

UM NOVO CENÁRIO: conquistas e contradições do atual teatro de grupo brasileiro

A new scenery: achievements and contradictions of brazilian new ensemble theater

Christina Streva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO

135

Resumo: O artigo analisa conquistas e contradições do teatro de grupo brasileiro nas últimas décadas. Utilizando como caso de estudo a trajetória do grupo Ser Tão Teatro (PB), aponta-se como a universidade, a comunidade e as políticas públicas de incentivo ao teatro se entrelaçam na trajetória do grupo.

Palavras-chave: teatro de grupo; Ser Tão Teatro; universidade e sociedade.

Abstract: The article analyzes the achievements and contradictions of Brazilian ensemble theater in the last decades. Using as a case study the trajectory of Ser Tão Teatro (PB), it is shown how the university, the community and public policies interlace in the history of the group.

Keywords: ensemble theater; Ser Tão Teatro; university and society.

Nas últimas décadas, uma grande transformação no panorama cultural deu origem ao que se poderia chamar de um florescimento da prática do teatro de grupo que vem produzindo um momento singular de efervescência das artes cênicas nacionais sem precedentes na história do teatro brasileiro. Atualmente, encontram-se, em vários estados da federação, grupos de teatro consolidados, amadurecidos em suas formas artísticas, técnicas e organizativas, que apresentam continuidade de trabalho e produção,

em sedes estabelecidas e constante circulação. A atuação desses grupos tem se mostrado vital no contexto nacional por contribuir de forma significativa e inédita para a descentralização da atividade teatral (CARREIRA, 2010) e para a ampliação da relação entre teatro, cidade e sociedade (SANTOS, 2013).

No entanto, a despeito da importante função artística e social que esses coletivos vêm desempenhando em seus locais de atuação (muitas vezes, constituindo-se como os únicos agentes fomentadores da arte no seu entorno) e

do alto nível de profissionalização que muitos conseguiram atingir, a grande maioria dos jovens grupos brasileiros ainda sobrevive na precariedade, equilibrando-se na corda bamba, constantemente ameaçados pela dissolução e pela falência. Seus integrantes vivem na marginalidade, com ganhos pífios e instáveis, sem acesso a direitos trabalhistas, como licença maternidade ou contribuição previdenciária.

Ao longo deste texto buscaremos identificar alguns fatores que permitiram o surgimento e a amadurecimento de tantos grupos no recente cenário teatral nacional, bem como identificar os entraves, retrocessos e estagnações que ameaçam essa importante conquista, e que ainda impedem que o teatro de grupo possa de fato se consolidar como instrumento de oferta e fruição da vivência teatral pelos quatro cantos do país.

Das raízes da contradição

A inexistência de uma tradição de mecenato artístico e de políticas públicas contínuas fez com que até meados do século XX o modo de produção dominante no Brasil tivesse como eixo a bilheteria. Como aponta a pesquisadora Beti Rabetti (1998), o

projeto de modernização do teatro brasileiro empreendido a partir da década de 1940 e protagonizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) se espelhava em uma visão culturalista e internacionalista, em detrimento dos gêneros teatrais populares, considerados menores. O sucesso do TBC, ao longo de toda a década de 1950, tornou esse teatro modelo e referência para diversas companhias que surgiram posteriormente, seguindo seu modo de produção: por meio da bilheteria as classes urbanas elitizadas da sociedade paulistana pagavam a cultura moldada a seu gosto (MOREIRA, 2012).

Os grupos amadores atuaram como agentes de transformação em diferentes momentos do processo de modernização – como Os Comediantes que, em 1943, com direção de Ziembinski e cenário de Santa Rosa, produziram um marco na história do teatro nacional. Eram compostos por médicos, advogados, oficiais da aeronáutica, que faziam da atividade teatral uma ocupação secundária, livre das ingerências da profissionalização (MICHALSKI, 1995).

A busca pela diversificação do público e por temas e linguagens que permitisse colocar em cena uma identidade nacional e popular – que se inicia na década de 1950 e repercute na

década seguinte com o Teatro de Arena – não chega a se desenvolver plenamente. Movido pelo discurso ideológico que bania as investigações estéticas e os gêneros teatrais populares, considerados alienantes, esse movimento se interrompe com o golpe militar. Durante a ditadura, a combinação entre a censura e as difíceis condições de trabalho dissipa os coletivos e desestimula a formação de novos grupos (FERNANDES, 2000), ao mesmo tempo em que o “milagre econômico” elimina todo agrupamento que não possa ser enquadrado na categoria de empresa. Sem políticas públicas efetivas e com poucas empresas patrocinadoras, o teatro no Rio de Janeiro e em São Paulo se torna um apêndice da televisão, enquanto o teatro no restante do país sobrevive por meio de grupos amadores que, em condições precárias e marginais, combinam a atividade teatral com outras ocupações, realizando montagens esporádicas que raramente conseguem circular ou alcançar destaque. Nesse sentido, a cultura da produção teatral brasileira, até o final do século XX, não permitiu que o teatro atraísse um público mais amplo e diversificado, mantendo a atividade restrita às classes economicamente privilegiadas e

concentradas em um único eixo.

