

TEATRO COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMAÇÃO SOCIAL: AS OFICINAS DO GRUPO ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

THEATER AS AN INSTRUMENT OF SOCIAL TRANSFORMATION: THE WORKSHOPS OF THE ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ GROUP

Magdalena Sophia Toledo
Universidad Alberto Hurtado - Chile

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a Oficina de Teatro Livre e a Oficina para Formação de Atores da Escola de Teatro Popular do grupo Ói Nóis Aqui Traveiz de Porto Alegre. A partir de uma perspectiva etnográfica, através da observação participante centrada na convivência com o grupo, procuro identificar de que modo as práticas pedagógicas do grupo contribuem para uma ampliação dos sentidos e das possibilidades de um teatro político.

Palavras-chave: Oficinas de teatro; Ói Nóis Aqui Traveiz; teatro político

Abstract: This article proposes a reflection on the Free Theater Workshop and the Actor Training Workshop of the Popular Theater School of the Ói Nóis Aqui Traveiz group in Porto Alegre. From an ethnographic perspective, through participant observation focused on living with the group, I try to identify how the group's pedagogical practices contribute to an expansion of the meanings and possibilities of a political theater.

Keywords: Theater workshops; Ói Nóis Aqui Traveiz; political theater

Recebido em 31/08/2022

Aceito em 08/09/2022.

É na Terreira que o teatro experimenta
 Manifesta e oficina o desejo popular
 De tanta gente que precisa de alegria
 Fantasia, ousadia, espaço pra falar
 É nesse tom que manifesto o orgulho
 O carinho, o entusiasmo, nessa voz com emoção
 Com discussão, com inclusão
 É instrumento, teatro popular
 (música do grupo Ói Nós Aqui Traveiz)

A noção de genialidade permeia a visão ocidental de arte de modo a transformar-se em senso comum. Ao artista é dado o suposto *status* de gênio, como um talento nato e único, e à arte, conseqüentemente, uma trans historicidade só inteligível mediante a compreensão do caráter de essência que lhe é atribuído. Segundo Bourdieu (1998), “esta experiência, no que ela tem aparentemente de mais singular (...), é uma instituição que é produto da invenção histórica e cuja necessidade e razão de ser só podem ser realmente apreendidas mediante uma análise propriamente histórica” (BOURDIEU, 1998, p. 283).

Esta crença, identificada no interior do campo artístico e fora dele, revela uma tentativa de diferenciação, essencial para a constituição de fronteiras em todos os campos. Neste caso, a diferenciação seria justificada através da noção de talento, entendido enquanto manifestação de um dom. Esta necessidade de diferenciação também é apontada por Price (2000), quando aborda o que chama de “mística do conhecedor de arte”, que significa a crença, dentro e fora do campo artístico, de que, assim como há um talento inato que faz o artista ser o que é, também há uma aptidão, qualificada como *senso estético* e *bom gosto*, inerente aos críticos de arte. A figura do gênio é, aliás, indissociável à do *conhecedor de arte*, pois só este está apto a reconhecer-lo e defini-lo enquanto tal, legitimando, conseqüentemente, sua

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

obra como *arte*, permitindo sua entrada nos circuitos reconhecidos. Segundo Price,

A capacidade de discriminar (ou, mais precisamente, de *ser discriminante*) é, incontestavelmente, a habilidade mais essencial do Conhecedor. (...) Em termos de seu poder de discriminação, especialistas reconhecidos representam um caso extremo dentro de um fenômeno cultural muito mais amplo, pois todos em nossa sociedade aspiram à maestria desta faculdade em algumas (selecionadas) áreas da vida. (PRICE, 2000, p. 34)

O que estaria em jogo, entretanto, é quem está apto a discriminar e por quê. E Price analisa que, embora a ideologia dominante no campo artístico seja a do *gosto natural*, uma espécie de talento inato que o *conhecedor de arte* teria para saber reconhecer e apreciar uma *verdadeira obra de arte* – que seria, de certo modo, o duplo do talento do artista para produzi-la – o que se percebe, com uma análise mais apurada, é um “padrão de escolha comportamental baseada em gostos adquiridos através da ‘educação’” (PRICE, 2000, p. 39). Ou seja, por detrás de um discurso fundante baseado numa crença do livre acesso de todos à produção e à apreciação da arte (uma vez que isto seria uma questão simplesmente de *talento* para produzi-la ou *bom gosto* para saber apreciá-la), encontra-se uma clivagem produzida por processos de educação e acesso ou não a campos de conhecimento específicos. Voltemos a Bourdieu em sua análise do campo artístico:

O olhar do amador de arte do século XX é um produto da história, embora surja a si próprio sobre a aparência de dom da natureza. Assim, pelo lado da filogênese, o olhar puro, capaz de apreender a obra de arte como ela exige que seja apreendida, em si mesma e por si mesma, enquanto forma e não enquanto função, é inseparável do aparecimento de produtores animados de uma intenção artística pura, ela própria indissociável da emergência de um campo artístico autônomo, capaz de pôr e de impor os seus próprios fins contra as exigências externas. Mas, pelo lado da ontogênese, esse olhar está associado às condi-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

