões sistemáticas com os grupos teatrais. Destaca-se a relação do dramaturgo com o GUTAC, no empenho em que ambos se propuseram em torno da estética do popular no teatro, fundamentalmente com o objetivo de o grupo atingir esta linguagem. Leem-se resultados na dinâmica

deste esforço, que começa pelo espetáculo *Vila Paraíso, bom dia*, fato que não escapa às avaliações de Abigail de Oliveira, componente do grupo:

Entrei no grupo em 1980 [...]. O primeiro espetáculo em que trabalhei foi *Vila Paraíso, Bom Dia*, texto de Cristina [Mato Grosso] e direção do Américo [Calheiros]. Era um trabalho que abordava muitos problemas da periferia urbana, centrada em nosso contexto. Meu personagem era uma cafetina. Saímos pelas favelas pesquisando e conferindo os problemas de saneamento básico, de prostituição, de alcoolismo, de moradia. Fazíamos todo um trabalho de pesquisa pra dar a personalidade aos nossos personagens. Mas, quando a peça já estava pra estrear, com cenário tudo prontinho, as armações todas, percebemos que algo estava faltando, algo não nos agradava. Foi quando chegou o Carlos Alberto Soffredini e entornou o caldo ao dar a sua opinião do lado de fora. É que a peça estava realista demais, longa, abordando muitos temas ao mesmo tempo. Depois disso, demos uma volta de quase 360 graus, a começar pelo texto, que a Cristina enxugou tudo, deixando só o problema da moradia e da prostituição. Américo convidou a todos pra arrebeitar o cenário. Destruímos tudo, e ficamos somente com a roupa de corpo de cada personagem. Aí, saímos aliviados, livres, feito passarinhos, pelas escolas. Fomos pra Goiânia, Cuiabá e depois a São Paulo. Lá, novamente Soffredini [durante o Festival Nacional de Teatro da CONFENATA, no Teatro TAIB, 1982] fez sua crítica, dizendo que a peça ainda estava realista, e o grupo queria superar isso, queria pular uma fronteira, e isso aconteceu a partir de uma nova maneira que a Cristina encontrou para escrever o texto. Saiu então *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, todinho em versos rimados, tipo uma literatura de cordel. Nessa fase, o Américo parou com os trabalhos cênicos do grupo e a Cristina assumiu a direção. Em *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, nós nos utilizamos de muitos recursos pra mostrar uma realidade, sem sermos realistas no palco. Era o ator-boneco, o boneco-ator, quer dizer, um mesmo personagem era representado pelo ator e pelo boneco em passagens rápidas. O cenário era um telão preto, enorme, com vários planos pra atuação dos personagens. O teatro de sombras também foi usado pras cenas de multidão, dos caminhões dos bóias-frias, isso também foi uma inovação do grupo. Nesta peça, a inovação foi a gente aprender a trabalhar com muito material, experimentarmos várias técnicas de confecção de bonecos, fizemos máscaras, muito pano, chapéu, pau, era muito puxado, a gente corria muito, tinha de “coringar” muito. Aliás, o que a gente faz demais até hoje. Essa linguagem prosseguiu daí em diante, numa crescente (OLIVEIRA, 1994).

A dramaturgia de *Pedro Palito...* (1983) é um resultado do esforço destas convivências. Imprimindo o cunho vicentino, entra no palco, espalha-se pelas ruas com as concentrações dos sem-terra e sobe aos palanques com o *slogan* “Diretas Já!”. Há também nesta militância um certo espírito redivivo do CPC, que incita a plateia a denunciar os desmandos dos poderosos e a anunciar um novo tempo. Segundo Guzik, o universo do texto é o de gente desprovida de habitação, de alimento, do mínimo que pode caracterizar o ser humano. “E, claro, também é o dos antagonistas, os patrões, proprietários e seus prepostos. O espectador que entrasse desavisado no teatro imaginar-se-ia transportado para alguma apresentação do

CPC, nos idos da década de 60” (GUZIK, 1984). Mas, para dar expressão a este universo, abriga-se no aconchego das expressões populares e ancora sua poética no texto, que, segundo Mariângela Alves de Lima (1984), é mais inspirado no teatro quinhentista português do que nas trovas populares, apresentando um acabamento gracioso e por vezes requintado dos versos, que têm a mesma fonte antiga, entrevista na literatura de cordel. Quanto à encenação, a organização das cenas e a utilização da música recriam diretamente os folguedos populares que sobrevivem na tradição rural. Dos clássicos, diz a crítica que os artistas

aproveitam o rigor da composição e o gosto pelas belas palavras. Da convivência com as danças dramáticas e com a música extrai a beleza plástica e o mote para a construção de seu universo dramático: quem pode criar coisas tão belas, pode criar também os meios para mover o mundo. (LIMA, 1984).

Em alguns momentos da fase de montagem deste espetáculo, a trupe conviveu com um ator andarilho venezuelano, chamado Luzvio. Era comum, nessa época, a passagem de titeriteiros latinos, andarilhos que faziam de Campo Grande seu corredor para atingir o litoral. A presença destes artistas e a convivência com eles apontavam reflexos de um período marcado por muitas questões contraditórias da história. Vimos no capítulo anterior que o transculturalismo judaico de Ilo Krugli teve sua origem na crise europeia e se prolongou pela vida de andarilho. Esta vida errante deve-se, sobretudo, aos imperativos econômicos e políticos. Em nosso continente sul-americano, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, os países sentiram de perto os efeitos destes imperativos, que acabaram se concentrando na dicotomia capitalismo americano–socialismo soviético. Fato que gerava crises em todos os setores e categorias da sociedade latina, expulsando de um e outro país valores que se confrontavam com a ideologia de Estado, ou mesmo os que simplesmente buscavam mais liberdade de expressão.

Esta situação desconfortável fazia com que os descontentes, entre eles os artistas, circulassem de um país a outro, como formiguinhas, os elementos transculturais, em processos de alimentação e realimentação. Assim, titeriteiros, de tempo em tempo, paravam nas cidades para tomar fôlego, refazer energias e realizar projetos, como ocorria com o grupo Cocuyo, de Ilo Krugli e Pedro Dominguez. O corredor de Mato Grosso do Sul sofria reflexos deste trânsito. Em contato com os grupos locais de teatro, estes andarilhos transgrediam o clima de

ditadura militar, bordando andores, fincando bandeirinhas e tirando das malas coloridas seus personagens, cujas *performances* insinuavam que as coisas não andavam bem. Os personagens bebiam, fumavam, praticavam irreverências, exibiam sensualidade e faziam efeitos mágicos no teatro de sombras. Os argentinos Ilo e Pedro foram destes que chegaram ao Brasil pelo passageiro boliviano, “o trem da morte”. Não se detiveram na cidade de Campo Grande, mas, alguns anos depois, Ilo retornou como convidado e autor do espetáculo *História de lenços e ventos*.

Luzvio foi um titeriteiro que, ao retomar seu fôlego em Campo Grande⁶⁶, em 1983, não deixou de marcar sua passagem na linguagem do GUTAC. Em troca de ajuda de custo para hospedagem e alimentação, por uns tempos, o venezuelano ajudou o grupo na concepção de cenário de *Pedro Palito e o Monstro Devorador* e também em algumas técnicas de manipulação de boneco.

No momento em que reconstituímos influências e matrizes na formação do grupo, notam-se preponderâncias sopradas pelo Ventoforte e viabilizadas pelo TUOV. São evidentes os sinais de engajamento, de contracultura e de outras resultantes históricas, desde *Foi no Belo Sul...*, imprimindo trilhas, deslocamentos e rupturas com o teatro convencional, na busca de outros espaços e linguagens alternativas. Os signos se cruzam, se reencontram, se identificam, e *Pedro Palito e o Monstro Devorador* confirma esta largada teatral do grupo⁶⁷, acrescentando-se o esforço de integrar, sistematicamente, sua prática aos movimentos sociais organizados e ao ensino informal de teatro em escolas.

⁶⁶ Luzvio, bonequeiro latino virtuoso na lida do títere com objetos, desapareceu da cidade de Campo Grande, sem despedidas e sem acertar suas contas financeiras. O GUTAC reuniu-se para tentar resolver o problema. Membros do grupo assumiram suas dívidas em consideração aos benefícios estéticos que o titeriteiro havia deixado e também para preservar o nome dos artistas na cidade (informação pessoal).

⁶⁷ Como exemplo, citamos uma relação de *Pedro Palito e o monstro devorador*, do GUTAC, com *O grito do povo pela carne*, do Bread and Puppet. Ambos, na construção estética destas produções, valem-se da função simbólica, de modo que se percebe uma linguagem comum, entrevista em detalhes, tais como: o símbolo paradoxal cristão de luta entre vida e morte, arma de luta, que defende e que mata, está presente tanto na peça do grupo americano quanto na do brasileiro. Neste, quando um mastro da bandeira do divino é arrebatado das mãos dos cantadores sem-terra e é quebrado ao meio pelos proprietários de terras, ali, justamente, o objeto se transforma em arma de luta, de guerra contra o poder, e ao mesmo tempo se transforma na cruz, o símbolo de resistência dos trabalhadores e da Igreja Progressista, num momento histórico – década de 1980 – de aliança social. Na encenação do grupo americano, a cruz se transforma em avião de bombardeio. Ambos, GUTAC e Bread and Puppet, extraem efeitos da relação do ator com os objetos que são utilizados como elementos de parábolas, conforme os seus objetivos e os problemas sociais postos em discussão.

Destaca-se seu exercício integrado ao Comitê dos Sem-Terra, que, em determinado instante, cruzou com o Movimento Popular pelas Eleições Diretas e com o âmbito do ensino formal, o qual, num primeiro momento, contou com sua participação através do “Programa interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais existentes no país”, do MEC e do MinC, em 1983⁶⁸. Contribuição que, no ano seguinte, caracterizou-se como uma ação desdobrada em várias atividades, integrando-se também ao Movimento Popular pelas Eleições Diretas. Passada esta fase, o GUTAC seguiu seu curso com o “Interação”, atuando até o ano de 1986 dentro deste programa, diretamente com uma escola estadual, Zamenhof, onde discutia o projeto pedagógico e processos didáticos com professores e ensinava teatro aos estudantes. Uma experiência que fazia estes alunos saírem dos limites espaciais da escola para organizarem concretamente seus projetos de estudos. Desenvolviam, por exemplo, cálculos e regras matemáticas a partir de contato direto com situações que observavam ou viviam, de modo sistemático e organizado, com os professores e os artistas, nas feiras, no comércio em geral, na rodoviária etc. Interferiam em problemas de ordem comunitária, investiam em atitudes de cidadania, tal como ocorreu na participação direta que tiveram no processo de luta pela restauração do museu da cidade. Tudo isso constituía-se em material que, ao final de determinadas etapas, ou durante o processo de estudos interdisciplinares, ganhava enformação dramatúrgica, em produções de alunos. Através da pedagogia teatral do GUTAC, os procedimentos tomavam rumo de espetáculos, esquetes, exposições com performances etc. O importante para os participantes era gerar situações para o aprendizado e fazer tudo culminar em momentos nos quais todos os envolvidos no processo se sentissem sujeitos da história.

⁶⁸ Trata-se do mesmo programa do MEC do qual participou o Ventoforte em São Paulo. Em Mato Grosso do Sul, foi coordenado pelo grupo GUTAC, atuou em várias instâncias e com outros segmentos culturais. O foco da experiência pedagógica do grupo diretamente com professores e alunos foi a Escola Estadual Zamenhof.

4.2. O espetáculo *Pedro Palito e o Monstro Devorador*⁶⁹

Este espetáculo nasce absorvendo o clima político de um momento de retomada democrática no país. Soltando no palco o grito entalado na garganta dos artistas, dos descamisados, dos estudantes amordaçados e sobretudo de uma significativa parcela da população brasileira, sem teto, arrancada de suas raízes para as favelas urbanas, a produção faz sua festa teatral e democrática. O grupo, empolgado com o exercício de cidadania, atira-se em todos os locais onde há reivindicações, participa de assembleias estudantis, de trabalhadores, de comunidades, investido de uma responsabilidade que ia além das atividades teatrais, marcando fortes pegadas de cunho político.

Com *Pedro Palito...*, o grupo cruzou ações de vigília dos sem-terra com as da organização do Teatro Amador, misturando em alguns momentos ficção com realidade. O IV Congresso Estadual da FESMATA registra um episódio desta natureza, no momento em que sofre uma interrupção nos trabalhos para atender a um pedido de socorro urgente da liderança dos sem-terra. As famílias, sob protesto acampadas numa praça em frente à Assembleia Legislativa, iam ser retiradas dali, à força, pela polícia militar. O congresso deslocou-se oficialmente para aquele lugar, em pauta extraordinária, para prestar o apoio solicitado. Os congressistas dirigiram-se ao local, inclusive os atores de *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, vestidos de personagens coloridos da Folia do Divino. Na praça, os militantes do teatro misturaram-se à cantoria de uma cena do espetáculo, em que havia confronto entre os moradores e os proprietários. Com a presença da imprensa local, atores cantando, ao som da sanfona e batidas de violão e de paus enfeitados de fitas, sob o olhar da população, as autoridades desistiram do intento e a retirada não foi realizada pela polícia. A concentração manteve-se e os congressistas retornaram ao teatro (FESMATA, 1984).

Este clima de tensão, em que a festa popular se mistura aos enfrentamentos e conflitos sociais, também faz parte da peça, que no primeiro ato apresenta um menino atrevido e esperto. Este vive sob regime de exploração do trabalhador do

⁶⁹ O texto foi editado em 2009 (MATO GROSSO, 2009a).

campo, mas ao contrário dos pais e dos avós, quebrando a tradição, reage, tornando-se atrevidamente letrado, o que assusta a mãe:

PALITO – Ai, minha borboletinha!
 Ai minha borboletinha!
 MÃE (que o flagra se masturbando) – Cê vai por é a mão na enxada! (toma-lhe, de uma das mãos, uma revistinha, com intenção de rasgá-la)
 PALITO – Não rasga, não, mãinha,
 É de Camonge⁷⁰ a revistinha!
 MÃE – Isto é que dá escola!
 Só faz guri besterento!
 E diz que tá estudando...
 Vem cá! Que teimoso bosta!
 Ôi o seu padrinho chegando,
 Ri prá ele, que ele gosta!
 PALITO – se eu tenho um padrinho,
 O que eu tenho tá lá em cima!
 Graças a este livrinho,
 Eu cá tirei minha cisma!
 MÃE – E que cisma ele tirou!...
 E prá barboleta avuô!...
 (para o público)
 Desde que ficou letrado,
 Nunca mais ficou aquietado!
 (para Palito)
 O seu pai já tá é danado!
 (MATO GROSSO, 2009a, p. 147).

O menino cresce, e com ele a irreverência, ao lado de uma corajosa e bélica alegria que, na busca de melhores condições de vida, enfrenta o coronel e tudo o mais que vem pela frente. Expulso da terra, vai para a cidade, torna-se favelado desempregado, vira boia-fria dos canaviais e as peripécias prosseguem.

O prólogo deste espetáculo é feito por um personagem que é bastante atrapalhado pelo seu duplo, sua espécie de sombra. Apresenta(m)-se como o(s) contador(es) daquela história, em típica atitude clownesca. O(s) “historiador(es)” anuncia(m) as cenas posteriores e intrmete(m)-se nas peripécias dos personagens, zombando de suas enrascadas. O historiador, na disputa com a sua sombra, vence-a e prossegue sozinho preparando as armadilhas do enredo. Reaparece, vez ou outra, para falar com os personagens, sempre extraindo tiradas de humor de suas vicissitudes, mas chega o momento do revide, quando perde o controle de tudo e é

⁷⁰ Literatura popular do nordeste que mistura Camões e Bocage. O mito bocagiano interfere no mito camoniano e os dois alimentam os vários mitos de personagens pícaras do nordeste brasileiro – Camonge (Camões + Bocage), ambos se misturam no imaginário popular.

aprisionado pelas criaturas. Estas, percebendo que são as verdadeiras donas da história, mudam o curso de suas vidas, conforme seu empenho.

A valorização da linguagem fluente dos versos, em redondilhas, bem como as danças dramáticas encenadas, sugeridas pelas cantorias, conduz a encenação com o aproveitamento das festas populares que definem o fulcro dramático. Tal é o modo como se faz a passagem da dança dramática Bandeira do Divino para o confronto dos sem-terra com os fazendeiros, marcado pelas batidas de paus e de violão, entrecortadas pelo fole da sanfona, em meio ao colorido dos adereços e figurinos dos músicos-atores.

As situações que beiram o absurdo e o alegórico, como a cena do carnaval e a da concorrência entre os caminhões dos “gatos” – aliciadores dos boias-frias, mão de obra explorada para colheita da cana –, entre outras, fazem irromper no palco, além do boneco, o teatro de sombras. Estes recursos são colocados em cena de modo tão natural, que caracterizam o texto como uma carpintaria dramatúrgica endereçada ao teatro de animação, livrando-o, por vezes, de algumas armadilhas do discurso ideológico. Fato bem ilustrado ao final do espetáculo, quando vemos o personagem “Capitalismo”, que se transforma num interessante boneco de olhos gigantes e com uma bocarra feita em papelão, ligada diretamente a um corpo em material tipo *stretch*, preenchido pelos corpos dos atores, que o movimentam. Virado do avesso pelos heróis da peça, transforma-se na palavra de ordem “Reforma Agrária”. O uso de bonecos de luva, de vara e bonecos em tamanho natural é feito à vontade. Há também em *Pedro Palito*... um certo hieratismo e um uso de máscara – caracterizando os patrões em branco e os empregados em vermelho – que podem evocar alguns procedimentos de Peter Schumann, como notou Alberto Guzik.

É interessante observar, neste texto, a metáfora do boneco: a relação que estabelece com o duplo do contador de histórias, deste com o destino dos personagens que ele manipula e, por fim, a revolta da criatura contra o criador. Tal como se apresenta, a situação lembra a metáfora do ator inventada por Platão, que lhe atribui a responsabilidade de explicar a história dos homens (ARENDT, 1987, p. 200). As ações dos homens seriam movimentos de bonecos manipulados por uma mão invisível, oculta nos bastidores. Mais metáforas desdobram-se no texto de *Pedro Palito*: a do ator-bonequeiro e do ator-deus. No final da história, ao amarrar o

contador de histórias, os personagens amarram suas ambiguidades, desejos e ambições incontidas, em favor de uma atitude, visando o bem do coletivo.

Nesta dramaturgia, a história, em estilo cordelesco, faz a apologia da vitória do apolíneo sobre o dionisíaco. Os personagens, ao final, conduzem tudo sob total controle, eliminando a ambiguidade do duplo. Cantando uma canção de estilo belicoso, fazem os opressores “afundarem na merda” e, em típica atitude do Diabo do cordel *Lampião no Inferno*, “descem o porrete” no boneco “Capitalismo”, até fazê-lo transformar-se em “Reforma-Agrária”. Tudo isso é contado “com feição popular e jocosa, o jeito humano de enfocar os dramas sociais do povo, apresentando uma apaixonada e generosa defesa dos deserdados” (XAVIER, 1983). Uma denúncia social em que, segundo Sá Rosa (1983), personagens de diferentes classes sociais invadem o palco, definindo-se através do diálogo, para também denunciar o orgulho, a inveja, a usura, refletindo o tempo e o espaço do autor, nos moldes do teatro de Gil Vicente.

Enfim, misturando proselitismo e tradição ibérica com a personalidade do cordel e do mamulengo, solucionando conflitos com o porrete (BORBA FILHO, 1987), o espetáculo, sobretudo, reservou espaço para o exercício de cidadania, dentro dos movimentos sociais e de educação em sua comunidade.

Não é de estranhar que este espetáculo tenha sofrido perseguições, porque ele se comunicava com o povo, diretamente nas ruas, nas calçadas e em cima de caminhões, misturando a temática dos descamisados – na região em que atuava, na época, era ação considerada subversiva – ao discurso do Movimento Popular pelas Diretas. Efeitos interativos e multiplicativos desta atuação são notados quando a peça teatral participa do “Programa interação entre a educação básica e os diferentes contextos culturais existentes no país”.

Este processo interativo passou a ser festivo com a presença do espetáculo *Pedro Palito e o Monstro Devorador* na escola, local onde se apresentou várias vezes para os estudantes e também para a comunidade, durante o trabalho de conscientização do Movimento Popular pelas Diretas. Os alunos chegaram a participar do espetáculo, como intervenção de público, em vários momentos, dos quais vale a pena descrever pelo menos três:

- 1) O desafio entre dois grupos, um liderado por Pedro Palito e o outro pelo seu compadre. Um momento inspirado num costumeiro hábito de descontração ao final de uma colheita, em que tomavam lugar brincadeiras típicas da cultura rural:

Eu não vou na sua casa
Prá você não ir na minha
Sua boca é muito grande
Vai comer minha farinha

Ô Chico Mariê, ô Chico Maria
Esta gente linguaruda,
Não me deixa sossegar [refrão]
(MATO GROSSO, 2009a, p. 152).

- 2) Na peça, a diversão se faz pelo enfrentamento de canto improvisado em rimas, ao som da viola e da sanfona. A festa é interrompida por jagunços, que expulsam os moradores do lugar.

Pois vão é assossegar
Bem longe deste lugar
Temos ordem de prisão
Pro cabeça desta invasão!
(Ibid.).

Um outro desafio, desta vez confronto nada amigo, entre invasores de terra e proprietários, que ganha espaço com a interrupção da tradicional Festa do Divino:

– Aqui não temos chefão
Todos agem com a razão!
– Se entregue, Pedro Palito
Ou de todos fazemos chouriço!
(MATO GROSSO, 2009a, p. 152).

A cantoria prossegue, mas vira peleja política, e o jogo de palavras endurece até culminar com um ato simbólico de resistência, o “pelo sinal da santa cruz” que fazem com os adereços da folia. Os proprietários não conseguem, pela violência, expulsar os moradores e adotam a tática de presenteá-los com belos e irresistíveis pares de óculos azuis.