Na última década do século passado, importantes transformações no cenário nacional produziram sementes que vem gradativamente transformando a cultura da produção teatral no Brasil. A consolidação da democratização no país, especialmente a partir da década de 1990, fez com que muitos artistas, excluídos do mercado comercial, voltassem a se unir em grupos independentes para buscar formas alternativas de produção. Fruto dos novos tempos, da consolidação do sistema neoliberal e do enfraquecimento das ideologias políticas, esses grupos, apesar de diversos, apresentam uma característica básica que os diferencia de seus antecessores nacionais – a aspiração à profissionalização e, conseqüentemente, a necessidade de uma relação contínua e duradoura com o mercado.

Os pesquisadores brasileiros que se dedicam a estudar o panorama teatral contemporâneo são unânimes em apontar como marco histórico do início dessa transformação o I Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo realizado em Ribeirão Preto, em 1991. Nesse mesmo ano, surge a Associação Movimento Teatro de Grupo de Minas Gerais e, em 1993, se realiza o II

Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo. Trata-se, naquele momento, de eventos promovidos por alguns poucos grupos de diferentes regiões do país com o objetivo de estimular o intercâmbio artístico, a articulação política e de produzir um pensamento sobre seu fazer teatral.

Exceções no cenário nacional, esses grupos pioneiros foram fundados, na sua maioria, em meados da década de 1980, justamente uma época que considerada pelos estudiosos como a “era dos encenadores” (FERNANDES, 2013), na qual imperavam processos criativos hierarquizados e especializados, e um mercado teatral dominado por alguns poucos diretores, centrados no eixo Rio de Janeiro - São Paulo, com produções que envolviam altas cifras e eram voltadas para as classes favorecidas dos grandes centros e para os espectadores especializados.

Se, por um lado, é possível traçar analogias entre esses grupos das décadas de 1980-1990 com grupos fundados em décadas anteriores, como o Teatro de Arena e o Teatro Oficina, por outro lado, uma característica marcante os diferencia de seus antecessores nacionais: frutos dos novos tempos, da consolidação do sistema neoliberal e do enfraquecimento das ideologias

políticas, os grupos mais jovens, apesar de não ignorarem a dimensão política do fazer teatral, dão uma ênfase maior à qualidade e à consistência artística do trabalho, tanto no seu aspecto técnico quanto estético (SANTOS, 2013).

Essa preocupação se traduz em um tipo de fazer teatral que prioriza o processo criativo, sendo a dimensão espetacular apenas um dos aspectos de um contexto criativo mais amplo. A criação dos espetáculos demanda longos períodos de pesquisa e, por isso, os grupos tem dificuldades de se adequarem às rígidas regras do teatro comercial com sua exigência de prazos e retorno de bilheteria. Investem, ao contrário, em uma política de manutenção de repertório na qual espetáculos de gestação demorada ficam em cartaz por muitos anos e são facilmente adaptáveis para atender às possibilidades de apresentação nos mais variados espaços e ocasiões, já que o mercado de uma única praça não fornece oportunidades suficientes para manter os grupos durante todo o tempo (TROTТА, 2005).

A combinação entre o desejo de pesquisa e de treinamento contínuo com a necessidade de manutenção de repertório e a circulação como estratégia de sobrevivência demanda o

comprometimento de todos os integrantes em longo prazo e exige uma dedicação praticamente exclusiva ao trabalho. A continuidade se revela o traço definidor desse modo de fazer teatral, o que coloca os grupos diante de um paradoxo: prover a sobrevivência financeira dos integrantes para que possam permanecer unidos e dedicados ao ofício, praticando um teatro que não se pauta pelas exigências do modo de produção do mercado.

Na década de 1990, essas iniciativas reuniam pouco mais de uma dezena de grupos, verdadeiras exceções no panorama nacional. Com a criação do Movimento Redemoinho – Encontro Brasileiro de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, que teve edições em Belo Horizonte (2004 e 2005), Campinas (2006), em Porto Alegre (2007) e em Salvador (2008),¹ a iniciativa já contava com a participação de quase uma centena de grupos de todos os estados da Federação.

