

Práxis da libertação: Figuras que animam a luta

Paulo Flores e Tânia Farias

Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz (Porto Alegre)

Entrevistadores: Liliana Pérez e Paulo Balardim¹

Transcrição da entrevista: Cae Beck²



Figura 1 - *Hamlet máquina* (1999). Foto: Cláudio Etges.

Fonte: <http://www.institutohemisferico.com/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/936>.
Acesso em: 02/06/2020.

1 Editores da Revista Móin-Móin.

2 Bolsista do Programa de Extensão Formação Profissional no Teatro Catarinense - UDESC.

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702222020248>

Resumo: Em forma de entrevista, o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, de Porto Alegre, traz à pauta o contexto histórico e político de algumas das peças em que trabalharam ao longo dos anos, suas parcerias, referências e inspirações criativas. Como eixo das falas, sua relação com os recursos do teatro de animação utilizados em seus espetáculos e a potência transgressora que eles trazem.

Palavras-chave: Ditadura militar. Alegorias. Bonecos gigantes. Teatro de rua. Censura.

Abstract: Through an interview, *Ói Nós Aqui Traveiz* theater group from Porto Alegre brings to discussion the historical and political context of some plays in which they have worked over the years, their partnerships, references and creative inspirations. As an axis for the talk, their relationship with puppetry features used in their spectacles and their transgressive potential.

Keywords: Military dictatorship. Allegory. Giant puppets. Street theater. Censorship.

Aos vinte e seis dias do mês de fevereiro de 2020, na *Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, no bairro São Geraldo, em Porto Alegre, RS, tivemos o prazer desse amigável encontro com Paulo Flores e Tânia Farias, no intuito de dialogar sobre a relação do grupo com os recursos do teatro de bonecos e de que forma eles atendem às aspirações éticas e estéticas das suas produções cênicas. Teatro questionador, político, transgressor, os atores da Tribo sempre se posicionaram em espaços públicos, fazendo o teatro inquerir nossa história e tentando mobilizar os espectadores a partir de suas imagens alegóricas e dialéticas³. Segundo o professor, ensaísta e crítico Edélcio Mostaço, de 1978 “(...) até 1984 o coletivo se caracterizou por montagens controversas e de pegada pesada, procurando atingir suas plateias, adotando a criação coletiva como desencadeadora da nova cena que almejava e erigindo o anarquismo como base de suas relações humanas” (MOSTAÇO, 2018, p. 44).

Balardim: Para nos situarmos, o *Ói Nós* surgiu em 1978, num contexto político conturbado... nossa história política sempre foi conturbada, mas o grupo surgiu no final do governo Geisel, no movimento de “distensão” política, projeto continuado por Figueiredo. O clima era tenso e se manifestar, mostrar a cara, ainda era um risco. O *Ói Nós* já teve seu espaço interditado pela polícia e

3 Para contextualizar um pouco a época do surgimento do grupo, lembramos do fim do “milagre econômico”, da escassez dos empréstimos estrangeiros e da alta do preço do petróleo, aumentando o custo de vida da população brasileira em 1974. O aparato repressivo era usado de forma violenta. Em 1977, o movimento estudantil estava nas ruas. Passeatas, atos públicos e manifestações exigem liberdades democráticas. O General Ernesto Geisel era o presidente, de 1974-1978, e o seu projeto de redemocratização do país previa a adoção de um conjunto de medidas políticas liberalizantes, cuidadosamente controladas pelo Executivo Federal. Isso incluía a suspensão parcial da censura prévia aos meios de comunicação e a revogação gradativa de alguns dos mecanismos mais explícitos de coerção legal presentes no conjunto das leis em vigor, que cerceavam as liberdades públicas e democráticas e os direitos individuais e constitucionais. Em 1978, tivemos a greve dos operários metalúrgicos do ABC paulista e, de 1979 a 1985, João Batista Figueiredo assumiu como presidente. Ele havia sido chefe de gabinete de Médici (de 1969 a 1974) e ministro chefe do SNI de Geisel (de 1974 a 1979). Figueiredo se propôs a continuar a abertura política iniciada por Geisel. Disponível em: <https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia-brasil/governo-geisel-1974-1979-distensao-oposicoes-e-crise-economica.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 26/02/2020. (N.E.)

um de seus espetáculos censurados⁴... Como entram os bonecos e quais os primeiros espetáculos em que foram utilizados os recursos de animação pelo grupo?

