

A Pedagogia do Grupo de Teatro União e Olho Vivo nas décadas de 60 a 80¹

Antonio Luís de Quadros Altieri²

RESUMO

O processo de criação leva o indivíduo a se transformar. Ao gerar e restaurar sentidos – como sujeitos – mulheres e homens aprendem e se constituem. Esse trabalho objetiva pesquisar o processo de aprendizagem e os sentidos culturais construídos por meio do teatro realizado como produção cultural em grupo. Abrange o período dos anos 60 aos anos 80, e evidencia as experiências do Grupo de Teatro União e Olho Vivo, não sem antes historiar alguns antecedentes com certas semelhanças que lhes abriram cortinas à realização da justa forma própria. Usa de entrevistas narrativas, depoimentos colhidos junto a participantes, leitura de programas de peças, releases, cartazes, fotos e livros para levantar o corpus que – sob a luz das categorias e conceitos de cultura política, aprendizado e sentidos sociais e educação não-formal – revela respostas e considerações analíticas à questão do aprendizado e geração de sentido nas manifestações culturais, via teatro, para os que nelas estão diretamente envolvidos.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura política, Aprendizado Social, Sentidos sociais, Educação não-formal, Teatro

¹ Esse trabalho é fruto de pesquisa de mestrado em educação sob a orientação da Profa Dra Maria da Glória Gohn. Portanto um trabalho de co-autoria, já que a orientação é uma parceria.

² Professor, Mestre em Educação. Pesquisador do GRUPERFE/UNINOVE e vinculado ao GEMDEC/UNICAMP.

Introdução

O teatro foi o meio que escolhemos para participar. Para nós o teatro é meio e não fim. O meio para dizer presente. O meio para lutar pela transformação da sociedade. A forma de integrarmos no processo de emancipação do homem. ' César Vieira³

Esse texto pretende destacar de uma pesquisa de Mestrado em Educação o trabalho desse grupo – o Grupo de Teatro União e Olho Vivo. Apresentar brevemente o percurso em um período histórico de duas décadas e focalizá-lo sob a ótica da Educação Não-Formal. Educação dos diretamente envolvidos.

Aprendizagem de quem fez teatro na tentativa – e efetivou essa busca – de fazer arte popular. Colocar sob a lente o processo educacional de quem fez parte do grupo e verificar a aprendizagem daqueles que se propuseram fazer teatro em condições que os afastaram das soluções tradicionalmente apresentadas e os fizeram inventar, ou re-inventar, processos.

Problema

Sem desprezar o que o teatro tem de lazer, porque o lazer é um direito de todos e não apenas dos favorecidos e dos poderosos, cremos que Teatro Popular será o escrito e montado por elementos populares, com tema em defesa de seus próprios interesses, apresentado num local popular a preços acessíveis ao poder aquisitivo da população do lugar. (César Vieira)⁴

Quando o grupo de sujeitos se pôs a elaborar o trabalho com um propósito e estabeleceram para si certos objetivos colocou-se na posição de descobrir ou inventar regras e métodos para levar adiante seu fim. Esse foi o começo. Não se sabiam assim,

³ Introdução de Em busca de um teatro popular, página 08 – Edição Grupo Educacional Equipe/1977. César Vieira (autor), na verdade Idibal Piveta (conhecido advogado dos presos políticos) foi um dos fundadores do Grupo União e Olho Vivo e permanece nele até hoje.

⁴ Em busca de um teatro popular, página 54 – Edição Grupo Educacional Equipe/1977.

descobrimo. Eram sujeitos de uma situação muito definida, parecia-lhes simples a idéia de fazer aquilo que era considerado como popular.

Na década de 60 (mesmo nos finais dos anos 50) no Brasil havia grupos que estudavam a cultura popular e tratavam de pesquisar o que era o brasileiro. No teatro os atores do Oficina (de uma determinada maneira muito peculiar) e os atores do Arena (de uma maneira original) tinham em comum caracterizar personagens imprimindo-lhes verdade cênica.⁵

Verdade que já fora objeto de estudo e empenho dos integrantes do TBC, que fizeram escola e foram admirados pelo profissionalismo com que caracterizaram suas montagens e produções.

Eram distintos esses grupos em suas determinações de partida: seus inícios levaram à caminhos diferentes. Mas alcançaram a um público de estudantes e de classe média. Fizeram cenas que foram presenciadas por uma audiência cativa. Experimentaram modos de fazer e os foram consagrando aos poucos, gerando a expectativa quanto a cada uma de suas produções.

Essas experiências deram abertura à criação de outros grupos que sentiram poder experimentar também a linguagem, a expressão, a criação cênica, enfim. 'Vamos fazer teatro'. Essa podia ser a partida para a empreitada cênica em espaços improvisados e a partir de grupos oriundos de centros acadêmicos. Assim foi com o Teatro Casarão⁶ e com o grupo de teatro do 'Centro Acadêmico XI de Agosto' da Faculdade de Direito do largo São Francisco.⁷

'Se o processo de criação (geração de sentido) e recriação (restauração do sentido) pode gerar algo novo, que leve a transformações (do indivíduo e da sociedade), ele se faz via um processo de aprendizado. No universo desta pesquisa, delimitado pelo ambiente de

⁵ Há publicações sobre as experiências dos grupos Arena e Oficina. Entre outras: Oficina: do teatro ao te-ato, da Editora Perspectiva – 1981; Teatro de Arena: uma estética de resistência, da Editora Boitempo – 2004 e há também tese nos arquivos do Centro Cultural de São Paulo que estudou a trajetória dos dois grupos, que, na verdade, tiveram ensaiadores, preparadores de atores e atores e cenógrafos em comum.

