

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

ANA PAULA PARODI EBERHARDT

**“UNIÃO OLHO VIVO E PÉ LIGEIRO”: ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS MEMÓRIAS
E DURAÇÃO DAS PRÁTICAS DO TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO NA
CIDADE DE SÃO PAULO/SP**

PORTO ALEGRE

2018

ANA PAULA PARODI EBERHARDT

**“UNIÃO OLHO VIVO E PÉ LIGEIRO”: ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS MEMÓRIAS
E DURAÇÃO DAS PRÁTICAS DO TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO NA
CIDADE DE SÃO PAULO/SP**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Eberhardt, Ana Paula Parodi
"União Olho Vivo e Pé Ligeiro": Estudo Etnográfico
das Memórias e Duração das Práticas do Teatro Popular
União e Olho Vivo na cidade de São Paulo/SP / Ana
Paula Parodi Eberhardt. -- 2018.
160 f.
Orientadora: Maria Elizabeth Lucas.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Memória. 2. Teatro. 3. Duração. 4. Antropologia
Urbana. 5. Cidade. I. Lucas, Maria Elizabeth,
orient. II. Título.

ANA PAULA PARODI EBERHARDT

**“UNIÃO OLHO VIVO E PÉ LIGEIRO”: ESTUDO ETNOGRÁFICO DAS MEMÓRIAS
E DURAÇÃO DAS PRÁTICAS DO TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO NA
CIDADE DE SÃO PAULO/SP**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UFRGS, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Aprovada em: _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof.^a Dr.^a Maria Elizabeth Lucas – Orientadora
UFRGS

Prof. Dr. Carlos Eduardo Dullo Valente
UFRGS

Prof. Dr. Flávio Leonel Abreu da Silveira
UFPA

Prof.^a Dr.^a Viviane Vedana
UFSC

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente aos componentes do TUOV: Graciela, Cesar, Neri, Cesinha, Rene, Natasha, Dante, Maitê, Alessandra, Mei, Guarapiran, Lívia, Leandro, Edson, Lucas, Flávia, Ana, Danila, Juma, Lula, Ganga e todos que passaram por este grupo e imprimiram sua marca nele. Muito obrigada pela confiança, acolhida e compartilhamento do tempo e da vida. Merda sempre!

Aos integrantes do Samba do Bule pelo samba e alegria: Ronaldo, Dudinha, Pedro, Babi, Ana Beatriz, Priscilla, Carla, Ratinho, Flávio, Thiago e Mendão.

À minha mãe Beatriz Parodi, por todo apoio e amor que me dá, e que muito tem se esforçado para me auxiliar a continuar estudando. Sou mestra mãe!

À minha família em São Paulo, pela estadia e companhia: Mirian, Gigi, Ivan (*in memoriam*), Gabi e Bruno.

Às minha amigas e colegas da turma de mestrado Juana e Irina, pelas conversas antropológicas e aleatórias, sobre a vida e sobre ser mulher: sempre teremos Posadas!

À minha orientadora Maria Elizabeth Lucas.

À professora Ana Luiza Carvalho da Rocha, pelo acompanhamento de minha formação acadêmica desde a graduação, pelas conversas, pelos gatos e pelos conselhos de antropologia e de vida.

À banca examinadora deste trabalho: os professores Eduardo Dullo e Flávio Leonel e a professora Viviane Vedana pela leitura atenta e pelas contribuições.

Ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social pelos auxílios à campo.

À CAPES pela bolsa concedida e sem a qual não poderia ter realizado este trabalho.

Às divindades que me acompanham, em especial ao cosminho que me deu balas de felicidade e disse que eu não deveria ser tão triste, ao meu anjinho da guarda que me cuida e a Oxóssi pela força, que bom que não me deixaram desistir. Axé!

Ao Dionísio, pelo teatro. Evoé!

*É possível atingir uma nova praia navegando
sem uma rota claramente definida.
Conhecemos apenas as técnicas para
navegar. Não sabemos se atingiremos o
continente sonhado. A consciência de nossos
limites nos atormenta: talvez desta vez não
chegaremos. O fio de Ariadne é o trabalho
cotidiano, a concentração sobre a aparente
simplicidade de cada ação artesanal que nos
guia na névoa que nos desorienta.
Com a precisão essencial da ação que
poderá ser a última.*

(BARBA, 1994, p, 241)

RESUMO

Este estudo é o resultado de uma pesquisa etnográfica sobre a memória e duração das práticas teatrais do grupo Teatro Popular União e Olho Vivo/ São Paulo/SP/ Brasil. A pesquisa enfoca as práticas e atividades deste grupo teatral na preparação para a celebração de seus cinquenta anos, privilegiando a histórias de vida de seus principais fundadores. É um grupo que reuniu estudantes universitários nos anos 60, com foco em ações de resistência ao regime militar no Brasil. O grupo Teatro Popular União e Olho Vivo desenvolveu uma estética particular, de teatro popular, mas ao longo do tempo suas práticas passaram por transformações significativas. Neste sentido, este estudo descreve o processo de continuidade e ruptura experimentada pelos membros que participaram da criação do método de trabalho do Teatro União e Olho Vivo, refletindo sua trajetória na cidade de São Paulo/ Brasil. Para atingir seus objetivos, a presente pesquisa situa-se teórica e conceitualmente em um campo disciplinar específico, o da antropologia urbana e das sociedades complexas.

Palavras-chaves: Antropologia Urbana. Memória. Trajetórias Sociais. Teatro Popular.

RÉSUMÉ

Cette étude est le résultat d'une recherche ethnographique sur la mémoire et la durée des pratiques théâtrales du groupe Teatro União e Olho Vivo/São Paulo/SP/Brésil. La recherche se concentre sur des pratiques et des activités de ce groupe théâtral dans la préparation de la célébration de ses cinquante ans de vie, en mettant l'accent sur les récits de vie de ses principaux fondateurs. C'est un groupe qui a rassemblé des étudiants universitaires dans les années soixante, se concentrant sur des actions de résistance au régime militaire au Brésil. Le groupe Teatro União e Olho Vivo a développé une esthétique particulière, celle du théâtre populaire, mais au fil du temps leurs pratiques ont subi des transformations significatives. En ce sens, la présente étude décrit les processus de continuité et de rupture vécus par les membres qui ont participé à la création de la méthode de travail du Théâtre União e Olho Vivo, reflétant leur trajectoire dans la ville de São Paulo/Brésil. Pour atteindre ses objectifs, la présente recherche est placée théoriquement et conceptuellement dans un domaine disciplinaire spécifique, celui de l'Anthropologie urbaine et des sociétés complexes.

Mots-clés: Anthropologie Urbaine. Mémoire. Trajectoires Sociales. Théâtre Populaire.

LISTA DE FIGURAS

1. Figura 1-Cartazes de espetáculos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.....	15
2. Figura 2- Cartazes de espetáculos 2. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.	16
3. Figura 3- Cartazes de espetáculo 3. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular e caderno do primeiro borrão.....	17
4. Figura 4- Estudos para figurinos, desenhos de Graciela Rodriguez. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.	18
5. Figura 5- Elenco de Morte aos Brancos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.	20
6. Figura 6 - Elenco de Evangelho segundo Zebedeu. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.....	20
7. Figura 7-Show musical TUOV na Argentina. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.	20
8. Figura 8- Espetáculo Morte aos Brancos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.	21
9. Figura 9- Elenco de Bumba Meu Queixada. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.....	21
10. Figura 10- Elenco de Us João i os Magalis, no retorno do Festival Mundial de Teatro do Cairo, Egito.....	21
11. Figura 11– Elenco de vários espetáculos. Fonte: Panfleto TUOV 40 anos.....	22
12. Figura 12- Elenco de estudos de A Cobra vai fumar. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.....	22
13. Figura 13- Cesinha, Neriney, César e Graciela. Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.	27
14. Figura 14- Sítio da Cultura Popular-, aniversário de César Vieira. Fonte: Arquivo documental do TUOV.....	28
15. Figura 15– Pátio Fonte: Arquivo Documental do TUOV.	30
16. Figura 16- Reforma da sede e pátio, montagem da exposição. Fonte: Arquivo documental do TUOV.....	31
17. Figura 17-- Oficinas no TUOV. Fonte: Arquivo documental do TUOV.....	32
18. Figura 18- Fachada da sede do TUOV em 1990 e 1996. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular de César Vieira.	34
19. Figura 19- A sede do TUOV 2017- Fonte: Arquivo documental TUOV.	35
20. Figura 20- - Sede do TUOV acima em 2006, abaixo 1986. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular de César Vieira.	36
21. Figura 21- Participantes do TUOV. 2006. Fonte: Panfleto 40 anos de TUOV.	38
22. Figura 22- – Final do Cordão do Bule – Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental do TUOV.....	40
23. Figura 23- Cesinha regendo a bateria do Cordão 1. Fevereiro de 2018. Fonte- Arquivo documental TUOV.	41
24. Figura 24- Cesinha regendo a bateria do Cordão 2. Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental TUOV.	41
25. Figura 25- Saída do Cordão do Bule em frente à sede do TUOV. Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental TUOV.	42
26. Figura 26- Desfile do Cordão pelas ruas do bairro Bom Retiro. Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	42
27. Figura 27- Reunião de Produção: Rene, Neri, Maitê, Pedro, Alessandra, Graciela e Natasha. Fonte: Arquivo TUOV.....	43

28. Figura 28- Reunião de Produção. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	44
29. Figura 29- Panfleto “Relatos TUOV 50 anos”	47
30. Figura 30- Último dia de campo. Fevereiro de 2018. Da esquerda para a direita em três planos: César, eu, Graciela, Edson, Danila, Flávia, Lucas, Leandro, Mei, Juma, Ana, Guarapiran, Rene e Lula. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	52
31. Figura 31- Foto oficial do dia da abertura da Exposição TUOV 50 anos. Fevereiro de 2016. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	61
32. Figura 32- Um dia de semana comum. Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.	65
33. Figura 33- Onde está a sua bolsa? Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.	66
34. Figura 34– Bairro Bom Retiro-Sede do TUOV. Fonte: Google Maps.	70
35. Figura 35- Rua Newton Prado, 766. Sede do TUOV. Fonte: Google Maps.	70
36. Figura 36- Mapa Afetivo do Bairro Bom Retiro- Pesquisa sobre o próximo espetáculo do TUOV. Fonte: Caderno do Primeiro Borrão do texto Bom Retiro Meu Amor.....	71
37. Figura 37– Exposição na parte interna do galpão grande. Fonte: Arquivo documental do TUOV.....	72
38. Figura 38- Exposição na parte externa da sede. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	73
39. Figura 39- Exposição dentro do Chalé. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	73
40. Figura 40- Oficinas na cozinha. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	74
41. Figura 41- Praça Augusto Boal. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	76
42. Figura 42- Cracolândia. Fonte: site flitparalisante.wordpress.com.....	83
43. Figura 43- Abertura da exposição 50 anos- TUOV. Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.	99
44. Figura 44- César Vieira no Presídio do Hipódromo. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.....	124
45. Figura 45- Ensaio Morte aos Brancos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.	129
46. Figura 46- Cesinha e Graciela em A Revolta da Chibata.	129
47. Figura 47- Ao centro Neri na apresentação de A cobra vai fumar. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.	129
48. Figura 48- Visitas de escola na sede do TUOV. Fonte: Arquivo documental do TUOV.	135
49. Figura 49- Modelo de Ficha Dramática distribuído na oficina de dramaturgia.	138

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABIN- Agência Brasileira de Inteligência

AI-5- Ato Institucional de Número 5

BIEV- Banco de Imagens e Efeitos Visuais

CPC's- Centros Populares de Cultura

DOI-CODI- Destacamento de Operação Interna-Centro de Operações e Defesa Interna

DOPS- Departamento de Ordem Política e Social

SESC – Serviço Social do Comércio

SESI- Serviço Social da Indústria

TBC- Teatro Brasileiro de Comédia

TUOV- Teatro Popular União e Olho Vivo

UFRGS- Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UNE- União Nacional dos Estudantes

USP- Universidade de São Paulo

Sumário

INTRODUÇÃO	13
1 ENTRANDO EM CAMPO: DE FORA E DE LONGE	25
1.1 O Teatro União e Olho Vivo - TUOV	33
1.2 Estando perto e dentro.....	39
1.3 Etnografia e observação participante	49
1.4 Trajetória social e multipertencimentos	54
2 UM PROJETO DE VIDA: O TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO E A CIDADE DE SÃO PAULO	59
2.1 São Paulo atual: a grande cidade	59
2.2 A cidade como deslocamento	61
2.3 Um lugar acolhedor	64
2.4 Um não lugar, ou um lugar hostil	76
2.5 “O melhor lugar para uma criança se formar”	85
3 UNIÃO, OLHO VIVO E PÉ LIGEIRO	95
3.1 Arte e Sistema Simbólico	96
3.2 O ensaio dos queixadinhas ou como faz teatro no TUOV.....	99
3.3 O projeto de vida comunitária: bases para o teatro.....	108
3.4 Antecedentes e antecessores: a formação de um campo de possibilidades .	117
3.5 “Tem que saber enfrentar as baionetas e não ser morto por elas”	122
3.6 Metamorfose e duração: o subtexto da memória	126
4 SOU COMO SOCA DE CANA, ME CORTEM QUE EU NASÇO SEMPRE	129
4.1 O amadorismo como contra hegemonia	130
4.2 Em busca de um teatro popular	135
4.3 A encenação: entre atores e não atores	137
4.4 Teatro como meio e não o fim.....	141
4.5 Teatro é isso: a arte de nos vermos vendo	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS:.....	156

INTRODUÇÃO

Fazer teatro foi uma coisa que mudou a minha vida. Não de forma exotérica ou existencialista, mas no cotidiano prático da minha vida mesmo. Quando eu vi o Teatro Popular União e Olho Vivo pela primeira vez, o grupo estava com 41 anos. O grupo veio a Porto Alegre apresentar o espetáculo João Cândido no Parque da Redenção. Eu fazia teatro há uns 3 anos. Mas ainda não era teatro. Era uma experiência muito incipiente de uma aprendiz que estava muito empolgada com aquela coisa tão legal. Fui entender o que era teatro depois quando fiz parte de um grupo. Ensaiávamos quatro dias por semana. Um turno inteiro. Durante um ano. Ao longo de um ano para montar um espetáculo. Apresentava aos finais de semana. Então tinha ocupado seis dias da semana, no geral, em função do teatro. Meus empregos, minhas aulas, minhas amizades foram reorganizadas para possibilitar isso. Que difícil! Um trabalho sem subsídio, militante. Por se entrelaçar com o todo da vida, pela intensidade e pela convivência que o teatro de grupo prescinde este ofício é muito desgastante, dá um cansaço enorme. Vendo o TUOV fazer isso por mais de 50 anos é incrível. Literalmente me perguntava como é possível? Talvez, nessa pergunta estava inclusas outras: Será que eu consigo fazer isso por tanto tempo, será que não vou me arrepender de ter investido tanto tempo nisso? Será que chegarei aos oitenta anos e direi que faria tudo de novo, com um brilho nos olhos?

Quando entrei na Universidade não quis fazer a faculdade de teatro. Não me interessava pelo teatro em si. Mas por um teatro específico que pensasse e discutisse criticamente a sociedade. Fui fazer Ciências Sociais e descobri a antropologia: compreender a alteridade no encontro face a face, no compartilhamento do tempo. “Uau!” O Teatro e a Antropologia se uniam. Um dos mestres do teatro que, não por acaso, fundou a Antropologia Teatral, Eugenio Barba diz:

Muitos dos meus mestres nunca me conheceram, não me escolheram como discípulo, estavam já mortos quando eu comecei; aquilo que tinham feito e escrito não era dirigido a mim. No entanto, apesar de ser objetivamente

controlável, isso não é verdade. Toda a sua vida e o seu agir foram a compilação de uma enigmática mensagem endereçada exclusivamente a mim. Eu passo a minha vida tentando decifrar essa mensagem que mora no meu corpo e na minha alma e que os mantêm vivos. (BARBA, 1998, p. 116).

Foi tentando decifrar esta mensagem que escrevi este texto. Tecendo os fios que entrelaçam a antropologia e o teatro, como estudo do social e meio de compreender as relações humanas.

A presente pesquisa se insere nos estudos de Antropologia Social, tendo como eixos principais a Antropologia Urbana, do Cotidiano, da Memória e da Duração. Sob estes recortes pretendo discorrer a respeito da temática da memória de uma manifestação teatral específica desenvolvida pelo Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV que realiza seus trabalhos no Bairro Bom Retiro, na cidade de São Paulo.

Esta trupe iniciou suas atividades em fevereiro de 1966, em plena Ditadura Civil Militar, e desde então mantém suas atividades alinhadas ao campo do teatro político engajado, buscando uma linguagem popular. Nesta busca, o grupo desenvolveu técnicas e metodologias específicas que o distinguem dos demais grupos formados na mesma época.

A forma de produção de trabalho deste grupo vai na contramão dos grupos de teatro profissionais. No campo teatral pratica o que se denomina “teatro de grupo”, que é uma contraposição ao chamado “teatro de elenco”, onde no primeiro temos uma permanência de integrantes, independente do trabalho a ser realizado, e no segundo há uma escolha por artistas para compor um trabalho específico e o grupo não necessariamente se mantém, havendo uma divisão bem hierarquizada de trabalho, a partir de funções e remunerações diferenciadas. No TUOV há um discurso de igualdade entre os integrantes e o processo de criação é compartilhado nas esferas de produção, confecção de figurinos, cenário, dramaturgia e etc.

Os espetáculos são dirigidos ao público morador de bairros periféricos da cidade, e em sua temática abordam aspectos da história do Brasil, tendo como pano de fundo elementos da cultura popular e folclórica, como o Bumba meu boi, o carnaval, o futebol, o circo e etc. e no geral levam de dois à cinco anos ou mais para serem finalizados.

Ao todo o grupo montou nove espetáculos: Corinthians, Meu Amor (1967); O Evangelho Segundo Zebedeu (1970); Rei Momo (1973); Bumba, Meu Queixada (1978); Morte aos Brancos – A Lenda de Sepé Tiaraju (1984); Barbosinha Futebol Crubi: Uma estória de Adonirans (1991); Us Juãos i os Magalis (1996); João Cândido do Brasil – A Revolta da Chibata (2001); e A Cobra Vai Fumar – Uma estória da FEB (2012). A partir das oficinas que acompanhei em 2017, produziu o “primeiro borrão” do seu próximo texto “ Bom retiro, meu amor” que está sendo montado atualmente.



Figura 1-Cartazes de espetáculos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.



Figura 2- Cartazes de espetáculos 2. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.



Figura 3- Cartazes de espetáculo 3. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular e caderno do primeiro borrão.

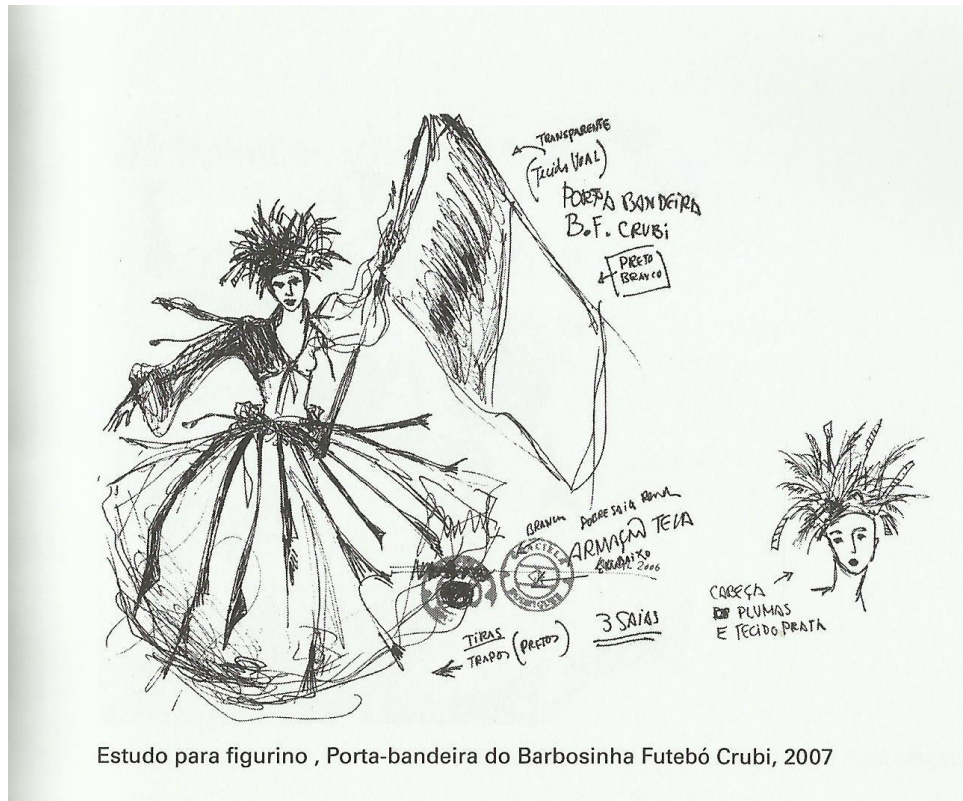


Figura 4- Estudos para figurinos, desenhos de Graciela Rodriguez. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.

O trabalho de campo para esta pesquisa compreendeu eventos produzidos pelo grupo de agosto de 2016 à fevereiro de 2018. Em agosto e outubro de 2016 participei do Sítio da Cultura Popular – evento mensal com atividades culturais na sede do grupo. No ano de 2017 acompanhei uma série de atividades comemorativas aos 50 anos da trupe. De janeiro à março participei de forma contínua da fase final da reforma da sede, montagem de uma exposição sobre o grupo, ensaio e desfile do bloco de carnaval do subgrupo Samba do Bule e de oficinas formativas de música e de dramaturgia. Nos meses de maio e junho acompanhei o segundo e terceiro módulo da oficina de dramaturgia, indo a São Paulo nos dias de oficina e voltando nos dias subsequentes. Em agosto participei do “Relatos TUOV- 50 anos”, realizando uma apresentação teatral de um espetáculo do TUOV com o grupo de teatro ao qual pertencço em Porto Alegre. Em outubro assisti ao ensaio do grupo com a nova formação de atores advindos da oficina. E novamente participei do ensaio e desfile no carnaval em fevereiro de 2018.

Partindo do estudo antropológico das e nas sociedades complexas, onde há uma heterogeneidade cultural (VELHO, 1994) em que os códigos sociais estão continuamente em expansão e em mutação, se traz como elemento importante a reflexão acerca dos rearranjos da vida cotidiana de grupos sociais ocorridas no interior de grandes cidades frente às transformações urbanas, políticas e paisagísticas.

A partir da análise da trajetória de 50 anos do grupo teatral TUOV pelas suas práticas atuais, podemos problematizar como esta trajetória foi e é impactada pelas rupturas causadas pelo crescimento da cidade e pelo desenvolvimento do campo artístico, e quais as estratégias e táticas utilizadas por esta trupe para a manutenção e reformulação de suas práticas e vivências, bem como suas implicações no viver coletivo de seus integrantes.



Figura 5- Elenco de Morte aos Brancos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.



Figura 6 - Elenco de Evangelho segundo Zebedeu. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.



Figura 7-Show musical TUOV na Argentina. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.



Figura 8- Espetáculo Morte aos Brancos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.



Figura 9- Elenco de Bumba Meu Queixada. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.



Figura 10- Elenco de Us João i os Magalis, no retorno do Festival Mundial de Teatro do Cairo, Egito.

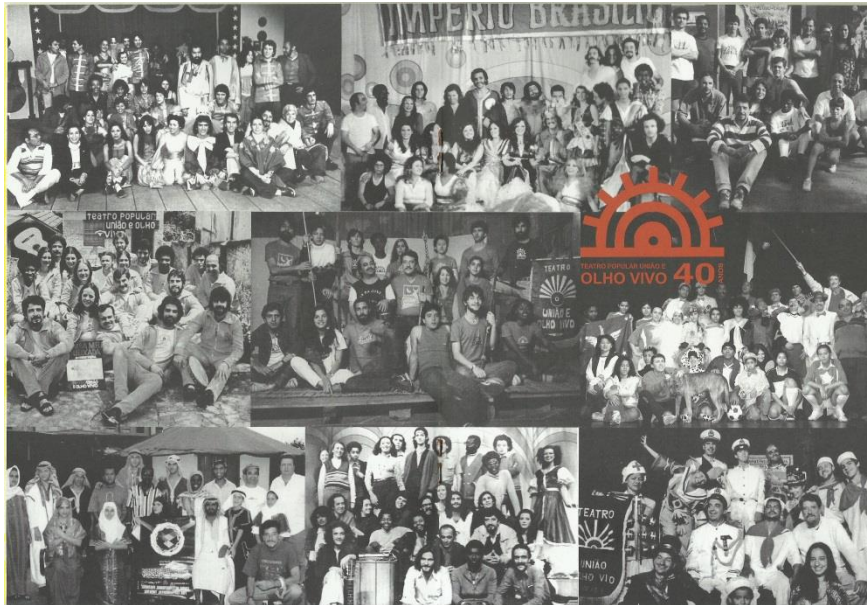


Figura 11– Elenco de vários espetáculos. Fonte: Panfleto TUOV 40 anos.



Figura 12- Elenco de estudos de A Cobra vai fumar. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.

Percebendo as camadas de tempo justapostas no cotidiano da cidade (e a disputa política implicada nesta justaposição), podemos compreender que é nos interstícios da ordem reguladora do Estado, por ela e apesar dela, que os indivíduos constroem e trilham suas biografias de vida e seus laços de sociabilidade, a partir de um *campo de possibilidades* (VELHO, 1994) que se estabelece em um dado momento histórico. O estudo da memória como ponto de ancoragem desta disputa da cidade também é relevante para pensar os diferentes significados construídos e partilhados desde as práticas cotidianas na construção de identidades e pertencimentos, bem como da duração (ECKERT e ROCHA, 2013) de si frente a estas transformações do mundo urbano contemporâneo.

José Magnani (2002) nos traz elementos para pensar que um primeiro olhar, de *longe* e de *fora* pode trazer um discurso homogeneizante sobre a cidade, onde esta aparece como desagregadora de laços sociais, palco de conflitos (por conta de um crescimento desordenado), cheio de colapsos nos serviços públicos, onde os indivíduos não mais se comunicam face a face. Esta visão, que atua em uma escala de análise ampla faz contraponto ao olhar de *dentro* e de *perto* da antropologia que nos possibilita uma estratégia privilegiada no entendimento das dinâmicas sociais das grandes cidades através dos arranjos dos próprios atores.

Aproximando mais o olhar para a cidade por meio de seus cidadãos pode-se perceber as *táticas e astúcias* (DE CERTEAU, 2011) de resignificação de espaços urbanos impregnados de sentidos e símbolos, criando um texto social singular através de seu trajeto cotidiano pela cidade, transformando-a em um lugar praticado (DE CERTEAU, 2011). É por estas práticas que os sujeitos vão tecendo suas experiências, suas memórias e a dos espaços onde habita, trabalha e pratica seus momentos de lazer, incorporando configurações particulares do espaço urbano, fornecendo “um referencial cênico e cartográfico às práticas sociais” (Arantes, 2000).

A cidade é uma sobreposição de espaços, “pedaços”, “manchas” (MAGNANI, 2002) e também de temporalidades (BACHELARD, 1988), e assim como os indivíduos, as cidades têm sua trajetória social ou como diria Hannerz (2015) “carreiras”: mudam com o tempo, assumem papéis diversos que se combinam e se opõem dentro de uma lógica mais ampla.

A cada momento novos significados são criados, novas e antigas memórias são acionadas e as identidades coletivas e individuais vão se construindo, no tempo e no espaço. Nesta sobreposição a cidade vira campo de disputas (BOURDIEU, 1983) onde os indivíduos trilham suas trajetórias sociais a partir de campos de possibilidades (VELHO, 1994) que vão sendo tramados, mesclando biografias individuais, coletivas e institucionais, num constante refazer de seus *projetos de vida* (VELHO, 1994).

A memória destas camadas de tempo da vida social se entrelaçam, e é pela narrativa da história de vida, como “vida examinada” (RICOEUR, 1997) destes atores sociais que podemos seguir a meada que se transforma em fio condutor da significação de si, ordenação de lembranças e esquecimentos que fazem com que os jogos da memória (ECKERT e ROCHA, 2005) permitam uma possibilidade de duração no tempo e no espaço.

Através da remontagem de instantes da vida cotidiana no interior da narrativa biográfica, articula-se o tempo vivido e o tempo pensado (BACHELARD, 1988) em uma intriga que temporaliza a experiência de sujeitos (RICOEUR, 1994). Assim podem-se acessar elementos que farão parte de uma memória que é performatizada e que vai para além do indivíduo e de suas experiências pessoais, dando pistas de uma memória coletiva, de experiências análogas e homólogas de rearranjos de si e do mundo social.

No âmbito desta problemática, me interessa refletir como uma manifestação artística específica se forma e se organiza no contexto de uma grande metrópole, relacionando a trajetória de seus atores com as pulsões da vida social cidadina.

No primeiro capítulo trago algumas considerações sobre minha aproximação com a temática abordada para esta pesquisa, bem como uma apresentação de meu processo de inserção em campo e as atividades as quais participei junto ao grupo União e Olho Vivo. Também discorro sobre as escolhas metodológicas que aderi para realizar o trabalho de campo.

No segundo capítulo narro como o processo de realização da etnografia me permitiu perceber a cidade em sua dinâmica a partir de itinerários urbanos (ECKERT e ROCHA, 2005) traçados para chegar ao teatro sede do TUOV. Estes elementos trouxeram maior precisão na distinção de uma pesquisa *na* e *da* cidade, e possibilitaram uma melhor construção metodológica para o trabalho de campo, além de compreender que a cidade também se mostra como campo de possibilidades na construção de adesões a determinados estilos de vida. Inspirando-me na obra de Simmel (2005) e em seu texto sobre o impacto da metrópole na vida mental de seus habitantes, busco estabelecer um comparativo entre as formas que o social assume no contexto de dentro e de fora da sede do teatro.

Já no terceiro capítulo, trago a formação do TUOV e sua estreita relação com a implementação do campo artístico brasileiro, sua legitimação e regulação, bem como os cruzamentos deste processo de urbanização com a trajetória social dos integrantes fundadores do grupo.

A proposta do quarto capítulo é compreender a relação entre o teatro feito pelo União e Olho Vivo e seu de público, buscando através de noções da antropologia da experiência e da performance, aproximar o momento de produção de um espetáculo com o momento de apresentação e troca com o público.

1 ENTRANDO EM CAMPO: DE FORA E DE LONGE

“A linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento” (INGOLD, 2012). Assim será descrita esta narrativa a guisa de dissertação. Seguindo fios que falam de processos de *coisas vivas*, e por isso em movimento constante. Não que este movimento seja aleatório e que desfaça o que se foi tecido anteriormente, mas uma linha que se esforça para permanecer no tempo, para durar além das formas, que por mais que se desfaçam, guardam em si a intenção primeira criadora (BACHELARD, 1984).

No caso aqui trilharemos um caminho de linhas, um emaranhado de linhas (INGOLD, 2012). Cujas matrizes são o tempo. Sempre em movimento, sem nunca poder ser apreendido. As narrativas se sobrepõem: às falas, aos interlocutores, às memórias da pesquisadora, ao tempo vivido, ao tempo narrado, ao tempo pensado... ao tempo. Seguir esta linha, não nos dá a saída para o labirinto como o fio de Ariadne, mas uma vertigem, como estar em cima de uma corda bamba, onde cair é uma possibilidade. No caso da escrita acadêmica é um salto sem rede. O improvisado anda de mãos dadas com o medo, sempre presente, como vigilância epistemológica (BACHELARD, 1984) ou como auto sabotagem intelectual.

Embora esta linha não seja linear, porque parte do movimento da memória, tentarei explicitar as motivações que me trouxeram a este caminho de pesquisa. Não é a ponta da linha, mas um fio que se desprende da meada e se enrosca e enreda.

Antes de iniciar minha trajetória acadêmica, comecei a fazer teatro, no ano de 2004. Entrei na graduação em Ciências Sociais em 2007. Já em 2008 tive minha primeira experiência com um projeto de Iniciação Científica, junto ao Banco de Imagens e Efeitos Visuais- BIEV, que marcou minha incursão na antropologia. Tendo como tema a memória e a cidade, aliei minha paixão ao teatro e realizei uma pesquisa sobre a Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz¹, que naquele momento completava 30 anos de atividade, grupo onde realizei boa parte de meus estudos como iniciante de teatro.

¹Grupo criado em 1978 em Porto Alegre. Realiza um teatro de pesquisa dramaturgica, musical e plástica. Na pesquisa cênica, o grupo experimenta recursos teatrais com base no trabalho autoral do ator e na cena ritualística, com influência de Antonin Artaud, Fernando Arrabal, Jerzy Grotowski e Bertolt Brecht. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo387844/tribo-de-atuadores-oi-nois-aqui-traveiz>

A pesquisa versou sobre a duração das práticas deste grupo e seu nomadismo na cidade de Porto Alegre, tendo tido muitas sedes ao longo de sua trajetória. A questão que me movia era compreender como o grupo rearranjava e mantinha sua identidade através do tempo, em um constante deslocamento. Imersa no arcabouço teórico tecido pelas professoras Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert, coordenadoras do BIEV, aderi a uma perspectiva da etnografia da duração, percebendo a cidade como objeto temporal, podendo ser acessada pela narrativa das trajetórias sociais de seus habitantes.

Conforme nos aponta Roberto Cardoso de Oliveira (2006) sobre o trabalho etnográfico, as disciplinas e paradigmas antropológicos são condicionantes de nosso ver e do nosso ouvir, assim, meu olhar estava atento ao campo sensível das memórias, a poética da cidade.

Conheci o Teatro Popular União e Olho Vivo- TUOV, de São Paulo, por uma peça: uma adaptação que o Ói Nós fez do “Evangelho Segundo Zebedeu”, chamada “a Saga de Canudos”. Posteriormente assisti a seus próprios espetáculos em Porto Alegre em 2007, 2009 e 2012 respectivamente: João Candido do Brasil- A Revolta da Chibata, A Lenda de Sepé Tiaraju e A Cobra Vai Fumar. Na época o grupo já era um dos mais antigos em atividade da América Latina. Paralelamente a isso fiz parte da formação do grupo Cambada de Teatro em Ação Direta Levanta Favela em Porto Alegre, (grupo saído das oficinas do Ói Nós Aqui Traveiz, do qual participo até hoje, e que em 2018 completou 10 anos de atividades). Ao longo destes anos fazendo teatro, pude conhecer mais de perto o TUOV, inclusive sua dramaturgia - participei com o Levanta Favela de quatro adaptações de seus espetáculos, sendo dois para teatro de rua e dois como exercícios cênicos de sala, sendo os espetáculos assistidos pelo TUOV, quando estivemos em São Paulo.

Quando iniciei minha pesquisa no mestrado em Antropologia Social escolhi me debruçar novamente sobre o teatro, e para isso escolhi o TUOV como meu objeto. Na graduação tive dificuldades na negociação do campo devido à proximidade com o Ói Nós, por ter feito parte de suas oficinas, assim tentei criar um distanciamento buscando me concentrar no trabalho com o uso de imagens de espetáculos e, registrando sua mudança de sede. Com o TUOV nunca tive esta proximidade de trabalho, então resolvi que a própria aproximação faria parte de meu método de pesquisa, onde as relações entre pesquisadora e pesquisados se

dessem através deste conhecimento mútuo, na forma de imersão e compartilhamento de experiências.

Digo isso para contextualizar minhas escolhas e meu lugar de fala e de escuta nesta pesquisa, e aos poucos vou descrever os lugares que o TUOV me deu nessa convivência, que só fazem sentido depois do preâmbulo de minha trajetória.

Antes disso farei a apresentação de quatro importantes personagens que compõe estas memórias:



Figura 13- Cesinha, Neriney, César e Graciela. Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.

- Idibal Pivetta ou César Vieira (nome artístico) é um senhor esguio de 87 anos, formado em Direito pela Universidade de São Paulo. É dramaturgo, diretor e fundador do TUOV, sendo também seu idealizador. Seu trabalho como advogado teve grande importância na defesa de presos políticos durante a Ditadura Civil Militar e na campanha pela Anistia.
- Neriney Moreira, senhor de 74 anos, também formado pela USP como advogado. É ator e fundador do TUOV, atuando em todos os espetáculos do grupo desde 1966. Não exerceu a advocacia, trabalhou como profissional liberal em diversas empresas. Natural de Ubá, interior de Minas Gerais veio pra São Paulo adolescente, concluindo nesta cidade seus estudos ginasiais e a formação universitária.
- Graciela Rodriguez, uruguaia de nascimento, tendo se radicado em São Paulo quando criança. É formada em Ciências Sociais, é artista plástica e cineasta, tendo recebido diversos prêmios nestas áreas. Atua na comissão de cenografia e figurinos do TUOV e também é atriz do grupo desde os anos 1990. É companheira de César desde esta época. Embora eu não tenha incluído suas falas diretas, ela é uma importante interlocutora desta pesquisa, tanto por ter me inserido no convívio com o TUOV enquanto

estava em São Paulo, quanto por ter um domínio de todas as instâncias de atuação do grupo.

