



MONTEIRO, Marianna F.M. Arte pela Barbárie: uma outra palavra de ordem. São Paulo: Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho-Unesp; professor assistente.

RESUMO

Nesse texto pretendo discutir alguns aspectos da prática de coletivos teatrais paulistanos, percebendo a articulação entre produção artística e mobilização política nesses grupos como uma só face da mesma moeda: uma produção teatral que se pensa no bojo de movimentos sociais e que não pode ser compreendida fora dessa proposta. Essa relação entre produção estética e movimentos político, é analisada tendo como foco o momento em que o movimento ensaiou uma nova e, controvertida palavra de ordem: Movimento da Arte pela Barbárie, à “contra-pêlo” do lema inicial que mobilizou outrora o movimento.

PALAVRAS CHAVE: teatro político, barbárie, teatro de grupo

RESUMÉ

Ce texte se propose à penser quelques aspects de la pratique des collectives théâtrales de la ville de São Paulo, dans le but est comprendre l’articulation entre la production artistique et la mobilisation politique au sein d’une production théâtrale qui se construit en rapport avec les mouvements sociales Cette relation entre politique e esthétique sera objet d’analyse au moment où plusieurs groupe de théâtre ont adopté le mot d’ordre Mouvement de l’Art pour la Barbarie, changeant le mot d’ordre initial du mouvement: Mouvement de l’Art contre la Barbarie.

MOTS CLÉS: théâtre politique, barbarie, théâtre de groupe

A importância do chamado *Movimento de Teatro de Grupo*, na vida teatral da cidade de São Paulo, que se expressa por meio da vitalidade dos inúmeros grupos de teatro fora do campo do teatro comercial e a forte conotação política dos mesmos, gerou o interesse pela análise e reflexão a respeito dos discursos e práticas surgidos do contexto teatral decorrente das conquistas do *Movimento da Arte contra a Barbárie*, sobretudo a partir da grande vitória configurada pela conquista de uma lei municipal de fomento ao teatro, responsável pela sobrevivência de muitos desses grupos¹.

O contexto sócio-político do Brasil a partir da era Collor constitui o pano de fundo desse movimento. O movimento de teatro de grupo, tendo como pauta a defesa de uma arte popular, democrática e brasileira, congregou diversos grupos de teatro no período em que FHC tentava implantar os preceitos do Consenso de Washington. Nesse novo Brasil, neoliberal, onde antigas forças da esquerda que lutavam pelo socialismo, reviam seus projetos políticos, surgem propostas contra o capitalismo, o neoliberalismo, o agro-negócio, a mercantilização da cultura, a precarização do trabalho e da segurança social. Nesse sentido, as forças da esquerda brasileira que se recusaram a compactuar com os modelos econômicos e políticos da sociedade capitalista pós queda do muro de Berlim, encontraram no Movimento dos Sem Terra, dos sem teto, mas também no *Movimento da Arte contra a Barbárie* novos espaços de mobilização.

Investigar o teatro de grupo em São Paulo implica, portanto, em perguntar-se sobre os rumos do teatro político no Brasil. As diversas teorias sobre teatro épico são melhor equacionadas enquanto forma teatral a partir da sua relação com os conflitos políticos. Walter Benjamim mostrou, em “O Artista como Produtor”, a necessária dialética entre as opções políticas, estética e a técnica, como modo de produção artístico, que define o real engajamento do artista na luta de classe para além da suas intenções pessoais.

A questão do teatro épico é uma questão de classe, em primeiro lugar, pois tem a ver com a luta dos trabalhadores pelo seu direito à representação em qualquer espaço, porque aí já não é mais só no palco, é na rua, e onde quiserem. Faz parte da luta dos trabalhadores, a luta pelo direito à sua representação em cena. Essa luta exige recursos que vão muito além desta miserável receita oferecida pelo drama, na sua acepção burguesa. Tudo o que diz respeito aos trabalhadores se resolve, não na esfera da vida privada, mas na esfera pública e, portanto, na esfera do épico. Teatro, como qualquer outra modalidade de prática artística, é instrumento de luta, luta no campo simbólico ou, pra dizer a mesma coisa em termos políticos: é uma luta ideológica, é arma de luta ideológica.

