

## **O ofício teatral do União e Olho Vivo: memórias e práticas no contexto urbano<sup>1</sup>**

Ana Paula Parodi Eberhardt (UFRGS/BRASIL)

### **Resumo:**

O presente trabalho é fruto dos desdobramentos da dissertação “União, Olho Vivo e Pé Ligeiro”: estudo etnográfico das memórias e duração das práticas do Teatro Popular União e Olho Vivo na Cidade de São Paulo/SP”, defendida neste ano na UFRGS. Na pesquisa para a dissertação acompanhei as atividades deste grupo de outubro de 2016 a fevereiro de 2018. Para este GT, trago um enfoque sobre o ofício teatral praticado por este grupo.

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

Caudatário do movimento de teatro engajado dos anos sessenta, este grupo se insere na discussão crítica a respeito da mercantilização da arte, e se posiciona de forma antagônica às relações capitalistas de trabalho. Pretende-se aqui abarcar uma reflexão sobre as memórias de dois senhores- Idíbal e Neri, fundadores deste grupo e ainda atuantes-, sobre os impactos que o crescimento da cidade de São Paulo trouxe aos seus trabalhos no âmbito artístico e as estratégias por eles utilizadas para transformar as relações de trabalho no interior desta trupe.

Através de suas práticas podemos perceber a aderência a uma determinada visão de mundo, buscando uma percepção sensível da realidade social, tecida e compartilhada com integrantes mais jovens, conformando uma experiência de duração deste ofício no mundo moderno contemporâneo.

---

<sup>1</sup> “Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.”

## **Palavras-Chave: Ofício Teatral; Memória; Antropologia Urbana.**

### **Introdução**

O Teatro Popular União e Olho Vivo- TUOV, sediado no bairro Bom Retiro na cidade de São Paulo, iniciou suas atividades em fevereiro de 1966, em plena Ditadura Civil Militar, e desde então mantém suas atividades alinhadas ao campo do teatro político engajado, buscando uma linguagem popular. Nesta busca, o grupo desenvolveu técnicas e metodologias específicas de trabalho que o distinguem dos demais grupos formados na mesma época.

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

A prática deste teatro não visa à profissionalização, portanto todos os integrantes têm seus trabalhos remunerados fora da atividade teatral, e se dedicam as práticas em comum aos finais de semana, sendo frisada esta característica de ser um grupo de trabalhadores que têm orgulho de se dizerem artistas amadores.

Por conta deste posicionamento o grupo sobrevive com trabalho voluntário de seus integrantes, algumas vezes com verbas de editais públicos, buscando como primordial a horizontalidade das relações entre seus membros e a divisão de tarefas de forma igualitária: premissas herdadas do movimento comunista das décadas de 60 e 70 e que marcam a trajetória do grupo.

No campo teatral pratica o que se denomina “teatro de grupo”, que é uma contraposição ao chamado “teatro de elenco”, onde no primeiro temos uma permanência de integrantes, independente do trabalho a ser realizado, e no segundo há uma escolha por artistas para compor um trabalho específico e o grupo não necessariamente se mantém, havendo uma divisão bem hierarquizada de trabalho, a partir de funções e remunerações diferenciadas. No TUOV há um discurso de igualdade entre os

integrantes e o processo de criação é compartilhado nas esferas de produção, confecção de figurinos, cenário, dramaturgia e etc.

Os espetáculos são dirigidos ao público morador de bairros periféricos da cidade, e em sua temática abordam aspectos da história do Brasil, tendo como pano de fundo os acontecimentos que retratam um momento histórico do Brasil (Guerra de Canudos, Revolta da Chibata, Greve Geral em SP, etc.), mesclados com a literatura em verso de cordel, com uma trama ligada a elementos da cultura popular (Futebol, Carnaval, lendas folclóricas, etc.). Na encenação vemos como peculiar o protagonismo de atores negros, o grande número de atores em cena e um não acabamento da obra, que sempre está aberta às mudanças e a novas formas de interpretação.