- Cesinha Pivetta, filho único de Idibal, tem 33 anos. É músico. Fundador do Samba do Bule e ator do TUOV desde seu nascimento.

No ano de 2016, quando iniciei o mestrado, o TUOV estava completando 50 anos, e o diretor e fundador do grupo, César Vieira 85. Fiz minha primeira incursão exploratória no aniversário dele. Ainda sem formalizar a intenção de pesquisa, mas para tentar perceber as possibilidades de temáticas a serem abordadas. O aniversário foi um evento público em sua sede, no projeto que se intitulava Sítio da Cultura Popular. Este projeto ocorria de forma mensal e era composto por apresentações musicais de alguns grupos locais, e pelo Samba do Bule, coletivo constituído por uma sessão de trabalho musical do TUOV, organizada pelo Cesinha, único filho de César Vieira. Na ocasião percebi que além do público jovem, que frequentava o evento, muitas pessoas mais velhas, no geral idosas, estavam ali por conta da peculiaridade daquela edição: o aniversário do fundador e diretor do grupo. Estes senhores levaram presentes e no ápice do evento deram discursos de agradecimento e felicitações ao César pela continuidade e longevidade do trabalho com o teatro. Todos eles se conheciam, e pareciam não se verem a muito tempo. César sempre tem costume de cumprimentar todas as pessoas, e fazer apresentações entre os que ele conhece. Foi assim que ele me apresentou a estes senhores, como integrante do Levanta Favela, “um TUOV de Porto Alegre, lá do Sul”. Estas pessoas a quem fui apresentada em sua maioria fizeram parte do grupo durante muitos anos, outros foram companheiros de César na prisão e no movimento de luta contra a ditadura.

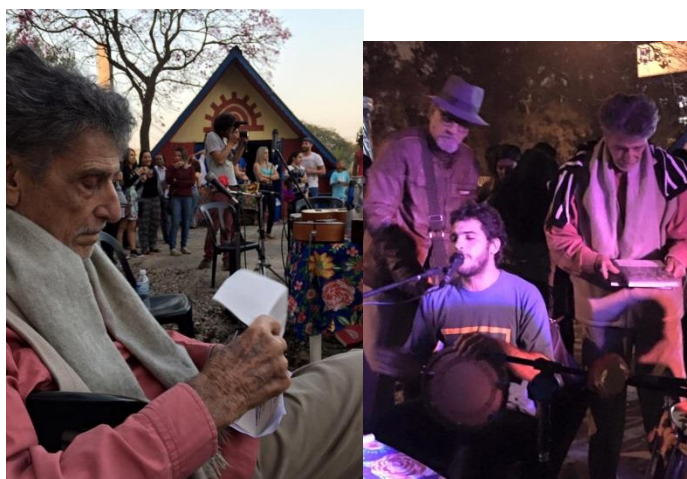


Figura 14- Sítio da Cultura Popular-, aniversário de César Vieira. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

Ainda no mesmo ano, em novembro, participei de outra edição do “Sítio”, momento em que estava preparada para formalizar minha intenção de pesquisa. Na ocasião o César estava doente e não compareceu. Conversei então com o Cesinha sobre minha proposta, e de minha necessidade de conversar com seu pai sobre minhas intenções e realizar uma entrevista. Foi com grande contentamento que ele recebeu minha intenção de pesquisa, imediatamente telefonou para César informando-o. Após alguns minutos ele me respondeu dizendo que seu pai havia dito que eu poderia ir no outro dia na casa dele para conversarmos e gravar uma entrevista. Cesinha comentou que o pai deveria ter gostado muito da ideia, pois mesmo tendo recém-saído do hospital, insistiu que estava bem pra um encontro comigo, e que ele fazia questão. A partir de então iniciei formalmente meu trabalho de campo. Comparecendo a eventos, oficinas e ensaios do grupo em São Paulo. Quando estava em Porto Alegre, acompanhava as discussões do grupo pela rede social *facebook*, no site do grupo e através do grupo de *whatsapp* da oficina, que fui incluída como participante. Quem me auxiliou muito neste campo a distância foi a Graciela, que me enviava por mensagens as atividades do grupo, e com quem eu combinava os dias em que eu iria estar presente e as possibilidades de permanecer na sede de um dia para o outro.

Em novembro de 2016 estava programado o início das atividades de comemorações de 50 anos do TUOV. Para a realização destas comemorações, o grupo ganhou o Prêmio de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo, num montante de 600 mil reais para o projeto que teria duração de seis meses e tinha como objetivo a reforma da sede, uma série de oficinas gratuitas, uma exposição sobre a história do grupo, a mostra Relatos TUOV 50 anos (onde diferentes grupos apresentariam peças do TUOV) e a primeira versão de seu próximo texto de trabalho. Por motivos de atraso nos pagamentos por parte da prefeitura, as atividades iniciaram somente no final de janeiro de 2017.

O intuito das oficinas era demonstrar a metodologia de trabalho criada e utilizada por eles, e formar alguns alunos para seu próximo trabalho de montagem de espetáculo.

Acompanhei a fase final da reforma da sede, a montagem da exposição:



Figura 15– Pátio Fonte: Arquivo Documental do TUOV.



Figura 16- Reforma da sede e pátio, montagem da exposição. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

E acompanhei também as oficinas: de música dada por Cesinha; de dramaturgia, ministrada por César, Neriney e em conjunto com o dramaturgo Walter

Quaglia². Ainda tiveram oficinas de vídeo e artes visuais (cenografia e figurino), ministradas por Nana Ribeiro e André Cruz; e a outra por Graciela Rodriguez. As oficinas em sua maioria tinham três encontros por cada módulo, com exceção à oficina de dramaturgia que ocorreu em três módulos intercalados com as demais oficinas.



Figura 17-- Oficinas no TUOV. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

Particpei dos Relatos me apresentando com o grupo Levanta Favela, e assisti a ensaios que aconteceram depois do projeto acabar, com os ministrados que

² Ao longo da oficina de dramaturgia, se somaram como ministrantes o ator Rogerio Tarifa e o também dramaturgo Rogerio Guarapiran.

já estavam então participando como integrantes do grupo. Mesclei idas e vindas pra São Paulo mais longas com outras mais curtas.

Neste período de trabalho de campo realizei sete entrevistas registradas a partir do suporte audiovisual, com duração variada entre uma a duas horas, na sede do grupo, com exceção às entrevistas com Cesinha que foi feita em um bar, e com o César Vieira que foi em sua casa. Ao longo do texto privilegiei os trechos de apenas três entrevistas: César, Neri e Cesinha, servindo as outras de suporte para estas narrativas.

Esta imersão me possibilitou uma experiência muito rica, de conversas, entrevistas e participações em diversas esferas do trabalho do grupo e de seus meandros. A narrativa de meus interlocutores trazia a memória da formação de um campo artístico em São Paulo, e de uma cidade em expansão. A experiência da metrópole me veio a partir dos deslocamentos até a sede, onde pude perceber uma malha densa de diferentes estilos de vida e trajetórias sobrepostas. Neste emaranhado de fios temos alguns pontos e alguns nós. E a grande meada: a sede onde o grupo realiza seu trabalho.

1.1 O Teatro União e Olho Vivo - TUOV



Sede do TUOV, 1990.



Sede do TUOV, 1996.

Figura 18- Fachada da sede do TUOV em 1990 e 1996. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular de César Vieira.



Figura 19- A sede do TUOV 2017- Fonte: Arquivo documental TUOV.



Figura 20- - Sede do TUOV acima em 2006, abaixo 1986. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular de César Vieira.

A sede do Teatro União e Olho Vivo fica localizada na Rua Newton Prado, 766, no bairro Bom Retiro, em um terreno de 2 mil metros quadrados cedido em comodato pela prefeitura de São Paulo em 1982. Este bairro é uma espécie de aglomerado de bairros menores que ficam próximos à região central da cidade, tendo como subprefeitura a Sé. É um bairro bastante heterogêneo, tendo recebido muitas ondas migratórias, de italianos, gregos, judeus, coreanos e bolivianos, vindos para trabalhar principalmente na produção da indústria têxtil. Há muitas malharias e lojas de aviamentos na região. Há alguns anos o bairro esteve na lista de trabalho escravo do Ministério do Trabalho, justamente pelo trabalho de imigrantes em serviços de corte e costura, no interior de residências que na verdade eram fábricas clandestinas.

Atualmente existem dois integrantes fundadores que convivem com diferentes gerações de atores e que são os principais interlocutores desta pesquisa: Neriney Moreira, e César Vieira- ambos advogados de formação pela Faculdade de Direito

do Largo São Francisco, da Universidade de São Paulo - USP. Foi no interior desta faculdade que surgiu o TUOV, na época chamado de “Teatro do XI”, em referência ao “XI de Agosto”, nome então do Centro Acadêmico desta faculdade, o mais antigo do país, reconhecido pelo de intelectuais que se mobilizaram contra as ditaduras de Vargas e a Civil Militar.

No fazer teatral deste grupo destaca-se a peculiaridade de que todos os trabalhos realizados por eles têm cunho político social, que se expressa no conteúdo de suas tramas narrativas nos espetáculos, na divisão de papéis e em suas apresentações- voltadas à população de baixa renda da cidade. Esta escolha faz com que a sua estética esteja atrelada a uma ética específica, que pode ser definida como militante e que vai privilegiar atuar em um circuito teatral não convencional em oposição às grandes casas de espetáculo.

No momento de formação deste coletivo (fevereiro de 1966) este tipo de teatro engajado no Brasil estava em pleno desenvolvimento, tanto junto a entidades estudantis como os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), quanto junto ao movimento do Teatro de Arena de São Paulo. Ambos utilizavam o teatro como forma de comunicação e conscientização política no combate ao Regime Militar junto aos estudantes e às classes operárias, partilhando junto ao TUOV uma rede de conhecimento e prática teatral.

Podemos perceber a continuação de uma estética e de uma pesquisa acerca do tema sobre o que é “legitimamente brasileiro”, no trabalho do Olho Vivo. Os espetáculos sempre têm como pano de fundo os acontecimentos que retratam um momento histórico do Brasil (Guerra de Canudos, Revolta da Chibata, Greve Geral em SP, etc.), mesclados com a literatura em verso de cordel, com uma trama ligada a elementos da cultura popular (Futebol, Carnaval, lendas folclóricas, etc.). Na encenação vemos como peculiar o protagonismo de atores negros, o grande número de atores em cena e um não acabamento da obra, que sempre está aberta às mudanças e a novas formas de interpretação.

Outra discussão que perdura deste sua fundação é sobre o teatro popular, e suas implicações. A ação deste grupo considera importantes as dimensões éticas, estéticas e poéticas deste posicionamento engajado, que se estende não somente às práticas teatrais, mas aos modos de produção desta arte como um todo, na relação entre seus participantes. Por conta deste posicionamento o grupo sobrevive com trabalho voluntário de seus integrantes, algumas vezes com verbas de editais

públicos, buscando como primordial a horizontalidade das relações entre seus membros e a divisão de tarefas de forma igualitária: premissas herdadas do movimento comunista das décadas de 60 e 70 e que marcam a trajetória do grupo.

A prática deste teatro não visa à profissionalização, portanto todos os integrantes têm seus trabalhos remunerados fora da atividade teatral, e se dedicam as práticas em comum aos finais de semana. Isso não se apresenta somente como uma curiosidade, mas fica patente a relevância desta posição no fato de constar na ficha técnica dos espetáculos a profissão que sustenta cada integrante, frisando a característica de ser um grupo de trabalhadores que têm orgulho de se dizerem artistas amadores.



Participantes

Ana Lúcia Silva, bancária,
30 anos de grupo
Aparecido de Oliveira, mecânico
, 3 anos de grupo
Cátia Fantin, secretária,
6 anos de grupo
César Vieira (Idibal Pivetta),
advogado e dramaturgo, 40 anos de
grupo
Cícero Almeida, funcionário público,
11 anos de grupo
Eliizer Martins, jornalista,
30 anos de grupo
Gil Teixeira, iluminador e dramaturgo,
6 anos de grupo
Graciela Rodriguez, artista plástica e
cineasta, 16 anos de grupo
José Maria Giroldo, compositor e
professor, 30 anos de grupo
Lucas César, estudante,
21 anos de grupo
Monique Macedo, vendedora,
4 anos de grupo
Neriney Moreira, advogado,
40 anos de grupo
Oswaldo Ribeiro, professor e artesão,
12 anos de grupo
Paloma Siqueira, estudante,
5 anos de grupo
Raul Negrette, estudante,
5 anos de grupo
Willi Martinez, bancário,
9 anos de grupo

Projetos em andamento e Planos para o futuro

No ano de 2006 o TUOV dará continuidade ao projeto "Um Sonho de Liberdade" finalizando seu trabalho de criação e acompanhamento de um grupo de teatro num bairro popular da capital.

O TUOV escolherá, ainda no primeiro semestre deste ano, de acordo com as suas normas de dramaturgia coletiva, o tema para seu próximo espetáculo, dando início as pesquisas para a redação e montagem de seu futuro trabalho.

A complementação da reforma de sua sede no Bom Retiro e a continuidade de contatos com grupos, de todo o Brasil, que realizam trabalhos semelhantes, no campo da arte popular, estarão entre as nossas prioridades.

O repertório de espetáculos do grupo, atualmente, é composto das encenações de João Cândido do Brasil, A Revolta da Chibata (palco e rua); Barbosinha Futebol Crubi - Uma estória de Adonirans e Os Queixadinhas.

Figura 21- Participantes do TUOV. 2006. Fonte: Panfleto 40 anos de TUOV.

Por se tratar de um coletivo que utiliza o teatro como instrumento para discussão social, que preza a prática de debates com o público, o TUOV sempre discute a respeito de convites para apresentações e não faz muita questão de aparecer na mídia convencional. Em 2015 César Vieira foi homenageado pelo 27º Prêmio de Shell de Teatro em São Paulo. A aceitação ou a recusa da homenagem

do prêmio foi arduamente debatida se não seria contra seus princípios, já que a Shell é uma multinacional. Depois de discussões decidiram aceitar o prêmio, para dar destaque a causa do grupo, que estava próximo aos 50 anos e que temia (e ainda teme) ameaças por parte do poder público de perder a concessão do terreno de sua sede. Desta forma o grupo é mais conhecido atualmente pela sua rede de filiações que seguem este determinado tipo de teatro comunitário e popular, do que pela divulgação de seus trabalhos. Nas décadas de 70 e 80 o grupo apareceu muito nas mídias, sendo convidado e participando com seus espetáculos em grandes festivais internacionais como o de Nancy na França, em Cuba, Nicarágua, Polônia, Itália, Egito, entre outros. Estes convites se deram muito pelo fato de eles estabelecerem uma rede de relações com países que partilhavam de um pensamento político social de esquerda.

1.2 Estando perto e dentro

Ao longo de mais de um ano e meio de trabalho de campo acompanhei o cotidiano deste grupo, de forma mais próxima nos meses de janeiro a março de 2017- onde participei da montagem da exposição, da oficina de música e do desfile do “Cordão do Bule”³, da oficina de dramaturgia e da reforma da sede.

³ Cordão do Bule é o evento organizado e executado pelo coletivo Samba do Bule na semana do carnaval. Trata-se de um desfile, como um bloco carnavalesco, pelas ruas do bairro no entorno próximo da sede. A bateria responsável pela percussão do desfile é organizada pelo Cesinha, que conduz os ensaios, e é aberta a qualquer participante, que depois de alguns ensaios, compõe o desfile.



Figura 22- – Final do Cordão do Bule – Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental do TUOV.



Figura 23- Cesinha regendo a bateria do Cordão 1. Fevereiro de 2018. Fonte- Arquivo documental TUOV.



Figura 24- Cesinha regendo a bateria do Cordão 2. Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental TUOV.



Figura 25- Saída do Cordão do Bule em frente à sede do TUOV. Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental TUOV.



Figura 26- Desfile do Cordão pelas ruas do bairro Bom Retiro. Fevereiro de 2018. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

Nos meses seguintes realizei um acompanhamento mais espaçado, participando de algumas oficinas aos finais de semana e do grupo de conversas pelo aplicativo *whatsapp*. Acompanhei a finalização do projeto e posteriormente os ensaios do grupo. Fechando o ciclo, voltei a campo em fevereiro de 2018, participando novamente do desfile do Cordão e assistindo a um ensaio. Além da

observação participante, foram realizadas entrevistas semiestruturadas com os integrantes mais antigos do grupo, da produção, da oficina e do Samba do Bule.

Nestes meses em que realizei a pesquisa de forma mais compacta, por assim dizer, pude ter uma aproximação mais intensa, visto que chegava a São Paulo sábado pela manhã, ia para a oficina⁴ e ficava na sede até o domingo, retornando à Porto Alegre. Nestas minhas visitas mais rápidas, fui convidada a dormir na própria sede, de forma que pude ter mais tempo para conversar com os membros, ver a função de cada um na manutenção do espaço, e adentrar com mais profundidade na rede de sociabilidade dos integrantes mais próximos do projeto. Para este projeto de Fomento ao Teatro, foi contratada uma equipe que tinha funções mais específicas do que quando o grupo está sem financiamento.



Figura 27- Reunião de Produção: Rene, Neri, Maitê, Pedro, Alessandra, Graciela e Natasha. Fonte: Arquivo TUOV.

⁴ As oficinas tinham duração de quatro horas, iniciando às 15hs e terminando às 19hs.



Figura 28- Reunião de Produção. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

A maioria desta equipe era composta por mulheres, e pertencentes à Companhia Antropofágica de Teatro, grupo atuante desde 2002 na cidade de São Paulo, que desenvolve uma linguagem específica de teatro de grupo e que tem afinidades com o projeto do TUOV, priorizando a discussão social através do teatro

e se debruçando sobre fatos e eventos da história brasileira. A Maitê era responsável pela Direção de Produção, passei muito tempo com ela na reforma da sede e montagem da exposição. Ela estava sempre “atucanada”, resolvendo problemas, prazos. A Alessandra cuidava da parte administrativa e financeira, passei pouco tempo com ela. A Natasha era da produção executiva. Uma menina mais jovem (uns 24 anos), que demorou a me deixar entrar nos assuntos da produção e saber quem ela era, mas que depois tive um convívio bastante extenso.

O fato de estas mulheres serem atrizes, e terem uma posição na parte administrativa do teatro, assim como eu no grupo que faço parte em Porto Alegre, me aproximou muito delas (no geral estas posições administrativas ficam a cargo de homens, talvez por envolver uma série de atividades diplomáticas e públicas de articulação com profissionais externos, cobrança de prestação de serviços, negociação de pagamentos e etc.). Conversávamos muito sobre o fazer teatral, sobre os dilemas do teatro de grupo e sobre o TUOV. Eu ainda não tinha um roteiro fechado de entrevistas e questões, mas sim um pré-roteiro, como uma diretriz de assuntos que poderiam convergir para a pesquisa. Estas aproximações nos possibilitaram uma relação de cumplicidade, que foi se estabelecendo e fixando no trabalho compartilhado na reforma da sede e montagem da exposição. Elas não participaram das oficinas que acompanhei, com exceção da Natasha que era quem organizava os lanches que ocorriam no intervalo das atividades, mas estavam nos bastidores. De forma que os oficinados tinham poucas relações com elas.

Com exceção do núcleo da “velha guarda” do TUOV, e alguns integrantes da oficina, todas as pessoas envolvidas na produção, incluindo os integrantes do Samba do Bule são fumantes, assim como eu. Isso nos possibilitou uma sociabilidade diferenciada, pautada pelo tempo do cigarro acompanhado pelo café e todo o ritual que isso envolvia: esquentar água, passar o café, tomar o café, lavar a louça após e concessão de isqueiro e cigarros eventualmente. Isto no geral acontecia na cozinha, que era o local onde se fumava quando não estavam acontecendo as atividades públicas. Quando estas ocorriam, íamos para o pátio, depois de fazer o café. Articulava-se discretamente uma rede de fumantes, no geral a partir do sinal: “o café está pronto!”. Era um momento de descontração que pausava as atividades e dava margem a conversas mais fluídas, ou a desabafos em relação a problemas enfrentados na produção e nos prazos para as atividades.

Também era o momento de espera de chegada das pessoas para iniciar as atividades.

Cabe ressaltar que em muitos dos campos que fiz, fui acompanhada de meu namorado na época, que me auxiliou em questões práticas de segurança (andar por uma cidade como São Paulo me parecia assustador... e acho que ainda é), e me ajudou em debates importantes sobre minha própria pesquisa. Sendo ele estudante de teatro na UFRGS, e integrante do grupo de teatro que faço parte, podíamos tecer comentários frutíferos sobre o TUOV. Em relação as implicações de gênero que isso levanta, posso dizer que pude me sentir mais confortável com a presença dele nas confraternizações pós-oficinas, onde a maioria das pessoas era do sexo masculino e se bebia muito. Também a relação com os rapazes que tinham namoradas foi facilitada, após apresentar minha condição de “não solteira”.

Nesta condição de permanência na sede de um dia para o outro pude ter uma proximidade maior com algumas pessoas. Principalmente o Rene, que foi encarregado pela Graciela por “cuidar” de nós na sede. Ele era o responsável por abrir e fechar o espaço, varrer o pátio, dar comida aos cachorros, etc. Foi proposta dele que ficássemos na sede. As instalações eram improvisadas: um rolo de plástico bolha servia de cama, e uns panos de lençol. Ficávamos conversando até a madrugada. Fazíamos comida juntos, bebíamos e falávamos sobre o TUOV. Pelo domingo de manhã Rene tinha que trabalhar dando aula de teatro. Ele acordava, fazia café, se despedia de nós e combinava um local secreto para deixarmos a chave quando saíssemos, dizendo que podíamos dormir tranquilos, e ficar o quanto quiséssemos. Foi com o Rene que passei mais tempo em campo. E como um paradoxo: nunca consegui entrevistá-lo. Ele se esquivava, éramos interrompidos. Mais que um *lócus* de observação privilegiado de perto e de dentro, estabeleci com o Rene uma relação de confiança, de solidariedade, de parceria de campo, e pra minha surpresa, de amizade.

Em agosto de 2017 acompanhei os Relatos TUOV- 50 anos, onde em dois dias houve apresentações de sete peças do grupo, encenadas por outras companhias artísticas na sede, além de duas mesas de relatos intituladas “União e Olho Vivo: Teatro Popular em Resistência”, com a presença de atores que fizeram parte da trajetória do grupo, pensadores do teatro de São Paulo e um show do Samba do Bule. Este evento também contou com a presença de muitos ex-integrantes, amigos da trupe e seus familiares, amigos de César, representantes da

esfera pública do setor da cultura da cidade e da OAB, entidade em que Idibal presidiu a Comissão de Direitos Humanos e foi juiz conselheiro da Comissão de Anistia de Presos políticos da Secretaria de Justiça do Governo de São Paulo.

Relatos TUOV 50 anos Programação

União e olho vivo:
teatro popular
em resistência

Sábado 01.07.17	Domingo 02.07.17
14h30 Abertura ao público	14h30 Abertura ao Público
15h Mesa de Relatos União e Olho Vivo: Teatro Popular em Resistência – Parte I Evaristo Martins de Azevedo, Luiz Carlos Moreira, Marisa Dutra	15h Mesa de Relatos União e Olho Vivo: Teatro Popular em Resistência – Parte II Celso Frateschi, Luiz Alberto Sanz, Oswaldo Acaleo
16h45 O Evangelho Segundo Zebedeu Companhia do Latão	16h45 Sepé: Guarani Kuery Mbaraceté (Morte aos Brancos – A Lenda do Sepé Tiarajú) Levanta Favela
18h15 Uma Estória de Adonirans... (Barbosinha Futebó Crubi – Uma História de Adonirans) Luís Mármore	18h Rei Momo Companhia do Feijão
19h30 Transplante Companhia Antropofágica	19h30 Corinthians, Meu Amor – Segundo Brava Companhia (Corinthians, Meu Amor) Brava Companhia
20h30 João Cândido do Brasil – A Revolta da Chibata Cia São Jorge de Variedades	
21h30 Show Samba do Bule – 10 anos Samba do Bule	

Realização



Este projeto foi contemplado
pela 28ª Edição do
Programa Municipal
de Fomento ao Teatro
para Cidade de São Paulo





Figura 29- Panfleto “Relatos TUOV 50 anos”.

Foi o ápice do projeto. Um momento de celebração do Teatro Popular União e Olho Vivo em seus 50 anos de atividade, mas também da figura de César Vieira, como o homem que dedicou, e dedica ainda, sua vida a este projeto coletivo de teatro.

Para este evento que encerrou o projeto em comemoração aos 50 anos do TUOV, fui convidada junto com o grupo do qual faço parte, para realizar uma apresentação artística de uma das peças escritas por César Vieira. Apresentar na sede deles foi um momento que ficará marcado para sempre. Foi um cruzamento de informações, emoções e memórias. Não só minha como de todos que ali estavam.

Foi o momento em que percebi que estava *dentro*. Compartilhava da emoção de estar ali, e fazer parte daquela história. Tinha vivenciado a reforma, as dificuldades de montagem dos eventos, acompanhei as histórias daquele lugar, a preocupação com o futuro do grupo, alguns períodos de fragilidade de saúde de alguns integrantes.

Tem uma imagem que ficou guardada na minha memória, e na qual pensei em muitos dias enquanto escrevia. César Vieira pediu para o Neri declamar um texto da primeira peça que eles fizeram: O Evangelho Segundo Zebedeu. Neri ergueu-se, se aprumou e empostou a voz. Começou a dizer o texto, alto como são os textos para teatro de rua. No meio do texto Neri murchou corporalmente, olhou para o César e disse baixinho: “putz, esqueci!” O César então sorriu, soprou também baixinho uma palavra do texto e o Neri imediatamente retomou a postura, a voz e deu o texto até o final. A cumplicidade de 50 anos de teatro daqueles dois senhores transformava eles em dois meninos.

Como afirma Favret-Saada:

As operações de conhecimento acham-se estendidas no tempo e separadas umas das outras: no momento em que somos mais afetados, não podemos narrar a experiência; no momento em que a narramos não podemos compreendê-la. O tempo da análise virá mais tarde. (FAVRET-SAADA, 2015, p. 160)

Naquele dia acabava formalmente o projeto. As apresentações deixaram todos emocionados. Textos escritos nas décadas de 60, 70, 80 sendo apresentados por diversos grupos de pessoas jovens, que só conheciam o texto escrito, e estavam ali pela admiração da história daquele teatro, junto com aqueles que pela primeira vez deram vida àqueles personagens. Ao final do evento, fazia um frio enorme. As pessoas se abraçavam e choravam. O César estava muito feliz. Compartilhei com a Maitê uma linda imagem que quase ninguém viu: César com as mãos atrás das costas se aproximou da Graciela e lhe deu uma rosa. Os dois se abraçaram. O viço

da juventude se fazia presente. Ali estava os frutos de seu trabalho, a continuação de sua história. Seus amigos de longa data, familiares, companheiros do curso de Direito, colegas de prisão e de grupo estavam prestigiando e comemorando mais que seu trabalho, a sua vida. Foi minha vida também e a de todos que estavam lá. Como poderia ser diferente? Depois deste dia demorei muito tempo para voltar a escrever.

Eu tinha estado com meus interlocutores *de perto* (Magnani, 2002), e estava “aprendendo a aprender”, como sugere Ingold. Uma aprendizagem que não era *sobre* este grupo, mas *com* eles. Através da observação participante senti que neste momento deixei de lado a cisão entre o eu pesquisadora, e o eu atriz, e compartilhei o que Roberto Cardoso de Oliveira (2006) chama de “fusão de horizontes”, que me transformou: minhas formas de pensar, e ver. Tornei-me, ou notei que tinha me tornado, uma pessoa diferente. Esta imersão me possibilitou conhecer desde *dentro* (INGOLD, 2015):

A unica manera em que uno realmente puede conocer las cosas – esto es, desde el mismo interior del ser de cada uno – es a traves de um processo de auto-descobrimiento. Para conocer las cosas, uno tiene que crecer dentro de ellas y dejarlas madurar em uno, de modo que se vuelvan parte de quien uno es.” (INGOLD, 2015, p, 219).

Foi “educando a atenção” como nos propõe Ingold e de certa forma Magnani (2002) que pude trilhar uma metodologia que me possibilitou construir um conhecimento *com* este grupo, *com* esta cidade. Estando inserida em um contexto complexo de redes diversas, acompanhando a trajetória de alguns destes indivíduos percebi que não estava pesquisando algo “fora do mundo”- não A cidade, não O TUOV, mas a dinâmica entre ambos, a partir da linha condutora de práticas e arranjos dos próprios atores sociais na significação de si e de seu ofício. E neste processo de construção de interpretações (GEERTZ, 1989) importa não só o encontro intersubjetivo entre pesquisador e pesquisados, mas o contexto do encontro histórico em si e a explicação dos processos de construção destas interpretações. Dentro desta noção compreendi quão rica foi a experiência de vivenciar estes momentos em conjunto com os integrantes do TUOV, e como estes aspectos foram fundamentais para a construção de confiança que estabeleci com

meus interlocutores e como esta confiança imprimiu uma qualidade diferenciada aos dados construídos em campo.

Seja em momentos de prestar auxílio para as atividades programadas, na tranquilidade com que me contavam suas histórias e segredos, teciam comentários sobre suas perspectivas pessoais em relação ao teatro, seja no compartilhamento de suas tensões, frustrações e angústias sobre suas práticas. Para Ingold este é o propósito da antropologia: “Es unirse con la gente en sus especulaciones acerca de cómo *podiera* o *podría* ser la vida, fundamentados en un profundo entendimiento de cómo es la vida en tiempos y lugares particulares”. (INGOLD, 2015, p, 224).

Nesta relação de espaço e tempo em que transcorre o trabalho de campo, a observação participante foi fundamental para a apreensão das diversas camadas deste universo e para aprofundar a experiência etnográfica.

Embora eu já tivesse o contato com alguns integrantes mais velhos, quando iniciei o campo de estar cotidianamente na sede, me deparei com muitas pessoas que eu não conhecia. Fui apresentada pela Graciela a elas, como atriz do grupo de teatro do “Sul” que estava fazendo uma pesquisa sobre o TUOV. Isso deu a legitimidade para estar lá, mas como era o momento de reforma da sede, e montagem da exposição todos estavam trabalhando em alguma coisa muito concreta. Sem a presença de meus interlocutores já familiares, mas não conhecidos (VELHO, 1978) eu estava entre estranhos, ou melhor, entre amigos e eu era a estranha.

As horas em silêncio em que passei por não saber o que dizer ou como me encaixar, a dificuldade em acessar algum assunto “importante” para a pesquisa, foram momentos que permitiram que eu observasse e fosse observada. Aos poucos fui me engajando em todo o tipo de atividade que era preciso. Insisti junto a estas pessoas então desconhecidas, dentro das brechas que percebi, que mesmo “trabalhar” poderia fazer parte de minha pesquisa, e assim fui me envolvendo. Seja varrendo o chão, ajudando a organizar o café, lavando a louça. E aos poucos fui recebendo pequenas tarefas como comprar materiais na ferragem, separar figurinos para a exposição, dar opiniões sobre a diagramação dos quadros, luzes e etc. Este processo parecia ser uma etapa necessária para transpor o universo de dentro, e pacientemente o percorri, na busca do momento “antropológico”. Agora parece trivial, mas toda esta “espera” já era meu trabalho de campo e me possibilitou estar dentro de uma trama de relações sociais bastante complexas com uma circulação

dentro da rede de trabalho do grupo que não era praticada desta forma por seus integrantes. O trabalho dividido em comissões (técnica empregada para execução do trabalho coletivo do TUOV), não prescinde da presença de todos o tempo todo. De forma que tive uma posição de estar presente em praticamente todas as instâncias que alguns não estiveram. Este lugar privilegiado me trouxe uma amplitude de observação sobre as práticas realizadas por eles de forma holística, e me ofertou um lugar de cumplicidade com os demais integrantes, há medida em que eu compartilhava assuntos do cotidiano por estar lá o dia todo.

O trabalho teatral dentro da perspectiva de “teatro de grupo” vai muito além da atuação, e está configurado como um trabalho artesanal que envolve um todo muito maior, que não é percebido de antemão pelo público, ou seja, pelo espetáculo – o produto final do ofício teatral-, não é possível dimensionar de fora os acontecimentos que foram elaborados para fazê-lo. Não há um molde padrão neste formato de grupo, cada um estabelece sua forma específica de trabalho neste âmbito tão particular, de forma que para perceber estes meandros a vivência da cotidianidade é fundamental. É na prática do dia a dia que se constrói o fazer coletivo teatral, nos seus mínimos detalhes, tanto nas decisões sobre quem abre a sede e detém a chave dos diferentes espaços do teatro, quanto sobre quem será o protagonista do espetáculo ou o contrarregra⁵.

Por ser um momento de grande demanda de trabalho e pouco prazo para sua execução (vésperas da abertura da exposição e início das oficinas) minha oferta de auxílio foi bem recebida. No início mais modesta, e depois mais ativa, minha participação foi se adensando e me abrindo espaço para um compartilhamento de experiências. Organizando materiais cênicos, carregando cadeiras, dando sugestões, ou “fazendo sala” para visitantes da sede enquanto os demais organizavam o espaço, me integrei na dinâmica de trabalho e deixei de ser uma “visita”.

Foi neste momento que decidi que não trabalharia com a produção de imagens audiovisuais neste processo. Não queria criar o distanciamento pelo suporte da câmera, queria estar junto e “aprender aprendendo” (INGOLD, 2015). Não era a estética que daria as respostas a minha pergunta, mas o fazer micro ético (OLIVEIRA, 2004) que me possibilitaria entender as relações que propiciam este tipo

⁵Contrarregra é o técnico responsável pelo acompanhamento do desenrolar de uma encenação teatral no que envolve as atividades fora da cena, nos bastidores.

específico de teatro que resulta em uma determinada estética. Dada esta relação propiciada pela observação participante pude tecer aproximações com meus interlocutores sobre o trabalho com o teatro de forma mais ampla, trazendo histórias do grupo do qual faço parte, suscitando outras narrativas de outros momentos do TUOV. Pratiquei “um engajamento direto, prático e sensível com aquilo que estava à minha volta” (INGOLD, 2016, p.407).



Figura 30- Último dia de campo⁶. Fevereiro de 2018. Da esquerda para a direita em três planos: César, eu, Graciela, Edson, Danila, Flávia, Lucas, Leandro, Mei, Juma, Ana, Guarapiran, Rene e Lula. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

⁶ Esta foto foi tirada a pedido da Graciela, que queria um registro do grupo comigo. Era um domingo de manhã, um dia depois do desfile do Cordão do Bule. Eu e o Rene tínhamos dormido na sede, depois da confraternização pós desfile que se estendeu até a madrugada. Ou seja, quase não dormimos. Acordamos bem cedo para limpar a sede para o ensaio dos Queixadinhas, que seria às 10h da manhã. Conforme os demais integrantes chegavam, nos ajudavam a limpar o espaço e o pátio que estava cheio de purpurina, confetes e serpentinas.

1.3 Etnografia e observação participante

Para adentrar a empreitada da observação participante dois artigos foram bastante importantes para minhas escolhas no que tange a relação que procurei estabelecer em campo “Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía” e “Chega de etnografia!” Ambos de Tim Ingold. De um modo geral eles me trouxeram propostas possíveis e interessantes sobre a relação de ser/estar em campo e o compromisso ontológico que isso evoca, percebendo que “o conhecimento emerge a partir das encruzilhadas de vidas vividas junto com os outros” (INGOLD, 2016, p.407). Compreendo que a observação participante é não se colocar fora do mundo, e sim compartilhá-lo, mas nem sempre ocorre este compartilhamento, e isso é uma escolha ou uma condição que gera efeitos sobre a produção cognitiva, já que não se pode separar o *ser* do *conhecer*. Este ponto me auxiliou a ter um compromisso ético com meus interlocutores, de vivenciar e perceber desde dentro *enquanto* as coisas aconteciam. Falando deste conhecimento comprometido ontologicamente Ingold nos traz uma metáfora deste conhecimento que efetua uma metamorfose, dando um exemplo do que seria este compartilhamento ou “relação de correspondência” no campo. Discorrendo sobre a antropologia ser uma disciplina porosa e permeável em contraposição a disciplinas mais duras e impermeáveis ele descreve o impacto alegórico de dois objetos (uma bola dura e uma porosa). Enquanto com a bola dura “la superficie del mundo, ha cedido a los impactos de vuestros golpes incesantes, y al hacerlo, ha cedido algunos de sus secretos”, ao contrário a bola esponjosa:

Se dobla y se deforma cuando se encuentra con otras cosas, tomando para sí misma algo de sus rasgos, mientras éstas, en cambio, se doblan a su presión de acuerdo con sus propias inclinaciones y disposiciones. (INGOLD, 2015, p.227).

