

LASSIANO SYDOW QUILICI

**TEATRO EXPERIMENTAL:
LIMINARIDADE E MERCADO**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de Antropologia
Social do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas.

Esse exemplar corresponde à redação final da dissertação
defendida e aprovada pela comissão julgadora em 18/05/92

Antônio A. Nanni
ORIENTADOR: Prof. Dr. Antônio Augusto Arantes Neto/t

UNICAMP - 1992

BC 216384
Q41t

16801/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

para meus pais

in memoriam de:

Paulo Yutaka

Luis Roberto Galizia

e Carlos Barreto

"... o homem se esforçou sempre em acrescentar a todos os fazeres impostos pela realidade o mais estranho e surpreendente fazer, um fazer, uma ocupação que consiste precisamente em deixar de fazer tudo o mais que fazemos seriamente. Este fazer, esta ocupação que nos liberta das demais é... representar."

Ortega y Gasset

"The gods play. The rise, duration and destruction of the world is their game."

Alain Danielou

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Augusto Arantes, pela orientação tranquila e estimulante.

A FAPESP, pela Bolsa de 2 anos que possibilitou a realização da pesquisa.

A Profa. Dra. Maria Niemeyer e ao Prof. Dr. Guilherme Raul Ruben, pelos comentários valiosos.

A Profa. Dra. Regina Muller.

A Mariza Werneck e Silvana Rubino, pela amizade e colaboração.

Aos entrevistados, pela paciência e generosidade.

Ao Danilo e a Sonia.

A todos os colegas que participaram desta empreitada.

SUMARIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	06
CAPITULO 1 - T.B.C., ARENA E OFICINA: EXPERIMENTAÇÃO E "MODERNIZAÇÃO" DO TEATRO EM SAO PAULO.....	22
CAPITULO 2 - EXPERIMENTAÇÃO, MARGINALIDADE E MERCADO NOS ANOS 70.....	53
CAPITULO 3 - UM ESTUDO DE CASO: O GRUPO DE ARTE PONKA.....	65
CAPITULO 4 - A PRODUÇÃO TEATRAL NO GRUPO PONKA.....	108
CONCLUSÃO.....	142
BIBLIOGRAFIA.....	152

INTRODUÇÃO

Este trabalho trata de diferentes propostas experimentais surgidas no teatro paulista desde a década de 40. De maneira geral, a atitude experimental se define pela exploração de caminhos inusitados para a prática artística e pela crítica a modelos consagrados de atuação e pensamento. Nesse sentido, ela está vinculada a projetos culturais de caráter "modernizador" que, na área teatral, passam a ter maior expressão entre nós a partir de então. O movimento de amadores que deu origem ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em 1948, é considerado pelos críticos como um marco fundamental nesse processo. Dele faziam parte o Grupo de Teatro Experimental (GTE), dirigido por Alfredo Mesquita, e o Grupo de Teatro Universitário (GTU), orientado por Décio de Almeida Prado. Pretendiam romper com os padrões do teatro "mambembe", estruturando um novo tipo de empresa e propondo uma estética inspirada em tendências do teatro europeu. O TBC logo abandonou essa fase experimental, transformando-se numa das maiores companhias profissionais da época.

Os grupos Arena e Oficina surgiram na década de 50, ainda nos rastros da modernização promovida pelo TBC. No entanto, cada vez mais se afastaram desse modelo, comprometendo seu trabalho com uma visão crítica da sociedade brasileira. Conquistaram, assim, significativas parcelas do público estudantil e intelectual, conseguindo relativa estabilidade profissional. Esses projetos tornaram-se progressivamente

inviáveis depois da decretação do AI-5. Na década de 70, alguns elementos dessas propostas são retomados por grupos amadores, que desenvolveram um teatro voltado à conscientização política nas periferias e por artistas ligados à contra cultura, que passaram a se organizar em comunidades teatrais.

Hoje, o termo "experimental" tem sido utilizado por críticos e artistas, para definir uma pluralidade de manifestações. Por exemplo, no seminário "Teatro Anos 80: Processos e Experiências"¹, foram convidados vários grupos considerados pelos organizadores do evento como representativos dessa tendência. Alguns desses artistas têm desenvolvido trabalhos que procuram explorar a articulação do teatro com as artes plásticas e a dança, como os grupos XPTO, Orlando Furioso e Marzipã. Outros, como o grupo Ornitorrinco, buscam fundir elementos do teatro de vanguarda com uma linguagem popular. Mas todos tendem a privilegiar em suas obras a "pesquisa de linguagem", procurando, desse modo, diferenciar-se do teatro "comercial", que trabalharia com padrões mais rígidos de encenação.²

1 - Esse seminário, organizado por Renato Cohen e Luis Fernando Ramos, foi realizado no Centro Cultural Oswald de Andrade em novembro e dezembro de 1990. Dele participaram os grupos Macunaíma, Ornitorrinco, Boi Voador, Ponkã, XPTO, Orlando Furioso, Vento Forte, Uzina Uzona, Tantos e Tortos, Marzipan e outros.

2 - Mesmo tentando diferenciar-se do teatro "comercial", a maioria desses grupos atua dentro do mercado profissional.

A "experimentação" ganha aqui uma importância fundamental na caracterização dessas propostas, que não se definem mais por um discurso "político", mas principalmente pelo interesse por inovações estéticas.

Torna-se, assim, difícil falar de um "teatro experimental", tentando apreender os conteúdos comuns a todos esses projetos. O termo tem sido utilizado para caracterizar propostas por vezes antagônicas. Podemos dizer que o "experimental" é definido basicamente a partir dos contrastes que estabelece com modelos considerados mais convencionais. Afirmando-se como precursores, os autores desses projetos procuram conquistar novas posições dentro do campo de atuação cultural, estabelecendo polêmicas com outros produtores culturais e buscando novas formas de articulação social para a efetivação de suas idéias. Ao mesmo tempo, costumam sublinhar as características críticas e inovadoras de seus trabalhos, reivindicando um maior apoio e reconhecimento social para dar continuidade a seus empreendimentos.

Tentaremos demonstrar como a experimentação teatral adquire diferentes significados nas situações históricas apontadas, revelando-nos algo sobre as transformações ocorridas no campo de produção teatral nas últimas décadas. Investigaremos o processo de formação desses projetos artísticos, os setores sociais que mobilizam e as direções que vão assumindo dentro de um campo de possibilidades constituído historicamente.

PROJETOS ARTÍSTICOS E CAMPO DE POSSIBILIDADES

A idéia de "projeto" já aparece na apresentação inicial de nosso tema, quando procuramos definir as propostas dos artistas e suas tentativas de efetivação. Em primeiro lugar, é preciso salientar que todo projeto implica em escolha, em esforço consciente de orientar as ações. Escolhas enraizam-se, por sua vez, em motivações, que revelam preferências, valores e prioridades dos sujeitos. Ao mesmo tempo, projetar exige também alguma forma de planejamento, tendo em vista certos objetivos. Nesse sentido, como nos diz Schutz³, projeto se diferencia de "conduta", que é mais imediata e espontânea, e de "fantasia", que não tem necessariamente compromissos com o real. Projetar exige um mapeamento das possibilidades, uma prefiguração mental do campo em que se vai agir.

Tomando a questão da motivação, podemos nos perguntar sobre a implicação de fatores sociais na sua determinação. Pierre Bourdieu chama de "hábitus" às disposições adquiridas na experiência social e incorporadas pelos indivíduos, traduzidas em formas de perceber, classificar, pensar e orientar as ações no mundo⁴. A internalização desses esquemas é um dado importante para entendermos como se constituem e se organizam os sistemas de valores e de preferências de determinados grupos sociais. A partir dessas bases, dar-se-ão as escolhas das prioridades, que

3 - Ver Wagner (org.), 1979, p. 123.

4 - Bourdieu, 1990, p. 22.

orientarão as ações planejadas. Por isso, neste estudo, optamos por levar em conta o contexto anterior à constituição dos projetos, selecionando dados sobre a trajetória dos artistas, seus interesses e experiências passadas.

Na formulação de projetos, os agentes têm de considerar não apenas suas motivações subjetivas, mas também as condições e possibilidades externas. Muitas vezes, eles não têm consciência da complexidade das relações que constituem o contexto em que vão agir. Bourdieu tenta reconstituir cientificamente tais relações objetivas, que transcenderiam a consciência dos participantes. Para isso, utiliza a noção de "campo", que definiria uma área específica de produção e de atividade social. A descrição de um "campo de produção teatral", por exemplo, tentaria dar conta das singularidades dos processos que envolvem artistas, patrocinadores, público, crítica, etc, num dado momento histórico.

Ao mesmo tempo, o conceito de campo serve para contextualizar indivíduos e grupos num espaço relacional, onde ocupam posições diferenciadas. Bourdieu tende a conceber os deslocamentos e o movimento no interior desses campos como motivados fundamentalmente por um fator: a luta pelo capital econômico e pelo capital cultural e simbólico⁵. Os agentes, ao ocuparem uma determinada posição no campo e por estarem submetidos a uma série de limitações e condicionamentos relativos

5 - Idem, p. 154.

a ela, já tenderiam a circunscrever seus projetos dentro de certas perspectivas. As limitações à mobilidade dentro do campo, estariam relacionadas tanto a condições objetivas (o volume de capital de cada agente), como também interiorizadas no comportamento e nas motivações dos próprios indivíduos.

Nos textos citados, Bourdieu insiste que seus conceitos foram se formando a partir de suas próprias investigações empíricas. Por isso mesmo, não teria sentido utilizá-los de maneira rígida em nossa pesquisa. Procuramos focalizar a atividade artística em suas múltiplas ramificações, inserindo-a num quadro mais abrangente de relações sociais que se estruturam segundo as leis do mercado. A compreensão dos projetos e motivações dos atores sociais passa pela análise de como o campo teatral se configura num dado momento histórico. Mas nos perguntamos sobre outras motivações presentes no trabalho artístico, que não podem ser entendidas apenas como parte da luta por diferentes formas de capital. Referimo-nos ao empenho de grupos teatrais na construção de discursos críticos sobre a realidade e na recriação de universos simbólicos.

Além disso, é preciso saber também apreender o grau e a qualidade das transformações sociais promovidas pelos processos artísticos. Embora o próprio Bourdieu afirme que o mundo "não se apresenta como totalmente estruturado e capaz de impor a todo sujeito perceptivo os princípios de sua construção"⁶, parece que

6 - Idem, ibidem, p. 159.

sua sociologia é mais eficaz para detectar os mecanismos de reprodução da ordem social do que a mudança⁷. Por isso, para pensarmos a atividade teatral nas suas possibilidades "criadoras", utilizaremos de outros referenciais teóricos.

ENTRETENIMENTO, LIMINARIDADE E CRIAÇÃO

O antropólogo britânico Victor Turner trabalhou especificamente a questão do teatro experimental em seu livro "From Ritual to Theatre" (1982). Dentro de uma perspectiva que não pretende simplesmente traçar as etapas evolutivas que uniriam o ritual ao teatro, o autor se apóia em sua experiência de estudo dos rituais primitivos para refletir sobre a produção simbólica de gêneros culturais tais como drama, literatura, música, artes plásticas. Reconstituiremos em linhas gerais seus argumentos, a fim de resgatar alguns conceitos que nos parecem úteis para pensar a questão da criação artística.

Turner recupera e desenvolve muitas das contribuições deixadas pelo trabalho de Arnold Van Gennep, intitulado "Os Ritos de Passagem". Nesta obra, o ritual aparece como campo específico de pesquisa, sendo encarado como um processo pelo qual as sociedades tradicionais demarcam e orientam as transições significativas ocorridas na vida social. Ele está presente tanto

7 - Sobre a questão da transformação social na sociologia de Bourdieu, ver a introdução de Renato Ortiz à obra desse sociólogo em, ORTIZ, 1983, pp. 25 a 29.

nas passagens e crises da vida pessoal, onde os indivíduos não se encaixam num "status" social definido (nascimento, puberdade, noivado, enfermidades, etc.), como também nas transformações que se dão nos grandes ciclos da vida coletiva (mudança das estações, alternância do plantio e da colheita, etc.).

"Para os grupos assim como para os indivíduos, viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer, é agir e depois parar, esperar e repousar, para recomeçar em seguida e agir, porém de modo diferente".⁸

Van Gennep, ao estudar os ritos, percebeu aspectos "rítmicos" da vida social nessa sucessão de estados e posições pela qual transitam os sujeitos. Os rituais seriam formas de lidar com momentos de instabilidade e indefinição, através de mecanismos destinados a controlar os perigos gerados nessas circunstâncias e a reestabelecer o fluxo normal da vida social. As situações de crise são circunscritas e expressas simbolicamente através de múltiplos códigos, verbais e não verbais. Essas construções simbólicas acabariam por canalizar as tensões coletivas, reintegrando-as no sistema de crenças e mitos que estruturam a cultura do grupo. As ameaças de ruptura seriam, assim, contornadas, reestabelecendo-se o equilíbrio coletivo.

8 - Gennep, 1978, p. 157.

De maneira geral, a perspectiva processual dos rituais, apresentada nessas análises, foi desenvolvida não só por Turner, mas por outros autores da chamada "Escola de Manchester"⁹. Eles enxergaram aí a possibilidade de superar a visão do ritual como simples expressão de valores transcendentais que se impõem à consciência do grupo, enfatizada, por exemplo, na sociologia de Durkheim. Mais do que isso, os rituais se constituiriam em momentos privilegiados para o estudo de situações de instabilidade e de mecanismos e recursos que são ativados para sua assimilação.

Turner começou a investigar essas questões a partir de seus primeiros trabalhos sobre o grupo Ndembu, na África Central. Os rituais foram abordados como momentos culminantes de "dramas sociais", que se originariam de tensões inerentes à estrutura social (no caso dos Ndembu, esses conflitos seriam gerados a partir das relações de parentesco). Para analisar em detalhe o processo pelo qual os rituais podem trabalhar com tais situações de crise, Turner acabou incorporando o modelo criado por Van Gennep, sobre as fases que genericamente constituem essas cerimônias.

A primeira fase, chamada de "separação", é o momento onde os participantes estabelecem uma clara cisão com a vida profana e passam a ocupar um espaço sagrado. Caracteriza-se assim

⁹ - Max Gluckman, por exemplo, trabalhou a questão da expressão dos conflitos através dos rituais em Order and Rebellion and Tribal Africa, 1963.

o sentido extraordinário dessa experiência, que precisa de fronteiras simbólicas para separá-la da vida cotidiana. Essas fronteiras impediriam a perigosa mistura dos dois planos, que poderia tanto acarretar perturbações no dia-a-dia, como impossibilitar a criação das condições adequadas para a experiência do sagrado.

Dentro da proteção desse círculo, os participantes podem experimentar outros tipos de interação social e novos comportamentos. Ao mesmo tempo em que há um despojamento dos signos que representam suas identidades anteriores, os neófitos passam por provas e testes de suas qualidades, além de receberem, muitas vezes, ensinamentos especiais. Essa segunda fase é chamada de "liminar" ou "margem". Turner insiste nas possibilidades de liberação de um grande potencial criativo nesses momentos. Os indivíduos passam a viver sob novas "regras", onde podem jogar com elementos que lhe são familiares, re combinando-os e recriando-os com relativa liberdade. Ao atentar para o aspecto lúdico dessas atividades, Turner investe contra determinadas visões das sociedades primitivas, concebidas como organizadas monotonamente em torno de princípios cristalizados. A atividade ritual se constituiria, pelo contrário, num espaço de "criatividade cultural", que dá margem à reelaboração de padrões simbólicos que regem o grupo.

A terceira fase, chamada de "reagregação", completa o processo, promovendo o retorno dos participantes ao convívio

comum. No entanto, para Turner, essa "volta" não significa um simples restabelecimento da ordem. A fase liminar não engendra uma subversão da ordem social, mas possibilita que os participantes reinterpretem concepções básicas que ordenam sua cultura, dando-lhes novas formas de expressão.

Turner utiliza essa teoria sobre os rituais primitivos para refletir sobre os gêneros culturais modernos. Inicialmente, ele procura caracterizar as transformações fundamentais ocorridas na organização da produção cultural, a partir da Revolução Industrial. Nas sociedades pré-industriais, não existe, segundo ele, uma separação rígida entre a produção simbólica e outras formas de trabalho humano. Muitas vezes, a atividade ritual entrelaça-se com trabalhos "materiais" (como a caça, a pesca, a agricultura, o artesanato), sendo entendida como parte essencial dessas ações. Acredita-se que a eficácia de um empreendimento depende também de certos procedimentos simbólicos. Ao mesmo tempo, dentro da esfera do ritual, várias "linguagens artísticas" encontram-se fundidas. Canto, dança, dramatização, narrativas, jogos e competições são elementos constitutivos de festas e cerimoniais, que celebram os temas míticos fundamentais do grupo. De maneira geral, não há um desenvolvimento independente dos gêneros estéticos, nem um grau de especialização muito alto.

Nas sociedades modernas, a produção simbólica fragmenta-se em múltiplas áreas, acompanhando o processo de

complexificação da divisão social do trabalho. O universo religioso deixa de ser a referência básica para a produção cultural, abrindo-se espaço para a proliferação de novas formas de representação do real. A expressão artística alcança certa autonomia em relação a outros sistemas simbólicos, desdobrando-se numa grande variedade de gêneros, estilos e tendências. Separando-se do mecenato da igreja e da aristocracia, grande parte dessa produção passa a se estruturar dentro de um mercado de "bens culturais". Nesse contexto, o teatro existe fundamentalmente como atividade de entretenimento, concorrendo com outras formas de lazer oferecidas ao público. Ele perde o caráter de obrigatoriedade, presente na prática ritual, e passa a ser consumido nas "horas livres".

Mas Turner compreende o deslocamento da atividade dramática da esfera do sagrado para o campo do lazer não só pelo ângulo das diferenças. Para ele, existiriam também analogias entre os gêneros culturais modernos e a fase liminar dos rituais primitivos. Em ambos os casos, haveria possibilidades de recriação dos repertórios culturais compartilhados pelos participantes. No teatro moderno, os conflitos sociais que mobilizam a atenção dos artistas são elaborados simbolicamente através de ensaios, jogos e exercícios, culminando num produto final que é oferecido ao público como entretenimento. Esse momento de diversão, ocupando um espaço distinto do das relações cotidianas, pode oferecer oportunidade para os indivíduos

apreenderem os temas tratados de novas maneiras, modificando, assim, seus pontos de vista.

A partir desse enfoque, torna-se importante considerar os processos de criação utilizados pelos artistas, bem como os mecanismos de transformação do material simbólico que é extraído da própria vida social. Eles caracterizam a atividade teatral como uma forma singular de trabalho, produtora de um entretenimento, que, além de divertir e instruir, pode criar imagens inquietantes da existência humana, levando os grupos sociais a refletirem sobre si mesmos e sobre o contexto que os cerca.

Vimos como, para Bourdieu, é fundamental considerar as especificidades da produção artística em relação a outras áreas de atividade social. Mesmo estando submetido às leis gerais do mercado, o campo artístico se estrutura com uma "relativa autonomia", a partir das relações que se estabelecem entre os agentes sociais que dele fazem parte. A reconstituição e a análise dessas relações é necessária para compreendermos o modo particular com que se processa a luta por diferentes formas de capital dentro desse campo.

Já Turner nos permite pensar a questão da "autonomia relativa" colocada por Bourdieu de um outro ponto de vista. Mesmo

reconhecendo a sujeição do produto artístico às leis do mercado, o autor britânico procura chamar a atenção para o próprio processo de criação desse produto e para as possibilidades de que sua fruição se transforme num momento de reflexão da sociedade sobre si mesma.

Para nós, essas duas perspectivas de análise são complementares, possibilitando o estudo das propostas experimentais nas suas relações contextuais e na sua dinâmica interna de criação e de produção. Através delas investigaremos as propostas experimentais surgidas no teatro paulista nas últimas décadas.

No capítulo 1, focalizamos as propostas do TBC, Arena e Oficina, utilizando-nos da bibliografia já existente sobre o tema¹⁰. Reconstituímos em linhas gerais a trajetória desses grupos, procurando apreender como a questão da "experimentação" adquire novos significados em cada contexto considerado.

O capítulo 2 aborda um período onde a documentação e as análises da produção teatral são mais escassas. As propostas experimentais sobrevivem com dificuldade, tentando organizar-se em produções "alternativas" ou mesmo em "comunidades". A partir de 1974, ocorrem importantes mudanças nas relações entre o Estado

10 - Os grupos TBC, Arena e Oficina são reconhecidos por críticos e historiadores como marcos fundamentais do processo de modernização do Teatro em São Paulo. A esse respeito, consultar as obras de ARRABAL, GUZICK, MOSTAÇO, MAGALDI, LIMA e PRADO, citados na bibliografia.

e os produtores teatrais. Procuramos refletir sobre como esse novo quadro passou a afetar o teatro experimental nas suas formas de articulação e nas suas propostas estéticas.

No capítulo 3, passamos a trabalhar com um material coletado em pesquisa de campo feito junto a um grupo experimental contemporâneo: o Grupo de Arte Ponka. O trabalho etnográfico nos permitiu aprofundar algumas reflexões sobre as vanguardas teatrais na década de 80. O grupo Ponka não foi focalizado como exemplo "ilustrativo" de uma "tendência" contemporânea. Mesmo assim, ele se constituiu como um dos principais elencos experimentais paulistas, tendo desenvolvido sua proposta através de uma série de espetáculos. O estudo de um grupo específico nos permitiu aprofundar a análise do processo de criação e das transformações que vão ocorrendo na relação dos artistas com o mercado.

No capítulo 4, tratamos especificamente do processo de produção dos espetáculos desse grupo e de suas relações com patrocinadores, crítica e outros artistas.

Na conclusão, fazemos uma síntese das informações levantadas e da reflexão em torno de como a experimentação teatral tem se processado tanto em termos de modo de organização

como em termos de suas contribuições críticas e da reelaboração que faz de universos simbólicos.

CAPÍTULO 1 :
TBC, ARENA E OFICINA: EXPERIMENTAÇÃO E "MODERNIZAÇÃO" DO TEATRO
EM SÃO PAULO

O MOVIMENTO DOS AMADORES E A ORIGEM DO TBC

Em 1942, Alfredo Mesquita fundou em São Paulo o Grupo de Teatro Experimental (GTE), formado por membros da elite paulistana e jovens das camadas médias com formação intelectual e interesse pelas artes cênicas¹¹. Mesquita ligou-se ao teatro desde a juventude, tendo viajado para Paris em 1935 e 1937, para efetuar estudos na Sorbonne e no College de France¹². Em 1936, havia montado "Noites de São Paulo", no Teatro Municipal, com um elenco de jovens da "sociedade" paulistana. Fez tentativas semelhantes, em 1938, com "A Casa Assombrada" e, em 1939, com "Dona Branca". Mas o projeto do GTE revestiu-se de maior ambição, pretendendo "elevar o nível do teatro profissional brasileiro, e, isso tanto quanto ao repertório quanto às montagens e direções".¹³

O teatro da época era dominado por companhias que se organizavam em torno de atores carismáticos como Procópio Ferreira, Dulcina de Moraes, Jaime Costa e Dercy Gonçalves.

11 - Segundo GUZICK (1986:4), "nem todos os participantes dos grupos amadores vinham de famílias ricas ou pertencentes à aristocracia paulista. Ao lado desses estão filhos de imigrantes, jovens vindos do interior para estudar na capital, unidos pelo interesse em relação ao teatro e por uma formação intelectual e universitária comum à todos."

12 - Na França, Mesquita estudou também com Louis Jouvet, (discípulo de Jacques Copeau), que defendia encenações que fossem fiéis ao texto dramaturgico. A esse respeito ver MESQUITA, 1977, p. 23.

13 - Ver Lima (org.), 1984, p. 4.

Esses elencos concentravam-se no Rio de Janeiro, mas costumavam viajar pelo Brasil, atingindo, assim, públicos diversos. As peças, na sua maioria comédias, não contavam com uma estrutura dramaturgica rígida, dando abertura às improvisações e aos "cacos"¹⁴ dos comediantes, que imprimiam, dessa forma, sua marca pessoal aos espetáculos. O principal ator era geralmente o dono da companhia. A divisão técnica do trabalho era ainda precária, sem a especialização de funções de direção, cenografia, sonoplastia, etc.

