

O TEATRO DE GRUPO E A RENOVAÇÃO DO TEATRO NO BRASIL

André Carreira¹

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Modelos teatrais, produção teatral, grupos teatrais.

Este estudo reflete sobre o papel do Teatro de Grupo na renovação do teatro brasileiro na segunda metade do séc. XX. Parto da importância do trabalho pioneiro de pessoas como Álvaro e Eugênia Moreira com o *Teatro de Brinquedo*, Paschoal Carlos Magno com o *Teatro do Estudante do Brasil*, Abdias do Nascimento com o *Teatro Experimental do Negro* e Jerusa Camões e Renato Vianna com o *Teatro Universitário*, e estabeleço relações entre essa linha de tradição e a conformação de modelos de teatro de grupo na atualidade. A forma ‘grupo’ que hoje predomina, especialmente como alternativa independente, surgiu das iniciativas das companhias que se organizaram em busca de espaço de trabalho a partir do final do séc. XIX.

O processo de modernização da cena brasileira teve como elemento decisivo a formação de elencos estáveis e buscaram um teatro que fosse diferente da cena romântica que predominava nos nossos palcos. Este movimento surgiu a partir da atividade dos grupos amadores que, despreocupados, com o negócio do espetáculo criticaram as formas espetaculares baseadas nos elencos chefiados pelos atores “divos”. Tânia Brandão caracteriza este modo de trabalho comercial ao afirmar que;

...este sistema teatral brasileiro, cujos alicerces remontavam ao século 19 e o motor era a força bruta do ator em sintonia com as paixões do público, estava longe de ser uma engrenagem simples. Autêntica máquina de repetir,(...) Este fazer teatral era reproduzido por gerações sucessivas de atores. (2001, p.314).

A luta contra esse modelo hegemônico estimulou vários teatristas a buscarem alternativas para a criação de um fazer teatral que estivesse assentado em projetos artísticos, de forma a superar o hábito de criar espetáculos para destacar figuras famosas e arrecadar somas significativas de dinheiro. Isso implicava em romper com os mecanismos de repetição baseado apenas no ciclo de comercialização, isto é, no respeito absoluto ao “gosto do público”.

A história dos grupos de teatro no Brasil mostra como a unidade de trabalho do grupo permanente (a sua modalidade amadora), foi fundamental para o início da estruturação de um sistema moderno do teatro brasileiro. Ao buscar um teatro que funcionaria com independência em relação tanto aos mecanismos do mercado como ao regime do gosto estabelecido, os amadores puderam, inicialmente, estabelecer vínculos com novos modelos de cena.

A proposta do *Teatro de Brinquedo* pode ser considerada exemplar neste sentido, pois ela explicitava um campo ideológico que supunha um projeto de teatro cuja função ia muito além do entretenimento e da bilheteria. Álvaro Moreira buscava:

...um teatro que fizesse sorrir, mas que fizesse pensar. Um teatro com reticências (...) Um teatro de ambiente simples, até ingênuo, bem moderno, para poucas pessoas a cada noite... (...) Sempre cismei uma companhia de artistas amorosos da profissão que não a tornassem profissão... Representaríamos os nossos autores novos e os que nascessem por influência nossa. Daríamos a conhecer o repertório de vanguarda do mundo todo. (MOREIRA apud MILARÉ, 2008)

A proposta do *TB* não encontrou correspondência na prática. A falta de uma estrutura coletiva bem articulada e as disparidades técnicas existentes entre os atores contribuíram para que o empreendimento, apesar do sucesso de sua primeira montagem, não sobrevivesse por muito tempo.

¹ PQ CNPq

o TB tem importância histórica como um gesto rebelde contra a velha escola e uma tentativa de encontrar novos caminhos. Um gesto que seria um tanto mitificado, mas permaneceria como exemplo de transgressão. (MILARÉ, 2008)

O desejo de fazer um teatro independente também constituía a proposta de Renato Vianna que afirmava que “*não luto contra os profissionais do teatro, mas contra o teatro dos profissionais*” (Apud MILARÉ). O “teatro dos profissionais” representava um teatro vazio que não trazia para a cena nacional os ares de renovação que já se respirava nas outras artes como parte das rupturas instaladas com a Semana de Arte Moderna. Neste sentido cabe destacar os diretores estrangeiros disponíveis no país, como um ingrediente fundamental para a renovação. A experiência de Paschoal Carlos Magno com o *TEB* apostou na vinculação dos amadores com artistas experientes com o fim de ampliar a formação dos jovens, e de buscar um movimento nacional de grupos estudantis. De fato, o *TEB* representou um modelo, suas turnês pelo país estimularam a criação de vários “tebs”, fortalecendo o teatro vocacional mas com perspectivas renovadoras.

Outro grupo cuja atuação representou um gesto de inovação foi o *Teatro Experimental do Negro* que cumpriu um ativo papel político criando um espaço de reivindicação de um lugar para o negro no teatro. Para isso Abdias do Nascimento recrutou amadores e conformou um elenco que desenvolvia uma atividade político pedagógica com suas encenações, ao mesmo tempo em que se formava artisticamente. Grupos como *Os Comediantes*; *GUT – Grupo Universitário de Teatro* da USP; *Grupo de Teatro Experimental*; *Teatro Univeristário*; *Caverna Mágica*, foram importantes na expansão do movimento dos amadores ainda quando a duração de seus projetos foi relativamente curta.