Nesta dupla correspondência a deformidade é recíproca, afeta e é afetada, não somente em campo, como também a metodologia e a teoria se modificam, gerando espaço para o conhecimento emergir, provocando uma metamorfose. Um pouco isto aconteceu também com o impacto que sofri lendo estes dois textos. Se por um lado eles me apontavam caminhos sobre a relação em campo, por outro me

traziam dilemas a respeito da relação entre antropologia e etnografia. Concordo que enquanto a segunda é mais descritiva e documental, a primeira é um diálogo, mas como uma aprendiz de antropóloga considero a etnografia de extrema importância para a construção do conhecimento. Trazendo uma perspectiva da antropologia da memória e da duração, a partir dos recortes de Eckert e Rocha (2013) não compartilho da ideia deste autor de que a etnografia se encerra em um relato do que passou, mas em um reordenamento da experiência, uma ressignificação de momentos vividos, uma remontagem do tempo, que se torna presente pela memória. No momento em que escrevo, não estou distante de meu campo, estou mais próxima pela descrição, pela narrativa, pela memória. A transformação do conhecimento não passa, permanece.

Assim, não é na pretensa distância do ato de vivenciar e do ato de escrever que a “bola” perde sua deformação. Afirmar a coetaneidade de nosso objeto (FABIAN, 2013) é poder pensar no poder de nossa memória como fonte de narrativa, tal como nossos interlocutores. Pode se reviver o passado pela lembrança.

Na discussão sobre esta distância temporal da construção do objeto na antropologia Fabian refaz o caminho trilhado historicamente de como a antropologia lidou com o tempo na construção de seu objeto. Com um diálogo com a História, o autor discorre como a mudança de um tempo sacralizado para o tempo secularizado afetou nossa concepção de tempo e espaço, bem como a possibilidade de pensar a coetaneidade. Se antes tínhamos uma crítica, mas ainda uma insistência em alguns usos da teoria evolucionista, Fabian vai traçar uma gênese de pensamento que atribui a este movimento a forma de separação hierarquizada entre sociedade do pesquisador e do pesquisado que solidificou esta distância, a princípio geográfica e posteriormente temporal.

Segundo este autor a antropologia, ao longo de sua história, constrói o objeto de pesquisa como algo distante no tempo e no espaço, e desta forma, foi sedimentando como verdade esta distância (por conta da consolidação da antropologia como ciência), se vinculando a um projeto colonialista e imperialista. Fabian também salienta o papel político da antropologia a partir de escolhas metodológicas que reforçam a não coetaneidade entre pesquisador e pesquisado, colocando esta relação nos termos de tempos distintos e hierarquicamente estruturados, conferindo ao Ocidente sua garantia de superioridade.

Esta distância construída pelo pesquisador sobre a sua pesquisa, impossibilita a coetaneidade do encontro etnográfico, de forma que o antropólogo aparece como sendo o único que pode se dar conta das camadas temporais que o pesquisado vivencia, percebendo sua historicidade, o que é alheio ao pesquisado por este estar “imerso em sua própria cultura”. Dentro desta noção de tempo como distância, se recorreu a um vocabulário que explicava o tempo “diferente” dos interlocutores com palavras tais como “mítico”, “tribal”, etc.

Nesta perspectiva de separação de mundos pela objetivação de um tempo como distância, o *outro* sempre aparece como não pertencendo ao tempo presente em que vive o antropólogo. Fabian alerta que é a partir da comunicação, como tempo partilhado, que se pode chegar a coetaneidade, mas é preciso estar atento, pois mesmo entre emissor e receptor acaba havendo uma distância temporal, pois há um distanciamento retórico no discurso etnográfico de forma que as estruturas temporais localizadas hierarquicamente distanciadas do outro colocam antropólogos e seus leitores em uma estrutura temporal privilegiada e o *outro* em um desenvolvimento inferior. Isso vai ter reflexos no entendimento do *outro* e na forma como este percebe o tempo.

Voltando ao Ingold, que traz a ideia da pesquisa antropológica estar voltada à vida, atenta aos fluxos da vida, podemos entender esta não somente como mera comentadora, mas participante desta experiência de comunicação. Ressaltando a importância da observação participante no momento em que esta está sendo realizada, ele sugere que a escrita e sistematização *a posteriori* está ligada a um julgamento retroativo do que já aconteceu. Mas se é na interação com o outro que se produz o conhecimento, sem a separação do ser e conhecer, o observar do participar, e, levando em conta a coetaneidade da construção do objeto, podemos nos incluir nos estudos da memória onde:

Opera uma repulsa a um pensamento que separa o “eu” que pensa da compreensão daquilo que é pensado, pois, no limiar da memória há, sempre e eternamente, uma elaboração ética progressiva da vida social e da figura do homem. Habitar-se o espaço da memória é conviver-se com memórias coletivas, individuais e sociais negociadas, e não, simplesmente, domesticar-se um território vazio e opaco, lugar de reativação de tradições perdidas ou da nostalgia do passado. (Eckert e Rocha, 2005, p, 117).

Tratando a experiência do antropólogo em campo pelos mesmos prismas conceituais que pretendemos lançar a nossos interlocutores podemos deslocar esta distância que Ingold nos traz a respeito da etnografia. Não trata de romper o compromisso ontológico, mas aderir a ele de forma profunda, no entendimento do papel da temporalidade na hermenêutica de si, do antropólogo também visto como *um outro* em relação ao *si* do etnógrafo. Se há uma distância entre o *eu* que vivencia a atividade de campo e o *eu* que escreve, há um esforço em fazer convergir estas identidades em uma narrativa que dê conta desta duração de si no mundo “fazendo dialogarem as instâncias da dimensão temporal que preside o ato de conhecimento humano e o processo cognitivo que o faz reflexivo” (Eckert e Rocha, 2005, p.126). É o que Paul Ricoeur (1994) vai chamar de concordância discordante, onde se conjuga o tempo da ação e o tempo da narração na construção da intriga. Inspirada pelas considerações de Eckert e Rocha (2005), podemos trazer a noção deste filósofo para a narrativa antropológica, não somente aplicada ao campo de investigação de pesquisa, como na reflexão da experiência da interioridade temporal na produção etnográfica, no que concerne a figura da identidade pessoal da pesquisadora.

Ainda seguindo a discussão sobre etnografia e o trabalho de campo e retornando ao Magnani, me deparei com a questão sobre estar perto e estar próximo, mas também de estar distante. Se por um lado podemos trazer uma aproximação da categoria de “dentro” em Magnani e Ingold no que se refere a uma escolha metodológica de relação em campo, por outro elas são, em caráter, diferentes. Quando Ingold fala em aprender desde dentro, ele está se referindo a um não descolamento do ser e do conhecer. Já Magnani está trazendo a discussão a respeito do olhar, de uma delimitação de escala de pesquisa em uma cidade, - que não a vê como uma totalidade, mas “constituída pelas diferentes práticas (...) a partir dos próprios arranjos desenvolvidos pelos atores sociais em seus múltiplos contextos de atuação” (Magnani, 2002, p.25). Ambos os autores ressaltam que este olhar/aprendizado está colado ao cotidiano de interação em campo. Mas enquanto Ingold traz o distanciamento como a quebra do compromisso ontológico do pesquisador, Magnani o traz como estratégia importante para a análise antropológica, “nem tão perto que se confunda com a perspectiva particularista de cada usuário e nem tão longe a ponto de distinguir um recorte abrangente, mas indecifrável e desprovido de sentido” (Magnani, 2002, p.20).

1.4 Trajetória social e multipertencimentos

Pensando nesta dialética do dentro e do fora, do perto e do distante na pesquisa antropológica a pesquisa de Gilberto Velho foi de grande relevância para este trabalho. O estudo da cidade na linha da antropologia urbana traz o desafio tão bem colocado por este autor: estranhar o familiar. Até aqui trouxe uma série de motivos e formas pelos quais me aproximei de meus interlocutores, através do convívio em campo enquanto pesquisadora e pela minha trajetória pessoal partilhando o ofício teatral.

Refletindo sobre a proximidade e a familiaridade em campo, pude tornar mais evidente para mim as distâncias que me permitiram um estranhamento crítico sobre esta pesquisa. Velho em boa parte de sua obra traz apontamentos sobre sua própria biografia para dar conta de compreender as diferentes camadas de multipertencimento que o sujeito habitante das cidades possui, e se cita como exemplo de um homem, intelectualizado de camada média que pode realizar um estudo sobre indivíduos em sua mesma posição, que pode ser familiar, mas não conhecido. Isto acontece graças às complexas e vastas redes de significado em que os sujeitos estão imersos e pelas quais se constrói sua identidade de acordo com sua geração, classe, profissão e etc.

Velho insiste que esta reflexão sobre a distância e proximidade na pesquisa etnográfica na cidade, traz não somente questionamentos importantes sobre a metodologia da pesquisa, como denota uma particularidade da sociedade contemporânea, onde os indivíduos fazem parte de distintos agrupamentos, que se conjugam e se excluem, fazendo com que a biografia, história de vida e trajetórias individuais sejam um *lócus* privilegiado para entendê-lo como “interpretes de mapas e códigos socioculturais, enfatizando-se uma visão dinâmica da sociedade e possibilitando-se estabelecer pontes entre os níveis micro e macro” (KUSCHNIR e VELHO, 2003, p.16). Embora tenhamos experiências partilháveis, também temos “experiências restritas e particulares que tangenciam, eventualmente cruzam e correm paralelas a outras tão plenas de significados quanto as nossas” (VELHO, 1978, p.16). Ter, então, um mapa que nos familiariza com os cenários e as situações sociais de nosso cotidiano, dando nome, lugar e posição aos indivíduos não significa que compreendemos os princípios e mecanismos que o organizam.

Esta foi a inspiração que me fez narrar meus multipertencimentos afetivos e intelectuais para a escolha e execução deste trabalho. Embora eu tenha familiaridade com o ofício teatral, e com autores de discussão sobre o teatro político e engajado, a forma que isso se desenvolve a partir da fala de meus interlocutores me trazia o distanciamento político/econômico/geográfico evidenciado pela diversidade de políticas públicas voltadas ao campo artístico que a cidade de São Paulo foi implementando ao longo dos anos. Não se trata somente da diferença entre os aportes financeiros concedidos, mas ao próprio desenvolvimento da produção cultural da cidade, sua recepção e tradição – no que tange ao teatro político e de entretenimento- e suas relações entre si.

Outro ponto de ancoragem de distanciamento que se fez presente foi o geracional. Os relatos de memória narrados por César e Neri se referem a outra cidade e a outro momento do teatro brasileiro. Em determinados momentos sentia que eu entendia, que me era familiar algum assunto, mas logo reenquadrava a narrativa sob um outro olhar. Quando César se refere a “brutal ditadura” sempre me vinha à memória (como momento histórico passado) a referência da ditadura dos anos de 1964, mas logo percebia que ele se referia ao processo ditatorial de Getúlio Vargas; quando Neri falava sobre a admiração em andar pela primeira vez de metro na França em 1971 é porque nesta época em São Paulo ainda não tinha este tipo de transporte. Obviamente que o conhecimento de um panorama geral do teatro brasileiro foi de fundamental importância para o entendimento de suas falas, pois suas narrativas estavam relacionadas ao tempo vivido, de forma que algumas relações iam sendo montadas por mim como quebras cabeças, na medida em que eu compreendia a passagem da narrativa do tempo vivido para o tempo do mundo, a lembrança pessoal particular para a história oficial.

O fato de minha biografia de vida ser atravessada também por alguns destes momentos históricos do teatro brasileiro (tanto pela memória como pelo estudo a esta área), me deu um lugar de escuta privilegiado onde pude compreender melhor o lugar do TUOV neste panorama, e perceber sua peculiaridade identitária através da observação participante e de entrevistas calcadas na reconstrução de trajetórias sociais. Velho nos afirma que na sociedade moderna contemporânea o indivíduo se movimenta entre diferentes planos de realidades, forjando-se neste movimento.

Embora eu conhecesse o grupo há alguns anos eu não conhecia seus componentes. Conforme fui adentrando nas camadas destas memórias a partir dos

relatos individuais, cotejando com as informações de cunho histórico e teatral pude seguir fios que se misturavam e se enroscavam, sua matriz não estava no plano coletivo, mas no plano individual conforme Velho:

Através da noção de biografia, onde a subjetividade individual assume um significado e importância jamais vistas [na sociedade moderna contemporânea]. O indivíduo tem um valor em si mesmo, por si mesmo, e tudo se torna significativo em função da maneira como ele elabora subjetivamente a realidade à sua volta. É a sua experiência individual que é relevante, atravessando as fronteiras físicas e simbólicas de sua rede de parentes, comunidades, etc. (VELHO, 1978, p.19).

Reconhecendo e por vezes atravessando estas fronteiras acompanhei pela narrativa, e pela observação participante, a trajetória de meus interlocutores nestes multipertencimentos e, pude assim, “confrontar intelectualmente, e emocionalmente, diferentes versões e interpretações existentes a respeito de fatos, situações.” (VELHO, 1978, p.131), estanhando o familiar.

Também a mim foi dado este multipertencimento em campo, pelas diferentes posições em que ocupei nesta rede social densa, participando em distintas comissões deste grupo e me relacionando com diferentes camadas de integrantes, com maior ou menor envolvimento, o que me trouxe uma visão ampliada de configuração de formas sociais e de subjetividades diversas implicadas na elaboração da experiência de fazer parte/estar próximo do TUOV.

Isso esta em acordo com o que Roberto Cardoso de Oliveira (2006) nos fala sobre a observação participante ser uma forma do pesquisador se colocar em algum *lugar* na sociedade estudada. Minha experiência de proximidade com esta trupe me possibilitou olhar algumas relações sob diferentes lugares, um saber localizado (HARAWAY, 2009), onde cada parcela do grupo me posicionou ao longo do trabalho de campo. O núcleo mais antigo, a “velha guarda”, me conhecia enquanto atriz e foram as pessoas com as quais eu me detive em entrevistas mais longas. A mais comunicativa deste núcleo era a Graciela. Quando eu chegava à sede, durante as oficinas, ela me narrava as ideias do que iria acontecer, falava sobre a organização da sede, a preocupação com algumas atividades, datas de reuniões, a saúde de Idibal e de sua mãe. Ela participava de todas as atividades, mas estava mais colocada numa visão externa, tirando fotos e vendo a produção necessária para o

momento. O Neri se aproximava para contar histórias. Cada parte da sede, cada foto lembrava a ele uma história. Muitas vezes as histórias se repetiam, com mais ou menos ênfase em alguns detalhes conforme as memórias. O César tinha uma visão holística, contava o número de pessoas que estavam presentes, cumprimentava todas as pessoas e percebia sua audiência, seu interesse.

Outro núcleo poderia ser descrito como as pessoas que estavam organizando o projeto, onde a Natasha e o Rene se destacavam por estarem sempre nas atividades, mas nos bastidores, principalmente na cozinha. Eles comentavam mais a respeito das demandas de trabalho, horários e comunicações entre as pessoas, o cotidiano de uso da sede, os lanches e sobre a cidade, deslocamentos e comparações entre o teatro do Sul e de São Paulo.

Outro bloco seria os rapazes do Samba do Bule⁷. Um momento mais festivo, com músicas, instrumentos e cervejas. As conversas eram mais pessoais: suas vidas, seus relacionamentos e planos. Foi com estas pessoas que mais tive interações além da sede e do contexto do teatro, indo a aniversários e bares.

E havia também o bloco dos afinados, que conversavam um pouco sobre a oficina, e suas expectativas. Em alguns momentos estes me tratavam como se eu fizesse parte do grupo, me perguntando que horas iria começar as atividades, se podiam pegar tal coisa, tomar café. Outros me viam como alguém que estava fazendo oficina e um trabalho para a faculdade. Foi o bloco que tive menos contato, já que havia maior circulação de pessoas, e estavam todos imersos na oficina. Com poucos tive a oportunidade de conversar fora dos espaços da oficina.

Durante a reforma a cozinha era o local mais utilizado, e logo me habituei a ele. Em alguns eventos a cozinha ficava mais restrita a circulação, pois era o local onde se faziam os lanches para serem distribuídos, e onde as pessoas que estavam trabalhando na organização almoçavam. Almocei junto, fiz café, e tinha um acesso fácil a este espaço, o que talvez tenha feito com que minha presença, mesmo que duvidosa para alguns blocos, estivesse claramente legitimada pela velha guarda, como conhecedora do espaço.

Muitas vezes enquanto conversava com o Neri alguns mais interessados na oficina se aproximavam para ouvir as histórias que ele contava. Então meu lugar se modificava de colega de teatro, de oficina, ajudante, pesquisadora, amiga e

⁷ Algumas mulheres também participavam do Samba, mas nem sempre estavam presentes e eram em número de duas ou três, sendo a grande maioria composta por homens.

conhecida. O fato de ter o sotaque de Porto Alegre também me marcava em um lugar diferente. O César muitas vezes frisava ao longo da oficina minha pertença ao “grupo de teatro do Sul”, como um grupo irmão ou filho do TUOV, o que fazia recair sobre mim um olhar mais atento e interessado. Somente em agosto de 2017 quando apresentei no evento “Relatos 50 anos”, alguns entenderam melhor minha relação com o grupo. Muitos ex-integrantes vieram nos cumprimentar ao final do espetáculo e narrar suas memórias de quando fizeram aquela montagem originalmente, os lugares onde apresentaram, as vezes em que foram para Porto Alegre. O curioso é que eu também tinha algumas destas memórias por acompanhar seus trabalhos, mas de um tempo que era outro, em que éramos outros.

Fiz o que Roberto Cardoso de Oliveira (2006) chama de ver e ouvir. Agora é o momento de escrever. Neste parlamento de fios, mil formas podem tomar a linha narrativa desta escrita: “Permitámonos entonces seguir los hilos de la correspondencia hacia donde sea que nos lleven! Brindemos por la proliferación de los cabos sueltos!” (INGOLD, 2015, p.230).



Figura 31- Foto oficial do dia da abertura da Exposição TUOV 50 anos. Fevereiro de 2016. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

2 UM PROJETO DE VIDA: O TEATRO POPULAR UNIÃO E OLHO VIVO E A CIDADE DE SÃO PAULO

Neste capítulo pretendo narrar como o processo de realização da etnografia me permitiu perceber a cidade em sua dinâmica a partir de itinerários urbanos traçados para chegar ao teatro sede do TUOV. Estes elementos trouxeram uma maior precisão na distinção de uma pesquisa *na* e *da* cidade, e possibilitaram uma melhor construção metodológica para o trabalho de campo.

Seguindo a trilha dos estudos em Antropologia Urbana, atenta as formas de sociabilidade presentes, pude reenquadrar meu olhar sobre o contexto citadino e perceber pistas importantes para compreender os significados atribuídos pelos participantes do TUOV sobre o “estar fora” e o “estar dentro” de sua sede. Para isso trago para a discussão as tensões colocadas por Simmel sobre o processo de individualização dos sujeitos na esfera urbana e os impactos na “vida mental” destes.

Percebendo a cidade como objeto temporal (ECKERT e ROCHA, 2005) com diferentes camadas de tempo sobrepostas, sugiro uma relação de afetividade a determinados espaços pela sua possibilidade de trazer uma dissonância ao tempo cotidiano da cidade.

2.1 São Paulo atual: a grande cidade

Para apreender o que é a cidade e suas dinâmicas parti da reflexão ancorada na antropologia urbana, dos estudos clássicos de Gilberto Velho, Georg Simmel e Michel Agier⁸. A partir de diferentes momentos históricos estes autores vão trazer uma discussão, às vezes mais modesta, às vezes mais profunda sobre a cidade ser uma categoria de análise do social. Muito parecido com o que Strathern fala sobre “o todo e as partes” no que tange a ideia de obsolescência do conceito de sociedade⁹. A ideia da cidade como uma virtualidade e caos (AGIER, 2015), de conflito e

⁸Respectivamente: 2013, 2005 e 2015.

⁹Strathern, 2014.

individualização (SIMMEL, 2005), nos coloca o desafio de como olhar o fenômeno urbano e perceber, para além da escala macro de cidade: seus habitantes e suas estratégias de uso deste grande espaço, sem a desintegração do *self* frente ao processo de individuação presente na metrópole. Magnani (2008) vai trazer a questão de pesquisar *a cidade* ou *na cidade*, e isso dá pistas de diálogo com estes autores, trazendo a discussão para mais próximo do cotidiano urbano. A cidade é um todo virtual difícil de apreender pela sua multiplicidade.

Quando comecei o trabalho de campo, fiz um apanhado histórico e imagético de São Paulo, no intuito de tentar “enxergar” a polis. O material é muito vasto, e o imaginário sobre esta cidade muito forte: desorganização, indiferença, poluição, desestruturação das relações. Então como proceder? Como começar? Gilberto Velho (2013) nos mostra que pelas práticas de seus habitantes - os indivíduos- é possível enxergar dinâmicas sociais mais amplas, e “de perto e de dentro” (MAGNANI, 2002) é possível olhar além do senso comum da grande escala, do olho de “longe e de fora”.

Esta dúvida sobre a cidade é comum a muitos pesquisadores, como afirma Petonnet, que nos comenta: “ela é desde sempre o lugar de todas as misturas, do movimento incessante, da circulação incontrolável dos homens e das coisas, da pluralidade, em suma. Como abordá-la?” (PETONNET, 2008, p.100), ela mesma dá pistas para isso “‘flutuar’ de modo que as informações penetrem sem filtro (...) até o momento em que pontos de referência, de convergências, apareçam e nós chegamos, então, a descobrir as regras subjacentes.” (PETONNET, 2008, p.102). Com este método, e com o auxílio da recomendação de Ingold (2005), de que não adianta o uso de um mapa, pois o conhecimento se faz enquanto caminhamos, resolvi me deixar levar pela cidade, e caminhar seguindo o emaranhado de fios da experiência urbana. Neste processo foram muitos os descaminhos e me perdi muitas vezes. Mais que a experiência de viver *na cidade*, pude viver *a cidade* em seu tempo presente. E esta vivência colocava o corpo inscrito na metrópole: o meu corpo. Isso me possibilitou entender algumas coisas que não estavam nos livros sobre São Paulo e também a entender melhor a narrativa de meus interlocutores, sobre a cidade no tempo passado.

2.2 A cidade como deslocamento

Para realizar este trabalho tive a experiência de me deslocar espacialmente a um lugar que é visto normalmente como hostil: a cidade de São Paulo. Já conhecia a cidade, tanto por conta de apresentações teatrais com o grupo ao qual pertenço, quanto pelo fato de ter uma parte de minha família neste lugar. Mas o tempo em que fiquei lá, e a trajetória que fiz nesta pesquisa, me deram perspectivas diferenciadas do que significa *estar* em São Paulo.

Participar do fluxo da cidade, em seu ir e vir além da prática turística é um desafio. Para chegar à sede do teatro eu partilhei a trajetória que milhares de pessoas fazem todos os dias: saía da Zona Leste, pegava um ônibus, um trem, um metrô, e depois disso caminhava cerca de meia hora aproximadamente. Isso representava quase duas horas de deslocamento. Neste trajeto passava por duas das maiores estações de São Paulo: Brás e Sé. O fluxo de pessoas andando apressadas, às vezes correndo, me fazia sentir como que em um mundo estranho, com temporalidades diferentes e sobrepostas. Como uma megalópole muitos são os problemas em relação a serviços públicos: o transporte é sempre superlotado e demorado, a segurança é precária, a limpeza urbana também. Estes fatores tornam o cotidiano um campo de disputa permanente entre as pessoas e a violência é uma constante. Nos trens e metrôs via as pessoas dormindo, se maquiando; indo pra escola, para seus trabalhos em diferentes horários, e consegui, depois de algum tempo, criar algumas estratégias de circulação mais tranquilas, ou menos conturbadas.



Figura 32- Um dia de semana comum. Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.

Aprender a andar na cidade é uma arte. O deslocamento médio para chegar ao trabalho em São Paulo varia entre uma a quatro horas de percurso de ida mais a volta. Os rostos que via no transporte público eram impassíveis, quase não havia conversa ou troca de olhares. A impressão é de que ninguém se conhecia. Por ser uma cidade tão grande os horários de trabalho tem uma espécie de ciclo sem fim: há trabalhos que iniciam às 6hs, às 8h, às 10h, às 12h e assim por diante. De forma que sempre há circulação de muitas pessoas, sendo os horários de pico no transporte ferroviário das 5hs da manhã até às 8hs e das 16hs às 20hs. São momentos que um estrangeiro desavisado não consegue entrar (ou sair) de um trem. Ou corre riscos de ser arrastado pela multidão, ou pelo menos ser xingado (inicialmente achei que era uma prática de homens mais jovens, mas com o passar do tempo vi que mesmo idosas que pareciam “frágeis” e “indefesas” poderiam empurrar qualquer um para poderem se sentar no trem). É o que afirma Simmel sobre as grandes cidades: “A grandeza das distâncias, torna toda espera e viagem perdida, uma perda de tempo insuportável” (SIMMEL, 2005, p.580).

Andar pela estação é uma aventura! Basta ouvir o som do trem chegando para que todos comecem a correr achando que é *seu* trem (confesso que senti vontade de correr também, como se fosse algo contagiante!). Quase não ouço conversas, quando ouço é uma infinidade de sotaques. Pessoas correndo, trens

partindo e chegando. Parece que nunca descansam. Ou melhor, descansam no trem, mas só as que conseguem sentar-se, e para isso é preciso correr.

A pressa é institucionalizada com avisos para que pessoas que andam devagar fiquem à direita: nos corredores, nas escadas rolantes, nas saídas e entradas do trem. A pressa é corporificada e se torna visível: o corpo levemente inclinado para frente, os olhos fixos no horizonte, a bolsa na frente do peito e as mãos tensas. De longe se vê uma massa sem forma definida que parece andar sobre uma esteira, o mesmo passo. “A estreiteza e proximidade corporal tornam verdadeiramente explícita a distância espiritual” (Simmel, 2005, p. 585). De perto não se vê muito, se sente: o corpo colado, os calcanhares sempre atentos ao fluxo, a bolsa apertada entre o corpo. Acima da plataforma o alerta vem de um *outdoor*:



Figura 33- Onde está a sua bolsa? Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.

Esta narrativa além de trazer uma ideia do cotidiano da cidade, é importante para destacar que o trajeto até a sede do Teatro Popular União e Olho Vivo é bastante turbulento, e comum a muitos integrantes, já que a maioria vem de bairros periféricos, e alguns vem de cidades da grande São Paulo. Quando se chega ao teatro, as pessoas estão no geral cansadas e algumas vezes “estressadas”.

As atividades do grupo se concentram nos sábados e domingos. O motivo é que as pessoas mantêm seus trabalhos remunerados durante a semana e dedicam os outros dias para a prática teatral. Assim o participante deste grupo leva uma

espécie de dupla jornada em que passa a semana inteira vendendo sua mão de obra para sobreviver, em meio ao ritmo frenético da cidade, e poder ter a liberdade de fazer um trabalho comunitário, muitas vezes voluntário, aos finais de semana.

Em entrevista com Cesinha, filho de César, ele fala um pouco sobre esta relação do trabalho dentro e fora do TUOV:

A gente precisa trabalhar cada vez mais, fica mais cansado. O mundo exige mais da gente numa questão subjetiva assim. Então aquilo: “viva muito tudo isso!”, “seja muito feliz!”, “aproveite! Ame muito!”, tal, tal, tal”, e a gente só vive na merda! Nunca vai amar nada, nunca vai gostar de nada. Sempre vai estar se frustrando, se frustrando... isso aumenta, a meu ver né? A novela que te propõe um monte de coisa e você nunca vai ter aquilo, e eles falam como se aquilo fosse a sua vida, né? Então essas frustrações, pra mim só aumentam. Não pra mim particularmente, né? Mas assim no mundo, a sociedade, principalmente no Brasil onde eu vivo... e o Olho Vivo sempre esteve nessa contramão. (...) A semana foi um trabalho de merda e a gente está sem grana tal, tal, tal... Como o Neri vai dizer: “A partir do momento que você passa do portão ali na frente, cara, qualquer coisa que tenha durante a semana, tem que sumir!” Ali, a alegria de estar ali, a garra de fazer o que a gente acredita, sabe? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Neste relato vemos como o integrante do TUOV vive diferentes papéis ao longo da semana, conjugando diferentes formas de vida que se sobrepõe, mas não se mesclam. A vida apressada da cidade abre espaço para a tranquilidade das relações em um tempo mais dilatado, na sede do teatro.

2.3 Um lugar acolhedor

O relato de que a chegada ao TUOV abrandava o cansaço e o estresse do dia a dia é recorrente. Cesinha comenta sobre a fala de Neriney Moreira, senhor de setenta e poucos anos, fundador do grupo, que como os demais integrantes, trabalhava (antes de se aposentar) em outros empregos durante a semana e aos

finais de semana ia para o teatro. Neri sempre conta esta história, de que ali dentro do TUOV é “um outro mundo”, onde se esquece do que ficou de fora.

Assim podemos entender que durante a estada na sede o tempo se configura como um tempo diferenciado, onde as relações estão resguardadas pela compreensão de que se está adentrando um espaço em que o sentimento de individualidade dá lugar a um sentimento de coletividade que potencializa o indivíduo e suas relações. Esta é uma premissa do grupo, e pode ser percebida pela busca da horizontalidade nas relações e por uma prática de estender este tempo na sede para além do combinado e estipulado das atividades.

Quase sempre após as oficinas aconteciam momentos de descontração com churrascos e pequenas festas, onde se juntava algum dinheiro entre os participantes e se comprava carne e cerveja. Geralmente estas festas eram articuladas pelos integrantes do Samba do Bule, que é um subgrupo do TUOV, liderado por Cesinha, e que no geral são responsáveis pela criação e execução das músicas nos espetáculos. Nestas festas havia rodas de samba onde se cantavam músicas do repertório do grupo e sambas populares. Isto era mais frequente no mês de janeiro e fevereiro, onde era verão e quando a oficina era ministrada pelo próprio Cesinha, que deu aulas de iniciação às práticas musicais, princípios de interpretação de partituras, e introdução à percussão. Além destes itens foram ensinadas músicas que seriam apresentadas pelos participantes na conclusão do módulo da oficina de música que culminou em um bloco de carnaval, o Cordão do Bule, que desfilou pelas ruas do bairro. Este foi o único módulo que contou com mais dias de ensaio do que somente aos sábados. Os encontros aconteciam também as terças e quintas-feiras à noite, onde ensaiávamos para o desfile.

Ao longo de todos estes dias a prática de estender a permanência na sede foi realizada. Sejam com conversas ou com estas pequenas confraternizações. No geral pude perceber que estas festas se tornavam um elo aproximador, fazendo do processo de ensaio um momento de descontração que possibilitava maior tempo dos participantes se conhecerem e interagirem com os integrantes mais jovens do TUOV. Nestes momentos “pós” oficina as pessoas mais velhas do grupo já tinham ido embora, o que fazia com que os novatos se sentissem mais livres para conversar e brincar uns com os outros. Eram momentos em que havia uma sociabilidade diferenciada, pautada pela descontração da festa. Um momento em que se

mesclavam a música, a dança, a cerveja e um clima de curiosidade entre os participantes que os tornava mais integrados ao espaço e às pessoas.

Outro ponto que reforçava estes momentos durante os demais módulos de oficina é a prática da comensalidade, onde no intervalo das atividades era feito um lanche coletivo, com frutas, biscoitos, pão com mortadela e Tubaína. Estes dois últimos ingredientes são sempre presentes nos lanches, inclusive foram distribuídos na abertura da exposição. Eles são marcantes na trajetória do grupo quando este se apresenta em bairros periféricos, cobrando somente um ingresso simbólico no valor de uma passagem de transporte público e o lanche para atores e público, que na grande maioria das vezes se constituía por um sanduiche de mortadela e um refrigerante popular chamado Tubaína.

São nestes momentos que a sociabilidade dosicineiros e oficineiros se mostra mais presente e que se estabelece um convívio mais personalizado, se contrapondo ao espaço exterior da cidade que é hostil. O espaço da sede parece propiciar este descolamento de dentro da cidade. Embora seja ao lado de uma das avenidas mais movimentadas de São Paulo, a Avenida Castelo Branco, a sede parece ser um foco de resistência à urbanidade.

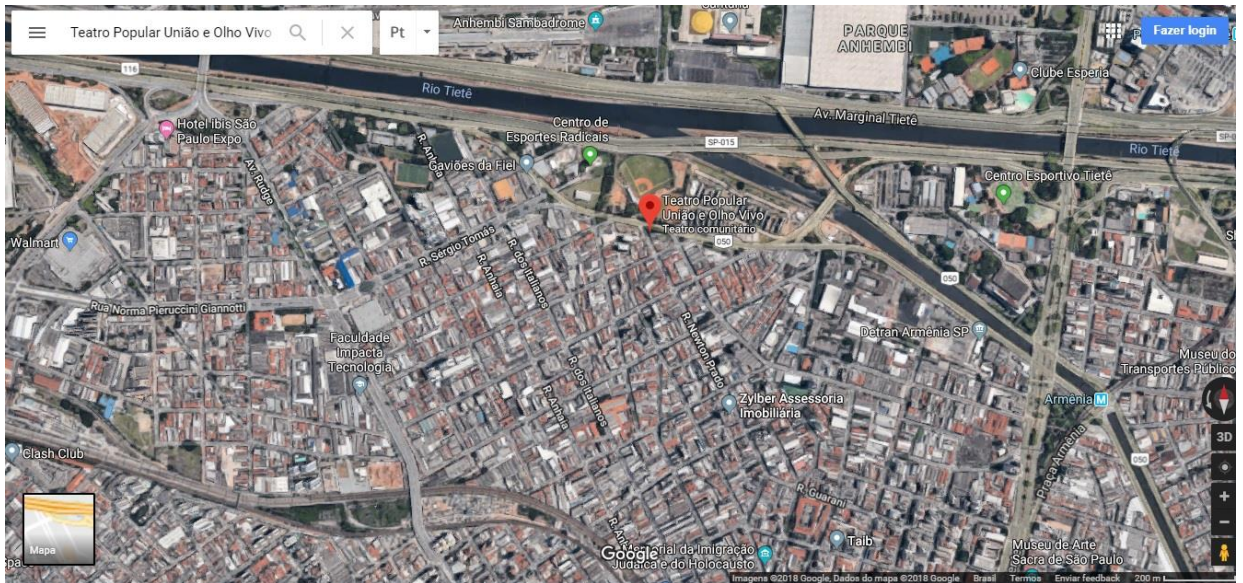


Figura 34– Bairro Bom Retiro-Sede do TUOV. Fonte: Google Maps.

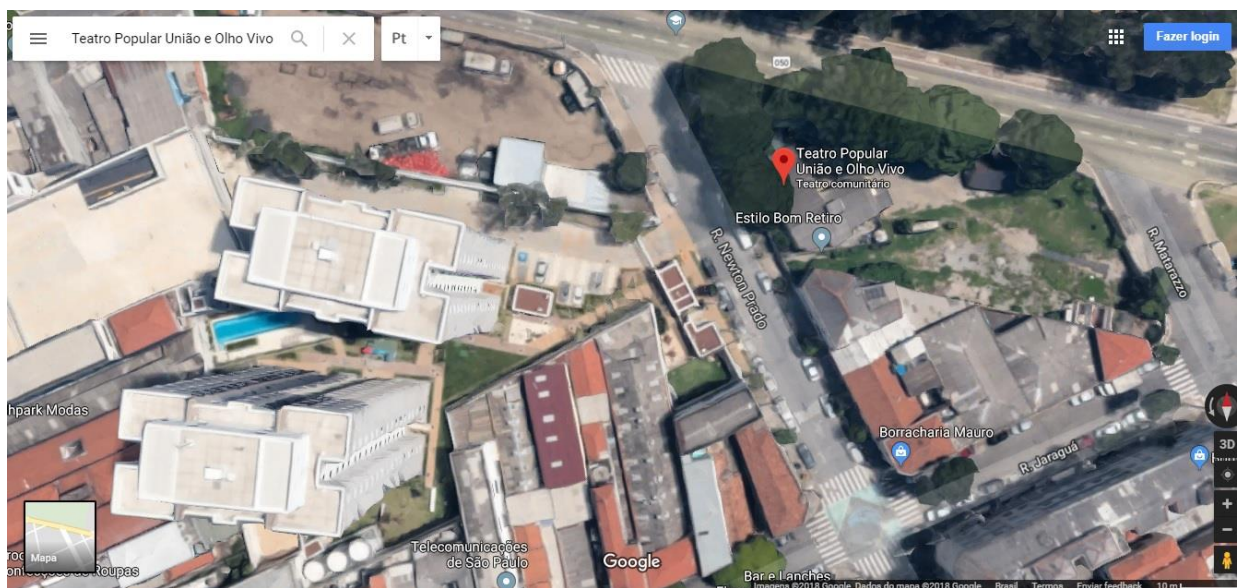


Figura 35- Rua Newton Prado, 766. Sede do TUOV. Fonte: Google Maps.