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

### **O projeto de vida comunitária: bases para o teatro**

O ideal de vida com perspectiva comunitária, que permeia o trabalho teatral do TUOV, já perpassava a formação de uma intelectualidade de esquerda, e neste contexto, tem suas origens no movimento operário paulista, formado no final do século XIX com a vinda de imigrantes para as lavouras de café<sup>2</sup>. Se por um lado este processo empreendedor da indústria cafeeira possibilitou a emergência de uma classe abastada que se fixou na cidade, por outro estabilizou uma classe de operários, em sua maioria estrangeiros. Neste contexto surgem centros de cultura, clubes desportivos e sindicatos que organizam um movimento cultural patrocinado por estes operários, de produção de jornais e teatro<sup>3</sup>. Este movimento de teatro popular se coloca em contraponto a forma teatral até então, que reforçava a prática de distanciamento entre artistas e público, entre

---

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

<sup>3</sup>Sobre isso ver “JACOB, Maria Marta. Na cena paulista o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945), São Paulo: Ícone, 2008.

a ficção do palco e a realidade das fábricas: “Para o movimento operário, o teatro e a expressão artística deveriam ser desvinculados dos interesses comerciais (...), visando superar as diferenças formais entre artista/obra/público” (JACOB, 2008, p.34 e 35).

A trajetória de Idibal é marcada por estes acontecimentos, mesclando elementos da formação de São Paulo com a sua própria trajetória. Ele conta que seus avós vieram de navio da Itália e se conheceram ao desembarcar em São Paulo. Seu pai parece ilustrar este emergente italiano imerso nesta sociabilidade comunitária:

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

A referência que Idibal traz ao teatro anarquista de São Paulo provém da organização sindical realizada por imigrantes, em sua maioria italianos, que se fixaram na cidade entre o final do século XIX e início do século XX. Além da produção deste teatro amador, eram veiculados filmes e distribuídos folhetins e jornais feitos por este operariado, que noticiavam e comentavam eventos das fábricas e dos bairros: uma comunidade em formação que não tinha acesso aos bens artísticos das classes mais abastadas da elite paulista. Neste interim de tempo histórico o governo da República Brasileira instituiu dois decretos: em 1900 cujo objetivo era “inspecionar as associações públicas de divertimento e recreio, os teatros e espetáculos públicos de qualquer espécie”, e em 1920 instaurando a censura prévia aos espetáculos teatrais e as películas

cinematográficas, (JACOB, 2008, p. 37). Por vezes estas atividades foram dispersadas por forças policiais, que já vinham se colocando contra as atividades operárias destes setores. O circuito de teatro amador criado por este movimento terá uma importante contribuição para a modernização e aparecimento de uma vanguarda teatral nos anos 50 e 60.

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

Eu nasci em 1944 e até os 15 anos de idade eu vivi lá no mato. O pai era roceiro mesmo e cultivava o fumo, (...) ele comercializava o dele que ele plantava e comprava dos vizinhos. Ia com caminhão lotado: quatro, cinco mil quilos e voltava com o caminhão lotado. Vendia. O cara não tinha dinheiro pra pagar e “me dá arroz, me dá vinho”. (...) eles pagavam em mercadoria. E aliado a isso aí toda a minha, a minha, como se diz... o meu crescimento infantil: descalço, pé descalço no chão. Então eu fui criado desse jeito. Pro mato, solto pro mato. No meio dos cachorro, dos cabrito, dos cavalos, sabe... Meu pai era analfabeto, tanto meu pai quanto a minha mãe, mas tinha essa sabedoria que vem de dentro pra fora do coração... Isso só quem tem e prática que sabe, isso a gente não aprende em escola não, nem em faculdade, faculdade não ensina isso...

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

Eu comecei a vir pros bairros em São Paulo, pro futebol, tá me entendendo?

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

A infância e adolescência destes senhores, são marcadas por um processo de modernização do país, e surgimento das grandes cidades industriais. Suas trajetórias são permeadas por um movimento de crescimento urbano e de um início de uma

sociabilidade urbana. Com a instauração do Estado Novo se abriu um processo de modernização do país que alterou significativamente a forma de vida dos habitantes das cidades.

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

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

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

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

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

Neri narra quando saiu do interior de Ubá para a cidade propriamente dita, onde conheceu o cinema em 52<sup>4</sup>.

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

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

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

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

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

Aí eu ía quinta. Depois no domingo era o romantismo, os filmes românticos... [a sessão de cinema] era sábado, domingo e quinta feira, era esses dias. Ai vai crescendo, vai criando as namoradinhas...