⁶ O Casarão referido era uma casa abandonada situada na Avenida Brigadeiro Luiz Antonio, fazendo fundos com a Avenida 23 de Maio, e que foi tomada (invadida?) por um grupo que queria criar um Centro Cultural.

⁷ Não era a primeira vez que um grupo de estudantes se reunia para fazer teatro. Entre outros tantos, o grupo de estudantes da PUC de São Paulo já havia se reunido para a representação aplaudida e elogiada e despojada de Morte e Vida Severina.

representações teatrais, o problema que se coloca é: Como ocorrem aprendizado e sentido nas realizações de teatro para aqueles que delas participam diretamente como sujeitos? (ALTIERI, 2007).⁸

Como aprenderam a fazer teatro esses que se dispuseram ao trabalho cultural? Ao mesmo tempo em que produziram, aprenderam? Foi possível o teatro popular de acordo com a breve definição apontada na epígrafe?

Justificativa

A indiferença é o peso morto da história. É a bala de chumbo para o inovador, é a matéria inerte em que se afogam freqüentemente os entusiasmos mais esplendorosos, é o fosso que circunda a velha cidade e a defende melhor do que as mais sólidas muralhas, melhor do que o peito dos seus guerreiros, porque engole nos seus sorvedouros de lama os assaltantes, os dizima e desencoraja e às vezes, os leva a desistir de gesta heróica. [...] Vivo, sou militante (partigiano). Por isso odeio quem não toma partido (parteggia), odeio os indiferentes (GRAMSCI, 1917).

Quando se tratava de teatro popular sempre se remetia a que esse teatro ensinava de alguma maneira aos tantos quantos fossem presenciar a realização da cena produzida. Muitos estudos foram feitos e muitas experiências levadas a cabo na tentativa de estabelecer um teatro pedagógico.

A representação de peças teatrais levava ao público as informações que por vezes ele não tinha. Fazia-o presenciar acontecimentos reveladores. Adaptações tratavam a linguagem de modo tal que o público conseguisse seguir e compreender. O teatro épico (*episches Drama*) de Brecht esboçou esse fazer pedagógico (final dos anos 20 e durante os anos 30 do século XX) imprimindo o efeito de distanciamento, ou estranhamento (*verfremdungsprinzips*) na representação. Grupos no Brasil experimentaram esse fazer teatral diferente e crítico.

⁸ Aqui e mais adiante há citações transcritas da dissertação de mestrado em Educação que deu origem a esse *paper*. Essa opção foi feita por acreditar que assim melhor ficam expressos alguns trechos.

O teatro de Brecht não é para uma futura sociedade socialista, mas para a sociedade burguesa de hoje, sendo o seu escopo educativo: expor as contradições ocultas dentro dessa mesma sociedade. Uma vez que o texto, a música e o cenário são livres para perfilhar atitudes; uma vez que a ilusão é sacrificada à discussão aberta; uma vez que o expectador se vê como que coagido a depositar seu voto - então, inaugurou-se uma mudança que constitui o primeiro passo rumo à “função social do teatro. (CARLSON, p. 372).

A UNE – União Nacional dos Estudantes – criou os CPCs – Centros Populares de Cultura – que investiram na intervenção pedagógica em plena rua. O teatro jornal nasceu dessa intenção reveladora do cotidiano. Grupos de resistência se formaram.⁹ Estavam abertas as portas, aliás, escancaradas. Mas, se por um lado tudo podia ser feito, por outro lado esse fazer deveria ser aprendido. E foi nessas condições que se deram as reflexões e aprendizados dos que participaram dessas produções. E essa foi a perspectiva aplicada ao estudo das produções do Grupo de Teatro União e Olho Vivo: tendo já presentes os estudos sobre o teatro pedagógico e suas possibilidades quanto à aprendizagem do público, mostraram-se vantajoso e justificado o estudo e a pesquisa da aprendizagem dos que fizeram essas produções como diretores, atores, autores, cenógrafos e figurinistas. Justificou-se ainda mais a pesquisa ao se constatar que há um processo de retroalimentação. Ou seja, na verdade nesse tipo de teatro não há o aprendizado separado do público, e nem um aprendizado só do público. Há um acontecimento cênico que ao mesmo tempo em que se propõe popular e didático, ou que se propõe *ensinante* é também, e inclusivamente, *aprendente*. A relevância a justificar a escolha do nosso tema e de nossos questionamentos sobre a problemática selecionada (cultura política, arte, educação não-formal, sentido e aprendizagem) reside em que, na busca de diálogo com as pesquisas e as produções atuais nos meios acadêmicos verificamos que não consta que se tenham realizado muitas pesquisas da presença de educação (aprendizado e sentido) na criação cênica.