ções de aquisição extremamente particulares (...) o que significa, diga-se de passagem, que a análise de essência quando omite essas condições, universalizando dessa forma o caso particular, institui tacitamente em norma universal de qualquer prática que pretende ser estética as propriedades bem específicas de uma experiência que é produto do privilégio, quer dizer, de condições de aquisição excepcionais. (BOURDIEU, 1998, p. 284-285)

Sendo assim, podemos considerar que a noção de estética pura e de olhar puro, fundantes do campo artístico – este, por sua vez, circunscrito pelo discurso do talento inato – o permeiam como um todo. Assim, apesar das especificidades de subcampos como a música, o teatro ou as artes plásticas, podemos considerar a análise de seus modos de produção e reprodução uma ferramenta útil para refletir sobre as limitações de acesso da maioria da população (sobretudo as periféricas) a círculos restritos como os circuitos oficiais de arte, tanto na condição de público, como – ainda mais – na de produtores.

A partir desta reflexão inicial, proponho discutir algumas premissas de formação do grupo teatral Ói Nós Aqui Traveiz, de Porto Alegre. O grupo mais antigo em atividade contínua na cidade (o que acaba por inseri-lo, necessariamente, no espectro de seu campo artístico) evidencia, desde seu discurso de fundação até seu trabalho de criação e práticas pedagógicas, a oposição às definições centrais para o campo artístico – tais como a noção de talento inato, o formato interno especializador (tensionado por sua opção pela “criação coletiva” e questionamento da hierarquização de funções vinculadas às montagens teatrais) – e até mesmo de denominações habituais do campo, começando pela rejeição primeira ao conceito de “ator”.

Como forma de questionamento a esta categoria tão central para o teatro, o grupo propõe a categoria “atuador” para definir seus integrantes. Atuador seria, assim, além do ator engajado politicamente, atuante, um/a artista que se envolvesse com todos os níveis do processo de criação artística, sem o estabelecimento de uma hierar-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

quia entre atores, diretores e outras funções dentro de um espetáculo, o que vincula este termo também à opção pela criação coletiva que caracteriza o grupo. O termo também aparece no sentido de acabar com a ideia corrente de máscara teatral, vinculada à noção de representação: o ator, mais que representar, busca um tipo particular de vivência e engajamento com a personagem que parte de seu processo de criação, e se completa com uma troca intensa com o público, co-participante de seus espetáculos, nomeados de “teatro de vivência”.

Assim, sublinhando o aspecto político de suas opções estéticas, buscarei refletir sobre como as Oficinas de Teatro Livre promovidas pelo grupo desde 1985 e sua Oficina para Formação de Atores da Escola de Teatro Popular, iniciada em 2000, ambas de caráter gratuito, promovem uma inclusão democrática a espaços que tradicionalmente apresentam condições limitadas de acesso, questionando as concepções de “genialidade” e “talento inato” que fundamentam a formação e reprodução de um *campo artístico* e contribuindo para uma ampliação dos sentidos e possibilidades de fazer um teatro político.

Ói Nós Aqui Traveiz: formação e referências

A história do grupo Ói Nós Aqui Traveiz, criado em 1978, encontra-se inserida no contexto do surgimento, na década de 70 em Porto Alegre, de uma série de grupos de teatro que buscavam estabelecer-se sob moldes diferentes daqueles apresentados pelo teatro convencional. Segundo Kilpp, responsável por uma pesquisa sobre os grupos teatrais existentes em Porto Alegre na década de 70, estes coletivos geralmente buscavam em seus projetos “a experimentação de novas linguagens teatrais e novos processos – coletivos – de criação” (KILPP, 1996, p. 38). Estes projetos de renovação estética geralmente associavam-se a um engajamento político e a posturas de enfrentamento crítico ao momento político do país, buscando para isso, formas

de organização internas e de criação diferenciadas, que muitas vezes privilegiavam o formato da “criação coletiva”.

Conforme assinala a autora, “os anos 70, no Brasil, não são exatamente uma década, mas um período particular na história do país, marcado pela vigência do Ato Institucional nº 5” (KILPP, 1996, p. 11). Desta forma, os grupos de teatro que surgem neste período são diretamente influenciados pelo contexto de repressão da ditadura militar, o que torna constantes, por exemplo, os debates sobre forma e conteúdo, ou, nas palavras da autora, “poética e política”. O surgimento do Ói Nós Aqui Traveiz certamente não se encontra à margem desta história. Emblematicamente, surge no último ano de vigência do Ato Institucional nº 5 e, não por acaso, escolhe, como data de inauguração de seu primeiro teatro, o 31 de março¹. O comprometimento com uma arte engajada politicamente, entretanto, não se propunha a ocorrer nos moldes do “teatro político” até então vigente², que privilegiava o discurso textual como forma de contestação à “ditadura militar”, ao “capitalismo” e às “instituições burguesas”, três temas recorrentes. Para o grupo, a contestação não deveria dar-se somente através do texto teatral, mas deveria estender-se também à forma, abarcando todos os elementos que compõem uma obra teatral, partindo pelo processo de criação, de modo que a relação entre atores e espectadores fosse igualmente modificada.

Ademais, os idealizadores do Ói Nós Aqui Traveiz criticavam o que consideravam uma “postura passiva” do público do chamado “teatro engajado”, constituído majoritariamente por jovens estudantes universitários e por uma classe média intelectualizada. Seus criadores consideravam que este público muitas vezes limitava seu engajamento a um discurso de oposição ao regime militar e ao sistema capitalista que não se refletia em uma alteração de práticas cotidianas de reprodução de desigualdades.