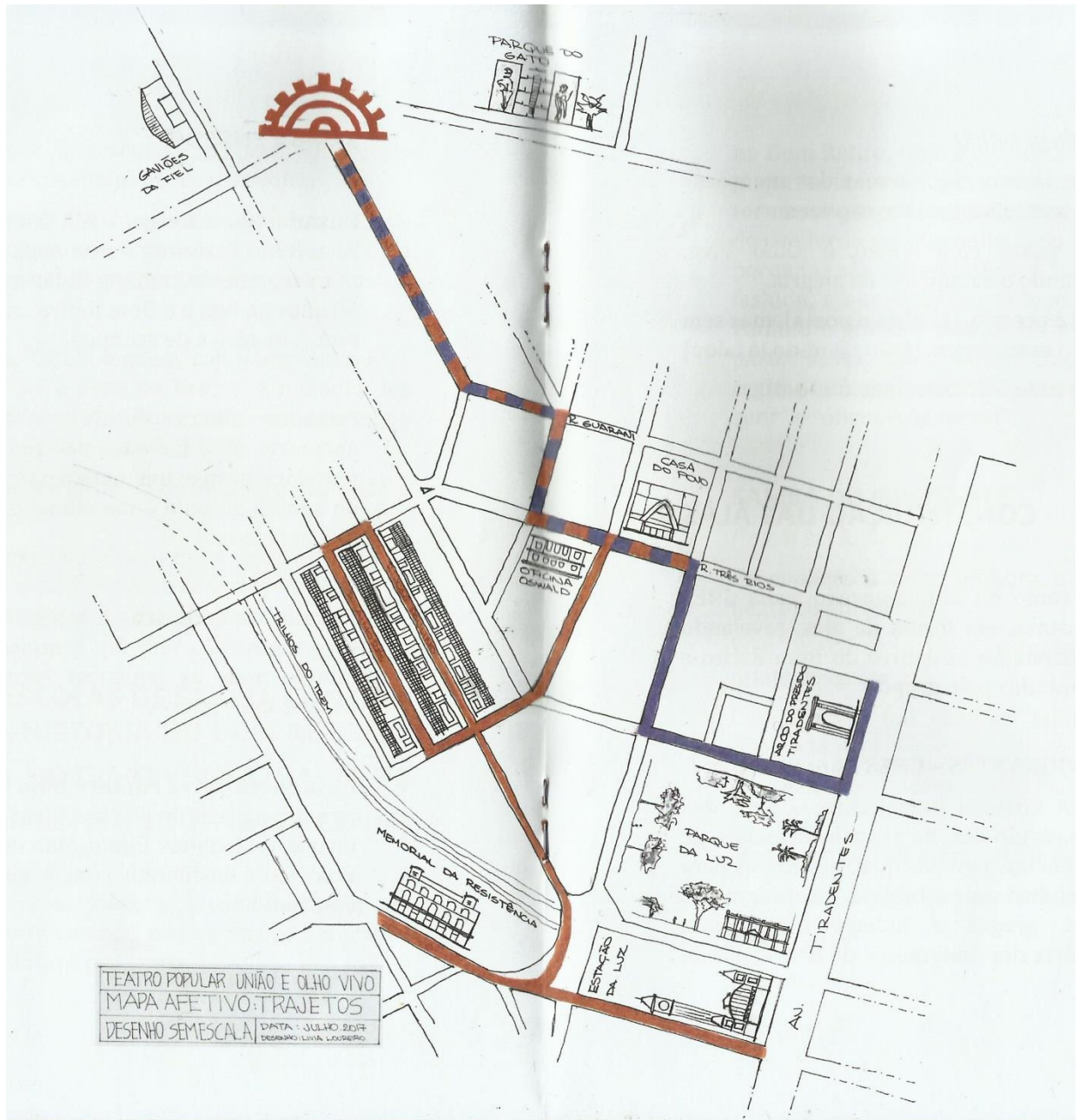


Figura 36- Mapa Afetivo do Bairro Bom Retiro- Pesquisa sobre o próximo espetáculo do TUOV. Fonte: Caderno do Primeiro Borrão do texto Bom Retiro Meu Amor¹⁰.

Trata-se de um terreno bem grande, com um extenso gramado e terra, repleto de árvores, com dois galpões onde acontecem as atividades. Dentro do galpão maior há uma sala de escritório, quatro banheiros (dois internos e dois externos), um depósito, uma cozinha e uma área ampla onde estava acontecendo uma parte da exposição. A outra parte ficava no galpão menor. Do lado de fora ainda tinha uma

¹⁰ Este mapa foi produzido ao longo das oficinas de Artes Visuais, ministrada pela Graciela Rodriguez, onde os integrantes da oficina fizeram caminhadas pelo bairro, na pesquisa de locais relevantes para serem abordados no próximo espetáculo do grupo.

churrasqueira e outro galpão, bem no fundo do terreno, junto a uma casinha onde mora o caseiro do espaço. Aqui há um fato curioso que é a presença deste caseiro. Um senhor chamado Osvaldo, que nunca estava presente, e pelos comentários da Graciela, não cuidava exatamente do espaço, que já foi arrombado algumas vezes. Mas sua permanência ali se dava por ele não ter outro espaço para morar e estar ali há muito tempo. Todo o terreno é cercado com um muro baixo, com menos de dois metros de altura. Sendo localizado na esquina, o terreno abrange três ruas e tem duas entradas, mas somente a da frente é utilizada.

Depois da abertura da exposição a maioria das atividades aconteciam na cozinha, visto que a exposição ocupava a maior parte do espaço onde normalmente aconteciam as atividades mais práticas.



Figura 37– Exposição na parte interna do galpão grande. Fonte: Arquivo documental do TUOV.



Figura 38- Exposição na parte externa da sede. Fonte: Arquivo documental do TUOV.



Figura 39- Exposição dentro do Chalé. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

O fato do ambiente mais utilizado ser a cozinha também trazia um aspecto de maior intimidade entreicineiros e oficineiros, fazendo parecer uma reunião de amigos ou familiares.



Figura 40- Oficinas na cozinha. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

O espaço como um todo passa um sentimento de acolhimento, como um espaço privilegiado que poucos têm acesso nesta cidade, onde as casas são pequenas e sem pátios ou árvores, no geral gradeadas e com muros altos.

Do lado de fora, nas paredes do galpão maior, há desenhado muitas inscrições com o nome de outros grupos de teatro que estiveram ali e algumas placas em homenagem ao grupo e a outros dramaturgos brasileiros que fizeram parte da história do TUOV, como Plínio Marcos e Augusto Boal.

Lembro a primeira vez que entrei neste espaço, quando fui a uma atividade com o grupo de teatro que faço parte em 2015. César Vieira nos mostrou o terreno, e ao chegar ao fundo, atrás de um galpão ao lado de uma árvore de cana de açúcar com uma placa, (igual a estas que nomeiam as ruas) que dizia “Praça Augusto Boal”. Lá em tom solene ele nos disse que aquele espaço era uma homenagem a Augusto Boal, e que se quiséssemos poderíamos fazer uma oração para ele naquele espaço. Foi uma fala bastante simples, mas aquele momento me marcou muito. Para mim o Boal é uma figura mítica do teatro, um dos maiores e mais conhecidos dramaturgos brasileiros, mas para César era um amigo, e foi uma das pessoas para quem ele conseguiu, enquanto advogado de presos políticos durante a ditadura, um passaporte para que ele pudesse sair do país e não ser preso. De modo geral todo o espaço contém histórias do grupo, seja uma árvore plantada há vinte anos por alguém que já morreu, seja uma estatueta ou placa de uma data comemorativa do teatro.



Figura 41- Praça Augusto Boal. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

Como forma de metodologia do grupo, desde a primeira oficina, há um momento em que todos os participantes têm que falar e dar sua opinião sobre algum tema, se apresentar aos outros e explicitar porque eles estão ali. No geral este momento sempre vem depois de uma explanação de César sobre a história do grupo e a lembrança de ex-integrantes.

Estes momentos de fala coletiva são sempre permeados de emoções, chegando por vezes a marejar os olhos dos participantes, tanto dos que falam, quanto daqueles que escutam. Na oficina existe muita circulação de pessoas, que por diferentes motivos permanecem e saem, então mesmo que alguns frequentadores sejam os mesmos, a prática da apresentação individual de cada um, sua trajetória e os motivos que os levaram ao TUOV, era realizada. No primeiro mês de oficina havia uns trinta integrantes, e mais da metade relatava sua vinda de zonas periféricas da cidade, e que estavam ali por buscar no teatro uma forma de participar de um grupo, de uma coletividade. Alguns relatos, os que mais emocionavam, eram aqueles em que os participantes relatavam que estavam ou tinham passado por um momento de dificuldades financeiras, depressão, ou de

alguma outra doença que eles relacionavam ao estresse da cidade, de seus empregos, e a falta de perspectiva de fazer algo que gostavam, e viam no teatro uma forma de estar junto de outras pessoas, de fazer algo por outros. Parecia um momento de terapia coletiva, onde os indivíduos que pouco se conheciam expunham seus problemas pessoais e avaliavam suas relações como fragmentadas e pouco sinceras, e seus trabalhos cotidianos como castradores de sua imaginação e potencial. Em outro trecho de entrevista com Cesinha ele comenta:

O Olho Vivo, ele tem um poder de transformação muito grande. Não só atua no fazer teatro pra comunidade, que nunca viu teatro. Isso já é transformador por si só independente do tema que tá trazendo ali (...) é o que às vezes é suprimido nas pessoas, né? Se o potencial das pessoas fica ali apagado, porque ela tem que ficar atendendo telemarketing o dia inteiro, cara, sabe? Quem vai querer fazer alguma coisa depois disso? Não consegue! (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016)

No compartilhamento destas angústias pessoais vai se estabelecendo uma cumplicidade e uma esperança que formam e reforçam um sentimento de pertença e de identidade de grupo, tanto na percepção de proximidade das trajetórias sociais, quanto na perspectiva de que a partir da convivência naquele espaço seus dramas iriam ser amenizados pela dedicação a um projeto coletivo de teatro comunitário, uma forma de engajamento social que possibilitasse ter uma relação mais próxima com o outro e também mais sensível. Estes relatos eram muito destacados por César Vieira que dava grande atenção a estes momentos, mesmo que levasse quase toda à tarde.

A partir das observações participantes e de algumas anotações de campo, percebi que algumas pessoas achavam este momento desnecessário, e ficavam impacientes por “fazer a oficina”, falando abreviadamente de suas experiências e não prestando tanta atenção aos outros relatos, olhando o celular ou distraído-se com alguma outra coisa. Estas pessoas também pareciam ter uma preocupação em relação a como poderiam entrar para grupo, e em alguns casos falavam que estavam ali por ser o TUOV um grupo muito importante e famoso.

No processo final da oficina pude notar que as pessoas que permaneceram foram justamente aquelas que deram estes relatos (de encontrar no teatro uma razão mais sensível de viver), mas também vi que algumas destas tiveram que se

desligar em função de trabalhos em horários que colidiam com as atividades do grupo.

Ao longo destas oficinas percebi que o compartilhamento da individualidade de cada um, sua exposição de falar de suas angústias e anseios era uma forma de aproximar estas pessoas, que a princípio não se conheciam, e que isto era uma das técnicas subjacentes da oficina. Era uma forma de “peneirar” os interesses divergentes do grupo. Em entrevista César Vieira fala que antes de se ter uma peça “é preciso se ter um grupo, aí então é possível trabalhar”. Um dos motivos de fazer esta oficina é arrecadar pessoas para compor o grupo, que vinha enfrentando um esvaziamento. Nas vezes em que o César explicitou isso durante as atividades da oficina algumas pessoas se mostraram mais interessadas, e tentavam em suas falas ou em exercícios demonstrarem suas aptidões “técnicas” para adentrar ao grupo.

Na análise desta vivência antropológica, podemos dizer que há uma gramática das emoções que configuram um determinado *ethos* e *estilo de vida* (GEERTZ, 1989), que demonstra a adesão a uma ética da qual o grupo de teatro pertence:

Mais do que abordar a expressão da emoção como veículo de estados subjetivos internos, busca-se afirmá-la como “atos programáticos e desempenhos comunicativos”, ou seja, como uma forma de ação social que tem efeitos sobre o mundo, que são lidos de um modo culturalmente informado pela audiência da fala da emoção (LUTZ e ABU-LUGHOD 1990:12, apud COELHO 2011, p.15-16).

O preocupar-se com o outro, estando atendo a suas dificuldades (tanto no caso dos integrantes da oficina relatando seus dramas, quanto ao outro a quem se destina a prática deste teatro: o público de periferia) revela uma *visão de mundo* (GEERTZ, 1989) baseada em uma reciprocidade, e onde as relações não se pautem pela lógica individualista e concorrente da cidade.

Ancorado nos princípios do teatro comunitário da década de 60, e nas práticas e discussões dos movimentos de esquerda, principalmente sob influência do movimento comunista, o grupo ensina sua técnica e forma seu ator a partir da afetividade, criando laços sociais no intuito de formar uma coletividade que se reconheça enquanto grupo. Nas rodas de conversas e relatos, onde se explicita as trajetórias sociais de cada indivíduo- seu sofrimento e suas angústias-, se cria uma

atmosfera catártica de solidariedade e cumplicidade, possibilitando uma relação mais horizontal que se contrapõe as relações de trabalho (da prática semanal, fora do TUOV) que estão calcadas em princípios de hierarquia e relações de poder. Dando espaço de falas a todos, se estabelece um princípio de cidadania e participação social que dá destaque as potencialidades de cada um, distribuindo o protagonismo.

Esta relação entre o mundo externo e interno ao TUOV parece evidenciar uma condição das grandes cidades, em que o indivíduo tem de ocupar diferentes papéis na vida social, e estar apto a alterá-los sempre que preciso. Este seria o *potencial de metamorfose* que nos fala Gilberto Velho. Entendo que este potencial seja uma condição importante para a entrada de um integrante no grupo, através deste sentimento compartilhado de cuidado com o próximo e de solidariedade com os dramas alheios, mesmo que não se sinta contemplado por este cuidado no mundo externo. Neste processo o subjetivo e objetivo se mesclam e se interpenetram dentro do campo social, fazendo da cidade um campo de contradições:

Assim, na sociedade complexa, particularmente, a coexistência de diferentes mundos constitui a sua própria dinâmica. Essa noção é encontrada em vários autores, mas, em Simmel e Schutz, para mim especialmente importante, identifica processos de demarcação entre esferas de atividades e províncias de significados. A continuidade e as transformações da vida social dependem do relacionamento, mas ou menos contraditório e conflituoso, entre esses mundos e os códigos a eles associados. (VELHO, 1994, p.27)

Estes códigos podem ser expressos também pelas emoções, onde sua gramática estabelece um diálogo possível, que é compartilhado publicamente na performatividade em que são expressas. Na partilha ou na sua recusa à adesão e ao entendimento de códigos e significados que podem ser lidos por esta performatividade podemos perceber como os indivíduos “jogam o social” e quais os momentos em que a relação empática ao outro pode ser acionada ou deve ser evitada no contexto urbano.

2.4 Um não lugar, ou um lugar hostil

O pulsar da cidade é constante e afeta, como diria Simmel, a vida mental de seus habitantes, sendo o lugar da economia monetária e das trocas econômicas, segundo este autor isto acarreta uma

Pura objetividade no tratamento de homens e coisas, na qual uma justiça formal frequentemente se junta com uma dureza brutal. O homem pautado puramente pelo entendimento é indiferente frente a tudo que é propriamente individual, pois do individual originam-se relações e reações que não se deixam esgotar com o entendimento lógico — precisamente como no princípio monetário a individualidade dos fenômenos não tem lugar. (SIMMEL, 2005, p.579)

Este não lugar da individualidade dos fenômenos traz como consequência uma estereotipia das relações, e a homogeneização de discursos que tomam uma parte pelo todo. Podendo gerar narrativas de crise e medo.

A cidade vista como um todo parece inatingível, e é neste caminho que Agier nos fala em uma potência virtual da cidade, “não é uma coisa que se pode observar”, mas é algo que pode ser aprendido pela experiência: “é a relação de construção e desconstrução entre o campo de pesquisa e o objeto de pesquisa que torna possível um olhar antropológico sobre a cidade” (AGIER, 2015, p. 485). Neste ajuste epistemológico de pensar meu campo e reenquadrar alguns objetivos, fui percebendo a importância de visualizar a cidade como o contexto de possibilidade para a emergência deste teatro peculiar e a relação que se estabelece em seu interior. Para isso foi necessário eu me descentrar de algumas premissas de que eu tinha de que meu campo estava mais ligado ao teatro, a sede, e seus integrantes, e passar a observar, e me observar no percurso da cidade. Para entender a sensação agradável que me era relatado de estar dentro da sede, tive que apreender um pouco o que era estar fora, o que havia lá fora que fazia com que as pessoas quisessem ficar ali dentro. E este reenquadramento foi muito rico para minha experiência etnográfica, pois pude perceber, como uma estrangeira nesta cidade, que esta relação entre dentro e fora não era apenas um paralelo, onde os acontecimentos corriam lado a lado, mas uma relação imbricada, que tecia

cruzamentos de uma relação subjetiva que se alimentava em uma dinâmica social mais ampla.

Quando utilizei um trajeto distinto para me deslocar até o teatro, percebi outra cidade e outras formas de habitá-la.

Para ficar mais próxima ao teatro me hospedei em um *hostel* situado na Luz, bairro ao lado do Bom Retiro. Diminui muito o meu tempo de deslocamento até o TUOV, podendo ir a pé em 30 minutos (bem diferente das duas horas e meia que fazia antes). Não precisando usar o transporte público, foi a caminhada que me mostrou alguns caminhos e descaminhos. Aí estava uma forma de apreensão da cidade, conforme De Certeau, citando Barthes:

Os jogos dos passos moldam espaços. Tecem lugares. Sob esse ponto de vista, as motricidades dos pedestres firmam um desses “sistemas reais cuja existência faz efetivamente a cidade”, mas “não tem nenhum receptáculo físico”. (DE CERTEAU, 2011, p.163).

Pelo caminhar a cidade se mostrava em sua concretude, que se contrapunha a uma virtualidade totalizante.

Minha nova hospedagem era um *hostel* que ficava em frente a estação da Luz. Outra grande estação que serve de terminal à muitas linhas de trem e por onde passam algumas linhas de metrô. No seu interior e em seu entorno podemos ver em qualquer horário uma série de pessoas se prostituindo. A primeira vez que percebi, tive um espanto, pois vi que praticamente todas as pessoas que estavam no saguão estavam ali a trabalho. Homens, mulheres, travestis, de todas as idades e todas as vestimentas. Havia ali uma mesma disposição corporal: o corpo encostado de lado na parede, o olhar baixo, o cigarro nas mãos. Quem ia pegar o transporte público passava apressado, aquelas pessoas ficavam paradas. Me assustei, pois, eu também estava parada há tempos, tentando me localizar na estação que é enorme e tem seis saídas. Depois de perceber qual o melhor itinerário olhei ao meu redor e percebi que havia usos distintos daquele espaço, e só eu não tinha visto isso. Os demais passantes e clientes se deslocavam de acordo com seus objetivos.

Uma das minhas apreensões em escolher a melhor e mais fácil saída da estação era o fato de saber através da mídia televisiva que na Luz se situava a “Cracolândia”. Lugar temido por seus habitantes: os usuários de crack. Nestas

descobertas de caminhos para chegar ao teatro eu passei por lá umas três vezes. Quase sempre por ter me perdido. A Cracolândia é móvel, e após a ofensiva recente realizada pelo poder municipal ocorrida para “acabar com ela” houve uma pulverização de usuários de crack pela região. Neste último campo pretendia ir ao SESC do Bom Retiro. Olhei no mapa e concluí que dava para ir a pé. Passando pelo Memorial da Resistência, o antigo DOPS, havia muitas pessoas em situação de rua com cobertores: alguns dormindo, alguns sentados, bebendo, poucas mulheres. Estavam instalados ali. Algo que achei curioso era o fato de na frente deste memorial ter uma praça, que estava vazia e onde não havia pessoas em situação de rua, o que me fez pensar que eles buscavam o refúgio da marquise, já que havia a possibilidade de chuva iminente. Continuando pelo outro lado da rua já estávamos perdidos. Entramos em um bar para pedir informação de onde ficava a rua Cleveland, que no mapa era a melhor opção para se chegar ao nosso destino. A atendente não sabia nos explicar como chegava ao SESC e perguntou para um senhor que estava do lado de fora do balcão e que parecia por sua postura ser o dono do estabelecimento. Ela ficou constrangida em dizer o nome Cleveland, e o senhor que contava dinheiro (várias notas de 50 reais) não entendia e não conseguiu nos ajudar. Uma moça entrou no bar e prontamente, entendendo a situação nos explicou. Disse que podíamos fazer dois caminhos, que chegaríamos ao SESC de forma fácil. Olhando de longe, pensei em irmos pela Cleveland mesmo, que era menos distante, e, onde parecia ter uma feira acontecendo. Poderia ser um passeio diferente e interessante.



Figura 42- Cracolândia. Fonte: site flitparalisante.wordpress.com

Havia muita polícia no início desta rua, com carros e policiais encostados em um muro de grades. Conforme nos aproximamos mais, passando pelos policiais, vimos não se tratar de uma feira. Estávamos na Cracolândia. Dezenas de pessoas estavam em baixo de lonas improvisadas com cordas amarradas no gradil dos muros. As pessoas eram em sua maioria negras, magras e com roupas muito usadas e sujas. Eles se concentravam do lado esquerdo da rua, do lado direito, na calçada, alguns transeuntes passavam rapidamente. Deste lado estava também uma equipe de assistência social, com coletes azuis, conversando. Vi poucas pessoas utilizando crack, e tudo aquilo parecia uma festa. Todos pareciam se conhecer, conversavam enquanto alguns estavam deitados no chão. Havia vários rádios ligados tocando músicas diversas. Logo ao final da rua tinha mais policiais.

Foi estranho, mas contra todas as expectativas eu achei o lugar muito seguro. Ninguém do lado esquerdo prestou atenção nos passantes do lado direito, e não parecia ser um local de medo, embora a ilegalidade do crack estava acontecendo sob a vigilância da polícia. Do lado direito o chão era repleto de fezes e lixos esparsos, o cheiro era muito forte. Já as outras ruas eram muito diferentes e

pareciam mais inseguras: eram desertas e sem policiamento. Depois do SESC, paramos em um bar para tomar café. Quando eu estava fumando um cigarro do lado de fora do bar fui interpelada por uma mulher, muito magra, com roupas justas e de maquiagem muito forte e um pouco borrada. Ela perguntou se eu vendia um cigarro para ela. Dei o cigarro e ela me contou que tinha tomado um café a pouco e tinha muita vontade de fumar. Estava muito feliz e sorridente, embora com um aspecto cansado. Ela disse que tinha “largado tudo” e que ia pegar uma carona no ônibus para finalmente ir para casa. “Hoje eu vou pra casa!” Falou rindo depois de acender o cigarro e foi embora. Entendi que o “largar tudo” era o crack, e que ela talvez tenha ficado alguns dias por ali na Cracolândia e neste dia tinha decidido ir embora. De certa forma a sociabilidade do cigarro e do café me permitiu mais uma vez uma aproximação que me possibilitou um momento de interação peculiar.

À tarde fomos acompanhar as atividades no teatro. Depois do campo no TUOV, já de noite, fomos convidados para confraternizar em um bar por ali por perto. O Dante nos levou de carro, juntamente com mais dois integrantes do grupo, o Neri e o Lucas. Acabamos passando novamente pela mesma rua, a Cleveland. Quando o Dante percebeu onde estávamos, ficou muito nervoso, e disse que não deveríamos ter vindo por ali. A polícia ainda estava ali, mas o número de pessoas sob as tendas era muito maior e eles tomavam parte da rua, tornando mais lento o trânsito. O Dante parou o carro uns segundos e foi contornando as pessoas lentamente e com cuidado. O Neri riu um pouco e disse que sempre passou por “aquele pessoal” ali e nunca aconteceu nada.

Agier (2015) fala que a cidade é feita essencialmente de movimento, e para evitar o congelamento das dinâmicas sociais precisamos evocar a relatividade no espaço e no tempo para acompanhar o movimento de permanente transformação urbana. É nesta transformação que está a potência da pesquisa antropológica, que como nos afirma Gilberto Velho, é o momento privilegiado para entender os fenômenos sociais, tendo como foco o indivíduo dentro deste movimento, ou como fala Agier: “é o movimento permanente do “fazer-cidade” que pode nos permitir encontrar alguma coisa da cidade que observamos nas experiências concretas do espaço.” (AGIER, 2015, p. 484).

Esta outra cidade que se fazia a minha frente poderia ser encaixada no imaginário geral da cidade de São Paulo. Um lugar cinzento, com raras árvores ou grama, muito sujo e com uma população marginalizada vagando pelas ruas. Mas

algo aqui era muito diferente. O tempo aqui não era apressado. Assim como entrar no TUOV, entrar nestes espaços era entrar em outro mundo. A diferença era que na Cracolândia não era um espaço que me dava vontade de ficar. Mas acredito que entre os usuários que lá estavam, como aquela mulher que me pediu um cigarro, seja muito difícil ir embora de lá. Exista uma vontade muito grande em lá permanecer. Sem dúvida existe um processo de violência sistemático que ocorre naquele ambiente, e tive talvez sorte em não ter presenciado¹¹. Mas alguns fatores contradisseram o clima de terror e medo que deveria sentir estando ali: o senhor que contava dinheiro despreocupadamente no bar, a moça que nos deu informação espontaneamente. Parecia haver ali uma readequação da vida àquele ambiente, e embora estigmatizado por àqueles que estão fora dele, não condiz totalmente com o comportamento de quem está dentro. A comparação que estabeleci entre a Cracolândia e o TUOV diz respeito a esta permissão em deixar o tempo estender, e assim se contrapor a lógica apressada da monetarização da vida da cidade.

Outro momento em que percebi este choque de temporalidades “corporais” foi voltando do TUOV em direção a Luz.

Fomos com um *Uber* levar o Neri ao trem na Estação da Luz depois de gravar uma entrevista na sede do teatro. Era antes da higienização proposta pelo prefeito Doria, e a Cracolândia era maior e mais concentrada próxima da estação. Quando passamos por ali, o motorista do *Uber* havia perguntado se queríamos que fechasse a janela, pois o cheiro de urina era muito forte. Dissemos que não e logo descemos. Tínhamos ainda que atravessar a rua, e eu estava com a câmera que fiz a entrevista. Se estivesse sozinha teria passado por ali bem rápido. Mas o Neri, além de ter 70 e poucos anos tem um problema de saúde que o faz caminhar bem devagar. Ele ia passando pelas pessoas nos contando histórias do teatro lentamente. Achei que não chegaríamos nunca. Fiquei com um certo receio, mas segui ele na velocidade que propunha. Ele nem olhou para os lados, só caminhou.

Chegamos à estação. Sem nada ter nos acontecido. Ninguém pediu nada, nem nos interpelou. Neri se despediu e foi descer para pegar o trem da linha amarela. Quando ele foi descer a escada rolante ela estava desligada, só estava

¹¹ No início do ano de 2018 a prefeitura fez uma investida contra a Cracolândia, esvaziando alguns prédios ocupados e destruindo algumas tendas. Toda esta operação contou com um imenso aparato policial, e foram disparadas balas de borracha e gás lacrimogênio. Este ato teve grande repercussão na mídia, visto que foi percebido como muito violento e não funcional, já que não tirava a população em situação de rua existente ali, mas dispersava os indivíduos em outras ruas, gerando outros conflitos.

funcionando a do lado, para subir. Ele foi até a outra escada e não estava ligada também.

Em leva subiam os passageiros do trem, que inevitavelmente subiam também a escada que era destinada a descer, que estava parada. O Neri ficou angustiado, e depois de alguns esbravejamentos silenciosos disse que iria descer. Quando ele estava descendo chegou mais uma leva de pessoas, subindo enquanto ele descia. Ficamos muito preocupados e seguimo-lo com olhar até ele chegar à plataforma. Tudo ocorreu bem, mas foi tenso. Um pouco mais para o lado tinha uma escada normal, só vi depois. Mas acho que a memória afetiva dele fez com que ele devesse descer por onde ele sempre desce. E então ele, na contramão, se mesclou na multidão.

Estes choques de temporalidades acontecem em muitos momentos, e faz a percepção da cidade se modificar. Há um ritmo frenético no caminhar das pessoas e uma atitude blasé que pouco enxerga o outro. Parece que nada comove:

A incapacidade, que assim se origina, de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada é precisamente aquele caráter blasé, que na verdade se vê em todo filho da cidade grande, em comparação com as crianças de meios mais tranquilos e com menos variações. (SIMMEL, 2005, p. 581).

Simmel nos traz a ideia de que os diversos estímulos de uma cidade grande nos trazem uma atitude de indiferença e reserva, tornando-nos menos sensíveis aos acontecimentos da vida cotidiana por conta de objetivar mais as relações interpessoais subjetivas. Segundo ele, isso se dá pelo processo de individualização crescente que a monetarização propiciou ao indivíduo moderno da metrópole. Seguindo neste raciocínio, temos a dinâmica da cidade como construtora destas relações a partir de uma lógica de mercado e produção, onde as trocas exercidas estão calcadas na objetividade das trocas monetárias, que trazem uma impessoalidade para as relações e exprimem com rigor qualitativo o valor das trocas:

Na medida em que o dinheiro, com sua ausência de cor e indiferença, se alça a denominador comum de todos os valores, ele se torna o mais terrível nivelador, ele corrói irremediavelmente o núcleo das coisas, sua peculiaridade, seu valor específico, sua incomparabilidade. Eis porque as

idades grandes, centros a circulação de dinheiro e nas quais a venalidade das coisas se impõe em uma extensão completamente diferente do que nas situações mais restritas. (SIMMEL, 2005, p. 582).

Neste processo o indivíduo se torna indiferente para proteger seu *eu* dos diversos estímulos que a cidade oferece, limitando a potencialidade de interações e achatando as relações com os demais. Nesta autopreservação de si, as atitudes para com o outro podem ser, ainda como preconiza Simmel, classificadas como uma atitude de reserva. Se por um lado esta atitude pode parecer negativa, por outro confere ao indivíduo uma dose de liberdade pessoal, que está relacionada ao desenvolvimento da individualidade no interior da vida cidadina. Esta individualidade teria um princípio próximo do processo de individualização promulgado pelo cristianismo e pela formação do Estado (DUMONT, 2000), na medida em que proporciona uma maior autonomia e diferenciação das relações, que terão como uma de suas consequências a especialização do trabalho. Neste processo de capitalização das relações a esfera psicológica “espiritual”, também se torna individualizada, trazendo “a dificuldade de fazer valer a própria personalidade nas dimensões da vida na cidade grande.” (SIMMEL, 2005, p. 587). A divisão social do trabalho que se estabelece como fundante nesta relação entre o cidadão e a metrópole, possibilita uma singularidade do indivíduo que dá maior agência deste nas esferas de liberdade e igualdade, tornando o ser singular em meio à multidão da massa de habitantes da cidade. A diferenciação e a atitude de reserva serão valores que trarão uma configuração da vida nova para as personalidades individuais, trazendo um descompasso da vida objetiva e subjetiva, onde esta segunda não se torna plena em seu desenvolvimento, sendo sobrepujada pela outra:

Na luta e nas escaramuças mútuas desses dois tipos de individualismo, a fim de determinar o papel dos sujeitos no interior da totalidade, transcorre a história interior e exterior de nossa época. A função das cidades grandes é fornecer o lugar para o conflito e para as tentativas de unificação dos dois, na medida em que as suas condições peculiares se nos revelam como oportunidades e estímulos para o desenvolvimento de ambas. (SIMMEL, 2005, p. 589).

Este conflito, antes de ser desagregador do social é uma forma de sociação, de interação e engajamento dos indivíduos. É o motor das dinâmicas sociais, onde opera um equilíbrio instável e precário na relação entre objetivos divergentes, contraditórios ou não entre os cidadãos.

Gilberto Velho destaca a importância que o indivíduo assume no contexto cidadão moderno e contemporâneo. Sendo a metrópole o local e o produto de interações e negociações da realidade, a subjetividade individual elaborada a partir da experiência singular de sujeitos se mostra um *locus* privilegiado para observar as transformações e mudanças sociais a partir das decisões e interações cotidianas. Esta multiplicidade de domínios e níveis de realidade da sociedade moderna afeta a integridade do eu psicológico, onde se cruzam trajetórias sociais “que se tocam, mas não se penetram” (VELHO, 1994), sendo o indivíduo o ponto de intersecção entre vários mundos. Assim o conflito, a troca, a aliança e a interação “constituem a própria vida social através da experiência da produção e do reconhecimento explícito ou implícito de interesses e valores distintos, onde está em jogo a unidade e a diferenciação individual” (VELHO, 2013, p. 118). Nestes diferentes contextos são acionadas redes de significação da realidade, que ora serão compartilhados em províncias de significado comum, ora serão deslocados para outros referenciais divergentes.

Desta forma o mundo urbano, é mais que cenário para a vida cotidiana de seus habitantes:

Os espaços urbanos construídos e vividos, como objeto etnográfico, vão se revelando não como meros reflexos de políticas urbanísticas, mas como suportes de tradições de biografias de seus habitantes cujas narrativas expressam uma linguagem coletiva que comunica uma pluralidade de identidades e memórias (...). Neste sentido, os espaços públicos ou outros do domínio privado fornecem o suporte material de um investimento simbólico referido ao cotidiano afetivamente significativo de seus grupos sociais. (ECKERT e ROCHA, 2005, p. 87-88).

Assim como os cidadãos produzem esta cidade em suas ações e formas de sociabilidade, suas adesões a espaços e suas evitações, também a cidade atua reciprocamente na vida e significações dos indivíduos. Observando melhor esta relação através da narrativa de trajetórias sociais, podemos compreender que a

história e a memória sobre esta cidade também produz efeitos sensíveis em seus habitantes. Pensando nas camadas de tempo da metrópole, analisadas a partir das interações cotidianas de seus cidadãos, podemos reconstituir uma linha de duração destes efeitos no tempo presente.

2.5 “O melhor lugar para uma criança se formar”

Sempre falo que eu sou o segundo filho do meu pai, né? Meu pai tem um filho e eu sou irmão do Olho Vivo, né? Não tem como, assim, sempre tive meio que dividir, sabe? Como um irmão mesmo, assim, total... (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Quando trago Simmel para pensar a cidade de São Paulo estou ciente da temporalidade que separa este autor do momento em que escrevo, e das condições que se diferenciam na concretização desta cidade. Mas dado o caráter temporal que pretendo abranger neste trabalho, relaciono os escritos do autor alemão ao processo de consolidação de São Paulo como uma grande metrópole. Seus efeitos de individualização estão presentes e se colocam como um imperativo para as relações. O TUOV aparece como desviante deste processo de forma consciente, fugindo do panoptismo da esfera da produção mercantil de arte para ressignificar relações de trabalho como relações de afeto, que vão estar menos calcadas na especialização da técnica profissional e mais aliadas ao saber empírico do saber/fazer comunitário¹².

É com Gilberto Velho que, inspirado em Simmel, me inspiro para perceber estas táticas na trajetória dos indivíduos a fim de criar um campo de possibilidade para a emergência deste projeto de vida que se contrapõe à lógica da impessoalidade da metrópole.

Quando Simmel fala no filho da cidade grande e como este pode viver a margem do outro, achatando suas relações interpessoais e sua potencialidade de interação, penso na figura interlocutora deste capítulo, o filho de Idibal, Cesinha. Dos meus interlocutores privilegiados ele é o mais novo e o único criado já na grande

¹² Sobre este aspecto me detenho com mais detalhes no capítulo 4.

cidade. As consequências deste crescimento rápido da cidade foram vivenciadas por seus pais, que viam no teatro uma possibilidade, um “meio e não um fim” para efetuar uma “transformação da sociedade” e destas relações que se pautavam pela consolidação da lógica capitalista industrial. Assim, Cesinha foi criado dentro deste projeto a partir de sua inserção no TUOV:

Eu sempre morei com a minha mãe, então acho que por ela confiar muito no meu pai, por ele ser quem é, assim, né? Pela história dele tanto no teatro quanto na parte política, como advogado, ela sempre confiou muito nele, (...) como eu morava com ela, no fim de semana no tempo que o Olho Vivo mais trabalha eu ficava com ele (...) ficava durante a semana com a mãe, final de semana com o pai, (...) sempre no Olho Vivo. E por ela ter feito parte, acho que ela sabia que ali era um bom lugar pra uma criança ser formada, porque os valores que o Olho Vivo apresenta para as pessoas... (...) não tenho nem palavra pra agradecer por ter sido formado ali, sabe? acho que é o melhor lugar pra uma criança se formar, né? (...) pode ser a escola que for, de comunidade eclesial, de igreja maravilha, ou de candomblé... (...) mas como Olho Vivo não existe, assim, porque realmente uma vivência de vida mesmo assim, e junto às classes populares, né cara? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Quando Cesinha nasceu, em 1985 o TUOV já existia há quase vinte anos, e o grupo já estava em sua sede atual há três anos. Sua mãe, Marcia Moraes, trabalhava como atriz no grupo, tendo se desligado pouco tempo depois de seu nascimento. Seus estudos foram realizados em escolas construtivistas do setor privado, que abrigava também alunos filhos de personalidades da cultura artística nacional. Embora tivesse nascido e criado dentro de uma classe média, com o capital simbólico e cultural por fazer parte do meio artístico pela família, Cesinha teve uma trajetória que pode ser considerada desviante de um processo de individualização apontado por Simmel, sendo inserido a partir do projeto de vida de seu pai em uma lógica distinta, alargando sua experiência de vida, partilhando de outras esferas do mundo social. Sobre este convívio ele comenta:

Pessoas assim, que eram diferentes das que eu convivo... porque na minha escola, classe média, e na minha família também sempre foi uma classe média. Agora no grupo não, no grupo eram... Os membros sempre foram oriundos dos bairros (...).