Flores: Na realidade, nós começamos a pensar em utilizar alegorias como bonecos num espetáculo que acabou não acontecendo, pois foi proibido pela censura na época, em 1980. Tinha o título de *O Amargo Santo da Purificação* e, a partir daí o grupo vive um processo que vai ser chamado mais tarde de “intervenções cênicas”, no qual é pensada a rua e como o teatro pode abordar esse público da rua, completamente vinculado às manifestações políticas. Então nós começamos a pensar em abrir aquelas manifestações, principalmente antimilitaristas, ecológicas, que estavam começando a se organizar aqui na cidade (em Porto Alegre)⁵. Nós pensamos em abrir essas manifestações com uma intervenção cênica, com elementos... Então, ao pensar a rua, pensamos nessa ideia das máscaras, dos bonecos, de alegorias maiores, para chamar a atenção do público. Na realidade, foram essas intervenções que nos levaram a criar os primeiros bonecos do grupo, dentro dessa ideia de levar para a rua, chamar atenção do público por essas formas. Criamos várias figuras durante esse período, de 1981 a 1983, que é o período em que o teatro de rua do *Ói Nós* ainda tinha esse caráter de confrontação, porque nós íamos para a rua, vinha a polícia, e geralmente o material era todo danificado pelos policiais. Então eram intervenções que

4 “Além das repressões durante as manifestações, o grupo também teve o seu teatro fechado e uma peça censurada. Nos primeiros dias de maio, pouco mais de um mês após a estreia do grupo, o espaço na Ramiro foi interditado pela polícia. A batalha jurídica durou alguns meses, e o *Ói Nós* conseguiu reabrir o teatro no segundo semestre daquele ano. (...) Em 1980 o grupo teve um espetáculo que falava sobre a luta armada no Brasil, intitulado *O Amargo Santo da Purificação*, censurado. Anos depois, a peça foi liberada judicialmente, mas nunca foi apresentada. Entretanto, o título foi reutilizado pelo grupo nos anos 2000 para uma apresentação sobre a história de Carlos Marighella”. Disponível em: <https://www.sul21.com.br/ultimas-noticias/geral/2019/03/criado-durante-a-ditadura-militar-grupo-de-teatro-lanca-financiamento-coletivo-para-manter-espaco-de-apresentacoes/>. Acesso em: 11/04/2020. (N. E.)

5 Uma cronologia dessas intervenções pode ser consultada em: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 273-286. (N. E.)

aconteciam uma vez só, não se repetiam por que não sobrava quase nada do material. Mas houve coisas interessantes, nós tínhamos a figura do *Tio Patinhas*, para configurar a violência do capitalismo...

Balardim: No *Amargo Santo*?

Flores: Não, isso era nas intervenções cênicas, que nós começamos a associar às datas significativas, como o dia do meio ambiente, em junho ou o dia da bomba de Hiroshima (porque nós já “linkávamos” com o projeto que os militares brasileiros tinham na época, da criação da bomba atômica brasileira). Havia depois a intervenção pela paz nas Malvinas, onde a gente criou o boneco da Rainha da Inglaterra e do ditador Leopoldo Galtieri⁶, da Argentina. Levávamos eles para a rua, íamos com canções ou com sonoridades criadas pelos atores, com uma outra forma de abordagem dessas questões, que chamavam mais atenção do público, ou então a criação de uma alegoria da bomba, que era carregada no centro da cidade. Essas intervenções aconteciam geralmente no centro da cidade, principalmente na Rua da Praia. É aí onde o grupo começa a pensar nessa comunicação através das formas animadas. A partir do momento em que existe no país um clima de final de ditadura, existe um clima propício para que nós possamos fazer uma montagem, uma encenação que possa apresentar várias vezes, em vários lugares.

Balardim: Como forma de denunciar problemáticas ou discutir questões...

Liliana: Mas, então os bonecos morriam na rua? Vocês resgatavam esses corpos nas manifestações, vocês abandonavam eles? Como ficavam?

⁶ Leopoldo Fortunato Galtieri Castelli (1926-2003) foi presidente da Argentina de 22 de dezembro de 1981 a 18 de junho de 1982. Foi responsável pelo o início da Guerra das Malvinas que culminou com a derrota de Argentina. (N. É.)