1 Data do golpe militar de 1964.

2 Neste sentido, Paulo Flores, fundador do grupo, toma como referência para esta crítica principalmente o Teatro de Arena de Porto Alegre.

Móringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

No teatro, a busca pela renovação cênica deu-se principalmente pela recusa à palavra, principal instrumento de contestação ao regime capitalista e à ditadura militar adotado pela geração da primeira metade dos anos 60. À primazia da palavra seguiu-se o primado do corpo, o que coincide com as críticas à *intelligentzia* de esquerda realizada pelo movimento tropicalista (HOLLANDA, 1992), que serão intensificadas nos anos seguintes, em um período “onde as preocupações com a modernidade e a desconfiança em relação à esquerda ortodoxa e à direita são aprofundadas. (...) É por essa época que começa a chegar ao país a informação da contracultura.” (HOLLANDA, 1992, p. 63). Conforme aponta Kilpp (1996), a contracultura era antes de tudo um “modo de vida” que teve reflexo no campo das artes. Para Hollanda (1992), a crítica *pós-tropicalista*, influenciada pela contracultura, “visa diretamente o sistema, agredido aqui pela subversão da linguagem e do comportamento” e por uma atitude de levar “suas opções estéticas para o centro mesmo de suas experiências existenciais” (HOLLANDA, 1992, p. 69).

Estas ideias são parte das reflexões e do contexto de formação do Ói Nóis Aqui Traveiz. No caso do teatro, a ideia de “fusão entre arte e vida” já aparecia em Antonin Artaud e foi empreendida por grupos como o estadunidense *Living Theater* e o Teatro Oficina de São Paulo, que serviram de inspiração para sua criação. O grupo se encontra, assim, profundamente influenciado pelo debate trazido pela contracultura, pela crítica aos modos de participação política estabelecidos pela esquerda tradicional e pelas convenções artísticas a eles atrelados. Ao mesmo tempo, vincula-se a um desejo de promover um teatro político que saia das salas de espetáculo frequentadas por uma classe média intelectualizada e chegue às periferias da cidade. Para isso, busca novas linguagens e meios de levar os trabalhos produzidos até pessoas sem acesso às salas comerciais.

Paulo Flores, idealizador do grupo em conjunto com Júlio Zanoata e Rafael Baião, verificou, como estudante de Direção Teatral no *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que os moldes do teatro profissional então vigentes apresentavam muitas limitações para concretizar estas aspirações: desde a dificuldade de conseguir apoio financeiro para a elaboração de um teatro experimental e político, tendo em vista as diretrizes da política cultural da época, passando pela pressão dos eventuais patrocinadores por resultados rápidos (o que limitava as possibilidades de investigação e amadurecimento das propostas cênicas) e, principalmente, as dificuldades em se conciliar as exigências de um modelo de profissionalização (como o pagamento de cachê para os atores, a contratação de técnicos, o aluguel de teatros) com apresentações gratuitas em espaços periféricos da cidade.

A partir desta experiência nasce a proposta de criar um grupo que se constituísse às margens das estruturas do modelo de teatro profissional vigente naquele momento. Um ponto considerado fundamental é o espaço que propiciasse o tempo e o convívio necessários para novas experimentações estéticas e para a formação de uma identidade de grupo. O debate entre teatro amador (entendido como um teatro fora dos moldes de profissionalização existentes) e teatro profissional era, segundo Kilpp, um dos principais eixos de discussão dos grupos formados em Porto Alegre nos anos 70. Apesar de se assistir a uma aparente liberalização da produção artística, a autora nos mostra como a forma de organização cultural realizada pelo Estado brasileiro se ajustou à “criação dentro de um setor produtivo, capitalista” (KILPP, 1996, p. 25). Assim, os incentivos promovidos pelo Estado, voltados para um tipo de arte massificada identificada com o entretenimento, acabaram por conceder a essa nascente indústria da arte o caráter de profissionalismo.

A profissionalização de artistas e a regulamentação do exercício profissional, assim, “regulava a atividade criativa e a mantinha sob os olhos da censura, e estabelecia que a criação feita fora desse espaço – que era na verdade o mercado de bens culturais – seria chama-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

da de amadorismo” (KILPP, 1996, p. 26), que poderia ser classificado como “celeiro do mercado”, quando se direcionava a uma preparação para a profissionalização, ou “às margens do mercado”, quando almejava alguma autonomia. Os grupos acabam por buscar uma existência marginal ou no interior das brechas deixadas pelo sistema, de acordo com uma estratégia adotada que precisava também ser estética para ser política. O grupo Ói Nós Aqui Traveiz reivindica este espaço marginal (ao mesmo tempo às margens do Estado e do mercado) buscando aliar novas experimentações estéticas a um discurso político que, ao mesmo tempo, pudesse chegar, ele também, a outras margens: os bairros populares e as periferias.