- 3) O terceiro confronto acontece entre os próprios sem-terra, porém nada amistoso, devido aos óculos azuis, que alguns aceitaram e outros não, fato que os separou em dois grupos:

– Quem aceita este presente
Nunca mais vai perceber
Quem diz a verdade
Ou quem mente
É estar morto sem morrer
É viver vida indecente!
– Quem comigo assim fala
Merece na cara uma bala
Não é gente de bem
Agora enxergamos o qual
Só deseja o nosso mal!
(MATO GROSSO, 2009a, p.156).

Os alunos integravam-se ao espetáculo como participantes dos grupos desta série de confrontos entre os personagens, o que exigia canto e trabalho de expressão corporal. Iniciavam o processo pelos exercícios de improvisação. À medida que alguém passava para engrossar as fileiras de um grupo, o outro acabava também ganhando adeptos, de modo que a plateia se alvoroçava bastante, participando de um caloroso debate ao final do espetáculo. Este procedimento incorporou-se de tal maneira à temporada de encenação dentro da escola, que um grupo destes alunos acompanhou o trabalho fora de seus muros. No prosseguimento das apresentações pelas Diretas Já!, os alunos entravam em cena durante o espetáculo, como se fossem do público do bairro em que a peça se apresentava. Isto motivava extremamente a plateia daquela comunidade, levando-a a querer de alguma forma também participar das “pelejas”. Geralmente, este público falava muito, gritava, mostrava-se hostil para com personagens “os proprietários” ou os “corruptos”, que aceitavam os “óculos azuis”. Entraram em cena, várias vezes, os mais diferentes personagens da vida real. Certa vez, o dono de um carrinho de caldo de cana parou o seu trabalho e entrou em cena para brigar contra os corruptos, ao lado de Pedro Palito. Não faltavam bêbados e crianças no palco, principalmente cachorros, o que confirma a “tese” de Lucas, do TUOV, sobre o cachorro e o teatro popular (VIEIRA, 2007, p. 376). Além do efetivo engajamento na cidade de Campo Grande em todo o percurso do Diretas Já!, a peça não deixou de atuar nos encontros políticos, como nos congressos e encontros estaduais do movimento dos sem-terra e das favelas de Campo Grande. A funcionalidade do espetáculo e o jogo

estabelecido entre as fontes históricas e a imaginação popular, fazem desfilar em cena mitos, lendas, personalidades carismáticas brotadas do seio do povo, provocando na plateia, durante os debates, a mistura de assunto político com arte:

quando eu vi o acidente do teto despençado [que por pouco não matou um dos atores] e as dificuldades que vocês tiveram em reorganizar tudo, pedindo ao público um pouco de paciência, eu tive a impressão que estaria à espera de mais um daqueles trabalhos improvisados. [...] Qual não foi a minha surpresa, quando a peça começou... De surpreendido, passei a maravilhado com a garra e, acima de tudo, o talento da equipe. Fiquei encantado. A cultura popular, nossas lendas, os bonecos, o teatro de sombras, a sanfona, as danças espontâneas, tudo isto desperta nossos valores tão esquecidos. O povo precisa do alimento, da moradia, mas de cultura também [...] (CRUZ, [s.d.])⁷¹.

O espírito de Pedro Palito, além de guerreiro, possuía graça e uma ingenuidade que fez o espetáculo, apesar de adulto, ganhar a plateia infantil. Por conta disto, o INACEN o convidou para participar de um Encontro de Dramaturgia no Rio de Janeiro, em sua sede. Nasce daí também o gosto pela criação dramatúrgica para a infância e a juventude, bem como o desejo de relacionar sua carpintaria com a cultura popular e o contexto escolar. Desta maneira, o grupo criou o projeto Teatro na Escola.

4.3. A linguagem teatral na escola

Com o Projeto Teatro na Escola, o GUTAC encenou uma trilogia, a partir da pesquisa voltada para raízes culturais de contexto regional: *Anhanduí/Anhanduizinho, meu amor, Tia Eva e Conceição dos Bugres/O sonho de Ceição*, espetáculos que apresentaram dentro das escolas públicas, para alunos e professores, com um projeto pedagógico de inserção do material nas atividades da escola. A trupe pretendia, desta vez, unir pesquisa, educação e teatro, iniciativa que acabou, aos poucos, envolvendo a participação das Secretarias de Educação de Município e de Estado.

⁷¹ Depoimento do Deputado Estadual Sergio Cruz, que apoiava o movimento, no debate após a apresentação de *Pedro Palito...*, durante o I Congresso Estadual dos Favelados - MS.

O primeiro espetáculo da trilogia, *Anhanduí* (1984), mais tarde *Anhanduizinho, meu amor* (1991), foi elaborado com base no material de pesquisa do grupo e dos alunos de uma escola rural. Os atores, numa primeira etapa, trabalharam envolvendo professores e alunos em uma pesquisa que consistiu em coligir depoimentos sobre vivências e lembranças dos moradores da região, levantando alguns aspectos da cultura rural. Numa segunda etapa, este material serviu para a criação teatral da trupe e para atividades interdisciplinares escolares.

Os atores, para iniciar a experiência, escolheram a Escola Municipal Rural Professor Isauro Bento, de um distrito de Campo Grande que emprestou o nome ao *Anhanduí/Anhanduizinho, meu amor*, espetáculo que trabalhou duas referências da região: o índio e um córrego, com nascente na capital e transformado em rio neste distrito. Humberto Sinibaldi, ao fazer uma análise sobre esta peça teatral, no Festival Rio Preto-SP, faz também sua sinopse, que igualmente serve para a descrição do processo de pesquisa dos atores:

O espetáculo *Anhanduizinho, Meu Amor*, do GUTAC, de Campo Grande, abriu o 5º Festival de Teatro Infantil ontem pela manhã com competência. [...] O visual é criativo. Cantigas de rodas, letras adaptadas e músicas criadas para o espetáculo completam a lista de atrativos da montagem. [...] A primeira parte do espetáculo, onde o grupo sai à procura de uma pesquisa para descobrir a origem de Amilton, um amigo índio, se transforma numa crítica pertinente e gostosa. E muito bem feita. Chega a FUNAI, representada por ator dormindo com um cocar que, na realidade, é a especialidade da entidade. E nada se encontra na FUNAI. Na escola, só é possível ver a ordem nítida de formação e a afirmação de que o Dia do Índio já passou. Na biblioteca, só sofisticação e a informação de que o índio vive de caça e pesca e mora em ocas. Diante da situação, busca-se recursos na imaginação e é contada a história de amor de Anhanduí. A índia se apaixona por Itaúm, um bugre. Na lenda eles se encontram após a morte. Ela transformada em água e ele em terra. Tudo isso contado com muito efeito de figurinos e cenografia, bem ao estilo de Ilo Krugli. Tudo bem executado. A linguagem usada, apesar de estar mais para o juvenil do que para o infantil, satisfaz. Os míticos e lendas desfilam pelo espetáculo. Anhanduí e Itaúm vivem o amor sob os cuidados da floresta. Até que uma noite o Caipora seduz Itaúm e o induz a matar. Nesse momento, aparece uma capivara grávida que é morta por ele. Só que, para surpresa, era seu próprio amor, Anhanduí. Ele pede nova vida. Desesperado e arrependido, pede um encontro com seu amor. É transformado em terra recebendo águas límpidas que são o seu amor. Nasce Anhanduizinho, um riacho tímido e pequeno, que quer encontrar sua mãe. O encontro consegue um efeito de sombra chinesa em uma pequena tela num momento de emoção e beleza rara. (SINIBALDI, 1991).

O material coligido foi obtido bem ao estilo bucólico destes filhos dos anos 1970: com suas cestinhas de lanche, os artistas partiam de madrugada de suas casas, viajavam 50 quilômetros até chegarem à escola do distrito e lá se uniam a

professores e alunos. Dividiam-se em grupos – alunos e artistas – e saíam pela comunidade rural, conversando com os moradores, muitos deles de origem nordestina. Gravaram suas histórias, seus repentes, canções antigas e impressões da vida. De vez em quando, os envolvidos na pesquisa almoçavam juntos na escola, com a participação da direção escolar. Ao final desta etapa, os artistas compilaram o material, deixando-o na escola para utilização didática, e carregaram consigo uma cópia de tudo, que serviu para enformação da encenação, com a qual retornariam àquele local. A volta dos artistas constituiu-se em momento de grande emoção para todos que se envolveram na pesquisa. Arte, história, literatura popular, vivências do passado e do presente misturavam-se naquele reencontro, propiciado pela linguagem do teatro.

Para a atriz Abigail de Oliveira, o trabalho de concepção cênica foi um prosseguimento de *Pedro Palito...*, mas cresceu na investigação e no lirismo, proporcionado pelo conteúdo daqueles moradores. “Muitos causos, muitos contos, histórias antigas, cantigas. Tudo parecia um sonho. Passaram muito forte pra gente aquela imagem da bugra que chorava nas pedras, a cachoeira, a mata” (OLIVEIRA, 1994). Tudo isso entra na linguagem do teatro em forma de adereços, bonecos, sombra, luz, pesquisa de som etc., em que a tessitura de material escolhido, como tecidos, plásticos, sombrinhas, guarda-chuvas, papel crepom, celofane e outros, produz efeitos da natureza do som, do movimento e de formas que possam tomar, como a água em forma de chuva, de corrente e queda de rios, o fogo e outros. Escolha que facilita o diálogo entre os elementos da natureza personificados e as entidades da mata. Enfim, a comunhão dos atores com o material escolhido e os recursos teatrais para levar a efeito o valor semântico da encenação.

A partir deste espetáculo, o grupo não mais abrirá mão da ressignificação do material através do procedimento criativo de economia de signos:

Dois cortes de tule em vermelho e preto, apenas em movimento, ao ritmo das músicas, adquiriam significados diferentes nas mãos dos atores. De borboleta, transformavam-se em moinho de vento, no embalo das canções tradicionais: “Engenho novo, engenho novo, bota a roda pra rodar! Eu dei um pulo, dei dois pulos, dei três pulos, acabei pulando o muro, quase morri de pular...”. Em outra cena, os mesmos tecidos eram utilizados para caracterizar vestes do Caipora, sob forma sensual e feminina, desta vez ao embalo de som extraído de bambus. E

desse modo procediam com outros materiais, que também atendiam às exigências de concepção, onde não havia espaço para o realismo, como a cena da capivara, personagem que a atriz criava com a cabeça e as mãos em pequenos e ligeiros movimentos entrecortados. A cabeça, dentro de um cesto de fibra vegetal, e o corpo, prolongado com um tecido *stretch* esticado sob pressão dos seus pés, também em movimento, causava-nos – em nós, atores, e no público – a estranha e agradável sensação de estarmos diante daquele singelo mamífero do pantanal. É linguagem de raízes kruglianas – retornemos ao Capítulo III, ao depoimento de Lacombe (2007) sobre a cabaça sem olhos, sem boca etc. – quando processos criativos com objetos dão a personalidade de encenação:

Foi um momento em que a Cristina trouxe nesse espetáculo uma coisa muito sua, com influência do Ilo Krugli. Tive oportunidade de constatar isso quando em Curitiba, em 1985, durante o Congresso da ABTB, fizemos um curso com ele. O Ilo, muito famoso e tal, iniciando o curso, eu pensei que fosse ensinar alguma coisa pra gente, trazer novidades, mas não. Foi o contrário. A gente tinha que tirar da gente e mostrar pra ele. Ele jogava lá, um monte de objetos, panos, coisas e você tinha de criar com aquilo, tirar de dentro de você. Acho que a gente sofreu muita influência nesse modo de agir. Inclusive, alguns panos desse momento fizeram parte de nossos adereços, ficaram de lembrança no trabalho que em seguida a gente ia realizar. Era *Tia Eva*. Esse tipo de coisa, esse jeito de trabalhar ia fluindo, leve (OLIVEIRA, 1994).

Animado com a experiência, o grupo prosseguiu no investimento destes recursos envolvendo formas animadas. Realizou mais duas produções em quatro anos, desta vez buscando personagens da cultura popular de importância histórica: *Tia Eva* (1985), escrava negra que fundou um bairro na cidade de Campo Grande; *Conceição dos Bugres* (1986), mais tarde *O sonho de Ceição* (1989), escultora, cujos trabalhos eram vendidos até no exterior, mas que viveu e morreu na miséria. O grupo não deixou de investir estes conteúdos culturais nas escolas. Passou a realizar a pesquisa sem a companhia dos alunos e prosseguiu com a organização do material, o qual levava aos professores, para que pudessem explorá-lo antes de receberem os espetáculos. Este procedimento foi desenvolvido com as escolas municipais e estaduais, cujos cronogramas eram organizados em sintonia com as atividades escolares, além de serem divulgados na imprensa. O grupo se aproximava cada vez mais da linguagem a que se propunha, conforme narra Abigail:

Com *Tia Eva*, penso que aquele intento antigo de busca de linguagem se realizou. Lembro-me bem que no Festival Nacional de Teatro/1986 em São José do Rio Preto, São Paulo, encontramos-nos novamente com o Carlos

Alberto Soffredini, e na reunião de avaliação que existia ele disse, animado: “Agora vocês estão fazendo teatro popular! Isso é teatro popular”. Recordo-me também de uma crítica muito boa que a jornalista Ilka Zanotto fez sobre a peça, e ela falava muito nessa linguagem do teatro popular encontrada no GUTAC. De fato, o júri chegou a criar um prêmio especial para nós: “Prêmio Pesquisa de Linguagem Cênica” (OLIVEIRA, 1994).

Em *Tia Eva*, diferentes estímulos culturais⁷², ao longo do espetáculo, provocam ou redespertam fortes sentimentos, envolvendo palco e plateia numa energia atávica: do espírito lúdico dos bonecos de luva; das imagens sugestivas dos bonecos gigantes; do lirismo levado a efeito pela cena do embate do rio com a estrada – cena realizada em teatro de mãos e teatro-objeto, efeitos visuais produzidos com o movimento de plástico –, ao som de *La Traviatta*, de Verdi; da magia do teatro de sombras – chegam à culminância da dança dramática de origem africana.

Para este fim, o grupo realizou uma pesquisa com os moradores do bairro São Benedito, que incluiu diversas entrevistas com os descendentes da “Tia Eva”, entre eles uma filha de escravos, com 105 anos. A montagem exigiu um exercício artesanal que envolvia imensas cabaças, a técnica de papel machê, cordas, sacos de estopa, além de outros artifícios e recursos. Destaca-se, neste processo, a criação de máscara ritual⁷³ e o desenvolvimento de uma dança inspirada na manifestação popular chamada Moçambique. Misturavam-se, neste momento, imagens africanas e santos católicos, com seus andores, que giravam nas mãos e nos corpos das atrizes, ao ritmo dos instrumentos de percussão. Produziam, com estes componentes, um forte movimento corporal, cuja essencialidade manifestava uma força atávica. Atores e espectadores envolviam-se na energia, própria de puras manifestações populares. Enfim, um espetáculo cuja linguagem se ajusta, de forma competente, para tratar dos folguedos e outras manifestações populares (ZANOTTO, 1986).

Desta experiência, passaram a outra, cujo procedimento pedagógico já descrito fazia-se acompanhar de outras modalidades de produção cultural, como o

⁷² Segundo a socióloga da UFMS Nadir Domingues Mendonça (apud OLIVEIRA, 1995, p. 72) “a peça não se esgota no prazer que uma peça teatral possa produzir, vai além. É uma aula de história, de sociologia, de antropologia na criatividade teatral”, ao que completa Marisa Serrano (1985), “trazendo a África bem perto de nós, mostrando o nosso passado redivivo, nas cantigas, nos contos”.

⁷³ Segundo Ana Maria Amaral, a máscara ritual não é um objeto qualquer, tem um sentido sagrado, encerra em si forças e é uma transferência de energias (AMARAL, 1993, p. 31).

cinema e a fotografia⁷⁴, para introduzir na escola a discussão sobre o significado do “bugrinho” produzido pela escultora popular – um fenômeno bastante parecido com o do mestre Vitalino em Caruaru, Pernambuco, cuja família prosseguiu com a produção artesanal. Na opinião da professora Idara Duncan, a pesquisa sobre as raízes, relacionada às atividades do grupo na década de 1980, atingiu o ápice em *O sonho de Ceição*, peça sobre Conceição Freitas, que conseguiu, de acordo com a educadora, criar um logotipo, um símbolo do povo sul-mato-grossense:

Foi feito ali um tipo teatro-documento e, através de uma linguagem lírica, foi situado o homem no seu contexto histórico, exprimindo suas relações com a sociedade, a dura realidade dos trabalhadores da arte, simbolizados pela grande artista popular Conceição Freitas [...] (DUNCAN, 1994).

O sonho de Ceição também se apresenta bem afeita ao teatro de animação, investindo agora em outros significados simbólicos da máscara. Como em *Pedro Palito e o monstro devorador*, observa-se aqui o cuidado de definir *statí* sociais. Nesta peça, porém, a criação inspirou-se no porte da antiga arte egípcia, que costumava representar, através do animal, a força ou o poder. A máscara, na montagem *Conceição...*, indica os tipos sociais denominados “autoridades”, pela representação do garbo do pavão, para compor uma oposição ao universo humilde da escultora popular. Vale-se também da dupla arlequim e pierrô, filtrados pelo significado que lhes empresta a festa carnavalesca brasileira, para figurar a oposição fogo/cinza, euforia/desalento etc.

O investimento no boneco prossegue, incluindo a técnica de marionete de fios, porém, rompendo a caixa cênica de marionete, apresenta-a contracenando com o ator. Em alguns momentos atua com os músicos, dialogando e dançando, ao som de músicas latinas. A música destaca-se, mais uma vez, através da atuação de atores-músicos, com exceção de momentos gravados. A variação transita, entre bailados ora de bonecos, ora de atores, entre a polca paraguaia, músicas populares

⁷⁴ O GUTAC realizava encontros prévios com a escola, durante os quais projetava o filme *Conceição dos Bugres*, de Candido Alberto da Fonseca, e organizava painéis com exposição de fotos de Roberto Higa e Edson Audi. Depois disso tudo, apresentavam o espetáculo. A relação do grupo com a educação não se manifestava somente por estas vias. O grupo sempre se fazia presente nas discussões do gênero, de um modo ou de outro. Assinala Idara Negreiros Duncan que não era só no momento de um projeto ou outro que o grupo estava na escola: “Esta produção, a todo momento está de volta e penetrando na educação, por canais diferentes. Agora mesmo [1994], apresentou-se no Teatro Glaucê Rocha para arte-educadores, num encontro latino-americano, sediado pela Universidade Federal” (DUNCAN, 1994).

de umbanda, do altiplano boliviano, e até mesmo entre aquelas compostas pela intuição ou sonho, como é o caso do canto do João Sonheiro – um vendedor de sonho –, ou do próprio sonho da Conceição, que a fez esculpir bugrinhos. A metalinguagem do sonho atravessa a linha cênica da peça, o que lhe confere alto grau de lirismo.

Com este espetáculo, o grupo encerrou a trilogia. Mais importante do que os documentos burocráticos guardados em arquivos oficiais ou do grupo, ou do que os registros das atividades na imprensa escrita, ficou para o contexto escolar, assim como para o grupo, a experiência com a comunidade escolar, uma época muito marcante para todos, gravada tanto na memória quanto nas atividades do cotidiano, que alguns conseguiram praticar sob os paradigmas teatrais dos atores. Neuza Espíndola, uma professora da Escola Municipal Coronel Sebastião Lima, anos depois da convivência com o grupo, não se esquece da trilogia *Anhanduí*, *Tia Eva* e *Conceição*, pois, segundo ela, a partir destes espetáculos os alunos descobriram que também podiam criar. “Quando a gente diz: ‘Olha, põe sua criatividade em ação, pensa um pouco’, eles acham que não têm capacidade. Mas depois da convivência com o GUTAC, dizem: ‘Ah! também posso fazer!’ E então começam a criar. Foi o que aconteceu conosco”. A educadora afirma, dez anos depois, que a semente foi lançada e germinou. “Até agora, anos depois, temos alunos com esse pensamento. Nesta semana passada, tivemos trabalhos de alunos criando peças. Nós professores não fizemos nada. Eles fizeram tudo!” Enfatiza que o clima de criatividade é algo que o GUTAC trouxe: “Antes a gente falava, mas não tinha a força que o grupo teve através da presença. Não sei se foi a forma como trouxeram o trabalho, não sei definir bem, mas aconteceu, e aconteceram coisas muito boas. Uma presença muito positiva” (ESPÍNDOLA, 1994).

Dando continuidade ao seu trabalho na escola, o GUTAC investe em um novo projeto, o “Teatro animado na Escola” – entre 1995 e 2006 –, trazendo na própria denominação o teatro de animação como parte integrante da linguagem que imprimia no projeto político-estético. O projeto envolveu oficinas com apresentações de espetáculos e orientação para professores e alunos de escola pública da capital (MS), contando com o apoio financeiro da Secretaria de Educação (1996) e da Fundação de Cultura (1997), ambas órgãos de Estado.

O “Teatro animado na Escola” deve a sua origem em uma oficina denominada “Leitura e literatura”, que o grupo ministrou para professores no Programa Nacional de Incentivo à Leitura denominado “Módulo Zero – Leitura: Linguagem, Sociedade e Cidadania”, em 1995. A oficina deveria integrar a linguagem do grupo ao texto, segundo os objetivos do órgão promotor, como produto de forças significantes, com o propósito de trabalhar transparências ideológicas nas linguagens.

O grupo desenvolveu a oficina para os professores a partir de uma dinâmica de leitura sobre o conto clássico dos Irmãos Grimm *O pescador e a mulher*, que narra a ascensão e queda de uma mulher ambiciosa, que se aproveita dos poderes mágicos de um peixe para conquistar poder e riqueza. A história foi contada através do teatro de sombras, de objetos e expressão corporal. Dessa experiência, nasceu o esboço de uma montagem que explorava materiais relacionados aos sentidos do ator: texturas, cores, transparências, peso, temperatura etc. Dos resultados obtidos, procedeu-se às demonstrações e orientações técnicas referentes ao teatro de sombras, de atores e de bonecos, a partir de recursos que estivessem ao alcance de atividades em sala de aula.

Essa experiência, pouco depois, ainda em 1995, reapareceu como um projeto pedagógico, que foi desenvolvido em vários módulos. A descrição dos dois primeiros nos bastam para situar a natureza do projeto.