O crescente movimento de grupos independentes dos anos 50, teve como repercussão o aparecimento de dois grupos que conformaram o eixo do modelo de grupo do séc. XX: o *Arena* (1953) e o *Oficina* (1958). Ambos grupos instalaram uma forma de fazer teatro, na qual predominou o projeto coletivo. Isso representou a abertura de um espaço que não apenas reivindicava a independência, se não que fazia da forma grupo uma plataforma de intervenção direta no contexto teatral nacional. Com discursos ideológicos bem articulados, estes grupos articularam um padrão de trabalho que associava as propostas artísticas com uma necessária fundamentação política. Esse padrão organizacional passou a funcionar como referência para a maioria dos projetos grupais dos anos de 60 e 70.

Durante os anos de chumbo da ditadura militar os grupos tomaram os discursos políticos como elemento chave de suas práticas, e elaboraram estratégias de resistência baseadas na vinculação de suas atividades com os movimentos sociais e políticos. Na grande São Paulo, muitos grupos intervinham na vida cultural dos bairros estabelecendo relações com setores populares. Entre eles contamos o *União e Olho Vivo*, *Briga de Galo* e *Forja*. Na segunda metade dos 70, com o desejo de uma realizar uma ação político/teatral efetiva surgiram grupos como o *Tá na Rua* (RJ), o *Oi Nóis Aqui Traveiz* de (RS), o *Imbuça* (SE), entre outros.

Quando a ditadura começou a declinar duas tendências se manifestaram:

...A primeira tendência, definida pelo teor político das propostas reunia grupos que desenvolviam atividades nas periferias das cidades (...) Na segunda corrente, se alinhavam os grupos mais comprometidos com o teatro como manifestação artística, lúdica ou como meio eficaz de auto-expressão. (FERNANDES, 2000)

O deslocamento do foco do campo político para o terreno mais claramente artístico não desarmou os discursos comprometidos. O *Asdrúbal Trouxe o Trombone* e o *Pad Minoga* se enfrentaram mais uma vez com os modelos hegemônicos do teatro. Assim, esses discursos críticos, que não estavam focados nas questões políticas, sem deixar de criticar a ditadura, abordavam questões gerais do modo de vida e particularmente as formas teatrais vigentes. Surgem neste processo novos grupos como *Teatro dos Artistas Plásticos* (DF); *Do Jeito Que Dá* (RS), *Galpão* (BH); *Fora do Sério* (SP); *Oikoveva* (RJ).

No final dos 80, a crescente relação dos grupos com companhias estrangeiras, criou uma nova tensão criativa. Neste contexto pensar as formas de organização dos grupos, suas variações, e o impacto que isso tem na consolidação de modelos de trabalho coletivo é importante porque, atualmente, o grupo parece ser ainda elemento de resistência às dinâmicas hegemônicas. Nos dias que correm seria necessário resistir à pulverização dos vínculos interpessoais e às ferozes dinâmicas de mercantilização que fazem de tudo um produto de compra-venda.

A idéia de preservar espaços de autonomia é ainda forte e representa um impulso chave para os grupos, pois, ao mesmo tempo em que se experimenta uma crescente liberdade de expressão e uma aparente facilitação de meios de difusão e produção, se percebe a permanência de estruturas sistêmicas que mantêm as relações de hegemonia e subalternidade.

A manutenção de projetos e equipes estáveis de trabalho é uma alternativa que reflete a desconformidade e a crítica política que é representada pela estruturação de um espaço simbólico que formula o modelo de teatro de grupo contemporâneo como continuidade dos gestos pioneiros dos amadores do início do séc. XX.

Referências

BURNIER, Luis Otávio. Primeiras reflexões sobre o trabalho de Eugenio Barba, In Boletim Informativo INACEN, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.

BRANDÃO Tânia. Teatro brasileiro do século 20: as oscilações vertiginosas, In Revista do patrimônio Brasileiro, n. 29, 2001.

CARREIRA, André **Modelo de trabalho grupal no Brasil: dos amadores ao teatro de grupo**. (Relatório de pesquisa) Florianópolis. CEART. 2007b.

FERNANDES, Silvia. **Grupos Teatrais, anos 70**. Campinas, Ed. Unicamp. 2000.

FUSER, Fausto y GUINSBURG, Jacó. A “turma da Polônia” na renovação teatral brasileira – presenças e ausências, in **Diálogos sobre teatro** (org. Armando Sérgio da Silva). Perspectiva, São Paulo, 1992.

GARCIA, Silva. **Teatro da Militância**. São Paulo, Perspectiva. 1992.

MILARÉ, Sebastião. Dossiê Renato Vianna, in www.antaprofana.com.br . 2005.

Teatro Brasileiro 1918/38: Grupos, In www.antaprofana.com.br, 2008.

TROTTA, Rosyane. Eu não sou um realista, in Boletim Informativo INACEN, ano II, 2ª. Série, n. 9, outubro de 1987.

Teatro de Grupo: utopia e realidade.(no prelo). 2005.

VARGAS, Maria Thereza. Exercícios da livre criação (apresentação), in **Grupos Teatrais, anos 70** (FERNANDES, Silvia). Campinas, Ed. Unicamp. 2000.