Mesquita considerava esse teatro pobre, sem pretensões intelectuais, formado por atores de baixa qualidade e com peças moralistas. Sua opinião sobre o teatro de revista da época era ainda mais severa:

"Se o teatro de comédia daquele tempo era pobre, o de revista então era miserável. As girls eram lastimáveis, coitadas. Todas e sem exceção tinham sinais de injeção nas coxas, cicatrizes de cesarianas, manchas roxas de pancada possivelmente. Era de cortar o coração. Todos eram mal alimentados, subnutridos ou obesos. Os cenários eram de papel e a menor aragem tudo aquilo tremia e ameaçava cair. Os

14 "Cacos" são piadas introduzidas pelos atores ao texto original da peça.

sketches eram pornográficos, as piadas sujas e o público se desfazia em gargalhadas".¹⁵

No discurso de Mesquita, as considerações sobre a pobreza "técnica" desse teatro misturam-se com a repulsa pela sua "vulgaridade" e sua condição de marginalidade, como se, a partir dali, não pudesse nascer uma produção cultural mais séria. Por isso, o GTE arrebanhará seus artistas em outros setores sociais, pretendendo, assim, dar uma nova "dignidade" a essa atividade.

Seu repertório mesclará textos clássicos e modernos, de autores como Shakespeare, Moliere, Musset, Tennessee Williams e de brasileiros como Abílio Pereira de Almeida e Carlos Lacerda. Esse ecletismo, que depois será levado ao TBC, condizia com a proposta didática do grupo de educar o público, apresentando-lhe um panorama significativo da dramaturgia "universal". Algumas peças foram montadas em seu idioma original e levadas no Teatro Municipal e no Cultura Artística. Em seus 7 anos de duração, o grupo teve oportunidade de se apresentar também em salas de bairros de São Paulo, além de excursionar por Campinas e Santos. Seu principal sucesso foi a peça "Pif-Paf", de Abílio Pereira de Almeida, comédia leve que tratava do vício dos casais pelo jogo.

15 Mesquita, 1977, pp. 23-24.

Paralelamente ao GTE, em 1943, começa a atuar o Grupo de Teatro Universitário (GUT), fundado por Décio de Almeida Prado¹⁶. Vindo de uma família de fazendeiros paulistas, Décio formou-se na primeira turma da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP. Com o colega Lourival Gomes Machado, passou a organizar um grupo amador, que teve apoio do Fundo Universitário de Pesquisa e do reitor Jorge Americano. O elenco era formado por alunos da Faculdade de Filosofia e de Direito, contando também com a jovem atriz Cacilda Becker.

O GUT preocupava-se em trabalhar com um repertório de peças escritas em língua portuguesa, tendo encenado Gil Vicente, Martins Pena e Mário Neme. Apresentaram-se no Teatro Municipal e em cidades do interior paulista. Durante as excursões, um professor universitário sempre aproveitava os intervalos para fazer propaganda do Fundo Universitário de Pesquisa. Além do dinheiro que vinha do Fundo, o GUT cobrava ingressos e, com isso, podia pagar um pequeno cachê a seus atores, conseguindo dessa forma dar continuidade a seu projeto artístico.

O encontro desses dois grupos amadores - GTE e o GUT - com o industrial Franco Zampari resultou na criação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Engenheiro, napolitano e membro da diretoria das Indústrias Matarazzo, Zampari escreveu, em 1945, a peça "A Mulher de Braços Alçados". Convidou seu amigo Abílio

16 Os dados sobre o GUT foram extraídos de Prado, 1977.

Pereira de Almeida para dirigi-la e apresentá-la numa festa, onde também se encontrava membros do GTE. O industrial andava entusiasmado com um movimento teatral no Rio de Janeiro, coordenado pelo diplomata Pascoal Carlos Magno, de objetivos semelhantes aos amadores paulistas¹⁷. Aproveitou essa ocasião para iniciar conversações com Alfredo Mesquita sobre um projeto ainda mais ambicioso.

A primeira medida para implantá-lo foi a construção de um pequeno teatro na rua Major Diogo, que passaria a ser sede dos grupos amadores. Depois de um período de experimentações com peças encenadas por esses grupos, Zampari propôs a profissionalização da equipe sob sua direção financeira. O nome de Teatro Brasileiro de Comédia refletia o sonho do empresário, que, segundo Mesquita, era o de "reunir todo o teatro nacional em um grande 'truste' controlado por ele, com dezenas de elencos atuando simultaneamente em São Paulo, no interior paulista, no Rio de Janeiro e em todo Brasil"¹⁸.

A passagem da fase experimental e amadora para um projeto profissional tão grandioso exigiu um crescente investimento administrativo, técnico e artístico. O prédio do TBC contava com oficinas de carpintaria e marcenaria, locais para fabricação de cenários, salas de ensaio, ateliês de

17 Além do "Teatro do Estudante", Magno fundou o "Teatro Experimental do Negro" e o "Teatro Experimental da Ópera". A esse respeito, ver Magno, 1977, p. 161.

18 Mesquita, 1977, p. 29.

figurinos, além da sala principal de apresentações. A companhia chegou a ter um elenco fixo de 15 atores contratados profissionalmente, além de diretores e cenotécnicos.

O próprio trabalho de criação artística alterou-se a partir desse modelo. Surgem funções especializadas de cenógrafo, iluminador, sonoplasta, figurinista. O diretor passa a desempenhar um papel fundamental na concepção do espetáculo. Foram contratados diretores italianos vindos da Academia de Arte Dramática de Roma, para imprimir um novo padrão técnico e estético às encenações. Eles tiveram uma importância fundamental na formação de uma nova geração de atores e encenadores brasileiros que saíram do TBC. Essa preocupação com a formação de quadros para um novo teatro se desdobrou também na criação da Escola de Arte Dramática (EAD), que Mesquita começou a dirigir em 1942, paralelamente ao início das atividades do TBC.

Assim, a fase experimental dos amadores do GTE e do GUT logo desemboca num projeto de grandes dimensões, que consegue se estruturar em função da demanda de alguns grupos sociais daquele momento. O mecenato de Zampari reflete o interesse de setores da burguesia paulista em investimentos culturais de várias ordens. Como nos mostra Ortiz¹⁹, na mesma época, alguns empresários estão envolvidos em diversas áreas, que iam da cultura "erudita" à comunicação de massa. Assis

19 Ortiz, 1988, pp. 68-69.

Chateaubriand por exemplo, participa da criação do MASP, em 1947, e funda a TV Tupi em 1950. O próprio Zampari criará a companhia cinematográfica Vera Cruz, posteriormente ao TBC. Mas, o que importa sublinhar aqui é que, no final da década de 40, o teatro aparecerá como uma área de investimentos a ser "desbravada" com a criação de um novo modelo de companhia, que pretende produzir espetáculos culturalmente mais "nobres".

Quadros de novos artistas serão recrutados entre a juventude das camadas médias e altas, ligadas aos meios estudantis e intelectuais, onde circulavam informações sobre o teatro desenvolvido na Europa. Liderados por homens como Mesquita, Almeida Prado e Abílio Pereira de Almeida, que tinham um largo círculo de relações e amizades, esses artistas puderam rapidamente fazer a "passagem" de um esquema amador para uma intensa vivência profissional.

Mas, se o projeto do TBC conseguiu desdobrar-se numa atividade ininterrupta de 16 anos, foi porque, efetivamente, conquistou um público fiel. Alternando as montagens de peças ditas "sérias" com comédias "digestivas", a companhia tornou-se um polo cultural importante, atraindo, inclusive, espectadores de outras cidades. A existência de setores sociais interessados na aquisição de novas informações culturais garantiu a eficácia desse projeto "didático", que pretendia contribuir para a formação de um novo gosto estético nas platéias.

A experimentação, nesse caso, torna-se, para os produtores culturais, quase sinônimo de "inauguração". Pretendia-se praticamente fundar o teatro entre nós, negando-se qualidade artística aos grupos antecessores:

"Eu (...) dou a maior importância ao teatro amador como formador do verdadeiro teatro nacional, sobretudo ao TBC, que em meses conseguiu transformar esse Teatro Mambembe em cultura e seriedade".²⁰

A insistência em sublinhar as fronteiras entre o "verdadeiro teatro" e o "teatro mambembe", revela-nos como era importante para esses artistas afirmarem-se como portadores da "Cultura" com "C" maiúsculo. O empenho na construção de um novo padrão de teatro, que deveria ter traços fortes e definidos para não se confundir com o teatro do passado, possibilita a rápida transformação do processo de experimentação inicial num sistema estruturado de produção e criação. Assim, na década de 50, o TBC, de renovador da cena paulista, passa logo a representar um modelo instituído, que começa, inclusive, a servir de exemplo a outras companhias que se formam no período, e que surgem dentro de seus próprios quadros²¹. Outros grupos, no entanto, que

²⁰ Mesquita, 1977, p. 19.

²¹ Falamos de companhias como as de Paulo Autran - Tônia Carrero - Adolfo Celi, fundada em 1955, a de Cacilda Becker (1957) e a de Fernanda Montenegro (1958).

aparecem ainda nessa década, vão se opor àquilo que rapidamente se transformou numa "tradição".

O TEATRO DE ARENA: A BUSCA DO "POPULAR"

A primeira ruptura radical com o modelo preconizado pelo Teatro Brasileiro de Comédia começa a engendrar-se dentro da própria escola criada por Alfredo Mesquita, a EAD. O aluno José Renato dirige, em 1953, uma peça de Tennessee Williams, "O Demorado Adeus", utilizando-se de um novo tipo de palco, a arena, onde o público cerca os atores por todos os lados. O espetáculo foi levado numa sala do próprio TBC, sendo apresentado como uma experiência de vanguarda inspirada em pesquisas realizadas na Califórnia por Gilmer Brown, em 1936. Além de colocar novas questões estéticas referentes à relação dos atores com o público, a proposta tendia a baratear os custos da produção, recuperando a mobilidade dos espetáculos que poderiam ser apresentados em lugares com pouca infra-estrutura. O crítico Edélcio Mostaço²² nos mostra que, além da busca de uma certa "modernidade" condizente com a ideologia cosmopolita do TBC, a experiência abriu novas perspectivas para os numerosos alunos da EAD, que não podiam ser incorporados como mão de obra na grande companhia, por já contar com um número excessivo de atores.

²² Mostaço, 1982, p. 23.

Formou-se assim a Companhia de Teatro de Arena de São Paulo, que logo no seu primeiro ano de existência montou 3 espetáculos, percorrendo clubes, colégios, fábricas e museus. O grupo era basicamente formado por atores, organizados internamente sob a forma de cooperativa, com repartição dos lucros de bilheteria e divisão de funções administrativas. Partilhavam também do ideal da formação de um elenco estável, nos moldes do TBC. Para tanto, começaram uma campanha de coleta de fundos para a aquisição de uma sede, obtendo o respaldo da imprensa, na medida em que as peças do grupo agradavam à crítica²³ e ao público.

O Arena consegue a sua sede e passa a se organizar não mais como companhia mas como "sociedade", seguindo os moldes das associações culturais. Sócios-contribuintes pagavam mensalidades, com o direito a certo número de ingressos. Ao mesmo tempo, a sociedade promovia atividades culturais às segundas-feiras, abertas ao público em geral. O local passou a ser um ponto de aglutinação também de outros artistas, que ocupavam o espaço com exposições de artes plásticas e shows musicais. Todas essas tentativas já refletiam as aspirações do grupo em alcançar um mínimo de estabilidade, conquistando um público mais ou menos fixo que pudesse garantir a sobrevivência do empreendimento.

23 O crítico Décio de Almeida Prado, que depois de participar da fundação do TBC passou a escrever no jornal "O Estado de São Paulo", foi um defensor entusiasta dos primeiros trabalhos do Arena.

Ao transformar sua sede numa espécie de Centro Cultural, o Arena passou a manter relações mais constantes com outros artistas. O vínculo mais significativo se deu com o Teatro Paulista do Estudante (TPE), grupo amador ligado ao movimento estudantil secundarista do qual participava Oduvaldo Viana Filho. Alguns atores do TPE passaram a fazer parte do Arena e, ao mesmo tempo, ressurgiu a idéia de formação de um elenco volante para apresentações em lugares alternativos. Pretendeu-se com isso atingir novos públicos, que não frequentavam as casas de espetáculo do centro de São Paulo. Mas, os artistas ainda não colocavam com clareza a questão da constituição de um teatro "popular", voltado a um trabalho de conscientização política.

A incorporação do diretor Augusto Boal, em 1956, contribuiu decisivamente para uma orientação ideológica mais definida. Vindo dos Estados Unidos²⁴, onde familiarizou-se com as técnicas de preparação de atores de Stanislavsky, Boal procurou introduzir uma nova estética nas montagens do grupo. Pretendia fazer a crítica das afetações "aristocráticas" do teatro desenvolvido pelo TBC, que estariam presentes tanto na interpretação dos atores, como na escolha do repertório e na

24 Boal estudou teatro na Colúmbia University, realizando cursos com John Gassner, Milton Smith e Ernest Brenner. O teatro norte-americano da época estava interessado na adaptação das técnicas do russo Constantin Stanislavski, para atingir um maior grau de realismo em cena.

própria organização da companhia. Propunha um teatro capaz de refletir as peculiaridades sociais e históricas do país, seja na escolha de suas temáticas, seja na pesquisa da linguagem cênica. Essa maior definição ideológica acabou dividindo o grupo entre aqueles que viam o teatro como instrumento de lutas sociais e políticas, e os que estavam mais interessados numa formação técnica e profissional. A encenação, em 1958, da peça "Eles não usam Black-tie", de Guarnieri, que obteve um grande sucesso, representou uma tomada de posição por um teatro político e a proposição de uma ruptura mais drástica em relação ao modelo do TBC (o próprio título da peça era também uma ironia ao teatro do TBC).

Seguiu-se, a essa montagem, a realização dos "Seminários de Dramaturgia", onde a preocupação predominante era a de desenvolver uma dramaturgia nacional mais sintonizada com a ideologia do grupo:

*"A função atual dos seminários é fornecer aos seus autores os elementos básicos do seu artesanato, ao mesmo tempo que procura lançá-los na experimentação. É a fase em que se deve pesquisar os nossos estilos para melhor transmitir nossas idéias"*²⁵

25 Boal, In: Arte em Revista nº 6, Kairós, São Paulo, 1981, p.10.

O processo de experimentação proposto estaria subordinado a um corpo de idéias que deveria ser eficazmente comunicado. Ele instrumentalizaria os artistas com as técnicas necessárias à veiculação de mensagens ideológicas. A pesquisa artística aqui é claramente definida em função de um projeto político maior. O teatro torna-se uma "arma" (nos próprios termos de Boal), um instrumento na luta política. Esses ideais só puderam se viabilizar na medida em que estavam em consonância com posturas políticas que catalisavam setores estudantis e intelectuais, de onde provinha a maior parte do público do Arena. Em linhas gerais, o projeto do grupo propunha a aliança dos setores considerados, então, como mais "progressistas", em torno dos interesses nacionais de desenvolvimento e de reformas que promoveriam maior justiça social.

No entanto, alguns artistas do elenco voltaram a se questionar sobre a eficácia de um teatro "popular" dirigido apenas a um tipo de público. Se a platéia estudantil e intelectual estava ganha, as "classes populares", que eram protagonistas de muitas dessas montagens, estavam ainda ausentes enquanto público. Oduvaldo Vianna Filho expressa bem esse impasse:

"O Teatro de Arena trazia dentro de sua estrutura um estrangulamento que aparecia na medida em que cumprisse sua tarefa. O Arena era porta voz das

massas populares num teatro de cento e cinquenta lugares"²⁶

A idéia de um elenco volante para apresentações fora do circuito dos teatros convencionais, que já estava na origem do Arena, é então retomada com finalidades mais definidas, voltadas à "conscientização" popular, nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes. Vianinha afasta-se do Arena para dirigir os C.P.Cs. no Rio de Janeiro, ao lado de Carlos Estevam Martins e Leon Hirshman. Não retomaremos as análises críticas desse movimento, feitas por vários autores²⁷. Queremos apenas sublinhar a recorrência com que aparece no Arena, a idéia de um teatro para um público popular, como forma de aprofundamento de sua proposta inicial. A crítica aos padrões "elitistas" do TBC desdobra-se em questionamentos sobre a própria atuação dos artistas dentro do circuito comercial e sobre as limitações que este oferece ao desenvolvimento de um teatro político.

Com o desligamento de Vianinha, Boal e Guarnieri repensam todo o trabalho do Arena. Existe agora, no grupo, um núcleo mais estável de lideranças, que passa a definir as novas direções do projeto. Boal denomina o novo passo de "fase de nacionalização dos clássicos". São escolhidos alguns autores da dramaturgia universal, como Maquiavel, Moliere e Lope da Vega,

26 Filho, 1983, p. 93.

27 A esse respeito ver Berlinck, 1984 e Chauí, 1985.

para a realização de adaptações. Através dessa aproximação dos clássicos, pretendia-se alcançar uma qualidade artística mais sofisticada, e, ao mesmo tempo, não perder de vista as questões sociais locais que o grupo sempre procurou abordar.

Após o golpe de 64, os CPCs foram fechados, e o Arena, como outros movimentos artísticos comprometidos com um projeto político de esquerda, sofreu restrições em seus trabalhos. A abordagem direta das questões políticas deu lugar a espetáculos mais metafóricos e irônicos. Uma saída encontrada para manter um vínculo forte com o público foi a opção por montagens musicais, como "Arena conta Zumbi" e "Arena conta Tiradentes". A incorporação de recursos musicais e o aproveitamento de compositores como Edu Lobo, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros, expressavam um nova opção do grupo. As tentativas anteriores de realizar análises detalhadas da realidade brasileira foram substituídas por uma linguagem mais direta e emotiva, que pretendia fortalecer a mobilização do público intelectual e estudantil contra a ditadura. As pesquisas do grupo se direcionaram não mais à descoberta de um teatro voltado à análise da realidade brasileira, mas a uma estética que tentava exprimir a atitude de resistência dos setores sociais que o grupo conseguiu mobilizar.

O progressivo endurecimento do regime militar inviabilizou a continuidade do projeto do Arena dentro da

estrutura do teatro comercial. Os mecanismos de controle e repressão passam a atuar ostensivamente através da censura de peças e da intimidação aos artistas, tornando inviável a sustentação econômica do grupo. A única continuidade possível se deu fora desse circuito, através do grupo "Núcleo 2", que congregava jovens amadores, atuando paralelamente ao elenco principal, desde 1968. Através das técnicas desenvolvidas por Augusto Boal, o "Núcleo" dedicou-se a trabalhos na periferia, que tentavam, de várias formas, integrar o público aos espetáculos. Uma das principais estratégias consistia em apresentar um problema ao público, que deveria assumir os papéis dos atores, "ensaiando", assim, algumas soluções. Muitas destas técnicas, introduzidas por Boal e pelos CPCs, foram reutilizadas por outros grupos na década de 70 em trabalhos desenvolvidos na periferia de São Paulo, na tentativa de recriar um teatro militante²⁸.

Na trajetória do Arena, as experiências iniciais com um novo tipo de palco e de relação com a platéia desencadearam todo um processo de questionamento ao teatro que era feito até então. O vago ideal de modernização que orientou o início do grupo, ainda dentro da EAD, foi se transformando na medida em que as convicções políticas do elenco passaram a ter um peso decisivo no trabalho. A partir desse momento, a experimentação estética foi dirigida à criação de uma dramaturgia e de técnicas

28 Sobre o teatro de militância da década de 70 no Brasil, ver GARCIA, 1990, principalmente o capítulo 4.

de representação adequadas às temáticas nacionais e populares, e às formas de relação que se queria estabelecer com o público. Esse processo se desdobrou em várias fases, explorando diferentes aspectos do fazer artístico, adaptando recursos do teatro "tradicional" (fase de "nacionalização dos clássicos") e aproximando o teatro de outros gêneros artísticos (fase dos "musicais"). Por isso, mesmo submetendo os processos de experimentação a objetivos políticos, o Arena trouxe inovações "estéticas" ao teatro brasileiro. Apesar de não conseguir realizar o sonho de um teatro voltado para as camadas populares, o grupo estabeleceu, dentro do circuito em que atuou, uma nova forma de conceber e produzir espetáculos.

É no âmbito do teatro profissional paulista daquela época que tais inovações podem ser aferidas com maior precisão. A princípio, a proposta do Arena se contrapôs ao modelo instaurado pelo TBC, na década de 50. Negou a forma hierárquica e centralizada da companhia de Franco Zampari, tentando organizar-se internamente de forma mais "democrática". Negou os ideais de uma cultura "universal" e de um teatro concebido como divertimento "nobre", que mobilizava setores da elite paulistana. O Arena sintonizou-se com um novo público, formado por estudantes e intelectuais identificados com um projeto político de esquerda, que chegou a conquistar certa hegemonia dentro do campo cultural, no começo da década de 60. Foi essa

"base" que garantiu a sustentação do trabalho do grupo durante vários anos.

No período posterior ao golpe militar, vão se tornando cada vez mais claras as divergências do Arena em relação a outras manifestações culturais, ligadas principalmente ao movimento "tropicalista". No programa do evento "1ª Feira Paulista de Opinião"²⁹, redigido por Augusto Boal, em 1968, aparece uma contundente avaliação crítica do tropicalismo, dirigida especialmente ao seu representante na área teatral, o grupo Oficina. Boal acusava essa tendência de ser "neo-romântica" e de adotar um discurso irracional que atacava apenas as "aparências da sociedade". Para Boal, a atividade artística, naquele momento, deveria ser dirigida principalmente ao "povo", tematizando a questão da opressão e apontando caminhos políticos de ação. Apesar do evento pretender reunir os principais representantes da produção cultural "de esquerda", com o intuito de fortalecer a resistência contra o inimigo comum (o "teatro burguês), o tom agressivo dessas polêmicas³⁰ demonstrava a existência de divisões profundas nesses segmentos sociais. A veemência de Boal contra o "tropicalismo" refletia

29 A "1ª Feira Paulista de Opinião" foi um espetáculo que reuniu 6 diferentes dramaturgos opinando sobre a situação brasileira daquele momento: Lauro César Muniz, Bráulio Pedroso, Guarnieri, Jorge Andrade, Plínio Marcos e Augusto Boal. O programa do evento foi publicado em "Arte em Revista" nº 2, Kairós, São Paulo, 1979, p. 40.

30 Os ataques de Boal ao Oficina, respondiam as declarações feitas por José Celso Martinez Correa contra o "teatro engajado" numa entrevista - manifesto de 2 de julho de 1968, publicado em "Arte em Revista nº 2".

também o fato de que parcelas significativas do público jovem começavam a identificar-se com posturas da "contra-cultura". O grupo Oficina, nos anos de 1967 e 1968, realizou espetáculos que foram grandes sucessos de público. Quais seriam as diferenças fundamentais entre esses 2 grupos?

O TEATRO OFICINA

Como o Arena, o surgimento do grupo Oficina também esteve intimamente ligado às movimentações culturais estudantis. Alunos ligados ao Centro Acadêmico da Escola de Direito do Largo São Francisco organizaram-se num grupo amador, montando, em 1958, duas peças de autoria de seus membros: "A Ponte", de Carlos Queiroz Telles e "Vento Forte para Papagaio Subir", de José Celso Martinez Correa. As preocupações expressas nos textos revelam outros matizes ideológicos presentes nos meios universitários da época. As peças abordavam temas como a sexualidade e a moral burguesa, que eram tratados numa perspectiva próxima ao "existencialismo", filosofia que se disseminava em alguns círculos universitários³¹. A "questão da liberdade" emergia como o tema central dessas primeiras produções, diferenciando-se dos problemas especificamente políticos que o Arena colocava em cena.