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

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

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

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

---

<sup>4</sup> Dentro do processo desenvolvimentista do país, Getúlio Vargas também é responsável pela alavancada da produção nacional cinematográfica em meados dos anos 30, com a primeira Lei de Incentivo a Produção Nacional. Franco Zampari, empresário italiano, também criador do TBC-Teatro Brasileiro de Comédia- teve um papel fundamental nesta distribuição de salas de cinema por São Paulo. Fundador da companhia cinematográfica Vera Cruz.

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

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

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

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

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



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

Nesta mudança de estilo de vida a família de Neriney mudou-se toda para São Paulo (seus sete irmãos e seus pais). Os pais dele não realizaram a formação escolar, e viam a necessidade dos filhos virem pra a capital paulista para estudarem em “escolas boas”. Segundo Neri, todos fizeram "alguma coisa da vida" se referindo as respectivas graduações dele e de seus irmãos na Universidade, adquirindo uma profissão. Neri conta que de “tão contrariado” pela mudança de vida, seu pai "não ficou: foi pro outro lado", segundo ele por não se adaptar a cidade. A narrativa da trajetória do Neri com a morte de seu pai está em consonância com a ruptura com seu estilo de vida simples do campo, para a adesão a um novo projeto de vida: os estudos e a formação de uma carreira. Neste processo de metamorfose (VELHO, 1994), Neri ainda não sabia muito bem como se inserir neste novo mundo:

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

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

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

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

Ai eu comecei a estudar. A concorrência era terrível!

Estudar, eu estudei pra caramba. Na verdade eu estudei pra passar.

Eu já trabalhava fora e então eu não tinha muito tempo pra estudar, e então como eu queria entrar sem pagar nada eu... Acho que naquela época era 10 por 1. Era 10 candidatos por uma vaga... O bicho pegava feio! Tanto que quando eu fiz eu pensei, vou fazer por fazer.

(MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

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

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

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

Eu mal sabia somar e multiplicar. Mas história e português eu sabia, tinha facilidade. Aí foi quando eu entrei na faculdade, mais ou menos nessa época que começou a ter o teatro.

Tava muito em voga na época o Arena, o Boal, e o pessoal da época, (...) o Zé Celso Martinez, tava com o Oficina, fazendo um sucesso danado...

Aí quando eu entrei na faculdade e começou a sair os resultados, na primeira lista que saiu, já saiu o meu nome.

Eu sai assim: “ah!” Depois da segunda nota, do segundo nome eu já não vi de mais ninguém! Não vi de mais ninguém! Tava eu lá. (risos)

Eu devo ter este recorte, que saiu no Estadão nessa época até hoje.

Eu tinha feito na PUC, ali, e nas primeiras notas não tinha saído... Aí na primeira chamada da USP saiu o meu nome. (MOREIRA, Neriney. Entrevista em 17 de fevereiro de 2017).

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

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

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

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

Os ideais de transformação social se alastravam pelo mundo e Neri agora pelo teatro e pela Universidade via mais longe do que o cinema mostrava. O movimento de contracultura ganhava força e seus rumores já podiam ser sentidos como promessa de uma nova “queda da bastilha”. Neste contexto ele conhece o Idibal:

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

Acompanhando as transformações urbanas que ocorriam a sua volta, bem como os reflexos de uma nova organização social pautada pelo ritmo do trabalho na consolidação do sistema capitalista industrial, estes jovens serão testemunhas de alterações drásticas no ritmo da vida cotidiana que trarão consequências importantes para suas vidas e para o país. Além do trabalho junto ao teatro, Idibal ira atuar como advogado de presos políticos durante a ditadura militar, momento em que adota o pseudônimo de César Vieira para burlar a censura a seus textos.

O crescimento de São Paulo como uma grande metrópole vai estabelecer novas formas de sociabilidade e subjetivações de si.

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

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

coisas se impõe em uma extensão completamente diferente do que nas situações mais restritas. (SIMMEL, 2005, p. 582).