O Movimento dos Teatros de Grupo nasce como irrupção de vozes discordantes quanto a forma de se considerar e reagir às transformações dos fins do século XX entre elas a hibernação do movimento operário que se reflete na ausência de greves e na repressão das poucas ocorridas, mostrando uma correlação de força desfavorável para as classes trabalhadoras. A derrocada do projeto nacional desenvolvimentista é também o início de uma grande crise na forma de compreender as relações entre a arte e a sociedade, frente ao avanço da cultura de massa. O mergulho, a partir daí, se dá no sentido da dissolução das formas convencionais de teatro e envolve o questionamento do teatro como instituição, o questionamento da separação palco-platéia, a recusa do teatro mercadoria, a subversão do edifício teatral e do espaço cênico, o trabalho em espaços não convencionais. Esse conjunto de experiências desencadeadas no novo contexto histórico, constitui muito mais que um marco de mudança estilística na arte teatral contemporânea, trata-se da construção de narrativas que também são imagética, sociais, individuais, verbais e não verbais, e correlacionam os drama sociais com as performances estéticas e sobretudo apontam para uma nova ordem em que as duas coisas revelam-se na clareza de suas interconexões.

O Movimento de Teatro de Grupo, de lá para cá, ao longo de quase duas décadas assumiu diversas expressões organizacionais, mas todas possuíam um caráter fluido e de relativamente pouca institucionalização: Movimento Rodamoinho, Rodas do Fomento, Movimento 27 de Março, instância organizativas, aglutinadoras para que o movimento esteja em ação sem implicar em institucionalização das ações políticas conjuntas. Na esfera dos teatros de grupo tudo é fragmentário, estabelecem-se zonas temporárias de associação. O caráter apartidário do movimento, aponta para algo mais fluido em termos de modelo de organização e o chamado processo

colaborativo, como processo dramaturgico, está intrinsecamente ligado a essa vocação política do movimento. Não é possível separar performance estética de drama social e performance política.

Para que a instância política não se institucionalizasse era preciso que a institucionalização artística avançasse em contrapartida. Daí a importância para os grupos de possuir suas sedes, de se localizarem territorialmente na cidade (Capão, Zona Leste, Barra Funda, etc) a proeminência do processo de criação artística sobre o produto, a importância de um pedagogia teatral em constante gestação no interior do grupos, tudo isso aponta para a constituição de um território, mas um território de exceção, da livre gestão dos grupos. Os grupos se territorializam, se organizam para sua permanência artística, mas no centro da identidade artística, inseparável dela, está o pertencimento a um movimento político esse sem cara fixa, sem lideranças ou estruturas de poder muito bem definidas. Tudo funciona na base de comissões e o papel da comunicação por e-mail e através do You Tube é muito grande.

Uma ligação estreita entre a produção artística e a mobilização política é um dos traço marcantes da atuação de muitos desses grupos. As condições em que se produzem as performances estéticas não se desprendem totalmente do drama social, confundem-se, ou querem confundir-se, a toda hora, com as lutas sociais. No limite extremo, sinaliza possibilidades de se pensar performances estéticas como ações insurrecionais². Toda uma vasta produção estética teatral se faz exclusivamente no bojo de um movimento social, e não pode ser compreendida fora dele. Essa relação entre produção estética e movimentos político, pode ser percebida como muito mais clareza quando uma nova versão do movimento surge com um novo lema: *Movimento da Arte pela Barbárie* .

O movimento que teve seu início como movimento da arte contra a Barbárie agora propõe essa inquietante palavra de ordem. Qual a natureza dessa inversão de sentido? Que efeito de conhecimento ou re-conhecimento ela provoca no panorama dos Teatros de Grupo de São Paulo. Qual o sentido do lema “pela barbárie” na boca daqueles mesmos que alguns anos antes participaram do movimento político que ficou conhecido como Arte “contra” a Barbárie?

Já na década de 90 havia quem chamasse a atenção para a inversão desse conceito, uma vez que a civilização baseada no capital e no lucro precisaria de invasões bárbaras para mudar. Como não pensar em Walter Benjamin que, em “Experiência e Pobreza” afirma:

Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita, nem para a esquerda(...) Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século. (BENJAMIM, 1994:115-116)

Na verdade, a nova fórmula representou um amadurecimento, da consciência coletiva do movimento, que se percebe para além da representação e da atuação política convencional e se recusa a pensar ou se iludir com a possibilidade de uma arte redentora que possa fazer frente a barbárie, no sentido de se contrapor a ela, tentando recuperar um mundo perdido.