Em levantamento que realizamos junto aos bancos com arquivos de teses e dissertações das universidades (2005) – UNICAMP, USP, PUC Paraná, UFRGS e UNESP

⁹ Há um trabalho de pesquisa de Silvana Garcia – Teatro da Militância, Editora Perspectiva, 1990

- pudemos verificar que: dos 654 títulos da Faculdade de Educação da UNICAMP apenas dois tratavam de teatro – ‘A arte do ator e o ato afásico’ e ‘O teatro de José de Anchieta - Arte e pedagogia no Brasil Colônia’.

Encontramos dois títulos referentes ao teatro Os limites educacionais do teatro (Data de defesa: 26.11.82) e Efeitos das aulas de arte cênica no intra-relacionamento de grupos (Data de defesa: 28.4.80). Havia mais nove referências a dissertações com temática da arte. No arquivo *Dedalus* – da Universidade de São Paulo - das 298 publicações listadas, entre livros, teses e dissertações encontramos - Uma experiência em teatro e educação: a história do menino navegador Ilo Krugli e seu indomável vento forte (de Cavinato, Andrea Aparecida), dissertação de mestrado, e Representações sociais do teatro¹⁰ (de Bareicha, Paulo Sérgio de Andrade), tese de doutorado, ambas da Escola de Comunicações e Artes.

Embasamento teórico metodológico

No fim dos espetáculos feitos em bairros, se pedia ao público que escalasse um time do Corinthians. O público, numa folha de papel, escalava o seu time ideal, um *timão* que fosse capaz de ganhar o campeonato.

Nessas escalações valia tudo, entravam desde jogadores de futebol como Jairzinho (mais citado que Pelé) e Rivelino, até artistas e ídolos populares como: Ângela Maria, Chacrinha e Silvio Santos.

Quando a região do bairro era maciçamente influenciada pela TV apareciam times como este: Garrincha, Tim Maia, Moacir Franco, Big Boy, Pelé, Toni Tornado, Dom e Ravel, Tostão, Jimi Hendrix, Janis Joplin e Tom Jones.

Quando o meio de comunicação dominante era o rádio, apareciam equipes com: Noite Ilustrada, Jamelão, Nelson Gonçalves, Silvio Santos, Médici, Roberto Carlos, Jairzinho, Milton, Marcos, Menotti e Pelé. César Vieira¹¹

Ocorre que na geração de sentido que é a atividade da criação há um processo social que envolve aprendizagem. A identidade da educação pela qual se reconheceu o objeto da

¹⁰ <http://libdigi.unicamp.br/> - Sistema Nou-Rau da biblioteca digital da UNICAMP, onde se encontram as publicações digitalizadas das dissertações e teses.

¹¹ Em busca de um teatro popular, página 35 – Edição Grupo Educacional Equipe/1977.

pesquisa realizada foi construída no reconhecimento da cultura como formadora e como decorrente de uma ordem social. Como apontava Raymond Williams em seus estudos sobre a cultura¹² os trabalhos sobre as artes não haviam ainda sido postos à prova, quanto às suas condições, elementos e relações sociais e quanto às formas, ideologias e diretrizes.

Ou seja, houve a opção de ir ao encontro do trabalho do Grupo de Teatro União e Olho Vivo como inserido na cultura e desenvolvido em meio a um processo social que formou e que ao mesmo tempo foi decorrente de uma ordem. Encontrá-lo em meio à indagação sobre o homem brasileiro, popular e folclórico (ou de sua revisão e releitura), com linguagem de brasileiro.¹³ Como grupo trabalhando em determinados momentos da história levado a se reunir com a finalidade de tornar-se sujeito produzindo espetáculos de teatro. Não apenas um, mas espetáculos, uma série deles. Como um grupo que aprenderam seu projeto realizando-o.

A Educação não deve ser apenas uma agência, uma socialização de conhecimentos, mas deve contribuir para a formação de capacidades para atuar e pensar de forma criativa, inovadora, com liberdade. [...]

Pressupõe uma educação não mais voltada para a preparação genérica dos indivíduos para a sociedade mais ampla, ou voltada exclusivamente para a inserção econômica no mundo do trabalho – como preconizam os modelos neoliberais -, mas exige uma preparação voltada para recompor a personalidade dos indivíduos, para que se convertam em seres capazes de encontrar e preservar a unidade de sua experiência por meio das emoções da vida e da força das paixões que se exerce sobre ela. Ou seja, o mundo da subjetividade humana entra em ação, no processo educacional, com força total, para entender a complexidade do mundo da vida e do trabalho. (GOHN, 2005, pp. 109 e 110).

Maria da Glória Gohn escreveu esse texto citado acima em uma publicação que trata da Educação Não-Formal, no encerramento do livro (enfocando uma proposta específica de

¹² Cultura, Paz e Terra, 2000. O original foi publicado em 1981 pela Fontana New Sociology Series, Glasgow, Collins.