31 A esse respeito ver Mostaço, 1982, p. 51.

Foi com a peça "A Incubadeira", de José Celso, que o Oficina conquistou alguns prêmios num Festival de Teatro Amador de Santos. Depois disso, o grupo alugou o Teatro de Arena por dois meses e, com isso, tornou-se mais conhecido do público paulista e dos artistas do próprio Arena. Nessa época, foram feitas algumas tentativas de fusão entre os dois grupos. A primeira se deu através de um convite de Augusto Boal para que atores do Oficina integrassem a peça "Fogo Frio", que fazia parte do Seminário de Dramaturgia do Arena. A segunda foi por ocasião da visita de Sartre ao Brasil, no começo da década de 60, quando Boal e José Celso fizeram uma adaptação do texto "A Engrenagem", de autoria do filósofo. Ambas as montagens se concretizaram, tornando também mais claras as diferenças que separavam as duas propostas: o Arena voltado para a pesquisa de um teatro "popular" e o Oficina mais interessado em realizar a crítica ao modo de vida do público de classe média.

Essas primeiras experiências fortaleceram o desejo de profissionalização do Oficina, que passou a atuar também como animador de festas particulares (o que era chamado de "teatro a domicílio"), para angariar fundos que permitissem a aquisição de uma sede. Em 1961, o Teatro Oficina abriu as portas de sua nova sala na Bela Vista, com a peça "A Vida Impressa em Dólar", de Clifford Odets. A forma de organização do grupo era semelhante à do Arena, com a repartição igualitária dos lucros e a divisão das funções administrativas. Havia também a intenção de se

conquistar um público mais estável, através da venda de títulos que davam direito a ingresso nos espetáculos.

Ao mesmo tempo, a Oficina aplicava-se no aperfeiçoamento técnico de seus atores, que se exercitavam no método de Stanislavsky, orientados por Eugênio Kusnet. Investia-se na capacidade de construção de encenações "realistas", não tão distantes do modelo da Arena através de um repertório mais próximo das contradições que o seu próprio público vivia. A encenação dos "Pequenos Burgueses", em 1963, sintetiza bem a pesquisa do grupo nesta fase. O texto de Máximo Gorki retrata os dilemas internos de uma família russa, no começo do século, frente ao movimento revolucionário, e, num plano mais geral, fala das relações existentes entre a transformação individual e a transformação coletiva.

Após a suspensão do espetáculo em virtude do clima de medo gerado pelo golpe de 64, o grupo foi, aos poucos, retomando suas montagens ("Toda Donzela tem um pai que é uma fera" e "Andorra" são apresentadas em 1964 e "Os Inimigos", em 1966), até provocar grande polêmica com a encenação de "O Rei da Vela", de Oswald de Andrade, em 1967. A partir daí, a tematização das contradições da classe média passou a se traduzir efetivamente numa nova forma de relação dos atores com a platéia, no próprio momento da ação teatral. Os laboratórios de preparação, dirigidos por Luis Carlos Maciel, procuravam descondicionar os

atores de toda uma formação profissional voltada para formas de representação "realista". Essa espécie de processo de "deseducação" dos artistas resultou num espetáculo que parodiava vários estilos, como a ópera, a chanchada e o teatro de revista, além de outros gêneros considerados "menores" pela estética do TBC. O texto de Oswald de Andrade, construído de forma cômica e anárquica, criticava os ideais burgueses brasileiros, personificados na figura de "Abelardo I", um fabricante de velas que conchava com latifundiários, empresários nacionais e estrangeiros, operários e camponeses. A montagem do Oficina atualizava a trama, ironizando a "Frente Ampla", proposta pelo Partido Comunista, como forma de resistência ao golpe de 64.

Além de estabelecer relações com a conjuntura política, a peça também representou um tipo de investimento inédito na linguagem teatral, uma construção simbólica singular, que se utilizava da comunicação verbal e gestual, da cenografia, da iluminação e da música, como instrumentos de impacto e questionamento aos esquemas perceptivos e intelectuais dos espectadores. Não se pretendia mais usar a "magia teatral" para criar um envolvimento psicológico na platéia (como no TBC), nem tampouco de mobilizar o público para questões políticas (como no Arena), mas, sobretudo, visava-se atingir as "defesas" de uma coletividade "anestesiada", com todos os meios possíveis. As formas de combate desse teatro de "guerrilha" - como às vezes era chamado pelos próprios artistas - não se limitavam à

utilização da ironia e do sarcasmo no modo de se comportar em cena, mas optavam também por provocações mais diretas ao próprio público:

"Hoje eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista (...) Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que degelar na base da porrada. Com isso, depois deste golpe uma coisa ganhou sentido. O sentido de fazer a arte pela arte. Nada com mais eficácia política do que a arte pela arte, porque a arte em si é um fenômeno de criação, de descompromisso com fórmulas feitas, é sentido de reivindicação e portanto de subversão"³².

Esse teatro também procurava uma eficácia "política", pesquisando formas de desencadear um processo revolucionário na sociedade brasileira. O "projeto artístico" estava, como no Arena, intimamente ligado a ideais de transformação social. Mas achava-se que a contribuição das artes nesse processo seria singular. As formas estéticas de elaboração simbólica deveriam se liberar dos modos de compreensão mais "racionalistas" (vigentes nos movimentos de esquerda) e dos sistemas de representação dos meios de comunicação de massa (as "novelas" e os "sabonetes"). Buscavam-se outras formas de atuação ideológica

32 Entrevista de José Celso publicada em Arte "em Revista nº 2", São Paulo, Kairós, 1979, pp. 45-50.

para o teatro, que deveria voltar-se agora para um questionamento radical do público de "classe média" e dos seus posicionamentos políticos, morais e existenciais. Pesquisavam-se formas de comunicação que pudessem atingir diferentes níveis de sensibilidade dos espectadores, rompendo-se não só com as temáticas "tradicionais" como também com as formas de articulação da linguagem cênica.

A continuidade dessa proposta foi, aos poucos, esbarrando nos mesmos limites encontrados pelo Arena. O endurecimento do regime militar em 1968 e especificamente a ação da censura dificultavam as atividades culturais que expressassem qualquer forma de oposição. Ao mesmo tempo, a opção pela atuação artístico-política, dentro das salas normais de teatro, chegava a um esgotamento. O Oficina, apesar dos conflitos com o público e com a crítica, era, nesse momento, tido como uma das melhores companhias teatrais do país. Seus espetáculos eram aguardados com ansiedade e as casas lotavam. O grupo reconhecia as contradições de seu projeto "revolucionário", em relação à situação de estabilidade e notoriedade que alcançou dentro do circuito do teatro comercial, onde até então havia atuado. Planejou-se uma nova forma de ruptura e de pesquisa. O grupo partiu em viagem pelo Brasil, começando pelas grandes capitais (Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília) onde apresentou remontagens dos "Pequenos Burgueses", "O Rei da Vela", "Galileu Galilei". Depois, o elenco

seguiu para o nordeste e o norte do país, onde dedicou-se à elaboração de um "trabalho novo". Tal proposta implicou, primeiramente, uma reestruturação interna: não se recebia mais salários fixos, e o dinheiro das montagens era repartido por todos. O grupo dissolveu-se enquanto empresa, transformando-se numa "comunidade" itinerante. Além disso, começaram a ser planejadas novas formas de atuação em lugares públicos, onde os atores passariam a contracenar com a platéia.

Rebatizou-se de "te-ato" a nova experiência de comunicação teatral. O nome já indicava a necessidade de se estabelecer alianças com um outro público, que não costumava frequentar casas de espetáculos. A forma escolhida assemelhava-se a um jogo - proposto pelos atores - no qual os "espectadores" se transformariam em "participantes". Essas experiências foram realizadas nas cidades de Santa Cruz, Mandassaia e Brasília. Os temas desses jogos giravam quase sempre em torno da necessidade de união entre os participantes, tendo em vista o enfrentamento de uma dificuldade simbólica:

"Na Capital Federal, o fato desenvolveu-se perante dois mil universitários; em Santa Cruz prenderam Renato Borghi com os olhos vendados na praça da igreja e disseram ao povo que ele só sairia se todos fossem às suas casas, trouxessem retalhos e amarrassem uns nos outros dando a volta na cidade. O

povo participou e pediu para o grupo pensar na possibilidade de empregá-los numa produção.

Finalmente, em Mandassaia, cidade separada por um rio, o grupo conseguiu a adesão dos habitantes; em conjunto, construíram uma ponte simbólica sobre o rio"³³.

No experimento, chama-nos a atenção o fato da população da cidade de Santa Cruz pedir emprego numa produção do grupo. Os artistas, ainda que abandonassem os palcos convencionais e propusessem formas mais participativas de teatro, não perdiam, aos olhos dessas comunidades, suas identidades de atores profissionais. De certa forma, o Oficina carregava para esses locais um "nome" e um prestígio, construído ao longo de sua atribulada, mas reconhecida carreira. A possibilidade do florescimento de um novo tipo de relação com essas comunidades que, no projeto do grupo, deveria culminar com a consolidação de novas formas de resistência cultural, exigiria talvez um contato e uma presença mais demorada nesses locais. Mas o grupo estava em viagem pelo país e já enfrentava problemas internos que exigiam novas opções. Alguns atores não se mostraram dispostos a abdicar de suas carreiras profissionais em prol do novo projeto. Ao mesmo tempo, juntavam-se ao grupo novos

33 Silva, 1981, p. 79.

integrantes, inexperientes profissionalmente mas entusiasmados com aquelas tentativas.

A experiência de "te-ato" mais bem sucedida se deu na universidade de Brasília. Os estudantes aderiram amplamente ao jogo proposto pelo Oficina. Uma linguagem comum unia atores e público, garantindo a eficácia do "rito". Cabe lembrar que, em 1971, parcelas da juventude universitária brasileira compartilhavam de referências à chamada "contra-cultura", um movimento internacional de onde brotaram as propostas dos "happenings", celebrações coletivas "espontâneas" que não trabalhavam com a separação entre atores e públicos³⁴. Apesar de suas características singulares, o Oficina era o grupo brasileiro, da época, que melhor representava essas tendências internacionais.

Assim, a crítica e a ruptura que o Oficina estabeleceu com o teatro "comercial", apoiou-se também em informações do teatro experimental internacional, incorporadas em suas propostas. Mesmo tentando recriar essas idéias em função de uma leitura dos problemas políticos e culturais do país, o "te-ato" acabou atingindo, mais uma vez, aquela parcela de público de estudantes e intelectuais que já tinha certa familiaridade com a linguagem do Oficina.

34 Sobre as origens do "happening", ver Glusberg, 1987.

A forma pela qual o grupo retoma suas atividades em São Paulo, depois da viagem, vem reafirmar essas contradições. O material de pesquisa é utilizado numa montagem que será levada dentro de um teatro convencional. Elaborada como uma "criação coletiva", a peça "Gracias Señor" propunha, dentro de uma sala de espetáculos, uma experiência de "jogo" entre atores e público, semelhante àquelas realizadas no "te-ato". Na primeira parte do roteiro, os atores recusavam-se a desempenhar qualquer forma de representação, denunciando a própria divisão entre palco e platéia como signo de uma "esquizofrenia", que dividiria o homem entre o seu personagem social "conformista" e o seu lado secreto, "subversivo" e "recalcado". Após a ritualização de uma "morte" simbólica, o grupo conduzia a uma "ressurreição", propondo a união de palco e platéia, através do jogo com um bastão, que simbolizaria as diversas formas de destruir um inimigo comum. O espetáculo dividiu as reações do público e da crítica, gerando muita polêmica³⁵, e acabou sendo proibido pela censura, que não conseguia controlar uma peça que, em cada noite, tinha um desdobramento diferente. "Gracias Señor" também aprofundou as contradições internas do grupo, que rachou definitivamente entre aqueles que queriam continuar se aperfeiçoando dentro do teatro profissional e os que preferiam

35 Críticos que normalmente elogiavam os trabalhos do Oficina,, como Sábado Magaldi, publicaram críticas contundentes na imprensa, gerando polêmicas com o diretor José Celso. a esse respeito ver, "Arte em Revista" nº 2, S. Paulo, Kairós, 1979, pp. 51-55.

seguir o caminho inaugurado pela peça. O grupo acabou se dissolvendo com a prisão de seu diretor, José Celso, em 1973.

A trajetória do Oficina nos mostra um progressivo processo de diferenciação e de constituição de uma nova via para o teatro "político" da década de 60. A princípio, seu projeto não se distinguiu nitidamente das propostas e das formas de organização adotadas pelo Arena. Vindo do mesmo segmento social e dirigindo-se a um público semelhante, o Oficina logo consolidou-se como um dos principais elencos profissionais do teatro brasileiro, alcançando repercussões positivas junto à crítica, além de sucessos de bilheteria.

A partir da encenação de "O Rei da Vela", configurou-se uma confrontação mais direta entre o grupo e o chamado teatro "engajado". O Oficina discordava basicamente da forma desse teatro se dirigir às platéias de "classe média", colocando-a como vítima dos acontecimentos recentes da história do país. O grupo passou então à investigação de novas formas de comunicação com esse segmento social, adotando uma atitude iconoclasta e provocativa.

A questão da eficácia política do teatro foi, assim, vinculada à pesquisa do que há de mais específico na linguagem teatral. O público deveria ser atingido não apenas pelos conteúdos "ideológicos" dos espetáculos, mas, sobretudo, sua

sensibilidade deveria ser posta em cheque por uma nova estética. O Oficina concentrou-se na questão da linguagem teatral, introduzindo novos procedimentos em relação à direção, atuação, cenografia, sonoplastia e conferindo grande importância ao papel do encenador como coordenador das montagens. Nesse sentido, o grupo foi responsável por uma reciclagem de informações estéticas que circulavam no teatro brasileiro, incorporando procedimentos internacionais de vanguarda até então pouco conhecidos entre nós (como as técnicas do polonês Jerzy Grotowsky e do grupo norte-americano Living-Theatre). Mas a questão da experimentação estética sempre esteve fortemente vinculada a uma utopia político-revolucionária. Não se tratava simplesmente de fazer "arte pela arte", mas de descobrir a eficácia e o poder transformador do "rito teatral". Os artistas pretendiam modificar a sociedade, usando armas peculiares, capazes de "alterar a consciência" do público.

Provocando escândalos e polêmicas, as peças "O Rei da Vela" e "Roda Viva" foram dois dos maiores sucessos comerciais do teatro brasileiro. Como o Arena, o Oficina enfrentou a contradição existente entre seu projeto artístico-revolucionário e sua condição profissional. As tentativas de atuação fora do mercado esbarraram nas divergências internas do elenco, nas dificuldades de comunicação com outros públicos e nos limites impostos pela própria ditadura. Mesmo assim, em sua fase final, o Oficina já anunciava a proposta de formação de "comunidades alternativas" que foram assumidas por outros artistas no decorrer da década de 70.

CAPÍTULO 2:
EXPERIMENTAÇÃO, MARGINALIDADE E MERCADO NOS ANOS 70

O nome "teatro Marginal" foi utilizado por alguns críticos para designar as propostas e os espetáculos do início da década de 70. Espetáculos como "Hoje é dia de Rock" (1971), "Rito do Amor Selvagem" (1969), "Luz, Som, Lixo" (1971) e "O Terceiro Demônio" (1971) foram apontados por Edélcio Mostaço³⁶ como exemplos dessa tendência. Retomando caminhos já esboçados nos últimos espetáculos do Oficina e abrindo-se aos ideais da "contra-cultura", essas montagens exploravam esteticamente a expressão corporal, a fragmentação da narrativa, os processos de criação coletiva, procurando, assim, uma comunicação mais informal com o público que, muitas vezes, era chamado a intervir diretamente nas apresentações. As temáticas exploravam experiências pessoais dos "criadores", abordando, com frequência, questões relacionadas ao comportamento da juventude. Faltam, no entanto, trabalhos mais detalhados sobre essas produções, que foram parcamente documentadas.

Mesmo assim, algumas análises teóricas feitas posteriormente apontaram um suposto "vazio cultural" que teria se instalado no país após a promulgação do AI-5, refletindo o estado de "alienação" da juventude, devido à ação da censura política e da repressão³⁷. Nesse sentido, a ênfase dada pelo "teatro marginal" a uma expressividade menos "racional", fundada

36 Ver "Sumário de um Teatro Marginalizado", Publicado em "Arte em Revista nº 5", pp. 90-91.

37 A idéia de "vazio cultural" foi desenvolvida especialmente pelo sociólogo Luciano Martins, num artigo intitulado "A Geração AI-5", In Cadernos de Opinião, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

na imaginação e na comunicação não-verbal, poderia ser interpretada como um reflexo da ação da censura contra o pensamento e a liberdade de expressão. Alguns críticos³⁸ discordaram dessas interpretações, reconhecendo nessas manifestações a afirmação de um posicionamento distinto da "esquerda tradicional", que não se articulava como um movimento unificado, mas trazia uma "nova teatralidade" para os palcos.

Esses espetáculos baseavam-se também em novas formas de organização dos artistas. Surgiram as "comunidades" que procuravam fundir a atividade artística com a convivência cotidiana de grupos, trabalhando e vivendo juntos. A pesquisa de Rosemarie Lobert (1979) sobre o grupo Dzi Croquettes, forneceu-nos dados importantes sobre esse tipo de proposta. A "comunidade" tendia a representar, para essa forma de teatro, um projeto estético, profissional e existencial, de modo a unir utopicamente a "arte" e a "vida". Mas, na prática, a articulação dessas múltiplas expectativas se revelou inviável. A pesquisadora nos mostra como os interesses profissionais individuais não conseguiam ser equacionados dentro do grupo. Surgem conflitos em torno da questão do "estrelismo" de alguns membros, as relações pessoais se desgastam e a comunidade se dissolve. Mesmo pretendendo se constituir em uma comunidade "alternativa", o grupo abrigava artistas com pretensões profissionais que, num certo nível, competiam entre si. Os Dzi

38 Ver Mostaço, 1982, cap. 10.

Croquetes não conseguiram superar essas questões e dar continuidade a seu projeto.

Outro ponto fundamental abordado por essa pesquisa diz respeito à relação dos artistas com o público. A idéia de "comunidade" se estende até um setor da própria platéia, que assiste com assiduidade os espetáculos, transformando-se em "público-tiete". O evento teatral torna-se, assim, uma oportunidade para o estabelecimento de um intenso relacionamento entre atores e espectadores, extravasando o momento do espetáculo.

Algumas críticas de outras montagens da época reafirmam esse sentido de "celebração" que reunia atores e público, ultrapassando os limites da contemplação estética. Mariângela Alves de Lima assim comentou a peça "Hoje é dia de Rock":

"Os atores do teatro Ipanema reuniram em torno de si um fantástico grupo de coparticipantes dessa cerimônia. Uma cerimônia que só não atingiu a dimensão do rito porque a capacidade de adorar exige uma proposta transcendente que o grupo não pretendia oferecer".³⁹

39 Arrabal, Lima e Pacheco, 1980, pp.75-76.

A forte identificação, que se estabelecia entre os "participantes" dessas "cerimônias" revelava a existência de um "ethos" comum, que o espetáculo tendia a reafirmar. Nos segmentos da juventude sensibilizados com a "contra-cultura", o teatro se tornou um veículo privilegiado de expressão de um "estilo de vida". As montagens, calcadas em criações coletivas dos próprios grupos, tentavam criar um teatro que falasse diretamente da experiência existencial dos artistas e do público. Nelas, a utopia de uma "sociedade alternativa" podia se realizar, pelo menos momentaneamente.

A utilização de garagens, galpões, depósitos, pátios e outros locais pouco convencionais para as apresentações, ampliavam as possibilidades de circulação desses espetáculos dentro de um circuito "alternativo". Na imprensa, a coluna do jornalista Luís Carlos Maciel, em "O Pasquim", representava um ponto de divulgação dos ideais do "underground" (ou "udigrudi") brasileiro. Além disso, artistas mais famosos dessa tendência, como José Celso e Fauzi Arap, polemizavam nos órgãos de comunicação com os críticos de seus trabalhos.⁴⁰

É possível afirmar que nestas manifestações já estava presente uma série de elementos retomadas por propostas experimentais nos anos 80. Em primeiro lugar, a experimentação

⁴⁰ Ver o artigo de Fauzi Arap "Aviso aos Navegantes" publicado em Arte em Revista nº 5, pp. 92-93, e "Carta Aberta ao Crítico Sábado Magaldi", de José Celso, publicada em "Arte em Revista nº 2" pp. 52-55.

começa a voltar-se mais especificamente para a busca de uma "linguagem" não centrada em textos dramáticos, centrando-se na exploração da comunicação não-verbal. Valoriza-se como ponto de partida a experiência pessoal dos artistas, que é trabalhada expressivamente no sistema de "criações coletivas". Ao mesmo tempo, a tematização das "grandes questões" políticas e sociais e a crença no poder da arte gerar transformações sociais em larga escala vão cedendo terreno para preocupações com as relações cotidianas e para o questionamento de valores ligados a temas como a sexualidade e as drogas.

De maneira geral, essas montagens conseguiram atingir, de forma intensa, um número restrito de pessoas. Tal confinamento se deve tanto à repressão da liberdade de expressão, feita pela ditadura militar, como também aos próprios ideais "alternativos", desposados por esses artistas que acreditavam ser possível organizar-se "à margem do sistema". Novos limites a esse tipo de projeto vão sendo colocados pelas transformações ocorridas no campo de produção teatral, no decorrer dos anos 70.

O FINAL DA DÉCADA DE 70 E AS TRANSFORMAÇÕES NO "CAMPO TEATRAL"

O "teatro marginal" deixou como legado mais espetáculos do que grupos estruturados. Na verdade, os artistas

que, de maneira geral, estavam ligados às idéias do Arena e do Oficina não conseguiram se articular em trabalhos estáveis. Em São Paulo, poderíamos registrar como grupos profissionais, que surgiram nesse período, o "Pessoal do Victor", o "Grupo Orgânico Aldebarã" e o grupo "Pod Minoga".

A iniciativa mais duradoura do final da década de 70, X que se estende^u pelos anos 90 em São Paulo, foi a fundação do Centro de Pesquisa Teatral no SESC, dirigido por Antunes Filho. O CPT estrutura-se como uma escola que abre suas portas todos os anos para 200 pessoas em média; destas, apenas 10% são aprovadas. Paralelamente ao núcleo central, funcionam ainda um núcleo de dramaturgia e um de cenografia. Em troca de uma formação gratuita e da participação em projetos importantes, os alunos têm de se dedicar intensamente às atividades do centro. A maior parte dos atores nada recebe durante o período de ensaios, dividindo posteriormente a bilheteria dos espetáculos.

O Centro foi responsável por montagens elogiadas pela crítica e premiadas no Brasil e no exterior, como "Macunaíma" (1979), "Nelson Rodrigues e o Eterno Retorno" (1981), "Romeu e Julieta" (1984) e "A Hora e a Vez de Augusto Matraga" (1986). Dele também saíram diretores como Ulisses Cruz e Bia Lessa, e atrizes como Giulia Gam, hoje nomes conhecidos na grande imprensa, com trabalhos considerados inovadores.

O CPT destaca-se hoje como um centro de pesquisa e experimentação que conseguiu construir uma estrutura mais estável e um "nome" de prestígio. Isso se deve, em grande parte, à presença de seu idealizador, o diretor Antunes Filho. Com uma vasta trajetória no teatro brasileiro, que se inicia no TBC na função de assistência de direção, Antunes tem desenvolvido uma extensa pesquisa, visando a criação de um método próprio de encenação e preparação de atores.

A continuidade de seu trabalho tem sido possível também em função da infraestrutura que lhe é fornecida pelo SESC. Além de contratar os principais profissionais do Centro, a entidade fornece o Teatro Anchieta como sede para o projeto. O CPT transformou-se, assim, numa espécie de teatro-escola, que pode fornecer a seus alunos o acesso a uma formação mais "moderna" do que a EAD, além da possibilidade de participar de montagens com um renomado diretor. Por tudo isso, ele se tornou uma espécie de exceção dentro do quadro das produções "experimentais".

Os grupos que se organizavam semi-profissionalmente enfrentam dificuldades com algumas mudanças ocorridas no final da década de 70. Nesse período, observa-se a mobilização de setores da classe artística, interessados na recuperação do teatro como atividade economicamente viável. A ação da censura⁴¹

41 A esse respeito ver Lima Arrabal e Pacheco, 1980, pp. 75-76.

comprometeu não só a produção do teatro explicitamente "político", como também toda e qualquer peça que fizesse alusões à situação do país ou fosse considerada imoral. Essa situação criou possibilidades para uma mobilização mais intensa, cuja primeira conquista foi a regulamentação da profissão de ator em 1978.

