

TEATRO UNIÃO E OLHO VIVO E A EXPERIÊNCIA DO TEATRO NA PERIFERIA PAULISTANA NA DÉCADA DE 1970.

Cleiton Alvaredo Paixão,
Fátima Cabral. Sociologia Departamento de Sociologia e Antropologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Campus de Marília.

Herdeiro de uma tradição artística que se pretendia deliberadamente política e agente da politização social, o grupo paulistano Teatro União e Olho Vivo (TUOV) acumula, em quatro décadas de existência, um trabalho de engajamento político voltado à transformação social e à defesa do teatro popular. Num momento considerado como o do “fim das utopias”, seu trabalho leva-nos a reflexão acerca do papel, limites e potencialidades da arte, enquanto mediadores da transformação histórica. Mais especificamente, do trabalho teatral como mediador e construtor direto da auto-reflexão popular, afinal, “a ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo” (PRADO, 1995, p.91).

O histórico da trajetória do Teatro União e Olho Vivo é confuso e irregular em datas e situações que possibilitem uma visão precisa do surgimento e do caminho empreendido pelo grupo. Esse fato deriva da análise das poucas obras existentes sobre o trabalho do grupo nesses quarenta anos. Entretanto, partindo desses poucos documentos, observa-se que o grupo nasce da fusão de dois outros grupos já existentes em São Paulo: o “Teatro do XI”, um grupo formado por estudantes e ligado ao centro acadêmico de Direito XI de Agosto, da Universidade de São Paulo, e o “Teatro Casarão”, com sede na avenida Brigadeiro Luiz Antonio e com “uma formação e experiência diferente do teatro do XI. Seus membros eram guardas de bancos, porteiros de clubes, engraxates, operários, estudantes, etc.” (VIEIRA, 1981, p. 31).

O TUOV inicia seus trabalhos num momento em que o Brasil é governado pelo regime militar, e se desenvolve imerso a todo processo político cultural que envolve o período, de maneira a discutir todas as questões colocadas em pauta pela movimentação popular: política externa independente, reformas estruturais, libertação nacional, combate ao imperialismo, latifúndio, etc. No período da ditadura militar, segundo Vieira (1981) o grupo apresentou-se nos bairros populares, eram levadas por organizações, lideranças das comunidades, ligadas à Igreja Católica ou a partidos políticos clandestinos, direções sindicais “ou mesmo por grupos comunitários, como clubes de futebol de várzea e associações de pais e mestres”. Nessas ocasiões, ocorria a apresentação da peça e depois discussões, que não se restringiam à arte exibida.

Nesse sentido, ainda hoje, utilizam essa fórmula para discutir os problemas que fazem parte do cotidiano dessas comunidades, bem como assuntos referentes à atualidade social e política no Brasil. Segundo César Vieira (2006), o grupo continua com a mesma proposta do início de seus trabalhos, ou seja, visa a troca de experiências com o público popular, entretanto, não na pretensão de apontar um caminho e sim, juntamente com essas populações, construir propostas de autorganização para o direcionamento de suas reivindicações.

A importância da produção cultural que remonta à década de 1960 e 1970 reside nas várias experiências que representam esse importante momento na história política e cultural do Brasil. É inegável, assim, a riqueza encontrada nos diversos trabalhos realizados por grupos de teatro, cinema e outros tipos de expressões artísticas do período, que procuravam realizar um trabalho que se fizesse porta voz das reivindicações feitas pela sociedade brasileira. Com isso, as manifestações urbanas travadas por estudantes e operários, as lutas no campo a favor da reforma agrária, as manifestações de intelectuais ligados à esquerda, buscavam soluções e respostas para a crise política e social brasileira naquele momento; todos ofereciam subsídios para o crescimento dos movimentos de cultura impulsionados pelos trabalhos realizados pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), que desenvolviam, entre outros projetos, um trabalho de políticas educacionais inspirado nas experiências realizadas por Paulo Freire no MCP (Movimento de Cultura Popular) em Pernambuco durante o governo de Miguel Arraes. Este movimento (MCP) apostava na alfabetização de adultos de forma diferenciada, ou seja, “em lugar de aprender humilhado, aos trinta anos de idade, que o vovô vê a uva, o trabalhador rural entrava, de um mesmo passo, no mundo das letras e no dos sindicatos, da constituição, da reforma agrária, em suma dos seus interesses históricos” (SCHWARZ, 1978, p 69).

Dessa forma, a partir desse contexto, começava a se formar uma reviravolta na maneira como o trabalho artístico era desenvolvido no Brasil. Trabalhadores do teatro e do cinema, literatos e músicos, intelectuais, entre outros, se revelavam como vanguarda cultural, pelas novas experiências que eram inseridas junto à sociedade naquele momento.

A década de 1960 ficou marcada, no Brasil, como um momento de efervescência política e cultural, representada pela movimentação e organização de diversos setores das sociedades. Nesse momento, o mundo encontrava-se politicamente bipolarizado no contexto da Guerra Fria e seus reflexos eram sentidos na América Latina.

Internamente, as massas populares se articularam para melhor se manifestarem: os trabalhadores rurais, particularmente no Nordeste, liderados por Francisco Julião, formaram as ligas Camponesas em favor da Reforma Agrária Radical; nas cidades, operários e estudantes se organizavam em entidades estudantis e sindicatos. A politização respirada nos meios intelectuais de esquerda era representada no meio estudantil pela União Nacional dos Estudantes (UNE), pela União Brasileira dos Estudantes Secundaristas (UBES) e pela União Metropolitana dos Estudantes (UME).

Esse período, marcado por agitações populares, com surtos de renovação em vários setores da sociedade, era contagiado com a possibilidade de direcionar seu futuro a partir de reformas estruturais no presente. Um Brasil em que a política deixava de ser privilégio de poucos para penetrar no universo do trabalhador, do estudante, do padre, do intelectual, do militar, do homem comum. Esse era o ambiente vivido no começo dos anos 60, que se estenderia por toda a década. Assim, a “passagem dos anos 50/60, com efeito, nos revela tempos de euforia desenvolvimentista, de acelerada politização da sociedade, de amplos debates sobre a eficácia revolucionária da arte, de explosão de reivindicações dos trabalhadores urbanos e rurais, de sonhos com uma Sierra Maestra que nos livrasse do imperialismo, do latifúndio e da miséria. Um momento histórico para as novas gerações: tomar consciência do povo brasileiro, com toda sua carga dramática. E agir para mudar a realidade. Era uma questão de afirmação nacional” (MORAES, 1989, p. 24).

Nesse sentido, o trabalho cultural no Brasil na década de 1960 ficou marcado pelo engajamento político dos artistas, que se refletia diretamente nos debates políticos travados no país. Essa prática começou no CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE) - e chegou a vários segmentos artísticos. Além do teatro e do cinema, a música, a literatura e a arquitetura, foram atingidos pelo engajamento político da arte. Os temas desenvolvidos em todos os ramos das artes, naquela conjuntura, estavam preocupados em denunciar todas as dificuldades e problemas nos quais a população brasileira estava inserida. Assim, a partir de temas nacionais, os autores discutiam a necessidade de a população brasileira reconhecer suas dificuldades e se organizar para reivindicar mudanças na política brasileira. Havia na produção e no consumo cultural um grande interesse por tudo o que era nacional, uma arte que espelhasse a realidade brasileira e através do seu contato com o povo, buscasse mudar essa realidade.

A produção teatral engajada, por sua vez, floresceu impulsionada pelos grupos Oficina e Arena. Teatrólogos, entre os quais se destacam Oduvaldo Vianna Filho, Plínio Marcos e Gianfrancesco Guarnieri, escreviam textos que investigavam as questões sociais e faziam sérias críticas à elite brasileira. Como observa, Roberto Schwarz, “no Rio de Janeiro os C.P.C. (Centro Popular de Cultura) improvisavam teatro político em portas de fábricas, sindicatos, grêmios estudantis e na favela, começavam a fazer cinema e a lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 1978, p. 69).

Entretanto, mesmo com a crescente mobilização popular pelas chamadas “reformas de base”, o processo de democratização política e social viria a ser interrompido pelo autoritarismo violento imposto pelo golpe civil militar de 1964. Nesse sentido, as manifestações artísticas e culturais, que lutavam contra uma modernização conservadora da sociedade encontraram resistência para efetivarem suas aspirações, ainda mais com o “golpe dentro do golpe”, como ficou conhecido o AI-5, em 1968, que cassou, torturou e mandou para o exílio diversos artistas e intelectuais que insistiam em se opor ao governo militar. Assim, o Brasil entra na década de 1970 incentivado pela crescente inserção da indústria cultural nos meios de comunicação de massa, com alguns resquícios de resistência ao “conservadorismo modernizador”, o que culminou na esterilização e tortura, freqüentemente observada nas camadas intelectualizadas da esquerda brasileira.

Entretanto, mesmo diante do quadro repressivo que envolvia o início da década de 1970, segundo Garcia (1990) é possível encontrar focos de resistência na década de 70 que, utilizando analogias, metáforas e alusões, procuravam driblar a censura e fugir da repressão e das proibições. É nesse contexto que surgiram diversos grupos alternativos com a intenção de fazer um trabalho direcionado a um público mais popular. Muitos sem experiências ou com pouca formação se dirigiam até às periferias das cidades para realizar suas apresentações. Os trabalhos realizados tinham como precondição o fato dessas pessoas não terem acesso aos meios de cultura oferecidos pelas cidades, por morarem distantes dos grandes centros, nos quais ocorria a maioria dos espetáculos. Esse movimento bairrista do teatro pode aparentar uma tendência diferente das outras manifestações alternativas que surgem no mesmo período, já que a atuação desses grupos teatrais estava ligada aos movimentos sociais de bairros, combinando política e cultura na reorganização da sociedade civil sob a ditadura.

Trata-se de um modelo diferenciado dos teatros tradicionais, na maneira como desenvolvia seu trabalho: diretamente ligado ao momento político da época, até sem uma estrutura ideológica definida e com objetivos um pouco confusos, esses grupos, na maioria das vezes, se apresentavam em lugares precários, sem as mínimas condições necessárias de produção ou qualidade artística. Em geral, a maioria adotava uma política de sobrevivência e manutenção dos trabalhos com recursos próprios, mantendo-se através de subsídios ou, ainda, se apresentando apenas no período noturno ou aos finais de semana. Esse movimento teatral, diz Garcia (1990), tem um vínculo estreito com o momento político, “poderíamos até mesmo dizer que ele é uma reação às condições de censura e repressão que coibiram qualquer manifestação” (GARCIA, 1990, p.122.).

Este é o ambiente que cerca o Teatro União e Olho Vivo durante sua formação, que surge com as mesmas propostas que guiam os rumos da arte no Brasil no início da década de 60: trabalhar utilizando o teatro como instrumento a serviço da mobilização social. César Vieira, dramaturgo e advogado de presos políticos durante a ditadura, define a atuação do grupo como a de “um teatro voltado para o povo, que busque um público novo e que, ao contato com essa parcela marginalizada da vida e da sociedade, [receberia] a vivência dessa população e com trocas permanentes de experiências, em conjunto com esses elementos autenticamente populares, [encontraria] a senda verdadeira da resistência, da luta e da participação” (VIEIRA, 1981, p. 2).

A produção coletiva, não pautada na divisão de trabalhos por especialização, realizada pelos grupos que se dirigiam para os bairros, foi um fator importante na diferenciação com os trabalhos realizados pelo teatro profissional. Todos os integrantes, de alguma forma, procuravam participar da criação dos espetáculos. Esse modelo de criação coletiva foi um aspecto importante na formação desses grupos. Descartando suas apresentações como mero entretenimento, procuravam realizar seus trabalhos vinculando-os a uma problemática social, no qual utilizavam como temáticas os problemas enfrentados no cotidiano da população periférica, na grande maioria formada por operários, empregadas domésticas, servidores públicos, etc.

Citado por Garcia (1990), outro fator importante para entender as características desse teatro que estava sendo proposto, é que estes muitas vezes se baseavam na questão da itinerância ou da fixação em algum bairro. Nesse sentido, a fixação em determinado bairro parte para um desejo de maior aprofundamento dos estudos em relação aos problemas enfrentados pela comunidade. Muitos desses trabalhos ajudaram na formação de outros grupos teatrais formados por integrantes dessas comunidades que, baseados nas experiências que recebiam, procuravam seguir o mesmo caminho. Entretanto, a maioria não passava de reuniões.

Nota-se nesta tentativa de um projeto de teatro popular, uma preocupação constante em se fazer um trabalho que seja facilmente absorvido pelo público, deixando de lado diversas questões de ordem estética, muitas vezes até abandonando estas para que fique mais evidente o objetivo estabelecido pelo grupo. Muitos desses grupos não se preocupavam em manter um padrão estético – artístico elevado, mas sim em direcionar seus esforços para as discussões sócio-políticas estabelecidas no conteúdo das peças. Neste sentido, realizando seus trabalhos pelos bairros, movidos pelo desejo de alcançar uma comunicação eficiente com o público da periferia, levam espetáculos, em sua maioria, de produção e de qualidade artística precários. “Teatro pobre, se apresenta onde for possível, nas condições deficientes que a comunidade pode oferecer; salões adaptados, pátios de escolas, ao rés do chão em qualquer espaço consentido” (GARCIA, 1990, 123.).