No primeiro módulo, o grupo retornou por iniciativa própria, ainda naquele mesmo ano, ao mesmo local onde ocorreu o módulo zero, para realizar um curso de teatro para professores e estudantes do magistério. Trabalhou com eles a linguagem do ator e a do teatro de animação, em experiências com forma, volume, luz, cor, movimento e ritmo. Os participantes, ao final do curso, montaram *Barba azul*, espetáculo adaptado do clássico do mesmo nome, cujas situações se apresentavam em planos espaciais diferentes, ora em linguagem do teatro de sombras, ora no de bonecos de luva, ora em teatro de atores, como resultado de experiências do ator com o objeto animado e a relação de ambos no espaço.

A estética sustentou-se em referências de produção atual do grupo, mas também veio da investigação que os alunos, das nove escolas públicas que

participaram do processo⁷⁵, fizeram sobre as produções do GUTAC, realizadas anteriormente:

Investigamos a prática que vem sendo desenvolvida há muitos anos pelo grupo GUTAC. Realizamos a pesquisa em matérias de jornais, livros e revistas. Vimos a importância deste teatro que estabelece um contraponto à idéia realista que geralmente temos de teatro, como se fosse mais um programa de tevê, quando queremos encenar alguma coisa. Além dos textos, o que muito nos chamou atenção foram os recursos. Registramos a peça *Tia Eva* como um exemplo para nossas atividades na sala de aula. O tema é a escrava negra que fundou um bairro em Campo Grande [...] Parece que o texto foi escrito, próprio para se tornar teatro de bonecos, ou este que desenvolvemos no curso, tudo se mistura e no fim acaba criativo, harmonioso, muito diferente daquela idéia que tínhamos no início (CARRILHO, 1995).

A concepção cênica do espetáculo dos alunos tomou um rumo assumidamente identificado com procedimentos de *Tia Eva*, que apresentava três planos de ação: o primeiro servia para atuação dos atores, manipulação de objetos-personagens e máscaras; o segundo, para atuação de bonecos grandes, cabeças maleáveis feitas em espuma; e o terceiro, para bonecos de luva e teatro de sombras.

Inspirados neste procedimento cênico, ao final do curso os alunos apresentaram *Barba Azul*, espetáculo que conserva o nome do conto de Charles Perrault que o inspirou. Em determinado momento, sete bonecos, vistos até a cintura, sob efeito de luz negra, com os braços rígidos e estendidos, atravessam a cena no instante em que a noiva do personagem *Barba Azul* viola a sala proibida. Neste momento há um blecaute, acompanhado de um longo grito. Retomam o recurso do teatro de sombras, pelo qual a silhueta de um homem cresce na medida em que se aproxima de uma outra – que, ao contrário, gradativamente diminui –, feminina, para estrangulá-la. Observa-se o trânsito dos planos utilizados pelos alunos para a atuação do personagem representado ora pelo ator, ora pelo boneco, ora através de silhueta em teatro de sombras, ora boneco e ator contracenando. Fizeram também recurso de um narrador-boneco (vara), que se colocou visível durante todo o espetáculo, fazendo o duplo papel de narrador-espectador.

⁷⁵ Trata-se das Escolas Estaduais de Primeiro e Segundo Graus: Armando de Oliveira, Arlindo de Andrade Gomes, Joaquim Murtinho, 26 de Agosto, Dr. Arthur de Vasconcelos Dias, Waldemir Barros da Silva, 11 de Outubro, Dona Consuelo Müller e Vespasiano Martins.

Após esta experiência, o projeto do GUTAC nas escolas públicas prossegue como “Módulo Dois”, desenvolvendo ações que ganham um certo amadurecimento e o apoio da Secretaria de Educação de Estado. Os atores apresentam dentro de salas de aula o espetáculo *Rodovalho – teatro de sombras chinesas e máscaras* (1996), produção do grupo, adaptação do referido conto dos Irmãos Grimm, *O pescador e a mulher*, trabalhado na oficina desenvolvida para os professores, do “Módulo Zero”.

O ambiente de sala de aula favorece a comunicação direta entre os artistas e os alunos do ensino de educação infantil ao fundamental, de primeira a oitava séries, com seus respectivos professores. A iniciativa atinge 62 unidades escolares de periferia urbana.

Com a finalidade de compartilhar uma experiência teatral com o público escolar, a trupe planejou uma orientação técnico-pedagógica em duas partes que, assim como o espetáculo, foi executada também em sala de aula. A primeira, a pedagogia de encenação, voltada para criação em linguagem do teatro de animação, e a segunda, pedagogia do espectador, voltada para o público de contexto escolar. Ambas apoiadas em referências sgnicas de *Rodovalho – teatro de sombras chinesas e máscaras*.

4.3.1. Rodovalho: espetáculo e projeto pedagógico

O texto escolhido para encenação foi bastante favorável a uma investigação de linguagem cênica e acabou propiciando a elaboração de um projeto pedagógico para estudantes e professores. O conto clássico dos Irmãos Grimm *O pescador e a mulher*, conforme já vimos, fala da ascensão e queda de uma mulher ambiciosa, que se aproveita dos poderes mágicos de um peixe para conquistar poder e riqueza. Os elementos do conto favorecem a presença do teatro de máscaras, jogo de luz e sombra, bem como a utilização do teatro objeto-imagem, e isto faz, na adaptação para o teatro, com que o personagem *Rodovalho*, o peixe encantado, que poderia ser apenas secundário, ganhe o espetáculo. Suas aparições sugerem, além de representações figurativas, as abstrações criadas com efeito de luz, como os

elementos da natureza que o acompanham: a água (o mar, o rio); o ar (o vento, as tempestades); a terra (os rochedos); o fogo (a luz do sol, raios). Estas abstrações tornam-se procedimentos afeitos à dramaturgia do teatro de animação, pelo fato de comportarem um sentido psíquico, nesta experiência, junto ao personagem peixe. Saindo do reino inanimado, passam a representar, pela imagem, uma atividade psíquica, o que interessa na produção deste teatro.

O maravilhoso poético, aspecto comum à morfologia do conto (PROPP; MELETINSKI, 1970) e ao teatro de animação (BENSKY, 1969), sugere para *Rodovalho* uma dramaturgia em teatro de sombras e máscara. Esta é utilizada para representar as fases de ascensão social da personagem Isabel, a mulher do pescador, que se transforma em rainha, em seguida em imperatriz e por fim em papisa. O efeito de estranhamento⁷⁶ que o signo máscara proporciona objetiva as ações e define com clareza a personagem, representando as suas metamorfoses e estados psicológicos. Uma personagem sempre em ascensão movida pela magia, alinhavada pela fábula e pela encenação, produz no espectador uma reflexão sobre atitudes sociais.

Os mesmos personagens ora são focalizados através de projetor na contraluz, com volume ou em silhuetas variadas, ora são focalizados em lâmpadas halógenas ou fluorescentes. As silhuetas de um mesmo personagem ora são negras, ora parcialmente translúcidas. Para obter efeitos poéticos, variaram-se os efeitos de luz numa mesma cena, ou em cenas que se repetem, como o diálogo entre o pescador e o peixe, à beira do mar. Isso, fazendo notar o jogo funcional de cores, através da luz e do movimento para o procedimento dramaturgicamente de animação, onde texto e imagem tornam-se intrínsecos.

O recurso do objeto-imagem, que segundo Ana Maria Amaral (1993, p. 231) é a imagem de um objeto apresentado apenas por suas formas e seus movimentos,

⁷⁶ A atriz faz uso da máscara e aproveita-se do seu mecanismo de representação para produzir o sentido do personagem, mesmo quando a afasta do seu rosto, colocando-a em movimento, apenas com o figurino. A expressão dos gestos não pretende identificação com o personagem. Esta alienação, própria da máscara, estende-se à postura da intérprete. Máscara e atriz mostram passagens da vida da mulher do pescador, sem esforço psicológico. O termo “estranhamento” está intimamente ligado às técnicas do teatro político de Bertolt Brecht como efeito V (*Verfremdung*) para causar distanciamento entre o espectador e uma cena, de modo que ele possa refletir sobre ela e não seja dominado pelas emoções. Um propósito formulado pelo teatrólogo alemão após uma visita à Rússia, em 1935, que tem relação com o formalismo russo da escola crítica literária liderada por Viktor Shklovskij. Desta relação sai o primeiro enunciado de uma série de escritos de Brecht (BRECHT, 1978; WILLETT, 1967, p. 238-268).

desligado de suas funções ou simbolismos, foi utilizado com inventividade. Exemplo disso foi a utilização do material plástico, que, sob efeito de luz adequada, produzia a imagem de mar, um terceiro objeto, sob o artifício da luz, do espaço cênico e do movimento, em que o material de origem não é reconhecido. Nesse caso, o trabalho atingiu uma abstração com corporeidade, ou seja, uma imagem criada com determinado material. O espetáculo também recorreu a puros efeitos luminosos sem corporeidade, e de imagens feitas por ilusão óptica, como o último momento em que o pescador, angustiado, vê-se obrigado a procurar o peixe, para este transformar Isabel em Deus. Com o recurso de uma lâmpada azul tênue, manchada, e com a manipulação da silhueta do pescador em perfil de sombra chinesa, trabalhou na imaginação da plateia a sensação de ver um ser humano girando perdido num planeta, deslocado no tempo e no espaço.

Vê-se, portanto, um trabalho onde se inter-relacionam objeto, luz, espaço, tempo e movimento através da linguagem cênica manifestada em intimidade com as artes plásticas e a música, que por sua vez sublinha toda a travessia da história do casal e do peixe encantado. A emoção estética, decorrente de sua cor, forma, movimento, vibrações luminosas e energéticas, une-se ao conteúdo universal legado pelos Irmãos Grimm, que falam dos problemas da insatisfação humana, da submissão, humildade e ambição. Vale dizer que os efeitos obtidos preservam o valor metafórico, sem os riscos dos efeitos de puro ilusionismo. Pelo contrário, suscitam sensações e emoções. Isto fica evidente ao final da leitura cênica, quando percebemos que as escolhas que constituem a dramaturgia da cena não são aleatórias. Nota-se isto nas opções técnicas em sua relação com as metáforas cênicas.

O espetáculo interrompe, de tempo em tempo, o teatro de sombras como elemento do mágico-maravilhoso, pelo efeito de estranhamento provocado pelo teatro de máscaras, para mostrar cada fase de ascensão social da mulher. Como desfecho, escolhe o mágico efeito do teatro de sombras para representar sua queda com as águas que tragam os objetos – casa, castelo, cetro, coroa, igreja, a silhueta da própria personagem, seus súditos etc. Em seguida, a atriz retorna ao palco, interpretando a personagem com a face nua. A máscara, os figurinos e adereços, os quais conferiam crescentes *stati* sociais à mulher, agora escorregam de seu rosto, de suas mãos e de seu corpo.

A exploração do espaço cênico acontece em dois planos. O primeiro, que ocupa lugar do proscênio ao palco, é explorado para trabalho de ator e dança com máscaras; o segundo, mais para o fundo e centro do palco, é utilizado para o cenário de teatro de sombras chinesas, onde ocorre a manipulação de bonecos, silhuetas e objetos.

Para situarmos o processo narrativo cênico nestes planos, verificamos as sequências, que se desdobram, fortalecendo o núcleo da ação gerada pelos objetivos “de poder”, que vão crescendo para atingir o poder absoluto: uma ação de ascender até culminar com a reação, a queda.

A primeira sequência dá lugar à cena do pescador com o peixe encantado à beira do mar, e em seguida à do marido e a mulher que lhe exige fazer um pedido ao peixe. Nas seguintes, a magia do poder encantado se estabelece, sempre atendendo aos pedidos desmesurados da mulher: títulos de rainha, imperatriz, papisa; castelos, igreja, luxo, criadagem, súditos, joias preciosas etc. À medida que os pedidos ampliam a ambição, amplia-se também o desacerto da natureza, representado em luzes e sombras: da brisa às tempestades; do mar calmo aos vagalhões; do sol tranquilo aos raios e trovões. Finalmente, ao pedido de tornar-se Deus, a mulher tudo perde. Eis uma abordagem descritiva do espetáculo que se edifica sobre sete sequências, para uma compreensão mais clara da enformação da linguagem teatral aplicada:

- 1) Uma cena que se passa à beira do mar abre a primeira sequência. O pobre pescador trava o primeiro diálogo com um rodovalho encantado que havia pescado. Ele liberta o peixe. Este deixa um rastro de sangue no mar calmo. Na cena seguinte, temos o caminho de volta do pescador ao casebre, onde habita com sua mulher. Ele revela que pescou um peixe encantado e o devolveu ao mar. Ela exige que o marido retorne ao peixe e lhe faça o pedido de uma formosa cabana.
- 2) Passamos à segunda sequência, novamente à beira do mar, desta vez todo verde-amarelo. O pescador faz o pedido ao peixe, que o atende. O caminho de volta, tenso. Surge a cabana, objeto mágico. Descrição do ambiente bucólico e agradável. A mulher agora quer um castelo de pedra.

- 3) A terceira sequência traz um mar azul profundo com águas mansas. O pescador é o porta-voz de outro pedido ao elemento encantado. Mais tensão no caminho de volta. Agora surge um castelo iluminado. Descrição da riqueza, luxo e beleza interior e do jardim, pomar e parque imenso com animais e pastagem. A mulher, cansada deste *status*, exige o título de rainha.
- 4) O mar com águas cinzentas, sombrias e com borbulhas marca a quarta sequência, com mais um pedido ao peixe. Retorno do pescador com mais tensão. Angústia. A mulher obtém o castelo de rainha. Luxo e riqueza. Corte para a cena de dança da atriz com a máscara, que apresenta a mulher, agora rainha, com seu símbolo em estandarte. Novamente, em efeitos de luzes e sombras, vê-se o tédio da rainha, que exige o título de imperatriz.
- 5) A quinta sequência mostra um mar de cor escura com ondas espumejantes sob forte vento e clima de medo. O quarto pedido é feito. Caminho de volta tortuoso. Angústia maior. Em contraponto, vê-se o palácio aumentado e mais bonito. A mulher no trono. Postam-se aos seus pés os nobres, a guarda imperial, funâmbulos de toda sorte. Outro corte para dança com máscara, desta vez apresentando a imperatriz, que exhibe seu símbolo em estandarte. Volta o teatro de sombras, com a mulher desejando ser papisa.
- 6) O caminho até o mar, com tempestades violentíssimas, naufrágios, nuvens pesadas e o pescador apavorado, abre a sexta sequência. Vagalhões furiosos quebrando-se em rochedos. Céu vermelho. Um pontinho azul para o peixinho, que atende a mais um pedido. Desta vez, aparece uma igreja enorme rodeada de palácios. Muita luz e luxo. Imperadores e reis ajoelham-se diante da papisa em sandália de ouro, cercada por uma legião de padres. Último corte para a dança com máscara, mostrando a papisa e seu símbolo de poder. Volta o teatro de sombras, com efeitos dos raios de sol, ao despertar do novo dia, no leito da papisa. Beleza indescritível, mas que cansa a mulher. Aos pontapés, exige do marido que a faça ser Deus.

- 7) Finalmente, chegamos à sétima sequência do caminho até o mar, em desespero abissal do pescador, que enfrenta uma tempestade feroz e o mundo ruindo. Com céu negro, relâmpagos no mar em fúria e vagalhões invadindo a terra, ele faz o pedido. Ressurge o mar tranquilo, que agora traga, lentamente, todos os cenários, adereços e figurinos das sequências anteriores (cabana, castelo, palácios, trono, cetro, a mulher vestida de rainha etc.). Corte para a cena, onde novamente a atriz interpreta a mulher, desesperada, tentando salvar seus símbolos em estandartes, máscaras de rainha, de imperatriz, de papisa, seus figurinos (objetos que, a cada final da cena de dança com máscara, a atriz deixava no palco). Tentativa vã, pois tudo escorrega de suas mãos, da face, do corpo e se transforma numa trouxa de retirante. Sai a mulher de cena, humilhada.

Num figurino humilde, ressurge a personagem com a trouxa na cabeça, triste e envergonhada, mas em seguida alegrando-se, quando o marido compõe, ao violão, uma música para acabar com sua tristeza e a convida para voltar ao interior do país, sua terra natal. Cena final em teatro de sombras, mostrando um rio de águas cristalinas. Num barquinho, o casal, feliz e abraçadinho, segue seu curso, cantando *Casinha Branca*, do folclore brasileiro.

Segundo a análise de Richard Perassi⁷⁷, *Rodovalho* consegue recuperar a importância do silêncio na plateia infantil. Façanha que Pupo (1991, p. 96) constatou ser bastante desprezada na década de 1970 pelas produções teatrais para a infância, valorizando manifestações ruidosas e frenéticas, que por sua vez não obtêm influência dentro da trama. Da sua parte, Perassi comenta que,

Em tempos de interatividade nas artes, muito é falado sobre as possibilidades do público interagir com a obra. Entretanto, muitas vezes nos esquecemos de considerar o 'silêncio', que instiga o espectador a ocupar a obra de arte com sua imaginação. Umberto Eco nos informa sobre essa possibilidade no seu livro *Obra aberta*. Regis de Moraes no livro *Arte: a educação do sentimento* diz: "o mais extraordinário cenário criado e descrito por Shakespeare está na abertura do Rei Lear, quando diz 'uma rua'. Todas as ruas da imaginação humana passam por esta". O teatro de sombras, que o GUTAC ora nos apresenta, vem resgatar essa tradição milenar e, entre muitas outras qualidades, instiga e possibilita que a imaginação infantil ocupe espaços mágicos, abertos por uma tecnologia rudimentar mas muito eficiente. A simplicidade e inventividade dos recursos utilizados encantam e

⁷⁷ Perassi é artista plástico e doutor em Educação.

motivam as crianças ao fazer e à produção. Estímulo raro dentro deste universo consumista em que vivemos, onde brinquedos e diversões com tecnologias sofisticadas inibem a imaginação e a produção infantil. (PERASSI, 1996).

Com estes ingredientes, *Rodovalho* apresenta uma bifurcação do conto fantástico com a dramaturgia do “poético maravilhoso” – onde inclui o teatro de sombras – na abordagem que Bensky (1969, p. 11) faz sobre gêneros.

Está presente no enredo a contradição emocional da fábula suscitada por dois planos em oposição, no caso deste conto, ascensão e queda: quanto mais a protagonista sobe, mais está perto de cair. Segundo Vygotsky (2001, p. 170), essa contradição constitui-se no verdadeiro fundamento psicológico de nossa reação estética. Na fábula – desde que tenha o ingrediente da contradição – está presente o germe de todos os gêneros da poesia, na opinião do psicólogo. Ele observa as contradições levadas ao apogeu: quanto mais forte é o elogio, tanto mais forte é a zombaria (a gralha e a raposa); quanto mais forte é a razão do cordeiro, que aparentemente deveria afastá-lo da morte, mais próxima esta se torna (o lobo e o cordeiro); quanto mais serenas e majestosas são as negociações, tanto mais terrível e ameaçadora é a morte real (o lobo no canil).

Na elaboração de um espetáculo teatral, não pode ser diferente o processo metafórico. À proporção que a criança e o adulto compartilham suas reações estéticas pela metáfora, ocorre o rompimento do processo dicotômico adulto–criança, comum em muitos procedimentos no teatro.

Este compartilhamento se fortalece pela energia⁷⁸ do objeto e do ator, relacionados entre si. No caso desta encenação, quando a mulher do pescador repentinamente perde tudo, os objetos, as máscaras e figurinos conservam a energia do poder, mas escorregam de suas mãos. A personagem consegue transferir a energia do poder e do orgulho ao objeto e, como o perde, consequentemente perde o poder e o orgulho. Resta-lhe transferir a sua energia atual de pobreza e de humildade ao objeto. Transforma, então, o significado do conjunto de objetos, que passam a representar um passado de glória, reduzido a uma trouxa de um personagem retirante. Aqui não temos nem somente o objeto, como matéria isolada, sem vida, nem somente o ator. Temos, portando, a soma

⁷⁸ Energia radiante de um corpo, que, impregnada em outro, desloca ou prolonga sua força.

destes elementos, o que constitui a energia do personagem. Trata-se de um processo onde a relação movimento–energia torna-se condição essencial para a vida do ator e do boneco.

Essa energia em movimento manifesta-se pela magia dos efeitos visuais do teatro de sombras quando o elemento água absorve os signos casa, castelo, igreja, estandartes etc., simbolizando a queda de todo o poder da mulher e o desaparecimento do encantamento do peixe, como reação à tentativa de poder absoluto.

A máscara, por sua vez, tomando-a como elemento essencial da metamorfose da personagem e símbolo de ascensão social, parece tornar-se imprescindível como símbolo destas transformações, com a qual o movimento corporal vem compactuar. Este estranhamento ou distanciamento faz lembrar aspectos do teatro japonês: atores portando máscaras para integrar e interpretar determinados personagens e papéis codificados. “A máscara imprimindo o valor do personagem, simplificando-o, esquematizando-o, amplificando, acentuando, realçando e hieratizando” (BORREL et al., 1989, p. 120).

A economia de signos, no espetáculo, enriquece seu significado, permitindo uma leitura feita por metáforas, como o exemplo de elementos que indicam cada fase de ascensão da mulher: os estandartes, com símbolos abstratos; o crescimento gradual da máscara, com toques de requinte; os tecidos que não delineiam a forma realista dos figurinos de rainha, imperatriz etc., mas que sugerem o *status* social pelo movimento e textura; estes mesmos tecidos, em cena, transformados em trouxa de roupas etc. Esta economia eleva o grau de delicada criatividade quando todos os cenários afundam no mar – teatro de sombras – simbolizando a queda da mulher. Há um aproveitamento equilibrado dos signos naturais para esta construção, quando a encenação coloca os signos artificiais teatrais de modo intrínseco, para atingir a economia desejada. Segundo Kowzan⁷⁹, estes signos, quando comunicados durante o espetáculo, podem se constituir em um dos dois polos: o da prodigalidade e o da frugalidade. O primeiro seria para ele o

⁷⁹ Tadeusz Kowzan organiza uma delimitação dos principais sistemas de signos empregados na representação teatral, para servir a uma investigação semiológica que na sua acepção incluía o teatro de bonecos. São 13 os signos: palavra, tom, expressão facial, gesto, marcação, maquiagem – onde inclui a máscara –, penteado, indumentária, acessórios, cenário, iluminação, música e som. Quanto à classificação dos signos, ele aceita a teoria que os divide em naturais e artificiais (KOWZAN, 1977).

esbanjamento semiológico [que] pode, então, apresentar-se sob formas diversas: duplicação ou multiplicação do mesmo signo, justaposição de signos cujos significados são idênticos ou muito semelhantes, reiteração dos mesmos signos, semelhantes ou dessemelhantes, dos quais só uma parte pode ser percebida pelo espectador (KOWZAN, 1977, p. 80).

