

Teatro de grupo e a noção de coletivo criativo

André Carreira

Professor Adjunto e Pesquisador CNPq

Doutorado em Teatro — Universidad de Buenos Aires — Argentina.

Departamento de Artes Cênicas. Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC

Palavras chave: grupalidade; processos de criação; teatro brasileiro

A reflexão que este trabalho apresenta se relaciona com as experiências dos grupos surgidos nos anos 80 e 90, quando o movimento de grupos experimentou um incremento significativo. Durante a redemocratização do final do século XX, se estabeleceu um campo específico dos grupos dentro do fazer teatral nacional. Isso encontra semelhanças com movimentos teatrais na América Latina, mas se particulariza pela penetração ampla em todo território nacional, e pelo diálogo intenso entre centro e periferia.

A partir dos anos 80, a expressão *teatro de grupo* passou a fazer parte do vocabulário teatral brasileiro, e uma década depois, se fez uma noção comum que está vinculada, principalmente, a modelos alternativos de produção teatral. Essa ideia de fala alternativa pode ser discutida se consideramos em detalhe as variadas formas de trabalho, e suas relações com os instrumentos de financiamento. No seio do “movimento de teatro de grupo” existem organizações que se estruturam segundo os princípios tradicionais dos grupos cooperativados, bem como grupos que estão bem próximos das operações comerciais das empresas teatrais que caracterizam a vida teatral do país, e ainda há aqueles que se assemelham a empresas familiares.

O estudo dos grupos faz visível que ideia de que o teatro de grupo, em sua totalidade, se oponha aos modelos mais empresariais de produção não se verifica na realidade. As estruturas de trabalho identificadas entre os grupos podem se assemelhar a empresas antes que ao antigo modelo do grupo amador, ou semi amador dos anos 60. Essa diversidade de formas não é, no entanto, obstáculo para que possa ver o “teatro de grupo” como um fenômeno relacionado com a criação de um campo alternativo da cena nacional, dado que sob essa nomenclatura se reúnem coletivos que têm impulsionado a criação de um espaço para um teatro que se realiza buscando independência com relação aos principais fenômenos do mercado do entretenimento.

O movimento dos grupos é multifacético, e tem amplitude nacional, ainda que se trate de um movimento informal que apresenta elementos que são comuns a grupos das mais diferentes regiões do país. Coletivos de ambientes teatrais tão distintos como Acre, São Paulo e Sergipe, se sentem parte de um fenômeno que é reconhecido como alternativo.

A percepção do teatro de grupos como prática alternativa pode ser relacionada com o paradigma militante que predominou nos 60 e 70. Os modelos de grupos como o *Teatro de Arena* e o *Oficina*, e os mitos construídos ao redor dessas experiências, sustentaram o processo de organização de coletivos ao longo da década de 80. No entanto, o período da redemocratização foi marcado pela crise desses modelos no que diz respeito à presença do projeto militante como eixo da organização coletiva. Articularam-se no início dos 90 novos modelos de trabalho grupal que apresentaram uma clara preocupação com a sobrevivência dos membros, e um foco vinculado à produção de novas estéticas.

O vigor militante que resistia à ditadura, aliando-se populações carentes nos bairros (ver GARCIA, Silvana), ou associando-se com movimentos de resistência da classe média como o movimento estudantil ou dos intelectuais, deu lugar a uma geração que precisava redefinir seu teatro. Estes jovens artistas necessitavam saber que teatro permitia um diálogo com as inquietações de seu tempo.

Dois exemplos marcam esse processo de transição. No Sul, o Ói Nós Aqui Traveiz e o Galpão em Minas Gerais. Ambos os grupos tiveram no seu início alguma relação com as mobilizações que marcaram o final dos anos 70 e início dos 80. Mas a participação desses coletivos em passeatas e atos estudantis e sindicais, não constituiu o eixo de seus respectivos projetos.

Como representantes dessa nova geração de grupos que, aparentemente, carecia de modelos de trabalho atorial, os coletivos dirigiram sua atenção para a experimentação. Os processos de pesquisa de linguagem foram acompanhados pela reivindicação do lugar do coletivo como espaço de criação. Antes que âmbito de mobilização, o grupo foi percebido como instrumento que impulsionaria um tipo específico de processo criativo. Observa-se uma tendência a trabalhar a partir da noção de *grupalidade*, fazendo com que o “grupo”, como estrutura organizativa geradora do trabalho criativo, constituísse o elemento central do processo. A conquista da sede representa também um contraponto com a experiência dos 60/70, pois se antes as sedes estavam muito relacionadas com a possibilidade de poder estabelecer relações com as comunidades dos bairros e como os movimentos sociais. A partir dos anos 90, ter uma sede passou a ser fundamental, pois esta estava destinada a ser o espaço de treinamento, reunião e administração a partir do qual os grupos articulam seus projetos espetaculares e pedagógicos.

A sede se define então como Lugar (AUGÉ) a partir do qual o grupo se funda cotidianamente como unidade criativa. Lugar porque a sede é considerada como um espaço histórico onde se constrói identidades, o que se coaduna estreitamente como o mandato coletivo de construir zonas simbólicas alternas aos procedimentos

impessoais da mercadoria. A sede representa um lugar de referência e espaço político que os grupos reivindicam como instrumento para impulsionar a própria sobrevivência do coletivo. Note-se que nem sempre a sede é um “teatro”, isto é, um local de apresentações. Uma das funções mais destacadas para as sedes é a realização de trabalhos pedagógicos. A oferta de oficinas e sessões de treinamento ocupam muito tempo nos cronogramas das sedes, o que está relacionado com as ações de geração de renda por meio de projetos para editais públicos. O uso das sedes também se relaciona à adoção de políticas de contra partidas exigidas em muitos editais públicos. Assim, ter uma sede implica em poder oferecer uma eventual oficina para um público carente, ou abrir a sede como espaço para a comunidade para projetos sociais consorciados com o fazer artístico.

Uma característica que ajuda a compreender esse processo é a definitiva introdução da noção do treinamento do ator como ferramenta do processo criativo. Observa-se um deslocamento no tratamento do trabalho do ator desde uma perspectiva funcional dentro dos processos de criação, para uma operação estrutural. Se antes os grupos quando muito buscavam formar um ator a partir de seminários e cursos, no final do século XX, a formação do ator passa a ser uma prática axial que funciona dando forma aos próprios grupos. Neste processo dois fatos são importantes: a necessidade dos coletivos inventarem novas poéticas, uma vez que o período da redemocratização impõe a tarefa de readaptação a uma nova situação política e cultural; começa a funcionar entre os criadores a percepção de que a estruturação de projetos teatrais consistentes nasce dos modelos de atores escolhidos.

Certamente estes elementos não são originais dos anos 80, podemos percebê-los em experiências que ressoaram no Brasil o teatro grotowskiano nos 70, No entanto, não foi antes do ciclo dos grupos nos 80 que isso tomou forma estrutural nas práticas e discursos dos grupos. O aparecimento de grupos cujos trabalhos nascem da reunião de atores que buscam uma forma de fazer teatro, como é o caso do já citado Galpão, ou do Lume (Campinas), ajuda a compreender essas dinâmicas que colocam o discurso cênico no centro das preocupações coletivas.

As estruturas de trabalho sofreram mudanças decorrentes dessa necessidade de pesquisar o trabalho do ator, e de se fazer disso o elemento de impulso da organização coletiva. A instalação de procedimentos de aprendizagem de novas técnicas abriu espaço para a instalação de práticas de treinamento. Neste sentido é interessante destacar o fato que houve uma influência de propostas de grupos e artistas europeus que deve ser reconhecida como elemento chave nas transformações experimentadas pelos grupos nacionais. Ainda considerando o Lume e o Galpão, vemos como o contato com diretores e experiências do teatro de coletivos

da Europa ambas as agrupações, consideraram importante a introdução de treinamento coletivo para a construção do projeto de grupo.

Estes dois grupos, além do Ói Nóis, podem ser considerados como exemplares, pois têm funcionado como referências para muitos coletivos no país, e são responsáveis por iniciativas pedagógicas sistemáticas ao redor das quais se encontram um grande número de artistas. O Lume com suas oficinas do mês de fevereiro, o Galpão com o Oficinão, e o Ói Nóis com sua Escola de um teatro popular, têm contribuído com a formulação do próprio movimento e conceito de teatro de grupo. As ações pedagógicas de coletivos que têm uma presença destacada em seus ambientes regionais funcionam como pólos de formação de atores, constituindo um esforço paralelo às ações institucionais. Isso se observa no Nordeste do país com o Imbuça (Maceió), o Clowns de Shakespeare (Natal), e a Escola do Piolim (João Pessoa).

Isso nos permite uma aproximação com o projeto dos seminários do Teatro de Arena nos anos 60, quando o grupo tratou de abrir um espaço de formação com o objetivo tanto de formar novos autores como de construir uma dramaturgia nacional. Este projeto pode ser considerado um exemplo de geração de política a partir de grupos independentes.

No final do século XX o teatro de grupo ganhou um destaque na vida cultural através de ações políticas relacionadas com as políticas públicas para as artes, e isso esteve associado a uma intensificação nos processos de criação com a formulação de modelos e procedimentos de trabalho com o ator. A produção de dramaturgia também ocupou a atenção daqueles que buscaram a forma dos coletivos teatrais. Uma visitação à plataforma da criação coletiva combinada com o foco no ator como protagonista da construção cênica gerou os processos colaborativos que caracterizaram diversos grupos brasileiros.

## Referências

- ARAÚJO, Antônio C. *A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido*. São Paulo: 2002 (Dissertação de Mestrado - ECA - USP).
- AUGÉ, Marc. *Los "No lugares". Espacios del anonimato (Una antropología de la sobre modernidad)*. Barcelona, Gedisa. 1994.
- CARREIRA, André. "Teatro de grupo: conceitos e busca de identidade". In *Anais do III Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (Memória ABRACE VII)* Florianópolis, 2003. p. 22
- CARREIRA, André & OLIVEIRA, Valéria Maria de. *Teatro de grupo: modelo de organização e geração de poéticas*. In: *O Teatro Transcende*, Ano 12, n. 11, Blumenau, p. 95 –98, FURB, 2003.

- FERNANDES, Sílvia. “O Lugar da Vertigem”. In: Trilogia Bíblica (Teatro da Vertigem). São Paulo: Publifolha, 2002. (p. 35 – 40)
- CARVALHO DE FIGUEIREDO, Ricardo. A dimensão coletiva na criação: o processo colaborativo no Galpão Cine Horto. UFMG/PPG Artes, Belo Horizonte. 2007.
- FERNANDES, Sílvia. *Grupos Teatrais, anos 70*. Campinas, Ed. Unicamp. 2000.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. Perspectiva. São Paulo. 1990.
- JANIASKI VALE, Flávia. *Produção e gestão no teatro de grupo como projeto de construção de autonomia*. (Dissertação de Mestrado). Florianópolis, SC 2008 PPGT/UDESC.
- TELLES, Narciso. “Poética e política na pedagogia teatral: a formação de atores/atuadores do Grupo Ói nós aqui traveiz”. In Dramateatro Revista Digital, n. 16. Caracas, 2009.
- TROTТА, Rosyane. *Teatro de Grupo: utopia e realidade*.(no prelo). 2005.