Os anos 1980 no Brasil apontavam, aos poucos, para uma abertura política que podia ser identificada na rearticulação dos movimentos sociais, na intensificação das manifestações de rua e no crescimento de um debate público sobre questões políticas. O grupo adota um reposicionamento em relação a suas vias de ação política. Aumentaram as possibilidades de ocupação do espaço público e a vontade de fazer um teatro que fosse voltado mais diretamente para o povo, ao invés das provocações ao público de classe média realizadas na primeira fase do grupo. Estas novas influências acabam por expandir a forma de atuação do Ói Nós Aqui Traveiz que, a exemplo dos movimentos sociais que se rearticulavam, também começa a sentir a necessidade de “ir pras ruas”.

Alencar (1997) aponta que no início de 1981 o grupo vivenciava uma experiência de vida em comunidade já em outro espaço, dividindo uma mesma casa e vendendo publicações independentes em bares e outros espaços públicos da cidade. Começam a surgir, no interior do grupo, questionamentos sobre a eficácia do teatro. Muitos de seus integrantes consideravam que o grupo deveria assumir um envolvimento mais direto com os movimentos populares, que cresciam no início dos anos 80, e usar o teatro como um instrumento mais diretamente político. Esta discussão parecia ser a continuidade da po-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

lêmica em torno da poética e da política que surgiu no contexto dos anos 1970. O Ói Nóis Aqui Traveiz buscava um teatro politicamente engajado sem o formato centrado somente no texto. Já percebendo a incapacidade de separar forma de conteúdo, também rejeitou o formalismo vazio. Assim, se, no momento do seu surgimento, a maior ênfase se deu para a quebra de convenções formais (e sua dimensão política), no início dos anos oitenta, o debate sobre a busca de um discurso socialmente político se acentuou.

A intensificação dos debates com os movimentos sociais que se rearticulavam, as manifestações de rua e a possibilidade, ainda que restrita, de um debate mais aberto no interior da sociedade civil, levou a um questionamento, no interior do grupo, sobre a função social do teatro. Como todos aqueles que se sentiram sufocados nos anos setenta, o Ói Nóis também sente a necessidade de ir para as ruas e passa-se a discutir sobre a possibilidade de se fazer participações mais ativistas e de se envolver mais diretamente com os movimentos populares. Como nunca, o centro do debate está na utilização do teatro como um instrumento mais diretamente político, ou ao menos com um maior alcance.

Surgem, assim, as primeiras performances de rua. A primeira delas ocorreu durante uma manifestação ecologista, em que era apresentado um esquete que simbolizava a inauguração da Usina Angra dos Reis. Houve repressão da polícia, agressões e prisões de alguns manifestantes. Em 1982, durante uma manifestação pela paz nas Malvinas, duramente reprimida pela Brigada Militar, os instrumentos e bonecos utilizados pelo grupo foram totalmente destruídos pela polícia. O teatro de rua se torna uma vertente contínua e perene no trabalho grupo, à qual Kilpp (1996) atribui o surgimento de um novo teatro de rua na cidade de Porto Alegre e a partir da qual o grupo concebe a oficina Teatro de Rua – Arte e Política.

A seguir, apresentarei algumas reflexões sobre as Oficinas de Teatro Livre oferecidas pelo grupo e sobre a Oficina para Formação

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

de Atores da Escola de Teatro Popular, a partir de minha experiência como aluna que foram, ao mesmo tempo, parte do meu processo de pesquisa sobre o Ói Nós Aqui Traveiz e seus atadores³.

A Oficina de Teatro Livre

A Oficina de Teatro Livre é oferecida gratuitamente todos os sábados à tarde na sede do grupo, e ministrada, alternadamente, por distintos integrantes. Estas oficinas existem desde 1985, um ano após a abertura da “Terreira da Tribo”, e funcionam de modo permanente e aberto. Não é necessário inscrever-se para frequentá-las nem possuir qualquer experiência prévia com teatro. Basta que as pessoas interessadas em participar cheguem em seu horário de início e se integrem às atividades propostas. Não são realizadas perguntas relativas a um envolvimento prévio com o teatro ou a suas motivações para estarem ali. Esta espécie de anonimato tácito destas oficinas foi um dos aspectos que mais me chamou a atenção, em comparação com a dinâmica de outras oficinas do gênero.

No horário de início da aula, o atador que a orienta propõe que se faça um círculo e, a partir daí, começam os exercícios de aquecimento. Estes não apresentam relação com os do sábado anterior, fazendo com que as oficinas, do ponto de vista dos exercícios, sejam extremamente heterogêneas: algumas vezes de caráter mais lúdico, outras com exercícios corporais mais intensos e próximos das técnicas próprias ao trabalho do ator. Ao final de aproximadamente duas horas de trabalho corporal, parte-se para os “esquetes”, pequenas improvisações que podem ser com um número livre de participantes por grupo ou pré-determinado pelo atador. O trabalho corporal tem,

³ Que resultaram na monografia “Ói Nós Aqui Traveiz: a etnografia de um grupo teatral de Porto Alegre e sua relação com o campo artístico”, para o Bacharelado em Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e na dissertação “Antropologia e Teatro: o grupo Ói Nós Aqui Traveiz e(m) *Kassandra in Process*”, para o Mestrado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

portanto, a função de preparar o ator física e emocionalmente para o momento da interpretação.