¹³ Apresentamos comunicação científica 'Pesquisas em educação e arte no Brasil' a esse respeito no 'II Seminário Internacional de Educação' promovido pelo Instituto Paulo Freire. Mais tarde foi publicada nos Cadernos de Pós-Graduação da UNINOVE – São paulo, v.5, n.1, pág. 197-206, 2006. 'Também verificamos essa mesma ausência em recente (2006) pesquisa realizada junto ao sitio SciELO, que é um sitio que reúne publicações de grupos de pesquisa das grandes universidades brasileiras. Encontramos algumas poucas referencias à arte educação, restritas a uma mesma autora, no caso Ana Mae Barbosa. Não havia referencia a artigos sobre aprendizado e sentido para os diretamente envolvidos como sujeitos nas produções teatrais.

educação), mas o fez situada num contexto amplo da educação considerada como inserida na cultura, na cultura política.

Fê-lo também depois de apresentar a educação não-formal como processo¹⁴, e reconhecê-la em várias dimensões – nas quais entendemos verificar se há determinadas produções de teatro que se inserem. Tais como ‘a aprendizagem política dos direitos dos indivíduos enquanto cidadãos’, ‘a aprendizagem e exercício de práticas que capacita os indivíduos a se organizarem com objetivos comunitários, voltadas para a solução de problemas coletivos cotidianos’ e ‘a aprendizagem de conteúdos que possibilitem aos indivíduos fazerem uma leitura do mundo do ponto de vista de compreensão do que se passa ao seu redor’.

E se “a educação não-formal é aquela que se aprende “no mundo da vida” (aspas da autora), via os processos de compartilhamento de experiências, principalmente em espaços e ações coletivas cotidianas’ (GOHN, 2005), nos teatros se realiza. Como interação com os outros, em locais que são privilegiadamente da realização de ‘processos interativos intencionais’, ocorrendo em ‘ambientes e situações interativos construídos coletivamente, segundo diretrizes de dados grupos’.¹⁴ E com a opção dos indivíduos por participar, ou por indivíduos impulsionados, que se vêem impelidos a essa participação já que ‘ela também poderá ocorrer por forças de certas circunstâncias da vivência histórica de cada um’.

A aprendizagem que ocorre é entendida aqui como aquela que responde a uma tendência, um estado gerado por um desequilíbrio em que os sujeitos se vêem postos 'e que provoca necessariamente uma tentativa de reorganização por processos de assimilação¹⁵ ou

¹⁴ Essas considerações que aqui se fazem presentes estão também em um artigo publicado: ‘GOHN, Maria da Glória. Non-formal education, civil society participation and councils structures in the schools. Ensaio: aval.pol.públ.Educ., Rio de Janeiro, v. 14, n. 50, 2006. Fonte:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010440362006000100003&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 28 Nov 2006.

¹⁵ Encontramos a etimologia do termo no dicionário Houais: assimilação é de origem latina – *assimilatio ónis* semelhança, conformidade, parecença. É usado por influência do francês *assimilation* (1374) ação de integrar bem um elemento exterior,

de ajuste. Ajuste que na verdade trata-se de um processo de acomodação que altera o sujeito. Que não encontrando nesse uma estrutura já pronta que a encaixe, modifica-o, modificando a estrutura ou criando uma nova, acomodando o sujeito para a apreensão do objeto, a aprendizagem, e a possibilidade aberta de novo desequilíbrio.

Estamos colocados então diante da aprendizagem em processo e que é no tempo e no espaço percurso que ocorre porque os sujeitos (indivíduos, espécie e atores) tentam se equilibrar. Mas que para ocorrer depende de um crescimento que vai de si mesmo aos outros, impulsionado o sujeito, pela afetividade, a ser cooperativo e recíproco, e assim indo à reciprocidade e às regras da cooperação. Um trabalho!

Um trabalho que, por se tratar de linguagem, ao se apresentar para os sujeitos como texto e ao colocá-los em situações totalmente diferentes (as cenas em criação, portanto ainda não existentes) deflagram o desequilíbrio. Deflagram-no como um outro que são os personagens e situações que se vão interpretar e que podem se caracterizar como uma zona de desenvolvimento proximal, como novidade a ser introjetada para ser interpretada na cena.¹⁶

O texto de teatro é um mediador cultural, um sujeito mediador nomeado, que participa da construção das cenas. O que Vigotski chama de mediador são as ferramentas auxiliares da atividade humana como os instrumentos do trabalho do homem que modificam a natureza, ou as ferramentas da linguagem humana que modificam a mente dos homens¹⁷. Os textos são essas ferramentas da linguagem e, no teatro, os cenários, figurinos,

(1503) 'ação de integrar os alimentos absorvidos pelo organismo' – Piaget como biólogo evidentemente não desconhecia esse sentido, (1611) aproximação, identificação.

¹⁶ 'É necessário compreender um texto como produção cultural, uma síntese do sujeito cultural que entra em contato com o leitor – e no caso com o leitor carregado de uma intencionalidade específica, que é a de produzir uma cena de teatro. Sua leitura é a construção de sentido/significado como um processo, uma interação entre leitor e texto. Entre portadores de palavras, tanto o texto como os que o lêem, o aprendizado se realiza no encontro da criação cultural textual com a atriz (o ator) como o sentido que se realiza. E que – complexo – isso também ocorre no encontro do texto com o grupo que o ensaiará e encenará. A leitura individual, as leituras de mesa nos ensaios, os ensaios propriamente ditos, e ainda as realizações com o público são os momentos, nos quais a construção de sentido acontece como uma aprendizagem.' Essa é uma transcrição literal da dissertação que gerou esse *paper*.