Eu fazia parte daquilo. Minha vida foi junto com aquelas pessoas eu não tinha... como eu tava ali desde muito criança eu não fiz esse discernimento, sabe? de "ah... esses são pobres, esses são ricos, esses são daqui ou são dali, esse é de classe média ou de classe a,b,c,d, branco, preto" pra mim não teve isso, pra mim sempre foi todo mundo igual, né? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Esta ideia de igualdade é um dos pilares do trabalho do Olho Vivo e está presente nos discursos a respeito da ideologia do grupo e posto em prática nas rodas de conversa e de apresentações. Estas dinâmicas foram percebidas ao longo das oficinas como técnicas de aproximação afetiva e de empoderamento dos sujeitos participantes, como forma de possibilitar um protagonismo social. A inserção de Cesinha desde seu nascimento no teatro específico do TUOV lhe proporcionou um conhecimento de outra realidade social, política e econômica que diferia das de outras crianças de sua geração e de sua classe:

[no Olho Vivo] eu comecei a andar na periferia de São Paulo inteira, assim, pra mim hoje eu ando na cidade inteira. Eu já fui em tudo que é quebrada. Eu tinha, sei lá 10 anos e a molecada da minha idade tava começando a brincar, de ver desenho, brincar de bonequinho e eu tava fazendo outra correria na quebrada mesmo, estudando teatro, estudando música, sabe? Conhecendo pessoas, assim, que eram referência, que eram muito distantes pra pessoas da minha idade. Ali mesmo, eu estudando em colégio construtivista com pessoas envolvidas no movimento e tal. Mas a minha presença já artística começou a ser muito grande e política também, né? Comecei frequentar os eventos políticos com... sei lá, 5 anos eu tava na vala de Perus onde aqui em São Paulo eles esconderam os corpos do presos políticos, dos desaparecidos políticos, né? (...) Em 89, foi escavado pra exumar aquelas ossadas e eu com 4 anos eu tava lá sabe? Muito criança, então pra mim foram vivências assim de muito pequeno. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Estas experiências distintas de sua geração e classe trouxeram a base de um campo de possibilidades que o inseriu dentro do campo artístico do teatro político desde muito jovem, trazendo uma consciência crítica a respeito dos processos de ensino e aprendizado dentro e fora do teatro:

Eu estava mais velho, era 2003. Eu estava com 18 anos e estava mais interessado mesmo, assim, em saber mesmo as coisas (...) e veio o conteúdo ali na escola "pum" o mesmo que eu tava estudando [no TUOV] e eu fiquei frustradíssimo porque um livro de história que dedica não sei quantas páginas pro Dom Pedro, tem 10 linhas pra falar do João Cândido! (...) Do João Cândido, dos outros marinheiros, da revolta em si, das condições, da situação do país na época. Então pra mim foi muito frustrante porque eu tava... aquilo ali como o topo de importância pra mim, né? "porra, esses marinheiros são foda, né? os marinheiros fizeram o que a gente tem que fazer, o nosso povo tem que se levantar!" E você vai ver lá no livro de história, é um livro de história super bacana escrito por um professor do colégio que era um cara super da esquerda e tal, e mesmo assim, sabe? então é ai, foi a hora que... a gente começa a questionar, começa a questionar mesmo: "pô, mas porque que não tem mais mesmo, por quê? isso não foi assim como você disse (...) não foi tão justa assim" sabe?. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Fazendo parte de universos distintos e por vezes contraditórios em sua formação, (imerso no convívio com a comunidade de bairro e pertencente à classe media), os processos de comparação da vida dentro e fora do teatro também trouxeram ao adolescente Cesinha o questionamento a respeito de dar sequência ou não ao projeto familiar que envolvia sua participação no teatro. A duração conforme nos aponta Bachelard é feita de instantes, não uma continuidade linear, e através da narrativa podemos perceber o esforço em construir esta duração apesar de suas descontinuidades. É a concordância discordante, onde o narrador faz o esforço de manter sua identidade em uma mesma vibração apesar da dissonância que o tempo imprime entre o sujeito que narra sobre si e o que é narrado. Quando Cesinha reflete a respeito de sua trajetória, ele indica estes momentos lacunares onde se questiona sobre a continuidade de sua prática junto ao teatro. Mesmo nesta busca por outras esferas de participação artística ele remonta a experiência do TUOV como uma duração de si:

Eu era filho, então tinha que ter uma cobrança. Então eu comecei a perder muitas coisas minhas, né? Assim de festinha e tal... tive que abrir mão, né? Não sei se eu perdi. Mas abri mão pra poder estar no Olho Vivo. Então comecei a frequentar os bairros (...).

"Putz, eu quero fazer outras coisas no fim de semana eu preciso ter outras vivências, pra não ser isso como referência só, e eu preciso ter outras referências, apesar de ser muito importante ser do Olho Vivo". Foi mais pra frente com 17, 18 anos que eu comecei. Mais na adolescência que você começa a querer fazer outras coisas e tal. Mas pra minha formação foi fundamental porque, desde muito novo eu comecei a aprender música com o pessoal do teatro, que hoje é o que eu faço da vida, sabe? Então, desde muito pequenininho era aprendendo instrumento tal tal tal. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

O exercício do fazer artístico em que Cesinha teve sua socialização foi nos moldes do aprendizado dentro do TUOV, que segue até os dias atuais. Conforme os desenrolar dos trabalhos e as necessidades que surgem os integrantes do grupo vão escolhendo se dedicar a alguma etapa da esfera artística que precisa ser feita. Não há uma divisão de trabalho específico, se faz de "tudo um pouco", mas cada um se dedica com mais ênfase às "comissões" que lhe apetece mais. Assim, mesmo considerando como sua escolha profissional a música - buscando, diferentemente de seu pai, o sustento a partir do viés artístico- Cesinha trilhou primeiramente o caminho do aprendizado desenvolvido dentro do TUOV, onde se aprende durante o estar junto, pela convivência, enquanto o processo acontece.

É nesta relação que não pressupõe a técnica *a priori*, mas a interação cotidiana entre distintos indivíduos que se situa a forma de teatro popular desenvolvido neste grupo. Onde aprender também se pauta por um processo político que considera a forma poética, ética e estética do envolvimento afetivo e interpessoal como forma de aprendizagem prática, onde se "aprende a aprender", "desde dentro" (INGOLD, 2015). Em muitos momentos Cesinha conta sobre os conhecimentos adquiridos junto ao TUOV, seja na prática realizada no meio artístico, seja por ser uma criança que viveu envolvida com adultos que faziam teatro. Algumas experiências são marcantes:

Lembro uma vez que um cara falou no meio do ensaio: "Ah toca aí"... ninguém falou nada. Eu peguei. Tava rolando o ensaio e ele falou: "toca aí" e eu toquei tudo errado. Ai todo mundo parou, olhou: "o que está acontecendo?", sabe? aquela coisa: "oh tá ruim" e eu já "ih!", comecei chorar, fiquei mau já saí correndo. Aí esse cara foi lá atrás de mim e tal e começou: "não cara, isso aí! tem que errar pra você aprender, vamo volta

lá!" e voltei lá. "Vai tocar de novo" e aí "O que aconteceu, aconteceu". E sabe? assim, dava aquele apoio, não deixava você ficar traumatizado. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Esta vivência lhe possibilitou aderir a um *ethos* artístico, que, conforme sua fala lhe conferiu uma marca que, para ele, definiu sua trajetória:

Histórias engraçadas, assim, com 3,4 anos tava em uma festa aqui, em umas feiras que tem aqui em São Paulo, umas festas que tem com banda e tal. E aí: "cadê? perdemos, perdemos ele!" e quando ia ver eu estava lá no palco cantando! Então isso foi tipo "injetado" em mim desde pequeno não tinha como escapar... (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Diferentemente da época em que seu pai se iniciou no teatro já havia a disposição diversas possibilidades de formação artística profissional, mas Cesinha seguiu o caminho da arte teatral engajada amadora, com o foco de aprendizado de trabalho na prática cotidiana. Foi fazendo teatro que descobriu a música:

Veio tudo muito junto. O Olho Vivo sempre trabalha com música e teatro, coladinho. Assim, é... quando não são falas quase cantadas, é texto e música, texto e música. Música, música, música toda hora. Até que um momento começou a me pegar mais a música que o teatro. Eu modéstia a parte, assim falando, acho que meu último espetáculo tinha um ponto, assim, que eu tava entendendo o que é ser ator pra mim, assim: o que era eu enquanto ator, onde eu podia ir com isso, assim, eu sabia que eu podia ir muito mais do que eu tava indo, sabe? Foi nesse último espetáculo¹³, assim, então eu... até então eu vinha achando... Não [estava] contente com meu desempenho, assim. Eu fiz o Antônio Conselheiro¹⁴, assim, com 14 anos! Eu fiz um conselheiro jovem, eu tinha o cabelo compridão e eu sei que... que foi bacana. Eu vejo hoje os vídeos e falo: "pô eu tava bem: moleque de 14 anos, tava bem ali". Depois eu fui fazer o [espetáculo] João Cândido, fiz alguns personagens e tal, e percebi que também já tava crescendo, sabe? percebi isso, e as outras pessoas também falavam, mas ainda não tinha me encontrado. No último personagem quando eu já não aguentava mais fazer ator, assim, porque eu gosto muito mais de fazer música do que fazer teatro, pra mim é muito caro isso, sabe? embora sejam duas artes que eu admire muito. Eu gosto muito mais de fazer música do

¹³ A cobra vai fumar. Espetáculo de 2012.

¹⁴ Personagem do espetáculo "O Evangelho Segundo Zebedeu".

que fazer teatro, sabe? tenho mais prazer mesmo. Só fui descobrir isso, sei lá com 28 anos de idade, depois de fazer muito tempo. Mas ali eu percebi que tava a entrega de um ator, assim. Se eu quisesse era a hora de eu me entregar pra ser ator, não profissional, não to falando isso, mas como... sentir a entrega do ator plena assim. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Desta vontade de se dedicar a música, Cesinha fundou dentro do TUOV o Samba do Bule em 2007, com alguns integrantes da comissão de música do grupo e que realiza atividades na sede do teatro, mas que mantém encontros e agendas de forma autônoma deste. Em meados dos anos 2010 ele lançou um cd solo com músicas compostas em parceria com o Samba do Bule e com músicas escritas por seu pai para os espetáculos do TUOV. Hoje a música é sua profissão:

Em 2012 eu comecei a sobreviver só com a música. Mas é difícil pra cacete, pra cacete, pra cacete! Nossa senhora! E agora eu tô vivendo um dos momentos mais difíceis da minha carreira musical do que há alguns anos, sei lá no começo foi muito bom até porque eu tava lançando um disco, consegui fazer muitos shows no SESC, O SESC paga muito bem...músico hoje em dia vive muito de SESC se não...

(...) Teve a copa do mundo, então com o Samba eu fiz muita coisa na copa do mundo. Fiz show no Anhangabaú pra 15 mil pessoas, saca? Tipo, muito bacana! Mas é... não dura isso, né? *Não quero que seja sucesso*, né? Mas assim... a frequência de trabalho não é toda hora. Uma hora tem a barriga, *você tem que saber viver* e depois voltar, trabalha mais e trabalha menos... difícil. Tô vivendo um momento difícil, mas tô super trabalhando aí... vendendo show hoje agora aí! mas é foda, é difícil pra caralho! Aí você tem um produtor e fala: "putz esse produtor tá comendo meu dinheiro..." Precisa aí você começa a ter que aprender coisas que você não sabe fazer seja o que for... (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Embora Cesinha considere a música como sua profissão, buscando seu sustento a partir daí, ele ressalta que o sucesso não é seu objetivo pessoal, mas busca uma estabilidade financeira para poder levar adiante o trabalho coletivo do Samba do Bule, que ele considera uma continuidade da linguagem popular do TUOV:

O Samba do Bule nasceu lá dentro. Não faz teatro propriamente dito, mas ele trabalha com cultura popular, ele mescla as camadas populares com as camadas da classe média. Ele traz elementos que não são valorizados hoje em dia, né? como esses... em geral negros pobres, que fizeram sambas aí e que morreram fudidos, sabe? então tem muito isso... mesmo porque nasceu lá dentro, né? de membros do grupo do teatro que começaram a fazer lá... não só eu, outros. E isso que nasce agora que é o Sítio da Cultura Popular, né? que a gente tem sofrido pra fazer agora financeiramente... porque eu sempre falo: "é impressionante quando a gente fazia só o Samba do Bule, fazia a noite e tal, porra, se eu tivesse ganhado dinheiro daquilo..." porque a gente não recebia, né? *mas se eu tivesse escolhido ganhar daquilo* eu acho que eu estaria vivendo tranquilo hoje, assim, bem tranquilo, assim, com carro, sem precisar sofrer pra pagar meu aluguel e tal. Se eu quisesse... eu... carro já tive, mas já vendi meu carro porque eu não gosto mais de carro. Mas assim, teria mais estabilidade, saca? mas foi uma opção. A gente não quis, a gente tá sofrendo... pagando isso. Mas é *uma escolha que a gente quer fazer: não ter uma estabilidade financeira ou não ter uma atividade plena de realização político-cultural*, sabe? como o Sítio da Cultura traz, como o Olho Vivo trouxe, e o próprio Bule faz... ele nasce do Olho Vivo. Então são duas manifestações que a gente tem, sabe fazer, gosta de fazer, sabe? e que são genuinamente brasileiras, trabalha genuinamente com a arte brasileira: teatro e o samba, é Brasil né? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Em vários relatos Cesinha traz uma reflexão sobre estar dentro do TUOV e fazer um trabalho social de cunho comunitário, onde se "esta junto" como uma forma plena de atividade subjetiva em contraposição ao estar fora, exercendo um trabalho formal focado na realização individual. De um modo geral, é neste interstício de mundos distintos que o ator do Olho Vivo se encontra em muitas das vezes ao longo da trajetória deste grupo. É este é o lugar do indivíduo na sociedade moderno-contemporânea para Gilberto Velho, na intersecção de mundos heterogêneos e de níveis distintos de realidades. Para lidar com estes sistemas de valores diferenciados o indivíduo cria um projeto de vida, a partir de um campo de possibilidades, podendo alterar este projeto a partir de seu potencial de metamorfose.

Nesta duração (ECKERT e ROCHA, 2013) das práticas de trabalho do TUOV percebo que o *potencial de metamorfose* dos indivíduos foi fundamental para

conciliar esta oposição e conjugar seus projetos individuais com o *projeto coletivo* de teatro.

Pensando no *campo de possibilidades* como alternativas construídas a partir de processos sócio históricos, podemos convir que a complexidade crescente da cidade traz novos elementos para a manutenção destes projetos.

De certa forma Cesinha mesmo sendo inserido desde criança no projeto coletivo de teatro por seu pai, também experimentou este processo de metamorfose, tomando contato com diferentes esferas da vida social e de suas experiências de classe. A metamorfose ocorrida também na cidade ao longo destes anos, o crescimento demográfico, o aumento da desigualdade social e de suas formas, traz o caráter blasé, de distanciamento e reserva como uma ferramenta do viver urbano. Na lógica interna do TUOV o encontro da interação face a face se torna “refúgio” de um trabalho pautado pelo tempo estendido do trabalho coletivo que se contrapõe ao tempo do trabalho individual formal.

Este parece ser um dos projetos coletivos chave deste grupo, e, que mantém sua duração até os dias de hoje, embora o campo artístico tenha sofrido diversas alterações que trouxeram diferentes demandas e ressignificações a partir dos contextos sócios históricos que foram sendo criados.

Se nos anos 1960 ser artista tinha um cunho contestatório por si só, (dada às condições de exercício da profissão em meio à ditadura civil militar e sua repressão ao movimento de um modo geral), hoje, com a consolidação e regulação do trabalho artístico, este também se tornou uma profissão que pode ser tanto limitadora quanto qualquer outra, no sentido que hoje o maior censor é o fator econômico:

Eu primeiramente acho um absurdo que grupos aqui em São Paulo tipo o Olho Vivo como o Ventoforte¹⁵, o próprio Oficina, não tenham um subsídio regular sabe? Assim, que sustente o grupo enquanto grupo e não enquanto espetáculo, a ponto que se o grupo quiser passar um ano pesquisando sem fazer o espetáculo não pode morrer por causa disso, sabe? (...) São trabalhos desses grupos que tem uma história muito grande pelo teatro, então é... eles tem, acredito que "know how" assim, pra usar uma palavra bem da moda, pra poder fazer uma pesquisa, se dedicar a uma pesquisa ao

¹⁵ Grupo criado pelo diretor Ilo Krugli no Rio de Janeiro na década de 70 e radicado na cidade de São Paulo nos anos 80. Criador de uma linguagem poética voltada para o sonho e a fantasia, inspira-se na arte popular e utiliza recursos artesanais. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo395899/teatro-ventoforte>

invés de ter que focar o tempo todo fazendo espetáculo pra sobreviver... é o que a gente vê acontecer com muitos grupos hoje. E até de grupos que são novos falar: "ah de novo ganhou o Olho Vivo o Fomento?" eu acho que ganhou três vezes, em sei lá, 10 edições! "pô, mas ganhou de novo e tal"... Entendo, eu também pensaria assim se eu tivesse em um grupo novo, não trabalhasse no Olho Vivo e tal "pô, eu tô aqui e nunca vou ganhar desses caras, não sei o que lá." O que não é verdade. Ah acontece, mas de fato não deveria ser a mesma disputa. Não porque é melhor e ou porque é pior, acho que são grupos que são responsáveis pelo nascimento desses outros grupos, então acho que é justo que eles tenham uma forma de se manter até pra continuar inspirando outros grupos né? Porque se um grupo de 50 anos acaba... Outro grupo fala: "porra, se esse grupo acabou eu estou fudido," né? Então é importante esses grupos mais novos falar "cara eu quero ter 50 anos e eu quero que a cidade me reconheça como patrimônio, que me ajude a sobreviver" sabe? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

É muito distinta a configuração social colocada nos primórdios do surgimento do grupo no que tange a relação com o fazer artístico. As condições de poder viver e sustentar-se de arte ainda era uma coisa muito difícil. A regulamentação do registro de ator, as políticas públicas voltadas para esta área eram ainda inexistentes. A disputa por esta possibilidade se tornou acirradíssima, de forma que a especialização da profissão de ator se tornou uma oferta de mercado, uma mercadoria a serviço do entretenimento, onde o teatro nos moldes artesanais não tem tanto acesso. Justamente por isso o TUOV tem como princípio não tornar profissional seu trabalho, e seus integrantes não terem seu sustento deste ofício. Isso não impede que seus integrantes ganhem a vida a partir de um trabalho artístico, mas condiciona que o trabalho do TUOV não faça parte do sistema de gestão da arte dos grandes espetáculos.

3 UNIÃO, OLHO VIVO E PÉ LIGEIRO



Figura 43- Abertura da exposição 50 anos- TUOV. Fonte: Ana Paula Parodi Eberhardt.

A trajetória de mais de 50 anos deste grupo de teatro abrange uma série de fenômenos sociais que vão desde sua criação em 1966, durante a Ditadura Civil Militar no Brasil, passando pela consolidação de uma identidade nacional do Teatro Brasileiro, criações de políticas públicas voltadas para as artes, a profissionalização do trabalho teatral, a consolidação da televisão e a consagração de uma forte indústria cultural de São Paulo como polo artístico do país e que se mantém em destaque no cenário das artes até hoje. Trata-se da consolidação deste campo artístico no país (BOURDIEU, 1996) e da discussão simbólica e política a respeito da cultura popular e da identidade nacional brasileira (ORTIZ, 2006), é também o momento em que o Estado aparece como agente privilegiado de difusão cultural.

Os desdobramentos destes acontecimentos, profundamente atrelados ao crescimento industrial da cidade de São Paulo, criou um campo muito particular de possibilidades (VELHO, 1994) para a criação e manutenção deste grupo teatral, de forma que as práticas cotidianas dos integrantes desta trupe foram permeadas por processos históricos singulares, que marcaram suas práticas e suas perspectivas de trabalho durante estas décadas.

Ao longo destes anos muitas foram as “escolas” teatrais que modificaram as formas de fazer e pensar a arte engajada politicamente, não só no Brasil, como em outros países. Dentro desta consolidação de um campo artístico, a cidade de São Paulo teve cada vez maior destaque nestas produções e pesquisas a respeito de uma estética engajada que discutisse a política e o processo histórico brasileiro. Em sua trajetória esta trupe de artistas se deparou com alterações significativas no que tange suas práticas e possibilidades, tais como mudanças nas políticas culturais do país e da cidade, tais como a criação da Cooperativa Paulista de Teatro em 1979, a criação do Ministério da Cultura em 1985, onde se inicia a abertura de políticas públicas para este setor e posteriormente a implementação da Lei Municipal de Fomento ao Teatro de São Paulo em 2002, entre outros.

3.1 Arte e Sistema Simbólico

A análise da arte como sistema simbólico, sua produção, significado e apreciação nos possibilitam pensar e articular sobre um ponto de vista de uma antropologia da experiência, da performance e da arte. Ao longo do desenvolvimento da antropologia como ciência, foram muitas as reflexões a respeito destes temas sob diferentes aspectos.

Também entramos na dimensão da importância da experiência, das percepções envolvidas e provocadas para o processo de cognição e apreensão do mundo.

Clifford Geertz, em seu texto *A Arte como Sistema Cultural* (1997), abre uma discussão a respeito da arte, vista como objeto da antropologia, rompendo com a noção de universalidade do belo e rompendo com paradigmas da estética ocidental. Segundo ele uma teoria da arte estaria intimamente ligada à teoria da cultura, já que, para estar dentro de um sistema que é a arte, precisa-se estar dentro do compartilhamento de significados gerais de um sistema cultural, operando a partir das categorias simbólicas da sociedade mais ampla.

A noção de cultura como teias de significados, tecidos e compartilhados traz a ideia de sistema simbólico como um ponto chave na interpretação das “piscadelas”,

que, no exemplo de Geertz, podem tanto estarem refletindo uma condição natural de piscar, quanto um código social e cultural específico de comunicação. A antropologia entra então na dimensão de uma interpretação de uma interpretação, de um texto ficcional por que construído, também culturalmente.

Quando Geertz nos apresenta os exemplos da arte ioruba: cortes, linhas e traços feitos no rosto das pessoas desta cultura, poderíamos à primeira vista pensar que se trata somente de um ato estético ornamental, mas vendo este ato como um sistema cultural e pensando o corpo enquanto artefato cultural, podemos ver dimensões simbólicas mais amplas que regem este ato. A diferenciação dos corpos a partir de escoriações e grafismos em diferentes culturas traz uma modificação da aparência “natural” da pele ou da superfície do objeto, para significar algo aos demais de uma comunidade: seja um demarcador de distinção de gênero, de posição social, de estado ritual, ou, enquanto potência utilizada para a proximidade ou evitação de alguma alteridade, humana ou extra-humana. No caso dos iorubas, Geertz fala sobre o traço realizado na arte da escultura, que simboliza uma “civilização” do rosto, da pele, uma imposição de um padrão humano sobre a desordem da natureza. Este sentido simbólico atribuído a esta escultura, diz respeito não somente ao artista que a produziu, como ao meio social em que foi produzida, já que esta obra de arte se destina a ser publicizada para outros, e neste sentido é um compartilhamento de significados coletivos que está em jogo. Segundo o próprio Geertz estes significados se expressam através da arte e não encontrariam outra forma de serem expressos de forma tão completa, já que dualizam com as categorias de objetividade e subjetividade, com o *eu* e com o *outro* e são capazes de sintetizar muitos elementos distintos. Este simbolismo não só expressa o contexto histórico e social no qual se inscreve, como abrange aspectos morais e elementos valorativos sobre como agir sobre este contexto, estando ligado aos conceitos de *ethos* e *visão de mundo*, dando ênfase ao caráter sensível de apreensão, ação e conhecimento do social.

Geertz abriu um campo de pesquisa sobre antropologia da arte que no seu desenvolver deu novas possibilidades de pensar as relações entre a arte e vida social, e a arte como ordenamento do mundo. Nesta possibilidade de pensar as formas sensíveis, que torna a arte como legítima enquanto processo cognitivo de simbolização do mundo, podemos analisar outras formas de

comunicação/representação/presentificação de valores e ideais que regem uma trajetória social e um projeto de vida (VELHO, 2013).

Estar no TUOV é aderir a um determinado estilo de vida que congrega um *ethos* que pode ser definido como contra hegemônico, no que diz respeito ao *ethos* artístico de um modo geral. Forjado em um contexto sócio cultural de transformações de paradigmas no âmbito das artes e da política, este grupo trilha um caminho peculiar que lhe confere uma singularidade de estilo de trabalho que perdura até os dias de hoje. Outros grupos de teatro surgiram neste mesmo contexto, que foi marcado por uma ebulição de ideias e movimentos artísticos, e que tiveram outros rumos. Foi o momento de formação de um campo artístico nacional.

Podemos compreender a noção de campo artístico como um espaço social de disputa de poder, entre seus agentes, que comporta uma série de prescrições e performatizações a respeito do que é considerado como arte ou não, e mais especificamente o que legitima um discurso de arte engajada. A regulação deste campo e sua construção, a partir de uma gama de elementos constitutivos deste garantem a sua autonomia:

(...) a emergência do conjunto das instituições específicas que condicionam o funcionamento da economia dos bens culturais: locais de exposição (galerias, museus, etc.), instâncias de consagração (academias, salões, etc.), instâncias de reprodução dos produtores e consumidores (escolas de Belas-Artes, etc.), agentes especializados (comerciantes, críticos, historiadores da arte, colecionadores, etc.) dotados de atitudes objetivamente exigidas pelo campo e de categorias de percepção e da apreciação específicas, irredutíveis às que tem curso normal na existência corrente e que são capazes de impor uma medida específica do valor e do artista e de seus produtos. (BOURDIEU, 1989, p.289)

Todas estas condições geram tensões internas, cumplicidades de interesses e oposições, que se movimentam dinamicamente e que determinam e são determinadas pelo próprio campo. A posição que os agentes sociais ocupam e/ou almejam ocupar neste espaço é atravessada por um campo de forças onde acontecem jogos de poder e competição por legitimidade, de forma que nesta disputa são acionados os diferentes capitais envolvidos neste campo. Dependendo do tamanho e do tipo de capitais (simbólicos, econômicos, sociais e culturais) que o

sujeito presente, sua posição dentro deste campo poderá ser modificada, e se tornar mais ou menos aceita, podendo haver um intercâmbio destes capitais, um pelo outro em algumas situações. A aquisição destes capitais está muito ligada à noção de *habitus* (BOURDIEU, 1983), como um mecanismo de incorporação objetivo e subjetivo destas estruturas sociais, que são apreendidas através da escolarização e da socialização primária que abrirá ao indivíduo um campo de possibilidades para que seu projeto de vida se construa.

O TUOV também cria mecanismos de legitimação de seu lugar dentro do campo artístico, e de sua especificidade enquanto teatro popular. Podemos observar isso tanto em suas práticas internas, com seu trabalho de formação de novos integrantes, quanto de forma externa, na relação com outros grupos e tipos de linguagem teatral.

Trago aqui um relato de observação participante onde acompanhei os ensaios desta trupe. Pelo fato de meu foco estar relacionado mais a organização do grupo, do que ao seu fazer propriamente artístico, minhas incursões à sede compreendiam além dos ensaios, os bastidores destes, que se mostraram fundamentais para o entendimento dos princípios que balizam suas concepções da prática teatral e os condicionantes de sua organização.

3.2 O ensaio dos queixadinhas ou como faz teatro no TUOV

O ano de 2017 foi marcado pela gestão do prefeito João Doria, que teve como proposta a diminuição de metade da verba para os programas de incentivo cultural de São Paulo, incluindo a Lei de Fomento ao Teatro. Não somente houve cortes, como houve atrasos na abertura de editais, o que ocasionou ao TUOV, uma boa parte de seu trabalho sendo realizado sem nenhum subsídio do Estado.

As atividades de montagem do novo espetáculo “Bom Retiro, meu amor!” foram postergadas e os ex-oficinandos (agora integrantes do grupo) se dedicavam a apreender as músicas e cenas do repertório de peças anteriores. A peça em questão era o “Bumba, meu queixada”, que fala sobre a greve de Perus, ocorrida nos anos 1962, onde operários tomaram a produção da fábrica por quase dez anos.

Mais especificamente se trabalhou a cena dos “queixadinhas”, uma cena de cerca de 15 minutos que contava alegoricamente o cotidiano sofrido de trabalho de um porco do mato, que sozinho era inofensivo, mas que “quando anda em bando, vira turma da pesada¹⁶”. A cena traz um resumo da peça, narrando a morte do personagem “papai queixada”, assassinado pelo caçador, culminando no levante dos operários contra o caçador, o patrão, o burguês.

Desde setembro os ensaios que aconteciam somente aos sábados se expandiram também ao domingo. Neste final de semana em questão acompanhei os dois dias de ensaio, depois de três meses que não estava em campo. Embora o ensaio começasse às 15hs, nem todos conseguem chegar no horário, de forma que o ensaio no geral sempre atrasa seu início até que o maior número de pessoas possíveis tenha chegado. A Lívia e o Guarapiran já estavam lá, com seus três filhos. Eles dormem lá de sábado para domingo, pois moram em outra cidade e assim economizam tempo e organizam as coisas da sede, limpeza, a ração dos cachorros, etc. O Neri é sempre um dos primeiros a chegar. O Dante é quem está coordenando os ensaios, que se dividem em meia hora de alongamento e aquecimento. Depois o César assume junto com o Guarapiran a direção das cenas. Conforme as pessoas chegam, vão se distribuindo em algumas tarefas mais específicas: limpeza do banheiro, organização das cadeiras e instrumentos, o café. Desde o final do projeto do fomento, o lanche, que antes era subsidiado, agora é fruto das contribuições dos integrantes do grupo, que trazem bolos, biscoitos, sucos e frutas.

Nesta volta ao campo vi que havia uma integrante nova, que não tinha participado das oficinas. Poucos permaneceram no decorrer de toda oficina, e destes poucos ficaram somente alguns. Um sete pessoas. O ensaio de sábado foi bem intenso. A Graciela e a Lívia separaram figurinos para serem usados no ensaio (macacões vermelhos com um código de barras nas costas). Particpei do momento do alongamento e aquecimento dados pelo Dante. Depois deste momento aconteceu uma roda de conversa para discutir a respeito de um convite para apresentar no Memorial da Resistência, o antigo DOPS, localizado no bairro da Luz. A ideia era uma cena curta, dentro do evento chamado “Sábado de Resistência”, onde se discutiria questões relacionadas aos Direitos Humanos.

¹⁶ Conforme texto de César Vieira.

A dinâmica da conversa se iniciou pela explanação de César a respeito do convite e da importância do comprometimento de todos, caso aceitassem. Depois ele abriu para que todos opinassem a respeito. Eu também fui convidada a participar deste debate, como sendo do “pessoal do Levanta Favela”. Todos se mostraram muito felizes com o convite e animados com a proposta de uma apresentação. Aceitando o convite, estava aberto o próximo passo: o ensaio. O Neri seria o narrador da cena, enquanto os demais iriam interpretar a história. Dividida em três, a primeira parte da cena foi “passada” muitas vezes, com pausas, comentários e sugestões do César Vieira. O Guarapiran estava incumbido da parte instrumental, da sonoplastia, mas também dava sugestões para cena.

Uma das coisas que ressaltava no ensaio era simultaneidade de acontecimentos: as crianças brincavam ali por perto discretamente, o Lula (um dos cachorros do grupo), entrava e saía de cena junto com os atores, algumas conversas paralelas. Estas coisas aconteciam sem atrapalhar ou desviar a atenção do ensaio. Até que Lula se “destacou” copiando algumas marcas de entrada a cada passada de cena¹⁷. A partir da recorrência deste episódio, César bateu palmas e disse “bravo Lula, bravo!” Depois do intervalo para o lanche chamou uma nova roda de conversa perguntando o que achávamos do Lula fazer a cena junto. Algumas pessoas se espantaram com a proposta, mas o César reforçou que era sério, não uma brincadeira. Afinal, o cachorro é um personagem do teatro de rua¹⁸. Discutiu-se longamente, e os argumentos a respeito da imprevisibilidade do Lula em um ambiente externo e alguma complicação com a sociedade protetora dos animais deram fim à discussão. O ensaio continuou, Lula também, mas agora ele participava sem grandes pretensões. Ao final do ensaio fez-se novamente a roda de conversa final, onde se discutiu a logística de ensaios para a apresentação (dias e horas), e a necessidade de focar no objetivo da apresentação, pois o tempo era curto e “se é pra fazer, deve ser bem feito!”, segundo salientou César.

No dia seguinte a dinâmica de chegada foi parecida: organização/limpeza da sede, organização do lanche, conversas, abraços. O Dante pediu ajuda para organizar as cadeiras, dividindo entre atores e espectadores. Seu intuito era tornar o

¹⁷ Passada de cena ou simplesmente “passar a cena” se refere a ensaiar e/ou repetir uma determinada cena do espetáculo/ texto.

¹⁸ O livro *Em busca de um teatro popular* tem uma sessão intitulada “Os cães no Teatro Popular”, onde são narradas as histórias e os nomes dos cães que acompanharam o TUOV. O cachorro é destacado como a figura que nunca falta no teatro de rua, juntamente com o morador de rua e o bêbado.

espaço do ensaio mais parecido com o local da apresentação. O Guarapiran montou o material da sonoplastia ao lado, e colocou um microfone para o Neri fazer a narração da cena. Neri ficou muito faceiro com o microfone, e só falava com os outros pelo microfone. Ele frisou que aquilo era desnecessário, que no Olho Vivo pouquíssimas vezes se usou microfone para dar texto, mas aproveitou o elemento novo. Seguindo a dinâmica costumeira, Dante iniciou o ensaio com um alongamento rápido e sugeriu um exercício de cena para composição de personagem: alguém iria se voluntariar para ficar no espaço cênico¹⁹, e teria que argumentar de forma convincente alguma ideia distinta de sua opinião pessoal. Ele perguntava se a pessoa era a favor ou contra o trabalho infantil, a partir da resposta o ator teria que argumentar como positiva a ideia contrária em que acreditava. Como era um exercício com texto improvisado as cenas se alongaram um pouco mais.

Quando o César chegou nem todos tinham realizado o exercício. Cumprimentando a todos com um aceno, ele sentou-se na primeira fileira de cadeiras. Dentro de pouco tempo ele falou contrariado: “mas e o ensaio? A gente tem pouco tempo, e vamos ficar discutindo o sexo dos anjos?”. Dante então explicou a proposta do exercício, para construir a “fé cênica” do personagem, de acreditar naquilo que está dizendo, mesmo sem pessoalmente concordar com o tema. Nesta interrupção, Neri aproveitou e declarou (pelo microfone) sua insatisfação, pois ele já estava há tempos pronto para passar o ensaio, e não estava acontecendo nada. Ele disse que em 50 anos de Olho Vivo nunca fizeram isso, que é o ensaio que dá “corpo” para peça, que o resto vem depois. E que o conhecimento da academia não servia para o teatro popular, que ali era o Olho Vivo e não a academia. Ele e o César argumentaram bastante a este respeito, e frisaram a falta de tempo maior para o ensaio, o trabalho prático como formador do ator e a experiência de 50 anos do TUOV como prova disto. Foi um momento tenso que levou mais tempo do que o término do exercício levaria. Abriu-se a discussão sobre a prioridade do ensaio ou do exercício, e de modo geral todos concluíram que deveriam retomar o ensaio prático. Cada um foi vestir seu macacão e se organizar para o início.

Enquanto eles se vestiam, tive que ir embora. Despedi-me de um modo mais geral de todos e com mais ênfase do César, da Graciela e do Neri. Comentei com eles que iria assistir à peça O Rei da Vela, do Teatro Oficina, que estava sendo

¹⁹ Espaço cênico se refere ao lugar onde se desenrola a ação dos personagens a serem vistas pelo público

reencenada depois de 50 anos, tendo como personagem principal o ator original na época. O César perguntou-me se o Zé Celso tinha me dado os ingressos. Disse para ele que não, que eu nem o conhecia pessoalmente. E ele me perguntou, “mas você não se apresentou para ele, que vocês são do Levanta Favela?” Disse para ele que não. E fomos embora.

Nesta formação de um campo de teatro político específico dentro do campo artístico mais abrangente, podemos averiguar diferentes propostas nascidas de um mesmo contexto social, mas com projetos e campos de possibilidades diferentes.

Este longo relato traz uma ideia de como o grupo se organiza atualmente, como vê e concebe a prática teatral, mas também como traça uma linha de duração de uma proposta ética e estética, que vem dos anos 1960. Tanto o Teatro Oficina, quanto o TUOV são originários do mesmo período, na mesma cidade e a partir do mesmo Centro Acadêmico, o XI de Agosto. Por terem objetivos distintos, tomaram trajetórias diferentes²⁰.