Os exercícios de aquecimento propostos, em muitos momentos, acabam gerando situações de intensa cumplicidade entre os participantes das oficinas. Não se trata apenas de interações corporais diretas, mas de busca de interação de olhares (às vezes, no olhar do outro encontro o meu ponto de equilíbrio), de respirações (especialmente nos exercícios de duplas ou trios), etc. Os movimentos de cada participante devem manter uma sintonia profunda com os movimentos dos outros.

Volto então à questão colocada no início: a não apresentação entre os participantes. Considero o anonimato nas oficinas como um reaprendizado, mantido através de exercícios que reforçam a interação com os estranhos ou propõem modos de interação que fogem àquelas estabelecidas em contatos mais cotidianos. Um exemplo é um exercício em que se caminha exaustivamente pela sala, cada qual na direção que deseja, mas tomando o cuidado para não esbarrar em ninguém, ou seja, “percebendo o outro”. Isto fica muito mais facilitado se os olhares se fixarem uns nos outros e se outros sentidos – como a audição, o tato e o olfato – forem aguçados. Após muito tempo nesta caminhada, que deve ocorrer num ritmo comum, o/a ator/a a cargo da oficina solicita que cada dois corpos juntem-se aleatoriamente no espaço, e esta dupla, que pode estar composta por pessoas que nem se conhecem, realizará um exercício de forte interação corporal e, posteriormente, trabalhará em conjunto na montagem de um esquete teatral.

Este chamado constante a sermos corpos, às interações fugazes ou intensas, o estímulo a nos percebermos enquanto cheiros, passos mais leves ou mais pesados, os exercícios realizados entre dois corpos que se tocam, interagem mas não podem, em hipótese alguma, falar, são vividos como momentos de extrema comunhão. Não

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

se trata, pois, do anonimato indiferente, mas de uma espécie de *anonimato-cúmplice* que já deixa transparecer alguns dos preceitos de um dos teóricos que orienta a linha de trabalho do grupo, Antonin Artaud. O teatrólogo, quando evoca a ideia de que o teatro deve transmitir uma força viva, semelhante à crueldade, num libelo contra a transformação do teatro em mero veículo de distração que não provoca nenhum tipo de transformação radical ou comunhão com o público, propõe repensar o lugar da palavra no teatro (no caso, no teatro ocidental), e reforçar, ao contrário, o valor do gesto, do apelo sensorial que as palavras não teriam meios de atingir. Esta busca de interações corporais com o outro, que não deixa de ser uma busca por um entendimento não verbal, caminha neste sentido.

Teatro como Instrumento de Discussão Social

Quatro anos após o início das Oficinas de Teatro Livre, o grupo percebe que, apesar de seu caráter gratuito, muitas vezes quem tinha acesso às oficinas livres já eram pessoas que, de alguma forma, tinham contato com teatro, ou conheciam pessoas com este contato. Para fazer com que este tipo de oficina chegasse até pessoas que não teriam acesso a esta informação, o grupo cria o projeto Teatro como Instrumento de Discussão Social, que visa a realização de oficinas em vilas e bairros populares da cidade. A primeira destas oficinas ocorreu em 1988 na Vila Maria da Conceição. Nos anos em que realizei a pesquisa, o grupo ministrava duas oficinas em bairros populares da cidade (Humaitá e Bom Jesus) dentro do projeto de Descentralização da Cultura promovido pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Atualmente, estas oficinas, denominadas Oficinas Populares de Teatro, ocorrem no Bairro São Geraldo e no Município de Canoas, localizado na Região Metropolitana de Porto Alegre.

Com a mudança da Terreira da Tribo para o bairro Navegantes, bairro popular e periférico da cidade de Porto Alegre⁴, a Oficina de Teatro Livre acaba assumindo, também, este caráter de extensão do acesso ao teatro proporcionado pelas oficinas ministradas nos bairros populares. Alguns dos participantes tinham, assim, seu primeiro contato com o teatro.: não apenas uma primeira oportunidade de fazer um curso de teatro, mas uma primeira experiência com a linguagem teatral como um todo. Pude perceber, também, um forte intercâmbio com a oficina de descentralização que ocorre no bairro Humaitá, vizinho ao Navegantes: pela proximidade, muitos de seus frequentadores passaram a participar, também, da Oficina de Teatro Livre ministradas na Terreira, e três deles inclusive são, atualmente, alunos da Escola de Teatro Popular.

Assim, se constituem como um espaço de experimentação cênica que alia as propostas de trabalho corporal realizadas pelo grupo com um questionamento constante da função social do artista, concretizando-se como espaço de formação, vivência e reflexão, porta de entrada de muitos atadores/as no grupo e uma possibilidade de experimentação de suas propostas estéticas aberta a quem tenha interesse nesta vivência.

As oficinas de teatro nos bairros da periferia da cidade de Porto Alegre constituem o projeto *Teatro como instrumento de discussão social*, que a Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz desenvolve desde 1988, com o objetivo de aliar a metodologia pedagógica do teatro e as práticas de criação coletiva a temas ligados à cidadania, trazendo à reflexão questões históricas e contemporâneas comuns aos participantes, além de formar grupos culturais de moradores em bairros da periferia. Em cada bairro, um/a ator/a do grupo assume a responsabilidade sobre a oficina. Os encontros são semanais, as oficinas são permanentes e abertas a quem quiser entrar, cultivando a convivência

⁴ Atualmente, a Terreira na Tribo se localiza no Bairro São Geraldo, em uma região que conserva características similares.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

entre participantes novos e antigos e entre a diversidade de experiências – na oficina de São Geraldo, por exemplo, há no grupo artistas, professores, profissionais da saúde e do comércio.