O segundo, o autor refere à “encenação ‘despojada’, onde a frugalidade semiológica permite pôr em relevo cada signo, e impor-lhe uma tarefa que habitualmente está repartida entre vários signos de vários sistemas” (Ibid.).

A escolha dos signos em *Rodovalho* e o modo como se relacionam, do texto aos elementos do jogo cênico, implica o compromisso do espetáculo com o segundo aspecto posto por Kowzan. A linguagem teatral, centrada na economia de signos, indispensável para a compreensão da obra, implica uma leitura mais profunda do espectador, a respeito da função simbólica de seus elementos, proporcionando-lhe um certo conhecimento dos códigos teatrais com mais propriedade. A pedagogia da encenação acrescenta a esta economia sónica um procedimento que dá importância relativa a todos os elementos que a constituem: ali não se subordinam texto, ator, objeto, imagem e som, mas se interpenetram e se intercompletam no exercício cênico.

O grupo propôs-se a conduzir os espectadores da escola pelo mesmo caminho pedagógico trilhado pelos seus artistas, quando da elaboração de *Rodovalho*. Compartilhou com eles a experiência da construção cênica, um processo que começou pela atenção ao texto: o que discutia e o que se pretendia com determinada discussão, perguntas fundamentais para a escolha do material a ser trabalhado e para a sua enformação. Enfim, a linguagem cênica pretendida e o método pedagógico de encenação a ser desenvolvido. Feita a opção, no processo dos atores passava-se à primeira leitura do texto original, no caso, sob forma de um conto maravilhoso poético. Em seguida, os artistas começavam pela expressão do desenho, transposto logo depois para outras formas de expressão. Resultava daí a criação de bonecos, de silhuetas, de máscaras e de figurinos e adereços; a experimentação do movimento dos personagens sob técnicas de teatro de sombras; a experiência com técnicas de máscaras e de exercícios de expressão corporal. No fim, combinava tudo com o exercício do ator.

A socialização deste conhecimento começava antes da apresentação do espetáculo *Rodovalho*. Os artistas adotavam esta sistemática acreditando que,

antecedendo a exibição dos códigos com uma orientação estariam estimulando com mais eficiência a preocupação técnica nos alunos, o que acabava de fato suscitando algumas questões fundamentais quando chegava o momento de suas decisões nas experiências que viriam. As questões colocadas pelos atores começavam pelo porquê dessa escolha teatral, que implicações essa escolha poderia trazer ao texto, ao jogo cênico e à dramaturgia.

A orientação, antes da apresentação do espetáculo dos artistas, constituía-se basicamente em dois momentos. O primeiro, uma minuciosa exibição do material e de procedimentos, codificando o processo de construção cênica. Feita a exposição do material e destes procedimentos, o GUTAC apontava possibilidades de construção de signos teatrais que os alunos poderiam realizar a partir do caminho pedagógico trilhado em *Rodovalho*. Enfim, compartilhavam a experiência, com o cuidado de apresentar uma sequência das possibilidades de pesquisa que ia da exploração de efeitos visuais e movimento em sombras e luzes para a narrativa cênica à pesquisa musical, como elementos funcionais de auxílio para conseguir expressão e efeito de clima psicológico dos personagens e para potencializar movimentos cênicos. Para isso, ilustravam procedimentos que os alunos podiam perceber em *Rodovalho*: trechos de Mozart, Liszt, Giuseppe Verdi e do folclore brasileiro; efeitos de texturas e objetos para fazer referência de espaço e tempo; manipulação das silhuetas, para sugerir diálogos ou passagens, utilizando-se de efeitos de textura e movimento, de papel celofane para substituir acetato; utilização de diversidades em papelões – tais como de fundo de caixas de sapato e outros de fácil recorte e bem encorpados – para substituir papel Paraná, em construção dos elementos casa, castelos e efeitos de natureza, como pedras e outros. Para substituir hastes metálicas como apoio de silhuetas, os atores apontavam vantagens na utilização de fibras da região, como a de buriti, mostravam efeitos em material vazado, de figuras de volume e planas, em diferentes posições, distâncias e tipos de lâmpadas etc.

Feita a exposição concreta dos materiais e a revelação dos procedimentos, o segundo momento da orientação começava com a entrega de uma apostila denominada *Como transportar um conto clássico para a linguagem do teatro animado ou como animar a leitura através da linguagem do teatro*, simplificando o que a trupe teatral havia explicado (GUTAC, 1996). O material fornecia alguns

passos básicos, com exemplos concretos para a construção de elementos cênicos na linguagem do teatro de animação, a partir do texto apresentado. Os atores salientavam os itens essenciais com exemplos concretos de elementos cênicos construídos: silhuetas, adereços, iluminação etc., em seguida, processos de organização. Isso funcionava mais como um paradigma do que como uma espécie de receita, sugerindo uma linha de orientação para montagem. Tratava-se de uma organização básica para a realização de um trabalho, integrando literatura e formas animadas.

A apostila foi preparada acentuando três questões: (1) A importância de ressaltar as impressões causadas na leitura do texto para a produção de efeitos sonoros e visuais relacionados às situações psicológicas dos personagens. Os exemplos saíam do conto escolhido, como a sugestão de utilizar recursos de iluminação para tirar efeitos da presença de determinadas manifestações da natureza, pesquisando diferentes focos de luz sobre materiais e a movimentação destes, isolados ou com o corpo do ator. (2) A consonância dos efeitos com a ideia construída sobre os personagens e suas situações, considerando a importância da adaptação da sua história. (3) O valor da expressão do ator e de sua integração ao movimento, luz, som e os objetos – figurinos, adereços, bonecos etc. – no espaço.

A apostila concluía amarrando as três questões, acrescentando informações técnicas básicas para a preparação do teatro de sombras: a investigação de efeitos de luz e sombra do objeto em movimento, a consonância dos efeitos com a ideia – por exemplo, silhuetas de inúmeros padres ajoelhados diante da papisa, para exaltar sua soberania – e a importância da expressão corporal do ator relacionada com o objeto em movimento.

O espetáculo *Rodovalho – teatro de sombras e máscaras* era iniciado somente depois desta orientação. As apresentações, sempre na sala de aula, eram dotadas de um caráter funcional para o aprendizado dos alunos e professores: o grupo retirava os suportes que ocultam a manipulação para que acompanhassem atentamente todos os procedimentos de bastidores. Os atores mostravam também as possibilidades técnicas para exibição fora da sala de aula, para lugares mais amplos, como casas de teatro, com anteparos de cenário e de iluminação mais sofisticados. Para tanto, de modo minucioso, forneciam informações de detalhes

técnicos, objetivando despertar iniciativas nos participantes. A partir daí, ficava explícito que, a princípio, havia dois modos de exibição daquele teatro.

A tela do teatro de sombras do espetáculo quando apresentado em sala de aula era bem menor do que aquela utilizada no teatro, podendo ser apoiada na escrivaninha da professora ou em carteiras de alunos. A lâmpada para o teatro de sombras poderia ser um *mini-spot* dentro de um refletor artesanal – por exemplo, lata de tinta vazia, com capacidade de 3,6 litros –, além de outros *mini-spots* manipulados diretamente, ligados a fios de extensão, por sua vez ligados a uma mesa de luz feita em uma madeira – de 1 a 2 centímetros de espessura, 1 metro de comprimento e de 7 a 10 centímetros de largura – furada para passar os fios e alojar receptores comuns.

Os artistas costumavam mostrar em vídeo o espetáculo exibido em casa de espetáculos, para que os alunos percebessem melhor a presença de biombos ocultando os manipuladores e faziam sua descrição: dois biombos, cada um com três módulos tríplices, ligados por dobradiças; mesa para apoiar a tela de dimensão bem maior que a de sala de aula, parafusada entre os dois biombos; refletor com lâmpada de 1000 watts para efeito de sombras com silhuetas em volume; duas lâmpadas fluorescentes, sendo uma delas sobressalente, cujo tamanho deveria ser proporcional à dimensão da tela, para efeito de sombras em silhuetas planas, etc.

Os atores explicavam que poderiam confeccionar silhuetas nas mesmas proporções, para as apresentações, tanto para a sala de aula quanto para um teatro que comportasse até 300 espectadores. Mais que isto, o ideal seria produzir silhuetas maiores.

Feito este procedimento didático, o espetáculo era exibido em sala de aula e em seguida os espectadores eram convidados a experimentar a realidade de bastidores. Os alunos eram organizados em grupos que se revezavam para manipular os objetos – com o auxílio dos atores – e cada qual, a seu tempo, experimentava os objetos e os recursos de iluminação, examinando todos os materiais.

Cada escola que optava em estreitar mais o contato com esta arte colocava à disposição um grupo de alunos monitores para realizar uma experiência mais demorada com o GUTAC. A oficina começava a partir da referência do espetáculo e da orientação que o precedia. Apoiados neste sistema, os alunos arriscavam

criações, seguindo a trilha do processo alavancado pelos atores. Geralmente partiam do exemplo do texto *A mulher e o pescador*, dos Irmãos Grimm, adaptando-o, à medida que faziam uma leitura, extraindo dali os signos naturais e artificiais para a formação do conjunto do signo teatral. Iniciavam o processo de criação pelo desenho de personagens, de suas expressões essenciais, seus gestos, adereços, figurinos e cenários que o imaginário construía no desenrolar da leitura. O grupo acompanhava este processo, orientando os alunos para redimensionarem estes apanhados, no sentido de tentarem composições tridimensionais, relacionando-as com exercícios de movimentos, de voz e de som, que cada elemento sugeria, isolado ou um em relação ao outro. Ressaltava também a importância da liberdade para criarem, a começar pela possibilidade de escolher um outro texto, de sua preferência, para realizar a adaptação ou trabalho semelhante.

À medida que os executores compartilhavam suas experiências com os receptores, desenvolvia-se uma preocupação conceitual e prática. A orientação fornecida a todos os espectadores de sala de aula, somada ao cuidado de revelar os procedimentos em cena que os atores traziam durante a apresentação do espetáculo, bem como as oficinas realizadas para os grupos interessados, constituem-se substancialmente em prática teatral que une a pedagogia de cena e de espectador para a disseminação de uma linguagem.

A compreensão e a assimilação de toda orientação podiam não vir de imediato, ao ponto de conseguirem absorvê-la na execução de uma tarefa teatral a que se propusessem. De qualquer modo, funcionava como uma alavanca, que mais à frente apontaria resultados.

Após as apresentações do espetáculo *Rodovalho*, nas oficinas, os participantes dividiam-se em grupos que acabavam por esboçar uma ideia e organizar um roteiro de encenação, às vezes adaptado de um texto clássico da literatura infantil, muitas vezes, não. O importante é que desenvolviam processos criativos, contando com o apoio dos artistas, que se disponibilizavam para encontros, quando preciso, fosse para orientação estética, fosse para nortear relacionamento de grupo.

Examinamos dois casos decorrentes desta experiência. Um, bastante curioso, ou mesmo surpreendente, diz respeito à experiência de um grupo de alunos do ensino fundamental de uma escola, que atingiu um nível significativo de linguagem

neste processo. O outro, além de alcançar a mesma dimensão, rompeu muros escolares para atuar na comunidade.

Na primeira situação, a princípio, trabalharam sozinhos no desenvolvimento de uma encenação. Já avançavam bem no desenvolvimento do trabalho, quando solicitaram a presença dos artistas, que logo perceberam onde estava a dificuldade. Sofreram um bloqueio justamente no momento de um achado cênico, onde poderia residir a força simbólica do exercício. No entanto, assustados, os alunos não sabiam se resolver, embora não quisessem se desfazer da cena problemática. Examinando o caso, os atores do GUTAC sugeriram a utilização de teatro de animação.

Seguindo a sugestão, solucionaram o problema através do teatro de sombras, mas não conseguiram finalizar o trabalho, porque a imaginação prosseguiu exigindo outras soluções. Novamente chamaram os artistas. Estes observaram que os alunos haviam introduzido a ideia de dois dos signos naturais na produção, a terra e a água, e, embora não mencionassem, estava implícita a presença de um outro, o fogo. Perceberam rapidamente que a solução tão almejada por eles poderia vir justamente de um signo que ainda faltava: o ar. Lançaram a ideia, de modo bastante lúdico e sugestivo, mencionando a existência de um grupo de teatro, cujo vigor vinha todo do ar – o Ventoforte. Brincaram com esta ideia. A partir daí, surgiram experiências conduzidas pelos artistas, pois estes perceberam a necessidade de desbloqueios, que somente poderiam alcançar com exercícios de sensibilização, envolvendo ator, elementos da natureza e objetos, para chegarem a metáforas. Os estudantes chegaram a soluções mágicas rompendo bloqueios conceituais, espaciais e psicológicos.

O primeiro bloqueio ocorreu durante uma cena, quando um personagem, movido por conflitos familiares, fugiu de casa e, no meio do caminho, viu um rio e não podia atravessá-lo. Do outro lado do rio havia ciganos em volta de uma fogueira. Queria chegar até lá. Resolvido o problema da travessia do rio, adveio-lhe o segundo bloqueio: a impossibilidade de seguir os ciganos, que já tinham levantado acampamento.⁸⁰ Os alunos fizeram então o protagonista deslizar pelo rio – que virou

⁸⁰ Pouco mais tarde, os artistas souberam que o conflito temático familiar tinha a referência de um fato real, entre os alunos. Esta experiência refere-se a um grupo de alunos da antiga sétima série do ensino fundamental da Escola Municipal Licurgo de Oliveira Bastos, da Vila Nasser, Campo Grande (MS).

mar. Içaram as velas de um barco e, soprados por um “vento forte”, alcançaram os ciganos, tanto o protagonista, quanto “os atores”.

A encenação, com final feliz, terminou com um festivo momento no portão da escola, ao pôr do sol, onde o ritual diluiu a separação entre os encenadores escolares e a plateia, que também cantou e dançou. Neste dia, os atores do GUTAC trouxeram suas marionetes, que dançaram com os personagens e os alunos, todos ao som do ritmo latino de *La Bamba*.

Esse episódio mostra a importância do coordenador do jogo teatral, como mediador no processo de aprendizagem, implicando reconstrução de significados e elaboração da forma estética do aluno com seus pares, num trabalho coletivo.

A experiência foi, ao mesmo tempo, um estímulo à criatividade e à manifestação de expressão do sentimento de vida dos adolescentes da sétima série, através do exercício teatral, cujo sentido prospectivo colocou o jovem diante da necessidade de apropriação de um conhecimento de novas linguagens. Este sentido, propiciado pela mediação, diz respeito à área de desenvolvimento proximal (VYGOSTKY, 1991, p. 97). Trata-se da distância entre o nível de desenvolvimento real, que se costuma determinar através da solução independente de problemas, e o nível de desenvolvimento potencial, determinado através da solução de problemas, sob orientação de adulto ou em colaboração com os companheiros mais capazes.

O outro caso, significativo enquanto efeito multiplicador das experiências educativas do GUTAC, foi o fato de alguns grupos escolares acabarem formando um grupo de atuação na comunidade, inclusive como participante do movimento teatral da região.

Os alunos solicitaram aos atores do GUTAC uma oficina permanente que desse início à montagem de um espetáculo, feito com alunos de diferentes unidades escolares⁸¹. O GUTAC, que acabara de ser convidado pelo Centro Cultural do Governo de Estado para realizar uma oficina, levou para dentro daquele espaço a proposta deste grupo de alunos. De uma oficina de teatro de animação, que funcionou duas vezes na semana em 2004, saiu *Cantigas e Lendas*, uma montagem teatral que levaram a efeito no final daquele ano (CENTRO CULTURAL JOSÉ OTÁVIO GUIZZO, 2004). No ano seguinte, estes alunos decidiram pela montagem

⁸¹ Os alunos que se reuniram em torno desta ideia foram das escolas: EEPSPG 11 de Outubro, EEPG São José, EMPG Padre José Benfica, EMPG Bernardo Franco Baís e EEPSPG Nicolau Frageli.

do texto *Anhanduizinho, meu amor*, com algumas adaptações para o momento atual, com a qual se introduziram no movimento teatral da região⁸².

Vê-se que estes alunos, da experiência de grupo escolar, passaram para outras, chegando a adquirir e conduzir uma certa bagagem do teatro de animação como linguagem para o diálogo com outros grupos do movimento teatral organizado. Ao mesmo tempo em que alargaram vivências para o contexto geral, não deixaram de ser alunos da comunidade escolar de origem. Isto significa a presença de liderança teatral em contexto específico escolar, ganhando em expressão cênica a escola e o contexto comunitário geral, o que confere ao trabalho do GUTAC um caráter multiplicativo, em termos de linguagem e de organização de grupo.

4.3.1.1. Experiências com professores

As formas animadas passam, efetivamente, a fazer parte deste processo, quando o grupo decide apontar a rota do *Rodovalho* para um programa de requalificação de professores do ensino regular, em parceria com o Ministério do Trabalho e o governo estadual sul-mato-grossense, em 1998. Após fazer um levantamento sobre as necessidades locais, o grupo organizou um currículo básico com oito cursos⁸³ para orientar iniciantes, um processo que incluía as etapas de conceber, planejar, criar, confeccionar, manipular, interpretar e dirigir espetáculos em teatro de animação. A experiência foi repetida nos dois anos seguintes, com apenas um curso concentrando os mesmos propósitos.

Os atores aplicaram um procedimento que incluía três momentos: “construção”, “desconstrução” e “reconstrução”, ou “fazer”, “desfazer” e “refazer”.

A “construção” ou o “fazer” consistia na primeira criação dos participantes, conforme o que preconcebiam sobre aquela arte. Fazê-los desconsertar e

⁸² Participaram do Movimento da Federação Sul-Mato-Grossense de Teatro (FESMAT) através da 2ª Mostra de Teatro de Mato Grosso do Sul (2005) e do projeto Brincarolando, do SESC.

⁸³ 1) Marionetes em papel machê e isopor; 2) Teatro de sombras, direção e montagem; 3) Marionetes em técnica de jornal; 4) Marionetes alegóricas; 5) Roteiro de teatro de marionetes; 6) Manipulação de marionetes e interpretação; 7) Gerenciamento (produção e administração de grupo de animação); 8) Direção e montagem de teatro de marionetes.

reconstruir suas propostas iniciais tinha o objetivo de descristalizar conceitos e introduzir a linguagem do boneco.

No primeiro momento, do “fazer”, os professores ficavam livres para evidenciar o modo como concebiam o fazer do boneco e sua função. Na maioria das vezes, ou quase sempre, acentuadamente ou não, ocorria um procedimento espontâneo, em que a confecção de um boneco e a caracterização de um personagem eram concebidas sem articulação e a ideia de um texto geralmente aparecia com a função de uma mensagem moralizante. A brincadeira e a criatividade submetiam-se ao recado moral.

O segundo momento, o do “desfazer”, consistia em introduzir elementos ou situações que desorganizassem ou transtornassem o trabalho dos alunos, anteriormente realizado. Com o objetivo de estruturar os participantes para o segundo momento de criatividade e de prepará-los para a última etapa, a do “refazer”, os artistas apresentavam um espetáculo aos professores, no intervalo entre o “fazer” e o “desfazer”, e em seguida introduziam o conhecimento de um ou mais textos.

Da etapa do projeto de 1998, vamos descrever apenas um dos oito cursos, em que foi introduzida a brincadeira do mamulengo. No processo, os atores apresentaram um dos espetáculos de seu repertório, *Mamulengo de Pedro Palito*, peça teatral com duas versões, ambas feitas com apenas dois atores⁸⁴, que manipulam 17 personagens em bonecos de luva e 2 em tamanho grande – um brinquedo que não é muito diferente do mamulengo pernambucano⁸⁵. Pedro Palito, ao mesmo tempo em que revela um caráter oportunista e brincalhão, investe em

⁸⁴ Luiz Antonio Bispo e Cristina Mato Grosso.

⁸⁵ Observarmos, aqui, um fato que pode contrariar alguns estudiosos do “mamulengo”, os quais conferem esta terminologia restrita ao teatro popular de Pernambuco. A questão poderia ser melhor examinada, com mais propriedade, no âmbito de estudo da história social, que não é o nosso caso. No entanto, podemos dizer que os personagens deste *Mamulengo...*, através de sua conduta, lembram aqueles cuja faceta vem do teatro popular grego e romano, do Pulcinella, originário da *commedia dell'arte*: Punch na Inglaterra, Polichinelle na França (Guignol em Lyon), Karagoz na Turquia etc. Esta faceta, no processo de colonização, veio ancorar no nordeste do Brasil, especialmente em Pernambuco, com Benedito, Prof. Tiridá, Maria Quitéria, Cabo Setenta e outros. Estes, no processo de interiorização, migraram para a região centro-oeste do país, especialmente após a construção de Brasília, dando origem a Pedro Palito e Mariinha entre outros. Tais nomes, milenares, modernos ou contemporâneos, constituem-se no singular tipo universal da linguagem da marionete popular. São arquétipos da sociedade, reveladores do comportamento humano.

situações desconcertantes que ridicularizam ações abusivas do poder, provocando situações complicadas que se resolvem com porretadas (GUTAC, 2008).

Mamulengo... foi, primeiramente, apresentado aos alunos por dentro e por fora, ou seja, pelos bastidores e pela plateia, para ser examinado e discutido em termos de construção cênica, bem como de interpretação e de técnicas de manipulação. Em seguida, os atores introduziram o brinquedo do boneco, através de vários textos do repertório de Hermilo Borba Filho (1987)⁸⁶, em maior parte, colhidos diretamente dos brincantes⁸⁷. Os participantes, empolgados e com unanimidade, incorporaram no exercício, elegendo-o como objeto de diversão e de produção do curso⁸⁸.