Unidos por um forte sentimento de *grupalidade* e por um modo de trabalho artístico que envolve a investigação contínua, o aprimoramento

técnico, o treinamento constante e que, portanto, demanda o comprometimento coletivo de média e longa duração para alcançar resultados significativos, esses coletivos inventam estratégias de sobrevivência e de sustentabilidade – venda de espetáculo, turnês constantes, apresentação em festivais, organização de oficinas, comercialização de produtos derivados dos espetáculos –, artifícios que lhes permitem manter uma relação direta com o público e uma política de repertório flexível que possa atender às diversas demandas desse mercado.

Essas estratégias de sobrevivência financeira, por sua vez, desdobram-se em uma série de tarefas cotidianas que extrapolam muito o trabalho artístico e os cuidados com figurinos, cenários e adereços. A exigência de profissionalização e o aumento da relação com um mercado cada vez mais complexo, que passou a exigir o conhecimento de leis de incentivo² municipais, estaduais e federais, além do acompanhamento de suas constantes alterações, trouxeram a necessidade de esses artistas dominarem um campo de conhecimento completamente novo, que inclui desde a

¹ Na edição de 2008, um racha entre os grupos suspendeu temporariamente o movimento nacional, que se diluiu em movimentos regionais. Em 2012, o Redemoinho se reestruturou e vem, desde então, promovendo novos encontros nacionais.

² A década de 1990 trouxe a implementação de leis de incentivo ao teatro. Para uma explicação minuciosa desses mecanismos, ver Avelar (2008).

constante elaboração de projetos e planilhas, exaustivas prestações de contas, planejamento e produção de longas turnês, confecção de vídeos, portfólios e clipagens até minuciosos detalhes jurídicos e contábeis. Na maioria das vezes, essas tarefas são distribuídas entre os próprios integrantes do grupo, que precisam cada qual se especializar em uma determinada área. Estamos, portanto, mais uma vez, falando de um modelo de gestão coletiva, porém agora de complexidade inédita, que demanda conhecimentos aprofundados e específicos para os quais a maioria dos artistas nunca se preparou.

Articulados em movimentos regionais e nacionais e ajudados, na primeira década do novo milênio, pelo bom momento vivido pela economia brasileira e pela inclinação popular de um governo de esquerda, esses grupos vêm conseguindo importantes vitórias na relação com o Estado, o que tem resultado na implementação de políticas públicas de apoio à permanência e à manutenção de coletivos; e também em tentativa de se conseguir uma distribuição mais igualitária das verbas de incentivo por todo o território nacional. Em São Paulo, por exemplo, a articulação política de grupos de teatro por meio do movimento Arte contra a

Barbárie resultou na conquista inédita da Lei de Fomento ao Teatro (lei 13.279/02), que já completou pouco mais de uma década e se tornou um marco na história do movimento de teatro de grupo no país.

Com mais de vinte anos de trajetória e inseridos num contexto diferente daquele no qual surgiram, os grupos fundadores do movimento se tornaram ícones dessa modalidade teatral, sendo admirados e reconhecidos tanto pelo público quanto por patrocinadores e gestores culturais. O Grupo Galpão reúne milhares de pessoas em suas apresentações e conta também, há mais de uma década, com o apoio exclusivo da maior empresa petrolífera do país.

Michael Foucault (2009) aponta que toda a sociedade cria em seu seio territórios de exceção. São espaços criativos que conseguem, das mais diferentes formas, abrigar grupos que desafiam o status quo, e que encontram formas de ação na contramão da sociedade. Ao contrário das utopias que, segundo ele, são “posicionamentos sem um lugar real”; as heterotopias são espaços diferenciados, regidos por uma noção própria de tempo, e que têm como função produzir novos imaginários e renovar os sonhos coletivos da sociedade. Nesse sentido,

esses grupos de teatro de pesquisa podem ser vistos como “heterotopias contemporâneas”: constroem territórios de ação que desafiam o modelo vigente. Plantam sementes que, ao germinar, alastram-se, desencadeando transformações artísticas, políticas e sociais no fazer teatral na atualidade.

A redescoberta do teatro de rua

Entre as estratégias de sobrevivência empreendidas por esses grupos, chama atenção a redescoberta do teatro de rua. O alto custo das pautas nos teatros dos grandes centros, bem como a escassez de edifícios teatrais na esmagadora maioria dos municípios brasileiros, levou muitos desses coletivos a buscar outro público. Não será por acaso que os grupos pioneiros desse movimento, ainda na década de 1990 – como o Grupo Galpão (MG), o Imbuaça (SE), o Tá na Rua (RJ) e a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (RS), que se tornaram referência para vários outros grupos posteriormente –, tenham originalmente começado sua prática teatral na rua, embora, ao longo de suas extensas trajetórias, tenham também se apresentado em espaços fechados.