A metodologia do projeto parte da investigação do corpo como instrumento de jogo com o outro para explorar as possibilidades de criação na discussão de temas que afetam o bairro e seus moradores. Aprender com o outro é o princípio pedagógico que guia as primeiras dinâmicas e, nesse caminho, busca-se conduzir a atenção de cada participante a seu crescimento pessoal. “Muito mais do que ensinar simplesmente teatro, ela nos ensina a conviver, a compartilhar, a criar com o outro”.⁵ Enrique Buenaventura, João Siqueira, Augusto Boal, Guarnieri, são alguns dos autores visitados pelo projeto. Quando toma o estudo de *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, de Brecht, por exemplo, o objetivo da oficina é apresentar a ascensão do fascismo da Alemanha hitlerista para refletir sobre o momento atual do Brasil. Fazem também intervenções de rua: com *Os Inimigos*, poema de Pablo Neruda, o grupo pede julgamento dos que cometem crimes contra os direitos humanos e lembra nomes de desaparecidos e mortos.

As práticas cênicas se desenvolvem em diálogo com estudos de uma teoria teatral pouco abordada nas escolas de formação, como a história e a dramaturgia de grupos latino-americanos. Em 2018, por exemplo, se dedicaram ao estudo sobre Camilo Torres – padre católico ligado à Teologia da Libertação, assassinado pelo Exército colombiano e cujos restos nunca foram encontrados – e apresentaram ao público uma cena sobre “os bem aventurados que lutam contra a injustiça social”. No ano seguinte, concluíram o espetáculo, intitulado *Camilo: um exercício cênico sobre a rebeldia e o amor eficaz*. Segundo aicineira Marta Haas, a encenação “nos ajuda a pensar, sobre o

⁵ Márcio Leandro, aluno da oficina do bairro de São Geraldo em depoimento para a web série *Terreiros da Tribo, a pedagogia do Ói Nós Aqui Traveiz, Episódio 5 - Oficina Popular de Teatro São Geraldo*, veiculado em 7 de julho de 2020. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=i5IMwH-N0iSI&t=8s>, acesso em 03/09/2022.

momento atual, quais são as nossas possibilidades de luta com relação à injustiça social” (idem).

Em 2018, enquanto no bairro da Restinga, o ator Roberto Corbo orienta o grupo para uma encenação de Ubu Rei, em Canoas, Paulo Flores trabalha com um texto de Isis Baião. O processo criativo desenvolvido pelo grupo nos bairros, com base da pedagogia da encenação coletiva, não consiste em montar o texto mas em reler as cenas, os personagens e os acontecimentos que a partir da realidade vivida pelas/pelos participantes e moradores/es da comunidade.

A Oficina para Formação de Atores da Escola de Teatro Popular

Na Escola de Teatro Popular é possível entrar em contato com a ideologia do grupo e seu método de trabalho de uma forma diária. Por exemplo, em um dos módulos da disciplina de interpretação teatral, ministrada por Paulo Flores, os alunos tinham, na prática, a possibilidade de experimentar o método de direção coletiva adotado pelo grupo em seus espetáculos: durante o processo de construção de personagens, os colegas expunham seu trabalho para apreciação de todos que, em seguida, discutiriam em círculo sobre a apresentação. Nestas rodas de discussão, que também ocorrem ao final das outras aulas práticas ministradas pelos integrantes do grupo (improvisação teatral e expressão corporal) busca-se construir cotidianamente um trabalho em conjunto. Nunca presenciei, enquanto aluna, nenhuma manifestação direta de autoridade por parte dos professores, cujas intervenções nestas rodas não possuem este tom, e são dadas em pé de igualdade com as manifestações dos demais colegas. Certa vez, conversando com um colega que também era aluno do curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes Dramáticas (DAD) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde são ensinados outros métodos de trabalho, ele manifestou, justamente, que as rodas de discussão ao final de cada aula foram uma das primeiras diferenças que pôde cons-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

tatar em comparação ao formato das aulas na universidade, onde o processo de construção de personagens se dava de modo individual, sem uma discussão coletiva que interferisse na criação.

Ao contrário do uso de expressões como “bom” ou “ruim”, para avaliar um exercício cênico, eram frequentes as conversas sobre a importância da ética no exercício do trabalho do ator, sendo considerado mais relevante o exercício cotidiano da “função social do atuator”, que deveria ser, primeiramente, fazer o espectador refletir criticamente. O repúdio ao teatro como mero veículo de distração também era citado recorrentemente e ecoa uma das marcas de Antonin Artaud, teórico que norteia o trabalho do grupo: “O longo hábito dos espetáculos de distração nos fez esquecer a ideia de um teatro grave que, abalando todas as nossas representações, insufla-nos o magnetismo ardente das imagens e acabe por agir sobre nós a exemplo de uma terapia da alma cuja passagem não se deixará mais esquecer” (Artaud: 1999, p. 96).