Paralelamente, o próprio governo federal já estava interessado em transformar suas relações com os produtores culturais. Assim, a partir do governo Geisel, atenua-se a ação repressiva sobre a produção artística e incrementa-se uma mentalidade mais "administrativa". O crítico Edélcio Mostaço⁴² afirma que, desde a década de 60, o Estado autoritário preocupou-se em criar mecanismos protecionistas, como o Instituto Nacional do Cinema, o Instituto Nacional do Livro, etc, que se juntaram ao Serviço Nacional do Teatro e ao Instituto do Patrimônio Artístico, existentes desde o tempo do Estado Novo. Mas é a partir das "Diretrizes para uma Política Nacional da Cultura", de 1973, que apareceram novas formas de interferência e de relação entre os órgãos federais e os artistas.⁴³

Observou-se, a princípio, uma aproximação do Estado com alguns grupos de produtores. O primeiro contato se deu com a

42 Ver Mostaço, 1982, cap. 12.

43 As "Diretrizes" gerarão o programa de atuação do Ministro Ney Braga (MEC), durante o governo Geisel. Esse assunto será retomado no capítulo 4 e na conclusão.

"Associação Carioca dos Empresários Teatrais" (ACET), que recebeu uma parcela das verbas do Plano de Ação Cultural. Orlando Miranda e Paulo Pontes, membros da associação, elaboraram um diagnóstico da situação econômica, reivindicando mais subsídios para as produções, além da veiculação de jingles, spots e slides de espetáculos nas emissoras de TV. Desse contato derivaram também outras iniciativas do Estado, sugeridas pela ACET, como a "campanha das Kombis" que vendiam ingressos mais baratos à população.

Quem são os beneficiados por essas iniciativas? O primeiro edital da campanha das kombis, por exemplo, pedia, entre outros papéis, as cópias dos contratos de trabalho de artistas e técnicos, o C.G.C. da empresa produtora, a cópia do contrato social da firma e a cópia do contrato de aluguel da sala. Excluíam-se, assim os grupos que não se organizavam em moldes empresariais e articulavam seus trabalhos de forma alternativa.

A aproximação dos órgãos estatais de alguns setores da classe teatral fortaleceu, num primeiro momento, as fronteiras entre o teatro organizado como empresa e os grupos de menores recursos. A escolha do próprio Orlando Miranda para a presidência do Serviço Nacional de Teatro, entre 1974 e 1981, é indicativa da aliança do governo com o teatro empresarial. Nesse período, alguns espetáculos foram beneficiados diretamente com

subsídios federais, inclusive para a realização de excursões pelo país⁴⁴.

Em 1981, é criado o Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), substituindo o SNT. Segundo Humberto Magnani, representante do INACEN em São Paulo⁴⁵, o novo órgão representou uma vitória da "classe artística", porque conseguiu maior autonomia administrativa dentro da burocracia federal. Houve também mudanças na política da entidade, que deixou de subsidiar produções profissionais, deslocando seus recursos para investimentos em infraestrutura de salas de espetáculos, cursos para artistas e técnicos, e incentivos a outros "pólos culturais" em diferentes regiões do país. Durante seu período de existência, o INACEN acabou se dedicando basicamente à documentação e pesquisa do teatro nacional, à edição de jornais e livros, à promoção de festivais, e, uma vez ou outra, a suprir com recursos, algumas produções consideradas importantes dentro dos critérios da direção.

Finalmente, a relativa desobrigação do Estado em relação às produções profissionais do teatro se articula com outra medida básica para entendermos o período que se segue: a Lei Sarney. Ela tende a transferir parte da responsabilidade do patrocínio da produção cultural para a iniciativa privada. Nesse campo, o teatro passará a concorrer com outras mídias capazes de

44 Esse tema é desenvolvido por Mostaço, 1982, p. 175.

45 Magnani cedeu essa entrevista ao pesquisador em 6/5/88.

atingir um público mais numeroso e com o poder de veicular em larga escala a imagem dos patrocinadores. Ao ficar essencialmente vinculado às leis do mercado, contando com um pequeno apoio do Estado, as propostas experimentais terão que enfrentar algumas questões para poder se efetivar: como conseguir uma "organização empresarial" necessária para a sua própria existência legal? Como estabelecer o contato com a iniciativa privada e captar os recursos necessários à produção? É possível, nesse contexto, conseguir a estabilidade necessária ao desenvolvimento de uma pesquisa que não se esgote em um ou dois espetáculos? E, ainda, até que ponto as necessidades do mercado submetem a linguagem artística a seus padrões?

CAPÍTULO 3:
UM ESTUDO DE CASO: O GRUPO DE ARTE PONKA

A ESCOLHA DO GRUPO PONKÁ COMO OBJETO DE PESQUISA

Na nossa "Introdução", justificamos as razões teóricas e metodológicas que nos levaram a acompanhar de perto a trajetória de um grupo específico na parte final da pesquisa. Cabe agora explicitar os motivos da escolha do grupo Ponkã. Em primeiro lugar, é preciso salientar as dificuldades que o panorama contemporâneo de produção teatral apresenta, quando se quer identificar grupos e propostas "paradigmáticas". Em 1984, a crítica e historiadora Mariângela Alves de Lima confessava sua perplexidade diante da fragmentação de manifestações na área teatral:

"Essa sensação de massa indistinta, de um movimento difuso que se bifurca em incontáveis singularidades, é um desafio que o pensamento crítico sobre a atividade teatral enfrenta de má vontade por vezes com pavor do erro".⁴⁶

Seria difícil escolher um grupo como uma espécie de exemplo ilustrativo de um movimento de teatro "experimental" existente hoje em São Paulo. Mas é certo que o termo "experimental" tem sido assumido tanto por alguns artistas como por críticos, que querem nomear uma produção que se contrapõe "ao teatro comercial e às leis restritivas do mercado" e herda o

46 Ver o artigo "Perplexidades de um crítico", publicado em Arte em Revista nº 8, Kairós, São Paulo, 1984, p. 110.

"trabalho investigativo dos anos 60 e 70"⁴⁷. No seminário já citado, "Teatro Anos 80: Processos e Experiências", compareceram grupos como Macunaíma, Ornitorrinco, Ponkã, XPTO, Boi Voador, Orlando Furioso, Vento Forte, Marzipan, representantes dos já extintos Pod Minoga, Pessoal do Victor e outros.

Todos eles começaram como associações de artistas que levantavam suas produções num sistema "cooperativado", onde os participantes dividem lucros e perdas dos espetáculos, conforme o tempo e o dinheiro investido. Formados por jovens em início de carreira, costumam trabalhar inicialmente com montagens de baixos custos, que não exigem captação de patrocínios junto a empresas e outras entidades. A inexistência de "chamarizes" nos elencos, como artistas de TV, tende a dificultar a obtenção de patrocínios junto à área privada.

Esse sistema de produção diferencia-se de um tipo de espetáculo onde a equipe de produção contrata os atores para uma montagem específica. Nesses casos, não há interesse na formação de um grupo que desenvolva um trabalho contínuo. Existem também as companhias que conseguiram se organizar numa estrutura empresarial, onde um elenco mais ou menos fixo de artistas trabalha junto a uma equipe profissional de produção. É o caso da Companhia Estável de Repertório (CER), do ator Antonio

47 Afirmações contidas no texto de apresentação do seminário "Teatro Anos 80: Processos e Experiências", realizado no Centro Cultural Oswald de Andrade em novembro e dezembro de 1990.

Fagundes, e da Companhia de Ópera Seca, do diretor Gerald Thomas (associada à produtora Arte Cultura, de Yacoff Sarkovas).

Os grupos citados no seminário distinguem-se também do teatro desenvolvido nas periferias de São Paulo, constituído por elencos que percorrem outro circuito e que atingem um público mais popular. O grupo "União e Olho Vivo", por exemplo, que atua em sindicatos, grêmios, paróquias, associações de bairro, desde 1970, construiu uma sólida carreira nesse terreno. Muitos outros grupos de menor fôlego, que também funcionam semi-amadoristicamente, desenvolvem esse tipo de teatro itinerante pelos bairros da capital, herdeiros, quase sempre, dos ideais de teatro popular que animavam o Arena e os C.P.Cs. Já, grupos como o XPTO ou o próprio grupo Ponkã trabalham com "performances" num circuito "alternativo" de outra espécie: bares, casas noturnas, escolas de dança, que abriram "espaços" para pequenas apresentações teatrais. Esses "espaços", geralmente, fazem parte de um circuito de lazer da classe média, abrigando um público semelhante aos dos teatros convencionais. Este outro circuito "alternativo" não está vinculado à idéia de um "público popular", como no caso do teatro de periferia.

A maior parte dos grupos experimentais, citados no "Seminário", não pretende abdicar de suas relações com o mercado profissional. Apesar de utilizar, às vezes, estratégias "alternativas", seus esforços atuam no sentido de conquistar um

lugar nesse mercado. São justamente as tensões e as proximidades desses projetos, em relação às novas configurações que assumem o circuito de teatro profissional em São Paulo, que fazem desses grupos objetos privilegiados para as investigações teóricas que propusemos na "Introdução" de nosso trabalho.

Entre esses elencos, o Ponkã oferece interesse especial de análise, em primeiro lugar, por sua longa trajetória. Ela se inicia em 1982, quando os artistas se reúnem pela primeira vez com o intuito de pesquisar a linguagem teatral, continuando até hoje, quando o grupo já goza de um maior reconhecimento por parte da crítica e do público, principalmente depois do espetáculo "Pássaro do Poente". Nessa trajetória, o Ponkã atravessou diferentes fases em relação a questões ligadas à produção, fornecendo-nos um material rico para reflexão. Além disso, a participação de dois de seus artistas na diretoria da Cooperativa Paulista de Teatro⁴⁸, nos anos de 1985 e 86, levou-nos a investigar algumas formas de relação que tem se estabelecido entre os grupos que não se estruturam como empresas autônomas de produção teatral.

Do ponto de vista estético, o Ponkã figuraria ao lado do Ornitorrinco e do grupo Macunaíma de Antunes Filho, como um dos primeiros elencos estáveis com propostas experimentais no início da década de 80, conseguindo manter seu trabalho até

48 A "Cooperativa" é uma entidade que congrega diversos grupos teatrais em São Paulo, e que será estudada no capítulo 4.

hoje. Durante esse período, seu projeto artístico sofreu transformações que se refletiram nos espetáculos e nas formas de articulação interna e externa do elenco. Alguns de seus artistas se preocuparam em refletir sobre esse processo, escrevendo, inclusive, textos a respeito. Tudo isso nos possibilitou um acompanhamento mais próximo das diferentes fases que constituem esse trabalho teatral e que passam pela formulação de idéias, estruturação dos processos criativos, finalização dos espetáculos, colocação dos produtos no mercado e outros desdobramentos.

FORMAÇÃO DO ELENCO

Um dos primeiros fatos que chama a atenção na constituição inicial do elenco do Ponkã é a diversidade de formações dos seus artistas.

Celso Saiki veio de experiências anteriores, em grupos universitários de Belo Horizonte. Já em São Paulo, foi convidado, em 1979, pela cineasta japonesa Tizuka Yamazaki para participar do filme "Gaijin", que abordava a questão da imigração japonesa no Brasil. Conheceu Carlos Barreto em 1980, quando participaram, juntos, do espetáculo "Revista do Bixiga". Posteriormente, esses dois atores tentaram montar "Rashomoon", drama que já tinha sido levada ao cinema por Akira Kurosawa. O

projeto não deu certo, mas já expressava a preocupação de Saiki com as temáticas orientais. Num depoimento, ele conta que, quando conheceu Paulo Yutaka, em 1980, conversavam frequentemente sobre o fato de serem atores "nisseis", discutindo as possibilidades de se fazer um teatro que refletisse essa condição. Essa foi uma das motivações iniciais para a formação do Ponkã.

Ana Lúcia Cavalieri formou-se atriz pela Escola de Arte Dramática, tendo participado de espetáculos infantis, além de ser apresentadora do "Telecurso 1º Grau" da TV Cultura, onde trabalhou com Celso Saiki. Dentro do elenco inicial do Ponkã, Ana, Carlos e Celso tinham uma formação mais específica de atores, adquirida em grupos universitários amadores, escolas especializadas e em algumas experiências profissionais no palco, na TV e no cinema.

Já Milton Tanaka sempre se dedicou mais à área da dança, tendo estudado na Escola Municipal de Bailado e no curso de dança moderna de Célia Gouveia. Além disso, possuía conhecimentos em artes marciais orientais, que foram amplamente utilizados nos trabalhos do Ponkã. Héctor Gonzáles e Graciela de Leonardis estudaram música em conservatórios de Montevideo e, no Brasil, passaram a desenvolver pesquisas na área de trilhas sonoras para dança e teatro.

Paulo Yutaka foi efetivamente quem propôs a formação do Ponkã, no final do ano de 1982. Formou-se ator em 1973 na Escola de Arte Dramática. Posteriormente, atuou na montagem de "Galileu Galilei" feita pelo grupo Oficina, excursionando para Portugal em 1974. De 1976 a 1980 permaneceu na Europa, participando de espetáculos do grupo "Shasatu Japanese Dance Theatre", além de estudar mímica e atuar em "performances" individuais. De volta ao Brasil, ingressou no curso de direção teatral da Escola de Comunicação e Artes da USP, tendo dirigido dois espetáculos com alunos da E.A.D., "Olho da Rua" e "Céu da Boca", além de montar um trabalho individual chamado "Bom dia Cara", apresentado no Festival Internacional de Teatro de São Paulo, em 1981, promovido pela empresária Ruth Escobar. Depois de iniciar suas atividades no grupo Ponkã em 1982, abandonou o curso universitário. Yutaka também trouxe para o Ponkã conhecimentos de artes marciais, principalmente do tai-chi-chuan, adquiridos durante sua estadia na Europa.

Luis Roberto Galizia dirigiu os dois primeiros espetáculos do grupo. Formado em direção teatral na E.C.A. em 1974, já havia participado anteriormente de várias encenações experimentais consideradas importantes pela crítica, como "O Balcão", dirigida por Victor Garcia em 1969, e "O Terceiro Demônio", montada por Mário Piacentini em 1970. Em 1975, vai para Berkeley realizar seu mestrado, concluído em 1976. De volta a São Paulo, funda o grupo "Ornitorrinco" juntamente

com os artistas Cacá Rosset e Maria Alice Vergueiro, cujo primeiro espetáculo é "As Mais Fortes", coletânea de textos do dramaturgo August Strindberg. Em 1978, retorna aos Estados Unidos para realizar seu doutorado sobre a obra do encenador Robert Wilson. Galízia havia participado de uma peça de Wilson, montada no Brasil em 1974 no 1º Festival Internacional de Teatro de São Paulo. A montagem se chamava "A Vida e a Época de Dave Clark", contando com a participação de vários atores brasileiros. Esse contato foi fundamental para o trabalho que Galízia realizou posteriormente, principalmente na direção dos espetáculos do Ponkã, em 1983 e 1984. Paralelamente ao seu trabalho artístico, lecionou na graduação e na pós-graduação da ECA. Faleceu prematuramente no ano de 1985.

O que levou artistas de experiências tão diversas a reunirem-se em torno de um mesmo projeto? Em primeiro lugar, é preciso ressaltar que, apesar das diferentes especializações profissionais, os membros do elenco provêm de segmentos sociais semelhantes, ligados às camadas médias urbanas e à parcelas da juventude que tem interesse e possibilidades de acesso às carreiras artísticas. Mas a opção pela reunião de um grupo "ecclético" já indica que o Ponkã optará por um caminho "não convencional" na construção de seu trabalho teatral. Curiosamente, o Ponkã se auto-denomina um "grupo de arte" e não um "grupo teatral", sublinhando, assim, sua diferença em relação ao teatro tradicional.

A liderança inicial de Paulo Yutaka e Luis Roberto Galízia tiveram um papel fundamental na definição dessas opções. Nos seus percursos anteriores, eles haviam participado de grupos e montagens experimentais consideradas importantes pela crítica, estudaram e trabalharam no exterior, além de manterem vínculos mais estreitos com a universidade. Todo esse "back-ground", de certa forma, representava uma garantia de que o projeto do Ponkã não estava começando "do zero", em termos de capital cultural e simbólico.

Um outro dado significativo na formação do grupo diz respeito à descendência japonesa de alguns de seus membros. Para Paulo Yutaka, Celso Saiki e Milton Tanaka, o Ponkã poderia representar um novo espaço para o ator "nissei", que normalmente tem poucas oportunidades dentro da mídia, em virtude de seu tipo físico. Esses atores criticavam também a utilização de estereótipos, como a figura do oriental "abobalhado" e "ridículo", presentes em alguns programas de humor e anúncios publicitários. Desse ponto de vista, o Ponkã surge como um projeto artístico que pretende abrir novas possibilidades de trabalho a esses artistas e, ao mesmo tempo, contribuir para um processo de afirmação étnico-cultural.

Por outro lado, os elementos artísticos extraídos da tradição oriental serão reelaborados em função de um projeto que

se quer "experimental" e que pretende dialogar também com as modernas tendências do teatro ocidental. Essa vinculação entre o "étnico" e o "moderno" fundamentou o projeto inicial do Ponkã. Membros do grupo procuraram desenvolver esses temas em textos, manifestos e ensaios, que serviram, posteriormente, como apoio teórico para suas práticas criativas.

TEXTOS E MANIFESTOS: "IDÉIAS-SEMENTES"

Paulo Yutaka e Luís Roberto Galízia produziram textos que são utilizados pelo grupo no processo de reflexão e constituição de um projeto artístico. Analisaremos três desses trabalhos, dois deles dirigidos à universidade e um "texto-manifesto" de fundação do grupo⁴⁹. Além de explicitarem alguns princípios que orientam os primeiros espetáculos do Ponkã, eles nos remetem a discussões sobre teatro que envolvem artistas, críticos e pesquisadores, tendo a universidade como um de seus foros. Assim, tais textos expressam também como seus autores se posicionam em relação a esses debates e quais as formas de interlocução que estabelecem com meios especializados.

49 O "Manifesto Ponkã", de Paulo Yutaka, além de aparecer nos programas dos espetáculos, foi apresentado numa performance de inauguração do grupo, no bar "Lights", no final de 1982. A tese de Galízia foi publicada pela editora Perspectiva (ver bibliografia).

O trabalho de Paulo Yutaka, dirigido à cadeira de "Técnica de Montagem" no curso de direção teatral da E.C.A., e a tese de doutorado de Luís Roberto Galízia têm muitos pontos em comum. Ambos procuram trazer à discussão universitária informações referentes às modernas tendências do teatro experimental contemporâneo. Alguns dados são provenientes dos contatos que ambos os artistas tiveram com grupos da Europa e dos Estados Unidos.

Yutaka afirma em seu texto que tratará de temas pouco estudados durante o curso universitário. Refere-se a trabalhos experimentais ligados à estética "minimalista". Tal tendência incluiria artistas que se dedicam a "Solo Performance" nos Estados Unidos e na Europa, a partir da década de 70, e ainda a diversos trabalhos influenciados pelo encenador norte-americano Robert Wilson. Todas essas manifestações não se apóiam na literatura dramática como base dos espetáculos. Trata-se de um teatro que tem maiores proximidades com as artes plásticas e confere igual importância a todos os códigos que fazem parte da linguagem cênica: luz, som, objetos, cenários, expressão vocal e corporal dos "performers". Eles são articulados, ou melhor, "justapostos", sem que haja necessariamente, uma "estória" narrada de forma linear. Nesse jogo, os artistas procuram novas formas de organização dos elementos cênicos, buscando estabelecer tensões significativas entre as múltiplas linguagens que compõem o espetáculo.

Yutaka procura situar o "teatro performático" em relação a alguns "precursores", ligados às vanguardas artísticas do começo do século. Os artistas dadaístas, futuristas e surrealistas, ao divulgarem suas idéias através de manifestações públicas e atitudes pessoais que provocavam escândalos, estariam anunciando novas formas de "teatralidade", que colocavam em cheque convenções artísticas e culturais. A adoção de discursos não-lógicos, a incorporação de procedimentos "aleatórios" na elaboração artística e a experimentação de novas formas de relação com o público são procedimentos retomados pelos "happenings" nos anos 60, considerados por Yutaka como parentes mais próximos da "performance". Esta, ao mesmo tempo, representaria uma "nova fase" dentro do processo de evolução do teatro experimental:

"O teatro experimental da década de 70 reagia radicalmente à visão caótica do happening (...), mas ficou devendo a ele sua nova consciência formal de expressão".⁵⁰

A estética "minimalista" e as "performances" não se contentariam mais com a simples "negação" das formas tradicionais, através de sua dissolução em encenações aleatórias, como no caso dos "happenings". Seu trabalho seria

⁵⁰ Do "Relatório para o curso de Técnica de Montagem", de Paulo Yutaka, ECA-USP, s.d.

agora o de construir rigorosamente uma linguagem cênica, através da pesquisa de todos os elementos verbais e não-verbais que a compõem, sem priorizar nenhum deles. Nessa visão, o teatro passa a ser pensado como uma espécie de espaço onde se trabalha com vários códigos de comunicação, todos igualmente importantes.

Assim, a argumentação de Yutaka se desenvolve no sentido de delinear etapas evolutivas de "manifestações experimentais", buscando origens históricas em diversas áreas artísticas. Mais do que isso, ele enfatiza a aparição, na década de 70, de uma tendência que representaria uma evolução em relação às etapas anteriores, por colocar novas questões estéticas. Na sua participação e interlocução com a universidade, o artista constrói um discurso que valoriza e justifica procedimentos criativos que serão desdobrados e adaptados nos trabalhos do Ponkã. A universidade revela-se um local onde o artista discute e elabora propostas pessoais de trabalho, produzindo uma reflexão que as fundamenta e também as legitima frente ao meio acadêmico. As vanguardas artísticas, citadas por Yutaka, muitas vezes, afirmaram seu caráter anti-acadêmico. Mas, nesse caso, elas são recuperadas como referenciais importantes de uma discussão que se trava dentro da própria instituição universitária.

Luis Roberto Galizia aprofunda tais reflexões em seu trabalho de doutorado sobre o encenador Robert Wilson. Seguindo

uma linha de raciocínio semelhante, o teatro do norte-americano é apresentado como uma proposta inovadora em relação ao teatro experimental dos anos 60, ao interessar-se por uma investigação mais rigorosa dos múltiplos códigos que compõem a linguagem teatral. Operando através da justaposição de falas, movimentos corporais, luzes, sons, objetos, figurinos, que não têm uma relação direta entre si, Wilson acabaria colocando a nu para o espectador os próprios elementos que compõem a comunicação teatral:

"Wilson procede em desemaranhar dos modelos do ritual do teatro (...). A platéia se dará conta de que as contínuas mudanças de cenário, as entradas e saídas dos atores e elementos de cena, é simplesmente a destilação de todo teatro, do teatro enquanto fenômeno".⁵¹

O que mais chamou a atenção do diretor brasileiro no trabalho de Wilson foi essa espécie de decomposição dos elementos que constituem a arte teatral. Mesmo reconhecendo que este teatro não se esgota nas referências que faz ao próprio fenômeno cênico, Galízia o retrata, principalmente, como um trabalho de investigação sobre os códigos verbais e não-verbais de comunicação, implicando novas formas de conduzir ensaios, interpretação, concepção de figurinos, sonoplastia, cenários,

51 Galízia, 1985, p. 148.

etc. Tudo isso convergiria para a construção de uma linguagem teatral onde a imagem teria um forte papel, diferenciando-se tanto do teatro baseado na dramaturgia, como da produção ficcional hegemônica na TV e no cinema. Nesse sentido, o teatro de Wilson se colocaria como um contraponto também em relação a outras formas de discurso audio-visuais produzidos no campo cultural.