Quanto à etapa realizada em 1999⁸⁹, a trupe levou ao conhecimento dos participantes uma manifestação cênica popular belga, através da reconstituição de Miguel de Ghelderode, *O mistério da paixão de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Sob a influência da liberdade poética do texto, os professores participantes dividiram-se em grupos que criaram e apresentaram a temática do nascimento de Jesus. Daí observa-se, nas avaliações, o emprego de personagens irreverentes e cômicos, misturados a outras referências, das quais extraíram temas de histórias maravilhosas de animais e de anti-heróis coligidas por Manuel Diegues e Ariano Suassuna. Os concluintes juntaram suas produções e realizaram um Festival Itinerante de Teatro de Marionetes, movimentando algumas escolas públicas⁹⁰.

⁸⁶ Dali saíram produções de grupos de alunos sobre os textos: *Haja Pau*, de José de Moraes Pinho; *As Aventuras de uma viúva alucinada* e *As Bravatas do Professor Tiridá na Usina do Coronel Javunda*, ambos textos do mestre Ginu (Januário de Oliveira); *A Ponte Quebrada*, do mestre francês em sombras chinesas Séraphin; *As trapaças de Benedito*, de Manuel Amendoin; *Torturas de um coração*, de Ariano Suassuna.

⁸⁷ O GUTAC evidencia, com esta escolha de material para o exercício pedagógico, a tendência típica do teatro que associa no campo das ciências sociais o tema da identidade e a categoria nacional-popular – do ponto de vista gramsciano –, valorizando características dos brincantes, artistas populares, intérpretes do “brinquedo” ou “brincadeira”, espetáculos populares, praticados no norte e nordeste do país, e também em outras regiões como o sudeste, conforme observa Mariângela Alves de Lima (2006, p. 65).

⁸⁸ Estas produções foram feitas por 243 alunos, durante um curso ministrado em 384 horas.

⁸⁹ O grupo introduziu mais 60 professores em “Habilitação em formas animadas”, denominação do curso, ministrado em 100 horas/aula.

⁹⁰ “Começará terça-feira às 9h, na Escola Municipal Professor Nelson Pinheiro (Bairro Corumbá), o Festival de Teatro de Marionetes Itinerante, sobre o Nascimento de Jesus, com os grupos Panelão e Ou Vai ou Racha. O projeto estará sendo realizado pelos grupos formados, a partir do curso ministrado pelo Instituto de Educação e Cultura Conceição Freitas (Inecon). Os novos produtores culturais tiveram como base o Curso de Habilitação em Formas Animadas, com o auxílio do Fundo de

No ano de 2000⁹¹, o texto introduzido foi *O Mistério das Marias*, de nossa autoria⁹², escrito na época, especialmente para a finalidade do curso, inspirado na história popular da Península Ibérica *A moça e o pote de azeite* e nos autos vicentinos. Como se tratava de um texto no qual a poética dos anjos misturava-se o lirismo dos mundanos miseráveis, foi utilizado, como da vez anterior com o texto belga, objetivando desconstruir clichês de tema natalino.

O processo adotado pela trupe, de fazer, desfazer, refazer, remete ao sentido de reversibilidade da concepção cíclica da existência na cultura popular, em que o ciclo – da vida – não morre. Um fenômeno que permite tratar a cultura como processo de trabalho, opondo-se à concepção de cultura como mercadoria finita e descartável, exterior à vida “intersubjetiva”, e no “ato-no-tempo” promover o “desocultamento” (BOSI, 1997, p. 52-55), no caso em questão, revelar ideias preconcebidas. Enfim, um processo que pressupõe o conhecimento pelo esforço e elimina oposições entre atividade lúdica e trabalho.

Nota-se que a opção dos professores pela encenação, concentrada nos brincantes pesquisados por Hermilo Borba Filho, deveu-se à reflexão sobre a compreensão que tinham, até então, desta linguagem teatral. Optaram por textos que trouxessem uma visão diferente daquela que desenvolviam, costumeiramente, textos “antididáticos”, como eles os denominaram. Observa-se também que, devido ao acesso que tiveram ao espetáculo do grupo e aos demais textos disponibilizados, puderam perceber que a fluidez da encenação com boneco passa pelo equilíbrio entre cena e texto, e com isto questionaram o excesso de expressão verbal com tendência moralista, comum na fase do “fazer”. Aventuraram-se em roteiros dramatúrgicos próprios, com base nas referências trazidas pelos ministrantes.

O texto teatral, a encenação e a didática adotada pelos ministrantes funcionaram como estímulo aos professores para repensarem a prática, orientação nos processos de experimentação, um empurrão que os fez arriscarem-se à

Amparo ao Trabalhador (FAT), Secretaria de Estado de Trabalho, Emprego e Renda, e ainda contou com a participação da Funcesp e Sast. Também surgiram do curso os grupos *Prá Nunca Mais Tristeza*, *Luz e Moreninha*. O Festival prosseguirá até o final de dezembro em várias escolas municipais, estaduais e creches” (CORREIO DO ESTADO, 1999).

⁹¹ Foram capacitados mais 75 professores.

⁹² Texto que também pertence ao ciclo dramatúrgico *Pedro Palito* e que trata do seu nascimento, no esconderijo do cangaceiro nordestino, Jesuíno Brilhante, enquanto também ali Nossa Senhora dá à luz o Menino Jesus (MATO GROSSO, 2009a).

aventura da criatividade. Ao fornecerem elementos de apoio aos professores neste processo de reorganização do pensamento sobre a prática da linguagem teatral de que se utilizam no cotidiano de sala de aula, o artista fez o papel de mediação vygotskiano, insubstituível na vivência do aluno. Acrescenta-se a preocupação didática equilibrada, no sentido de atribuir igual importância ao texto teatral e à encenação, o que também presta um serviço, em termos de formação teatral.

Próprio dos princípios do seu estatuto, o grupo se declara com o objetivo de privilegiar a aquisição do saber vinculado às realidades sociais. Vê-se que os atores não hesitam em intrometer-se na escola, criando métodos, através dos quais acreditam estar contribuindo no sentido de favorecer a correspondência dos conteúdos dos cursos com os interesses dos professores, pelo esforço de compreensão da realidade como prática social.

Esta preocupação fica evidente quando tentam, na relação direta com a experiência do participante do curso, confrontar a aquisição de conhecimento com o saber trazido pelos ministrantes e a tentativa de ruptura com relação à experiência pouco elaborada, a do momento da “construção”. Percebe-se, com isto, uma forma de provocar situações para arriscar novas possibilidades de linguagem.

Há uma insistência contínua nestas relações que visam a integração entre a arte e a educação⁹³, cujo fôlego parece não se esgotar: em que pesem os obstáculos, como o financeiro, entre outros de várias ordens e de vivências, em 2006 o grupo faz uma experiência pedagógica a partir de um espetáculo cuja densidade dramática poderia, a princípio, comprometer a compreensão do adolescente ou do espectador iniciante. Porém, “menos preocupado com o entendimento que a obra suscita no espectador do que com a provocação que lhe faz” (DESGRANJES, 2006, p. 149), o GUTAC define alguns procedimentos mediadores para a experiência artística deste público, introduzindo uma experiência cênica que nomeou de “processo bumerangue”.

⁹³ Em todos os projetos do GUTAC, consta este objetivo: Projeto Teatro na Escola, Projeto Teatro Animado na Escola etc.

4.3.2. O “processo bumerangue”: um exercício compartilhado com o público

Motivada pelas experiências pedagógicas anteriores com os estudantes e professores a partir da referência de *Rodvalho* e da brincadeira do teatro de boneco, a trupe decidiu desenvolver um exercício teatral no seu espaço físico com o público escolar. A ideia era a de fazer alunos e professores se apropriarem pelo menos de alguns dos códigos da linguagem do espetáculo *Balada de amor no sertão* (2006), com o objetivo de aproximá-los mais do teatro. Escolheram um de seus exercícios e o apresentaram a um grupo de professores e alunos de uma escola pública⁹⁴, iniciando-os em seguida numa atividade. Os atores concentraram os objetivos em torno de uma cena e, para realizá-la, desenvolveram um exercício denominado

“Processo Bumerangue”, para valorizar a idéia e não o sujeito na ação cênica: a energia do ator vai para o boneco, este a devolve ao ator, impregnando-se neste, descarregando sua “carga-ego”. A partir daí, nasce uma cumplicidade, ora ator, ora boneco, ora ator-boneco na composição da idéia do personagem. A máscara entra como elemento arbitrário para mediar a liberdade do diálogo: ator-boneco (OLIVEIRA, p. 36. In: SILVA, 2006).

A cena escolhida, “As autoridades”, apresenta um diálogo cínico entre o governador de Estado, o bispo da diocese e o secretário de segurança pública. Planejam, durante um jantar, uma emboscada para dois inimigos. Através de um golpe sórdido, colocariam um contra o outro, para se destruírem mutuamente. As vítimas seriam o cangaceiro Capitão Pedro Palito e Maria, na identidade de um líder espiritual, o Beato Louro, que, antes de se tornarem símbolos de luta social no sertão, formavam um romântico e apaixonado casal que pretendia se casar, mas a vida lhe reservou um destino bem diferente. Uma trajetória marcada de sangue, paixão, desejo, vingança, sublimada em luta pelos deserdados, um acinte à ordem estabelecida. O espírito desta saga vira lenda entre os populares, cada vez mais recheada de “causos” com muita imaginação e sensualidade. Neste clima, um serviçal conta, cantando, um cordel, ao grupo de autoridades sobre “a história do

⁹⁴ Escola Municipal Maestro João Correa Ribeiro, do bairro Jardim Anache, Campo Grande (MS).

riacho da noiva”, carregado de erotismo e de desafios à ordem vigente. Excitados com a voluptuosidade da história, porém ao mesmo tempo sentindo-se fragilizados e ameaçados, os homens do poder expulsam o serviçal de sua função com sua “história sem sentido”. Sem teto, este procura abrigo na comunidade do Beato Louro, contando o que se passa no gabinete do poder.

A narrativa mostra procedimentos abusivos do governo perante problemas sociais, contados e cantados em versos populares e irônicos, bem ao modo épico cristão do quinhentismo português vicentino, de fontes do medievalismo, no espaço e tempo, visto por Ligia Vassalo (1993) como aquele em que floresceu uma dramaturgia que associa o religioso e o popular através das oposições litúrgico/profano e sério/jocoso.

Estas oposições concentram-se na cena quando os elementos retirante, mendigo, beato, poeta e cangaceiro giram em torno dos protagonistas Maria (o Beato Louro) e Pedro Palito (o Capitão cangaceiro) – ambos encarnando a figura do herói sublimador das classes oprimidas –, lutando contra a adversidade que se localiza entre o patrão explorador e as autoridades governamentais. Estas questões sociais, na cena, saltam do plano da realidade para o lendário, travando lutas históricas através ideologia dos folhetos de cordel, registro do ponto de vista dos oprimidos.

Veem-se efeitos metalinguísticos quando o caráter social se reforça pela ficção dos cantadores de cordel, que o grupo vai corroborar pelo tom cênico na relação do ator com as formas animadas, notadamente a máscara e o boneco. A construção, favorecendo a ambiguidade das falas dos personagens que representam o poder, bem como a posição social arlequinesca do personagem serviçal – que será o retirante –, concentra a atenção na ideia, e não no sujeito. Com estes ingredientes, os artistas fizeram o exercício com os duplos do ator, trabalhando símbolos e metáforas, a partir do improviso com o boneco – para a autoridade – e também da máscara – para o serviçal/retirante.

A preparação do corpo do ator-manipulador para a percepção de si mesmo e do outro, a relação do corpo-espaco, baseou-se nos mesmos princípios aplicados ao ator. As buscas técnicas se diferenciaram a partir da opção de linguagem, no momento em que o ator, trabalhando a ambiguidade ele-ele e o outro-ele mesmo,

considerou que tudo saía dele, mas este “tudo” retornaria de fora para ele, dinâmica que vai definir a denominação atribuída ao exercício.

Inicialmente, aplicaram o exercício com a máscara neutra, como “descarga do processo bumerangue”: a energia do ator, a qual chamavam “carga-ego”, era liberada ao ser projetada sobre o boneco que a devolvia. A energia impregnava no ator, provocando-lhe uma reação. Um exemplo: uma das atrizes, ao colocar a máscara, sob um estímulo sensorial qualquer, engatilhou sobre esta uma carga energética tal que, de imediato, o objeto lhe respondeu como um amplificador, resultando na liberação de um determinado movimento abrupto: um salto, cuja força e dimensão seria atípica para um ator que estivesse sem máscara. Assim, movidos pela energia, começam a animação: o “eu” que vem de fora. Tomavam o exercício da respiração, principiando-o, como um início de vida. As reações físicas e movimentos da máscara neutra manifestavam-se, a partir deste princípio, por impulsos e pausas, com estímulos externos sinestésicos e físicos.

Procederam da mesma forma com o boneco, ainda descaracterizado. A partir das improvisações, chegaram à necessidade da técnica mais adequada para determinado propósito. Neste caso, optaram pelo boneco maior que a estatura média humana, quando manipulado. A técnica de animação do boneco consistia no movimento das mãos e do corpo do ator.

Fizeram, assim, de modo que figuras gigantes com mãos humanas pudessem representar a ideia do poder. A partir de improvisações, os atores situavam-se no espaço, elaborando atitudes, gestos, emissão de sons, ruídos e voz condizentes com cada personagem com seu papel social a desempenhar.

No momento em que o boneco foi retirado do ator e este entrou em cena sozinho, curiosamente, percebeu-se que o ator não era mais ele mesmo, e sim o boneco, embora sem o boneco. Ou seja, a personalidade do boneco ficou impregnada no ator. Foi uma novidade, segundo a impressão do grupo, pois, na relação com o teatro de animação, os personagens eram até então trabalhados sempre sob a condição da presença física do boneco, enquanto objeto. Quando este não aparecia, convencionava-se o mesmo personagem através da *performance* do ator, que, para identificá-lo, utilizava o mesmo figurino ou adereço. Na experiência desta cena não se tratava mais disto; o ator, agora, era o próprio boneco. Assumia sua personalidade. O boneco, mesmo fora de cena, invadia a atuação do ator.

Quando retornava, ambos se misturavam em interpretação simultânea de um mesmo personagem. Daí qualificarem esta dinâmica como “efeito bumerangue”. Sentiram a necessidade da presença do boneco para os personagens que representavam o poder, e da máscara arlequinesca, para o serviçal/retirante. Assim, fizeram aparecer a dupla mascarada: o serviçal e seu ajudante.

A máscara, sendo arbitrária, mediava a liberdade do diálogo entre o ator e o boneco. Entre outras características, a arbitrariedade constitui-se na mais forte e particular propriedade deste signo teatral. Além de romper os limites da expressão física do ator, pela energia atávica que dele libera, como se nota no processo de descarga bumerangue, a máscara tem o poder de romper estruturas de interpretação realista, alinhavando ações inusitadas, o que vai caracterizar o ator do teatro de animação, distinguindo-o fundamentalmente da atuação convencional do ator no palco.

No exercício em questão, ela entra em cena e devolve ao ator o direito de trabalhar com o seu boneco, dentro deste ou não, um outro achado cênico a partir de improvisações: num determinado momento de um ensaio, o serviçal, sob a máscara arlequinesca, entra em cena e retira os bonecos das mãos dos atores, os quais prosseguem encenando como se fossem os bonecos. Um pouco depois, retorna o serviçal, devolvendo-lhes o boneco, o seu duplo materializado, e a cena continua. Daí surge uma cumplicidade ator-boneco que se estabelece pela relação personagem–intérprete. Aqui seria não mais o ator e seu duplo, mas sim o personagem e seu duplo intérprete: ator e boneco do mesmo personagem dialogam (numa conversa consigo mesmo, ou “cá com meus botões”); ator com ator em diálogo entre personagens; boneco com boneco. Este procedimento ocorre como uma transversalidade dialógica, possibilitada pelo processo “bumerangue”.

Temos aqui um artifício próprio do ato artístico, que Vygotsky (2001, p. 177) denomina como uma “curva da forma artística”: desde a disposição das palavras que as transforma em verso e modifica a ordem do desenvolvimento de uma história; dos sons que passam de simples série sonora para melodia; dos acontecimentos que se transformam em enredo artístico etc. Tudo isto pode ser, para o psicólogo,

convencionado como um procedimento da referida curva, na “enformação” do material, o qual seria convencionado como uma “linha reta”⁹⁵.

Neste caso, convencionamos como um desdobramento da *curva da forma artística* este exercício cênico – o próprio texto em versos já é uma *curva*, quando faz uma narrativa, quebrando a sequência linear e realista de uma história acontecida: os atores, primeiramente, recusam o elemento humano, escolhendo o boneco para interpretar o personagem. Em seguida, desprovidos do boneco, retornam ao humano, porém com a interpretação afetada pela sua presença anterior. Logo depois, fundem ambos, quando retorna a máscara – representando os serviçais –, que coloca o boneco nas mãos dos personagens.

A narrativa do texto revelou-se interessante para a experiência cênica, por tratar-se do épico, próximo, no aspecto político, das concepções teatrais do alemão Bertolt Brecht, à medida que a cena dá a entender que o ser social está determinando o pensamento (BRECHT, 1978, p, 16).

Esta experiência foi aproveitada nos exercícios pedagógicos que foram desenvolvidos com o espectador. A trupe ministrou uma oficina de sensibilização, de leitura do texto teatral, cujo procedimento teve como referência processos vividos durante o período de ensaio, tais como: leitura silenciosa individual; divisão de cenas, para cada ator resumir oralmente o quadro em questão; busca de compreensão a partir dos signos e não das impressões pessoais; discussão sobre esta questão da leitura objetiva e da leitura subjetiva; busca do núcleo semântico de cada cena, através da significação da palavra e da significação de contexto; improvisações livres, utilizando ou transpondo trechos de versos para a prosa, feita por um ator e outro, ou desorganização das sequências dos elementos estilísticos dispostos na configuração da ideia central, como preenchimento de frases em

⁹⁵ A linha reta seria a realidade encerrada na ficção, o sedimento baço da vida, e a complexa curva da construção desta realidade, trabalhada pela arte, a curva artística. Vygotsky explica as linhas, na análise do conto de Ivan Búnin, *Leve alento*: “o autor traçou a curva complexa do seu conto para destruir o sedimento baço da vida, fazer dele transparência, levá-lo a esquivar-se da realidade e transformar água em vinho como sempre faz a obra de arte. As palavras de uma narração ou de um verso implicam o seu sentido simples, a sua água, enquanto a composição, ao criar sobre essas palavras, acima delas, um novo sentido, dispõe tudo isso em um plano bem diferente e transforma a água em vinho” (VYGOTSKY, 2001, p. 193). Assim, uma história banal é transformada em sedutor assunto em que se mistura realidade e fantasia, liberando, no caso do texto da cena “As autoridades”, o imaginário, que faz Maria transformar-se em duas lendas no sertão.

espaço e tempo variados (crescente/decrecente); trato com texto desarticulado, seja com omissões gramaticais, seja com pesquisa de ritmo, altura, extensão etc.

Após estes passos, o grupo concentrou a oficina em torno da cena trabalhada pelo processo bumerangue, quando foram questionados os problemas levantados, bem como os símbolos e signos de que os artistas se serviram para abordá-los e de que outras formas poderiam valer-se os espectadores para colocar as mesmas questões. Em seguida, os integrantes assistiram ao espetáculo *Balada de amor no sertão* mais uma vez e, por último, houve um debate que conduziu ao confronto de experiências vividas, pois os espectadores falavam de vivências, de fatos relacionados, momento culminante da experiência, no qual, segundo Desgranges (2006, p. 28), reside o evento estético, pois o fato artístico não ficou “contido completamente no objeto, nem no psiquismo do criador, nem do receptor, mas na relação dos três”. Este momento se efetivou com a atuação mediadora dos atores, que possibilitou aos professores e estudantes a apropriação de signos da linguagem teatral.

4.4. O espetáculo Balada de amor no sertão

4.4.1. O texto

Balada... reúne processos que, para entendê-la sob qualquer ponto de vista de uma análise, é preciso retomar o contexto social da infância de Pedro Palito em *...O monstro devorador*, embora o personagem adote agora uma personalidade trágica que atravessará toda a fábula, vinda de *A noiva* (1995), espetáculo que, de acordo com a crítica Maria Adélia Menegazzo⁹⁶ (1995), pode ser “lido/visto” como uma cantiga de amor, pois, com versos curtos e rimados, mantém a estrutura das cantigas medievais na medida em que se abre intertextualizando Gil Vicente através do coro.

⁹⁶ Profa. Dra. de Teoria Literária e Artes da UFMS.

Serenas são as águas
 Para a nave dos amores,
 Então ao remo, remadores,
 Corações desbravadores!
 Porém...
 Debaixo das águas serenas
 Tirareis fundos cantares
 Que remareis com tristes penas,
 Pois nos remos dos pesares,
 Entre suspiros e cantares,
 Andarão gemidos, dores,
 Esta é a nave dos amores!
 E remando atormentados,
 Encontrareis outras tormentas,
 Com mares desesperados
 Que vosso remo enfrenta [...]
 (MATO GROSSO, 1995, p. 293).

A temática do amor impossível tem como foco a personagem Mariinha, objeto de desejo de Pedro Palito, do Coronel João (seu patrão e padrinho) e do próprio pai.

Mais cruel que o teu sofrer
 É para um pai pecador
 Ver tão precioso ser
 Se perder ao prazer do amor...
 Matei Palito, ele não mais existe,
 Mas o mal em mim persiste...
 Deus! A dor que me incendeia
 É a minha própria cadeia!
 (Ibid., p. 314).

No entanto, Menegazzo constata que não há uma visão sublimada da relação amorosa, mas de sua exploração enquanto objeto de desejo erótico. Fundem-se, assim, amor, desejo, erotismo e tragédia, em doses crescentes, revelando uma estrutura social de dominação, onde vão se alojando subtemas e, o mais evidente deles, o incesto:

Por conta destes elementos e da montagem de jogos espaciais, o espetáculo apresenta um desfecho surpreendente para quem não tem familiaridade com as cantigas medievais e também para quem as conhece, uma vez que em arte há sempre esta qualidade de renovação e superação. O espectador, certamente, sentir-se-á deslocado de um tempo a outro, de uma realidade próxima, porém desejada sempre à distância. É um convite ao prazer e ao afastamento, ao amor e à repulsa, à realidade e à ilusão. (MENEGAZZO, 1995).

O texto deste espetáculo fará parte de apenas um dos seis atos de *Balada de amor no sertão* (2003), resultante da “Trajetória de Pedro Palito e Maria Mariinha”⁹⁷, que prossegue, enriquecendo a fábula, tecendo uma teia de relações humanas bem mais complexa, que não poupa vencedores ou vencidos:

CORONEL
 Nada mais tenho a perder,
 A mim não pode vencer,
 Derrotado é quem venceu
 E sobra a morte a quem perdeu...
 (Abre a porta e sai sozinho)
 Atira, desgraçado,
 (Vê Palito com o facão na mão)
 Consuma tua sina assassina
 Num coração golpeado,
 Pois tudo me foi tirado!
 Me mata agora, afilhado...
 Se na vida mal te fiz,
 Você já é homem vingado,
 (Chora alucinado)
 Maria nunca me quis,
 Ahh, mas em mim excitava
 Aquele ódio de fêmea desejada!
 Ahh, que dor insuportável!
 Ahh, Palito miserável...
 (Pedro Palito se aproxima dele angustiado)
 (MATO GROSSO, 2009a, p. 228)

Este clima de angústia, que foi iniciado em *A noiva*, agora mais exaltado, prolonga-se com doses barrocas beirando o maneirismo para falar de paixão e desejos não realizados, deslocando o espectador de seu tempo e espaço e, ao mesmo tempo, fazendo-o voltar-se a si mesmo, mergulhando em perquirições existenciais, através dos personagens:

PEDRO PALITO
 Morrendo estou em vida e em morte vivo
 Vejo sem olhar e sem língua falo,
 Mas súbito olhar estranho eu fito
 Vindo deste imponente senhor...
 Que clarão têm estes olhos,
 Que amortece minha funda dor
 Que me inquieta a alma em abrolhos?...

BEATO LOURO
 Este jeito de falar
 E do sentir meu olhar,
 Me leva longe o pensar,
 Num distante momento

⁹⁷ Uma pesquisa subvencionada pela Bolsa de Artes Vitae/1999.

Tímido, puro, inocente...
 Foi senão uma semente,
 O longo e amargo tormento
 Que em mim corre espalhado,
 Feito um rio de enchente, inchado
 De mortos, galhos secos do passado...

PEDRO PALITO
 Quem é este homem que me desarranja,
 Que suave e cortante me exalta em mim
 Sua dor, que em mim se desmancha?
 E confuso e tonto me ponho assim...
 (MATO GROSSO, 2009a, p. 244)

O casal que, no início, namorava recitando “Camonge”, em consequência das vicissitudes sociais e existenciais, vive o limiar vida–morte e acaba sendo separado, cada um construindo uma história messiânica, a seu modo. Pedro Palito segue o modelo de Jesuíno Brilhante⁹⁸, seu padrinho “espiritual”, que o batiza no cangaço. Maria – que se mutilou para não se casar com o Coronel, dono das terras – empreende a jornada na trilha dos padres Ibiapina e Cícero e também na do Beato Zé Lourenço⁹⁹, escondendo a identidade feminina para tornar-se o “Beato Louro”, líder cristão de uma comunidade. Tudo isso é vivido em meio aos conflitos violentos, pulsados pelo oxímoro amor–ódio, envolvendo uma complexa relação com o Pai e o apaixonado de Maria, o Coronel, situação que atira os protagonistas contra a ordem social estabelecida.

Acrescenta-se, nesta peça, o fantástico desvelando injunções sociais alojadas na teia de relações históricas e psicológicas, o que é feito pelo desarranjo do verossímil na carpintaria dramática, fazendo descartar qualquer possibilidade de o leitor/espectador aprisionar no tempo e espaço real tudo o que ocorre no *lócus* sertão. Os efeitos deste recurso dramático, apoiado na “profunda investigação dos gêneros populares, tanto no que diz respeito à construção dos diálogos versificados quanto na temática que une a luta pelo amor com a luta contra o tirano”

⁹⁸ Lendário cangaceiro romântico do século XIX, Jesuíno Brilhante (1844-1879), o “Robin Hood do sertão”, adorado pela população pobre, defensor dos fracos e oprimidos, das moças, das crianças e dos idosos ultrajados.

⁹⁹ Três personagens históricas, de luta política no sertão. Inspiram Maria na construção de uma comunidade, espelhada em Canudos e Caldeirão. A primeira, da Bahia, cidade histórica, levantada pelo peregrino Antônio Conselheiro, massacrada pelo governo federal no século XIX, por recusar a submissão às leis; Caldeirão, da chapada de Araripe, região próxima de Crato, Ceará, já no século XX, onde um novo modelo de sistema social se instalava sob a liderança do negro José Lourenço, beato devoto de Padre Cícero, igualmente dizimada pelo governo (GUTEMBERG, 1994).

(MINISTÉRIO DA CULTURA, 2003, p. 181), provocam no espectador uma postura crítica diante dos acontecimentos e dos conflitos dos personagens, sem privá-lo do gozo estético propiciado pelo convívio com o fantástico, o onírico.

“Uma linguagem que abusa dos recursos inverossímeis, e na estrutura narrativa, que se refaz a cada vez que a autora parece ter esgotado todas as possibilidades de desdobramentos da história. O texto mistura farsa, melodrama, cangaço, cordel, sobrenatural, parecendo inventariar o imaginário brasileiro” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2003, p. 181).

Enfim, estabelecendo um trânsito entre os planos de alucinação e lucidez, sonho e realidade, memória histórica e presente, o texto faz personagens reais redivivos conviverem com o drama dos protagonistas, sem contudo perderem a magia e sedução próprias da transfiguração do real. Neste processo, as oposições existenciais e culturais Morte x Vida, Mouros x Cristãos, vêm para ressaltar a intemporalidade humana, fazendo a liberdade ganhar espaço, como podemos notar na exploração semântica do elemento cigano, do qual a dramaturgia se vale para transpirar poesia, sensualidade e questionar valores:

PALITO
 Sôbolos¹⁰⁰ rios se vão,
 Tanto lamento e soluço
 Levando minh'alma em luto,
 Lavando sonhos em vão...
 Sôbolas águas me debruço,
 E nesta água corrente
 Vejo tudo bem comparado:
 O exílio ao mal presente,
 Meu rincão ao tempo passado,
 No tempo confundo a mente...
 Quem me salvou, afinal?
 Desde quando estou aqui,
 Quanto tempo dormi?

CIGANA
 (Lavando suas feridas)
 Você chegou aqui delirante,
 Carregado por seu animal,
 Ora chamava por um tal
 Nome de Jesuíno Brilhante,
 Ora pedia por tua amante,
 Tudo você fazia:
 Casava
 Lutava
 Amava

¹⁰⁰ Nota do texto teatral: “Intertextualidade Salmo 136, da Bíblia Sagrada; Lírica de Camões. São Paulo: Edusp, 1982, p. 139; o exílio de Pedro Palito”.

Ameaçava.
 Falava em guerra por terra..
 A terra... Essa desgraça do homem.
 A sua posse é o pior castigo,
 É o viver no eterno perigo
 De perder o que lhe consome...
 Julgam os mouros gitanos
 Como assassinos insanos:
 Quando nos aproximamos
 É prá lesar, matar ou roubar,
 Sempre algo do outro tirar.
 Mas, não brigamos por terra,
 Só Amor, Paixão e Aventura,
 Nos seduz à senda da guerra,
 O ouro, o prazer, nossa loucura!
 A posse é a desventura
 Do prazer de possuir,
 Sem jamais atingir
 A plenitude abissal do devir...
 Possuir é destruir
 A sedutora façanha
 Do incerto que anima e devora...
 É matar a sua criança,
 E tecer a velhice inglória,
 História,
 Memória,
 Glória?
 Nosso tempo vai com o vento...
 Terra é para deitar mortos,
 Terra é Ter e Poder
 Que desconhece o prazer
 Do movimento dos corpos...

PALITO
 Do movimento das águas
 Do grande leito das mágoas...

(Da ânfora, a cigana despeja, lentamente, águas do rio na espádua branca e pálida de Pedro Palito:)

CIGANA
 Nesta mansa água despejo
 Em ti, um novo desejo...

PALITO
 ...de vingança

CIGANA
 De força

PALITO
 Que espanta
 A inércia e o medo...

CIGANA
 De sangue tingindo a estrada
 Que te leva à sua amada...

(Envolve-o em sua manta, enxugando-lhe as feridas. Palito delira seu ódio num ato de dor e prazer:)

PALITO

Ah, em ti destruo a lentidão da hora,
Ah, em ti cavalga o meu Lampejo¹⁰¹,

CIGANA

Ah, cavalinho que repele o desejo!

PALITO

Chora, Maria, em mim e por mim, chora!

CIGANA

Não troteia, cavalga! Vai, solta o Lampejo!!!
Beduíno do sertão fogofo,
Enfrenta o que é teu destino!!!
Poderás ser homem famoso,
Conquanto que assassino!...
Ah, ahhh!!!!!!

PALITO

Ah, ahhhhhhhhhh, rio de fogo, despejo!
(Ambos descansam, arfantes.)

PALITO

Ah, lento rio
E eu, desvario...
Ah, mansa água transparente
E eu turvo de ódio ardente...
Trago os olhos
No sossego destas águas,
E a água sem sossego
Nos meus olhos:
Desfila sua mágoa,
Rebenta em abrolhos...
Ah, rio manso,
Acalma minha sede de vingança,
Me faça chegar minha hora,
Ah, água plena de esperança,
Me ensina a desaguar esta dor...
Água parca do sertão,
Molha minha garganta,
E não mata a minha sede,
Esta seca da paixão...
Ah, que se redobre o mal, que falte a vida!
Que mouro é a fé, pois falta esperança
No cristão coração de alegria fingida!
Pois que fique a dor na minh'alma imprimida,
E do bem me fartarei só da lembrança!!
(A cigana envolve-o em sua manta. Afastam-se. Cantiga de amigo medieval galego-portuguesa.)¹⁰²
(MATO GROSSO, 2009a, p. 216-217)

¹⁰¹ Nome do cavalo de Pedro Palito.

¹⁰² Nota do texto teatral: "Ver cantigas de Santa Maria, de Afonso X".

Segundo Elisângela Rozendo São José (2009), lê-se na *Balada de amor no sertão* um processo transcultural do lirismo medieval à contemporaneidade¹⁰³. Na opinião da pesquisadora, o texto, lançando mão com propriedade de diversos elementos extraliterários, subsidia situações colocadas no campo intraliterário, munindo-se de inúmeros aspectos relevantes a serem considerados no âmbito analítico, e aponta:

as relações de poder, a situação social, a recorrência à linguagem coloquial com fortes traços regionalistas, considerável presença de manifestações culturais com recorrência ao folclore brasileiro, além da presença de mitos e aspectos historiográficos (SÃO JOSÉ, 2009).

A presença marcante de discursos de cunho político, a preocupação com a identidade regional, a valorização da cultura universal, bem como uma poética de tendências humanistas do teatro de Gil Vicente, sustentam, no ponto de vista da investigadora, a densidade ôntico-discursiva das personagens como representantes de grupos sociais distintos, mas marcados pelo estigma da condição humana, com modernidade, ao mesmo em que evidencia identificação com aspectos da tradição popular.

O estabelecimento das relações entre o antigo e o novo no texto faz São José valer-se de Eliot para dizer que a tradição não pode ser herdada, mas sim conquistada através de um grande esforço de alguém que pretenda poetizar, que antes de tudo, de modo quase indispensável, deve buscar nisto o sentido histórico. Este implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença:

[...] Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 38).

¹⁰³ Motivo que a faz eleger o estudo sobre o texto como objeto de mestrado na UFMS.

4.4.2. A encenação

A noiva, também enquanto espetáculo, constitui-se em fulcro estético para o desenvolvimento da linguagem cênica de *Balada...* Neste sentido, a encenação neste espetáculo, ao invés de fazer uso do prólogo e do epílogo intertextualizado com trechos camonianos, prefere manter aquele já referido, que abriu *A noiva*. Deste modo, os versos que falam da “nave dos amores” agora dão início à montagem (2006)¹⁰⁴, sustentando-se pelo recurso visual do teatro de sombras chinesas, onde a silhueta de um homem rema solitariamente no mar, ao som de *Blade Runner*. Um procedimento que será bastante utilizado, ao longo da construção das cenas, na concepção de trilha sonora – desta vez, o grupo não admitiu a presença de músicos com instrumentos em cena –, que em seguida faz uma ruptura, anunciando um clima de descontração, ao tempero sonoro de raízes do mediterrâneo¹⁰⁵. Momento em que personagens manipulados em pequenos bonecos de luva, mas em teatro de sombras, dançam, com movimentos expostos do ator, o qual, no embalo musical, brinca com estes bonecos, dançando com eles, fazendo as figuras ora se diluírem, ora se fundirem ou então se separarem. O ator substitui nas mãos, em fração de segundos, os pequeninos bonecos por outros dois maiores e abaixa a tela branca, fazendo atuarem os bonecos de luva, no mesmo espaço.

Esta dinâmica de manipulação é mantida em outros momentos, com variação de técnicas do boneco, que em determinados momentos ora dá passagem ao ator, ora este dá ao boneco. Há uma cena, por exemplo, em que o desespero da noiva, causado pela suposta morte de seu amado, é interpretado pela atriz através de efeitos de seus movimentos em vários planos de sombra, produzidos pela contraluz em transparências, com tecido de algodão com vazados minúsculos. Mais uma vez, o comando forte também é delegado à trilha musical para obter os efeitos desejados. A iluminação sobre placa de acetato com objeto interposto, de que a encenação faz uso para produzir efeitos tridimensionais e múltiplos de deslocamentos espaciais, temporais e psicológicos dos personagens, em momento

¹⁰⁴ Prêmio Projeto Montagem Teatral FUNARTE-PETROBRAS/2005.

¹⁰⁵ CD gravado pela cantora Fortuna: *Cantigas do Mediterrâneo*.

ou outro, nem sempre exige recurso sonoro. O silêncio, e às vezes a ausência de efeitos de luz, são valorizados, quando o desejo é o de resguardar mudanças psicológicas através de forças que venham apenas do próprio boneco, como súbitas mudanças físicas, que a qualquer momento surpreendem o espectador pelas suas transformações repentinas, podendo vir do volume, da altura ou de bruscas movimentações.

A oposição sígnica luz/escuridão é utilizada para indicar mudanças de estados psicológicos ou de situações temporais e espaciais na vida dos personagens. Algumas cenas se realizam com a iluminação extraída do elemento fogo produzido pelo artesanal: parques efeitos de luminosidade de lamparinas ou de queima de papel de jornal. Um recurso explorado para colocar o espectador completando a ação dos personagens, ou materializando suas palavras, como ocorre no Ato IV, quadro II, quando disto se faz proveito a partir do que oferece a rubrica e a fala dos personagens:

Pedro Palito e seus cangaceiros, na casa do pai de Maria.

(É noite. Chuva forte. Raios e trovões. Novamente o interior da casa do pai de Maria. Ele está só. Cobre objetos para evitar o raio. Espalha lentamente, vasilhas para apagar as goteiras. Senta-se à mesa e uma lamparina ilumina sua expressão enfadonha e taciturna. Agora, ouve-se apenas o ruído sinfônico das goteiras. Subitamente o clima solitário é interrompido com violentas batidas na porta.)

PAI

Seja o Satanás da Grande Hora,
Ou que seja homem ou jumento,
Seja um anjo de Nossa Senhora,
Seja qualquer mulambento,
Entre, não faça demora,
Pois mau tempo é aqui dentro,
E minha porta não tem escora!

(Entra Pedro Palito com os companheiros cangaceiros, entre eles Maneco, Carrapato e Jardel, que está com o peito e ombro enfaixado:)

PEDRO PALITO

Pois quem chegou é o Satanás!

PAI

(Aterrorizado)

Aii, meu São Barrabás!!

PEDRO PALITO

(Vasculhando a casa em busca de Maria)

Se mau tempo é o seu viver,
Vá esperando por mais!
Vai conhecer o sofrer
Debaixo cá desta esporal
Fala, Tinhorento,

Onde a Maria escondeu?
Fala, ou te arrebento!!
[...]

PALITO
Ah, é?
(Para os companheiros:)
Vejam, companheiros,
Um saboroso prato...
Sirvam-se primeiro,
Dando nele um bom trato.
(Amarram o homem e lhe espancam)

PAI
Ahhhhh, pois saiba, filho do Cão,
Que Maria já se perdeu
E até ao pai se ofereceu,
Mas prevaleci na razão,
Recusando beijos seus.
Mesmo assim, a prostituta
Quis morrer nos braços meus...
(Pedro Palito enlouquece. Grita para os companheiros:)

PALITO
Quero ele bem inteiro
Do lado de fora,
Quero ele bem comido
Pelo lado de dentro,
(Gemendo de ódio)
Ahhhhhhhh,
Chegou a sua hora,
Seu carcomido,
Bexiguento!
(MATO GROSSO, 2009a, p. 219-220)

Nesta cena, a iluminação cumpre o seu papel, garantindo à encenação a capacidade de abordar o realismo violento e retornar ao simbólico ou ao fantástico, trânsito que ocorre a qualquer momento. No quadro IV do mesmo ato, abandonam-se efeitos artesanais de iluminação e mistura-se interpretação de ator que dialoga em um certo momento também com boneco de dedo. Cangaceiros, desta vez, dão um corretivo num espião e num malandro do bando. A encenação apoia-se unicamente numa mesa com rodilhas, em torno da qual acontece tudo:

Um acampamento. Entra Pedro Palito surrando um prisioneiro.

PEDRO PALITO
(Para seus jagunços)
Tirem a roupa do safado,
Que ele vai voltar pelado
Levando nosso recado!
Antes vai apanhar,
Vai o couro esquentar
Com o rabo de tatu

Nas costas, prá lembrar
 Como era bom surrar
 Aquele menino jacu!
 (Diverte-se surrando o homem nu)
 Geme, retorce, seu rato!
 Balança o velho saco!
 (Para os homens)
 Agora solta o cão,
 Deixa ele correr,
 Se alguém lhe pegar,
 Faz aqui ele voltar,
 (Exibe um punhal)
 Que vou lhe capar!
 Pois o velho bocó
 Não precisa dos cobó!
 (Risada geral. Todos vão se afastando. Pedro Palito puxa um dos
 companheiros pelo cangote:)
 Vem cá, Formiga Quém-Quém,
 Você comigo aqui fica,
 Prá mostrar como belisca.
 Fiquem os outros também,
 Que a conversa ainda se estica.

O COMPANHEIRO
 Nada tenho a conversar,
 Tô cansado, vou descansar...

PEDRO PALITO
 Ah, pelo jeito quer disfarçar!
 Vou lhe dar uma demonstração
 Que eu não brinco quando falo
 Prá respeitar, não pôr a suja mão
 Em donzela sob minha proteção!

O COMPANHEIRO
 Há! Há! Sabia que tal donzela,
 Só de pura tentação,
 Já tentou o irmão dela?

PEDRO PALITO
 Não tenta justificar.
 Se ela fugiu de casa,
 Justamente prá evitar,
 Do irmão ser abusada!

O COMPANHEIRO
 Sinto que é meio tarde
 Pro capitão me avisar,
 A tal não é mais virgem,
 E não fui eu a deflorar!

PEDRO PALITO
 Pega tua arma, desgraçado,
 Prá não morrer injustiçado!
 (O companheiro rapidamente se defende com um punhal, que é derrubado
 de sua mão com um pontapé relâmpago de Pedro Palito, que o mata
 instantaneamente. O chefe se dirige ao grupo:)
 Faço valer num instantinho,
 A qualquer que a mão levante,
 À mulher, ao fraco, ao retirante:

A lei do meu padrinho,
O senhor Jesuíno Brilhante!
(MATO GROSSO, 2009a, p. 225)

O diálogo entre atores e bonecos manipulados, que variam da técnica de dedos ao tamanho gigante, fora ou dentro de seus corpos, somado ao recurso de luzes e sombras e economia máxima de todos os signos teatrais, é constituinte polissêmico para comungar a poética cênica e literária na montagem. Os adereços e figurinos se apresentam como signos plurissignificados e, com isto, a qualquer momento, inesperadamente animados, transformam-se em símbolos, como no caso da máscara de uma ave, a coruja, que transita entre o oxímoro morte-vida. Colada a um *stretch*, máscara e tecido, enquanto no corpo do pai, adquirem o sentido de disfarce do mau agouro, mas, quando sai deste¹⁰⁶ para vestir Maria, cruzando-lhe o tórax – em forma de X, como o faz o cangaceiro, com a goiaca – e subindo, até alojar-se em sua cabeça, como um elmo, plasma-se como resistência, disfarce da sabedoria de uma mulher, com pretensão de tomar a linha de frente, reservada apenas aos homens, nas missões de cunho religioso ou político, uma espécie de armadura de defesa e vestimenta medievá, para uma jovem “Joana D’Arc do sertão brasileiro”.

Ressalta-se, na encenação, a amarração semântica do Ato II ao quadro I do Ato V, realizada pela crescente força sígnica do vestido de noiva: impedido de chegar ao altar¹⁰⁷, toma o sentido ora de uma bandeira, ora de um cavalo para realizar a composição do futuro guerreiro santo, o Beato Louro, em que se transformará Maria. Estabelecido o processo de energia radiante entre atriz e objeto, o vestido, em determinado momento, torna-se a própria noiva, sem mais

¹⁰⁶ Trata-se de uma cena em que o pai se desveste para vestir a filha, um preparo simbólico para a moça sair para o mundo.