A experiência contínua com o

teatro realizado no espaço público, que põe os artistas em contato direto com um público amplo e heterogêneo, diferente daquele do teatro convencional, fez com que esses artistas passassem a utilizar recursos cênicos característicos de gêneros teatrais populares, como o circo-teatro, a comédia de costumes, o teatro de revista, até então, conforme vimos na seção anterior, excluídos e discriminados no processo de modernização do teatro brasileiro. Além disso, a forte influência do Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski e as constantes visitas do Odin Teatret, de Eugenio Barba, ao Brasil despertaram o interesse pela pesquisa atorial e pelos princípios da antropologia teatral (CARREIRA, 2013). A vasta cultura popular brasileira tornou-se, gradativamente, uma rica fonte de matéria-prima para diversos experimentos no campo da atuação. O cavalo-marinho, o bumba meu boi, o frevo, a capoeira e também os ritos e festas brasileiras, os folguedos, o circo e a música popular invadiram as salas de ensaio e acabaram ecoando na cena desses coletivos. Um exemplo desse tipo de cruzamento é a antológica montagem de *Romeu e Julieta* realizada pelo Grupo Galpão, que aproximou o

clássico de Shakespeare da tradição popular mineira utilizando-se de cantigas de roda tradicionais, dialeto típico mineiro e elementos circenses, como as pernas de pau.

Da mesma forma que, em meados da década de 1950, foi perceptível a introdução de temáticas brasileiras no campo da dramaturgia nacional; o que se observa, nessas últimas décadas, graças especialmente ao trabalho dos grupos de pesquisa, é uma ampliação do campo da pesquisa atorial, especialmente, com a introdução da cultura popular, com toda a sua riqueza de manifestações, danças, folguedos e musicalidade típica atraindo cada vez mais o interesse de atores e diretores, e integrando-se ao universo do trabalho do ator.

Um desafio recente que surgiu a partir desse alargamento do campo da pesquisa atorial tem sido a necessidade dos cursos de formação de inserirem novos conteúdos em suas grades curriculares, incorporando técnicas tradicionais, como o circo, as danças folclóricas, a capoeira e o teatro de rua, até então excluídos da academia, de modo a atender essa demanda crescente.

Mas não foi apenas no sentido da incorporação da cultura popular que caminharam os experimentos teatrais que abandonaram o palco italiano. Em

outra vertente de investigação, o teatro no espaço público, reascendeu o interesse pela exploração da cidade como palco, cenário e personagem. Muitos grupos de teatro passaram a criar encenações de forma a interagir com os mais diversos locais da cidade aproveitando o valor simbólico desses espaços em suas encenações. É o caso, por exemplo, do trabalho do Grupo Vertigem de Teatro, de São Paulo, que idealizou suas peças em uma igreja, um hospício, um presídio e até no Rio Tietê. Já a Cia Marginal, do Rio de Janeiro, construiu o espetáculo *In_Trânsito* que se desenvolve dentro dos vagões e das estações da Super Via. Inspirado na Odisseia, de Homero, a encenação traça uma analogia do épico retorno de Ulisses para casa após a guerra, com o tumultuado traslado diário dos moradores das periferias às suas casas após a jornada de trabalho.

Marvin Carlson (1989) percebe nesse fenômeno uma tendência mundial, mas faz questão de apontar que essa não é uma novidade da cena teatral contemporânea. Ao contrário, desde sua origem, afirma o pesquisador, o teatro nasceu enraizado na cidade e soube aproveitar o valor simbólico dos espaços a serviço da encenação. Voltando às origens do teatro na Grécia Antiga, mas também ao teatro medieval

e as experiências das décadas de 1960 e 1970, Carlson lembra que o teatro, em diversos períodos da história do ocidente, também foi utilizado como um poderoso instrumento na produção de significado nos espaços da cidade.

A montagem itinerante de *Dom Quixote*, pelo Grupo Teatro que Roda de Goiânia, dirigida por André Carreira, que circulou por todos os estados do Brasil e por algumas cidades do exterior, incorpora a arquitetura e os acontecimentos de cada cidade na qual se apresenta ao roteiro do espetáculo, dialogando com seus espaços, e pegando de surpresa o público desavisado das ruas. Carreira (2009) nomeia essa prática de “teatro de invasão”. Segundo ele, ao instalar-se de forma consciente nos espaços da cidade, o teatro rompe com o que reconhecemos como cotidiano, desorganizando fluxos, e alterando a percepção que os indivíduos têm desses espaços. Mesmo após o término da experiência teatral, ele frisa, essas impressões mantêm-se vivas na memória dos indivíduos que transitam por esses locais, ganhando um caráter permanente.