Percebe-se, assim, um outro discurso sobre a dignidade do ofício, que privilegia características nem sempre presentes no chamado teatro profissional, em que o reconhecimento como ator muitas vezes está vinculado a poder viver da remuneração do ofício (elevado, desta forma, à categoria de profissão). Os integrantes do grupo realçavam sua distância em relação ao *teatro de mercado*, mesmo que isto significasse encontrar meios de subsistência fora do exercício de atuação. O trabalho do ator deveria ser compreendido mais como ofício do que como profissão.

Estas duas visões de teatro, que parecem conviver no interior do campo artístico, são apresentadas na escola de inúmeras maneiras. Muitas vezes, ao final das aulas de improvisação teatral, por exemplo, este debate surgia quando se interrogava se o improvisado apresentado havia trazido alguma reflexão crítica ou se, ao contrário, apenas reforçava preconceitos. Em muitos destes debates, a atua-

dora Tânia Farias afirmava que sua principal motivação para atuar era acreditar na função transformadora do teatro. Responsável pela disciplina, ela contrapunha a atuação autocentrada àquela em que o ator faz um exercício de “generosidade e entrega máxima ao outro”. Também procurava compartilhar com o grupo reflexões éticas sobre o ofício teatral que divergiam da visão da atuação sob a perspectiva do talento individual.

Outro aspecto relevante a ser observado na Escola é a escolha, por parte do grupo, das disciplinas teóricas que a compõem: História do Teatro Ocidental, História do Teatro Brasileiro e História do Pensamento Político. Estas são ministradas ao longo de todo o curso (têm, portanto, a duração de um ano e meio), com uma carga horária semanal de uma hora e meia para cada uma das disciplinas de História do Pensamento Político e História do Teatro Brasileiro e duas horas e meia para a disciplina de História do Teatro Ocidental⁶. As disciplinas de História do Teatro, ministradas por Paulo Flores, contribuem gradativamente para uma introdução dos alunos a textos fundamentais da disciplina, assim como à linguagem específica do campo. A disciplina de História do Pensamento Político, então ministrada pela professora de História, Clarice Falcão, representa, particularmente, para a maioria dos alunos, estudantes ou ex-alunos de escolas públicas, um ensino de História centrado em uma perspectiva crítica.

A questão do acesso à leitura, compreendido de forma ampla (incluindo, assim, a possibilidade de compreensão do que está escrito, através da compreensão da linguagem inerente ao campo) também é outra marca que tenho percebido na Escola: alunas e alunos muitas vezes com uma formação escolar deficiente, têm a oportunidade de ler e discutir textos como *Antígona*, de Sófocles, *Hamlet*, de Shakes-

6 “A Escola de Teatro Popular desenvolve a Oficina Para Formação de Atores composta por aulas teóricas e práticas, com uma carga horária de 25 horas/aulas semanais, totalizando 1.600 horas/aulas”, ao longo de 18 meses. (Fonte: <https://www.oinoisaquitaveiz.com.br/p/oficinas.html>, acesso em 6.09.2022)

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

peare, *Um Inimigo do Povo*, de Ibsen, *Mãe Coragem*, de Brecht, *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, dentre outros. Certo dia, uma colega que cursa o penúltimo ano do Ensino Médio numa escola estadual disse-me, por exemplo, que nunca havia ouvido falar de nazismo até ler *Terror e Miséria no Terceiro Reich*, o que reforça uma formação de caráter mais amplo. Em alguns casos, o envolvimento dos filhos com o teatro também envolve os pais, que acabam frequentando um meio ao qual não tinham acesso, à medida em que vão assistir às apresentações dos filhos ou aos espetáculos do grupo, por exemplo. Há uma evidente preocupação com a formação tanto de atores quanto de espectadores de teatro. O grupo segue apostando no “teatro como instrumento de discussão social”, através da criação de uma linguagem própria e da reafirmação cotidiana de seu compromisso político através de suas formas de criação e de compartilhamento de seu trabalho.

Considerações Finais

A importância de se fazer uma pesquisa sobre os modos de produção e reprodução do campo artístico encontra-se principalmente no questionamento do acesso a esse campo e das possibilidades de mudança. Discuti-se anteriormente a questão da crença, por parte do senso comum e de integrantes do próprio campo, nas noções de *gênio* e de uma *arte em si*, trans histórica, descontextualizada de seu meio social e histórico de produção. Esta crença na essência, numa experiência e olhar puros e na originalidade por parte de artistas, críticos e público, por sua vez, não apenas pode ser historicizada, como aparece enquanto sustentáculo do próprio campo artístico. O processo de constituição de um campo (nos termos de Bourdieu) constitui-se numa espécie de demarcação de fronteiras, em que sucessivos processos de depuração, tendo em vista a autonomia, vão criando sinais diacríticos, diferenciadores entre o *nós* e os outros. Assim, à medida

que um campo devidamente demarcado e bem constituído pode ser visto como uma espécie de jogo, com crenças e regras específicas que, para se manter, necessita de uma obediência por parte dos jogadores, pode-se compreender melhor certas categorias correntes no campo da arte, tais como *profissionais* e *amadores*, e os diferentes caminhos que podem ser percorridos por estes, caso desejem ingressar na categoria dos primeiros. Por outro lado, os mesmos amadores podem promover um alargamento de fronteiras no interior do campo, pois, à medida em que reivindicam mudanças de determinadas regras ou uma revisão de certas categorias acabam, evidenciando muitos desses sinais de diferenciação e, graças ao seu movimento, gerando novos signos distintivos, com outras bases de sustentação.