Embora os dois grupos trabalhem com a cultura popular e são posicionados a esquerda politicamente, podem ser considerados polos distintos dentro do campo de teatro engajado. Suas concepções teatrais foram construídas na medida em que o próprio campo artístico de São Paulo estava sendo constituído, imersos na discussão a respeito da identidade nacional de uma cidade também em crescimento e em meio a uma repressão social violenta do Estado. As bases desta diferença e desta discussão nos remetem ao tempo passado, e sua duração pode ser percebida no debate ocorrido no ensaio dos “queixadinhas” sobre a forma da preparação do ator.

Além dos aspectos geracionais que posicionam estes integrantes do grupo em esferas diferenciadas de opiniões e concepções de teatro, (Dante, estudante de graduação em teatro, tem vinte e poucos anos, diferindo mais de 50 anos de Neri e César), existe nesta discussão toda uma concepção contemporânea sobre arte, formação artística ligada à profissionalização do ator. O campo hoje já formado, se torna naturalizado na prática artística. Neri e César trazem em sua trajetória social a vivência de como estas discussões se forjaram como escolhas ligadas mais a um compromisso militante ético, do que a preocupação com o formalismo estético.

²⁰ O Teatro Oficina pode ser considerado mais antigo que o TUOV, tendo sido formado em 1958, mas suspendeu suas atividades durante alguns anos por conta do exílio de Zé Celso, diretor do grupo, na Europa. Zé Celso também foi preso e perseguido durante a ditadura. Seu teatro esta mais relacionado ao movimento tropicalista.

Nesta discussão estão presentes formas diferenciadas de ver o teatro, e que dá pistas dos fundamentos que regem suas concepções e seus projetos de teatro até hoje, como resistência a uma forma consagrada pelo campo artístico legitimado como sistema de entretenimento dentro da produção de mercado comercial.

Trago aqui alguns elementos que permitiram a emergência deste campo, que remete a memória da formação e regulação do teatro brasileiro e se mescla com a trajetória vivida de meus interlocutores.

3.3 O projeto de vida comunitária: bases para o teatro

O ideal de vida com perspectiva comunitária, que permeia o trabalho do TUOV, já perpassava a formação de uma intelectualidade de esquerda, e neste contexto, tem suas origens no movimento operário paulista, formado no final do século XIX com a vinda de imigrantes para as lavouras de café²¹. Se por um lado este processo empreendedor da indústria cafeeira possibilitou a emergência de uma classe abastada que se fixou na cidade, por outro estabilizou uma classe de operários, em sua maioria estrangeiros. Neste contexto surgem centros de cultura, clubes desportivos e sindicatos que organizam um movimento cultural patrocinado por estes operários, de produção de jornais e teatro²². Este movimento de teatro popular se coloca em contraponto a forma teatral até então, que reforçava a prática de distanciamento entre artistas e público, entre a ficção do palco e a realidade das fábricas: “Para o movimento operário, o teatro e a expressão artística deveriam ser desvinculados dos interesses comerciais (...), visando superar as diferenças formais entre artista/obra/público” (JACOB, 2008, p.34 e 35).

A trajetória de Idibal é marcada por estes acontecimentos, mesclando elementos da formação de São Paulo com a sua própria trajetória. Ele conta que seus avós vieram de navio da Itália e se conheceram ao desembarcar em São

²¹Entre os anos de 1872 a 1910 a população de São Paulo aumentou em 764%. Ver em CARONE, Edgar. Movimento operário no Brasil (1877-1944). 2. ed. São Paulo: Difel, 1984.

²²Sobre isso ver “JACOB, Maria Marta. Na cena paulista o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945), São Paulo: Ícone, 2008.

Paulo. Seu pai parece ilustrar este emergente italiano imerso nesta sociabilidade comunitária:

Ele foi fundador do... do PC. Só que não é Partido Comunista, é Partido Constitucionalista. Que foi... começou ali na década de trinta, que foi fundado e começou a estabelecer discussões pra classe operária. Também não seria um partido de esquerda, mas seria um partido politizado burguesmente... Ele foi eleito e depois foi cassado. (...). Daí, lá em Jundiaí a gente comeu o pão que o diabo amassou... a casa era de piso de... de barro... no bairro do parque São Jorge, que é onde tem o estádio do Corinthians até hoje, né? E tinha esse time Guarani que era verde, chamado Guarani e também era do mesmo bairro, eles tinham toda aquela rivalidade. Hoje não dá pra mensurar esse tipo de coisa, mas... era a comunidade funcionando, através do seus... se não tivesse verba, e não tinha (...) se virava, fazia jogos, cobrava. (...) saía uma discussão sobre uma comunidade em andamento. Seria um clube de futebol que joga futebol, mas daí ele chega, vindo da origem dos italianos que vieram pra cá, vieram milhares né? E que aqui... começaram a trazer todas as...as...atividades deles comunitárias dentro do seu setor. Isso é muito importante e são sede do teatro anarquista de São Paulo, o que as origens mesmo nossas seriam isso. (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

A referência que César traz ao teatro anarquista de São Paulo provém da organização sindical realizada por imigrantes, em sua maioria italianos, que se fixaram na cidade entre o final do século XIX e início do século XX. Além da produção deste teatro amador, eram veiculados filmes e distribuídos folhetins e jornais feitos por este operariado, que noticiavam e comentavam eventos das fábricas e dos bairros: uma comunidade em formação que não tinha acesso aos bens artísticos das classes mais abastadas da elite paulista. Neste interim de tempo histórico o governo da República Brasileira instituiu dois decretos: em 1900 cujo objetivo era “inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie”, e em 1920 instaurando a censura prévia aos espetáculos teatrais e as películas cinematográficas, (JACOB, 2008, p. 37). Por vezes estas atividades foram dispersadas por forças policiais, que já vinham se colocando contra as atividades operárias destes setores. O circuito de teatro amador criado por este movimento terá uma importante contribuição para a modernização e aparecimento de uma vanguarda teatral nos anos 50 e 60.

Neriney Moreira, também fundador do União e Olho Vivo difere 13 anos da idade de Idibal, mas nos relata experiências similares de uma infância simples no interior do município de Ubá em Minas Gerais. Muito próxima deste ideal de vida comunitária. Não pela política, mas pela vivência do campo e também o amor pelo futebol:

Eu nasci em 1944 e até os 15 anos de idade eu vivi lá no mato. O pai era roceiro mesmo e cultivava o fumo, (...) ele comercializava o dele que ele plantava e comprava dos vizinhos. Ia com caminhão lotado: quatro, cinco mil quilos e voltava com o caminhão lotado. Vendia. O cara não tinha dinheiro pra pagar e “me dá arroz, me dá vinho”. (...) eles pagavam em mercadoria. E aliado a isso aí toda a minha, a minha, como se diz... o meu crescimento infantil: descalço, pé descalço no chão. Então eu fui criado desse jeito. Pro mato, solto pro mato. No meio dos cachorro, dos cabrito, dos cavalos, sabe...

Meu pai era analfabeto, tanto meu pai quanto a minha mãe, mas tinha essa sabedoria que vem de dentro pra fora do coração... Isso só quem tem e prática que sabe, isso a gente não aprende em escola não, nem em faculdade, faculdade não ensina isso...

(...) Futebol, eu sabia, e jogava. Eu provavelmente seguiria a vida como atleta...

Eu comecei a vir pros bairros em São Paulo, pro futebol, tá me entendendo? Eu jogava no time do IPC, Instituto do Presidente do Café, aqui no centro da cidade. Eu arrumei um emprego no banco e no mesmo prédio funcionava o IPC, e quando chegava todo o sábado e domingo eles iam pro bairro, pra jogar no bairro, e eu ia com eles. Jogava no primeiro e no segundo quadro, ficava sempre no futebol. Só que nessa época, 62, 63, não tinha nem o União e Olho Vivo ainda... eu comecei a ir pra periferia com o futebol. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

A infância e adolescência destes senhores, são marcadas por um processo de modernização do país, e surgimento das grandes cidades industriais. Suas trajetórias são permeadas por um movimento de crescimento urbano e de um início de uma sociabilidade urbana. Com a instauração do Estado Novo se abriu um processo de modernização do país que alterou significativamente a forma de vida dos habitantes das cidades.

No governo de Getúlio Vargas (1937) foi instituído o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o primeiro organismo estatal criado para atender as demandas do teatro, sua regulamentação e a formação de profissionais técnicos para exercê-la. Esta invenção veio para adequar uma nova arte à efervescência de consolidação do Estado Novo, trazendo novos paradigmas que auxiliassem a superar o “atraso” brasileiro:

[...] O Brasil ainda não conseguiu educar o seu povo ao ponto de se tornar o teatro uma verdadeira exigência de sua civilização. [...] não basta proteger e amparar o teatro para que ele exista, se antes não são solucionados os problemas de ordem econômica, da difusão do ensino e até o da própria saúde pública. Um povo inculto não é um povo civilizado e o Teatro é um produto espontâneo da civilização. (COLLAÇO, Vera, 2009)

A ideia era alavancar a qualidade dos espetáculos encenados, que eram rotulados como de mau gosto, se distanciando do tradicionalismo popular e mais condizentes ao momento progressista que o país estava vivendo.

Joracy aponta para estatísticas ao afirmar que 80% da população brasileira era de analfabetos, e que “apenas 2% da população do Rio de Janeiro podem frequentar teatros”. (CAMARGO, 1937:22). Esta população vive em precárias condições econômicas, e, conseqüentemente, não tem condições culturais e intelectuais de apreciar um teatro literário, de boa qualidade. Neste ponto as falas se aproximam, um bom teatro se pauta por um bom texto, que significa um ensinamento moral e cultural, eliminando com isso um teatro cujo único propósito é “a mera diversão”. (COLLAÇO, Vera, 2009)

Neste contexto o teatro e a cultura artística aparecem como meio civilizador de aprimoramento moral, baseado em um espírito progressista, que auxilie na formação de um Estado desenvolvido. A partir destas políticas foram criadas escolas de teatro, cujo modelo era o teatro europeu. Era o caminho de progresso de uma cultura nacional e desenvolvimentista de expansão. A mudança de um país agrário se abrindo para a industrialização.

Neri narra quando saiu do interior de Ubá para a cidade propriamente dita, onde conheceu o cinema em 52²³.

Aprendi a gostar de cinema. Não tinha visão de teatro. Mas cinema: toda aquela produção da Atlântida, com Oscarito, sabe? Grande Otelo? Eu vi tudo aquilo lá: Flash Gordon, Dick Trace. Era viciado neste negócio. Ficava doente se eu não fosse no cinema. Em Ubá tinha 2 cinemas. Mas esse chamava Cine Brasil. Vi tudo, todas as produções... da Atlântida, sabe, aqueles musicais: Via tudo!

Existia muito esta coisa de novela. A novelada era da minha época, só que era 10 capítulos, sabe? Tinha os seriados que era os capítulos, né? O que vai acontecer com o Dick Trace? Vai dar um tiro, vai morrer? Aí cortava e tu ia ver só na outra [sessão]

Era quarta-feira e sábado, que passava...

O Tarzan... Nossa! A Chita! (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

A temporalidade da vida da primeira metade do século XX traz a memória de uma vida simples e calma, pautada pelo tempo da caminhada tranquila, de ver e ser visto de uma época diferente que não existe mais:

Aí eu ia quinta. Depois no domingo era o romantismo, os filmes românticos...

[a sessão de cinema] era sábado, domingo e quinta-feira, era esses dias. Ai vai crescendo, vai criando as namoradinhas...

Vai passeando nas praças, vai, fica rondando lá, andando por aquela praça. Mexendo com as meninas, as meninas com você.

Aí você namora, namora uma, duas, três, não namora nenhuma...

Namora tudo e não namora nada, sabe? Aquelas coisas... sadia, da idade... (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

Não era a ditadura de sessenta e quatro, mas era a ditadura do Getúlio [Vargas] e foi tão sangrenta quanto a outra. Tremendamente sangrenta. E aí vem todas as reminiscências pra mim na minha cabeça é a juventude... Futebol de bairro, é a escola tal... o *footing* que é o lugar onde as meninas

²³ Dentro do processo desenvolvimentista do país, Getúlio Vargas também é responsável pela alavancada da produção nacional cinematográfica em meados dos anos 30, com a primeira Lei de Incentivo a Produção Nacional. Franco Zampari, empresário italiano, também criador do TBC-Teatro Brasileiro de Comédia- teve um papel fundamental nesta distribuição de salas de cinema por São Paulo. Fundador da companhia cinematográfica Vera Cruz.

passeavam e os rapazes ficavam olhando, fazendo sinalzinho e tal. Tudo isso foi ficando... Futebol mesmo nos bairros... (...) o circo passando no bairro, que hoje não tinha mais, os circos são americanizados quando existem. Naquele tempo, não, pô! Eu fiz o Evangelho Segundo Zebedeu, me saiu na cabeça de vir para isso, o circo! Vida, paixão e morte. Vida paixão e morte de Jesus e nós tivemos a vida, paixão e morte de Antônio Conselheiro aí eu já fiz essa ligação. (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

A memória destas camadas de tempo da vida social se entrelaçam, e é pela narrativa da história de vida, como “vida examinada” (RICOEUR, 1997) destes atores sociais que podemos seguir a meada que se transforma em fio condutor da significação de si, ordenação de lembranças e esquecimentos que fazem com que os jogos da memória (ECKERT e ROCHA, 2005) permitam uma possibilidade de duração no tempo e no espaço. A paixão pelo futebol, em especial o Corinthians, o trabalho comunitário vão permear a trajetória de Idibal, e vão dar o tom do trabalho do TUOV, que teve muitas de suas peças apresentadas em estádios e/ou com a participação das torcidas organizadas, buscando o popular através do contato com estas camadas da população.

Através da remontagem destes instantes da vida cotidiana no interior da narrativa biográfica, articula-se o tempo vivido e o tempo pensado (BACHELARD, 1988) em uma intriga que temporaliza a experiência de sujeitos (RICOEUR, 1994). Assim podem-se acessar elementos que farão parte de uma memória que é performatizada e que vai para além do indivíduo e de suas experiências pessoais, dando pistas de uma memória coletiva, de experiências análogas e homólogas de rearranjos de si e do mundo social frente as transformações urbanas contemporâneas.

A chegada á capital traz novas oportunidades e outra configuração da vida cotidiana. Podemos perceber esta mudança em algumas histórias de Neriney, sobre sua infância e a mudança de sua família de Ubá (Minas Gerais) para a capital São Paulo, configurando uma ruptura da sua trajetória:

Eu vim pra cá em 61. (...) O proprietário queria vender, porque descobriram que tinha um projeto pra passar uma avenida lá [Avenida Faria Lima]. Aí o pai disse vai lá. Vendeu a fazenda e comprou o apartamento. O meu pai não queria de jeito nenhum, meu pai queria voltar... A gente morava em

uma fazenda enorme e morar aqui em um apartamento de x metros quadrados? Pra ele era piada...

“Cê” trocar uma fazenda, sabe? Aquelas casas velhas, sabe? Janelona de uma porta só. Era tramela, não era fechadura era tramelada, a gente morava nesse... Tinha cinco quartos, três cozinhas, o terreno tinha 700 metros quadrados tinha mais de 500 metros quadrados de terreno construído tinha nossa casa e tinha a casa do nosso empregado que morava junto e ainda sobrava mato pra lá, e ainda tinha a empresa de negócio deles ali... Pra morar aqui em São Paulo em uma avenida, dentro de um apartamento! Tava doidinho pra ir embora e voltar. “Ah, vamos voltar!”, “E você vai fazer o que em Ubá? [Aqui] a gente vai estudar”. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

Nesta mudança de estilo de vida a família de Neriney mudou-se toda para São Paulo (seus sete irmãos e seus pais). Os pais dele não realizaram a formação escolar, e viam a necessidade dos filhos virem pra a capital paulista para estudarem em “escolas boas”. Segundo Neri, todos fizeram “alguma coisa da vida” se referindo as respectivas graduações dele e de seus irmãos na Universidade. Neri conta que de “tão contrariado” pela mudança de vida, seu pai “não ficou: foi pro outro lado”, segundo ele por não se adaptar a cidade. A narrativa da trajetória do Neri com a morte de seu pai está em consonância com a ruptura com seu estilo de vida simples do campo, para a adesão a um novo projeto de vida: os estudos e a formação de uma carreira. Neste processo de metamorfose, Neri ainda não sabia muito bem como se inserir neste novo mundo:

Quando eu vim pra São Paulo eu vim no segundo, segunda serie ginásial. Eu tive que ficar mais dois anos em São Paulo pra tirar o ginásio, pra saber o que eu queria ser: advogado, médico, dentista, professor... Qualquer coisa eu escolhia...

Aí na época, eu não sei o que eu queria ser... Quando eu comecei a estudar pra escolher uma profissão...

Aí, “vamos fazer o seguinte? Vou ser advogado”. Administrador não sabia o que era... Não sabia o que era nada, sabe? Tinha falta de saber o que era as coisas, sabe? Técnico... Tinha essa problemática: o que você vai querer ser? Estudar, estudei. Não tinha este problema.

(...) Quando eu fiz a opção por fazer a faculdade era porque não pagava nada... Aí eu escolhi a São Francisco, ah, e não pagava nada!

Ai eu comecei a estudar. A concorrência era terrível!

Estudar, eu estudei pra caramba. Na verdade eu estudei pra passar. Eu já trabalhava fora e então eu não tinha muito tempo pra estudar, e então como eu queria entrar sem pagar nada eu... Acho que naquela época era 10 por 1. Era 10 candidatos por uma vaga... O bicho pegava feio! Tanto que quando eu fiz eu pensei, vou fazer por fazer.
(MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

A chegada à cidade grande é o período em que estes jovens começam a ter contato com a produção cultural artística, fruto deste desenvolvimentismo nacional. Ambas as lembranças remontam a sua chegada à capital paulista:

Eu tinha uma tia que... até faleceu a pouco tempo com cem anos. E eu era o sobrinho querido dela. Ela morava com a minha mãe, com minhas irmãs e tal... E ela era louca por teatro e me levava pra assistir todas as peças: Paulo Autran, Tônia Carreiro. Esse pessoal eu fui quase que engatinhando levado por essa minha tia que chamava Antonieta. [Ela] é que é responsável pela guarda deste acervo [de material gráfico do TUOV], Quando a gente fala acervo não é o acervo do Olho Vivo, mas o acervo do teatro na época, quando se recorta um jornal, uma noticiuzinha... Vinha notícia grande e assim (....) né? (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

Neri articula sua aproximação com o teatro à alegria de passar no vestibular:

Eu mal sabia somar e multiplicar. Mas história e português eu sabia, tinha facilidade. Aí foi quando eu entrei na faculdade, mais ou menos nessa época que começou a ter o teatro.
Tava muito em voga na época o Arena, o Boal, e o pessoal da época, (...) o Zé Celso Martinez, tava com o Oficina, fazendo um sucesso danado... Aí quando eu entrei na faculdade e começou a sair os resultados, na primeira lista que saiu, já saiu o meu nome.
Eu sai assim: "ah!" Depois da segunda nota, do segundo nome eu já não vi de mais ninguém! Não vi de mais ninguém! Tava eu lá. (risos)
Eu devo ter este recorte, que saiu no Estadão nessa época até hoje.
Eu tinha feito na PUC, ali, e nas primeiras notas não tinha saído... Aí na primeira chamada da USP saiu o meu nome. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

A perspectiva de uma vida nova na grande cidade traz uma série de rupturas para Neri, que se refere a elas como um conhecimento que adquiriu de coisas mais sérias, que pareciam não estar a seu alcance antes:

Quando a gente chegou aqui era 60, eu era uma criança. Eu não sabia nada. A única coisa que eu sabia era cinema. De cinema, o que tava por cima dos filmes do Mazaropi, eu não sabia. Não entendia um filme do Mazaropi! Fazer análise da obra do ator, do Mazaropi? Eu não tinha esta consciência. Tu tá entendendo? Esta consciência eu adquiri aqui [no TUOV]. Eu sabia ver lá, como se diz? Como diversão. Mas não sabia que por traz daquela diversão tinha coisas mais sérias. Eu não tinha essa consciência, eu aprendi isso aqui. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

O entendimento subjetivo que Neri vai percebendo como propiciado pela nova cidade vai trazendo questionamentos sobre coisas mais sérias, pelo motivo que a situação do país também vai se tornando mais densa. A faculdade vai ter este papel de mostrar outras possibilidades de perguntas, junto a um movimento de discussão política que já estava em curso e que esbarrava em um contexto de ditadura:

Você entra em uma faculdade onde os caras só falavam isso [sobre política]. Cê tá entendendo? Entra na faculdade e toda a diretoria tá presa! Presa por quê? É bandido? Em 68 o movimento estudantil tava pegando fogo aqui, eles falaram que ia estourar uma outra queda da bastilha, lá na França... Imagina como tava isso aqui... 20 vezes pior. (...) Aí o União e Olho Vivo nasceu nesta década, logo que eu entrei na faculdade. A diretoria toda presa e o XI queria se manifestar, e achou que a única forma que podia se manifestar era fazer teatro. E pra fazer teatro tinha que desenterrar o teatro do XI que tava enterrado. Eles começaram a montar "A peste" de Albert Camus e foi todo mundo preso. Ai foi quando chamaram o César, que já era um pouco mais velho que eu e já era advogado... Aí o César trouxe o texto do Zebedeu. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

Os ideais de transformação social se alastravam pelo mundo e Neri agora pelo teatro e pela Universidade via mais longe do que o cinema mostrava. O movimento de contracultura ganhava força e seus rumores já podiam ser sentidos

como promessa de uma nova “queda da bastilha”. Neste contexto ele conhece o Idibal:

Tinha um cartaz “precisa-se de 40 trabalhadores”. Eu me lembro muito bem. Escrito, que era pra fazer o teatro. E foi na época em que eu entrei. Não sabia o que era ator. Via nas novela, o Paulo Autran, que também era advogado mas ganhava a vida como ator, (formado também pela São Francisco), a Fernanda Montenegro, tudo novinho. Aí eu comecei a conhecer este pessoal nessa época. Aí o Zebedeu foi minha primeira experiência. Aí com o Zebedeu a gente começou a fazer as primeiras transformações. Vamos fazer teatro. Mas que teatro? A única coisa que o pessoal via é que tinha muita peça estrangeira. E não tinha brasileira nenhuma; aí a gente começou a pegar e, “vamos fazer peça brasileira”. Aí o César como autor. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

3.4 Antecedentes e antecessores: a formação de um campo de possibilidades

O cenário cultural brasileiro das décadas de 60 e 70 teve uma transformação bastante importante no que diz respeito à linguagem e a estética, sendo marcado de forma bastante intensa pelas transformações políticas e sociais acontecidas neste momento no país, que acabaram por assinalar a emergência de um novo projeto de teatro.

Em São Paulo, no campo teatral tínhamos em destaque o TBC- Teatro Brasileiro de Comédia (1948 a 1964), depois, o Teatro de Arena, e o teatro estudantil ganhando visibilidade com os CPC-Centros Populares de Cultura da UNE-União Nacional dos Estudantes.

Em nível nacional se discutia a linguagem e a estética do então consagrado TBC, grupo criado por uma elite italiana com uma estética realista que retratava os dramas europeus dentro do palco italiano. O público assistia como um *voyeur* do escuro da plateia uma ação distante, como uma confortável espiada na vida alheia, e esta forma de espetáculo já não satisfazia a demanda por mudanças frente aos

acontecimentos sociais do pós-guerra. Havia a necessidade de um teatro nacional, que representasse a vida e os temas brasileiros, feito por e para brasileiros. Foi quando a direção do TBC passou para as mãos brasileiras em 1960 que houve a grande mudança²⁴.

Os novos espetáculos revelavam uma poética e uma postura novas, revolucionárias, como forma e conteúdo. (...) O Brasil tomava conta do TBC e toda uma geração se reconhecia e se empolgava. O tempo da brincadeira burguesa tinha chegado talvez não a um fim, mas a um impasse. O antigo público burguês sentia-se pouco a pouco privado de seu pequeno templo de cultura teatral, foi o enterro dos ossos de uma aristocracia contestada. (PEIXOTO²⁵, Fernando, 1989, p.12).

Com os acontecimentos políticos, como a instauração da Ditadura Civil Militar no Brasil, mais mudanças na concepção e forma do espetáculo acontecem: não basta apenas um teatro nacional, mas um teatro contemporâneo, uma dramaturgia nova e uma nova relação com o público.

Neste período destacam-se com forte influência dos dramaturgos alemães Brecht e Piscator²⁶ nomes como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, entre outros, que trazem novos elementos para a criação de dramaturgia, como recortes de jornal e temas da história recente do país, que serviriam de base para o texto teatral. Não só isso se torna uma abertura para a mudança na estética, como a proposta de Boal, de que qualquer pessoa poderia fazer teatro, não somente atores. O teatro agora não só é brasileiro como aspira ser popular e político.

Conforme Fernando Peixoto:

Acho que só resta continuarmos nossa necessária e cotidiana batalha por um teatro realista e crítico nacional e popular. Que se transforme, na

²⁴Sobre isso ver em PEIXOTO 1989.

²⁵ Fernando Peixoto foi aluno da primeira turma do curso de Arte Dramática na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que teve sua fundação influenciada por italianos que queriam investir neste projeto de criação de um teatro qualificado nos padrões estrangeiros. Foi jornalista na área teatral e participou do Teatro de Arena e Oficina em São Paulo.

²⁶Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo e diretor alemão que revolucionou a linguagem teatral, por trazer para o palco efeitos de distanciamento reflexivo da cena enquanto processo de representação ficcional, rompendo com a ilusão do teatro enquanto caixa preta, sem relação com o público. Erwin Piscator (1893- 1966) dramaturgo e diretor alemão que primeiro problematizou o teatro enquanto ferramenta política com tema voltado para a classe operária.

comunidade em que atuamos (em que nos permitem atuar), e, uma arma de combate, enquanto provocação de uma reflexão desmistificadora e consequente, para que um dia os meios de produção, não só do teatro, sejam devolvidos aos seus legítimos proprietários: o povo. (PEIXOTO, Fernando, 1989).

Este teatro novo com lucidez sobre sua função política e social, numa época marcada pela censura e pela falta de diálogo, reconhece a necessidade de trazer o público para dialogar, e não ser apenas um receptor e um consumidor. O teatro deixa de ser um produto erudito, e passa a ser um encontro, onde se discute a política, a sociedade e também a transformação desta sociedade.

O teatro vira um lócus privilegiado na experimentação da vida e destas mudanças da sociedade: a vivência em comunidades, a horizontalização das relações, a troca de ideias, ideais e afetos²⁷.

Estas discussões acirraram o debate sobre qual arte seria nacional e popular, e qual o lugar dos intelectuais na emancipação deste “povo”. E é este o contexto em que é criado o TUOV:

O Olho Vivo quando nasce, ele nasce de um pedido do pessoal da Faculdade de Direito, que eu escrevesse um texto politizado. Não se usava esses termos naquela época, mas seria um texto politizado, um texto que falasse de política e que conseguisse varar, seria essa a intenção, varar a censura. É muito importante. Quando você escrevia qualquer coisa... eu como advogado de preso político escrevia, escrevia um texto mandava pra lá em um dia eles já respondiam “negado”, “proibido”, “proibido”... era um negócio terrível. Você tinha que mandar o texto pra Brasília pro departamento de censura e lá eles analisavam aquele texto e aí o que eles faziam: ou proibiam totalmente, ou proibiam parcialmente. Então quando a gente mandava um texto já sabia que ia ser proibido. Depois o que você fazia? mudava o nome, mudava algumas coisas e mandava pra lá, daí com o pseudônimo César Viera, não como Idibal, por que se fosse Idibal era tudo proibido... o censor de lá mandava pra censura de São Paulo, que era do Brasil, o texto proibido era feito com outro nome, com o pseudônimo do autor e eu com isso consegui furar durante dois, três anos a censura. (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016)

27 Este fenômeno estava acontecendo em diversas partes do mundo, como a exemplo do movimento de contracultura e o happening, que teve como expoente o grupo norte americano Living Theatre, cuja fundadora, Judith Malina foi aluna de Piscator.

É neste momento (final das décadas de 50 e 60) que a dramaturgia brasileira começa a se desenvolver e ganhar destaque na cena cultural brasileira, atrelada à construção da ideia de identidade nacional e cultura popular. Um passo importante para esta reconfiguração da cena teatral brasileira foi o Seminário de Dramaturgia Brasileira que acontecia no Teatro de Arena sob a coordenação de Augusto Boal. Neste seminário foi realizada uma série de debates que culminaram em uma proposta prática e teórica sobre o teatro nacional e trazia como elemento inédito a escrita coletiva de textos e uma pulverização da figura do dramaturgo, que tinha outras funções no teatro, como ator, diretor, etc. Este processo de coletivização do trabalho teatral fazia parte de uma proposta pedagógico política, onde as escolhas estéticas partissem da relação de grupo, com discussões e propostas de encenação, pautando sempre temas que discutissem a política e a sociedade vigente no momento. Alguns destes membros do seminário já tinham ligação com o partido comunista, e ampliavam a discussão para um projeto ideológico de cunho comunitário.

A emergência do teatro de Arena surge como uma contraposição as grandes salas de espetáculo já em seu formato. O teatro convencional se utiliza do palco italiano, que se caracteriza por ter uma estrutura de palco mais elevada que o público, que assiste frontalmente ao espetáculo, ficando o ator “protegido” por uma caixa, com saídas para as coxias, onde acontece a entrada e saída de personagens e se dá as trocas de figurinos. Dentro deste panorama do teatro “burguês” o ator trabalha com a ideia de que entre ele e a plateia existe uma “quarta parede”, imaginária, fechando a caixa teatral, não permitindo interação com o público, como parte da ilusão de uma realidade paralela. Esta é uma das premissas quebradas pelo teatro político do início do século XX, onde a partir dos dramaturgos alemães Bertolt Brecht e Erwin Piscator, se traz a discussão a respeito da função do teatro como instrumento de discussão política e reflexão crítica da sociedade, no chamado teatro épico. Estes autores criticam a ilusão fabricada no teatro dramático, e criticam o efeito catártico que produz no público, que acabaria trazendo um apaziguamento das emoções do expectador.

A metodologia de trabalho deste teatro épico consiste em “quebrar a quarta parede”, buscando interagir com o público e lembrá-lo que o que acontece no palco

não é a realidade, mas uma representação. Brecht chegava a fazer circular durante o espetáculo placas onde estavam escritos “isto é teatro, não a realidade!” Para que o público não sucumbisse a emoção e não se deixasse levar ao efeito catártico preconizado pelo modelo aristotélico do drama.

Para colocar em prática esta metodologia, o trabalho do ator, também é modificado, se antes tínhamos uma ideia de que o ator deve buscar em suas experiências individuais as memórias afetivas para construir as emoções de seus personagens, com o teatro épico o ator não precisa se identificar com a personagem, mas ser um narrador da história, que a partir de um efeito de distanciamento de si, comenta diretamente ao público sobre a ação que ocorre à sua frente. O uso da música executada pelos atores como forma narrativa, contando a história da peça é bastante recorrente, pra produção deste efeito de distanciamento. Também é característico deste tipo de teatro os poucos recursos fantásticos do teatro convencional até então: a maquiagem, os figurinos, o cenário e o efeito de luzes. Brecht comenta que a melhor inspiração para o ator do teatro épico é um não ator, alguém do povo, que ao narrar uma história realiza este efeito de distanciamento melhor que um ator, acostumado a fingir sentimentos.

O palco do teatro de arena é circular, e a disposição do público acompanha esta circularidade. Desta forma a cena se passa no meio do espectador, e os atores estão mais expostos, não tendo um amparo de fundo.

É imbuído destas ideias que Augusto Boal vem ao Brasil. Ao longo de sua trajetória ele vai criar uma linguagem teatral que se intitula o teatro do oprimido e a noção de ator, não ator e espect-ator. Para ele o teatro pode ser feito por todos, e não apenas por uma classe privilegiada que tem acesso às escolas de artes, partindo do princípio que todo cidadão representa um papel na sociedade: “somos todos atores, até mesmo os atores” (BOAL, 2008). Assim ele cria um método de ensino de teatro que posteriormente foi expandido internacionalmente. Muito próximo às ideias de Paulo Freire, de utilizar o contexto social do indivíduo para o aprendizado, ele executa suas oficinas em que coloca em prática esta técnica, e, realiza as apresentações com seus alunos, calcada na improvisação a partir de temas-chaves ou geradores.

O espaço cênico do TUOV também é inspirado na arena, sendo que o grupo adapta o espetáculo para ser apresentável tanto na rua quanto na sala.

3.5 “Tem que saber enfrentar as baionetas e não ser morto por elas”

O teatro político se desenvolvia no Brasil, como forma de expressar anseios de expressão política, na busca de uma teatralidade própria, que versasse sobre assuntos brasileiros. No campo político se acirrava o fechamento da democracia, tornando muito mais complexa a possibilidade deste anseio ser executado, justamente por ser reconhecida como uma ferramenta muito útil como meio de informação sobre a Ditadura e como sua oposição. O TUOV, que preconiza a relação de troca de experiências com movimentos sociais que se inserissem em uma discussão nacional mais ampla, e sendo um grupo visto como foco de resistência ao regime civil militar reunia estudantes e trabalhadores que tinham uma participação política bastante prática nesta resistência. Alguns integrantes do grupo faziam parte de organizações que atuaram na luta armada contra a ditadura.

Em 1968, com o decreto do AI-5 que suspendia diversos direitos políticos a perseguição política se tornou mais forte. Em 71 Augusto Boal foi preso e torturado. Depois de solto foi em viagem junto com o Arena para a França, onde o TUOV apresentava o Evangelho Segundo Zebedeu: “Aí, a gente foi, na primeira viagem pra Europa pra Nancy, no Festival de Nancy. Foi dois grupos brasileiros, o “Zebedeu” com o XI [de agosto] e o “Arena conta Zumbi”. Ficamos no mesmo hotel.” (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017). Neri conta que andando no metrô de Paris achava muito estranho as pichações todas, naquele transporte que até então ainda era uma novidade e em São Paulo só foi implementado em 74. Em uma destas pichações ele se lembra de ler algo que ficou marcado: “Brésil champion du monde et champion de la torture.” Ele conta que se surpreendeu que no exterior se tinha mais conhecimento do que acontecia politicamente no Brasil do que no próprio país, por conta da censura. A censura já acompanhava os textos de Idibal antes mesmo da ditadura: “Essa peça, “os sinceros”, era um mês, dois antes da... de 64 ela foi apresentada e foi proibida pela polícia convencional. E não pela polícia de censura que nem existia praticamente” (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

Um artigo publicado no jornal “Última Hora” do Rio de Janeiro em 1968 narra um momento de leitura dramática de um texto do TUOV “sob tiros e pedras no telhado (...) onde os atores continuaram a leitura quase no escuro e deitados no

chão” (VIEIRA, 2015, p, 68). Idibal tornando-se César conseguia driblar à censura aos textos. O teatro avançava, e a repressão também:

Nós lutamos contra todas as dificuldades. No dia que o Idibal foi preso... Eu tava trabalhando. Aí sábado e domingo eu tava na escola [pra apresentação]. Aí no domingo o Idibal disse “olha, os homi tão ai!”, era a polícia política do exército. Tinha um quartel deles ali no Ibirapuera. Prendiam, matavam e torturavam adoidado! Aí ele disse vamo faze o texto 2. Tinha dois textos, um aprovado pela censura e aquele que a gente ensaiou. Normalmente a gente fazia aquele que a gente ensaiou. Quando tinha estes extras, aí a gente mudava o texto. E era [o texto] uma proposta de eleição direta, decidir o voto pra vota pra presidente da República... era tudo isso aí. Aí o Idibal disse pra uma menina [que era atriz na peça]: “já pegaram o seu marido, ele já tá preso, eles vieram aqui atrás de você!” e ele disse “agora eu já sou o seu advogado. Aí quando terminar a peça você vai embora comigo no meu carro. Eu vou te levar em casa”. Aí naquele dia a gente nem levou nada, deixou o material pra vir buscar depois. Aí a polícia política esperou e agarraram tudo pra eles. Pegaram tudo! Aí, quando foi no dia seguinte, eu tinha que trabalhar, tinha que tá às 7 horas no emprego e saía às 5 horas da tarde. Aí, acho que foi na hora que eu ia sair... eu fui no escritório do Idibal. Ele trabalhava em um escritório ali na Brigadeiro, em sociedade com o Airton Soares. Aí, cheguei e ele: “o que que você tá fazendo aqui caralho? o Idibal tá preso!”. “Como preso?”, “ Ah, prenderam ele, quando ele foi levar a menina em casa. Quando ele chegou lá eles cercaram a casa dela. Pegaram ela e pegaram o Idibal junto!”. E eles não sabiam que Idibal Pivetta era o César Vieira. Aí descobriram que eles eram a mesma pessoa: “Ai, pegamos as duas pessoas!” Aí, ele [Airton] disse: “acho melhor você sumir, se não vão pegar você também”. Aí perguntei na secretaria e disseram “olha, levaram documentos seus aí, viram que você estuda aqui!” Aí, a gente não sabia onde que ele tava. Ficou 90 dias incomunicável! não sabia se tava vivo ou morto. Aí, descobrimos que ele tava em um presídio. Aí, ele foi advogado dele mesmo. Acabou ganhando a causa e acabou saindo. A menina continuou presa. Ficou uns dois anos presa. Disseram que apanhou muito, judiaram dela... aí a gente foi convidado pra Wroclaw, remontamos o grupo novamente... o Rei Momo ainda. Foi um sucesso. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

César comenta que quando foi preso os policiais comemoraram, pois finalmente tinham “pegado o cara” que mandava soltar aqueles que eles prendiam. Mesmo tendo sido preso e torturado, Idibal fala que nunca pensou em sair do país:

Não, porque eu era advogado de presos políticos e me prenderam, eu fui preso 90 e tantos dias. Fiquei no DOICODI, fiquei no DOPS, fiquei no Presídio do Hipódromo e a gente não... O negócio era tão avassalador, era uma correria tão grande... Eu andava, por exemplo, com uma máquina, uma Lettera 82, que esta aí [apontando para um canto da sala], no porta malas do carro, porque as vezes você estava no restaurante, chegava um cara e falava, “pô o Joaozinho foi preso, você toma uma providencia” e aí o que eu fazia: tirava a máquina e fazia uma petição pedindo informações sobre o “João da Silva”. E ai entregava na diretoria, o pracinha carimbava... (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

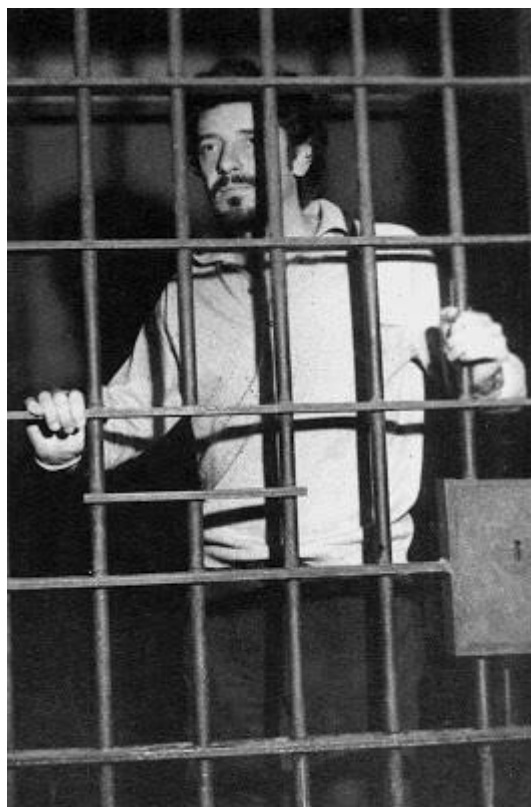


Figura 44- César Vieira no Presídio do Hipódromo. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.