A disseminação do teatro de rua por terras brasileiras despertou o interesse por grupos que trabalham essa modalidade em outros países e que

passaram, cada vez com mais frequência, a serem convidados para visitar o Brasil (CARREIRA, 2013). Viu-se, também, como consequência dessa tendência, o surgimento de uma série de festivais e mostras de teatro voltados a essa modalidade de teatro. É o caso, por exemplo, do Festival de Teatro de Rua de Porto Alegre, da Mostra SESC de Teatro de Rua de São Paulo, do Encontro Nacional de Teatro de Rua de Angra dos Reis, da Mostra de Teatro de Rua Lino Rojas, etc. Também outros festivais, tradicionalmente voltados para apresentações no palco, passaram a abrigar mostras e abrir espaço para o teatro realizado fora do edifício teatral.

Cada vez mais grupos que nunca haviam trabalhado na rua, incorporam em seus repertórios um ou mais espetáculos realizados em espaços públicos como é o caso, por exemplo, dos grupos Clowns de Shakespeare (RN), Bagaceira de Teatro (CE) e Magiluth (PE). Outros coletivos optam por se dedicar exclusivamente a essa modalidade teatral. É o caso, por exemplo, do Grupo Garajal e do Grupo Caretas de Teatro, ambos do Ceará, e também do grupo Quem Tem Boca é Pra Gritar, da Paraíba.

A articulação nacional de

coletivos de rua desencadeou o surgimento, em março de 2007, da Rede Brasileira de Teatro de Rua, que vem garantindo conquistas significativas para esse segmento de artistas como, por exemplo, o implemento, pela FUNARTE, do Prêmio Artes Cênica na Rua, que premia anualmente, desde 2009, espetáculos que aconteçam no espaço público.

Vivemos, atualmente, um período extremamente fértil no que diz respeito aos experimentos realizados tanto em locais públicos quanto em espaços alternativos. A disseminação da prática do teatro de rua por grupos de todo o país fez aflorar pesquisas que cruzam essa modalidade teatral com várias outras linguagens, o que vem resultando em formas híbridas e em um cenário extremamente diversificado de experiências (CARREIRA, 2013). Enquanto alguns grupos como a Brava Companhia de Teatro, de São Paulo, e o Levanta Favela, de Porto Alegre, seguem a tradição de um teatro mais explicitamente político, outros grupos, como o Circo Artetude de Brasília, o Teatro de Anônimo do Rio de Janeiro, e o Bastet Teatro de Goiânia encontraram na rica tradição do circo brasileiro a matéria prima para construção de suas encenações. Já o De Pernas Para o Ar – Grupo de Teatro (SC) cruza o teatro de

rua com o teatro de bonecos, enquanto o Cirquinho do Revirado (SC) foi buscar na tradição da bufonaria medieval a inspiração para sua investigação artística.

Uma nova cartografia

O movimento do teatro de grupo contribui também para a ampliação da relação dos grupos de teatro de pesquisa com o Estado, ao constituir-se como um importante canal de diálogo e de pressão desses grupamentos na luta por políticas públicas mais inclusivas e transparentes que vem, por sua vez, transformando a cartografia do teatro brasileiro.

A década de 1990 inaugura as leis de incentivo na cultura brasileira. Até muito recentemente predominava no país a chamada “política de balcão”, que favorecia os produtores e diretores mais influentes dos grandes centros com elencos midiáticos e estrelas televisivas - os únicos a terem acesso aos gerentes de marketing das grandes empresas e estatais, sediadas no eixo Rio-São Paulo. Cabia exclusivamente aos ocupantes desses cargos a responsabilidade pela escolha dos projetos a serem patrocinados, sem que fossem exigidos critérios claros e transparentes. Artistas de regiões mais

remotas e sem grande apelo midiático sequer conseguiam disputar as verbas de incentivo.

A articulação dos grupos de teatro em movimentos regionais e nacionais aumentou consideravelmente a representatividade desses coletivos. Aliada ao crescente fortalecimento da democracia nacional, ao bom momento vivido pela economia brasileira na primeira década do século XXI e, especialmente, à inclinação popular de um governo federal de esquerda, a organização dos coletivos em movimentos ajudou na conquista, ainda que parcial, de antigas reivindicações dos grupos de teatro. Nos últimos dez anos, por exemplo, as estatais (mas também, cada vez mais, as empresas privadas) substituíram a velha política de balcão pela realização de editais públicos e transparentes, acessíveis aos artistas de todo o país, e por um processo de seleção realizado por comissões de especialistas contratados para avaliar a relevância artística e a contrapartida social de cada proposta.