Frente a ameaça de fragmentação característica das grandes cidades (VELHO, 1994) estes senhores vão encontrar no trabalho teatral comunitário, de cunho político e social uma forma de duração de si, criando através do teatro um espaço de resistência as lógicas mercantis e impessoais da metrópole. Pelo seu caráter efêmero e subjetivo, o teatro vai ser visto como uma potente ferramenta pedagógica de percepção e ação no mundo social. Segundo César Vieira: “O teatro foi o meio que escolhemos para participar. O meio para dizer presente. O meio para lutar pela transformação da sociedade. A forma de integrarmos-nos no processo de emancipação do homem.” (VIEIRA, 2015, p.48). Nesta perspectiva, ligado aos ideais socialistas difundidos à época de criação do grupo, o trabalho realizado dentro do Olho Vivo busca abranger o indivíduo em sua totalidade, propondo que seu método pedagógico também se coloque como um meio para esta transformação, tanto no processo de ensino/aprendizado do trabalho teatral em si de forma objetiva (atuação, cenografia, iluminação, criação de dramaturgia, etc.), na forma de organização e decisões sobre passos do grupo, quanto na esfera subjetiva, no processo de aderência a uma ética e estética que permita uma outra relação social entre seus integrantes e destes com o público.

### **O amadorismo como contra hegemonia**

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

É improviso! [a gente] se vira. Mas eu acho que o grande lance assim, o lance a mais no Olho Vivo que tem, é que ele nunca usou... (...) foi fazer patrocínio do Estado, sabe? Da prefeitura, a gente pediu o Fomento<sup>5</sup> algumas vezes, mas até então nunca tinha tido nenhuma forma de subvenção, né? Subsídio e tal pra sobreviver. Aí inventou essa tal de tática Robin Hood, né? Que era vender o espetáculo pra um público que tinha condições de pagar, pra burguesia, e aplicar em vários espetáculos pra um que nunca tinha visto teatro, sabe? Um que queria ver mais uma peça "ah eu quero ver mais uma peça agora!" e pagava pra isso, e outro que nunca tinha visto e a gente chegava e fazia espetáculo pra vários... Aplicava isso e sobreviveu assim, sem os atores receberem nunca porque trabalhavam só fim de semana no teatro. (PIVETTA, Cesinha. Entrevista em 31/10/2016).

Durante o trabalho de campo, onde acompanhei uma serie de oficinas que pretendiam demonstrar a metodologia desenvolvida pelo grupo- por ocasião das comemorações de seus cinquenta anos-, o relato a respeito da sua forma de organização eram frequentes. Em uma dessas oficinas, César Vieira explanou sobre o histórico do grupo e contrapôs diretamente o TUOV, e sua forma de trabalho, aos empreendimentos culturais que se alastram em São Paulo: os musicais. Ele ressaltou que os preços variam entre 75 e 350 reais (às vezes chegam a 500 reais), em teatros com nomes de grandes empresas (Renault, Santander, NET) com lotação de 800 a 2500 lugares, onde obviamente o ingresso mais barato fica situado a uma distância bem considerável em relação ao palco. Ele ressaltou este aspecto para discutir o acesso à cultura e frisar a opção do TUOV por um teatro que chegue àqueles que não são o público alvo destes empreendimentos, tanto pelo preço dos ingressos quanto pelo deslocamento necessário para chegar a estes grandes teatros, localizados em zonas centrais ou nobres da cidade. O grupo tem como princípio não realizar espetáculos gratuitos, o que segundo César desvaloriza o trabalho teatral. O ingresso para o público de comunidades periféricas é de custo acessível, sendo em media o valor equivalente ao custo de uma passagem de transporte público. Esta verba serve como pagamento de transporte de cenário e elenco. Em alguns casos o valor também é partilhado com a entidade do bairro que produzia a apresentação.

Em muitos momentos César afirma que o teatro feito nos padrões profissionais que se inserem dentro da indústria cultural de mercado reforça uma estrutura de divisão

---

<sup>5</sup> Prêmio Municipal de Fomento ao teatro da Cidade de São Paulo é uma política pública que subsidia por um ano o trabalho continuado de grupos contemplados por um edital e que foi criado em 2002.

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

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

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

No geral o financiamento do trabalho artístico funciona por meio de inscrição de um projeto em edital, podendo ser nas esferas privadas ou públicas, e se este for selecionado, deve cumprir um prazo delimitado para sua execução, culminando com a mostra de seu produto final: o espetáculo. Por conta das exigências de cronograma do edital, com uma demarcação de tempo um tanto rígida, os grupos se tornam em parte reféns deste tipo de política cultural, e muitas vezes produzem espetáculos somente nos moldes pedidos pelos editais, sem ter uma grande autonomia na escolha de sua temática, tendo que projetar de antemão uma determinada proposta a ser executada dentro das restrições do orçamento e às vezes de foco temático do edital. Este condicionamento às regras do edital e a falta de outros tipos de política pública é descrito por César Vieira como uma forma de censura, a censura econômica, já que tolhe o livre processo criativo de um grupo, minimizando o tempo de pesquisa de linguagem para se focar nas exigências, resultados e prestação de contas do edital.