¹⁰⁷ O vestido de noiva, desde o início do Ato II, concentra o símbolo do fulcro dramático, o triângulo amoroso: Maria, Pedro Palito e o Coronel. O objeto entra em cena com o Coronel, que o exhibe à futura noiva, transferindo a ele o desejo que tem pela moça. A jovem se veste de noiva para o regozijo do noivo, mas vai assim vestida encontrar-se com o homem que ama, à meia-noite, para uma fuga. Acrescenta-se o sentimento incestuoso do Pai, que não se conforma com o fato de dever casá-la, por questão de dívida financeira. O pai, que sempre os espiona, levado pelo febril estado de ciúmes, vai para o local, na mesma hora, disfarçado de coruja e atira no rapaz. Maria – já vestida de noiva – chega ao local combinado e encontra o amado moribundo, que acusa o Coronel pelo atentado, visto já tê-lo jurado de morte, num confronto anterior. A jovem retorna à casa e, para não se casar com o suposto algoz de Pedro Palito, num ato de desespero, sabendo que o pai sempre a desejou, oferece-se a ele, que, tomado de surpresa, confessa ser o autor do crime. A moça, para desespero do pai, vinga-se, tentando se matar.

necessidade da atriz no palco; somente suas vestes ao chão bastam para que ambos, o público e o ator intérprete de Palito, acreditem estar diante da morte de Maria, momento seguido de ausência de iluminação no palco. O impacto causado pela escuridão súbita, somada ao grito abissal do ator, eleva o sentimento de aflição para transformar-se em estado depressivo, ao retorno da luz e da fala do personagem:

Não me sinto mais odiar,
 Ou desejo de vingança.
 Nem mesmo esperança,
 Nem luz, nem nada...
 Vem, minha amada,
 Vamos cavalgar
 Na estrada... (murmura o acalanto *Corujinha*:)
 Corujinha, que vida é a tua
 Bebendo cachaça,
 Caindo na rua...
 Isto é bom, corujinha,
 Isto é bom...
 (MATO GROSSO, 2009a, p. 229).

A aparição de um outro personagem, o lendário Jesuíno Brilhante, intensifica a emoção, pois acresce ao momento estético em que texto e cena mutuamente se valorizam os efeitos da voz do ator, de figurino, de iluminação e de trilha sonora, aos quais, em seguida, soma-se a manipulação de bonecos gigantes, com adereços que identificam personagens históricos do sertão e a imagem de Nossa Senhora. Os recursos utilizados nesta cena, numa concepção de realismo simbólico, expressam a intemporalidade do amor e o estado onírico da existência, sugeridos pelo texto teatral:

(Repentinamente, Pedro Palito vê Jesuíno Brilhante cavalcando a seu lado:)

PEDRO PALITO
 Jesuíno!

JESUÍNO
 O guerreiro não desiste,
 Ainda morto persiste!
 Onde está o mouro coração
 Do fiel moço cristão?
 Onde está a tua fé
 De ver D. Sebastião,
 Redivivo, ainda em pé,
 Chegando de um reino sem rei,
 Mas rico de amor e esperança?
 Pedro Palito, se eu te batizei,
 Onde está tua confiança?

PEDRO PALITO
 (Subitamente, em febril estado de energia:)
 Depressa, meu Lampejo,
 Rumo à Casa de Pedra!
 Lá salvaremos Maria!
 Jesuíno nos espera!!!
 Jesuínooooooooooooo!!!!!!

(Sempre guiado por Jesuíno Brilhante, Pedro Palito galopa desesperadamente com Maria em seus braços até que chega à Casa de Pedra¹⁰⁸).
 (MATO GROSSO, 2009a, p. 229).

A notada economia de signos desta encenação mais uma vez nos remete à frugalidade sónica teatral, necessária à simbologia. A trilha sonora parte das raízes populares do cancionário mediterrâneo, chega ao ritmo do baião do cangaço e encerra o espetáculo com sonoridade medieval. Nos últimos instantes da encenação, o espectador é levado a um clima de intemporalidade quando os atores começam a desvestir-se de seus personagens e dançam suavemente, brincando com figurinos e adereços, embalados pela cantiga medieval. Ato que mistura fim, começo, cansaço e alívio, suor e sorriso, estrada sem fim, dos personagens ou dos atores, que, atirando suavemente detalhe por detalhe dos apetrechos cênicos numa grande manta, fazem uma trouxa de roupas do ator mambembe de todos os tempos ou dos personagens que também atravessam todos os tempos e transpassam culturas. Ao embalo da cantiga saem dançando.

Balada de amor no sertão, que emprestou ao nome uma categoria do gênero poético, servindo um “banquete teatral e poético”¹⁰⁹ ao espectador, poderia também conotar rajadas de balas neste título, na medida em que tanto texto quanto espetáculo atiram o leitor/espectador ao centro da linha de fogo, atingido pelos efeitos emocionais e críticos que a obra proporciona. O desassossego na alma do espectador mantém-se vivo ora pelo estado permanente de tensão, causado pelos componentes barroco e maneirista, ora pelas amargas constatações que extraem do riso causado pelas sátiras sociais. O final do espetáculo, quando os atores se

¹⁰⁸ Antiga fortaleza natural imbatível do cangaceiro José Brilhante, tio do cangaceiro popular do século XIX (1844-1879), usada também por Jesuíno Brilhante, defensor dos retirantes, mulheres e indefesos (NONATO, 1998).

¹⁰⁹ Termo utilizado pela Profa. Dra. Bárbara Newman, da Universidade Católica Dom Bosco (UCDB), para referir-se ao espetáculo apresentado a ela e seus alunos do curso de Letras, no Teatro Prosa, Campo Grande (MS), em 15 de março de 2006 (Informação pessoal).

despem de suas vestes de representação, depositando-as com maestria artística numa trouxa coletiva, mostra que “valeu o esforço e arte”¹¹⁰ e que a saga prossegue, enquanto os atores cuidarem de suas bagagens, para contar histórias de “Palitos” e “Marias”. *Balada...* produz a metáfora da busca humana, tanto existencial quanto política, e neste sentido é metáfora do próprio GUTAC, pelo espírito que o anima como teatro de militância.

Lê-se no grupo a história de um projeto político-estético, firmada pelo esforço e persistência, construindo uma linguagem de cunho estético popular. Da empolgante identidade cultural explodida no *...Belo Sul Mato Grosso* ao belicoso e afoito *Pedro Palito e o Monstro Devorador*, da lírica correnteza de *Anhanduizinho* ao teatro popular de *Tia Eva*, chega ao *Sonho de Ceição*, num processo de busca de superação histórica tanto em nível político quanto estético.

A dramaturgia em versos une-se ao teatro de animação, fazendo saltar o peixinho encantado dos Irmãos Grimm para a tela do teatro de sombras em *Rodovalho*, produzindo, mais que um espetáculo, um paradigma para o exercício do teatro de animação na escola.

Da ressonância do TUOV e do Ventoforte, do aprendizado político do Movimento do Teatro Amador e da dramaturgia de Carlos Alberto Soffredini, o GUTAC puxou fios condutores para seu projeto político-estético. Buscou paradigmas para a superação do isolamento nos momentos mais difíceis da vida cultural no país, durante o período de exceção e de trânsito para a reconstrução democrática.

Dos textos analisados, referentes ao ciclo *Pedro Palito*, vimos que se definiu por uma linha de produção, na qual se lê uma conduta de pesquisa em duas vertentes. Uma literária, que faz a dramaturgia inspirar-se em fontes da cultura popular de tradição ibérica, em especial identificada com o épico do teatro vicentino, atingindo a intertextualidade lírica camoniana. Outra, extraliterária, que aporta essa dramaturgia no tempo atual, elegendo como objeto de investigação fatos e acontecimentos de ordem histórica e social que são determinantes na trama, como

¹¹⁰ Verso de Camões utilizado nos Atos II e VI, nos diálogos de Pedro Palito e Maria.

vimos a questão da terra em *Pedro Palito e o Monstro Devorador* e o cangaço em *Balada de amor no sertão*.

Verificamos na sua relação com a educação que, desde cedo, buscou parceria, motivado pelos objetivos de formação de plateia e, com isto, aprendeu a trabalhar com o contexto escolar, envolvendo crianças, adolescentes e adultos.

Examinando as ações dos professores e dos alunos, percebe-se adesão às propostas do grupo e, com esta resposta, seu projeto estético-político ganha significação plural, na medida em que o pensamento sai dos muros escolares e ganha espaço na comunidade. Os professores, que a princípio obedeciam a uma acentuada preocupação com conteúdo, evidenciando, na atividade artística, a presença de autoritarismo com preceitos éticos e modismos temáticos em detrimento da forma, sofreram transformações a partir das referências de produção do grupo até atingir experiências do teatro brincante de Hermilo Borba Filho. Utilizando-se do teatro de animação, saíram da acomodação da superficialidade para entrarem em zonas mais profundas, enfrentando ambiguidades, discutindo desajustes do comportamento individual e coletivo, recolocando-se, tanto em nível de ficção como no de realidade, diante da própria contradição, sempre presente, de modo mais crítico e criativo.

Ao trabalhar diretamente com crianças, adolescentes e professores, o grupo conseguiu com que eles se colocassem disponíveis para novas possibilidades, abrindo espaço para a investigação de linguagens no teatro, tendo como referência o produto e forma de organização de uma trupe teatral.

O grupo trouxe o recurso das formas animadas, enquanto pesquisa de linguagem cênica, para o fortalecimento da função simbólica na linguagem, abriu ao texto literário e especificamente ao teatral um espaço maior na escola, bem como possibilitou à criança, ao adolescente e ao professor uma vivência do espírito do coletivo, através da prática de grupo, trazendo para a ação do jogo teatral um pensamento crítico sobre a ação na vida real.

O relato da experiência dos alunos em sala de aula não deixa dúvidas quanto à liberdade de invenção que o experimentador ganha ao lançar mão dos recursos das formas animadas, enquanto metáfora. Os folguedos e brinquedos populares, por sua vez, preparam-nos para o trabalho, à medida que exigem atitudes, ações físicas e psíquicas na expressão individual e na vivência do coletivo.

O exercício reserva ao texto teatral um lugar sem hegemonia na montagem cênica, porém ainda necessário e importante, ao lado dos demais componentes da linguagem teatral.

Penetra na escola uma autonomia desta linguagem à proporção que a experimentação se liberta da soberania de um e outro elemento que a compõem. O ator, limitando o poder do texto, relaciona-se com o som, os objetos, o espaço e a luz, ação que atribui maior importância aos demais componentes teatrais na encenação. Com a valorização deste conjunto, a voz, o corpo e o movimento adquirem economia de signos, fortalecem a função simbólica de suas composições e, com isto, a plurissignificação teatral através da interpretação inventiva do ator, que se estende à expressão do boneco.

A leitura obtida dos projetos do GUTAC mostra que o artista, quando disponibiliza a sua linguagem dramatúrgica e cênica para o contexto escolar, através de uma ação teatral pedagógica, abre novos caminhos para os estudantes, professores e membros daquela comunidade, promovendo posturas de cunho estético e crítico-social.

A prática mostrou à escola que ela pode fazer teatro no ensino, transpondo-se do jogo dramático para uma efetiva produção teatral, onde os preceitos morais e a dicotomia teatro adulto–teatro infantil perdem força e barreiras conceituais que contrapõem o jogo dramático ao trabalho deixam de existir. Deste modo, esta prática nos estimula a repensar o modo de produção do teatro adulto e, conseqüentemente, o modo de produção da sociedade.

O caráter multiplicativo da linguagem de que se investiu o GUTAC explica-se pela metáfora krugliana do muro transposto e pela referência concreta de organização de grupo, de matriz tuoviana. Esta pluralidade habilita a sua linguagem como elemento de transformação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A linguagem verificada nos três grupos – Teatro União e Olho Vivo (TUOV), Ventoforte e GUTAC – confirma a hipótese de que ela atua como elemento transformador do indivíduo, e consequentemente do meio social, quando constituída pelos componentes políticos e estéticos de um projeto teatral, tomados como inseparáveis. O trabalho dos grupos mostra uma relação definida entre forma e material, atingindo resultados simbólicos através das formas animadas comungadas com os demais recursos, o que potencializa a energia do corpo e do objeto no palco, plurissignificando gestos, movimentos, espaços, liberando forças existentes nos objetos, na sua relação com o ator, materializando no palco a sensualidade, os desejos, paixões e conflitos humanos, redimensionando a humanidade do ato teatral.

A metáfora do boneco, muito mais do que recurso para driblar o autoritarismo e o contínuo estado de tensão do ser humano individual e social na busca de solução para seus problemas, serve para mostrar a ambiguidade, própria da linguagem de animação, atendendo aos propósitos da estética do popular com os quais os três grupos trabalham, verificado o estado dialógico com a proposta sociopolítica.

Eis algumas evidências dialógicas coligidas em *Bumba meu queixada* e *Pedro Palito e o monstro devorador*, pelo modo como se apropriam do material histórico e trabalham a curva artística:

Em ambos, os signos da máscara e dos adereços, dos figurinos e da cor, utilizados para identificar o espírito ardiloso e prepotente do patrão, ou do latifundiário e seus prepostos, ou do operário, ou do sem-terra, extraídos ou inspirados no tipo da *commedia dell'arte*, remetem às mesmas posições ideológicas e estéticas vistas no hieratismo do *Bread and Puppet* ou no didático Teatro Campesino chicano. Ambos definem-se pelo reaproveitamento dos folguedos, dos quais extraem muitos elementos da festa popular, como instrumentos de luta para estabelecer confronto de classes sociais – por exemplo, adereços da Bandeira do Divino como os paus e fitas, ou saltos provocadores da bexigada do Bumba.

A crítica, aliada ao humor do “morto-vivo” do *Bumba meu queixada* e dos bonecos sem vida que despencam do *status* de dominação social para caírem na fossa (sanitária) proletária de *Pedro Palito e o monstro devorador*, alinha-se na mesma metáfora do boneco vista no duplo do contador de histórias deste último, quando sofre a revanche, “a revolta da criatura contra o criador”. A mão invisível, “oculta nos bastidores”, é à força (des)ocultada, seja carregada num carrinho por um operário – no *Bumba...* –, seja jogada na fossa – no *...Monstro devorador*.

Nos dois espetáculos, a organização das cenas e a utilização da música são recriadas diretamente dos folguedos que sobrevivem na tradição rural, sustentando a temática extraída do momento social, contada pela fluência dos versos. Em um, a greve, em outro, a questão da terra. O maniqueísmo assumido em ambos possui o objetivo de despertar ou redespertar consciência de classe social e estimular a participação para o homem tornar-se o sujeito de sua história: o herói sai do seio do povo e o anti-herói, da categoria social dos latifundiários.

Esta postura, semelhante à da trupe do Teatro Campesino e à do *Bread and Puppet*, mostra que a ação do palco, em pontos geográficos e culturais tão diferentes, imprime um toque de universalidade na linguagem de cunho político, ao resgatar princípios do teatro tradicional para a atualidade, criando um novo tipo de espetáculo, para um novo homem, seja o de propaganda e de agitação, seja o satírico-social, ou de outro estilo.

A plurissignificação de *História de lenços e ventos*, vista na relação entre texto, ator, objetos e público, salta de 1974 para *Balada de amor no sertão* em 2006. Tanto no Ventoforte quanto no GUTAC, aparece uma linguagem constituindo-se em um daqueles momentos especiais para a compreensão do processo social de significação através da frugalidade sígnica teatral, necessária à simbologia.

A abordagem deste processo vem implícita na temática do amor, seja pela construção do Dragão, feito da união de frágeis lenços coloridos, seja pela estruturação do Beato Louro, feito do erotismo sublimado extraído do fetiche do vestido de noiva de Maria e da virilidade supersticiosa do pai. Em *História de lenços...*, quando a força do mal está imbatível, o fraco se fortalece pela força contida na fragilidade da seda e do algodão dos lenços. Em *Balada...*, quando a vida de Maria esvai-se em sangue no vestido de noiva e a paixão do seu pai só cava precipícios, a moça ressuscita para assumir outra identidade, fazendo do vestido de

noiva o seu estandarte de luta, o seu cavalo, e da superstição e do erotismo sublimado vindo do pai a proteção para o seu corpo de virgem, partindo para a missão social e religiosa com estes ingredientes.

A concepção cíclica da lei de reversibilidade, própria da cultura popular, faz-se presente em ambos os espetáculos. Um lança o protagonista Papel-Jornal para a morte, através do elemento fogo, o qual significa purificação, renovação. O outro faz o mesmo com Pedro Palito, que morre pelo fogo da bala e se salva pela água. Da “descida ao fundo do poço” vem o renascimento e recomposição de forças, estabelece-se o confronto entre consciente e inconsciente, os prazeres e sofrimentos são vivenciados num nível mais alto de consciência, tornando o humano um ser mais completo, com seus aspectos claros e escuros, masculinos e femininos.

A adução de elementos da cultura popular para as produções do *Bumba meu queixada*”, de *História de lenços e ventos* e de *Balada de amor no sertão* recebem tratamento dialógico entre a dramaturgia e a concepção de direção – “a técnica de interpretação, o tratamento visual, coreográfico e musical, o diálogo com recursos da cena internacional, tradicional ou contemporânea” (BRITO, 2006, p.249) –, fato que inclui a linguagem do TUOV, do Ventoforte e do GUTAC, ou de seus autores e diretores, na categoria do teatro popular, como mencionada por Souza Brito.

O popular trabalhado nestas produções confirma-se em sua universalidade, defendida por Ilo Krugli. Acrescenta-se a predominância de técnicas de encenação que o consubstanciam, vista a propensão dos três grupos: generalizar, sintetizar, acentuar determinados traços de personagens, nas figuras teatrais estilizadas que criaram, através da máscara, da maquiagem ou do figurino; desenvolver no ator a habilidade de lidar com objetos e acessórios; fazer uso do figurino não decorativo, de modo que situa o personagem, não só com leveza e agilidade etc. Enfim, confirma-se também muito do popular recomendado por Meyerhold, uma encenação polissêmica, atingindo níveis de profunda significação no palco.

Em resumo, vimos uma linguagem que, seja aportada na sala de aula ou no pátio de escola, seja na rua, no centro comunitário, na igreja, no cemitério ou mesmo na casa teatral, atua como elemento transformador.

O clima de singela compaixão humana ou de guerreira defesa dos deserdados ou a busca da completude humana destas três trupes realimentou-se do suor das favelas, das escolas, das bocas dos metrô, da poeira levantada do chão

batido de subúrbios paulistanos e sul-mato-grossenses. Cada um a seu modo, dentro do seu tempo e espaço e meio social determinado, como se estivessem ligados a uma única ação de um único programa, cumpriram suas metas. Sem submissão a qualquer espécie de programa partidário ou governamental, as trupes criaram sistemas próprios, projetos estético-políticos, submetendo-os à prova no tempo e no espaço.

Nascidos de uma história do teatro que se registra nas linhas do idealismo social marcado pelo ardor dos anos 1960 e 1970, estes militantes reinvestem na mesma luta, vestidos agora de educadores, que em humilde posição persistem no projeto da inseparabilidade entre estética e política que os dirige à rota da educação. Da escolha de vida se faz a concepção teatral. O jeito político e engajado do TUOV e o jeito junguiano do Ventoforte, que se ressaltam à primeira vista, não são suficientes para teoricamente enquadrá-los numa só corrente de grupo ou separá-los, pois ambos se alinham no compromisso de transformação da sociedade, antes pressupondo-a constituída pelo homem na concepção de Gramsci como uma composição de elementos puramente subjetivos e individuais e de elementos de massa, objetivos ou materiais, com os quais o indivíduo está em relação ativa. Se transformar o mundo exterior, as relações gerais, significa para o filósofo fortalecer e desenvolver a si mesmo, então as pessoas destes grupos também têm transformado este mundo ao longo de sua trajetória. Plantando ontem e ainda hoje “a linha cultural formadora das raízes do amanhã”, confirmam as predições da professora Luiza Barreto Leite e preparam-se para preencher, no futuro, o lugar reservado aos “clássicos” da categoria teatral em que atuam.

Lê-se na proposta comum aos três grupos teatrais uma espécie de desconstrução das pegadas dos valores e hábitos burgueses. Almejando destes se libertarem, construíram uma linguagem teatral de superação. O TUOV e o GUTAC conseguiram isto a partir do momento em que trilharam ações sem se desviar dos objetivos de socializar a produção e o conhecimento fora do reduto da classe social que tem acesso às casas teatrais convencionais. O Ventoforte não deixou de sobreviver da bilheteria desta classe, o que não o impediu de atingir também os mesmos objetivos, através dos formadores de opinião que pertencem a esta parcela de público.

Os projetos teatrais dos grupos que foram abordados neste estudo atestam a passagem do singular para o plural. Fato que se explica no discurso sobre a ação humana de Hannah Arendt (1987) quando tratamos do teatro como ação do homem.

A qualidade reveladora do discurso e da ação vem à tona na relação de convivência do coletivo. A revelação do agente no ato faz a ação ganhar seu caráter específico e seu sentido. Arendt ilustra o argumento, apontando a invenção do monumento ao “soldado desconhecido”, o qual demonstra essa necessidade do “quem”, para resgatar a dignidade humana. A revelação do agente, no discurso da ação examinada, possibilita uma reflexão sobre as causas e consequências dos desvios de destino de comunidade.

Neste sentido, os agentes da militância teatral se revelam. Tomemos como ilustração a opção de vida do grupo GUTAC, não como um coletivo impessoal, mas como indivíduos: contrariaram a ruptura do sujeito com seus irmãos quando resistiram a imposições ou seduções de várias ordens para estabelecerem e edificarem um projeto de vida na comunidade de origem, conforme vimos no Capítulo IV. Revelam-se como artistas engajados preocupados com a formação do público na periferia social de sua região.

Desta questão de compromisso, estabelece-se a relação de poder que provém da iniciativa e posteriormente da ação. O agente se transforma em poder, quando a iniciativa encontra adeptos. A ação exige dois tempos: o da iniciativa pessoal e da realização prática. A iniciativa pessoal excede os automatismos da natureza, fura o automatismo e funda um destino novo, abrindo sistemas. O sentido desta questão pode ser melhor apreendido se não nos furtarmos ao conceito gramsciano de homem, conforme observamos no Capítulo I.

A iniciativa é singular, pessoal. A ação começa pelo singular, mas só se perfaz pelo ato plural. Só com adesão se faz o poder, o qual significa resultado da ação quando esta cumpriu seu ciclo, o seu segundo tempo. O individual social e o individual político.