Sua ação como advogado foi muito significativa, tendo posteriormente recebido diversos prêmios por sua militância junto aos direitos humanos:

O negócio do passaporte do Boal, que o Governo não dava o passaporte pro Boal, e daí eu passei a ser advogado dele e entrei com um mandado de segurança e ele ganhou o passaporte. O Governo Brasileiro da ditadura deu o passaporte para o Augusto Boal poder sair e andar pelo mundo! E isso é muito importante. No nosso escritório depois, mais de 500 pedidos de passaportes vieram deste pedido de passaporte para o Augusto Boal. Um dia ele me telefonou e falou “pô, você não acha que isso vai dar uma peça do caralho?” e eu falei “eu acho! Mas vamos fazer um levantamento de coisas, porque eles não estão com forças de entrar em um Teatro e fechar.” (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

Por esta relação política do TUOV e por se contrapor a ditadura, o grupo foi perseguido em vários momentos, sendo alvo de organizações fascistas nos anos 80, tendo sua sede invadida e arquivos com endereço dos integrantes do grupo levados. Idibal/César, teve suas atividades monitoradas pela ABIN- Agência Brasileira de Inteligência no período de 1954 à 1991. Esta informação foi fornecida a pedido do advogado Paulo Gerab, para instruir o processo de anistia política de Idibal. No livro que narra a trajetória do grupo estão arroladas em mais de vinte páginas estas informações. Neste documento constam desde o título de seus espetáculos e as apresentações feitas (apesar dos textos censurados), à encontros que o grupo participou em Cuba, palestras e entrevistas proferidas no exterior sobre a situação política no Brasil. Além das atividades com o teatro consta sua participação como presidente de centros acadêmicos, da UNE, e sua participação junto a comitês de solidariedade a grupos revolucionários, suas atividades de advogado especialista em defesa de presos subversivos até sua participação ativa na campanha da anistia.

Ao longo das conversas e entrevista com César percebia que ele sempre cruzava os assuntos sobre a política da época com os espetáculos que estavam apresentando, ou os festivais em que viajaram. Quando ele fala da anistia ele traz um longo comparativo a respeito de como o grupo iniciou a escrita dos textos coletivos a partir da volta da Itália, e compara a malícia de driblar a censura com a malícia da proposta de anistia ampla e irrestrita:

E depois disso todas as nossas peças já começaram a cair no coletivo, em um trabalho de escuta coletiva... a percepção de que às vezes é melhor avançar um palmo do que tentar avançar dez e não conseguir avançar nenhum. E isso se repete para a anistia dos

presos políticos, onde se tinham caras que queriam a liberação total absoluta e isso não passaria. Então nós fizemos uma anistia na época possível de ser feita, a anistia possível. Por isso que se discute muito até hoje, que foi uma coisa festiva, e não foi uma coisa festiva! Foi uma coisa muito discutida, mil noites se discutindo e daí resolvemos avançar e aí essa anistia abrangeu todo mundo, se falar “ah, vai abranger só nós” está fudido, não vai avançar. Nós temos que entrar em uma discussão com eles e eles vão cortar. Ou passa com malícia, digamos assim, maliciosamente... se faz na peça: pô um cara que diz “O filho da puta, o puta que pariu” ou você fala (com mais ênfase) com um puta de um ódio “Filho da puta” ou fala suavemente. “Ah, mas o confronto com a polícia, pô?” como se isso fosse uma glória um conflito com a polícia, não tem nada que ver. Não vamos estar brigando por causa de uma tese “isso é assim, assado”...mesmo porque... se você não sabe enfrentar as baionetas... pô, tem que saber enfrentar e não ser morto por elas. (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

3.6 Metamorfose e duração: o subtexto da memória

A partir da análise da narrativa de trajetórias sociais e narrativas biográficas (ECKERT e ROCHA, 2013) dos indivíduos deste grupo, podemos perceber como estes sujeitos agenciam suas memórias em torno do fazer teatral como um projeto na construção de um estilo de vida (VELHO, 1994) e sua adesão a um *ethos* de trabalho comunitário e artístico. Para Wacquant a análise de uma obra cultural envolve a construção de trajetórias sociais dos indivíduos:

(...) de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (*habitus*) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística. É por meio destes esquemas interiorizados de compreensão que os artistas vão atualizar (ou não) as potencialidades inscritas nas posições que ocupam. A prática artística não pode ser deduzida somente a partir da localização estrutural; nem surge por si mesma das propensões individuais; pelo contrário, nasce da sua dialética

turbulenta. Uma determinada obra de arte resulta da “sobreposição de determinações redundantes” nascidas do “encontro mais ou menos ‘feliz’ entre posição e disposição” (Bourdieu, 1993: 207), entre a história social e individual sedimentada no *habitus* do artista, por um lado, e a história das lutas estéticas inscritas na estrutura do campo, por outro. (WACQUANT, 2005, p. 118)

É nesse encontro entre posição e disposição, entre a história social e individual que os indivíduos construirão sua identidade social, ancorados na memória de sua trajetória social, na reconstrução e ordenamento de sua biografia de vida em uma reelaboração de seu passado a luz do presente, no intuito de tornar o projeto consistente e dando significação à vida e a sua identidade (VELHO, 1994).

Nas sociedades modernas e contemporâneas, podemos ver que os indivíduos podem ter mais de um projeto e que este vai ajustando e rearranjando suas expectativas conforme percebe mudanças no campo de possibilidade. O projeto, neste reajuste, entra em conflito/ contradição com a trajetória e com a identidade. Ainda na perspectiva de Gilberto Velho, podemos pensar no conceito de metamorfose, onde indivíduos experienciando contatos diferenciados a partir de novos contextos sociais e na aquisição de novos capitais simbólicos passam por uma reconstrução da identidade e modificação na sua construção social da realidade onde surgem novas possibilidades e conseqüentemente mudanças de projeto de vida. A metamorfose também permite que o indivíduo possa ajustar sua conduta assumindo diferentes papéis em diferentes domínios de sua vida, mesmo sendo eles contraditórios.

Assim, não só o projeto muda, como a trajetória do indivíduo varia no tempo. Quando esta experiência é articulada na narrativa há a “ilusão biográfica”, que é a ilusão de uma linearidade e de uma coerência do indivíduo. Dialogando com a noção de narrativa de Paul Ricoeur, podemos pensar nesta ilusão de forma diferente:

O conhecimento de si próprio é uma interpretação - a interpretação de si próprio, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, uma mediação privilegiada, - esta última serve-se tanto da história como da ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia ou, se se preferir, uma ficção histórica, comparáveis às biografias dos grandes homens em que se mistura a história e a ficção. (RICOEUR, 2000, p. 178).

A narrativa então se torna um alicerce da identidade em duas instâncias, a identidade *idem*, onde se destaca a permanência e a continuidade de si no tempo, e a identidade *ipse*, que de forma dinâmica, sugere uma forma diferente de se construir no tempo enquanto ser no mundo. É nesta “concordância discordante”, onde a dinâmica e a permanência se alternam que se dá o processo de construção da identidade que é ao mesmo tempo alteridade e si mesmo.

Então o tempo passa a ter uma espessura cada vez mais densa, e a experiência de estar/ser no mundo dilata a temporalidade, distende o tempo. Este tempo distendido é repleto de descontinuidades, de lacunas, mas também de instantes, conforme nos sugere Bachelard (1988). Destes instantes se faz a duração de si no mundo. Esta duração, através da narrativa das lembranças, só pode se realizar no presente, no momento atual e pela narração de si. Através de uma etnografia da duração (ECKERT e ROCHA, 2013) temos pistas do que pode durar e o que tem razões para permanecer no tempo. A narrativa de si traz a hierarquização e ordenação de instantes que conferem significado as ações passadas á luz dos acontecimentos presentes, entrelaçando a biografia individual com a biografia cidadina, o tempo do mundo com o tempo vivido.

Ao longo da trajetória do TUOV vemos como as figuras de Idibal e Neri se transformaram em exemplo de metamorfose (VELHO,1994) de adequação de seu projeto de vida individual ao de um projeto coletivo. Este projeto que não é apenas interno e subjetivo é forjado a partir de um *campo de possibilidades*, circunscrito histórica e culturalmente, aonde o indivíduo vai tecendo sua identidade a partir da trajetória social, por vezes obtendo êxito em seus projetos e por vezes sendo constrangido a modificar suas pretensões e se ajustar a uma nova realidade onde o campo se altera. O contexto social citadino em que estes senhores se inscreveram passou por diversas mudanças, complexificando as relações à medida que a cidade foi se expandindo, acarretando uma necessidade de metamorfose de si frente a ameaça de *fragmentação* (VELHO,1994) característica da metrópole. Na busca pela *unidade* (VELHO,1994), através da ação política no campo artístico surgiram outros desafios, que também necessitaram de uma reestruturação de si com o advento da ditadura. Estas rupturas da trajetória vivida foram fatais para alguns coletivos e indivíduos neste período, mas, dado o potencial de metamorfose destes senhores – a malícia - o TUOV configurou uma possibilidade de duração no tempo.

4 SOU COMO SOCA DE CANA, ME CORTEM QUE EU NASÇO SEMPRE²⁸



Figura 45- Ensaio Morte aos Brancos. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.

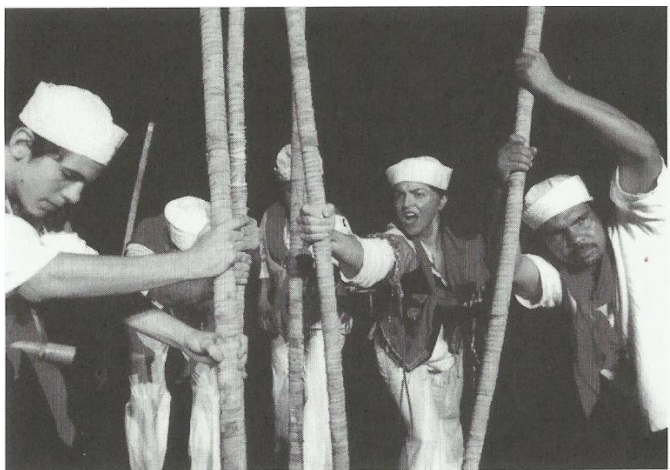


Figura 46- Cesinha e Graciela em A Revolta da Chibata.



Figura 47- Ao centro Neri na apresentação de A cobra vai fumar. Fonte: Livro Em busca de um teatro popular.

²⁸ Trecho do espetáculo Evangelho segundo Zebedeu. Esta frase é um lema do TUOV, sendo proferida coletivamente em todos os eventos do grupo. Curiosamente reparei que ao puxar este grito de guerra César exclama para ser repetido três vezes. Ao chegar a terceira ele sempre diz “agora a penúltima!” E se encerra sempre com a impressão de que falta a última, que fica pra próxima.

4.1 O amadorismo como contra hegemonia

Dentro da perspectiva de teatro popular preconizada pelo TUOV, há uma característica peculiar de uma opção pela não profissionalização de seus integrantes e de seu produto artístico: os atores não têm uma formação especializada tradicional e o espetáculo teatral continua como obra aberta e inacabada, sempre passível de sofrer modificações mesmo após a estreia. Esta característica, entendida por Pâmela Peregrino da Cruz, como uma configuração de um teatro “contra hegemônico”, por se opor aos moldes de produção teatral tradicional da indústria cultural, coloca o grupo em um lugar de transição, que nunca se profissionaliza, tendo que sustentar seu trabalho teatral a partir de alternativas diversas do financiamento convencional no campo artístico, mantendo seu trabalho de forma artesanal e no “improvisado”:

É improvisado! [a gente] se vira. Mas eu acho que o grande lance assim, o lance a mais no Olho Vivo que tem, é que ele nunca usou... (...) foi fazer patrocínio do Estado, sabe? Da prefeitura, a gente pediu o Fomento algumas vezes, mas até então nunca tinha tido nenhuma forma de subvenção, né? Subsídio e tal pra sobreviver. Aí inventou essa tal de tática Robin Hood, né? Que era vender o espetáculo pra um público que tinha condições de pagar, pra burguesia, e aplicar em vários espetáculos pra um que nunca tinha visto teatro, sabe? Um que queria ver mais uma peça "ah eu quero ver mais uma peça agora!" e pagava pra isso, e outro que nunca tinha visto e a gente chegava e fazia espetáculo pra vários... Aplicava isso e sobreviveu assim, sem os atores receberem nunca porque trabalhavam só fim de semana no teatro. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Durante as oficinas realizadas pelo TUOV, o relato a respeito do histórico do grupo e sua forma de organização eram frequentes. Em uma dessas oficinas, César Vieira explanou sobre o histórico do grupo e contrapôs diretamente o TUOV, e sua forma de trabalho, aos empreendimentos culturais que se alastram em São Paulo: os musicais. Ele ressaltou que os preços variam entre 75 e 350 reais (às vezes chegam a 500 reais), em teatros com nomes de grandes empresas (Renault, Santander, NET) com lotação de 800 a 2500 lugares, onde obviamente o ingresso mais barato fica situado a uma distância bem considerável em relação ao palco. Ele

ressaltou este aspecto para discutir o acesso à cultura e frisar a opção do TUOV por um teatro que chegue àqueles que não são o público alvo destes empreendimentos, tanto pelo preço dos ingressos quanto pelo deslocamento necessário para chegar a estes grandes teatros, localizados em zonas centrais ou nobres da cidade. O grupo tem como princípio não realizar espetáculos gratuitos, o que segundo César desvaloriza o trabalho teatral. O ingresso para o público de comunidades periféricas é de custo acessível, sendo em média o valor equivalente ao custo de uma passagem de transporte público. Esta verba serve como pagamento de transporte de cenário e elenco. Em alguns casos o valor também é partilhado com a entidade do bairro que produzia a apresentação.

Em muitos momentos César afirma que o teatro feito nos padrões profissionais que se inserem dentro da indústria cultural de mercado reforça uma estrutura de divisão de classes, fazendo do teatro uma arte que somente é acessível a uma classe privilegiada (tanto no sentido de quem pode fazer e como de quem pode assistir), mantendo uma mesma estrutura social de hierarquia econômica e política que temos na sociedade. O TUOV sempre evitou a parceria com esferas de financiamento que trabalham nestes moldes, tendo que buscar outros meios para o seu sustento, como a tática Robin Hood que Cesinha descreveu. Mesmo o financiamento advindo de instituições públicas são discutidas e ponderadas. César escreve no livro “Em busca de um teatro popular”:

A subvenção oficial foi motivo de infindáveis discussões e, afinal, resolveu-se aceita-la desde que não houvesse qualquer cerceamento as nossas atividades. Subvenção é um a forma de aplicação de imposto; imposto pago pelo povo, e o nosso trabalho fazia com que esse imposto revertesse ao próprio povo.

De qualquer forma, as verbas por nós recebidas foram mínimas, quer no total, quer em comparação às distribuídas para as superproduções vindas da Broadway e que “de popular tiveram apenas os operários que construíram seus cenários”. (VIEIRA, 2015, p. 109)

No geral o financiamento do trabalho artístico funciona por meio de inscrição de um projeto em edital, podendo ser nas esferas privadas ou públicas, e se este for selecionado, deve cumprir um prazo delimitado para sua execução, culminando com a mostra de seu produto final: o espetáculo. Por conta das exigências de

cronograma do edital, com uma demarcação de tempo um tanto rígida, os grupos se tornam em parte reféns deste tipo de política cultural, e muitas vezes produzem espetáculos somente nos moldes pedidos pelos editais, sem ter uma grande autonomia na escolha de sua temática, tendo que projetar de antemão uma determinada proposta a ser executada dentro das restrições do orçamento e às vezes de foco temático do edital. Este condicionamento às regras do edital e a falta de outros tipos de política pública é descrito por César Vieira como uma forma de censura, a censura econômica, já que tolhe o livre processo criativo de um grupo, minimizando o tempo de pesquisa de linguagem para se focar nas exigências, resultados e prestação de contas do edital.

A proposta do Olho Vivo em não se profissionalizar está intimamente atrelada a fugir do controle e cerceamento da indústria de mercado e se contrapor a ideia de que o teatro seja uma mercadoria, mas sim uma ferramenta de “emancipação do homem.” Sobre este aspecto Walter Benjamin (1985) reflete em seu texto “o autor como produtor” que o trabalho artístico que pretende proporcionar meios para o alcance de uma sociedade justa e igualitária deve estar pautado por repensar revolucionariamente seu trabalho, a sua relação com os meios de produção e sua técnica. Um dos passos para esta reflexão é justamente o autor não se colocar somente como um intelectual, mas como um produtor, estreitando os laços de solidariedade e de experiência junto às demais classes trabalhadoras.

Sob pena de ser considerado contrarrevolucionário o autor-produtor deve repensar também sua posição dentro do processo de produção, para que não seja assimilado pela estrutura dominante vigente e não transforme seu produto em mais um artigo de consumo. Para ele é necessário por em cheque esta estrutura de dominação política e econômica e a própria existência desta classe dominante, não agindo somente em seu produto, mas nos meios de produção, buscando uma função organizativa de seu trabalho. Benjamin vai buscar no trabalho de Brecht os exemplos de reformulação desta relação de produção.

O TUOV, bem como os demais artistas de teatro político engajado dos anos 1960/70, influenciados por estes autores trarão muitas modificações para o ofício teatral, buscando fazer do teatro esta ferramenta de discussão e transformação social. Entendo que o TUOV se distingue dos outros grupos por colocar radicalmente na prática estas reflexões de Benjamin, tendo incorporado ao longo de sua trajetória, também, as discussões posteriores sobre cultura popular, onde ficou

mais evidente a crítica do papel do intelectual apartado do povo²⁹, e como esta distinção de níveis subjetivos de trabalho não possibilitaria uma real quebra de estrutura hierárquica de poder, mas apenas reafirma esta condição.

Com a profissionalização da atividade artística em 1978 no Brasil, muitos atores do movimento de teatro político, integrantes do Teatro de Arena e do movimento dos CPCs ingressaram no mercado de trabalho e foram incorporados pelos grandes veículos de massa como o cinema e a televisão (Guarnieri, Vianinha, etc.). O movimento tropicalista também reforçou este enfraquecimento à medida que direcionou as aspirações revolucionárias para o âmbito de uma libertação pessoal e interior. Este processo de profissionalização e abertura de um novo mercado para a arte acaba por enfraquecer a atuação destes grupos de teatro. O TUOV volta-se então para o trabalho no interior dos bairros de periferia, buscando esta aproximação com o “povo”.

Acentuava-se o entendimento de que deveríamos permanecer por mais tempo no local dos espetáculos, para aprofundar a troca de experiências (...). Estabelecemos que o ideal seria a permanência por quinze dias em cada comunidade. (...) algumas entidades [que nos solicitavam] queriam que fizéssemos um só espetáculo para reunir gente motivada pela encenação e, depois, durante o debate das questões que o espetáculo levantava, propor a discussão de um tema específico: a urgente necessidade de uma escola para o bairro, a canalização de um córrego, etc. (...). O espetáculo, pelo seu tema, se prestava a suscitar questões. De seu conflito central, a luta pela liberdade, passava-se facilmente à ampla discussão da conquista da liberdade verdadeira, a liberdade primeira de poder o homem ter uma vida digna, de poder comer, vestir, estudar. (VIEIRA, 2015, p. 110-111)

Esta prática de longa duração do Olho Vivo se tornou uma das principais características do grupo, que decidiu não fazer parte do circuito comercial de teatro, para chegar ao público que ainda não acessa o direito a arte. No livro “Em busca por

²⁹ Sobre estas críticas escreve Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro “Impressões de viagens: CPC, vanguardas e desbunde, 1960-1970”: “A necessidade de um ‘laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas’ deixa patente às diferenças de classe e de linguagem que separam o intelectual e povo. (Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumido por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes da classe média.” (HOLLANDA, 1992, p.30).

um teatro popular”, César Vieira descreve a história do grupo, reunindo trechos de críticas de intelectuais, do teatro e de outras áreas, bem como escritos do grupo ao longo de sua trajetória. Na edição revista de 2015 há uma passagem intitulada “Isto é Olho Vivo”, onde César descreve uma cena nos moldes teatrais, que segundo ele pode definir o trabalho do TUOV:

Época: atual, novembro de 2006

Local: Salão paroquial de Igreja num bairro da periferia de Guarulhos, São Paulo.

Ação: Debate do público popular e o elenco do TUOV, após Apresentação do espetáculo João Candido do Brasil – A revolta da Chibata.

Personagens:

20 atrizes e atores, e o público, em torno de 300 pessoas.

Coordenador do debate: quem aqui já viu teatro?

(silêncio)

Coordenador: quem já viu teatro?

1ª voz: eu!

2ª voz: eu. Uma vez.

3ª voz (de mulher): eu vi.

4ª voz: eu já vi.

Coordenador: por favor, que já viu teatro dê seus nomes. E diga onde assistiu.

1ª voz: meu nome é João

Coordenador: Onde você viu teatro, João?

1ª voz: no SESI, lá em São Paulo, na Avenida Paulista.

Coordenador: os outros? Tem mais três não é?

Voz de mulher: eu vi aqui mesmo na capela. Eu sou a Rosário, Maria do Rosário.

2ª voz: sou o companheiro da Rosário.

(risos)

2ª voz: vi aqui também. Quando vocês mesmos passaram por aqui. Era uma peça que falava da greve. Lembro bem o nome: Bumba, meu queixada. Eu tinha 14 anos. Sou o Zé. O Zé da Quitanda.

3ª voz: eu só vi uma vez. Foi aqui mesmo na Igreja. No tempo do padre Gregório. Faz uns vinte anos, isso. Foi com vocês mesmo do Olho Vivo.

Coordenador: Seu nome?

3ª voz: Sou o Lico. Mas me chamam de Becão, sabe? Eu jogava beque, sabe?

Coordenador: e vocês, depois dessa vez, viram outras vezes?

1ª voz: nunca mais.

João: não. Hoje é a segunda vez.

Maria: esta dos marinheiros é a segunda vez que vejo.

José: eu também, sabe? Acho que gostei mais da de hoje. Gostei muito do papagaio, sabe?

Observação: Num grupo de trezentas pessoas, 296 nunca tinham visto teatro. Uma tinha visto no SESI, em São Paulo. As outras três tinham visto uma vez o Olho Vivo, quando o grupo passou pelo local há mais ou menos vinte anos. (VIEIRA, 2015, p. 342)

Este relato é representativo de vários outros, onde César e Neri contam sobre suas experiências apresentando em comunidades onde a maioria do público nunca tinha assistido teatro. Os debates após o espetáculo, o momento de fala do público, possibilitam a troca de impressões sobre a peça e é considerado como um momento tão importante quanto à própria apresentação, pelo compartilhamento de experiências e a devolutiva do público sobre sua recepção.

4.2 Em busca de um teatro popular



Figura 48- Visitas de escola na sede do TUOV. Fonte: Arquivo documental do TUOV.

O termo “popular” empregado pelo Olho Vivo é descrito na introdução do livro “Em busca de um teatro popular”, como “um teatro desvinculado, desligado do teatro do sistema, do teatro do empresário, do teatro tradicional. Um teatro voltado para o

povo, que busque um público novo”³⁰. Esta publicação do grupo, que está atualmente na sua 5ª edição, tem como referência o título de um livro de Jerzy Grotowski “Em busca de um teatro pobre”³¹ onde o autor polonês cunha dois conceitos importantes para seu pensamento, que influenciou diversas correntes de teatro que vieram após esta publicação e que podem ser considerados como um subtexto das ações do TUOV: o teatro pobre e a encenação como ato de transgressão. O primeiro diz respeito à ideia de um teatro calcado na relação entre ator e espectador, retirando de cena os artifícios de efeito sobre o espectador que não fosse esta relação de comunhão direta, viva e irrepetível. O segundo termo se refere a seguir além dos limites individuais “desafiando realmente as tradições e mitos enraizados (tanto culturais quanto religiosos), através da comparação e do confronto com a experiência de cada um, que é, obviamente, determinada pela experiência coletiva da época.” (CUESTA, 2013, p. 96). Seu pensamento a respeito do teatro dá mais ênfase ao processo de pesquisa do que ao espetáculo.

O trabalho do TUOV se alicerça nestes paradigmas, seguindo os pressupostos de Grotowski, mas na busca por um teatro popular.

O conceito de “popular”, amplamente utilizado pelos integrantes no discurso sobre o grupo, compreende vários níveis de relações e resultam em diferentes práticas, mesclando noções objetivas e subjetivas. Um dos pontos fundamentais é a disponibilização de acesso ao teatro para o público que no geral não frequenta as salas de espetáculo e a possibilidade de qualquer pessoa poder participar do espetáculo (sem precisar de uma formação especializada e específica): o teatro feito pelo povo, para o povo aonde este se encontra. A linguagem, temática e o conteúdo do espetáculo também compõe este arsenal de um teatro popular, no sentido de buscar uma identificação com o público a partir de seu contexto social, conforme alguns ideais de Augusto Boal e de Paulo Freire.

³⁰ “TERRITÓRIO LIVRE DO TUOV”. Introdução à 1ª Edição. 1977. In: VIEIRA, César. Em Busca de um Teatro Popular: União e Olho Vivo comemorando seus 40 anos. 4ª Edição. São Paulo, FUNARTE, 2007, p.48-49.

³¹ Jerzy Grotowski (1933-1999) escritor polonês, considerado um dos grandes teatrólogos do século XX. Escreveu “Em busca de um teatro pobre” em 1965. Sua obra foi amplamente divulgada por Eugenio Barba (importante teatrólogo contemporâneo) a partir de 1968.

4.3 A encenação: entre atores e não atores

A escolha de uma temática a ser trabalhada nos espetáculos do TUOV passa por várias reuniões, onde os integrantes do grupo sugerem temas que lhe interessam discutir através do teatro, tendo como pressuposto básico ser um tema “relacionado à cultura popular e a favor das necessidades e aspirações populares (VIEIRA, 2015, p. 118-119).”

Discute-se sobre as aproximações entre os temas, diminuindo as opções até chegar a um consenso sobre o próximo trabalho. Depois desta fase os integrantes organizam “fichas dramáticas³²” onde farão um levantamento de ideias para a encenação, com sugestões de dramaturgia, música, cenário e argumento do espetáculo.

³² As fichas dramáticas são uma ferramenta desenvolvida pelo TUOV para a criação de sua dramaturgia.

FICHA ENREDO OU FICHA DE ESTRUTURA				
Nome: _____		Fonte: _____		Data: _____
(A) Conflito	(B) Personagem	(C) Cena	(D) Música	(E) Outros
A - CONFLITO				
Ideias em Conflito: _____ x _____ () Principal, ou () Secundário Época: _____ Descrição: _____				
B - PERSONAGEM				
Nome: _____ Gênero: _____ Descrição: _____ _____ Relevância para o tema: _____ _____				
C - CENA				
Época: _____ Personagens envolvidos: _____ Descrição: _____ _____ _____ _____				
D - MÚSICA				
Nome: _____ Época: _____ Letras: _____ _____ _____ Melodia (link): _____ Relação com o tema: _____				
E - OUTROS				
Outros (ex. figurino, cenário/ambiente, cores etc.) _____ _____ _____				

Figura 49- Modelo de Ficha Dramática distribuído na oficina de dramaturgia.

A escolha das referências práticas teatrais para a preparação dos atores para a montagem do espetáculo também buscam inspirações que se distinguem da formação convencional do teatro:

O Olho Vivo sempre tinha a referência da linguagem, sei lá de Stanislavski, Brecht e tal. Sempre teve essas referências, mas a prática mesmo ali era Capoeira, Bumba meu boi (...) então o Teatro vinha daí, pra mim, assim, né? Dalí que eu via o Teatro, ou... ou do metrô, do “busão”, do futebol, na vida mesmo, no cotidiano, onde a gente vai beber: “pô vou fazer um personagem, sei lá que é sisudo, idoso e manco”, ai você vai olhar: “puta, aquele cara ali!”, até perde a estação para olhar um pouco, né? Pra construir seu personagem. Ou nas manifestações populares mesmo, assim, porque o Olho Vivo, o trabalho corporal do Olho Vivo, sempre veio daí,

sabe? Os exercícios de teatro, por exemplo, "há o bastão, tipo carregar...", sei o que lá, mil exercícios bacanas de teatro eram pouco usados, assim, a maior parte era "pô vamo fazer uma capoeira, trabalhar o corpo na capoeira, agora a gente vai fazer o boi, como é a dança do boi?" porque todas essas manifestações tem uma riqueza corporal, assim, do movimento corporal enorme, danças muito bacanas, fora a riqueza de música, de indumentária e etc. acho que Olho Vivo bebe, sempre bebeu muito disso. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

A observação do cotidiano e de manifestações artísticas populares como o carnaval e o circo são fontes de inspirações para a escolha de uma linguagem do espetáculo, que tragam uma estética que dialogue com uma ética popular. César ressalta em entrevista que a temática das peças sempre traz uma discussão social e política, mas que não deve ser "panfletaria", sendo bem executada e trazendo também o elemento da diversão:

O povo tem direito a diversão, pô. Em Cuba você em um desfile na beira da Praia Malecon (...) você vê todos os tipos de arte exercida por 300 pessoas. Umas fazendo isso, outras fazendo aquilo é... é o camelô ator! Nós somos camelôs atores! Às vezes nós somos contadores de histórias... Agora, respeitando a criatividade popular, sem dúvida não dá pra fazer um texto do Sartre, por exemplo. Não vai funcionar, pô. Não tem nada contra o Sartre, o Sartre é um cara que tem posições bacanas, mas não funciona. O Bernard Shaw é um cara que a burguesia adora, é um pé no saco! Eu, por exemplo, detesto! Agora tem gente que... será que eu tô errado? Mas aí você tem que estar em outro local, com o mesmo elenco pra saber como funciona. Um espetáculo nosso na Vila Santa Catarina não tem nada a ver com um espetáculo chamado pela associação de mulheres lá... (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

Tendo como sistemática de organização os encontros somente aos finais de semana este processo de criação leva em media dois anos ou mais, para culminar na apresentação do espetáculo. Quando este estreia, ainda é necessário umas 15 apresentações com debates junto ao público para que este se estabilize em uma forma mais contínua, mas o grupo se coloca sempre aberto a modificações de acordo com a resposta do público ao espetáculo, fazendo testes, discutindo a funcionalidade da proposta e aprendendo com isso:

A estética do bairro não é a estética da Praça Roosevelt³³. Não é. E o que é que se pode fazer? Nós estamos aprendendo mais do que ensinando. Nossa função não é ensinar e também não é ficar de pés juntos, pegar qualquer tipo de coisa e encaixar. (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

É neste encontro com o público que se dá uma parte importante do processo pedagógico de ser um ator do TUOV, que é poder estar aberto a “jogar” com as condições do lugar, criando soluções para o espetáculo conforme as necessidades do ambiente, pensando na qualidade de interação com o público:

Aprendemos muito com o bairro... Desde o espetáculo que reduz o tempo, tira os silêncios, coloca mais cor, mais música e brinca com o público, no sentido de estar mais junto a ele, sabe? Coloca o ator no meio da plateia, hoje até se inventa mais sobre isso, mas era uma coisa que não era uma linguagem comum, né? Antigamente a linguagem era aquela: palco italiano... (...)

"ah, não tem luz?" então bota o carro, vira o carro e põe ali ligação. "Ah não tem palco? então faz no chão!", "ah mais aqui no chão os vizinhos vão chegar!", "ah, amarra umas mesinha do boteco uma na outra e a gente sobe em cima e faz", assim sabe? "ah, mas aqui é um banheiro?", "Ah, tudo bem a gente faz as pessoas subir na privada e a gente faz do lado de cá..." sabe? Essa coisa... Altar... fizemos muito em altar de igreja, assim, salão paroquial sabe? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Pô, eu penso em mil coisas de soluções... (...) Tem esses macetes. Pegar um carro e ficar numa rua quando você chega no bairro (...) você pega um alto falante sobe em cima de um caminhão e você consegue jogar no mínimo cinquenta “cara” [de público]. E fala umas loucuras “lindas mulheres!” “o cão que fala francês!” Pensar em outras coisas funciona também. A funcionalidade é muito importante, quando se colocava cordas no chão pra se delimitar o espaço. Daqui a pouco alguém falava “porra, qual é?” sinônimo de precisão!”, “ah vamos arrancar então” E tem coisa que vem assim pra ser discutida entendeu? Pra manter sempre em ebulição... (...).

³³ Praça famosa por atividades artísticas localizada na zona central da cidade de São Paulo. Nos anos 50 e 60 era frequentada por artistas pertencentes ao movimento artístico musical de MPB, tendo desde então uma concentração boemia artística neste local.

É importante quando você se preocupa em uma praça onde não tem bancos, (...) você tem que pensar que o público vai ficar ali durante uma hora, vai se cansar, vai ter mil motivos pra se distrair e tem que ser pensado o espetáculo antes dele começar, sem dúvida, ele tem que ter banquinhos, que são baratos. Puta é cinco pau um banquinho de plástico, pô! De vez em quando roubam, paciência... (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

A partir desta interação cuidadosa com a comunidade de bairro, algumas pessoas do público se aproximaram tanto que passaram a integrar os trabalhos do grupo, o que reforçou seu destaque em relação aos demais grupos de sua época, possibilitando um aprofundamento em sua pesquisa sobre o teatro popular. Dentro desta perspectiva de troca de interação face a face com o público, o antes e o depois dos espetáculos são momentos fundamentais para o estabelecimento de confiança que permite uma relação intersubjetiva de reciprocidade que se dá pelo trabalho em conjunto, que é frisado como aprendizado:

Então não tinha aquela coisa "ah, olha os artistas estão ali", não vocês fazem isso, vocês sabem como é! Então "ah tá trabalhando ali com os peludos", como a gente fala no circo, "os peludos estão lá trabalhando e os artistas esperando" não, os atores estão montando e falando "ah... quebrei o dedo tem em negócio aí pra mim enrolar? - tem essa folha ai ó, pega essa folha..." sabe? E assim vai e aí... então eu lembro que pra mim era muito legal essa relação, sabe? Conheci a molecada da minha idade no bairro lá e fica e nessa correria jogando bola, trazendo a molecada pra ajudar a montar, sabe? Fazer esse meio de campo também... (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

4.4 Teatro como meio e não o fim

Em outra passagem do livro “Em busca de um teatro popular” César escreve, e reitera pessoalmente em muitos eventos do grupo, que “O teatro foi o meio que escolhemos para participar. O meio para dizer presente. O meio para lutar pela transformação da sociedade. A forma de integrarmos-nos no processo de

emancipação do homem.” (CÉSAR, 2007, p.48). Nesta perspectiva, ligada aos ideais socialistas difundidos à época de criação do grupo, o trabalho realizado dentro do Olho Vivo busca abranger o indivíduo em sua totalidade, propondo que seu método pedagógico também se coloque como um meio para esta transformação, tanto no processo de ensino/aprendizado do trabalho teatral em si de forma objetiva (atuação, cenografia, iluminação, criação de dramaturgia, etc.), na forma de organização e decisões sobre passos do grupo, quanto na esfera subjetiva, no processo de aderência a uma ética e estética que permita uma outra relação social entre seus integrantes e destes com o público.