¹⁷ Ao analisar a formação da mente nas crianças Vigotski observa que 'Desde os primeiros dias do desenvolvimento da criança, suas atividades adquirem um significado próprio num sistema de comportamento social e, sendo dirigidas a objetivos definidos, são

sons, gestos e luz são os instrumentos do trabalho, que depois de transformados ganham também status de ferramentas. São sentidos significados que no fazer teatral, na chamada carpintaria cênica, são a própria criação. E essa criação é o dar sentido. Atribuir ou construir sentido.

Há sujeitos culturais coletivos que são os que estão na vida e na arte, fazendo teatro, representando o texto dramático, previamente escrito por um autor tradicional, ou por um revolucionário da palavra ou fruto de uma criação coletiva. Sujeitos responsáveis indivíduos ou grupos que permitem nos momentos da vida uma interpenetração entre arte e vida, ou que se vêm postos nessa situação e respondem a ela. Esses são aqueles que, abrindo mão de se esconder na inspiração, usada muitas vezes na história do homem como desculpa para eximir-se da responsabilidade, usam-na. E, como homens comuns, deixam de “criar sem responder pela vida” e de “viver sem contar com a arte”. Percebem e assim agem como quem sabe que “Artes e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”. (BAKHTIN, 2003, p. XXXIV).

E põe-se a trabalhar construindo sentido para significar com a linguagem, numa atitude de interpenetração entre arte e vida.

O sentido, como essa criação, se dá no diálogo como ‘sentido significativo’, porque busca se compor, nessa atitude dos sujeitos de dar forma – a singularidade – na responsabilidade que esses mesmos sujeitos enxergam, têm ou necessitam alcançar. A ação de dar sentido é uma ação de diálogo, de construção de um objeto. Uma ação participante de conceituação, de criação de vínculo entre uma generalidade¹⁸ e uma especificidade.

refratadas através do prisma do ambiente da criança. O caminho do objeto até a criança e desta até o objeto passa através de outra pessoa. Essa estrutura humana complexa é o produto de um processo de desenvolvimento profundamente enraizado nas ligações entre história individual e história social.’

¹⁸ Vigotski ao escrever sobre Pensamento e Linguagem, propondo fazer uma ‘análise genética das relações entre o pensamento e a palavra falada’ e invadindo ‘alguns domínios... ..tais como a lingüística e a psicologia da educação’, enuncia que o estudo da psicologia deveria ter passado pela palavra como significando algo, ou seja, para o desenvolvimento psíquico constituído ‘pelas variações ocorridas na estrutura inter-

Metodologia de Pesquisa

'Nosso ponto de partida é: não podemos esquecer de que o ato de investigação é, em si mesmo, um ato pedagógico. O referencial teórico de uma pesquisa é um guia, uma diretriz que não pode ser vista como produto pré-fabricado que retiramos de uma prateleira para ser utilizado. O referencial tem que ser interpelado, continuamente, pelos dados que vão sendo coletados. Portanto, falar sobre a pesquisa na área da educação significa reconhecer, antes de tudo, que a pesquisa é um ato pedagógico de aprendizagem que ocorre na relação entre os sujeitos envolvidos. A pesquisa é também geradora de conteúdos que expressam saberes e conhecimentos.

A pesquisa envolve, portanto, aprendizagens e saberes tanto na forma (com suas práticas) quanto no conteúdo (teorias e explicações elaboradas). (GOHN, 2005).¹⁹

Foram definidas algumas categorias: o aprendizado, o sentido, a educação não-formal e a cultura política. Essas categorias foram apresentadas, seguidas de um diálogo entre os autores, construído na forma dramática, colocando-os como se estivessem em uma peça de teatro. As duas formas distintas e complementares foram postas em um capítulo do trabalho de dissertação em diálogo na busca da construção de sentido.

Tensionadas trataram de expor um campo de conhecimento em construção (o da educação não-formal)²⁰. As obras desses autores apresentaram suas idéias e conceitos. À

funcional da consciência'. Propõe então analisar, considerando as partes como conservando 'as propriedades fundamentais do todo' indo então ao aspecto interno da palavra, ao seu significado. Assim realiza-se o percurso: 'é no significado que o pensamento e o discurso se unem em pensamento verbal'. Vale lembrar que isso está presente na introdução de sua obra e enunciou a posterior concepção da origem social do aprendizado pela via da mediação da cultura (da linguagem). Está na obra que tratou da fala egocêntrica para caminhar até o pleno entendimento do aprendizado (questão que indicamos aqui por estar envolvida e impregnada desde então no que tange a construção de sentido).

¹⁹ 'A Pesquisa na produção do conhecimento: Questões metodológicas' EccoS Revista Científica, v.7, n.2, pág. 265

luz desses conceitos, assim colocados e mantidos pulsantes durante todo o decorrer da pesquisa fomos aprender as cenas do União e Olho Vivo.