Neste sentido, quando vemos o TUOV e o Ventoforte fazendo adeptos, como o grupo GUTAC, e este por sua vez cultivando adesões, concluímos que os três, neste processo, disseminaram uma linguagem que se constitui em poder, à proporção que penetrou e ainda penetra no pensamento e na ação de seu público.

Estes artistas desencadeiam processos que se identificam como perspectivas transformadoras, à medida que rejeitam a imagem do homem e o espetáculo tradicional reduzidos à partição burguesa e que ancoram nas escolas e nas comunidades de periferia social, disseminando ideias e ações, para a construção do novo homem. Socializaram, não só o seu conhecimento, mas o sentimento despertado pela necessidade de mudanças, “de escolhas que correspondem a projetos dos autores inevitavelmente atravessados pela história e pelas ideologias” (RYNGAERT, 1996, p. 9).

TUOV e GUTAC, embora remanescentes do CPC, distanciaram-se do esquematismo estético para se aproximarem mais de uma preocupação que o Ventoforte herdou da matriz do La Barraca, ou mesmo de uma postura indicada pelos mestres, como Oswaldo Xidieh (BOSI, 1997, p. 45). Preocupação e postura que fazem uma singular combinação do conhecimento popular com o erudito. Sem se deixar render pela sedução da exaltação, não deixam de traduzir os sentimentos do povo em sua mais pura expressão, o que não os impede de aduzir as reapresentações e reelaborações do cotidiano popular e rústico, não como atitude nostálgica, mas como resposta às carências sofridas pelas comunidades.

Estes grupos desenvolvem e realizam os elementos constitutivos da individualidade à medida que ampliam uma atividade para o exterior, objetivada como transformadora das relações externas, seja com a natureza e com os outros homens, seja em diversos níveis e nos diversos círculos onde possa a sua linguagem penetrar.

A linguagem, seja ela teatral ou de outro âmbito, só transforma quando se realiza e se desenvolve voltada para esta atividade exterior. Neste sentido, a que se expressa pelo TUOV, pelo Ventoforte e pelo GUTAC apresenta-se como componente de transformação da sociedade.

Fica destas experiências, sem dúvida, um paradigma para grupos, mas, muito mais, um exemplo pelo qual políticas culturais do país poderiam pautar suas ações. Algo que, acontecendo paulatinamente ao lado de tantas outras conquistas sociais, tornaria a arte teatral útil no processo de desenvolvimento cultural do povo, o sonho de Vianinha que não morreu com ele no leito de um hospital.

O realismo crítico inspirado em Gramsci, a reformulação de conceitos e práticas, o popular de Boal ou o popular de Soffredini, o tom apolíneo do Arena ou o

dionisíaco do Oficina – um pouco de tudo isso foi lido nos três grupos em estudo. Um comportamento teatral multiplicado, definindo a autonomia de linguagem e também do ator, à medida que este esboça uma nova declaração de seus direitos e deveres, insistindo na perseguição de um ideal que o afasta das tentações do teatro comercial e dos simulacros estéreis do narcisismo.

O artista que se conduz por estas vertentes, reconhecido como suporte principal da sua teatralidade e como o locutor de uma linguagem que o mantém limpo, puro, com uma riqueza de expressão sem rivais, descobre a partir de então sua singularidade. Esta singularidade mantém seu estatuto de insubmissão, seu rompimento de fronteiras da tutela exercida pelas injunções sociais.

Enquanto o triunfo não vem pelas estruturas e superestruturas gramscianas, o teatro ressuscita a todo momento os seus heróis e seus personagens não param nunca de atuar: o Boi do Queixada, depois de ser esquartejado, levanta-se em festa, zombando dos supostos devoradores; o Jornal queimado ganha um outro cérebro, da fuligem de sua morte; Pedro Palito e Maria, depois de sete tiros no peito ou uma facada nas entranhas, levantam-se e vão defender o sertão ou pela cruz ou pela bala. Uma linguagem transformadora, sobretudo pela teimosia de construir um mundo melhor para o homem.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Maria de Abreu. **Teatro de formas animadas**. São Paulo: Edusp, 1993.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. 2. ed. Minas Gerais: Itatiaia/INL, 1982.

ANDRADE, Oswald de. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 1991.

ARAUJO, Celso. A fome na boca do palco brasileiro. **Correio Braziliense**, Brasília, 2 fev. 1980. Variedades, p. 23.

ARENDT, Hannah. A crise na educação. In: _____. **Entre o passado e o futuro**. Tradução de M. W. B. Almeida. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1988, p. 221-247.

_____. Ação. In: _____. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987, cap. 5.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello e tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1981.

BENJAMIN, Walter. Pobreza de experiência. In: **Documentos de cultura, documentos de barbárie**: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bole. Tradução de C. H. M. R. de Sousa et al. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1986.

BENSKY, Roger Daniel. **Structures textuelles de la marionette de langue française**. Paris: Nizet, 1969.

BENTLEY, Eric. **O teatro engajado**. Tradução de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

BETTI, Maria Sílvia. Nacional e popular. In: GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. **Técnicas latino-americanas de teatro popular**. São Paulo: Hucitec, 1979.

BORBA FILHO, Hermilo. **Fisionomia e espírito do mamulengo**. Rio de Janeiro: MINC/INACEN, 1987.

BORREL, Jeanini et al. **Marionnettes, les images d'un voyage**. Paris: Magnard, 1989.

BOSI, Alfredo. Cultura como tradição. In: BORNHEIM, Gerd et al. **Cultura brasileira: tradição/contradição**. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Teatro de Bertolt Brecht**. Organização e tradução de Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, v. 3.

BRITO, Rubens José Souza. Popular (Teatro). In: GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BUMBA meu queixada. Produção independente do TUOV, doada para o Arquivo do Centro Cultural de São Paulo. 1 fita de vídeo-cassete. VT – 198, AMM/CCSP – PMSP. Cópia autorizada para este estudo em 2007.

CARDOSO, Ivo. Entrevista. In: PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CARLSON, Marvin. **Teorias do Teatro**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1997.

CARRILHO, Sueli (Coord.). O teatro do GUTAC. In: **Relatório**. Comissão de apoio a projetos especiais, Departamento de Educação Artística, Núcleo de Educação, Secretaria de Educação – MS, Campo Grande, 1995. Fotocópia.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 3. ed. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d].

CAVINATO, Andrea Aparecida. **Uma experiência em teatro e educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável Ventoforte**. 2003. 267f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Arte Dramática, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

CENTRO CULTURAL JOSÉ OTÁVIO GUIZZO. Cantigas e Lendas. In: **Mostra de Arte**. Campo Grande, dez. 2004. Fôlder-programa.

CITELLI, Adilson. **Linguagem e persuasão**. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.

COELHO, Nelly Novaes. **O conto de fadas**. São Paulo: Ática, 1987.

CONFENATA. **Resoluções – II Congresso Brasileiro de Teatro Amador**. São Paulo: Confenata. Produção Cotaesp, 1981.

_____. **Resoluções – III Congresso Brasileiro de Teatro Amador**. São Paulo: Confenata. Produção Cotaesp, 1983.

CONVERSAS Folinescas: Idibal Piveta. Direção e edição: Zeca Rodrigues. Produção: Galpão do Folias. Apresentação e pesquisa: Reinaldo Maia. Depoimento: Idibal Piveta. Operadores de câmera: Flávio Tolezani e Zeca Rodrigues. São Paulo: Galpão do Folias, 2007. 1 DVD (80 min), color. Documentário.

CORREIO DO ESTADO. Grupos do Inecon percorrem escolas. **Correio do Estado**, Campo Grande, 4 dez. 1999. Caderno b.

CRUZ, Sérgio. Depoimento. In: **Memórias Teatrais**. Campo Grande, [s.d.]. 1 fita-cassete (90 min). Depoimento gravado na Escola Estadual Lúcia Martins Coelho, após apresentação do espetáculo *Pedro Palito e o monstro devorador*, na ocasião do I Encontro Estadual de Favelados-MS. Arquivo do GUTAC.

D'AVERSA, Alberto. Teatro Oficina. **Revista Dionysos**, Rio de Janeiro, nº 26, MEC/SNT/SEC, 1982.

DEGAINE, André. **Histoire du theatre dessiné**. Saint Genouph: Nizet, 2002.

DIEGUES JUNIOR et al. **Literatura popular em verso**. São Paulo: Edusp; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.

DUNCAN, Idara Negreiros. **Memórias Teatrais**. Campo Grande, 01 out. 1994. 1 fita-cassete (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na sede do GUTAC. Arquivo GUTAC.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989.

EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 4. ed. São Paulo: Ática, 1991.

ESPÍNDOLA, Neusa Albuquerque. **Memórias Teatrais**. Campo Grande, 10 nov. 1994. 1 fita-cassete (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na Escola Municipal “Coronel Sebastião Lima”. Arquivo GUTAC.

FERNANDES, Sílvia. Grupos teatrais. In: GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1990.

GARCIA, Clóvis. Mambembão: brasilidade supera defeitos técnicos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 jul. 1984.

GARCIA, Silvana. **Teatro da militância**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989a.

_____. **Literatura e vida nacional**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. **Maquiavel**: a política e o Estado moderno. Tradução de Luiz Mario Gazzaneo. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989c.

_____. **Os intelectuais e a organização da cultura**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 7. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989b.

GROTOWSKI, J. Tu eres hijo de alguien. **Máscara**, México, ano 3, n. 11-12, p. 69-75, Escenología, jan. 1993. Número especial de homenaje a Grotowski.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Um ato de resistência**: o teatro de Oduvaldo Vianna Filho. São Paulo: MG Editores Associados, 1984.

GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

GUTAC. Como transportar um conto clássico para a linguagem do teatro animado ou como animar a leitura através da linguagem do teatro. In:_____. **Documentos pedagógicos do grupo**. Campo Grande, 1996. Arquivo do GUTAC.

_____. Espetáculo Mamulengo Pantaneiro de Pedro Palito, o inzoneiro. In: **Projeto Circuito Teatro Popular-MS**. 2008. Fôlder. Arquivo do GUTAC.

GUTEMBERG, Costa. **Profetas do Nordeste**. Natal, RN: Lima, 1994.

GUZIK, Alberto. Pedro Palito, uma claudicante mas generosa defesa dos deserdados. **Jornal da Tarde**, São Paulo, 21 jul. 1984.

HISTÓRIA de Lenços e Ventos. **Espetáculos**. São Paulo, Arquivo Multimeios, Centro Cultural da Prefeitura de São Paulo, PR 2135, [s.d.]. Fotocópia.

HONZL Jindrich. A mobilidade do signo teatral. In: GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

JORNAL DA MANHÃ. Teatro Infantil nos bairros e zona rural de C. G. **Jornal da Manhã**, Campo Grande, 29 mar. 1985, p. 6.

JOSÉ, Emiliano; MIRANDA, Oldack. **Lamarca: o capitão da guerrilha**. 7. ed. São Paulo: Global, 1980.

JUNG, Carl Gustav et al. **El hombre y sus símbolos**. Traduzido do inglês por Luis Escobar Bareño. 2. ed. Madrid: Aguilar, 1974.

JUNG, Carl Gustav. **O eu e o inconsciente**. Tradução da Dra. Dora Ferreira da Silva. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

KOWZAN, Tadeusz. O signo teatral. In: INGARDEN et al. **A semiologia aplicada à arte dramática**. Porto Alegre: Globo, 1977, p. 62-77.

KRUGLI, Ilo. **Do grupo Cocuyo ao Ventoforte**. São Paulo, 6 nov. 2009. MP3 (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na sede do Ventoforte.

_____. **Experiências pedagógicas e o Ventoforte**. São Paulo, 9 dez. 2007b. 1 fita-cassete (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na sede do Ventoforte.

_____. **História de lenços e ventos**. Rio de Janeiro: Editora Didática e Científica, 2000.

_____. Importância de contar histórias. In: _____. **Documentos pedagógicos do grupo**. Arquivo do Ventoforte.

_____. **Os muros**. São Paulo, [s.d.]. Arquivo do Ventoforte.

_____. **Percurso histórico de Elias Krunglianski**. São Paulo, 26 maio 2007a. 1 fita-cassete (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na sede do Ventoforte.

LACOMBE, Ana Luiza. **A Escola Núcleo de Atividades Criativas (NAC)**. São Paulo, 10 dez. 2007. 1 fita-cassete (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na residência da entrevistada.

LEITE, Luiza Barreto. **Teatro e criatividade**. Rio de Janeiro: MEC-SNT, 1975.

LIMA, Mariângela Alves de. A caminho do melhor teatro do país. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 21 jul. 1984.

_____. Brincante. In: GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. *Foi no Belo Sul Mato Grosso*, peça de inegável originalidade. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jan. 1980, p.13.

LOPES, Rui Fontana. A verdade de uma festa popular: luzes e sombras. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p. 40. Arquivo do GUTAC, pasta da atriz Marilde Bello.

LUNA, Ive Novaes. **Música de festa para o encontro com Ilo Krugli**. 2007. 189 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

LUYTEN, Joseph M. **Sistemas de comunicação popular**. São Paulo: Ática, 1988.

MACHADO, Ana Maria. História de lenços e ventos. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jun. 1974. São Paulo, Arquivo Multimeios, Centro Cultural da Prefeitura de São Paulo, PR 2135, [s.d.]. Fotocópia.

MACKSEN, Luiz. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 8 fev. 1980. Caderno B.

MARTINS, Carlos Estevam. Repensando o CPC. **Movimento**, [s.d.], p. 8. Fotocópia. Arquivo do GUTAC.

MARTINS, Eliezer. **Pesquisa Cristina Mato Grosso**. Mensagem recebida por: <inecon@terra.com.br> em 10 maio 2008, 6:59h.

MATO GROSSO, Cristina. A noiva. In: **Prêmio Sesi de Teatro 95**. Coletânea dos melhores textos inéditos - 1995. Brasília: Sesi – DN, 1998.

_____. Balada de Amor no Sertão. In: **Prêmio Furnarte de dramaturgia – 2003**: Região Centro-Oeste: Teatro adulto. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.

_____. **Teatro Popular**: estética e política. Campo Grande: UFMS, 2007.

_____. **Cultura em questão**: uma reflexão sobre a sociedade, educação e arte em três ensaios. Campo Grande: Alvorada, 2009b.

_____. **Teatro em Questão**. Campo Grande: Alvorada, 2009a.

MENEGAZZO, Maria Adélia. **Do canto medieval do amor ao amor desencantado**. Campo Grande, 1995. Fôlder do espetáculo *A noiva*. Arquivo do GUTAC.

MEYERHOLD, V. **O teatro de Meyerhold**. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Prêmio Furnarte de dramaturgia – 2003**: Região Centro-Oeste: Teatro adulto. Maria Cristina Moreira de Oliveira – 1º lugar: *Balada de amor no sertão*. Carlos Luiz Costa Vieira – 2º lugar: *Noite mal dormida*. Sebastião Vicente - 3º lugar: *A exclusão*. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.

MOREIRA, Romildo. **20 atos de longos anos teatrais**: a história da Federação de Teatro de Pernambuco – FETEAPE. Recife: Feteape, 1996.

MOSTAÇO, Edécio. **O espetáculo autoritário**: pontos, riscos, fragmentos críticos. São Paulo: Proposta, 1983.

_____. **Teatro e política**: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.

NASCIMENTO, Bráulio. O ciclo do boi na poesia popular. In: DIEGUES JUNIOR, Manuel et al. **Literatura popular em verso**. São Paulo: Itatiaia; Edusp; Fundação Rui Barbosa, 1986, p. 191-265.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo; DITTRICH, Mairieli. **Teatro União e Olho Vivo**: uma perspectiva de longo prazo de Teatro para Comunidades. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume2/numero2/cenicas/Marcia%20Pompeu-Mairieli.pdf>. Acesso em: 29 abr. 2010.

NOGUEIRA, Márcia Pompeo. **Teatro com meninos de rua**: a prática de teatro do grupo Ventoforte. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003, cap. 3.

OLIVEIRA, Abigail de. **Memórias Teatrais**. Campo Grande, 06 ago. 1994. 1 fita-cassete (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na sede do GUTAC.

OLIVEIRA, Maria Cristina Moreira de. **O grupo GUTAC e o sentido do teatro**. 1995, 250 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 1995.

_____. A transversalidade dialógica através do “processo bumerangue” ator-boneco-ator, aplicado a um texto épico. In: SILVA, Sergio Armando da (Org.). **Pesquisa de interpretação**: aulas abertas. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Pós-Graduação, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2006, p. 36-38.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Cordel, intelectuais e o Divino Espírito Santo. In: BOSI, Alfredo (Org.). **Cultura Brasileira**. São Paulo: Ática, 2004.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEIXOTO, Fernando (Org.). **Vianinha**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. Teatro ao encontro do povo. In: ALCIONE et al. **Federico Garcia Lorca**. Rio de Janeiro: INACEN, 1987. (Coleção Exposições, v. III).

PERASSI, Richard. **Um teatro mágico para o fazer com imaginação**. Campo Grande, 1996. Fôlder do espetáculo *Rodovalho – teatro de sombras chinesas e máscaras*. Arquivo do GUTAC.

PIAGET, Jean. A classificação dos jogos e sua evolução a partir do aparecimento da linguagem. In:_____. **A formação do símbolo na criança**: imitação, jogo e sonho, imagem e representação. Tradução de Álvaro Moreira e Christiano Monteiro Oiticica. 3. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1990, p. 137-187.

PICON-VALLIN, Beatrice. Les larmes de Meyerhold ou les deux faces du théâtre d'art. In: BANU, Georges. **Les cités du théâtre d'art**: de Stanislavski à Strehler. Paris: Éditions Théâtrales; Académie Expérimentale des Théâtres, 2000, p. 103-115.

PROPP, Vladimir; MELETINSKI, E. **Morphologie du conte**. Les transformations des contes merveilleux. L'étude structurale et typologique du conte. Traductions de Marguerite Derrida, Tzvetan Todorov et Claude Kahn. Poétique/Seuil, 1970.

PUPPO, Maria Lucia de Souza B. **No reino da desigualdade**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

RAMOS, Luiz Fernando Ramos. Tropicalista (Teatro). In: GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

READ, Herbert. **A redenção do robô**: meu encontro com a educação através da arte. Tradução de F. Nuno. São Paulo: Summus, 1986.

RENAN, Iale. **Estudo de problemas brasileiros**: introdução doutrinária. Rio de Janeiro: Rio, 1978.

RIBEIRO, Oswaldo; MARTINS, Eliezer. **O TUOV e Um sonho de liberdade**. São Paulo, 3 jun. 2007. 1 fita-cassete (60 min). Entrevista concedida a Maria Cristina Moreira de Oliveira, na sede do TUOV.

RODRIGUES, Marly. **A década de 50**: populismo e metas desenvolvimentistas no Brasil. São Paulo: Ática, 1992.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. Revisão da tradução de Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SÁ ROSA, Maria da Glória. Pedro Palito ou o poder da palavra. **Correio do Estado**, Campo Grande, 6 dez. 1983, p. 5.

SÃO JOSÉ, Elisângela Cristiane Rozendo de. **Do lirismo medieval à contemporaneidade**: o processo transcultural em *Balada de amor no sertão*, de Cristina Mato Grosso. Projeto de pesquisa (mestrado) em Estudos de Linguagens, Código da Área/Subárea 8.00.00-2, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2009. Vigência: início março de 2009 e término em março de 2011, sob orientação do Prof. Doutor Wagner Corsino Enedino.

SAUSSURE Ferdinand de. **Curso de lingüística geral**. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo e Izido Blikstein. 9. ed. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

SELLTIZ, Claire et al. **Métodos de pesquisa nas relações sociais**. Tradução de Dante Moreira Locite. 2. ed. São Paulo: Herder, 1967.

SERRANO, Marisa. Tia Eva. **Diário da Serra**, Campo Grande, 30 out. 1985.

SILVEIRA, Nise da. **Jung**: vida e obra. 1. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SINIBALDI, Humberto. Anhanduizinho, meu amor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 13 jul. 1991.

SIQUEIRA, Maria Conceição Acioli. **Quando pirilampos desafiam faróis**. 2001. 175 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Arte Dramática, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

SOUZA, Márcio. **O palco verde**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.

TELES, Sílvia Fernandes. **Grupos teatrais**: percurso e linguagem. 1987. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1987, cap. 4.

TROTTA, Rosyane. Resistência (Teatro de). In: GUINSBURG, J. et al. (Orgs.). **Dicionário do teatro brasileiro**: temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VARELA, Noêmia. Movimento Escolinhas de Arte: imagens e idéias. **Fazendo Artes**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 2-7, MEC/Funarte, 1988.

VASSALO, Ligia. **O sertão medieval**: origens européias do teatro de Ariano Suassuna. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

VENTOFORTE. **A centopéia e o cavaleiro**. Texto do fôlder do espetáculo. Disponível em: <http://teatroventoforte.com.br/espc_1.htm>. Acesso em: 16 nov. 2009.

_____. **História de lenços e ventos**. São Paulo, 26 jun. 2006. 2 fitas-cassete (60 min). Gravação do espetáculo. Arquivo do GUTAC.

VIEIRA, César. **Bumba, meu Queixada**. São Paulo: Grafiti, 1980.

_____. **Em busca de um teatro popular**. 2. ed. São Paulo: CONFENATA/COTAESP, 1981.

_____. **Em busca de um teatro popular**. 4. ed. São Paulo: Funarte, 2007.

VIGOTSKY, Liev S. **Psicologia pedagógica**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **A formação social da mente**. Tradução de J. Cipolla Neto, L. S. M. Barreto, e Solange C. Afeche. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. **Psicologia da arte**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WEFFORT, Francisco. O populismo na política brasileira. In: FURTADO, Celso (Org.). **Brasil: tempos modernos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1968.

WILDE, Oscar. **Obras completas**. Tradução e organização de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

XAVIER, Albana. **Pedro Palito e o Monstro Devorador**. Campo Grande, 1983. Fôlder do espetáculo homônimo. Arquivo do GUTAC.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas pias populares**: histórias de Nosso Senhor Jesus Cristo e mais São Pedro andando pelo mundo. São Paulo: Edusp, 1991. (Coleção Reconquista Brasil, v. 173).

ZANOTTO, Ilka. **Diário da Região/A Notícia**, São José do Rio Preto, SP, 23 jul. 1986.