É importante considerar como tais tendências do teatro internacional são repensadas em função do projeto do Ponkã e do próprio contexto brasileiro. Em seu texto, Yutaka afirma que o aproveitamento dos recursos do teatro performático no Brasil exige uma imediata "deglutição antropofágica". Como no grupo Oficina, a proposta do modernista Oswald de Andrade é evocada quando se quer equacionar as relações entre a cultura brasileira e as influências internacionais. Mas o Ponkã não se utiliza dessa idéia para polemizar com posições nacionalistas como o Oficina fazia na década de 60, estando interessado simplesmente em combinar as informações das vanguardas internacionais com gêneros mais "populares", a fim de se comunicar com maiores parcelas do público brasileiro. Não são tematizadas as tensões e relações de poder existentes entre a cultura brasileira e as tendências internacionais. Pretende-se, apenas, através da atitude "antropofágica", superar-se o "hermetismo" das linguagens experimentais, dando-lhes uma cor local.

Para tanto, Yutaka propõe a utilização de elementos do "teatro de variedades" e de recursos humorísticos. O "teatro de variedades" é genericamente definido como uma forma "popular" no Brasil, ligada aos espetáculos cômicos e ao teatro de revista. Ele guardaria algumas semelhanças com a estética das "performances" devido a sua estrutura aberta, que aceita várias linguagens: cenas cômicas, monólogos dramáticos, mímica, bailados, canções, números de circo. Nesse sentido, tanto a "performance" como o "teatro de variedades" não estariam tão ligados ao teatro que é baseado em textos. Ambos abrem espaço para as pesquisas da gestualidade e da comunicação não verbal. Já o humor, característico do "teatro de variedades", funcionaria como recurso que possibilitaria uma comunicação mais direta com a platéia.

O outro elemento que comporá a "mistura" proposta por Yutaka é a teatralidade oriental. Os vários atores nisseis componentes do grupo vão trazer para o Ponkã técnicas corporais orientais, contribuindo para a constituição de uma linguagem cênica apoiada na comunicação não verbal. Existiria aí uma primeira forma de fusão entre uma estética experimental e as "técnicas orientais" que privilegiam a ação corporal. Mas, já no "Manifesto Ponkã", existem indicações de que o interesse pelo Oriente transcenderá questões técnicas, incorporando-se como um dos elementos definidores da identidade do grupo:

*"ponkã é laranja mexerica
da terra de nativos e imigrantes
ponkã brasileiro"*

(Manifesto Ponkã)

O próprio nome "Ponkã" tende a realçar a proposta de "miscigenação" como um elemento definidor do perfil artístico do grupo. A fruta representa uma conquista dos imigrantes japoneses que trabalham na lavoura brasileira. Ela é o resultado da mistura de duas outras frutas, tornando-se símbolo da união entre "nativos" e "imigrantes". A afirmação final de um "ponkã brasileiro" reflete o desejo de que esse produto híbrido integre-se à cultura nacional.

Nesse momento inicial, tais questões étnicas convivem com um leque de outras preocupações que poderíamos chamar de "sementes" do projeto. Podemos resumí-las em:

1. integração de informações provenientes do teatro experimental internacional mais recente;
2. pesquisa dos códigos não verbais de comunicação;
3. criação de uma linguagem própria, que se contrapõe criticamente a outros universos simbólicos que têm certa

hegemonia no campo cultural, como a TV e o teatro mais "tradicional";

4. integração do humor e de estilos populares como forma de atingir um público mais amplo.

Esse amplo espectro de preocupações se transformará durante a própria trajetória do grupo. O contínuo diálogo com o "campo de possibilidades" oferecido pelo mercado fez com que os artistas repensassem suas propostas e tomassem novas direções. Até aqui, constatamos a importância do meio universitário como local de discussão desses projetos. Nas posições defendidas por Yutaka e Galízia nesse foro de debates são fundamentais as referências ao teatro experimental internacional, trazidas das viagens que esses artistas fizeram à Europa e os Estados Unidos. Tais informações aparecem também como um capital cultural que é utilizado tanto no diálogo com a universidade (nas teses e trabalhos), como na constituição das propostas de atuação do Ponkã. Lembremos que a tese de doutorado de Galízia sobre Robert Wilson é a única reflexão teórica mais sistemática que temos, no Brasil, sobre esse encenador, hoje considerado um dos principais nomes do teatro experimental contemporâneo. O Ponkã contava, assim, no seu início, com um repertório de informações relativamente novo, tanto em relação à universidade, como em relação a outros grupos teatrais.

Mas - ao pensar no problema da adaptação dessas informações ao "contexto brasileiro" e, mais especificamente, na atuação do grupo dentro do mercado profissional - Paulo Yutaka lança mão de outros referenciais, fazendo ao mesmo tempo, a crítica do "hermetismo" das vanguardas. Defende um teatro que é inovador e crítico em relação às formas mais "tradicionais", além de comunicativo, leve e "popular". Este último termo não tem aqui um sentido "político-ideológico", como no caso do Arena ou o CPC. Ele indica apenas que o Pongã deseja estabelecer diferentes tipos de vínculo, seja com um público mais "especializado" das universidades, seja com platéias que não têm necessariamente esse tipo de informação. Convivem, na sua proposta, a idéia de um teatro "crítico" e o desejo de atingir setores mais abrangentes do mercado.

ESPETACULOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO

De 1983 a 1988, o Grupo de Arte Pongã realizou seis espetáculos com temporadas em teatros comerciais de São Paulo: "Tempestade em Copo D'água", "Aponkãlipse", "O Próximo Capítulo", "A Primeira Noite", "Ballet da Informática" (1986) e "O Pássaro do Poente"⁵². Como estratégia de estudo, optamos por

52 "Tempestade em Copo d'água" permaneceu em cartaz entre fevereiro e agosto de 1983, passando pelos teatros TBC, Centro Cultural São Paulo, Auditório Augusta, Eugênio Kusnet, Paulo Eiró e Martins Fenna. "Aponkãlipse" foi apresentado em maio e abril de 1984 nos teatros Centro Cultural São Paulo e São Pedro. "O Próximo Capítulo" ocupou o Eugênio Kusnet em

realizar primeiramente uma análise mais detalhada do primeiro espetáculo. Abordaremos o processo de criação, dando também uma descrição esquemática da montagem. A partir daí, analisaremos os temas e conflitos apresentados, e as formas como são estruturados numa linguagem, retomando as questões do teatro "experimental" como espaço onde os sistemas simbólicos podem ser reelaborados.

"Tempestade em Copo d'água" foi um espetáculo bastante significativo na trajetória do grupo, na medida em que inaugurou uma "linguagem" e um modo de lidar com a criação. Os próprios artistas do Ponkã consideram-no como um trabalho que contém uma grande quantidade de propostas esboçadas, que serão desenvolvidas mais tarde. "Joguei ali, e jogamos todos uma quantidade de sementes diversas" afirmou Paulo Yutaka⁵³. Começaremos pela análise dos diversos procedimentos utilizados nessa montagem para depois examinarmos as modificações que se processaram na proposta do grupo, com os espetáculos posteriores.⁵⁴

outubro e novembro de 1984. "A Primeira Noite" esteve no mesmo Eugênio Kusnet em agosto e setembro de 1985. "Ballet da Informática" foi apresentado no MASP em janeiro de 1986. "Pássaro do Poente" teve a mais longa carreira, de março de 1987 à outubro de 1988, passando pelo teatro Ruth Escobar, Maria Della Costa, Centro Cultural São Paulo e viajando para a cidade do Porto em Portugal.

53 Texto interno do grupo: "Ponkã aberto para balanço", escrito por Paulo Yutaka.

54 Como material para a análise que se segue, utilizamo-nos dos roteiros das peças, textos dos artistas sobre os ensaios, programas, críticas dos jornais, slides de cenas, entrevistas e anotações por nós realizadas a partir dos espetáculos.

TEMPESTADE EM COPO D'AGUA

O Ponkã começou a se reunir no final do ano de 1982, num estúdio de dança em São Paulo, com o intuito de trabalhar em algumas "performances". Paulo Yutaka sugeriu um tema que seria desenvolvido numa série de quadros: "o ser masculino com seus traumas e anseios, entre os pólos caricatos do machismo e do homossexualismo"⁵⁵. A partir desse eixo, foi estruturada uma série de laboratórios, ensaios e improvisações, sob a direção esporádica de Luís Roberto Galízia. Yutaka nos conta que, antes mesmo dos ensaios começarem, já tinha idéias sobre uma série de cenas. No entanto, propôs ao elenco um processo aberto de criação, que acolhesse sugestões de todos.

Ao mesmo tempo que adotava uma estrutura flexível em relação à participação dos artistas na elaboração das cenas, esse sistema de "criação coletiva" previa também funções específicas para diretor e roteirista. O diretor examinava as contribuições, sendo responsável pela seleção e articulação do material numa totalidade coerente. Galízia cumpriu essa função, comparecendo a alguns ensaios para lapidar as cenas sugeridas pelos atores. Paulo Yutaka, como roteirista (além de ator), desempenhava um papel próximo ao do dramaturgo, com responsabilidade criativa menor, já que as cenas surgiam, muitas

55 "Ponkã Aberto para Balanço", documento interno do grupo.

vezes, nos próprios ensaios. Pelo fato de "Tempestade" não contar com muitos textos verbais, o trabalho do roteirista foi principalmente o de descrever os personagens e a estruturação espacial de cada cena.

A montagem do espetáculo, concebido como uma diversidade de pequenas cenas relativamente independentes entre si, propiciou a incorporação de contribuições variadas. Algumas cenas foram praticamente criadas por um ator ou uma dupla. Outras partiram de sugestões individuais e se desenvolveram durante o trabalho grupal. Mas, mesmo que o espetáculo comportasse vários caminhos e processos, a direção tinha de eleger critérios de seleção e desenvolvimento do material que vinha dos atores. Diretor e roteirista assumiram, assim, um papel especial na condução dos ensaios como elementos articuladores e definidores do perfil da montagem. O próprio desenvolvimento das cenas seguiu um padrão determinado, que implicava "preencher de significado narrativo um movimento corporal inicialmente abstrato"⁵⁶. As idéias trazidas pelos atores teriam, assim, de passar por um momento inicial, onde eram traduzidas para a linguagem corporal. Vejamos, como exemplo, a criação da cena "Correnteza", descrita por Paulo Yutaka:

56 Idem

"A proposta inicial era uma dança mais abstrata, dançada só por homens, que focalizava relações subliminares de poder entre eles. Duas mulheres foram acrescentadas, inserindo a relação de atração entre homens (no centro) e mulheres (nos pólos). Depois a cena foi toda reformulada, acentuando um aspecto humorístico. A seqüência coreográfica foi mantida, acrescentando-lhe um conteúdo narrativo anedótico. Transformou-se numa cena de suspense policial de uma mulher com marginais da noite. Objetos introduzidos: secador de cabelo e vassoura para a mulher, e óculos escuros para os homens. No final, ela varre os homens para fora da cena. Pode-se dizer que é uma tentativa de pantomima contemporânea com uma narrativa absurda".⁵⁷

O interesse pela comunicação não verbal e por um teatro não centralizado em textos dramáticos traduziu-se num trabalho de criação que se estruturou em diferentes momentos. Em primeiro lugar, os artistas abordam o tema das relações de "poder" e "atração" entre homens e mulheres, utilizando-se apenas da movimentação corporal no espaço. A opção por trabalhar o tema a partir da comunicação não verbal tinha por objetivo investigar aspectos normalmente pouco perceptíveis ("subliminares") nessas relações. Essa fase é definida por

57 Idem, ibidem.

Yutaka como mais "abstrata", porque os atores estão lidando ainda com impressões, memórias e imagens que não representam claramente situações, nem personagens definidos. São apenas movimentos corporais que os atores associam, de forma indireta, ao tema tratado.

Uma passagem importante se dá quando as improvisações tornam-se uma "seqüência coreográfica". Aqui o material inicial ganha um maior nível de articulação e estruturação. Nesse processo, geralmente, é importante a participação do diretor, que fixa alguns elementos apresentados para que a cena comece a tomar forma. No caso, a coreografia foi mantida como uma espécie de alicerce, sobre o qual foram sendo acrescentados, posteriormente, novos dados, que passam a definir melhor os personagens e a situação. Essa definição tem um sentido caricatural: objetos tipicamente "femininos" e "masculinos" e a situação de "suspense" entre os "marginais" e a "mocinha".

A partir da caracterização de personagens e de uma situação "clichê", a construção da cena evoluiu para um jogo onde as expectativas são subvertidas através do humor: a "mocinha" transforma seus objetos "femininos" (secador e vassoura) em armas, varrendo literalmente os marginais para fora da cena. Invertem-se, assim, os "papéis", revelando-se o "outro lado" dos "personagens - tipos", apresentados inicialmente.

O percurso da criação da cena começa, assim, com a operação de transformação das improvisações dos atores (onde se expressam vivências subjetivas e imprecisas) numa situação facilmente reconhecível, que faz alusão a cenas de "suspense" de filmes policiais. Nesse momento, o material que veio do fluxo da improvisação dos próprios atores é canalizado na construção de "tipos", que, supostamente, são familiares ao público. A finalização se dá com a desestabilização dessa situação de familiaridade, através de um desfecho imprevisto, que ironiza as representações da "fragilidade feminina".

Utilizando-se dos estudos que Roger Callois desenvolveu sobre a questão do jogo nas sociedades humanas, Victor Turner⁵⁸ destaca dois pólos em torno dos quais a atividade lúdica se desenvolve: a ação vivida como um fluxo livre e espontâneo ("paidia") e a ação condicionada a um sistema de regras e convenções ("ludus"). Esses dois elementos estão sempre presentes, variando a intensidade e a relação que estabelecem entre si, conforme o caso considerado. Os jogos infantis, por exemplo, estão mais próximos do primeiro pólo, contando geralmente com um número reduzido de regras. O Ponkã optou por um procedimento semelhante, ao iniciar a criação da cena "Correnteza". As improvisações abriam espaço para os atores deixarem fluir suas fantasias, interpretando o tema proposto a partir de suas próprias experiências. Nesse momento, ainda não

58 Ver Turner, 1983, p. 106.

havia preocupações com "marcações de cena", nem com a formalização da expressão. Posteriormente, o processo caminhou para uma direção oposta, e o material inicial foi transformado numa cena exageradamente "estereotipada". Estabeleceu-se uma relação entre os conteúdos, que surgiram da subjetividade dos atores, e as imagens e as situações veiculadas pelos meios de comunicação (cena de "filme policial"). Os "papéis" foram tratados de forma caricatural, exagerando-se a rigidez e a previsibilidade das ações e dos personagens. Mas a cena só é finalizada com a contraposição entre esses dois procedimentos: os "clichês" são adotados como pontos de partida da trama, mas o fluxo dos acontecimentos nos leva a um desfecho surpreendente.

O sistema de "criação coletiva" transformou o período de ensaios de "Tempestade em Copo d'Água" num momento de intensa troca de idéias, técnicas, exercícios e propostas. Essa forma de trabalho possibilitou que informações ecléticas, trazidas pelos membros do Ponkã, fossem intercambiadas e canalizadas para o espetáculo. O grupo, nesse sentido, acabou se constituindo num estimulante local de aprendizagem, em função do contato intenso que se estabeleceu entre os artistas. Após as três primeiras apresentações, realizadas no próprio estúdio onde os atores ensaiavam, o Ponkã resolveu partir para uma temporada em teatros da capital. "Tempestade..." estreou na sala do TBC, às segundas e terças feiras, no dia 28/02/1983, permanecendo aí até 29/03. A descrição que se segue foi baseada numa reapresentação do

espetáculo feito em 1987, no teatro Maria Della Costa. Utilizamos também o roteiro escrito das cenas, feito por Paulo Yutaka.

DESCRIÇÃO ESQUEMATICA DO ESPETACULO

O primeiro quadro é "Depoimento de Mulher". Inicia-se na sala de espera do teatro, onde os espectadores aguardam o início do espetáculo. Duas atrizes, vestidas de malha e camisetas brancas, estão ali postadas. A primeira começa a relatar, de forma resignada, pequenas agressões que acontecem no seu cotidiano ("cantadas", briga no ônibus, etc). A segunda, sem olhar para primeira, anda lentamente, com uma expressão sisuda, emitindo pequenos ruídos num crescendo, até explodir num grito. É nítida a intenção de contrapor o discurso verbal "conformista", da primeira atriz, com a expressão dos conflitos, na linguagem quase inarticulada da segunda.

Os espectadores são conduzidos para dentro da sala de espetáculos pelos outros atores, que tocam uma "batucada" com pequenos instrumentos. Segue-se a cena "Nomes". Já no palco, cada membro do grupo nomeia uma letra em voz alta e depois dança-a com o corpo. Aos poucos, percebemos que as letras em seqüência formam um nome (que é o do próprio ator). A cena funciona como uma espécie de apresentação do elenco, que agora se esforça na conjugação do elemento sonoro e corporal.

A 3ª cena, "Kenji", apresenta um dançarino que pinta um ideograma japonês numa tela. A palavra escolhida é "Ai", que quer dizer "amor" em japonês. Num canto da sala, um grupo de atores forma uma pequena orquestra de ritmos e vozes, semelhante às existentes no Teatro Nô. A pintura lembra a arte japonesa da caligrafia⁵⁹. Em relação às cenas anteriores, vemos que, agora, as letras aparecem articuladas numa palavra, que, por sua vez, se harmoniza com o movimento corporal e com uma representação visual (pintura). O tema do "oriente" aparece pela primeira vez.

"Correnteza" é a cena seguinte, que já foi descrita por nós anteriormente, na análise do processo de criação.

"Eva e Adão" é um poema que brinca com o trocadilho "é viadão", tematizando o comportamento do "bicha" e do "machão". Conforme vai declamando, o ator ilustra com gestos de suas mãos o comportamento desses personagens. A face do ator mantém uma atitude "neutra", de quem observa, com certo distanciamento, as atitudes caricaturais de suas mãos. O efeito é cômico.

"Correspondência Afetiva" mostra um homem e uma mulher que se comunicam verbalmente através de dois gravadores. A conversa é amorosa, e o tom de voz exageradamente meloso. Os gestos dos atores são tensos, às vezes coincidindo com o que é

59 O Teatro Nô é a forma clássica do teatro japonês. A arte da caligrafia consiste na pintura de ideogramas sobre telas, sendo praticada como exercício espiritual pelos adeptos do Zen-budismo.

falado, às vezes não. O tema da cisão entre o comportamento verbal e corporal é retomado. O objeto-gravador sugere um discurso mecanizado e repetitivo.

"Abismo" é uma coreografia onde o tema das "oposições" e das relações de força é colocado de forma mais abstrata, por dois dançarinos. É semelhante à primeira etapa de criação da cena "correnteza", que agora aparece em cena como uma coreografia.

"Parede" parte de um exercício clássico de pantomima: alguém que toca uma parede imaginária com as mãos. A cena desenvolve-se com um ator sendo "espremido" pela "parede". No palco se encontra ainda um músico personagem, tocando um sintetizador cujos ruídos fazem lembrar máquinas industriais.

"Ballet do Gato" é um quadro humorístico, onde um ator representa um bailarino clássico que tenta dançar, mas é atrapalhado por um gato de pano preso em sua perna. A menção à um código "tradicional", como o ballet clássico, surge aqui de forma irônica. O contraste gerador do efeito cômico se dá entre a "empostação" da atitude do bailarino e a figura do gato, normalmente associada à elegância.

"Acrobatas" mostra três atores travestidos de sutiã e barba, que nos remetem a dois temas comuns nos espetáculos

circenses: a mulher "barbada" (caracterizada pelos figurinos) e os números de acrobacia. A movimentação é toda construída em torno de gestos típicos de acrobacia, sem que nenhuma acrobacia real aconteça.

A cena "Costureiros" trabalha com a pantomima clássica que se inspira diretamente nos gestos cotidianos, sendo mais descritiva que a mímica contemporânea. Três homens costuram suas roupas e, ao mesmo tempo, conversam com sons onomatopáicos, criando um clima de cumplicidade e fofoca com a platéia.

"Banana" apresenta três atores com uma banana na mão, e uma atriz com uma mexirica. Os homens descascam e devoram suas frutas com rapidez, enquanto a mulher descasca a sua lentamente. Ela observa irritada a saída apressada dos homens e, depois, também sai de cena. O tema do prazer sexual e do desencontro é tratado de forma alegórica e humorística.

"Strip-tease" é realizado por um ator vestido de índio, que entra em cena ao som de uma enérgica música de tambores. Os movimentos são fortes e rápidos, e o strip-tease é apenas sugerido. A intenção é contrastar a atitude "masculina" do índio e as expectativas sugeridas por um strip-tease, que é normalmente associado à sutileza e à feminilidade.

"Tempestade em Copo d'Água" é a última cena do espetáculo e reúne todos os atores do grupo no palco. A partir dos efeitos de luz e da sonorização vocal dos atores, cria-se o ambiente de uma tempestade. No centro do palco, há um copo d'água numa mesa. Toda a "tempestade" é dirigida para esse objeto. Quando vem a "calmaria", dois atores erguem uma pequena tábua (que também estava sobre a mesa) onde está pintado um arco-íris. Os atores, agora, têm um semblante tranquilo. Forma-se assim uma espécie de imagem-síntese de toda a peça, que ilustra o próprio título.

Levando em conta as dificuldades de descrição de um espetáculo que se apóia basicamente na expressão corporal, utilizaremos esse esquema apenas como referência para levantar temas e processos recorrentes a estruturação da montagem. Limitamo-nos assim, a evidenciar pontos que nos pareceram fundamentais, interpretando-os a partir de nossas discussões teóricas anteriores.

O tema dos "papéis sexuais" é abordado numa série de cenas, que apresentam diferentes ângulos da questão. Os quadros não obedecem a uma seqüência e são relativamente independentes. A exploração de novas formas de narrativa é frequente nas vanguardas teatrais contemporâneas internacionais, pesquisadas por Yutaka e Galizia. Em "Tempestade..." podemos verificar como o Ponkã transformou essas tendências, procurando adaptá-las ao

público brasileiro. A utilização do humor, como recurso que torna o espetáculo menos "hermético", visa a estabelecer uma relação de cumplicidade com a platéia. Mesmo trabalhando situações de forte tensão dramática (como "Depoimento de Mulher") ou formas de expressão mais abstratas ("Abismo"), a peça propõe uma espécie de "desdramatização" do tema, enfocando os conflitos apresentados como "tempestades" num copo d'água. Em última instância, somos convidados a rir e a observar, de forma mais serena e desapaixonada, as imagens que se desenrolam no palco.

As cenas de abertura e fechamento do espetáculo tendem a dar um enquadramento mais tradicional ao drama, começando com uma situação de tensão e terminando com uma espécie de "relaxamento" ou resolução. "Depoimento de Mulher", como já foi dito, mostra o conflito entre uma mulher que fala mecanicamente de si mesma e outra que nos mostra sua dor através do corpo, mas não a articula em palavras. Elas não se comunicam entre si. Essa situação de segmentação entre a fala e o corpo será fartamente explorada em outras cenas, como um tema dramático. No quadro final, a representação da tempestade em miniatura fecha o espetáculo com uma imagem amena e bem-humorada, que coloca em outra "perspectiva" os conflitos tratados anteriormente.

Na análise dos processos de criação, detectamos um mecanismo básico, que se refletirá na forma de construção de

todas as cenas. O grupo parte de experimentações com a linguagem corporal e depois acrescenta "conteúdos narrativos mais tradicionais". Assim, o modo como os temas serão desenvolvidos, privilegiam sempre a tensão que se estabelece entre o que é expresso pelo corpo e o que é dito de outras formas (falas, sons, figurinos, objetos, etc).

A partir desse princípio básico que estrutura o conflito dramático na peça, podemos dividir as cenas segundo os diferentes modos das linguagens se articularem:

1. Situações que apresentam cisão entre gesto e palavra, impossibilidade de comunicação entre os personagens e submissão dos indivíduos a padrões de comportamento corporal.

Além de "Depoimento de Mulher", gesto e fala se contrapõem também em "Correspondência Afetiva", onde o corpo aparece novamente como expressão reveladora, em contraste com a fala artificial do gravador. Em "Banana", o desencontro sexual é mostrado na diferença de atitudes em relação às frutas. "Parede" e "Ballett do Gato" apresentam personagens escravizados às suas atividades rotineiras, ligados à máquina e ao "ballet clássico", respectivamente. Aqui o Ponkã dirige sua crítica a uma atividade artística mais "convencional" e a um abstrato "mundo tecnológico".