Na história do teatro paulista ocorreram as experiências que poderiam ser as que abriram as portas para a representação aberta às diferenças. Encontramos os jogos, as disposições cênicas e a dramaturgia, a linguagem rebuscada e a popular brasileira e os grupos e formações inseridos na cultura como partes de um modo de vida global e como formadores desse mesmo modo de vida.²⁰

21. Os arquivos do Departamento de Multimeios do Centro Cultural de São Paulo, artigos dos jornais diários (Estado de São Paulo, Folha de São Paulo), releases, programas,

²⁰ [...] Então aquilo tudo era feito dentro da proposta. [...] Sem luz, provavelmente com megafone, com muita... buscando muito a comédia, buscando muito o lado circense da coisa, com conteúdo e bem feito dentro das possibilidades de quatro ou cinco ensaios, né? Por atores bons e dentro daquela proposta: vamos mostrar um fato da vida real, e o que ele vai influenciar para esse público, esse público é que vai sentir na... no seu coração, na sua mente o que vai resultar desse espetáculo. [...] O eficaz bate, mesmo porque quem vai julgar o estético? Esse é o estético bonito, esse não é o estético funcional... Só a prática. E a prática o CPC teve. Então a gente reconhece muito isso, né? Esse tipo de influência. Do 'Arena' principalmente, também né? Num mesmo pé. Os contatos nossos com o Guarnieri... Com o Plínio, já num outro plano, que o Plínio não tava participando diretamente do 'Arena', mas fui preso junto com o Plínio, no dia que nós estávamos no TBC conversando outra coisa, fomos discutir com a censura, juntos, né? E a influência das obras do Plínio, leituras do Plínio, conversas com o Plínio, também são muito importantes... E o Guarnieri, o Boal, dentro dos espetáculos da 'Arena canta Bahia', da 'Arena canta Zumbi', todo o musical nosso, né? Que o Olho Vivo é essencialmente um grupo, talvez mais musical que teatral. [...] O CPC e o 'Arena' eu acho fundamentais. (Cezar Vieira, codinome de Idibal Piveta, advogado, dramaturgo, um dos fundadores do Grupo União e Olho Vivo, em entrevista concedida a nós para a pesquisa em 14/01/2007, na sua residência em São Paulo).

fotos, entrevistas gravadas em fitas cassete ou em transcrições foram fontes de informação e coleta de dados.²¹ Foi feita uma análise qualitativa dos textos, imagens e sons.

Os arquivos do CPDOC/FGV e do sítio da Internet 'Histórias do Poder' foram fontes para colher dados históricos e de conjuntura da época. Um trabalho de leitura e compilação de dados permitiu o cruzamento de informações e a interlocução dessas com as montagens do grupo em seu tempo e contexto histórico.

Assim situados passamos às condições, aos textos, aos ensaios, às encenações, produções e representações levadas a cabo em palcos e em improvisados espaços de clubes de bairro, associações, agremiações e paróquias.

Fomos da formação do grupo até a produção de *Morte aos brancos* – A lenda de Sepé Tiaraju. Encontramos durante a pesquisa vários documentos tais como: originais da época pesquisada, fotos e cartazes referenciais, programações e cartas ou bilhetes que foram incluídos como anexos ou incorporados no próprio texto dos capítulos (quando assim nos pareceu melhor para atender às necessidades de informação diretamente acessível). Fizemos também uma análise estrutural nos moldes da análise proposta por Greimas, sobre a peça *O Evangelho segundo Zebedeu* que incluímos como um apêndice e que se caracterizou um bom 'jogo de leitura' e início de compreensão do texto.²²

Encontramos cinco entrevistas já realizadas com César Vieira (duas, eram documentos originais de críticos e colunistas que se encontram nos arquivos do Centro Cultural de São Paulo). Realizamos entrevistas com alguns dos participantes das encenações. A técnica escolhida foi a que nos permitiu inicialmente explorar a narração dos acontecimentos por parte do entrevistado, para num segundo momento, em alguns casos, solicitar respostas a algumas questões que não foram privilegiadas na narrativa ou que nela

²¹ Além de encontrarmos os arquivos dos trabalhos dos grupos Arena e do Oficina, também encontramos grande parte dos arquivos do grupo União e Olho Vivo, cedidos que foram ao Departamento de Arquivos Multimeios.

²² Vide em *Embasamento teórico metodológico*, na parte que trata da criação como sentido dado ao texto, e ao texto como outro que se apresenta (um sujeito mediador nominado).

foram pouco aprofundadas. Num procedimento semelhante ao da entrevista narrativa (BAUER & GASKELL, 2004, pp. 90-113) visamos proporcionar um primeiro momento no qual o entrevistado pudesse expressar o acontecimento de seu próprio ponto de vista, estimulado por uma introdução genérica dos acontecimentos e apresentação do nosso próprio objeto de pesquisa. Depois, num segundo momento, inserimos as questões que julgávamos correspondentes a esse ponto de vista em conjunção com o que se procurava investigar na pesquisa.²³

Tivemos também a oportunidade de fazer uma pesquisa-ação em um workshop realizado no Instituto Itaú Cultural sobre Educação Não-Formal, no qual o Grupo União e Olho Vivo demonstrou parte de sua metodologia de trabalho. Para a padronização técnica do trabalho utilizamos as *Diretrizes para apresentação de dissertações e teses da USP* (USP, 2004), do sistema integrado de bibliotecas do grupo DiTeses – baseada nas normas da *Associação Brasileira de Normas Técnicas* (ABNT), *International Standard Organization* (ISO) e Vancouver (comitê internacional de editores de revistas médicas).