Em São Paulo, a conquista da já citada Lei de Fomento ao Teatro (lei 13.279/02), escrita pelos próprios artistas em grande parte provenientes dos grupos de teatro da cidade, completou pouco mais de uma década

apoiando o trabalho de grupos de pesquisa continuada e exigindo em troca contrapartidas sociais – em geral, por meio do compartilhamento da pesquisa, da pedagogia e da metodologia dos coletivos, para a formação de público em sua comunidade.

O pesquisador Valmir Santos (2013), ao analisar os resultados de dez anos da Lei de Fomento na cidade de São Paulo, percebe uma transformação do mapa cultural da cidade. Segundo ele, o investimento contínuo ao longo de uma década, aliado à exigência de contrapartida social para obtenção dos recursos, incentivou a ocupação e a permanência de vários grupos em áreas tradicionalmente excluídas da oferta de atividades artísticas. Esse fato vem acarretando tanto a participação do público e o acolhimento do grupo pela comunidade como, no trabalho artístico dos coletivos, a incorporação de questões extraídas da realidade do entorno. A integração entre o grupo e a sociedade reaviva uma importante função do teatro: o fortalecimento das coletividades e das identidades.

A transformação da cartografia do teatro, com implicações artísticas, políticas e sociais, no restante do país, também se verifica, embora em menor

escala, em outras cidades – pela ação dos fundos e leis municipais e estaduais de incentivo à cultura. Os editais federais passaram a adotar critérios de descentralização e as comissões de avaliação costumam incorporar representantes das diversas regiões do país. É perceptível o aumento da circulação de atividades teatrais por todo o território nacional e uma equalização na distribuição das verbas de incentivo pelas diversas regiões brasileiras. Por outro lado, para se enquadrar no modelo dos editais, os grupos de teatro precisam dominar um campo de conhecimento extremamente amplo e complexo que inclui desde o conhecimento de leis de incentivo municipais, estaduais e federais, e o acompanhamento de suas constantes alterações, até a elaboração de projetos e planilhas, das detalhadas prestações de contas, o planejamento e produção de longas turnês, a confecção de vídeos, portfólios e clipagens, os minuciosos detalhes jurídicos e contábeis. Como, na maioria das vezes, não contam com um produtor profissional, essas tarefas são distribuídas entre os próprios integrantes do grupo, que precisam cada qual se especializar em uma determinada área.

Mais uma vez estamos diante de

um paradoxo: se não se enquadram nas oportunidades de fomento, os grupos estão fadados à extinção por inviabilidade financeira; se, por outro lado, buscam enquadrar-se nas oportunidades que o atual mercado oferece, correm o risco de tornarem-se verdadeiras empresas, gastando mais tempo com demandas administrativas do que de fato com suas pesquisas artísticas. Tornam-se também incapazes de tomar para si as rédeas do seu próprio futuro que está sempre suscetível aos altos e baixos das conquistas de editais. Cabe perguntar: como conciliar o risco, a necessidade de mergulho no desconhecido, do perder-se primeiro para encontrar novos caminhos depois, tão inerentes a esse tipo de fazer teatral, em meio às exigências de um mercado que aproxima cada vez mais o teatro de um negócio?

Grupo, universidade e cidade – o Grupo Ser Tão Teatro

Um fator importante para o surgimento de novos grupos em vários estados da federação foi a implantação de cursos de teatro nas Instituições de Ensino Superior. O processo de expansão dos cursos de nível superior

foi acelerado com o lançamento do Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI) do Ministério da Educação, cuja meta era dobrar o número de alunos nos cursos de graduação em dez anos. O surgimento do grupo Ser Tão Teatro se deu em 2007, mesmo ano de lançamento do REUNI e junto com os novos cursos da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o que pode exemplificar o fenômeno que se verificou em outras cidades e regiões do país. Os novos cursos de Licenciatura em Teatro e de Bacharelado em Interpretação incentivaram o deslocamento de professores do eixo Rio-São Paulo, ampliando o intercâmbio, e propiciando a montagem de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, que se tornou a primeira montagem do coletivo paraibano.