A proposta da *Arte pela Barbárie* foi eminentemente performática: organizaram-se comissões, mobilizadas por e-mail, divulgaram um manifesto através de atos performáticos que aconteciam simultaneamente em diversos locais da cidade de São Paulo. Tratava-se de uma performance e ao mesmo tempo de uma demonstração de força política, de organização e coordenação de inúmeros grupos. Participaram dessas performance entre outros os seguintes grupos: As Graças, Cia. Livre, Folias, Cia. São Jorge, Cia. do Feijão, Teatro da Vertigem. Núcleo Bartolomeu. Teatro de Narradores, Engenho Teatral, Intuição (EM)pulso Coletivo, Casa Ofertório, Brava Companhia, Cia. Antropofágica, Cia. das Atrizes, Cia. de Domínio Público, Cia. Extremos Atos, Cia. Les Commediens Tropicales, Cia. Zero Zero, Cria Suemos, Clariô, Falsa Cia, Forte Casa Teatro, Grão de Teatro, MiniCia Teatro, Núcleo Pavanelli, Projeto Bazar, Cia. Paulicea, Teatro Girândola, Teatro de Segunda Feira, Cia. Ocamorana, Pessoal do Faroeste, Caixa de Imagens.

Num mesmo horário, desencadeava-se, em varias localidades por meio de grupos diversos, uma mesma seqüência de ações: atores vestidos de branco, auxiliados por uma loura oxigenada, divulgavam através de seus celulares e tocadores de Mp3 a gravação do *Manifesto da Arte pela Barbárie*. O público eventual, da rua onde ocorria a performance era convidado a vestir o fone de ouvido e escutar o manifesto. A loura oxigenada convidava os passantes a participar, os atores formam duplas com os passantes e apresentavam o equipamento e a gravação.

A força dessa performance estava na possibilidade de ser feita de forma simultânea e concertada em diversos pontos de uma mesma cidade, por diversos grupos de teatro. Para além do conteúdo do manifesto e sua divulgação, a coordenação entre grupos, revelava capacidade estratégica em uma prática cultural que era simultaneamente expressiva (artística) e política: a(r)tivista.

Outra ação performática proposta pelo movimento era o congelamento de uma cena dos espetáculos em cartaz, dos diferentes grupos envolvidos com o movimento. Os grupos mobilizados deviam escolher uma cena importante de seus espetáculos, para congelar durante um minuto, durante as apresentações. Tal ação de congelamento realizou-se em mais de 40 espetáculos. Esses artistas pensavam em termos de um terrorismo poético: ações artísticas com potência de expressão política. Planejaram ações pelas ruas da cidade e “ataque de aviões de papel”. O “alistamento” de artistas podia ser feito por email.

Estranhamente, em meio aos dramas sociais contemporâneos, o

sentido dessas performance se entrecruzava em vários pontos com a questão já tão controversa do terrorismo. Os termos ainda são metafóricos, “alistamento”, “terrorismo poético”; os aviões são de papel, mas o sentido dos desdobramentos possíveis do movimento aproximam a performance artística da performance política que hoje em dia corre sempre o risco de ser tachada de terrorista pelas forças reacionárias da sociedade. O que para uns é terrorismo para outro é ação insurrecional, ou treinamento para ela.

Não se trata de mudança de posição: entre a arte “contra” a barbárie e a arte “pela” barbárie não há solução de continuidade, é o desdobrar-se do movimento que ao longo dos últimos 20 anos mobilizou-se por política públicas que preservem um espaço liminar de onde é possível gestar o movimento, a contestação. Esses dois aspectos são complementares e é da união dos dois que é feita a singularidade desse movimento. O elemento diferenciador é jamais se limitar a anseios corporativos, reivindicações de uma classe específica, ou de segmentos sociais particulares (classe teatral, artistas negros, populações da periferia, etc) ou a assimilação a lutas vinculadas a programas partidários.

Referências Bibliográficas

- ARANTES, Paulo. “O Teatro e a cidade”. Entrevista dada a Beth Néspoli, publicada no Jornal Estado de São Paulo, Caderno 2 - 16 de julho de 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo Brasiliense, 1994
- COSTA, Iná Camargo e CARVALHO, Dorberto. *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei do fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. New York/London: Routledge, 1988.

O Movimento Arte Contra a Barbárie se formou em 1998, quando um grupo de artistas ligados à cena teatral de São Paulo se junta para fomentar a discussão e organizar ações pela construção de política culturais públicas. . Em [2002](#), o movimento conquistou a aprovação da Lei de Fomento Municipal de [São Paulo](#).

² Num sentido muito parecido, mas na direção inversa, Richard Schechner considera o 11 de Setembro uma performance.