2. Cenas que mostram personagens e situações ambíguas, ao misturar estereótipos de masculinidade e feminilidade, gerando, assim, situações de humor.

Em "Acrobatas", a combinação entre os figurinos (barba e sutiã) e a gestualidade "masculina" dos atores resulta na criação de personagens híbridos, que causam estranhamento. O mesmo se dá nas cenas "Costureiros" e "Strip-Tease". O humor, aqui, aproxima-se do grotesco e do absurdo, sendo gerado pela combinação de elementos díspares. O quadro "Eva e Adão", construído também através da mistura da gestualidade do bicha e do machão, é permeado de comentários faciais irônicos do ator, que observa o movimento de suas próprias mãos.

3. Cenas que mostram a harmonia entre gesto e palavra, sentir e pensar. As técnicas e artes orientais aparecem como meios de se atingir essas possibilidades.

Em "Nomes", cada ator se esforça individualmente para conjugar as letras de seu nome próprio com movimentos corporais. Já no quadro "Kenji", todo o grupo se articula em torno da atividade de pintar um ideograma japonês. As referências ao Teatro Nô e à Arte Oriental da caligrafia compõem um quadro que nos remete a um "oriente arcaico". Há

um tratamento positivo desse universo, que aparece como um fator de união e de harmonia do grupo.

Podemos reconhecer em "Tempestade em Copo d'água" uma série de temáticas que inspiraram movimentos sociais e estiveram presentes nos meios de comunicação, principalmente a partir do final da década de 70. Questões, como as do feminismo, minorias homossexuais, relações de poder no cotidiano, política do corpo, práticas orientais, saíram dos guetos da contra-cultura e passaram a fazer parte do repertório de segmentos sociais mais abrangentes, através de diversificadas formas de produção cultural. O trabalho do Ponkã surge como um caminho singular de reelaboração desses temas no terreno teatral. Por um lado, o grupo apoiou-se em recursos do teatro performático e das técnicas corporais familiares a um público mais amplo. Assim como os grupos Arena e Oficina tratavam de questões políticas e ideológicas que mobilizavam intelectuais e estudantes na década de 60, o Ponkã soube utilizar-se de temas que têm sensibilizado esses setores nos últimos anos.

No entanto, o teatro experimental na década de 80 conviveu com uma produção cultural bastante diversificada. O que motivaria o público a assistir uma peça cujos temas foram explorados em outras mídias e por outros grupos teatrais? A preocupação do Ponkã com a criação de uma linguagem própria pode ser entendida como uma maneira de lidar com essa questão. Uma

linguagem que incorporou procedimentos das vanguardas não só para abordar novos ângulos das relações cotidianas, como também para criticar outros gêneros culturais como o cinema, a TV e o teatro "tradicional". Mas, também, uma linguagem que tenta utilizar-se dessas referências para ter uma comunicação mais fácil com o público.

A tematização das contradições existentes entre o discurso verbal e o que é expresso pelo corpo não é nova no teatro brasileiro. Os últimos espetáculos do Oficina, por exemplo, propunham, já, processos semelhantes. Mas o Ponkã introduziu um novo rigor nas formas de trabalho com esse campo de expressão, apoiando-se em técnicas de mímica, dança e artes marciais. Não se limitou a trabalhar a expressão corporal como uma manifestação mais "espontânea" do sujeito, mas procurou investigar também como o próprio corpo humano se amolda a diferentes formas de representação dos papéis sexuais.

Por fim, a idealização do "Oriente" como lugar representativo da harmonia e da espiritualidade, que aparece em algumas cenas do espetáculo, remete-nos novamente à ideologia contra-cultural. Mas veremos que, nas peças seguintes do grupo, esse tema vai adquirindo outra importância, sendo tratado de novas formas.

OUTROS ESPETACULOS

A preocupação com a linguagem gestual continuou sendo uma das características principais dos trabalhos seguintes do grupo. No segundo espetáculo, "Aponkãlipse", o crítico Sábado Magaldi apontou o Ponkã como o elenco que melhor sabia utilizar a expressão corporal no teatro paulista⁶⁰. A própria crítica estimulou o prosseguimento desse tipo de pesquisa, sublinhando-a como um traço positivo da proposta. Mas, na montagem de "Pássaro do Poente", em 1987, observa-se um investimento muito maior no trabalho com a palavra, através da escolha de um texto que não era criação coletiva dos artistas. Além de um eventual esgotamento estético da pesquisa do não verbal, é preciso notar que, no final dos anos 80, cresceram os grupos e produções voltados para um teatro de "imagens", que exploravam os recursos corporais dos atores⁶¹. Esse fator pode ter também contribuído para que o Ponkã investisse em outros recursos, tentando, mais uma vez, renovar sua linguagem.

Outra linha clara de desenvolvimento da proposta do Ponkã se deu em direção a formas narrativas menos fragmentadas. Em Aponkãlipse, manteve-se a estrutura básica de vários quadros relativamente independentes, que, no entanto, foram agrupados em

60 A crítica de Sábado Magaldi, "Aponkãlipse, uma criação estimulante. De gosto impecável" foi publicada no Jornal da Tarde de 21/04/84.

61 Como exemplos de um teatro de "imagens" desenvolvido em São Paulo temos os trabalhos de Gerald Thomas, XPTO, Orlando Furioso, Boi Voador, e outros.

dois grandes segmentos, retratando, respectivamente, a decadência e a transformação de uma "era". Na terceira montagem, "O Próximo Capítulo", havia um personagem central de nome "Urbano", que fazia o encadeamento de todos os quadros. O subtítulo desse trabalho - "uma novela performática"- indica uma aproximação mais direta com um gênero "popular", que se utiliza da fragmentação em capítulos, articulados numa estória. A estética performática do grupo caminhou na direção de uma maior assimilação dessas linguagens. Tal atitude é explicitada no programa da peça:

"Performático, performista, performer, por falta de nome mais próprio. Mas não a performance "vanguardista", pura rebeldia embora necessária. Depois das revoltas, a performance surge como esse termo amplo, que abarca tantas artes..."

No espetáculo "Ballet da Informática", o grupo procurou explorar possibilidades mais comerciais de suas pesquisas com a "performance". Feito por encomenda para um congresso de informática realizado no M.A.S.P., o "Ballet" retomou a estrutura de quadros isolados de "Tempestade em Copo D'água", trabalhando especialmente com situações de humor, envolvendo o relacionamento do homem com a máquina. No projeto artístico mandado para os organizadores do evento constava a seguinte descrição do espetáculo:

"Mínimo uso da palavra e máxima utilização do corpo como meio expressivo, cuidadosa elaboração dos efeitos visuais procurando em todo momento imagens belas, integração da música, dança e representação, explorando as potencialidades de cada disciplina".

Na adaptação da "linguagem performática" do grupo a um evento comercial, foram enfatizadas características como a "visualidade", a beleza formal e a integração de vários códigos de comunicação. Mas o projeto expressava um cuidado especial em relação ao humor:

"A sátira, a ironia e a irreverência estão presentes em quase todas as cenas mas acreditamos que numa dose não exagerada, resultando no fim numa humanização da tecnologia".

Os artistas tiveram a cautela de esclarecer aos organizadores do evento, que não fariam uma crítica contundente à tecnologia (como aparecia em algumas cenas de "Tempestade em Copo D'água). Vemos, assim, como alguns elementos da pesquisa inicial puderam ser utilizados em eventos com finalidades publicitárias, desde que destituídos de conteúdos mais questionadores. O teatro performático, ao desenvolver uma estética da imagem, pode adaptar suas técnicas à linguagem da

propaganda. Os artistas descobriram essas possibilidades com o "Ballet da Informática", enxergando uma nova forma de levantar recursos para suas montagens principais.

Com a peça "Pássaro do Poente", o Ponkã atingiu seu maior sucesso de público e crítica. A montagem era bem distinta das anteriores. Apoiava-se numa lenda japonesa que foi adaptada para texto dramático por Carlos Alberto Sofredini. Abordava a história de um camponês que descobre um pássaro capaz de tecer mantos maravilhosos. Incentivado pelos companheiros e por comerciantes da cidade, o camponês passa a obrigar o pássaro a fabricar cada vez mais mantos, até que este adoece e morre. Desta feita, as pesquisas de técnicas corporais foram aplicadas na construção da gestualidade de personagens que se definiam em função de uma história com começo, meio e fim. Foi dada maior ênfase ao estilo oriental de encenação, com incorporação de elementos do teatro clássico japonês na forma de atuação dos atores e na concepção de cenários e figurinos, feitos com materiais mais luxuosos.

"Pássaro do Poente" se destacou das outras montagens do Ponkã, não apenas pelo fato de contar com uma produção mais cara. As pesquisas iniciais em torno da performance foram aproveitadas para o desenvolvimento de gêneros mais tradicionais de atuação. A ênfase inicial, dada às vanguardas européias e norte-americanas, foi substituída pelo interesse específico pelo

teatro não e por outras formas dramáticas japonesas. Segundo Paulo Yutaka,⁶² com o "Pássaro...", o Ponkã passou a encarar com mais seriedade sua pesquisa sobre o teatro oriental, que aparecia de uma forma muito descomprometida nos espetáculos iniciais.

Constatamos, assim, na trajetória do grupo, uma delimitação no amplo leque de propostas do projeto inicial. A pesquisa da teatralidade oriental adquiriu uma progressiva importância, passando a ser o eixo do trabalho do Ponkã. As experiências mais radicais de ruptura com a linguagem tradicional foram sendo adaptadas a espetáculos com narrativas lineares, montadas a partir de textos dramaturgicos. O elenco investiu em direções que o diferenciavam de outras propostas experimentais do teatro paulista. Durante a década de 80, surgiram espetáculos que também exploravam novas formas de dramaturgia, dando relevância à comunicação não-verbal. No entanto, nenhum deles assumia a investigação da cultura oriental como sua tarefa principal. Voltando-se a tais temas étnicos, o Ponkã passou a ocupar um lugar específico dentro das produções experimentais.

Essa opção foi justificada por Paulo Yutaka como forma de aprofundamento das propostas estéticas originais do grupo. Mas ela também pode ser vista a partir dos mecanismos de

62 Entrevista concedida ao pesquisador em 09/12/88.

funcionamento do mercado. O investimento num produto de "vanguarda" é também uma forma do Ponkã se diferenciar de seus concorrentes criando uma "marca" que o singularize inclusive em relação a outros trabalhos experimentais do teatro paulista. Voltando sua proposta para o aprofundamento da pesquisa do teatro oriental, o Ponkã passa a ocupar um espaço quase inexplorado no teatro brasileiro.

No entanto, para entendermos melhor como os interesses pela pesquisa artística se vinculam aos problemas do mercado, temos que investigar com mais cuidado a trajetória de produções do grupo paralelamente às transformações que vão ocorrendo no seu próprio projeto artístico.

CAPÍTULO 4:

A "PRODUÇÃO" TEATRAL NO GRUPO PONKA

"PRODUÇÃO" E "CRIAÇÃO"

A opção por uma atuação dentro do mercado profissional levou o grupo Ponkã a desenvolver diferentes formas de lidar com o que é comumente chamado de "produção". Essa categoria é utilizada no meio artístico para designar uma série de atividades coordenadas, necessárias à concretização de um espetáculo. Inclui obtenção e administração de verbas para cenários, figurinos, maquinarias, aluguéis de teatro, divulgação, contratação de técnicos e operadores, despesas legais, pagamento de ensaios e outras despesas, estando diretamente ligada às diversas formas de apoio e patrocínio que um grupo pode conseguir.

O Ponkã realizou a maior parte dos seus espetáculos sem contar com um patrocínio prévio. Os artistas começavam a ensaiar sem remuneração, na esperança de serem pagos posteriormente. Não existe no grupo uma divisão entre "produtores profissionais", artistas e técnicos "contratados", como no caso de outros espetáculos e companhias. Os membros do elenco formam uma espécie de "cooperativa", que dividem entre si gastos e lucros. No início, não havia recursos para contratação de profissionais que trabalhassem exclusivamente com a área da produção. Os próprios atores assumiram, paralelamente aos ensaios, as tarefas de administração, relações públicas e

tesouraria. Com o tempo, os atores responsáveis por essas áreas acabaram se especializando e dominando um conhecimento específico sobre esses setores. Desse modo, o grupo passou a enfrentar as diferentes etapas relativas ao lançamento do "produto" teatral no mercado.

Esses serviços costumam desagradar os artistas, por consumirem um tempo que poderia ser dedicado ao trabalho de "criação". "Produção" e "criação" aparecem, assim, como universos contrastantes, que dividem os esforços e as preferências do grupo. Em relação à "criação", a "produção" é vista como uma área mais "fria" e "racional", necessária, porém indigesta, colocando o artista num papel que "não é o dele":

"Nosso produto é o teatro. Quando nós vamos vendê-lo, a gente tem aquela flama de emoção... só que, para a gente convencer uma pessoa de marketing, nós sabemos muito bem, não podemos convencer só pelo emocional, mas também pelo técnico da coisa".⁶³

Nessa fala, o artista se refere especificamente ao contato com patrocinadores, que é um momento importante na "produção". Ele enfatiza a diferença de posições que os dois interlocutores têm em relação ao produto: o artista, emocionalmente envolvido com seu trabalho, precisaria convencer

63 Entrevista do ator Celso Saiki ao pesquisador, em 20/11/88.

o "homem de marketing" das vantagens comerciais que o espetáculo pode oferecer à empresa. Por isso seria preciso construir uma "ponte" entre esses dois universos, pensados e vividos pelos artistas como distintos e conflitantes, mas cujo contato torna-se necessário na medida em que se quer colocar o trabalho teatral no circuito comercial.

A passagem da etapa de criação, realizada no espaço fechado dos ensaios, para a circulação do produto em áreas sociais mais amplas, exige dos artistas o desenvolvimento de um diálogo com diversos tipos de mediadores presentes nesse processo (patrocinadores, imprensa, proprietários de teatro, etc). Essa interlocução implica a aquisição de uma "linguagem" e de uma "estratégia" por parte do grupo, que tem de se organizar internamente para fazer face a essas questões. Assim, ao lado da pesquisa das "linguagens artísticas", o Ponkã desenvolveu um outro saber, relacionado à área de "produção". Nos seus 6 anos de duração, foram tentadas várias estratégias nesse sentido.

PRODUÇÕES "ALTERNATIVAS"

Os artistas do Ponkã reconhecem que, na trajetória de suas produções, existe uma alternância entre espetáculos mais despojados de recursos materiais e técnicos, e montagens mais ambiciosas. A diversificação das estratégias foi uma maneira

encontrada de se lidar com os poucos recursos financeiros e, ao mesmo tempo, tentar ocupar um espaço maior dentro do mercado.

Paulo Yutaka definiu a produção de "Tempestade..." como tipicamente "alternativa". O grupo utilizou o mínimo de recursos técnicos, cenários e figurinos, e não houve também nenhum planejamento mais sistemático a nível de "marketing". Sua estréia deu-se fora dos teatros convencionais, num estúdio de dança no bairro de Pinheiros. As palavras do ator nos remetem às condições enfrentadas naquele período:

"O equipamento de luz que tínhamos encomendado não tinha chegado no estúdio Panãpanã, e já era quase hora de começar. Alguns convidados já na escada, todo o espaço já montado com simplicidade inteligente, nós atores aquecidos e arrumados. Não houve dúvidas: usamos as lâmpadas comuns da sala".⁶⁴

A atitude de improvisação e de valorização da "simplicidade" é assumida pelo grupo como parte integrante da proposta. A precariedade da produção não impediu que o espetáculo continuasse sua carreira, depois do sucesso inicial obtido no estúdio. Muitas pessoas, que compareceram nas três apresentações iniciais, estimularam o Ponkã a procurar uma sala que pudesse abrigar um público maior.

64 Declaração de Yutaka em texto de circulação interna no grupo.

O ator Celso Saiki contatou os administradores da sala do "assobradado" do TBC, pessoas com as quais mantinha um relacionamento anterior.⁶⁵ "Tempestade..." passou então a ocupar esse teatro num horário alternativo, segundas e terças-feiras à noite. O grupo não pagava aluguel fixo para os proprietários da sala, dividindo apenas o dinheiro da bilheteria. Esse sistema de contrato permitiu que a peça permanecesse em cartaz durante um mês.

A apresentação do espetáculo num teatro do circuito comercial ajudou o grupo a se projetar, participando da programação que era normalmente divulgada nos jornais. Além disso, a presença de artistas como Galízia e Yutaka, que já eram conhecidos da crítica especializada, também contribuiu para chamar a atenção sobre a peça. Sábato Magaldi escreveu uma crítica elogiosa no Jornal da Tarde (07/03/83), enfatizando a preparação corporal dos atores e o virtuosismo plástico da montagem, fazendo, ainda, referências às pesquisas do diretor Galízia sobre o teatro de Robert Wilson. Mas ressaltou também o "hermetismo" do espetáculo e a falta de uma "ligação sintática entre os elementos dispersos". A avaliação geral positiva de um crítico de renome, mesmo fazendo ressalvas à ausência de

⁶⁵ Saiki relata que conheceu os administradores do TBC no projeto teatral "Revista do Bixiga" levado nessa sala em 1980.

comunicabilidade da proposta, constituiu uma excelente "carta de apresentação" para o grupo continuar sua carreira.

"Tempestade..." foi ainda apresentada em teatros de propriedade da prefeitura e do INACEN. Para isso, o Ponkã teve de concorrer com outros grupos que também pleiteavam essas salas. As repercussões anteriores desse trabalho já tinham sido amplas o suficiente para que o grupo conquistasse esses espaços para as apresentações. A carreira terminou num teatro particular, o "Auditório Augusta", ainda no ano de 1983.

Apesar da ausência de lucros e da trajetória irregular e relativamente curta de "Tempestade...", os artistas do "Ponkã" avaliaram positivamente essa primeira experiência. Ela serviu para lançar o grupo no mercado, obteve repercussões importantes junto à crítica, além de constituir-se num processo de criação artística estimulante para o elenco. Mas, dentro do Ponkã, a produção "alternativa" é vista hoje com muitas reservas. Paulo Yutaka nos fez uma avaliação dessa questão, na época em que "Pássaro do Poente" finalizava sua carreira:

"Atualmente, a gente não acredita mais que isso seja possível. Nos países ricos, você faz uma produção alternativa com as sobras do sistema. Eu lembro em Amsterdã, eu chegava a fazer performances com objetos encontrados no lixo, tipo uma televisão funcionando

que eu encontrei, que passou a fazer parte do cenário da minha peça. Nos países como o Brasil, a opção pelo alternativo é a opção por uma marginalidade absoluta... Até um certo momento, na cidade de São Paulo, essa produção ainda conseguia aparecer num cantinho da Folha de São Paulo. Hoje em dia, você tem que ter um "tijolinho" (pequeno anúncio da peça) pelo menos no dia da estréia, você tem que ter fotos... Você tem que aceitar o fato de que tem que jogar com o sistema, jogando e até brigando com ele. Não é das coisas mais agradáveis..."⁶⁶

Para o artista, a produção "alternativa" estaria cada vez mais difícil em função tanto da pobreza material geral do país, quanto das mudanças no campo da produção teatral. O acesso às mídias que contribui para o produto circular num âmbito mais amplo, estaria hoje condicionado a padrões de divulgação (fotos, "tijolinhos", contatos em jornais) que, às vezes, são difíceis de serem alcançados, se o grupo não conta com uma assessoria de imprensa. Por sua vez, a contratação desses profissionais implicaria a captação de um patrocínio prévio para ser destinado à produção. O sistema "alternativo", que se baseia num mínimo de recursos financeiros, seria insuficiente para lançar um espetáculo no mercado.

66 Entrevista de Paulo Yutaka ao pesquisador, em 08/12/88.

Os cadernos culturais da grande imprensa são os espaços privilegiados para divulgação, crítica e reportagens sobre teatro. Nas outras mídias, as coberturas e reportagens são mais esporádicas. No "Seminário de Crítica Teatral", realizado pelo INACEN, em 1987, vários artistas questionaram o editor do "Caderno 2" do jornal "O Estado de São Paulo" sobre o pequeno espaço concedido atualmente para o teatro, dentro do veículo. Ele alegou que o jornal procura atender "democraticamente" às demandas de seu público, cobrindo assuntos muito diversificados. Assuntos "mais sérios" teriam, assim, de ficar relegados a um espaço reduzido. A diversificação do mercado de bens "culturais" e de atividades de lazer, ocorrida nos últimos anos, refletir-se-ia numa concorrência mais exacerbada entre os produtores culturais pelos espaços de divulgação⁶⁷. Por isso mesmo, a entrada de um espetáculo teatral no mercado exige a formulação de estratégias de "lançamento" que visem colocar o produto em evidência através de diferentes mídias. Em 1983, o Ponkã era um dos poucos grupos com uma proposta "experimental" em São Paulo, tendo atraído a atenção dos críticos. Hoje, ele concorre com muitos outros artistas e grupos que exploram linhas próximas de trabalho, e que, às vezes, têm maiores recursos financeiros. Portanto, não só as estratégias de divulgação, como todo o sistema de "produção" de seus espetáculos, tiveram de ser repensados.

67 A respeito do crescimento do mercado de bens simbólicos no Brasil a partir da década de 70, ver Ortiz, 1989.

A realização do espetáculo "Ballet da Informática", na Feira promovida pelo MASP em 1986, abriu novas perspectivas para a utilização da linguagem experimental do grupo em eventos comerciais. A especificidade da estética do Ponkã - que reúne humor, linguagem visual, referências à cultura oriental e às vanguardas contemporâneas - revelou-se adequada para a promoção de um produto como a informática. Os organizadores do evento pretendiam vincular a "modernidade" tecnológica dos computadores a um espetáculo artístico também "ousado" e "moderno". Esse processo de associação, feito com a finalidade de reforçar a imagem positiva da informática, esconde algumas contradições. Nem sempre a modernidade artística anda lado a lado com a modernidade tecnológica. Muitas das chamadas vanguardas estética colocaram-se criticamente em relação aos processos de automação da vida moderna. No caso do próprio Ponkã, esse tema apareceu claramente em espetáculos como "Aponkãlipse" e "Tempestade em Copo d'Água". Mas, em "Ballet...", o grupo teve que fazer concessões, atenuando as críticas a essas questões. Os artistas aceitaram essas condições, passando a encarar esse tipo de produção como uma estratégia para o levantamento de recursos necessários aos espetáculos principais.

A produção de "performances" aparece também na história do grupo como uma maneira de contornar algumas crises internas, resultantes das divergências de interesses individuais. O espetáculo "O Próximo Capítulo" é, nesse sentido,

exemplar. Durante a realização da segunda montagem ("Aponkãlipse"), o Ponkã enfrentou problemas econômicos, e o desgaste das relações entre os artistas foi inevitável. Yutaka pediu para ser substituído, com o intuito de participar de uma outra peça. O episódio deflagrou conflitos com outros membros do elenco que não aceitaram bem essa atitude. Para evitar que o Ponkã se dissolvesse com essa crise, o próprio ator então propôs um novo tipo de trabalho: cada artista teria liberdade de criar suas próprias "performances", que seriam apresentadas paralelamente, num mesmo espetáculo. Foi assim que nasceu a idéia de "O Próximo Capítulo".

Cada dia, a montagem era composta de diferentes quadros, protagonizados por artistas do elenco original e alguns convidados.⁶⁸ Paulo Yutaka preferiu apresentar cenas que tinham uma continuidade em capítulos e que se constituíram como o evento central do espetáculo. Mesmo assim, cada artista dispunha de um campo aberto para "experimentar", sem estar submetido à distribuição de papéis de uma montagem coletiva. Através de uma estrutura mais aberta de participação, as diferenças pessoais puderam confluir para um espaço de coexistência. Nesse exemplo, vemos como, quando o projeto grupal entrou em crise, os artistas passaram a dar maior relevância às suas carreiras individuais. A

68 As performances apresentadas em "O Próximo Capítulo" foram: "Relações Afetivas" de Ana Lúcia Cavalieri; "Poeta Romântico" de Carlos Barreto; "Contos Fantásticos" de Celso Saiki; "Rock Performático" de Héctor Gonzales e Graciela de Leonardis; "Kodomo no Koto" de Milton Tanaka.

unidade do grupo só seria mantida dentro de um tipo de trabalho onde cada um poderia "assinar sua própria obra". Nesse sentido, a montagem serviu como uma espécie de "vitrine", onde diferentes artistas performáticos exibiam suas pesquisas.

Perguntamo-nos então, por que insistir na manutenção do grupo? A justificativa dos artistas é a de que só assim poderiam ser aprofundadas as pesquisas estéticas. Mas, além desse aspecto, é possível reconhecer outros sentidos para esse esforço. Como já vimos, o Ponkã, em seus dois primeiros trabalhos, apesar de não ter conseguido sucesso de público, obteve certo reconhecimento da crítica. Esse capital simbólico acumulado poderia ser desperdiçado no caso da dissolução do elenco. Assim, também do ponto de vista da criação de uma "marca", para utilizarmos um termo mercadológico, o prosseguimento do grupo era recomendável. O Ponkã, dando continuidade a sua trajetória, investiu na consolidação de um "nome", procurando diferenciar-se da imagem de instabilidade que cercam as produções experimentais.

PRODUÇÕES MAIORES

A primeira tentativa de uma produção baseada em maiores recursos se deu no espetáculo "Aponkãlipse". A contratação de um profissional, dedicado exclusivamente ao

trabalho de produção, inaugurou uma nova estratégia nesse sentido. A necessidade de um elemento capaz de estabelecer vínculos entre o grupo e patrocinadores, divulgadores, teatros, etc. já tinha sido constatada anteriormente pelos artistas. A existência desse profissional permitiria que o elenco pudesse dedicar-se exclusivamente ao trabalho de "criação".

No entanto, o produtor de "Aponkãlipse" não correspondeu às expectativas do grupo. As críticas e reclamações dos artistas dirigiram-se principalmente ao seu pouco envolvimento com o projeto e a sua ineficiência para conseguir patrocínios. A nosso ver, a fragilidade do vínculo do diretor de produção com o grupo está relacionada ao sistema de trabalho adotado por esse profissional. Trabalhando em vários espetáculos ao mesmo tempo, o produtor retirava uma porcentagem para si dos patrocínios conseguidos. Por isso, empenhava-se mais nos projetos que ofereciam boas possibilidades de sucesso junto aos patrocinadores. No caso de "Aponkãlipse", uma montagem que arriscava as mesmas propostas de experimentação do primeiro espetáculo, feitas por um grupo sem "nome" no mercado, tais probabilidades não eram tão animadoras. O produtor aparece, assim, como um agente que está envolvido de outra forma no processo de produção. Ele não pertence propriamente ao grupo e não compartilha de um projeto comum, vinculando-se, basicamente, aos aspectos comerciais de peça.

Um episódio ocorrido durante a preparação do programa de "Aponkãlipse" ilustra bem tais diferenças. O produtor escreveu um texto de apresentação para a peça, tentando esclarecer aos espectadores sua estrutura básica e o seu tema. O diretor Galízia discordou dessa atitude por considerar que o espetáculo não deveria, de forma alguma, ser "explicado", já que isso contrariaria a proposta da montagem. No caso, para o produtor, importava sobretudo tornar um espetáculo "estranho" mais acessível ao público, enquanto que, para o diretor, a obra deveria causar um "choque", mesmo que, com isso, corresse o risco da "impopularidade". A pretensão de causar um "estranhamento" reafirmava a intenção da direção de apresentar um trabalho ousado, apostando num reconhecimento não necessariamente imediato por parte do público e da crítica. Essa estratégia entrava em choque com os objetivos mais imediatistas do produtor profissional, interessado apenas nas ressonâncias e nos resultados comerciais de um espetáculo em particular.

Como o Ponkã tentou resolver então a questão dos patrocínios? A avaliação do ator Celso Saiki sobre a produção de "Aponkãlipse" nos traz algumas informações:

"Ele (o produtor) tentou fazer a produção mas nós mesmos conseguimos quase tudo. Como eu e o Paulo

Yutaka tínhamos muitos contatos com pessoas da colônia japonesa, nós fomos atrás dos patrocínios".⁶⁹

Os artistas reassumiram, então, as funções de produção, como no primeiro espetáculo, e passaram a utilizar suas relações com a "colônia japonesa". A "Aliança Cultura Brasil - Japão", por exemplo, expressou seu apoio ao grupo numa carta transcrita no programa da peça. A ligação com essa entidade indica que o Ponkã, aos poucos, foi se aproximando também de instituições organizadas, ligadas a propostas de difusão da cultura japonesa no Brasil. Tais vínculos "étnicos" foram se tornando cada vez mais importantes no decorrer da trajetória do grupo, inclusive como fonte de apoios financeiros.

O exame de uma outra montagem nos fornecerá mais dados a esse respeito. No espetáculo "Pássaro do Poente", deu-se a segunda tentativa de realização de uma produção com maiores recursos. Partiu-se de um novo princípio no seu planejamento: dirigir esforços para captação de um grande patrocínio junto a empresas privadas. Anteriormente, os patrocínios resumiam-se à somatória de pequenas verbas conseguidas junto a micro-empresas, estabelecimentos comerciais, órgãos públicos e entidades culturais. Desta vez, foi elaborado um projeto mais cuidadoso, para ser levado a empresas maiores.

69 Entrevista concedida ao pesquisador em 20/11/88.

O patrocínio foi conseguido junto ao Banco América do Sul, instituição nipo-brasileira associada ao "Fuji Bank" do Japão. O ator Paulo Yutaka conhecia o diretor do departamento de marketing e, através dele, estabeleceu contato com a instituição. Do ponto de vista do funcionário do banco, houve uma "identificação muito forte" entre os "ideais" do Banco e a proposta do Ponkã. Segundo ele, o Banco teria como objetivo "ajudar os imigrantes japoneses no Brasil".⁷⁰ O departamento de marketing procura apoiar os "eventos culturais" que promovam a integração entre o "Oriente e o Ocidente", como fez em relação a várias atividades comemorativas dos 90 anos de imigração japonesa no Brasil, ou, ainda, quando trouxe a exposição "Tesouros do Japão" para o Museu de Arte de São Paulo. No campo do teatro, o grupo Ponkã correspondia perfeitamente a tais objetivos da empresa.

O diretor de marketing chegou inclusive a assistir alguns ensaios da peça, realizando o que ele mesmo chamou de uma "parceria", na orientação de aspectos comerciais do projeto, antes que este fosse aprovado pela diretoria da instituição. O contato pessoal que ele mantinha com Yutaka, talvez tenha também contribuído para seu grau de envolvimento com o espetáculo. Além das afinidades entre certos aspectos do projeto do Ponkã e a política de marketing da empresa, a relação

70 Entrevista de Léo Sussumu Ota concedida ao pesquisador em 05/06/90.

mais estreita desse profissional com o grupo foi fundamental para a liberação do patrocínio.

É necessário destrinchar um pouco mais a relação entre os interesses da empresa patrocinadora e a proposta de "Pássaro do Poente". Como "estratégia de marketing", o Banco América do Sul pretende diferenciar-se dos seus concorrentes⁷¹, investindo numa imagem positiva ligada ao "oriental". Essa estratégia apoia-se na crescente importância econômica que o Japão assumiu nos últimos anos e nas reverberações desse fenômeno nos meios de comunicação. Nesse sentido, o Banco tem procurado promover eventos que não só remetam às raízes de uma "cultura Oriental", mas que também trabalhem com signos ligados à idéia de um Japão "moderno".

Essa imagem é construída para atingir tanto a clientela nipo-brasileira, como o público em geral. Em relação aos imigrantes, que teriam, em sua maior parte, "perdido a ligação com seu país de origem"⁷², o contato com o "Japão moderno" simbolizaria a possibilidade de atualização e progresso. Com base nessa avaliação, o banco tem procurado

71 Segundo o diretor de marketing do Banco, os serviços prestados por esse tipo de instituição são basicamente os mesmos. Por isso as estratégias de diferenciação dos produtores concentram-se na qualidade do atendimento e na construção de uma imagem positiva. Os dados que se seguem nos foram fornecidos também por esse profissional.

72 Essa avaliação é do diretor de marketing do Banco. Mais dados sobre a imigração japonesa no Brasil encontram-se em Suzuki, 1988.

patrocinar eventos que representem também os aspectos mais contemporâneos dessa cultura. Em relação ao público em geral, a imagem do "Oriente" é projetada como um "conceito"⁷³ que expressaria a harmonia entre o "tradicional" e o "moderno".

Desse ponto de vista, o Ponkã pode se adequar aos objetivos do banco, já que seu trabalho tenta fundir procedimentos das vanguardas ocidentais com o teatro oriental tradicional. Essa dupla característica o transforma num grupo cuja proposta pode ser associada tanto à idéia de "contemporaneidade" quanto à de "tradição".

O espetáculo "Pássaro do Poente" conseguiu, assim, financiamento para uma produção mais luxuosa, com a utilização de materiais mais caros nos figurinos e cenários, além da mobilização de profissionais que se encarregaram da administração e do lançamento da peça. A concepção visual do espetáculo foi assinada pelo artista plástico Takashi Fukushima.⁷⁴ Outros profissionais foram contratados para auxiliar o preparo técnico dos atores. O patrocínio garantiu ainda os quatro primeiros meses de temporada no Teatro Ruth Escobar, cobrindo o aluguel da sala, a administração e a divulgação.

73 "Conceito" é um termo técnico utilizado em propaganda que designa a idéia que deve ser passada por uma produção publicitária.

74 "Pássaro do Poente" ganhou 5 prêmios de melhor cenografia, entre 1987 e 1988.

A positiva repercussão de público e de crítica levou o grupo a optar pela continuidade das apresentações no Teatro Maria Della Costa, mas, desta vez, sem o apoio do patrocinador. Os próprios atores voltaram a assumir as funções de administração e de divulgação, acumulando uma pesada carga de compromissos. Com uma divulgação mais precária, o público diminuiu, e os artistas ainda tiveram de arcar com o alto aluguel da sala. Paulo Yutaka acabou concluindo que essa foi uma tentativa de "dar um passo maior que as pernas". Tornaram-se claras as dificuldades de se manter uma produção de maiores dimensões, sem o apoio de uma equipe paralela.

Quando começaram a surgir as primeiras premiações do espetáculo, no início do ano de 1988⁷⁵, o Ponkã voltou a conseguir o patrocínio do Banco, o que possibilitou a realização de uma nova temporada no Rio de Janeiro entre abril e maio. Nessa ocasião, a peça obteve grande sucesso de público e crítica. Yutaka destacou a relação existente entre as premiações e o novo financiamento:

75 Em 1987, "Pássaro do Poente" ganhou 2 prêmios da Associação Paulista de Críticos Teatrais, 9 da Associação de Produtores de Espetáculos Teatrais em São Paulo, 2 prêmios "Governador do Estado", 1 "Mambembe" e 2 "Moliere". Em 1988 ganhou como "melhor espetáculo" do Festival do Porto, em Portugal.

"O Fato do Banco ter dado para gente mais um patrocínio para o mesmo espetáculo é porque tínhamos acabado de ganhar uma avalanche de prêmios".⁷⁶

A correlação existente entre premiação e patrocínio nos suscita algumas reflexões sobre os papéis exercidos pelos críticos. A crítica especializada detém certo poder de "consagração", na medida em que destaca artistas e espetáculos nas cerimônias de premiação, conferindo-lhes um valor simbólico frente ao público. A divulgação dessas escolhas, na imprensa e em outros meios de comunicação, funciona como um mecanismo de ampliação desse valor, tornando os nomes selecionados conhecidos por um número maior de pessoas. Esse processo pode repercutir tanto a nível de bilheteria, como na relação dos artistas com os patrocinadores, o que aconteceu no caso de "Pássaro do Poente". Assim, o papel da crítica transcende os limites da discussão e da avaliação estética propriamente ditos. Ela também classifica e demarca diferenças entre as produções, hierarquizando-as segundo seus critérios de valor. Esses mecanismos repercutem no próprio jogo concorrencial entre os grupos, no momento da disputa pelos patrocinadores e pelo próprio público.⁷⁷

76 Entrevista de Paulo Yutaka concedida ao pesquisador em 8/12/88.

77 As críticas favoráveis e as premiações sempre aparecem nos projetos de montagem que os grupos teatrais mandam para as empresas, em busca de patrocínio.

"Pássaro do Poente" colocou uma série de novas questões para os artistas do Ponkã, que sentiram a necessidade de realizar uma avaliação interna após o término da temporada. Foram discutidas desde relações pessoais até objetivos artísticos e estratégias de produção. Quanto a esse último item, apesar do sucesso atingido pelo "Pássaro...", os artistas mostraram-se cautelosos no planejamento de próximos espetáculos. A notoriedade conseguida por essa montagem não trouxe garantias de estabilidade ao grupo. A relação com patrocinadores manteve-se restrita quase que exclusivamente a uma única empresa. A avaliação que Yutaka fez desses contatos enfatiza a distância entre os interesses dos artistas e das empresas.

"As empresas colocam a gente numa conversa absurda, num linguajar mercadológico, que, mesmo que você tenha feito o "seminário"⁷⁸, é uma coisa que você sempre sai perdendo. O cara que está ali, conversando com você, por mais que ele queira colocar a empresa ao lado de uma iniciativa cultural importante,... criar uma imagem da instituição apoiando a cultura,... a cabeça dele não é por aí. Então ele nunca conversa artisticamente. No fundo, você tem que conceder muito nessas conversas e acaba se perdendo muito tempo".⁷⁹

78 Referência ao "Seminário de Marketing", promovido pela Cooperativa Paulista de Teatro, que será estudado mais adiante.

79 Entrevista concedida ao pesquisador em 8/12/88.

Essas diferenças são percebidas, a princípio, como um contraste entre "linguagens". Na perspectiva "mercadológica" das empresas, o evento artístico "vale" enquanto oportunidade para a divulgação do nome do patrocinador. O espetáculo deve ajudar a fortalecer uma "imagem" que a empresa quer construir e veicular para o público. Uma peça considerada "de vanguarda" pode contribuir, por exemplo, para a empresa patrocinadora reforçar uma imagem de "modernidade" e "ousadia". Além disso, o espetáculo tem de alcançar ressonâncias "positivas" em setores sociais importantes. Se ele não atingir um público amplo, deve, pelo menos, ser bem aceito pela crítica. O objetivo último é sempre conseguir alguma forma de adesão do público em relação ao patrocinador. É a partir dessa "objetividade", que o linguajar "mercadológico" se constituiria.

Yutaka se ressentia da falta de uma "conversa artística" com os patrocinadores, colocando basicamente dois problemas. Um deles diz respeito ao conflito existente entre os interesses imediatistas das empresas e as propostas experimentais de grupos novos. As possibilidades de sucesso de grupos experimentais sem nomes consagrados dependeriam de investimentos mais contínuos, que, aos poucos, ajudariam a tornar seus trabalhos mais conhecidos do público. Assim, do ponto de vista estritamente comercial, o teatro experimental seria um investimento a médio prazo, comportando riscos que,

normalmente, as empresas não estão dispostas a correr. Por outro lado, Yutaka também acredita que critérios "artísticos", e não apenas "comerciais", deveriam guiar os patrocinadores na avaliação dos projetos. Sem entrar na discussão sobre como se definiriam tais critérios, pode-se constatar que essa fala demonstra a fragilidade dos vínculos existentes entre este grupo experimental e os setores empresariais. É uma situação diversa da que unia, por exemplo, o industrial Franco Zampari e os grupos amadores da década de 40. Não existe uma ligação mais estável entre o projeto artístico do Ponkã e um mecenato empresarial. Por isso, os artistas estão sempre se questionando sobre as possibilidades de se estabelecer uma ponte com os patrocinadores. Esse tema apareceu frequentemente nas entrevistas.

Já a relação com o público é abordada pelos artistas de forma mais difusa. Eles fazem avaliações diversificadas quando tentam caracterizar o "perfil" de suas platéias. Celso Saiki fala num público eclético, formado por estudantes, profissionais liberais e pessoas de "várias classes sociais". Sublinha o interesse que a peça "Pássaro do Poente" despertou em pessoas mais idosas. Seme Lufti também ressaltou a presença de uma público mais velho nas primeiras sessões de domingo desse espetáculo. Recordou também as apresentações feitas em escolas públicas e na FEBEM para crianças, destacando as reações calorosas dessas platéias. Paulo Yutaka afirmou que o público do

Ponkã é predominantemente de "baixa renda", apesar de ter um bom "nível cultural". Lembrou ainda que não existe um vínculo especial do Ponkã com platéias da colônia japonesa.

Essas colocações genéricas passam por diferentes critérios de classificação do público, que vão desde a faixa etária até a classe sócio-econômica, do perfil étnico ao nível educacional. Nas propostas teatrais da década de 60, - tanto o grupo Arena como o Oficina - pretendiam "mobilizar" o público para uma luta por transformações sociais. Os espectadores eram vistos ora como classe social que desempenharia um papel político importante (no caso do Arena), ora como indivíduos potencialmente capazes de romper com o conformismo social (no caso do Oficina). As diferentes formas de relação entre palco e platéia constituíam-se em temática privilegiada nessas propostas. Parece-nos que, no caso do Ponkã, e, provavelmente, no de outros grupos experimentais surgidos na década de 80^{eo}, a reflexão sobre o público não se encontra tão desenvolvida como a pesquisas sobre os processos de "criação" e sobre a articulação dos códigos que compõem a linguagem teatral. Os artistas do Ponkã procuram criar espetáculos que produzam na platéia determinados efeitos, mas, ao mesmo tempo, não conseguem explicitar com precisão quem são esses espectadores e quais são seus hábitos culturais. O público aparece como um elemento da

80 Essa hipótese é baseada na minha observação pessoal do Seminário já citado "Teatro Anos 80: Processos e Experiências". Os grupos ali presentes pouco se pronunciaram sobre a questão do público.

comunicação teatral que é tratado de forma subjetiva pelos artistas. Assim, ao se expressarem a esse respeito, os membros do elenco misturaram impressões pessoais com vagas caracterizações sócio-econômicas, que lembram os "perfis" traçados por pesquisas mercadológicas.

Mesmo assim, o esforço demonstrado pelos artistas na tentativa de compreender os mecanismos de "produção" teatral revela como o Ponkã, de forma geral, tem tentado desenvolver não só um conhecimento, mas um maior controle sobre esse processo.

A "COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO"⁸¹

A atuação de membros do Ponkã dentro da "Cooperativa Paulista de Teatro" constituiu-se num momento significativo da trajetória do grupo, onde foram feitas articulações com outros artistas, no sentido de enfrentar problemas relativos à produção teatral. A "Cooperativa" foi fundada em 1979, como uma firma que responde juridicamente pelos espetáculos que são feitos em seu nome. É formada por artistas que não estão vinculados a empresários e que se organizam como grupos, onde os componentes dividem tarefas de produção, lucros e perdas de seus espetáculos. A Cooperativa foi uma forma encontrada pelo teatro

81 As análises que se seguem, baseiam-se na observação direta de reuniões e eventos da entidade (feitas nos anos de 1985 e 1986), em documentos internos e entrevistas realizadas com alguns associados.

não-empresarial de responder às exigências que a legislação coloca para a realização de espetáculos profissionais.

Em 1979, 7 espetáculos de grupos jovens entraram em cartaz, levando o nome da entidade⁸². Aos poucos, a Cooperativa foi sendo reconhecida pela classe teatral como uma alternativa viável, e, nos anos subseqüentes, o número de sócios aumentou consideravelmente. Essa expansão reflete também a fragilidade da organização empresarial dentro do teatro paulista, que se torna ainda mais evidente a partir da regulamentação da profissão de ator e de técnicos da área, em 1978. O crítico Sábado Magaldi fez uma avaliação dessa situação:

"As evidentes vantagens trazidas pela regulamentação profissional provocaram, em contrapartida, dificuldades para o exercício do papel de empresário. Ou se dispõem de capital ponderável ou não se pode aventurar aos riscos de uma produção. O teatro, tradicionalmente ligado ao empenho dos primeiros atores em realizar seus próprios espetáculos, contornou o problema, no Brasil, apelando para a solução da cooperativa. Nela, juntam-se os esforços

⁸² Os grupos responsáveis por esses espetáculos são o "Mamão de Corda", o "Grupo 21", o "Grupo Liberdade para as Borboletas", o "Circo Alegria dos Pobres", o "Boca Aberta", o "Grupo Foco" e o elenco dirigido por Antonio do Vale. Nenhum deles alcançou grande repercussão de público ou crítica, caracterizando inicialmente a Cooperativa como uma entidade que reunia artistas pouco expressivos.

para levantar a produção. E os cooperativados ganham ou perdem dinheiro, proporcionalmente à participação no grupo operacional, de acordo com o resultado financeiro da montagem, sem o ônus do contrato comum entre empresário e artista."⁸³

A Cooperativa passou a ser uma alternativa que atraiu a atenção não só dos grupos novos, mas também de artistas mais conhecidos no mercado, como Fauzi Arap, Paulo Betti, Renato Borghi e Cacá Rosset. O número de montagens ligadas à entidade cresceu significativamente para 15, em 1983. Muitos desses espetáculos e artistas foram contemplados com prêmios importantes, como o "Mambembe" (concedido pelo INACEN), o "APCA" (da Associação Paulista de Críticos Teatrais) e o "Moliere" (concedido pela companhia Air France).

Com esses resultados, o prestígio da entidade cresceu e, em 1984, sua diretoria firmou um acordo com a Secretaria Municipal da Cultura para a utilização do Teatro João Caetano, durante 1 ano. A antiga sede, localizada no Sindicato dos Artistas, foi transferida para o teatro, e os associados passaram a mandar projetos para ocupação do novo espaço.

Nesse momento, começaram a surgir conflitos internos em torno da questão da utilização do teatro pelos diversos

83 Magaldi, 1985, p. 81.

grupos. As peças de maior bilheteria deveriam ficar mais tempo em cartaz, ou o espaço teria de ser dividido "igualmente"? A princípio, a peça "Ubu", grande sucesso do grupo Ornitorrinco, acabou prorrogando sua temporada. Mas depois da pressão de grupos menores, o teatro passou a ser dividido com outros espetáculos. O público diminuiu.

Tais conflitos decorreram, em grande parte, do fato da Cooperativa abrigar artistas com capitais culturais e simbólicos muito diferenciados. Os grupos de maior prestígio no mercado aumentavam o poder de barganha da entidade, ao enfatizar sua importância artística dentro do teatro paulista. Exemplo disso ocorreu quando, ao reivindicar o prolongamento da ocupação do João Caetano, em 1985, a entidade mandou um documento à Secretaria da Cultura, exibindo críticas favoráveis e premiações de alguns elencos, destacando especialmente a bilheteria de um espetáculo em particular:

"Nos meses de junho e julho/85, o Núcleo Ornitorrinco, da Cooperativa, apresentando "Ubu", recebeu um total de 23.716 pessoas".

Ao mesmo tempo, o documento se utilizava da idéia de "representatividade" para reforçar o peso político da entidade:

"Entidade representante de 23 grupos de teatro e cerca de 70% dos artistas teatrais de São Paulo, a Cooperativa é uma efetiva contribuição à política cultural da cidade".

Assim, o número de associados figurou ao lado da qualidade de alguns grupos, como um fator capaz de justificar o prolongamento da ocupação. Os grupos de menor prestígio contribuíram de forma quantitativa para reforçar politicamente a entidade. Essa forma de atuação criou um impasse que a diretoria da época não conseguiu resolver. Afastada dos grupos "menores", sua legitimidade passou a ser contestada e, em decorrência disso, foram convocadas eleições em 1985. O diretor, que ocupava o cargo desde 1979, saiu então derrotado.

A chapa vencedora, que se opôs à antiga diretoria, era formada por dois membros do grupo Ponkã (Yutaka e Saiki) e um ator do grupo Núcleo-Pessoal do Victor. Essa composição tentava criar um espaço de diálogo e negociação entre os grupos grandes (como o Ornitorrinco e o Núcleo) e os outros associados. Na época, o Ponkã era um grupo que já se diferenciava pela boa repercussão crítica de seus trabalhos, mas que ainda não tinha conseguido nenhum grande sucesso comercial. Como membros de um grupo "intermediário", Yutaka e Saiki puderam circular com maior facilidade entre os diversos associados.