A peça de Jorge Andrade mobilizou os estudantes pela percepção de que temas como o isolamento social, o analfabetismo e o fanatismo religioso possibilitavam um vínculo entre a situação no sertão mineiro de 1950, retratada no texto, com a realidade recente da zona rural paraibana. A oportunidade de encenar o texto surgiu quando a Secretaria de Incentivo ao

Ensino Superior (SISU), do Ministério da Educação, lançou o Prêmio Jovens Artistas. A verba recebida permitiu que o departamento adquirisse equipamento técnico, material de cenário e figurino, vale transporte para os participantes e confecção de material gráfico para divulgação do trabalho. Foi possível, então, iniciar o processo de pesquisa e montagem, com a participação de professores do Curso de Teatro da UFPB, cujo resultado foi apreciado no campus da universidade e também em espaços tradicionais da cidade de João Pessoa, como o Theatro Santa Roza.

Em 2008, o Ser Tão Teatro – agora reestruturado e com um grupo menor de participantes – foi convidado a integrar o recém-criado Movimento A Lapada, que reunia outros grupos teatrais da Paraíba (Piollin e Alfenim), do Rio Grande do Norte (Estandarte e Clowns de Shakespeare) e do Ceará (Bagaceira de Teatro e Máquina). O objetivo era promover o intercâmbio artístico e a articulação política entre os coletivos da região. A Lapada permitiu o contato e o conhecimento de pares – dentre eles, grupos com muitos anos de estrada, de definida maturidade artística e administrativa. Como resultado, o Ser Tão organizou a Mostra de Teatro de Grupo que, além de espetáculos e

oficinas com os coletivos da região, promoveu o diálogo entre artistas e representantes das instituições de apoio à arte e à cultura no Estado.

A realização do evento conscientizou o grupo da importância de sua necessária aproximação com a cidade. O efetivo intercâmbio com coletivos mais consolidados fizeram perceber a importância da área pedagógica no trabalho do grupo, bem como da necessidade de cada integrante se instrumentalizar para se tornar também um agente multiplicador do trabalho.

A prática de compartilhamento motivou o convite ao Clowns de Shakespeare, de Natal (RN), para o desenvolvimento de um projeto de montagem e circulação do espetáculo *Farsa da Boa Preguiça*, de Ariano Suassuna. Com direção compartilhada entre Fernando Yamamoto e Christina Streva, os dois grupos passaram cinco meses juntos, entre o processo de encenação e a circulação do espetáculo. A parceria com aquele grupo, que prima pela qualidade da pesquisa musical, levou os integrantes do Ser Tão Teatro a se dedicar a instrumentos, aprendendo a tocar e a cantar simultaneamente à atuação. O processo compartilhado amadureceu e fortaleceu o grupo Ser

Tão Teatro em vários sentidos, ampliando seu senso de identidade e de comprometimento coletivo.

Constituindo sua sede num galpão alugado no centro histórico de João Pessoa, espaço rodeado pela comunidade do Porto do Capim, o grupo foi realizando gradativamente ações de intervenção, com apresentações e oficinas no próprio galpão ou no Largo São Frei de Gonçalves, em frente à sede. O terceiro espetáculo foi produzido em 2011 e partiu do tradicional texto *O Coronel de Macambira*, do pernambucano Joaquim Cardoso, para uma dramaturgia própria, concebida em sala de ensaio. A investigação rítmica e corpórea do cavalo-marinho, folguedo típico da Paraíba e de Pernambuco, levou-nos a aprofundar a pesquisa nas matrizes populares da cultura brasileira e se revelou uma técnica potente e singular para o desenvolvimento do trabalho energético dos atores. Estreado na cidade de Penedo, interior do Alagoas, o espetáculo seguiu pelas principais cidades banhadas pelo Rio São Francisco e, em seguida, apresentou-se pela primeira vez em capitais do sudeste brasileiro.

A intensidade da circulação e a dificuldade em conseguir patrocínio

para uma nova produção motivaram a composição de um repertório, com a remontagem de *Farsa da Boa Preguiça*, desta vez com elenco exclusivo do Ser Tão Teatro. Ao mesmo tempo em que participa de eventos, o grupo mantém seus projetos próprios de circulação, sempre realizados através de editais públicos, pelo interior e pelas capitais de vários estados.

O espetáculo *Flor de Macambira* integrou o grupo ao circuito nacional de festivais, mostras e projetos de intercâmbio, registro e memória do teatro brasileiro. E, ao final de três anos em cartaz, os números revelam o investimento na itinerância: uma centena de apresentações em dezenas de cidades e estados brasileiros.