Esta proposta pedagógica, que pude perceber no decorrer das oficinas realizadas, tem como influência os escritos de Paulo Freire e Augusto Boal, que quase na mesma época lançaram seus respectivos livros: *Pedagogia do Oprimido* e *Teatro do Oprimido*, onde traziam a discussão sobre a importância da educação como forma de instrumentalizar os indivíduos, dentro de uma sociedade desigual economicamente, para que tivessem autonomia enquanto cidadãos. Estes autores pautavam que a forma de concretizar isto teria que, necessariamente, passar por um processo de entendimento da existência de uma estrutura de classes, dividida entre dominantes e dominados, e de que cada ser humano deve ser ator de seu processo histórico, buscando transformar a estrutura social a partir de seu contexto. Assim como Freire vai alertar sobre a educação tradicional da classe dominante que visa manter sua dominação, Boal vai trazer em seu livro *A Estética do Oprimido*, que há uma estética também dominante “esta aliena o indivíduo da produção da sua arte e da sua cultura, e do exercício criativo de todas as formas de Pensamento Sensível. Reduz indivíduos, potencialmente criadores, à condição de espectadores. A castração estética vulnerabiliza a cidadania.” (BOAL, 2009, p.15), desta forma é preciso criar uma nova noção estética na qual os oprimidos possam se identificar como protagonistas.

Foi também por esta busca de uma nova estética que o TUOV não aderiu à profissionalização de seus membros e evitou a inserção no mercado da arte, para ter autonomia nesta pesquisa de linguagem. Como consequência disso o desenvolvimento das atividades do grupo se vê cerceado pelo que César chama de censura econômica, já que o produto final de seu trabalho difere da estética dominante valorizada economicamente.

Hoje em dia o grupo concorre com os demais grupos profissionais em editais públicos da cidade por terem sua trajetória reconhecidamente importante para o teatro brasileiro, mas isso é bem mais recente em sua história³⁴.

O fato do grupo não contar com um subsídio frequente e não preconizar o sustento de seus integrantes pelo teatro trazem dificuldades na manutenção de seu elenco, ainda que muitos integrantes tenham permanecido por 20, 30 anos no grupo.

Ao longo destes últimos 50 anos os integrantes do grupo, provenientes de camadas populares e trabalhadores de outros ramos que não o teatro, aprendem o ofício teatral e aderem a um determinado estilo de vida que pode ser caracterizado como engajado, militante e voluntário, o que acaba por trazer muitos dramas para o coletivo e sua manutenção: a rotatividade de pessoas, o abandono do ofício teatral para se dedicar a outras atividades remuneradas ou a profissionalização teatral, e o abandono do grupo. Por outro lado a experiência vivenciada pelos integrantes deste coletivo permite um acesso a bens culturais e aos meios de produção destes que parece ser incomum em suas trajetórias sociais, e em alguns casos esta experiência é estendida aos outros colegas de profissão ou familiares, de forma que há um processo de subjetivação importante na aderência a este tipo de prática e estilo de vida (e uma incorporação de novos capitais culturais e simbólicos).

Cesinha comenta a influência que a convivência com o teatro teve em seu cotidiano e como isso afetou outras pessoas de seu meio social:

Eu fui estudar em colégio de freira. Eu era um estranho assim lá, eu era o único cara de cabelos compridos da escola, sabe? Tipo o único cara que gostava de tocar samba e essas coisas, levava um pandeiro pra escola... Hoje eu acho super legal, porque eu vejo amigos meus... Inclusive ontem eu encontrei a esposa de um amigo meu tava lá né? Anteontem no samba [do Bule]. Ele não tocava nada, nunca tinha visto um instrumento na vida. Eu levava o pandeiro [para escola] a gente começou a tocar junto, e hoje ele é um baita músico. Ele toca dez mil vezes melhor que eu, sabe? Tá fazendo coisas bacanas pra caramba, um projeto super bacana, sabe? uma baita música, e eu vejo que o Olho Vivo me passou uma coisa, eu fui lá no colégio de freira e passei pra ele, sabe? Aquilo não tinha nada a ver, nunca

³⁴ O Programa de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo que é uma das maiores políticas públicas na atualidade só teve início a partir dos anos 2002, assim como o PROAC- Programa de Ação Cultural que teve sua implementação em 2006.

que ele ia pegar aquilo na vida. Ia acontecer na vida dele de acabar fazendo outra coisa, sabe? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Em outro momento ele relata como esta influência de aproximação a manifestação artística do teatro serviu de inspiração a pessoas do público que assistiam as apresentações do TUOV nos bairros de periferia, possibilitando uma nova experiência que se torna marcante, tanto pelo contato com o aparato artístico (instrumentos, figurinos) que encantam pela poética e estética apresentada, quanto pela temática que traz discussões a respeito do momento social vivido pelo país e narrado teatralmente:

O Gil Teixeira foi iluminador do grupo muitos anos, foi do Folias³⁵ também. Uma carreira enorme, (...) Uma carreira bem bacana e ele conta né, também que quando ele era criança, depois de muitos anos foi fazer parte do grupo, sabe? Quando ele era criança no bairro dele o grupo passou lá, aí o grupo falou de coisas que tinham a ver com a ditadura e ele descobriu que o país onde ele vivia estava em ditadura e ele nem sabia. Aí isso norteou a vida dele, aí depois quando ele tava com 40 anos ele entrou no grupo assim... Bem legal... Uma história bem marcante. (...) Quantas pessoas a gente não passou pelo bairro e aconteceu isso, sabe? Eu citei o exemplo do Gil... Milhares de pessoas, sei lá quantas pessoas que a gente sabe, que volta depois de muito tempo no bairro e diz [pra nós] "oh sabe aquela música? agora eu toco violão por causa daquela música" aí toca a música, sabe? Isso é muito, muito legal super gratificante. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Além de disponibilizar o acesso dos meios de produção artística englobar o espectador como ator, o conteúdo dos trabalhos do TUOV traz a dimensão pedagógica de discussão de elementos da história do Brasil sob o viés da literatura de cordel, tornando uma discussão política e complexa acessível aos espectadores, mas sem com isso simplificar o debate. O uso de alegorias nos espetáculos é recorrente, e joga com o universo do folclore e das manifestações populares:

³⁵ O Grupo Folias d'Arte se forma em 1997, quando um grupo de artistas paulistas recebe o Prêmio Estímulo Flávio Rangel, do governo do Estado de São Paulo, para produzir a montagem do espetáculo *Folias Fellinianas*, texto inspirado na atmosfera onírica do cineasta italiano Federico Fellini. Voltado para o teatro político. Adapta textos clássicos e cria dramaturgia própria com o objetivo de criticar os problemas da sociedade contemporânea. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo407427/folias-darte>

As peças sempre foram feitas com base num texto que conta uma história escolhida, um fato, né? Como, sei lá a Greve de Perús do grande ABC aqui do Lula e tal, que a gente contou no "bumba meu queixada" contando através de uma manifestação popular, então nesse caso foi o bumba meu boi. Eu contava a greve através do Bumba meu boi, aí a ideia do "Zebedeu" que era e guerra de Canudos contada através do circo. Sempre aliando essas duas coisas, o "Barbosinha" que era a vida do Adoniram contada através do jogo de futebol e assim vai "U Juãos i os Magalis" que conta aquele episódio quando os americanos, em 1907, queriam fundar uma república americana no Brasil, um fato que ninguém conhece, não acha em livro nenhum de história e, porra, explica muita coisa, assim, muito facilmente, sabe? Porque é muito simples de explicar é o que a gente vive hoje aí com o domínio americano, sabe, né? Depois Alcântara e tudo mais... (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Nos espetáculos os personagens principais são figuras populares, que tenham identificação com os indivíduos das classes mais desfavorecidas: trabalhadores informais, negros, indígenas, o povo. Para protagonizá-los o grupo escolhe atores que também tenham estas características, trazendo uma inversão do papel social que estes desempenham no cotidiano. Esta inversão pode ser aproximada dos escritos de Turner (1974) a respeito da estrutura do ritual no sentido que o ator pode ser considerado como em um estado de liminaridade no espetáculo, escapando da "rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições no espaço social: estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial" (TURNER, 1974, p. 117). O ator que antes estava na condição de coadjuvante ou subalternizado na sociedade assume o protagonismo e a partir da condição liminar de seu personagem e se torna sujeito da história que constrói. O grupo serve então, nesta aproximação, como espécie de *communitas*³⁶, uma anti-estrutura constituída pelos vínculos entre indivíduos que compartilham a condição liminar, enquanto sujeitos que experimentam uma relação de horizontalidade dentro do TUOV e uma relação estratificada fora dele, numa suspensão momentânea da ordem social:

³⁶ "Essencialmente, a "communitas" consiste em uma relação entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Estes indivíduos não estão segmentados em função e posições sociais, porém, defrontam-se uns com os outros, mais propriamente à maneira do "Eu e Tu" de Martin Buber". (Turner, 1974, p. 161).

No espelho mágico de uma experiência liminar, a sociedade pode ver-se a si mesma a partir de múltiplos ângulos, experimentando, num estado de subjuntividade, com as formas alteradas do ser. No espelho da anti-estrutura, figuras vistas como estruturalmente poderosas podem mostrar-se como sendo extremamente frágeis. Inversamente, personagens estruturalmente frágeis transformam-se em seres de extraordinário poder (TURNER, apud DAWSEY, 2005, p.166).

Mas se podemos trazer Turner para pensar esta inversão a partir da teoria sobre os rituais, percebendo o teatro como um momento liminar na vida destes sujeitos, podemos avançar junto com a teoria turneriana da performance nesta reflexão a respeito da relação com que este grupo realiza com seu público, fazendo desta experiência um momento de trocas subjetivas e simbólicas mais densas.

4.5 Teatro é isso: a arte de nos vermos vendo³⁷

É no diálogo de Turner (2008) com Goffman (1999) e Schechner (apud Silva, 2005) que a teoria do ritual se adensa para uma antropologia da performance. Schechner vai propor uma ruptura com a teoria de Turner afirmando que não existe distinção entre rito e teatro (que para Turner estão divididas a partir das categorias de sagrado/ profano), mas que ambos são da mesma natureza por serem performances, e podem ser classificadas enquanto atividades performáticas de eficácia ou de entretenimento: “dependendo das circunstâncias, ocasião, lugar e, principalmente, o tipo de envolvimento da audiência. Rito pode ser visto como teatro e vice-versa” (SCHECHNER, 1985 apud SILVA, 2005, p.50).

Em uma perspectiva de inspiração pós-moderna, que pensa as categorias sociais flexíveis e manipuláveis conforme fala Rubens Alves Silva, em referência a Turner, é que a performance se adentra no estudo das sociedades complexas:

Buscando um “deslocamento do olhar” antropológico para fenômenos de anti-estrutura e situações liminares e/ou liminóides representadas pelas performances que irrompem o fluxo da vida cotidiana, propiciando aos

³⁷ Frase de Augusto Boal (2008)

atores sociais a possibilidade de tomarem distância dos papéis normativos e, numa atitude de reflexividade, repensar a própria estrutura social ou mesmo refazê-la. (SILVA, 2005, p. 43)

Desta forma a performance se torna experiência, compartilhada entre os performers e entre eles e sua audiência em um duplo movimento processual de reconfiguração identitária a partir desta reflexividade. Schechner relaciona aos conceitos de *transformation* e *transportation* como partes integrantes do que ele entende como performance, num movimento *continuum* do ritual ao teatro e vice-versa. Percebo estas duas noções como relacionadas ao efeito que o TUOV produz pelo seu método de trabalho, de forma a criar um *campo de possibilidades* para seu projeto de transformação da estrutura social, fortalecendo e adensando seu aspecto contra hegemônico - de se opor a uma lógica capitalista da indústria cultural onde o teatro resulta em uma mercadoria - e atuar como uma forma de emancipação humana, agindo no campo intersubjetivo, na relação que a performance produz de compartilhamento de uma experiência transformadora onde audiência e performer experimentam um momento de liminaridade.

O conceito de *transportation* refere-se tanto ao performer quanto a sua audiência, sendo ao primeiro ligado ao ato de assumir uma personagem durante a performance e ao seu final reassumir seu papel social e sua identidade pessoal na vida cotidiana. Assim diante de si e de sua audiência se apresenta como um duplo, onde é “um não-eu e não não-eu” (SCHECHNER, 1985 apud SILVA, 2005, p. 51). A audiência também experimenta este ser outro na medida em que participar de uma performance também é ser levado a um outro lugar e “penetrar os espaços reservados, físicos e simbólicos de um ‘mundo recriado’ momentaneamente (...) tornando-se outro sem deixar de ser a si mesmo”.

Já a noção de *transformation*, que também se aplica ao ator e seu público, é considerada por Schechner um desdobramento da performance e trata de uma experiência reflexiva que pode ter caráter permanente, no sentido de desenvolver uma “consciência crítica de si mesmo e do mundo lá fora ou da realidade social em que esta inserido” (SCHECHNER, 1985 apud SILVA, 2005, p. 50).

Neste mundo recriado na performance a relação entre audiência e performer traz a tona simultaneamente um não-eu e eu não não-eu. Estas ações de reflexão e reflexividade estão em consonância aos estudos de Dawsey (2014) em diálogo com

Brecht e Benjamin, quando aproxima a antropologia ao teatro na discussão do teatro épico, que traz ao espectador um distanciamento da ação da intriga através da narrativa épica, em contraposição ao teatro dos moldes tradicionais clássicos, alicerçado no drama, que engloba o espectador em uma identificação psicológica com a personagem. Desta forma podemos traçar uma relação entre a reflexividade e distanciamento como efeito teatral nos espetáculos do TUOV, quebrando a ilusão dramática psicológica, mas também o distanciamento reflexivo da condição social dos atores (não-atores) com a condição social dos espectadores (também não atores, mas ao mesmo tempo atores em potencial) em uma troca de subjetividades e jogo de alteridades:

Eu comecei a perceber que o Olho Vivo tem essa questão do cara que está em cena é o cara do público e o cara do público é o cara que está em cena, eles podem trocar de papel ali em um piscar de olhos, sabe? Aquele cara da plateia vai ver que o ator não é uma cara diferente dele é um igual a ele, assim, seja na cor, nos trejeitos, nas vestimentas é um ser humano igual a ele, não tem essa diferença, principalmente porque o grupo tem essa coisa de todo mundo faz tudo. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Assim esta experiência de liminaridade na performance traz um efeito de espelho mágico que, segundo Dawsey (2006) em referência a Turner: “não é um simples espelhamento do real. Instaura-se nesses momentos um modo subjuntivo (como se) de situar-se em relação ao mundo”. Nessa perspectiva o encontro entre ator e espectador no teatro do TUOV produz uma possibilidade de “re-ver” a realidade social de forma crítica, reflexiva e passível de mudança:

O Olho Vivo tem um poder de transformação muito grande. Não só atua no fazer teatro pra comunidade, que nunca viu teatro. Isso já é transformador por si só, independente do tema que tá trazendo ali. Ele trabalha com temas que são emancipadores, que botam o povo como sujeito ali mesmo, ou seja, é possível você, carinha, fazer uma transformação: “cara, esse cara fez! esse cara fez! esse cara fez!”, independente se ele sabe se o nome do cara, se é João Cândido e quem foi João Cândido ou não. Mas ele vê ali na cena que um tal de João, negro, fez um bagulho bacana. Então ele que se chama João também pode fazer um bagulho bacana, sabe? (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho pretendi entrelaçar diferentes fios que compõe a memória a respeito do Olho Vivo, no intuito de perceber onde estes se rompiam, e amarravam, onde se faziam os nós de sua continuidade. No trilhar deste caminho fui me sentindo mais densa, pesada, atravessada por histórias e memórias que se servem de mim neste momento para serem contadas. Inspirada por uma etnografia da duração (ECKERT e ROCHA, 2013), na busca por entender como as práticas do TUOV duram, percebi, ao final deste texto, da minha narrativa, o sentido, o encontro da mesmidade e da ipseidade na reconfiguração (RICOEUR, 1991), que é o fechamento do sentido que só é completado pelo outro, o leitor. Nas malhas desta trama do tempo, eu também componho este fio de duração, ou sou composta por ele.

Partindo da memória desta trajetória social peculiar do Teatro Popular União e Olho Vivo, dentro de uma cidade em expansão, e de uma memória deste reordenamento da vida frente a estas transformações urbanas (MAGNANI, 2008), podemos perceber uma complexa dinâmica social que se mantém e se transforma no espaço e no tempo, gerando tensões e conflitos, onde os indivíduos traçam seus projetos de vida.

Na análise do campo de possibilidades criado a partir de momentos históricos da vida política e social, através das trajetórias sociais e narrativas biográficas (ECKERT e ROCHA, 2013) dos indivíduos deste grupo, podemos ter pistas de como estes sujeitos agenciam suas práticas em torno da memória de seu fazer teatral como uma construção de projeto coletivo que comporta um estilo de vida (VELHO, 1994) e uma adesão a um *ethos* de trabalho comunitário e artístico.

Se por um lado, como afirma Simmel (2005), a cidade é o espaço do conflito e da fragmentação do indivíduo, tornando-o uma peça na produção monetária, onde todos estão imersos. Por outro os integrantes deste grupo, em especial as figuras de Idibal e Neri, criaram estratégias de resistência onde puderam estabelecer outra forma de convivência que segue a duração de uma vida comunitária pautada pela construção subjetiva de suas relações calcadas na afetividade e na solidariedade, e que remete à vida que vivenciaram quando ainda não estava colocada a grandeza da metrópole paulista. Por mais que compartilhem, nos outros âmbitos de suas

vidas, as condições *blasés* que os demais cidadãos, (no transporte, em seus empregos cotidianos), eles possibilitaram a si e aos demais integrantes a experiência de um estilo de vida que se pauta por uma lógica distinta das relações mercantis da individualização e fragmentação. Segundo Gilberto Velho, somente no mundo urbano isso é possível, esta coexistência de diferentes mundos e províncias de significados:

Através do acionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos- portanto, a universos simbólicos diferenciados- que os indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos (...) porque fazem parte, eles próprios do processo de construção social da realidade. (VELHO, 2013, p.30)

São Paulo por ser uma das grandes metrópoles contemporâneas, possibilita em seu interior a existência de contextos sociais contraditórios e complementares, que se conjugam e se justapõem no cotidiano. Da mesma forma que isso traz conflitos e disputas, pela multiplicidade de interesses divergentes, também abre margem para que a reconstrução dos indivíduos se efetue a partir de um múltiplo pertencimento, onde seja possível vincular sua existência a distintos grupos de referência, num jogo entre unidade e fragmentação (VELHO, 2013). Neste processo dialético o potencial de metamorfose dos indivíduos, acionados nas passagens entre diferentes domínios e experiências possibilita uma duração de si através dos projetos de vida construídos a partir de campos de possibilidades, forjados a partir de determinados contextos históricos e sociais.

O projeto como “conduta organizada para atingir finalidades específicas” (VELHO, 2013) surge como uma duração feliz de si através do tempo,

O grupo não existia ainda, mas começa a ter as ligações com os Centros Populares de Cultura e com o Arena que... incipiente ainda né? Mas daí com o Boal... o Boal foi meu professor na escola de arte dramática, foi meu professor e depois eu fui advogado dele, um negócio muito, muito engraçado. E eu brincava muito com o Boal, né? Ele ficou muito puto comigo entre aspas, (...) agente entrava na sala de aula antes de começar a lição fazia um puta distintivo do Corinthians e falava “Esse é o verdadeiro teatro popular” não existia Olho Vivo ainda, uma premonição maluca. Ele chegava olhava pro público, bastante puto, pegava, não comentava,

apagava tudo e ia em frente. E isso marcou muito, um negócio maluco eu ser advogado dele, pô! Foi meu professor. (...), sem sombra de dúvida, o Olho Vivo é filho do Boal, o Teatro de Arena e os Centros Populares de Cultura, sem sombra de dúvida, isso... o Boal colocou um monte de coisa que a gente praticou, coisas que a gente não praticou, mas, sem dúvida é o filão paterno do Olho Vivo onde a gente recebeu todo esse ensinamento, triturou isso daí e ficou no bairro. (PIVETTA, Idibal. Entrevista em 30 de novembro de 2016).

No primeiro capítulo explanei a respeito de escolhas metodológicas e teóricas que me propiciaram um olhar para o TUOV, seus integrantes e suas relações, que me permitisse ver além do discurso oficial da história deste teatro, buscando perceber através da memória das práticas de seus integrantes uma duração de si frente às rupturas de sua trajetória. Descrevendo minha inserção no campo da antropologia e também do teatro, delineei minha experiência de incursão nesta pesquisa como ancorada também nas minhas memórias enquanto atriz e enquanto pesquisadora de manifestações artísticas teatrais pela via antropológica. Este lugar de fala e de escuta me possibilitou uma qualidade de interação densa, onde pude perceber de *perto* e de *dentro* (MAGNANI, 2002) a dinâmica de manutenção dos laços sociais deste coletivo e assim adentrar nas camadas de tempo de suas narrativas biográficas.

No segundo capítulo apresentei a cidade de São Paulo que conheci através da prática teatral do TUOV. Com a suposição de que a dinâmica peculiar desta cidade produz efeitos também peculiares na construção subjetiva de seus habitantes, percorri a cidade atenta às práticas cotidianas dos indivíduos, tentando contrastar as relações que percebia no dia a dia da metrópole, com a memória de meus interlocutores mais velhos que narravam uma cidade que diferia da atual em mais de cinquenta anos. Percebendo a sede do TUOV como um ponto de intersecção entre províncias de significados distintas, busquei refletir sobre as diferentes percepções de temporalidade que se ligavam a estar dentro ou a estar fora daquele ambiente. Desenhava-se aqui uma relação de afetividade positiva com o espaço da sede do teatro, que se contrapunha ao ambiente hostil exterior, trazendo uma busca por uma distensão do tempo, pela permanência neste espaço. Percebi que, além da ambiência fisicamente distinta da sede, que possibilitava o acesso a um cenário atípico da cidade, com uma série de elementos que a tornavam

agradável – pátio, árvores, gramado- eram, fundamentalmente as relações de interação, de troca e solidariedade que aconteciam naquele espaço que conformavam uma percepção de uma temporalidade tranquila, que se colocava em oposição à impessoalidade e o anonimato do tempo apressado da cidade.

Como interlocutor deste capítulo eu escolhi o Cesinha, para falar sobre a cidade de São Paulo nos dias atuais. Sendo ele filho de Idibal e integrante do grupo desde seu nascimento ele teve sua trajetória social construída em um campo de possibilidades muito distinto da geração dos fundadores do TUOV. Diferindo em idade de seu pai aproximadamente 50 anos, Cesinha pode ser considerado como o filho da grande cidade. Embora sua formação tenha se dado no contexto de São Paulo consolidada já como metrópole, o fato de ter sido inserido, desde muito jovem, no projeto teatral coletivo de seu pai, trouxe a ele a possibilidade de alargamento de sua experiência de classe junto ao TUOV, transitando entre distintas esferas sociais e adquirindo uma consciência crítica a respeito das desigualdades sociais e do papel da arte como forma de consumo.

É no terceiro capítulo que as figuras de Neri e César se destacam, trazendo suas narrativas biográficas entrelaçadas à memória da cidade de São Paulo e do teatro brasileiro. Acompanhando as transformações urbanas que ocorriam a sua volta, bem como os reflexos de uma nova organização social pautada pelo ritmo do trabalho na consolidação do sistema capitalista, estes jovens serão testemunhas de alterações drásticas no ritmo da vida cotidiana que trarão consequências importantes para suas vidas e para o país. Frente à turbulência da ditadura eles participarão de uma mudança paradigmática no campo artístico nacional, construindo um projeto de vida calcado nos ideais comunitários, de inspiração socialista, que através de seu potencial de metamorfose diante destas transformações, se erguerá como uma potente resistência ao Regime Ditatorial e as relações sociais pautadas pela lógica de mercado. Inseridos na contemporaneidade das discussões políticas e sociais de sua época, estes dois indivíduos trilharão uma busca por uma relação menos desigual entre os indivíduos, buscando a emancipação humana através do teatro.

No último capítulo descrevo como, a partir de escolhas e readequações no projeto coletivo e na criação de um campo de possibilidades calcado na continuidade de uma linha teatral específica, o TUOV dá prosseguimento a seus ideais libertários fazendo do teatro um momento de encontro e partilha de uma

forma sensível de estar no mundo, que permite uma duração através do tempo, se afirmando como um grupo de teatro contra hegemônico por suas práticas internas e externas.

Quando estes senhores chegaram à cidade de São Paulo em meados do século XX a transformação de um campo de possibilidades estava em plena atuação, trazendo para a experiência individual uma necessidade de construir um projeto de vida que se ajustasse a esta nova lógica. Buscando uma não ruptura drástica de suas trajetórias até então, estes senhores encontraram no fazer artístico de caráter engajado e político uma forma de duração de si. Mas mesmo o campo artístico que parecia propício para a continuidade de um projeto pessoal se tornou hostil, no sentido da irrupção de um contexto ditatorial que marcou deserções forçadas e voluntárias, e onde uma nova possibilidade se abriu: a indústria cultural que absorveu muitos de seus contemporâneos. A continuidade de seus pressupostos frente a isso se tornou uma resistência, que longe de ser ingênua foi “maliciosa” pelo potencial de metamorfose que continha e que desenvolveu.

Se seguirmos pela condução dos fios da linhagem teatral em que o TUOV se insere, retomando não somente o movimento do teatro nacional brasileiro, mas a linha de pesquisa sobre o teatro político com Brecht, Piscator e Benjamin e a discussão sobre teatro como comunhão de Grotowski, percebemos que a prática do TUOV transpassa um movimento de época. Seja por ir além destas discussões, incluindo preocupações posteriores sobre a cultura popular, como também ressignificando este debate pelo seu trabalho prático junto às comunidades de bairro, adicionando a uma tradição de teatro político sua marca.

Agindo a partir do ideal de transformação da sociedade o Olho Vivo busca que seu trabalho externo (o espetáculo) e o interno (sua organização) sejam parte deste processo de emancipação. Se como afirma Peregrino, a atuação do grupo pode ser encarada como contra hegemônica por se colocar a margem do sistema capitalista da indústria cultural, em sua prática cotidiana interna também percebo este mesmo movimento de se contrapor a lógica social mais ampla, no sentido em que estes indivíduos estabelecem uma proposição organizativa que difere das relações individualizantes, anônimas e blasés da grande cidade, buscando uma temporalidade do viver coletivo.

Por se manter como um grupo de teatro amador, o TUOV consegue não se submeter à lógica mercantil da arte profissional, e esta prerrogativa acarreta uma

experiência peculiar no que se refere à relação com o trabalho. Se por um lado o dia a dia profissional fora do TUOV traz uma relação de obrigação pela necessidade da geração de renda pessoal, por outro lado, o ofício dentro do TUOV traz uma possibilidade de conjugar o lazer e a autonomia.

Aos poucos fui conhecendo uma outra cidade, aquela da narrativa de meus interlocutores, que remetia há outros tempos e outras condições de vida. O teatro que é feito hoje por eles não existia, e São Paulo estava se tornando ainda uma grande metrópole. A obra temporal da/na cidade foi sendo criada com a crescente participação de indivíduos nas esferas de discussão política e cultural, criando um outro campo de possibilidades para a emergência de uma nova cidade e de um novo teatro.

Hoje em um final de semana em São Paulo, chega a ter mais de 100 espetáculos no mesmo dia. Nas falas de Neri e Idibal, nos anos 60 o teatro era um acontecimento especial, que reunia muitas pessoas. Foi nesta época que a televisão se consolidou como veículo de massa, e o Estado assumiu a dinâmica de empreendedor cultural. Isto modificou muito o campo artístico na cidade e no país, dando um papel diferenciado para o artista. Desde sua fundação o TUOV se orgulha de se considerar um teatro amador, subvencionando suas apresentações em bairros periféricos da cidade com a tática “Robin Hood”. Longe de parecer uma fórmula estagnada no tempo, o grupo consegue manter seus ideais éticos e estéticos ainda nos dias de hoje, conservando um ideal forjado nas práticas comunitárias de encontro face a face, mesmo na torre de babel que é São Paulo.

Quando iniciei minha pesquisa, achei que tudo que eu precisava era esta lá no teatro, acompanhando as atividades do grupo. Mas percebi, que somente entrando nos meandros da cotidianidade foi possível ver o contraste de situações, de relações interpessoais. No trajeto do transporte público via as casas, cinzas, cortiços onde moram uma infinidade de pessoas. Ao adentrar a sede do TUOV, com suas árvores e seu grande pátio, percebi que ali existe algo raro na cidade: o espaço para o ócio, para o desenvolvimento da subjetividade e para a imaginação. A sede é quase um mito de origem, um retorno à vida tranquila e simples.

Em todos os encontros que presenciei participei dos momentos onde a fala era requerida por todos. Mesmo que isso tomasse todo o tempo da atividade que estava programada. Penso em como Simmel pensaria neste “atraso de relógios”, nesta decalagem de tempo tão abrupta no meio da metrópole. E embora pareça um

clima mágico de felicidade e comunhão, percebi, inspirada na etnografia da duração, que as práticas deste grupo são ensinadas e apreendidas no cotidiano de atuação, na convivência. A proposta de ideal comunitário, potencializada nas figuras destes dois senhores se faz presente nas suas narrativas biográficas dirigidas ao grupo mais jovem, e retomadas a cada instante. A determinação de que estão sempre “dispostos a começar tudo de novo” encanta os mais jovens. São homens que levaram ao pé da letra seu projeto de vida como projeto coletivo. E ergueram uma grande obra poética de resistência ao tempo avassalador da cidade grande.

REFERÊNCIAS:

AGIER, Michel. Do direito à cidade ao fazer cidade: o antropólogo, a margem e o centro. *Mana*, 21(3): 483-498, 2015.

ARANTES, Augusto. Paisagens paulistanas: transformações do espaço público. Campinas: Ed. Da Unicamp, 2000.

BACHELARD, G. A Filosofia do Não; O Novo Espírito Científico; A Poética do Espaço. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Traduções de Joaquim José Moura Ramos. (et. Al.) – 2 ed., Os Pensadores – São Paulo, Editora Abril Cultural, 1984.

BACHELARD, Gaston. A dialética da duração. São Paulo: Editora Ática, 1988.

BARBA, Eugenio. A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1994.

BARBA, Eugenio. A terá de cinzas e diamantes. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio (Org.). Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985.

BOAL, Augusto. A estética do oprimido. - Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2008.

BOURDIEU, Pierre. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP, 2007.

BOURDIEU, Pierre. A profissão de sociólogo. Segunda Parte – A construção do objeto. Petrópolis: Vozes, 2002.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas, SP: Papyrus, 1996.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo. 3. ed. São Paulo: Paralelo 15, 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto; VÍCTORA, Ceres; OLIVEN, Ruben George; MACIEL, Maria Eunice; ORO, Ari Pedro (org.): Antropologia e ética: o debate atual no Brasil. Niterói: Editora UFF, 2004.

CARONE, Edgar. Movimento operário no Brasil (1877-1944). 2. ed. São Paulo: Difel, 1984.

COELHO, M. C.; Rezende, C. Introdução. O campo da antropologia das emoções. In: Coelho, M; Rezende, C. (org) Cultura e sentimento-ensaios em antropologia das emoções. Rio de Janeiro: Contra Capa / faperj, 2011.

COLLAÇO, Vera Regina Martins. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. In: XXV Simpósio Nacional de História, 2009, Fortaleza. Anais do Simpósio Nacional de História. Fortaleza - CE: ANPUH, 2009. p. 01-12.

CRUZ, Pamela Peregrino da. A relação/tensão entre arte e capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra hegemônicos (1990-2010). Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2012.

CUESTA, Jairo; SLOWIAK, James. Jerzy Grotowski. São Paulo: É Realizações, 2013 (Coleção Grotowski).

DAWSEY, John C. (2005). Victor Turner e antropologia da experiência. Cadernos de Campo, 13, p. 163-176.

DAWSEY, John Cowart. O Teatro dos Bóias-Frias?: Diários de antropologia e teatro. São Paulo: Terceiro Nome, 2014.

DAWSEY, John C. (2006). "O Teatro em Aparecida: a santa e a lobisomem". Mana – Estudos de Antropologia Social 12(1): 135-150.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano. Vol. 1 artes de fazer. Petrópolis: Ed. Vozes, 2011.

DUMONT, LOUIS. O Individualismo: uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro: RACCO, 2000.

ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O Tempo e a Cidade. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.

ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia da Duração – Antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavisual, 2013.

FABIAN, Johannes. O tempo e o outro emergente. In: _____. O tempo e o outro: como a antropologia estabelece seu objeto. Petrópolis: Vozes, 2013 [1983], p.39-70.

FAVRET-SAADA, J. Ser Afetado. Cadernos de Campo nº13. 2015. pp 155-161.

FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (org.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959- 1969. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

FREIRE, Paulo. Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

GARCIA, Silvana. Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

GEERTZ, Clifford. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

GOFFMAN, Erving. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. Petrópolis: Vozes, 1999.

GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

HANNERZ, Ulf. Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana, Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2015.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Impressões de viagens: CPC, vanguardas e desbunde, 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HARAWAY, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. In Cadernos Pagu 5 (2009): 7-41.

INGOLD, Tim (2015). "Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía", Etnografías Contemporáneas 2 (2), pp. 218-230.

INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. In Educação. Porto Alegre, v.39, n.3, p. 404-411, set.-dez.2016.

INGOLD, Tim. Jornada ao longo de um caminho de vida: mapas, descobridor caminho e navegação. Religião e Sociedade, 25(1): 76-110, 2005.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horiz. antropol. [online]. 2012, vol.18, n.37, pp.25-44. ISSN 0104-7183.

JACOB, Maria Marta. Na cena paulista o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945), São Paulo: Ícone, 2008.

LANGDON, Esther Jean. Rito como conceito para a compreensão de processos sociais. – Artigo publicado na Revista Antropologia em Primeira Mão¹, 2007. UFSC-PPGAS.

MACHADO, Bernardo Fonseca. Iluminando a cena: um estudo sobre o cenário teatral nas décadas de 1990 e 2000 em São Paulo. Dissertação de mestrado. USP. 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor & TORRES, Lilian. Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. Revista Brasileira de Ciências Sociais, 17 (49), jun., São Paulo, 2002.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. (Org.); SOUZA, Bruna Mantese de (Org.). Jovens na Metrópole. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2007.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Etnografia como prática e experiência. In: Revista Horizontes Antropológicos Etnografias 2009. Porto Alegre: Ed. UFRGS. p. 129 a 156.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. 2. ed., São Paulo: Hucitec, 1998.

MAGNANI, José Guilherme. Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: Edusp, 2008.

MALINOWSKI, Bronislaw. Os Argonautas do Pacífico Ocidental. São Paulo: Ática, 1997.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 5ª Ed., 9ª reimpressão 2006.

ORTIZ, Renato. Imagens do Brasil. In Revista Sociedade e Estado - Volume 28 Número 3 Setembro/Dezembro 2013.

PEIXOTO, Fernando. Teatro em pedaços. São Paulo: Hucitec, 1989.

PÉTONNET, Colette. Observação flutuante: o exemplo de um cemitério parisiense. Antropolítica, 25(2): 99-111, 2008.

RIBEIRO, Paula Chagas Autran. Teoria e Prática no Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena. In revistas Aspas, nº 1- São Paulo. 2011.

RICOEUR, Paul. A identidade narrativa e o problema da identidade pessoal. Trad. Carlos João Correia. Arquipélago, n. 7, p. 177-194, 2000.

RICOEUR, Paul. O si e a identidade narrativa. O si-mesmo como um outro. Campinas, Papyrus, 1991.

RICOEUR, PAUL. Tempo e narrativa III. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1997.

RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa. Campinas: Papyrus, 1994.

SAHLINS, Marshal. Cultura e Razão Prática. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

SILVA, Rubens Alves. Entre "artes" e "ciências": a noção de performance e drama no campo das ciências sócias. Horizontes antropológicos. vol.11 no.24 Porto Alegre July/Dec. 2005.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Mana, 11(2): 577-591, 2005.

SOUZA, Maria Angélica Rodrigues de. Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o teatro Oficina. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de São Carlos: UFSCAR, 2013.

STRATHERN, Marilyn. O efeito etnográfico e outros ensaios. Cosac Naify, 2014.

TURNER, Victor. Dramas, campos e metáforas: Ação simbólica na sociedade humana. . Niterói. Eduff, 2008.

TURNER, Victor. O Processo Ritual: Estrutura e Antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974

VELHO, Gilberto. "O desafio da proximidade". In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. pp. 11-19.

VELHO, Gilberto. Individualismo e cultura: notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VELHO, Gilberto. Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. 1994.

VELHO, Gilberto. Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

VIEIRA, César. Em busca de um teatro popular. SMC: São Paulo, 2015.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico. Sociologia, problemas e práticas, n.º 48, 2005, pp. 117-123.