Resultados

Numa leitura que se fez dessa peça no Rio de Janeiro, com a presença da Glauce Rocha, no Teatro de Arena do Rio de Janeiro, isso em 69, a peça foi metralhada. Isso foi noticiado pelos jornais da época, do alto do morro os policiais metralharam o local, o público e os leitores. [...]... o público todo se deitou no chão, o Francisco José, a Laura Maria, o Murilo, os outros atores todos que estavam fazendo a leitura, também se deitaram no chão, e como o teatro não pode parar, os tiros derrubaram a luz, apagaram a luz, a leitura continuou com todo mundo deitado no chão. (Cezar Vieira, transcrição, do documento técnico DT 4490 do Arquivo Multimeios do Centro Cultural de São Paulo. A peça a qual Cezar Vieira faz menção é *O evangelho Segundo Zebedeu*).

²³ Entrevistamos um ator participante do Teatro Casarão (Douglas Franco) , que também fez parte do elenco de ‘Corinthians, meu amor’ e de ‘Evangelho Segundo Zebedeu’, dois elementos vinculados ao Centro Acadêmico XI de Agosto que trabalharam no espetáculo montado pelo ‘Teatro do Onze’ – Luiz Eduardo Greenhalg e Isilda Bechara – e Idibal Piveta (César Vieira).

Encontramos o aprendizado, o sentido, a educação não-formal e a cultura política. O teatro pôde ser meio de transformação como instrumento na educação popular. Um instrumento que viabilizou a construção de um instante que durou aproximadamente duas horas. Divididas em cenas, que foram momentos, essas ocasiões puderam ser oportunidades de educação não-formal. Nas décadas de 60 a 80 o grupo de teatro caminhou – da formação, nascimento, até a consolidação de uma forma de trabalho, um método. Percorreu as vielas das periferias e encenou nos salões de sindicatos e igrejas e nas comunidades e sociedades de amigos de bairro.

Nasceu da união de dois grupos que terminaram por apresentar seus trabalhos sob a lona de um circo montado num terreno próximo ao Parque do Ibirapuera, o Casarão e o grupo do 'Onze', com a montagem das peças 'Corinthians meu amor' (1967/8) e *O Evangelho Segundo Zebedeu* (1970).

Ensaíamos em galpões emprestados, na Rua Matheus Bei e na Vila Olímpia, nos porões do Centro Acadêmico, e, por fim, erguemos, com nossas próprias mãos, um circo num terreno no Parque Ibirapuera, que pertencia ao Centro Acadêmico da faculdade, onde passamos a apresentar nosso teatro de arena, ao público que se sentava em toscas arquivancadas de madeira. Os camarins eram pequenas barracas de camping que conseguimos garimpando ajuda por todos os lados. Os figurinos eram de uma simplicidade incrível, mas, por isso mesmo, abusavam da criatividade. 'No dia em que o circo ficou pronto e nós fizemos ali o ensaio geral, sob a lona laranja, eu não conseguia conter a emoção e chorei... feito criança. (Izilda Bechara, atriz da produção).

E assim transformou-se: unindo as experiências dos dois grupos em um só.

E partiu para a montagem coletiva de *Rei Momo* (1973). Aprendeu a ser popular e ensinou com popularidade e reconhecimento da crítica institucional. Fez-se presente: na ação foi-se descobrindo como meio para o debate, o levantamento de temas, a polêmica e o questionamento. Inserido no contexto representou nas sessões de teatro, levadas nas fronteiras da cidade de São Paulo, os textos oriundos dos processos de criação: da autoria individual à co-autoria.

Durante a escrita da peça, fomos, eu e Laura Tetti, pesquisar no Rio nas escolas de samba, principalmente a Império Serrano²⁴ que é uma escola sumamente politizada. A partir desse material, o grupo discutia personagens e cenas. Não tínhamos ainda nenhum método de criação coletiva, mas pelo menos um terço do texto nascia dessa dinâmica. Foi depois disso que começamos a ler o Enrique Buenaventura e os escritos do Boal sobre criação coletiva. Passamos a adotar o conceito de que nossa criação coletiva deveria se completa na perspectiva popular: um tema popular, uma estética popular, um grupo popular e apresentado para um público popular. (entrevista de César Vieira concedida ao Jornal 'O Sarrafo, 2006).²⁵

O espetáculo Bumba Meu Queixada estreou em Novembro de 1979 e com uma estrutura cênica do Bumba meu Boi²⁶ nordestino usada para contar as greves de Perus e Osasco (que aconteceram no final da década de 60). Os personagens do Bumba meu Boi foram recriados ou reinventados para contar esses episódios da história brasileira. A música foi composta por José Maria Giroldo com letras de Cezar Vieira dentro dos ritmos folclóricos nordestinos do Bumba.²⁷ Como que a referendar a atenção dos integrantes do

²⁴ A escola de Samba Império Serrano nasceu em 1947 e se autodenomina como quilombo do samba (hoje, 2007, com 60 anos de resistência).