A proposta do Olho Vivo em não se profissionalizar esta intimamente atrelada a fugir do controle e cerceamento da indústria de mercado e se contrapor a ideia de que o teatro seja uma mercadoria, mas sim uma ferramenta de “emancipação do homem.”

Sobre este aspecto Walter Benjamim (1985) reflete em seu texto “o autor como produtor” que o trabalho artístico que pretende proporcionar meios para o alcance de uma sociedade justa e igualitária deve estar pautado por repensar revolucionariamente seu trabalho, a sua relação com os meios de produção e sua técnica. Um dos passos para esta reflexão é justamente o autor não se colocar somente como um intelectual, mas como um produtor, estreitando os laços de solidariedade e de experiência junto às demais classes trabalhadoras.

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

O TUOV, bem como os demais artistas de teatro político engajado dos anos 1960/70, influenciados por estes autores trarão muitas modificações para o ofício teatral, buscando fazer do teatro esta ferramenta de discussão e transformação social. Entendo que o TUOV se distingue dos outros grupos por colocar radicalmente na prática estas reflexões de Benjamin, tendo incorporado ao longo de sua trajetória, também, as discussões posteriores sobre cultura popular, onde ficou mais evidente a crítica do papel do intelectual apartado do povo<sup>6</sup>, e como esta distinção de níveis subjetivos de trabalho não possibilitaria uma real quebra de estrutura hierárquica de poder, mas apenas reafirma esta condição.

Com a profissionalização da atividade artística em 1978 no Brasil, muitos atores do movimento de teatro político, integrantes do Teatro de Arena e do movimento dos CPCs ingressaram no mercado de trabalho e foram incorporados pelos grandes veículos de massa como o cinema e a televisão (Guarnieri, Vianinha, etc.). O movimento tropicalista também reforçou este enfraquecimento à medida que direcionou as

---

<sup>6</sup> Sobre estas críticas escreve Heloísa Buarque de Hollanda em seu livro “Impressões de viagens: CPC, vanguardas e desbunde, 1960-1970”: “A necessidade de um ‘laborioso esforço de adestramento à sintaxe das massas’ deixa patente às diferenças de classe e de linguagem que separam o intelectual e povo. (Fracassada em suas pretensões revolucionárias e impedida de chegar às classes populares, a produção cultural engajada passa a realizar-se num circuito nitidamente integrado ao sistema – teatro, cinema, disco – e a ser consumido por um público já ‘convertido’ de intelectuais e estudantes da classe média.” (HOLLANDA, 1992, p.30).



aspirações revolucionárias para o âmbito de uma libertação pessoal e interior. Este processo de profissionalização e abertura de um novo mercado para a arte acaba por enfraquecer a atuação destes grupos de teatro. Frente a este novo paradigma, o TUOV volta-se então para o trabalho no interior dos bairros de periferia, buscando esta aproximação com o “povo”.

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

Esta prática de longa duração do Olho Vivo se tornou uma das principais características do grupo, que decidiu não fazer parte do circuito comercial de teatro, para chegar ao público que ainda não acessa o direito a arte.

No livro “Em busca por um teatro popular”, César Vieira descreve a história do grupo, reunindo trechos de críticas de intelectuais, do teatro e de outras áreas, bem como escritos do grupo ao longo de sua trajetória. Na edição revista de 2015 há uma passagem intitulada “Isto é Olho Vivo”, onde César descreve uma cena nos moldes teatrais, que segundo ele pode definir o trabalho do TUOV:

Época: atual, novembro de 2006

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

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

Personagens:

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

Coordenador do debate: quem aqui já viu teatro?