Uma das primeiras medidas da nova diretoria foi o reativamento do "conselho de grupos", formado por representantes dos elencos cadastrados. A retomada das reuniões desse órgão, que estava paralisado em função da crise com a antiga diretoria, sinalizava a abertura da nova gestão para uma participação mais abrangente dos associados. No entanto, poucos artistas tinham presença efetiva nas reuniões, que, na maior parte das vezes, limitavam-se a discutir questões burocráticas.

O evento de maior sucesso realizado por essa gestão foi um seminário sobre marketing, que ocupou o Teatro Sérgio Cardoso entre 10 e 25/03/86. No folheto de apresentação do encontro, a diretoria da Cooperativa assim se expressava sobre seus objetivos:

"Ao buscar apoio empresarial, o artista incorre ainda em erros fundamentais ou mendigando em tom de súplica ou expressando-se em termos que as empresas não conseguem compreender. Para impor-se positivamente o artista precisa aprender rudimentos da linguagem de marketing".

A questão de como ter acesso aos patrocinadores, tematizada dentro do Ponkã, foi levada para discussão entre artistas cooperativados e publicitários convidados. A falta de recursos para contratação de profissionais de marketing é um

problema que atinge todos os grupos da Cooperativa. O seminário tentou, assim, suprir essa carência, colocando os artistas em contato com especialistas no assunto.

Os patrocinadores do evento foram o INACEN e a Secretaria Estadual de Cultura. Esse fato revela como a iniciativa se adequou à própria política cultural do Estado, que, com a Lei Sarney, diminuiu sua participação no patrocínio de espetáculos. Com isso, os artistas precisam, cada vez mais, saber falar a "linguagem" das empresas privadas para conseguir financiamentos.

As palestras de Francisco Gracioso, diretor da Escola Superior de Propaganda e Marketing, e do publicitário Marcus Vinicius Garreta tentaram iniciar didaticamente o auditório nos mistérios do marketing. Nas relações com o empresariado, Gracioso enfatizou a necessidade dos artistas construírem uma "imagem de profissionalismo", pois, segundo ele "o que um homem de empresa mais teme é o risco". Por isso, os projetos apresentados pelos artistas devem ser minuciosamente planejados, de modo a possibilitar um investimento mais seguro e controlado.

Um dos itens importantes desse planejamento diz respeito ao conhecimento do grupo sobre o seu próprio público. Gracioso sugeriu, para tanto, algumas formas possíveis de avaliação: questionários no final dos espetáculos, pesquisas

mais gerais sobre os consumidores de teatro e, até mesmo, "grupos de discussão" formados por uma amostra representativa de espectadores. Além disso, as estréias poderiam ser feitas em cidades do interior, a fim de se testar a receptividade do público e se fazer os ajustes necessários para as temporadas principais nas grandes cidades.

Para Gracioso, as montagens teatrais deveriam, ainda, procurar estabelecer relações com temas, assuntos e eventos que estivessem obtendo destaque nas mídias. Segundo ele, o teatro é uma "arte dependente, que não é capaz, por si só, de criar movimentos culturais, mas que pode aproveitar os ciclos culturais". A articulação dos espetáculos teatrais com eventos que possuam uma repercussão social mais ampla, seria um meio de expandir o seu alcance e o seu próprio potencial comercial. O contato direto entre artistas e público poderia servir, também, para promover o nome do patrocinador de uma forma mais direta.

Esses foram alguns dos temas tratados no Seminário, acompanhados com interesse por um público de artistas, presentes em maior número do que em outros eventos da Cooperativa. O poder mobilizador desse encontro e a forma com que os assuntos foram abordados nos suscitam algumas reflexões.

Em primeiro lugar, constatamos que a questão da "produção" teatral conseguiu catalisar o interesse dos

associados, enquanto que outros tipos de iniciativa fracassaram. Por exemplo, a tentativa de realização de uma oficina de "criação" de um espetáculo dentro da Cooperativa (a Oficina "O outro lado de Brecht") encontrou dificuldades de se concretizar, em função da diversidade de interesses e disponibilidades dos artistas. Não se conseguiu levar a cabo um projeto estético de colaboração entre os associados. Esse fato demonstra que a entidade não se articula fundamentalmente a partir dos interesses artísticos de seus membros e da necessidade de intercâmbios nesse sentido.

Ao invés disso, o sucesso do Seminário nos revela que o vínculo forte que une os associados é o fato de pertencerem a grupos de pequenos recursos econômicos, interessados em solidificar sua presença no mercado. A Cooperativa se caracteriza basicamente como uma instituição que reúne uma parcela da classe artística em torno das questões da produção.

Outro ponto importante diz respeito à receptividade dos artistas em relação ao conhecimento especializado dos publicitários. As sugestões apresentadas para um maior diálogo com os patrocinadores, as pesquisas de público e as relações com outras mídias podem ter sido esclarecedoras para os grupos que trabalham ainda num sistema semi-profissional. No entanto, nas reuniões, nenhuma discussão foi feita sobre os critérios pelos quais se norteiam os publicitários para abordar esses assuntos,

tais como a ênfase na construção de uma "imagem", as interpretações sobre as ligações entre teatro e "movimentos e ciclos culturais", etc. Não podemos afirmar que os artistas, em seus grupos, não discutam esses temas, elaborando seus próprios pontos de vista. Dentro do Ponkã, constatamos esforços no sentido de se pensar diversas formas de inserção do trabalho artístico no mercado. Mas, entre os grupos da Cooperativa, mesmo após o Seminário, essa reflexão não foi realizada coletivamente.

Se essa entidade trouxe, inegavelmente, uma solução original para as questões legais da produção profissional de teatro, não podemos dizer que conseguiu aprofundar, entre seus associados, outros aspectos da relação dos artistas com o mercado. Mesmo do ponto de vista exclusivo da "produção teatral", a Cooperativa não se mostrou como um local onde os grupos teatrais de pequenos recursos tenham se articulado como um movimento, que gerasse novas propostas e alternativas. Seu evento de maior sucesso serviu para instrumentalizar, de forma isolada, seus associados nas questões relativas ao marketing teatral.

CONCLUSÃO

A reflexão sobre propostas experimentais no teatro paulista nas últimas décadas colocou-nos em contato com diferentes projetos de "modernização" na área artística, que mobilizaram distintos segmentos sociais. Muitas vezes, os artistas desejaram contribuir para transformações culturais mais profundas, acreditando no poder da arte em alterar a consciência de indivíduos e grupos. Como vimos na "Introdução", o antropólogo Victor Turner também reconheceu, nos gêneros culturais modernos, a capacidade de reelaboração dos sistemas simbólicos e de produção de discursos críticos sobre a realidade social. No entanto, as direções e os limites dessas potencialidades só podem ser compreendidos considerando-se os contextos específicos em que as propostas artísticas surgem e com os quais estão em constante diálogo.

Vimos que para o movimento de amadores que deu origem ao TBC, a experimentação significava fundamentalmente o processo pelo qual se pretendia inaugurar o teatro "moderno" em São Paulo. Apoiados pelo mecenato de Franco Zampari, o GTE e o GUT conseguiram, rapidamente, dar uma estrutura profissional ao seus trabalhos, transformando-se num novo modelo de companhia profissional. O "moderno", no caso, significava transplantar informações e técnicas do teatro europeu para os palcos brasileiros, dando à atividade uma nova "dignidade" cultural. Essa operação exigia investimento em outras formas de organização profissional, além da formação de uma nova mão de obra artística, intelectual e técnica.

A passagem de um experimentalismo amador para um empreendimento de grandes proporções se deu, nesse caso, com relativa facilidade, em função da adesão de setores da burguesia industrial paulista, interessados em investir na área cultural. O TBC logo se transformou num modelo que inspirou outras companhias profissionais na década de 50. Conquistando certa estabilidade financeira e dirigindo-se a um público fiel, pode desenvolver seu projeto cultural, trazendo novos padrões estéticos ao teatro brasileiro. No entanto, desde o princípio, o TBC construiu sua identidade, demarcando as fronteiras que o separavam do teatro "mambembe" e do teatro de "revista". A incapacidade de diálogo com estéticas consideradas menos "nobres" e o apego a um ideal "universal" e abstrato de cultura expressavam os limites do seu "espírito modernizador". Tratava-se de um "experimentalismo" que não corria muitos riscos, apoiando-se em tendências estéticas consagradas na Europa e em articulações com o poder econômico. A passagem de um período "liminar" de negação do teatro "mambembe" para uma fase de "reagregação" e institucionalização se deu sem grandes traumas. As inovações propostas pelo TBC foram facilmente absorvidas, correspondendo às expectativas culturais de segmentos sociais capazes de sustentar o seu projeto.

Alternativas a esse modelo surgiram ainda na década de 50, dentro do próprio processo de formação de atores para esse novo teatro. A idéia do Teatro de Arena brotou na Escola de Arte Dramática, dirigida por Alfredo Mesquita. A proposta de um

trabalho a ser desenvolvido num novo tipo de palco representava uma novidade para o público paulista e, ao mesmo tempo, barateava a produção para um grupo que não contava com o apoio de nenhum mecenas. As ressonâncias positivas da experiência foram suficientes para o Arena profissionalizar-se e adquirir uma sede através de uma campanha de fundos. Nesse momento, sua proposta ainda não se distinguia radicalmente de outras companhias da época, que vinham no rastro do TBC.

A transformação de sua sede numa espécie de associação cultural possibilitou a aproximação com outros artistas e grupos amadores ligados ao movimento estudantil. Essa sintonia com movimentos políticos e culturais impediu a cristalização prematura do trabalho e contribuiu para a redefinição de seu projeto artístico. As pesquisas experimentais dirigiram-se para a busca de uma estética que refletisse os anseios políticos de parcelas significativas dos setores intelectuais e estudantis. Dessa forma, o Arena solidificou seus vínculos com um público específico, realizando peças de sucesso comercial e conquistando o apoio da crítica. Isso lhe possibilitou alcançar um relativo equilíbrio financeiro, que sustentou uma trajetória de mais de dez anos. Ao mesmo tempo, o Arena formou toda uma geração de dramaturgos, atores e diretores, a partir de técnicas e referenciais teóricos distintos dos parâmetros do TBC. O teatro "moderno" em São Paulo passou a contar com uma pluralidade de posições estéticas e ideológicas.

O grupo Oficina teve, em muitos sentidos, uma carreira paralela à do Arena. Oriundo do meio universitário, após os primeiros sucessos como grupo amador, o Oficina conseguiu profissionalizar-se e também adquiriu uma sede, encaminhando seu trabalho progressivamente para o questionamento ideológico, político e moral da classe média e abrindo um novo caminho para o teatro "político". Mesmo com a radicalização dessas propostas nas encenações de "O Rei da Vela" e de "Roda Viva", o grupo continuou lotando as casas em que se apresentava. Influenciado por vanguardas internacionais, pouco conhecidas entre nós, e apoiando-se em idéias do modernista Oswald de Andrade, o Oficina conquistou segmentos do público jovem que, na época, identificavam-se com o movimento tropicalista. A experimentação com linguagens cênicas, incluindo o questionamento permanente das relações entre atores e público, representavam para o grupo, a busca de uma nova eficácia política para a arte.

Mas, tanto o Arena quanto o Oficina tiveram dificuldades para atingir públicos de camadas mais populares. Além dos limites impostos pelo regime militar através de organismos repressivos, esse tipo de proposta provocou divisões internas nos elencos, desgostando os artistas que queriam investir mais nas suas carreiras profissionais. Para conseguir um vínculo efetivo com as platéias populares, os grupos teriam que redimensionar seus objetivos e suas formas de organização. O agravamento das relações com o Estado, com a censura de peças e com a prisão de artistas acabou precipitando o fim dessas

tentativas. Tais fatores circunscreveram o alcance social desses projetos, que romperam com um padrão estético e ideológico de "modernidade" representado pelo TBC na década de 50, conseguindo atingir apenas um público formado por setores da classe média.

Na década de 70, alguns artistas prosseguiram com linhas de experimentação esboçada na fase final do Oficina. A transformação de grupos em "comunidades" representava a negação dos modelos de organização das companhias profissionais. A arte deveria invadir as próprias relações cotidianas, criando novas formas de sociabilidade. Os produtos artísticos buscavam expressar vivências pessoais dos elencos, despertando uma forte identificação nas platéias que compartilhavam dos ideais da contra-cultura. Apesar de trabalharem com poucos recursos e de se apresentarem muitas vezes em locais à margem do circuito dos teatros comerciais, muitos desses artistas pretendiam viver profissionalmente de seu ofício. Mas, as dificuldades de conciliação entre um projeto "comunitário" e os desejos relacionados às carreiras individuais nem sempre eram conscientemente assumidos. A opção pela sobrevivência num espaço "alternativo" ia revelando, assim, suas fragilidades.

As transformações ocorridas nas relações do Estado com a produção cultural, a partir de 1974, atingiram o campo teatral de forma significativa. Se na época da repressão, grande parte da classe teatral se posicionava contra o poder do Estado, com a abertura promovida pelo Governo Geisel, os setores artísticos

organizados empresarialmente aproximaram-se dos órgãos públicos em busca de benefícios. A política de distribuição de recursos e as mudanças na legislação colocaram as produções alternativas na marginalidade econômica. Os artistas que dispunham de pequenos recursos financeiros, e aqueles que tentavam retomar algumas propostas do teatro da década de 60, tiveram de rever suas estratégias comerciais. Ao mesmo tempo, observou-se um esgotamento das ideologias políticas enquanto inspiradoras de projetos culturais. Muitos voltaram-se sobretudo para investigações estéticas e também para um novo tipo de abordagem das questões sociais.

O estudo do grupo Ponkã aqui apresentado contribui a meu ver, para compreendermos como a questão da experimentação emerge dentro dessa nova configuração. Liderado por artistas que tiveram ligações com o Oficina e com outros grupos com propostas semelhantes na década de 70, seu projeto inicial centrava-se na idéia de elaborar uma linguagem própria, através da incorporação de técnicas de vanguardas internacionais e do teatro oriental. Dentro dessas perspectivas, a pesquisa formal desempenha um papel fundamental na proposta de criação de um teatro renovador. Nesse sentido, o Ponkã se filia a uma linha de pesquisa inaugurada pelo Oficina, que procurou liberar a criação teatral da subserviência aos discursos "convencionais", produzidos pelo teatro "tradicional" e por outros gêneros culturais. Mas para o Oficina, a reivindicação de autonomia para a pesquisa artística vinculava-se à vontade de descoberta do poder específico da linguagem

teatral. Já, no Ponkã, não existe a mesma crença nos efeitos sociais revolucionários da atividade teatral. Mesmo atribuindo à atividade teatral um significado existencial e social privilegiado, seus artistas encaram-na fundamentalmente como uma profissão. Lutam para conquistar um espaço no mercado para o seu projeto artístico e recusam a opção exclusiva pelas produções "alternativas", considerando-as inviáveis economicamente.

A análise que fizemos do espetáculo "Tempestade em Copo d'água" nos mostrou como, na prática, os artistas investem na criação de uma "linguagem". Em parte, esse esforço pode ser interpretado como constitutivo da própria estratégia profissional do grupo, que pretende entrar no mercado com uma proposta "diferente", ocupando o segmento das encenações inovadoras. Vistas por essa perspectiva, as propostas experimentais integram-se à própria lógica comercial, que prevê a constante renovação dos produtos a fim de alimentar o interesse do consumidor. No entanto, isso não significa que a peça do Ponkã não tenha contribuído, efetivamente, com novos pontos de vista a respeito do assunto tratado. A investigação minuciosa das atitudes corporais, relacionadas aos papéis sexuais e à recombinação lúdica de clichês ligados ao tema, nos mostram como recursos específicos da linguagem teatral podem ser utilizados para uma abordagem crítica dos universos simbólicos.

As estratégias de produção adotadas pelo grupo procuram jogar com diferentes formas de atuação, que possam garantir o prosseguimento de uma linha de pesquisa e, ao mesmo tempo, tornar o trabalho mais conhecido do público. Nesse percurso, são feitas concessões e adaptações no próprio projeto artístico. As pesquisas iniciais com o teatro performático foram reutilizadas em eventos comerciais ("Ballet da Informática") e em montagens mais "tradicionais" ("Pássaro do Poente"). A opção pela abordagem mais específica de temáticas orientais nos últimos trabalhos, além das razões artísticas, esteve também relacionada a facilidades de financiamento que o grupo acabou conseguindo junto a uma empresa japonesa. O fortalecimento dos traços étnicos da proposta do grupo contribuiu para diferenciar seus espetáculos de outros trabalhos experimentais do teatro paulista.

Vimos como as condições colocadas pelo mercado influenciaram nas escolhas e direções tomadas pelos artistas do Ponkã. Dentro do amplo leque de caminhos esboçados no projeto artístico inicial, o grupo optou por aqueles que podiam se tornar viáveis do ponto de vista profissional. O esfriamento "ideológico" das propostas experimentais não significa, porém, um abandono de atitude crítica e uma adesão pura e simples a um projeto comercial travestido de preocupações estéticas. O próprio esforço de reflexão crítica dos artistas em torno das questões da produção revela uma atitude vigilante e ativa frente aos perigos de uma descaracterização de suas intenções artísticas originais.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves; PACHECO, Tânia - Anos 70: Teatro, 1ª ed., Rio de Janeiro, Europa, 1980.
- ARRABAL, José; LIMA, Mariângela Alves - Teatro: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira, 1ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1983.
- ARTAUD, Antonin - O Teatro e seu Duplo - 1ª ed., São Paulo, Max Limonad, 1984.
- BALANDIER, Georges - O Poder em Cena, 1ª ed., Brasília, Universidade de Brasília, 1982.
- BERLINCK, Manoel Tosta - Centro Popular de Cultura da UNE, 1ª ed., Campinas, Papirus, 1984.
- BOAL, Augusto - Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular, Buenos Aires, Corregidor, 1975.
- "Tentativa de Análise do Desenvolvimento do Teatro Brasileiro", Arte em Revista nº 6, 1986.

BOURDIEU, Pierre - Coisas Ditas, 1ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1990.

_____ La Distinction, Paris, Minuit, 1980.

_____ O Poder Simbólico, 1ª ed., Rio de Janeiro, Bertrand, 1989.

BRECHT, Bertold - Estudos sobre o Teatro, 1ª ed., Lisboa, Portugália, s.d.

CAMARGO, Jaqueline: "Humor e Violência", dissertação de mestrado, antropologia, IFCH, UNICAMP, 1988.

CANCLINI, Nestor Garcia - A Socialização da Arte, 2ª ed., São Paulo, Cultrix, 1984.

CARVALHO, Flávio de - A Origem Animal de Deus e o Bailado do Deus Morto, 1ª ed., São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1973.

CHAUÍ, Marilena - Seminários, 1ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1983.

CORREIA, José Celso Martinez - "A, E, I, U, Ó: a História do Oficina", Arte em Revista nº 6, São Paulo, Kairós, 1986.

FAVARETTO, Celso - "Nos Rastros da Tropicália", Arte em Revista nº 7, São Paulo, Kairós, 1986.

_____ Tropicália Alegria Alegoria, 1ª ed., São Paulo, Kairós, 1979.

GARCIA, Silvana: Teatro da Militância, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1990.

GENNEP, Arnold van - Os Ritos de Passagem, 1ª ed., Petrópolis, Vozes, 1978.

GUSBERG, Jorge - A Arte da Performance, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1987.

GLUCKMAN, Max - "Les rites de passage", in Essays on the Ritual of Social Relations, Manchester, Manchester University Press, 1966. - Order and rebellion in tribal Africa, Londres, 1963.

GOLDFEDER, Sônia - "Teatro de Arena e Oficina: o político e o revolucionário", dissertação de mestrado em Ciência Política, IFCH, UNICAMP, 1977.

GROTOWSKY, Jerzy - Para um Teatro Pobre, Forja editora, 1975.

GUZICK, Alberto - TBC: Crônica de um Sonho, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1986.

LEACH, Edmund - Cultura e Comunicação, 1ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

LEVY-STRAUSS, Claude - Arte, Linguagem e Etnologia (entrevistas), Campinas, Papirus, 1989.

LIMA, Mariângela Alves de - "História das Idéias", Revistas Dionysos nº 24, Rio de Janeiro, SNT, 1978.

_____ (org) Imagens do Teatro Paulista, 1ª ed., São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1985.

_____ "Perplexidades de um Crítico". Arte em Revista nº 8, Kairós, São Paulo, 1987.

LOBERT, Rosemaire - "A palavra mágica DZI: uma resposta difícil de se perguntar", dissertação de mestrado, Antropologia, IFCH, UNICAMP, 1979.

MACIEL, Luis Carlos - "Quem é quem no Teatro Brasileiro", Arte em Revista nº 3, São Paulo, Kairós, 1985.

MAGALDI, Sábato - Iniciação ao Teatro - 2ª ed., São Paulo, Atica, 1985.

_____ Panorama do Teatro Brasileiro, 2ª ed., Rio de Janeiro, SNT, 1976.

MAGNO, Paschoal Carlos - Depoimentos II, 1ª ed., Rio de Janeiro, SNT, 1977.

MAGNANI, José Guilherme Cantor - Festa no Pedaco, 1ª Ed., São Paulo, Brasiliense, 1984.

MARTINS, Luciano - "A Geração AI-5", Cadernos de Opinião, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

MESQUITA, Alfredo - Depoimentos II, 1ª ed., Rio de Janeiro, SNT, 1977.

MICELI, Sérgio - (org.) A Economia das Trocas Simbólicas, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1974.

_____ "Entre no Ar em Belíndia", cadernos IFCH, UNICAMP, 1984.

MORAES, Antonio Carlos - Flávio de Carvalho. o Performático Precoce, 1ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1986.

MICHALSKY, Yan - O Teatro sob Pressão, 1ª ed., São Paulo, Proposta, 1983.

MOSTAÇO, Edélcio - O Espetáculo Autoritário, 1ª ed., São Paulo, Proposta, 1983.

_____ "Seminário de um Teatro Marginalizado", Arte em Revista nº 5, 1981.

_____ Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião, 1ª ed., São Paulo, Proposta, 1982.

ORTEGA Y GASSET, José - A Idéia do Teatro, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1978.

ORTIZ, Renato - A Moderna Tradição Brasileira, 1ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1988.

_____ (org.) Pierre Bourdieu, 1ª ed., São Paulo, Atica, 1983.

PAZ, Otávio - Os Filhos do Barro, 1ª ed., Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

PEIXOTO, Fernando - (org.) Vianinha, 1ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1983.

PRADO, Décio de Almeida - Depoimento II, 1ª ed., Rio de Janeiro, SNT, 1977.

Procópio: A Graça do Velho Teatro, 1ª ed., São Paulo, Brasiliense, 1979.

O Teatro Moderno Brasileiro, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1988.

RAMOS, Luis Fernando - "Galízia: Uma Poética Radical no Teatro Brasileiro", dissertação de mestrado em Artes Cênicas, ECA, USP, 1989.

ROSENFELD, Anatol - "O Living Theatre e o Grupo Lobos", Arte em Revista nº 5, São Paulo, Kairós, 1981.

SARTRE, Jean Paul - Crítica de la Razon Dialética, 3ª ed., Buenos Aires, Losada, 1979.

SILVA, Armando Sérgio da - Oficina do Teatro ao Te-ato, 1ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1981.

SUZUKI, Teeiti - "A Imigração Japonesa no Brasil", in Vida e Arte dos Japoneses no Brasil, São Paulo, ed., Banco América do Sul e MASP, 1988.

TURNER, Victor - Drama, Fields and Metaphors, Ithaca, Cornell University Press, 1974.

_____ "Carnaval in Rio: Dionysian Drama in an Industrializing Society". In: The celebration of Society: perspectives in contemporary cultural performance. F.E. Maning (ed.), 1983.

_____ From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play, Performing Art Journal Publications, N.Y., 1982.

_____ O Processo Ritual, 1ª ed., Petrópolis, Vozes, 1974.

_____ "The Spirit of celebration" in The celebration of Society, F.E. Maning (ed.), 1983.

VICENTE, José - "Hoje é dia de Rock", Arte em Revista nº 5, São Paulo, Kairós, 1981.

WAGNER, Helmut R. P. (org.) Fenomenologia e Relações Sociais, 1ª ed., Rio de Janeiro, Zahar, 1979.