Em termos sociais, a principal consequência da crença numa arte essencializada, é que, embora pareça absolutamente democrática (afinal, o talento para produzir ou reconhecer uma obra de arte seria uma possibilidade aberta, a princípio, a todos), ela mascara, na verdade, as condições sociais necessárias para a aquisição de determinados conhecimentos, condições essas que não estão objetivamente abertas a todos. Assim, ressaltar a existência de um grupo que, através de suas práticas, nega a ideia de talento inato, dentre outras coisas, possibilitando o acesso a essas condições objetivas a grupos que não tiveram as mesmas condições de possibilidade de pertencimento ao campo, além de reforçar esta discussão na construção de um trabalho coletivo de criação e nas escolhas estéticas, é uma forma de questionar e chamar atenção para a questão da reprodução, na sociedade, dos grupos com e sem acesso a um determinado tipo de arte, e assim, ampliá-la, ressaltando a relação entre arte e política.

A emergência, dentro do próprio campo, de um grupo que questiona seus pressupostos básicos, seus pilares de sustentação, e consegue, ainda assim, manter-se – mesmo que, em determinados momentos, ocupando uma posição marginal dentro deste campo – revela um aspecto de extrema relevância no tocante às mudanças

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

sociais: a questão da mudança na estrutura, criada por suas próprias contradições, e que faz delas, ao mesmo tempo, alimento e dejetivo, antropofagicamente. Segundo Bourdieu,

Se existe uma história propriamente artística é, além do mais, porque os artistas e seus produtos se acham objetivamente situados, pela sua pertença ao campo artístico, em relação aos outros artistas e aos seus produtos e porque as rupturas mais propriamente estéticas com uma tradição artística têm sempre algo que ver com a posição relativa, naquele campo, dos que defendem esta posição e dos que se esforçam por quebrá-la. (BOURDIEU, 1998, p. 72)

O posicionamento do grupo, desta forma, questiona a ideia de genialidade presente dentro e fora do campo artístico. A noção de ator, em substituição à de ator, questiona o preceito do *talento inato* e aposta na aquisição de conhecimentos específicos como meio para a formação de um artista igualmente *talentoso* – mas com um *talento* explicitamente adquirido e que, por isso, tende a ser consciente de seu processo de formação. Deste modo, o termo *atuador* propõe uma série de (re)significações de atitudes perante a sociedade que vão desde uma outra postura em relação a qual papel o teatro deve desempenhar até uma modificação de comportamentos pessoais e formas de relacionamento com o mundo. Kilpp, ao falar sobre o processo de criação no teatro, analisa que “O processo passa, assim, no teatro, como em outras artes, a constituir-se não mais apenas na formação, mas também na própria forma, unidade não mais dissociável, e que, quando associada a uma perspectiva político-comportamental, leva a uma forma de existência, a um *ethos* (KILPP, 1996, p. 76).

As escolhas feitas pelo grupo refletem um discurso que conduz a novas práticas e, assim, revelam uma tentativa no sentido de ir na contramão da ideologia dominante, nas sociedades ocidentais, do individualismo, tal como apontada por Dumont (1997, 2000), e cuja ideia de gênio parece ser uma de suas expressões mais bem acabadas.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

O indivíduo, apontado nos trabalhos de Dumont, é um ser mônada, autossuficiente, a quem a vida social não aparece como uma necessidade. A concepção de “gênio” preenche todas essas características e as acentua: ela não apenas desconsidera o artista como produto da sociedade, que necessariamente teve acesso a mecanismos objetivos de apreensão de uma linguagem, como para ela, a sociedade aparece como limitadora, cerceadora do gênio individual. Desta forma, os discursos e práticas do grupo, que acentuam o papel social do artista e visam, através de sua forma de organização, tensionar posições estabelecidas dentro do campo artístico, revelam um questionamento, desde seu interior, do seu próprio modo de constituição, assim como da reprodução de desigualdades no acesso à arte.

Referências

ALENCAR, Sandra. 1997. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura / FUMPROARTE.

ARTAUD, Antonin. 1999. **O Teatro e seu Duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes.

BOURDIEU, Pierre. 2002. **As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário**. Tradução: Maria Lucia Machado. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras.

_____. 1998. **O Poder Simbólico**. Tradução: Fernando Tomaz. 2ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

DUMONT, Louis. 1997. *Homo Hierarchicus: O Sistema das Castas e suas Implicações*. Tradução: Carlos Alberto da Fonseca. 2ª ed. São Paulo: Edusp.

_____. 2000. **O Individualismo: Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

HOLLANDA, Heloisa Buarque. 1992. **Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde, 1960-1970**. Rio de Janeiro: Rocco.

KILPP, Suzana. 1996. **Os Cacos do Teatro: Porto Alegre, Anos 70**. Porto Alegre: Unidade Editorial Porto Alegre.

PRICE, Sally. 2000. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Tradução: Inês Alfano. Rio de Janeiro: UFRJ.

SENNETT, Richard. 1998. **O Declínio do Homem Público: As Tirânicas da Intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras.