

Localidade de extração rural, surgida no início do século XX, no norte de Campinas, o distrito de Barão Geraldo apresenta parte de uma paisagem que destoa do evidente crescimento econômico do centro, distante 12 quilômetros. A cidade soma mais de 1 milhão de habitantes. Trinta e nove mil deles moram ali, entre reminiscências de um interior bucólico, de áreas verdes, terra avermelhada onde outrora se avistavam plantações de café e cana. Desde meados da década de 1980, Barão Geraldo abriga uma concentração peculiar de grupos de teatro. Em novembro de 2007, estimamos pelo menos onze coletivos em atividade, dos quais os três mais antigos e contínuos são aqui delineados: o Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, o Lume, nascido em 1985; a Boa Companhia de Teatro, em 1992; e o Barracão Teatro, em 1998.

A relação do teatro com a sociedade demarca especificidades naquele território, cujos modos de produzir e criar tecem também seu lugar na cena brasileira contemporânea. Um dos fatores que corroboram esse panorama é, evidentemente, a presença do campus da Universidade Estadual de Campinas, inaugurada em 1966. Seus aprendizes ou formados nos cursos de Artes Cênicas, tanto na graduação como na pós, são maioria entre os espetáculos vindos a público. A teoria e a prática acadêmicas como epicentro – nos três grupos, a condição de criadores-pedagogos está implicada – podem dar margem ao “enrijecimento institucional” (Maffesoli, 2006), como aprofundaremos na etapa seguinte desta pesquisa: prospectar o quanto a proximidade de mecanismos institucionais afeta os processos em foco.

Instiga apreender a maneira como esses grupos se relacionam com a comunidade. Apesar da natureza por vezes ensimesmada de cada equipe no treinamento técnico de seu principal instrumento de trabalho, o corpo, circunscreve-se ainda a habilidade dos artistas na interlocução para firmar a cultura do teatro em vilarejo até então inóspito a essa arte, carente de equipamentos afins.

Ao contrário de regiões empobrecidas, ali o conceito de Teatro Comunitário se dá em outra dimensão. Os pressupostos sociais ou políticos não estão em primeiro plano. Os três grupos abordados não perdem de vista os horizontes conceitual e estético; o apuro de linguagem, de uma poética. Seus discursos reforçam a arte de ator, um vetor comum em Barão Geraldo. Por meio das vivências cultural e comunitária, procedem aos estudos, investem na forma e no conteúdo, apresentam seus espetáculos e, principalmente, tentam cativar o público, vizinho ou alhures. É precisamente no bairro de Vila Santa Izabel que se dá o cruzamento da gente comum, extra-academia, com estudantes, professores e funcionários em torno da instituição, nas mais diversas áreas. No campo do teatro, essa confluência é iniciada em meados da década de 1980 e evolui na medida em que os grupos habitam a área.

No Brasil, a categoria Teatro Comunitário é rarefeita, apesar de identificarmos nichos que a potencializam, como no uso das técnicas do Teatro do Oprimido. Já na vizinha Argentina, uma sociedade mais politizada, são mais constantes os coletivos que aprofundam essa espécie de terceira via entre as

produções consideradas comerciais e as do circuito alternativo. Em 2007, contavam-se mais de 30 deles. Como exemplo de experiências pioneiras em Buenos Aires, pós-ditadura militar (1976-1983), estão o Catalinas Sur, surgido em 1983 no bairro La Boca, e o Circuito Cultural Barracas, em atividade desde 1988, na região de mesmo nome.

“El teatro comunitario surge como necesidad de un grupo de personas de determinada región, barrio o población de reunirse, agruparse y comunicarse a través del teatro. Es un tipo de manifestación y expresión artística que parte de la premisa de que el arte es un derecho de todo ciudadano y, que como la salud, el alimento e la educación, debe estar entre sus prioridades. Por esta razón propone a la comunidad asumirlo como tal y no delegarlo en otros.” (Bidegain, 2007, p. 33)

Em Barão Geraldo, esse vínculo social não está em primeiro plano. O Teatro Comunitário nos parece recriado conforme os personagens e cenários envolvidos. No caso do Lume, o ator “não visa uma relação social nem ao menos tem pretensões a um teatro que conscientize massas ou toque o intelecto do espectador” (Ferracini, 2001). Portanto, passa ao largo das convenções ideológicas. O que não quer dizer alheamento. “A gente busca uma relação com a sociedade. A gente quer outro público ali também, não só o universitário, mas os moradores, os vizinhos do bairro, enfim, as pessoas que não vão ao teatro” (Magalhães, 2007<sup>1</sup>). Trata-se de uma relação paciente. “O Lume foi crescendo e a casa encolhendo. Bom, no começo nem casa a gente tinha, vivia espalhado por aí, em casa e salão emprestados” (Colla, 2006<sup>2</sup>).

O isolamento como condição de verticalidade da investigação do ator confere uma ferramenta contrastante para interpretar o Teatro Comunitário à luz das trajetórias visitadas. Ou seja, é como se fosse levado em conta os malefícios da comunidade, seus paradoxos enquanto “ilha de 'entendimento natural' ou ‘círculo aconchegante’” (Bauman, 2003). A atividade teatral no distrito é baseada em apresentações em locais alternativos e cursos de aperfeiçoamento da técnica corporal. Desde 1996, fixou-se no calendário que todo fevereiro é mês de aprendizado e troca. Eis um ato consubstanciado à própria filosofia de experimentar e propiciar a arte teatral no pedaço. Tal pensamento é posto em relevo nas mobilizações conjuntas em que os grupos trocam equipamentos de luz e som, servem como consultores das pesquisas um do outro e interagem com áreas correlatas, como a música e as artes plásticas. Esse tipo de iniciativa remete ao mutirão, sistema de colaboração espontânea, solidária, protagonizado quer na lavoura quer nas moradias populares urbanas - um drible no problema da mão-de-obra nos grupos de vizinhança (Candido, 1975).

Boa Companhia e Barracão também oferecem oficinas para participantes moradores no distrito ou vindos de vários pontos do país, além de estrangeiros. Foi assim que surgiu o Feverestival, uma iniciativa entre núcleos de teatro e música que, desde 2001, promove um carnaval à parte, aliando entretenimento e formação. A maioria é composta por artistas que, além de passar o dia treinando, faz questão de mostrar processos de criação ou performances ao final de cada noite. Lembremos ainda as edições de eventos como o Tem Cena na Vila, desde 1998, e o Cabaré do Semente, no Espaço Semente, inaugurado em 2002

---

<sup>1</sup> MAGALHÃES, Esio e VIANNA, Tiche. Depoimento de integrantes do Barracão Teatro ao autor. São Paulo, 5 de agosto de 2007.

<sup>2</sup> COLLA, Ana Cristina, HIRSON, Raquel Scotti, SOUZA, Jesser de, FERRACINI, Renato e FREITAS, Pedro. Depoimento de integrantes do Lume ao autor. Campinas, 4 de junho de 2005.

com sistema de cooperativa de artistas.

Os encontros extensivos aos espetáculos de sala ou de rua pressupõem uma janela por meio da qual os grupos acenam ao público. Não é, de modo algum, uma relação pacífica e tampouco consolidada. Nos anos 1980 e 1990, o Lume cancelou espetáculos porque só tinha uma pessoa na platéia, ou mesmo quando não havia nenhum espectador. “A gente fazia filipeta em xerox e ia colocar embaixo da porta dos vizinhos, bater em portas: ‘Hoje vai ter espetáculo’. Fizemos até na rua que era uma maneira de aproximar os vizinhos” (Souza, 2005). “Tínhamos uma placa que ficava bem no centrinho de Barão Geraldo, ao lado do banco Banespa, e a gente pintava a cada semana, anunciando o espetáculo em cartaz” (Hirson, 2005).

A análise da rede desenhada nos últimos anos em Barão Geraldo permite entrever uma tendência no teatro brasileiro destes anos 2000: parte significativa de seus artistas demonstra vitalidade, organiza-se para fazer valer minimamente algumas políticas públicas junto às instâncias representativas dos poderes Legislativo e Executivo, como no caso da elaboração e encaminhamento do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, em 2002, conquista do Manifesto Arte contra a Barbárie articulado por companhias paulistas; ou do Redemoinho – rede brasileira de espaços de criação, compartilhamento e pesquisa teatral, que o Galpão Cine Horto irradiou de Belo Horizonte, em 2004, para outras praças, Campinas e Porto Alegre incluídas. A vocação dos parceiros de Barão Geraldo manifesta-se, assim, dentro de circunstâncias acadêmicas que tangenciam as cidadãs. Os três conjuntos possuem sede, a um só tempo laboratório e espaço adaptados com capacidade para três a sete dezenas de espectadores. Considerando-se as gradações históricas, Lume, Boa Companhia e Barracão deflagraram linguagens distintas, nas quais pressupõem a arte de representar como ponto de partida e, não raro, de chegada, desdobrando-se em teses e dissertações graças à retroalimentação de seus próprios atores-pesquisadores. É evidente o rigor nos discursos e práticas. Nessa afirmação das individualidades, pois, projeta-se o grupo (Santos, 2000), ou melhor, os grupos, estados artísticos antagônicos ao individualismo da ordem do dia.

#### Bibliografia:

BAUMAN, Zygmunt. Comunidade – a busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BIDEGAIN, Marcela. Teatro comunitário – resistencia y transformación social. Buenos Aires: Atuel, 2007.

BURNIER, Luís Otávio. A arte de ator – da técnica à representação. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

CANDIDO, Antonio. Os parceiros do Rio Bonito. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

CAFIERO, Carlota. A arte de Luís Otávio Burnier - em busca da memória. In: Revista do Lume, nº 5, p. 10-81, 2003.

COLLA, Ana Cristina. Da minha janela... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. São Paulo, Hucitec, 2006.

FERRACINI, Renato. A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator. Campinas: Unicamp/Imprensa

Oficial do Estado, 2001.

MAFFESOLI, Michel. O tempo das tribos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 4ª ed., 2006.

SANTOS, Milton. O espaço do cidadão. São Paulo: Nobel, 2000.