(silêncio)

Coordenador: quem já viu teatro?  
1ª voz: eu!  
2ª voz: eu. Uma vez.  
3ª voz (de mulher): eu vi.  
4ª voz: eu já vi.  
Coordenador: por favor, que já viu teatro dê seus nomes. E diga onde assistiu.  
1ª voz: meu nome é João  
Coordenador: Onde você viu teatro, João?  
1ª voz: no SESI, lá em São Paulo, na Avenida Paulista.  
Coordenador: os outros? Tem mais três não é?  
Voz de mulher: eu vi aqui mesmo na capela. Eu sou a Rosário, Maria do Rosário.  
2ª voz: sou o companheiro da Rosário.  
(risos)  
2ª voz: vi aqui também. Quando vocês mesmos passaram por aqui. Era uma peça que falava da greve. Lembro bem o nome: Bumba, meu queixada. Eu tinha 14 anos. Sou o Zé. O Zé da Quitanda.  
3ª voz: eu só vi uma vez. Foi aqui mesmo na Igreja. No tempo do padre Gregório. Faz uns vinte anos, isso. Foi com vocês mesmo do Olho Vivo.  
Coordenador: Seu nome?  
3ª voz: Sou o Lico. Mas me chamam de Becão, sabe? Eu jogava beque, sabe?  
Coordenador: e vocês, depois dessa vez, viram outras vezes?  
1ª voz: nunca mais.  
João: não. Hoje é a segunda vez.  
Maria: esta dos marinheiros é a segunda vez que vejo.  
José: eu também, sabe? Acho que gostei mais da de hoje. Gostei muito do papagaio, sabe?  
Observação: Num grupo de trezentas pessoas, 296 nunca tinham visto teatro. Uma tinha visto no SESI, em São Paulo. As outras três tinham visto uma vez o Olho Vivo, quando o grupo passou pelo local há mais ou menos vinte anos. (VIEIRA, 2015, p. 342)

Este relato é representativo de vários outros, onde César e Neri contam sobre suas experiências apresentando em comunidades onde a maioria do público nunca tinha assistido teatro. Este ponto da relação do grupo com o público se mostra interessante como marca deste coletivo. Buscando esta relação mais horizontal com o espectador o grupo conseguiu se destacar dos demais coletivos teatrais da época de seu contexto de criação e adensar a discussão sobre cultura popular. Deste encontro muitos foram os espectadores que se aproximaram do grupo e se transformaram em atores dos

espetáculos. Assim o TUOV consegue colocar em prática seu ideal de distribuição dos meios de produção teatral ao povo, invertendo a lógica mercantil mais ampla e distribuindo o protagonismo.

### **Considerações finais**

A partir de escolhas e readequações no projeto coletivo e na criação de um campo de possibilidades calcado na continuidade de uma linha teatral específica, o TUOV dá prosseguimento a seus ideais libertários fazendo do teatro um momento de encontro e partilha de uma forma sensível de estar no mundo, que permite uma duração através do tempo, se afirmando como um grupo de teatro contra hegemônico por suas práticas internas e externas.

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

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

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

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

## **REFERÊNCIAS:**

- BACHELARD, Gaston. A dialética da duração. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: KOTHE, Flávio (Org.). Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S.A, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. Questões de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.
- CARONE, Edgar. Movimento operário no Brasil (1877-1944). 2. ed. São Paulo: Difel, 1984.
- COLLAÇO, Vera Regina Martins. Três projetos de modernização para o teatro brasileiro e suas relações com as políticas culturais do Estado Novo. In: XXV Simpósio Nacional de História, 2009, Fortaleza. Anais do Simpósio Nacional de História. Fortaleza - CE: ANPUH, 2009. p. 01-12.
- CRUZ, Pamela Peregrino da. A relação/tensão entre arte e capital no Brasil: a atuação de grupos teatrais contra hegemônicos (1990-2010). Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2012.
- ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. O Tempo e a Cidade. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2005.
- ECKERT, Cornelia & ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Etnografia da Duração – Antropologia das memórias coletivas nas coleções etnográficas. Porto Alegre: Marcavizual, 2013.
- GROTOWSKI, Jerzy. Em busca de um teatro pobre. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- INGOLD, Tim (2015). “Conociendo desde dentro: reconfigurando las relaciones entre la antropología y la etnografía”, Etnografías Contemporáneas 2 (2), pp. 218-230.
- JACOB, Maria Marta. Na cena paulista o teatro amador: circuito alternativo e popular de cultura (1927-1945), São Paulo: Ícone, 2008.

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

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

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

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

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

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

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