Contradições e desafios

A trajetória do Ser Tão Teatro reflete um momento favorável e profícuo da história recente do teatro de grupo no Brasil. Sua constituição foi possível graças à combinação das oportunidades oferecidas pela universidade, que forneceu solo fértil, espaço e tempo de pesquisa e uma atmosfera criativa; pelos incentivos públicos conquistados através de editais, garantindo recursos para o

grupo sair do isolamento, enfrentar as deficiências e capacitar-se. Mas, ao se profissionalizar, o grupo se tornou também refém dessas mesmas políticas públicas que o beneficiaram. Como são raros e difíceis os apoios para a manutenção, o coletivo se vê obrigado a encontrar formas de adaptar suas aspirações artísticas e suas necessidades mais prementes às exigências e particularidades de cada edital. O resultado desses processos seletivos se deve a inúmeros fatores que independem da atuação e do trabalho do grupo. Na maioria das vezes, o acompanhamento da execução dos projetos é falho ou inexistente, fazendo com que projetos – mesmo que bem executados – não tenham qualquer garantia de continuidade. As ações se tornam pontuais, restringindo e comprometendo seu alcance e seus resultados e o grupo tem que recomeçar praticamente do zero a cada término de projeto, sem saber como conseguirá sobreviver dali em diante.

Ferdinando Taviani (1991) afirma que todo grupo precisa combinar períodos de introversão e de extroversão, ou seja, equilibrar fases de pesquisa, aprofundamento e investigação artística às fases de circulação, troca e intercâmbio com

outros grupos e com o público. Mas a descontinuidade e a incerteza das políticas públicas tornam impossível qualquer planejamento de médio ou longo prazo. As ações do coletivo são pautadas muito mais pelas oportunidades que surgem com os projetos beneficiados do que, de fato, por seus anseios e necessidades. A dificuldade de obter apoio para uma nova montagem nos últimos três anos, aliada à fatura de ofertas de circulação, por exemplo, colocou o Ser Tão Teatro em um trânsito frenético e incompatível com o aprofundamento da investigação artística.

Ademais, quando aprovados, os projetos geram uma intensa demanda administrativa, com os integrantes do grupo frequentemente imersos em tarefas burocráticas e sufocados por prazos, relatórios, tabelas, prestações de contas, etc. A carga administrativa de um grupo de teatro de pesquisa é muito semelhante àquela de uma empresa que visa o lucro, apesar dos rendimentos de um coletivo teatral serem baixos e de seus integrantes sobreviverem marginalmente, sem condições para manter um plano de saúde e sem previsão de férias remuneradas, licença maternidade, aposentadoria ou qualquer outro benefício social.

Enfim, e em última análise, o Ser Tão reflete as conquistas e os avanços desse contexto mais favorável à formação de novos coletivos que experimentamos nesta última década. Mas reflete também as dificuldades e desafios que vários outros jovens grupos brasileiros vêm atravessando, a fim de permanecerem ativos no cenário atual das artes cênicas.

*Artigo recebido em 02/04/2014
Aprovado em 28/02/2014*

Referências bibliográficas

AVELAR, Romulo. *O avesso da cena: notas sobre produção e gestão cultural*. Belo Horizonte: DUO, 2008.

CARLSON, Marvin. *Places of Performance*, London, Ithaca: Cornell University Press, 1989.

CARREIRA, André. Ambiente, fluxo e dramaturgias da cidade: materiais do Teatro de Invasão. *O Percevejo online*, v.1, jan-jul 2009.

CARREIRA, André. Teatro de rua. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, 2013.

FERNANDES, Sílvia. *Grupos teatrais: anos 70*. São Paulo: Unicamp, 2000.

FERNANDES, Sílvia. A encenação. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências

contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, 2013.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços – Heterotopia. In: *Ditos e Escritos III Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo: Hucitec, 1995.

MOREIRA, Luiz Carlos. There Is No Alternative. In: DESGRANGES, Flávio; LEPIQUE, Maysa (Org.). *Teatro e vida pública*. São Paulo: Hucitec/Cooperativa Paulista de Teatro, 2012.

RABETTI, Beti. História do teatro como história da cultura: ideários e trajetos de uma arte entre rupturas e tradições. *Folhetim-Teatro do Pequeno Gesto*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 27-36, 1998.

SANTOS, Valmir. Instabilidades na recepção crítica ao teatro de pesquisa. In: *Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*. Rio de Janeiro: 27/03/2013. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/author/valmir-santos/> Acesso em 08/01/2014.

TAVIANI, Ferdinando. História do Odin Teatret. In: BARBA, Eugenio (Org.). *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1995.

TROTTA, Rosyane. Teatro e Estado. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. J. Guinsburg e João Roberto Faria. São Paulo: Perspectiva/Edições Sesc SP, 2013.