²⁵ <http://www.jornalsarrafo.com.br/edicao09/mat08.htm> em 29/01/2007. Há uma cópia da entrevista nos anexos.

²⁶ O Bumba meu Boi tem características universais. Acontece em todo o Brasil (além do nordeste, também em Santa Catarina como o Boi de Mamão). A expressão 'Bumba' quer significar choque, pancada, batida, dando assim a frase: 'Bate! Chifra, meu Boi!'. O touro está presente nas tradições folclóricas e populares hindus, brâmanes, iranianas, turanianas, eslavônicas, germânicas, escandinavas, francas, celtas e gregas. No Dicionário do Folclore Brasileiro de Luís da Câmara Cascudo há um verbete muito extenso relatando a universalidade das festas com touros e bois.

²⁷ Foi feita uma gravação de disco da trilha do espetáculo pelo selo Discos Marcos Pereira com o nome de 'Bumba Meu Queixada'. Participaram especialmente das gravações o próprio Marcus Vinicius, Adauto Santos e um câro infantil formado por alunos do Colégio Equipe. A capa do disco foi feita por André Boccato e o lay-out foi de Anibal

grupo à criação popular, o espetáculo foi uma experiência de criação coletiva com uma organização própria, muito peculiar do grupo. Até mesmo na criação do consenso houve muita ousadia, já que enquanto houvesse um voto (apenas um voto discordante) nas decisões postas a todos a discussão não terminava. Esse único voto tinha a oportunidade de mudar ainda a direção tomada pelo 'União e Olho Vivo'.

O espetáculo 'Morte aos Brancos – A Lenda de Sepé Tiarajú - (1984) ambientado nas Missões e enfocando o massacre dos índios guarani, um episódio histórico ícone de resistência cultural. Na época em que foi produzida pouco se conhecia no Brasil sobre essa história com características de lenda muito conhecida no Rio Grande do Sul. Era uma página em branco nos livros de história, apesar do impacto que provocou nos povos indígenas e no trabalho das missões jesuíticas.

De fato encontramos nos trabalhos teatrais do TUOV a produção da linguagem para além da transformação da natureza, em direção a transformação social. Mudaram os que participaram das cenas diretamente e também mudaram os que participaram como público. Formaram-se, constituindo-se, em parte como sujeitos da própria história. E o fizeram determinando novos espaços para suas criações e delimitando o tempo como resultado das próprias criações, mas isso em contraste com o que hegemonicamente se apresentava ao redor. Investiram contra uma 'estética' padrão que era dominante, ou chocaram-se com a rejeição bruta por parte do governo militar aos trabalhos que realizaram.

Uniram-se para atender o interesse de desenvolver uma arte popular, crítica e formadora de opinião, dirigidos sempre pela forte figura de César Vieira. Sempre se situando e tomando posição politicamente. Desde a escolha dos temas até a realização de uma estética que se colocou a serviço da ética. E procurando promover a participação cada vez mais efetiva de todos os elementos do grupo: promovendo comissões encarregadas de cenário, figurino, dramaturgia, iluminação e gestão financeira.

Monteiro. Distribuído pelos Discos Copacabana. A gravadora Discos Marcus Pereira é considerada um marco na história das gravações populares ou folclóricas no Brasil. Foi a primeira das gravadoras a se apresentar como alternativa no Brasil. Gravou dois importantes discos de Cartola, o disco 'Na quadrada das águas perdidas' de Elomar, um disco da orquestra Armorial dirigido pelo Maestro Guerra Peixe, Canhoto da Paraíba.

E, finalmente, aprendendo, totalmente inseridos na realidade global, encenando e debatendo tanto nos centros como nas periferias. Constituindo um percurso que atuou tanto para a grande crítica, como para os estudantes e a classe média e atuando junto aos grupos populares, representando em comunidades. Não só inseridos num sistema de significações locais, mas expandindo a criação de sentido ao alcance dos que não poderiam pagar para ver teatro e ao mesmo tempo representando o Brasil em festivais internacionais.

Isso tudo comprovou nossa hipótese de que ocorrem aprendizado e criação de sentido no teatro (no grupo pesquisado) para os que diretamente nele estão envolvidos. Mas, também apontou desde já a mão estendida com o dedo indicador em direção a um novo início, como o exemplo que Vigotski usou para descrever como a linguagem caminha do gesto social para dentro de nós, transformando-se em aprendizado.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail – Estética da Criação Verbal – Martins Fontes, 2003.
- CARLSON, Marvin – Teorias do Teatro-Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade – Editora UNESP, 1997.
- GOHN, Maria da Glória – Educação Não-Formal e Cultura Política – Cortez Editora, 2005.
- PIAGET, Jean – O estruturalismo – Difel, 1974.
- _____ – Psicología, lógica y comunicación – Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1970.
- VIGOTSKI, Lev S. – A formação social da mente – Martin Fontes – 2003.
- _____ – Pensamento e Linguagem – Martins Fontes, 1993.
- (VOLOCHINOV) BAKHTIN, Mikhail – Marxismo e Filosofia da Linguagem – Editora Hucitec – 2004.
- WILLIAMS, Raymond – Cultura – Editora Paz e Terra, 2000.