O Teatro União Olho Vivo procura desenvolver seu trabalho a serviço dos movimentos populares no processo de mobilização e organização de suas reivindicações. Assim, sendo um dos

pioneiros, o TUOV é também o grupo que teve maior resistência, conseguindo atravessar toda década de 70 e entrar nos anos 80 com perspectiva de continuidade, chegando até os dias de hoje em plena atividade. O trabalho desenvolvido pelo grupo parte de uma perspectiva de “busca de uma estética popular” através da combinação de questões sociais com manifestações de cultura popular, o que compõe a estrutura cênica dos espetáculos. A idéia de misturar elementos do folclore brasileiro com temas que fazem parte do cotidiano do povo como futebol, política, história do Brasil e principalmente a luta pela liberdade, foram questões debatidas e elaboradas pelo grupo, uma característica que viria a compor uma série de premissas elaboradas pelo TUOV. Exemplo disso é que a participação dos espectadores nos debates promovidos pelo grupo após os espetáculos, muitas vezes faz com que o texto apresentado sofra algumas alterações. Esse tipo de participação do público, diretamente influenciando as mudanças de textos, caracteriza um dos principais pontos trabalhado pelo TUOV. O público a quem as peças são apresentadas possui total liberdade de se manifestar a respeito do espetáculo, contribuindo ainda mais com o enriquecimento dos textos e com as trocas de experiências com o grupo.

Nessas quatro décadas de existência, o TUOV desenvolveu um fértil trabalho, sendo reconhecido nacional e internacionalmente, apresentando-se por mais de três mil e quinhentas vezes para um público superior a três milhões de pessoas. A maior parte dessas apresentações foi realizada para platéias populares nos bairros periféricos da capital paulista. Seu trabalho recebeu os mais importantes prêmios da crítica teatral brasileira e do exterior, tendo representado o Brasil em quinze festivais internacionais de teatro e percorrendo, em temporadas, vinte países da América do Sul e do Norte, Europa e África. Sua manutenção é garantida estrategicamente por meio de uma tática denominada "*Robin Hood*", que consiste em vender espetáculos para entidades convencionais e aplicar essas receitas em seu fim primordial: a ida a um bairro popular, com ingressos a preços simbólicos.

Em suas montagens o TUOV procura uma arte a ser vista e praticada por elementos que sejam do meio popular, ou seja, que inspire o próprio povo a fazer arte com o objetivo de pensar suas reivindicações visando a transformação social e que essa arte também se desenvolva também no local onde moram, a um preço acessível ou gratuito. Isso parte da idéia de que os instrumentos de realização da cultura popular devem estar ao alcance do povo. Assim, segundo Vieira (1981), no caso do teatro, além de ser inteligível e acessível, que o povo não apenas assista a ele, mas que possa participar como sujeito da ação cultural; que possa ser ator, músico e produtor cultural.

Nesse sentido, este estudo tem por objetivo investigar o histórico, o significado e o alcance político, social e cultural do trabalho do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV) tomando como estudo de caso a peça *Bumba, Meu Queixada* (1979) e sua relação com o momento político que envolveu o governo militar e a classe trabalhadora nas décadas de 1960 e 1970. Assim, cabe ressaltar a importância desses fatores devido à contribuição que deram não somente como constituintes artísticos, mas também como exemplo de resistência dos trabalhadores frente aos acontecimentos que precarizavam ainda mais as condições de vida do operariado brasileiro.

Referência bibliográfica

FREDERICO, C. **A esquerda e o movimento operário 1964 – 1984 – vol.1: A resistência à ditadura**. São Paulo: Novos Rumos, 1987.

_____. **Consciência operária no Brasil**. São Paulo: Ática, 1978.

GARCIA, S. **Teatro de militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990.

RIDENTI, M. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. Rio de Janeiro. Ed. Record, 2000.

VIEIRA, C. **Bumba, meu Queixada**. São Paulo: Graffiti, 1980

_____. **Em busca de um teatro popular: as experiências do Teatro União e Olho Vivo**. Santos: Confenata, 1981.