Flores: Não, aquilo era destroçado. Eram intervenções que aconteciam em um dia. Não se repetia. Quando nós víamos que não vinha a polícia, bom, pensávamos, vamos repetir no [próximo] domingo na Redenção [Parque Farroupilha]. Então começamos a elaborar mais. Fizemos *A Dúzia Suja*⁷, que era em cima dos doze piores agrotóxicos. A partir daí vamos criar a nossa primeira encenação de rua mesmo. O primeiro trabalho que nós criamos é sobre o genocídio dos povos originários da América⁸. Para isso nós utilizamos máscaras. No primeiro momento utilizamos máscaras pequenas, mas posteriormente máscaras enormes que quase transformavam os atores em totens.

Balardim: Como surgiu a ideia de usar esse tipo de recurso? De onde veio a inspiração, o ímpeto criativo?

Flores: Certamente das poucas informações que nós tínhamos do teatro revolucionário no mundo, da utilização de formas animadas em manifestações de protestos. Nós tínhamos pouca informação, tudo chegava de uma maneira... Não se tinha acesso a livros, revistas, com fotos, vídeos, tinha uma ou outra informação, em alguma revista ou livro em espanhol, aos quais o grupo teve acesso, mas nos remetia a essas ideias, de utilizar as formas animadas, em manifestações de protestos. Acho que é daí a origem.

Tânia: Nós várias vezes voltamos ao *Bread and Puppet*.

Flores: De forma mais elaborada...

7 Ambas apresentações aconteceram no ano de 1985. Fonte: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p.276. (N. E.)

8 Paulo Flores refere-se ao espetáculo *Teon*, inspirado em um roteiro do *Bread and Puppet*. As máscaras foram criadas por Isabella Lacerda. Fonte: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 99-102, 295. (N. E.)

Tânia: É, de forma mais elaborada. Nós acessamos imagens e coisas no decorrer dos anos, e eles tinham esse trabalho com as formas animadas e o compromisso político de estar presente nas ruas, comentando as coisas...

Liliana: Na época, o *Odin Teatret*⁹ já tinha passado pela América Latina?

Flores: Na realidade, nós aqui no Brasil só vamos entrar em contato com o *Odin* no final dos anos 1980, que é quando ele vem ao Brasil. Só aí é que vamos saber da vinda deles à América Latina. Nós vimos os filmes deles no Peru em 1978. Até então, não tínhamos informação, pois não havia uma publicação no Brasil que se referisse à passagem deles. Nós tínhamos uma informação muito restrita sobre o trabalho deles, e nada que falasse dessa experiência na América.

Balardim: Quer dizer que o trabalho de início, de se aventurar com esses recursos todos, foi um trabalho muito intuitivo iniciado a partir dessas poucas referências...

Flores: Sim, até em termos de técnicas, para se criar... Então, convidei minha amiga, a artista plástica Karin Lambrecht, para fazer as máscaras dos ditadores aqui do Brasil. Criamos um Bumba Meu Boi e o Tio Patinhas. Ela também não tinha muitas referências, mas foi indo atrás e inventando também. Depois, trabalhamos com o Júlio Saraiva e com o Sérgio Stein. Nós convidamos eles durante o processo das Malvinas. E assim, os elementos [de cena] foram sendo criados.

⁹ O primeiro contato do *Odin Teatret* com a América Latina foi em Caracas, Venezuela, em 1976. A partir daquele momento, o grupo intensificou sua presença em diferentes países, tais como México, Colômbia, Peru, Chile, Argentina, Uruguai, Costa Rica, Cuba e Brasil. Segundo Andrea Paula J. Santos: “Pela experiência desses encontros, o conceito de Terceiro Teatro foi desenvolvido” (SANTOS, 2013, p. 42). (N.E.)

Balardim: Quer dizer que, antes de *A Morte e a Donzela* (1997), o Júlio já tinha relação com o *Ói Nós*?

Flores: Teve nesse período, em que nós ensaiamos um trabalho juntos, mas nós nos conhecíamos, desde o final dos anos 1970. Nessa época o *Ói Nós* convidou eles, como artistas plásticos, para participarem da criação desses elementos. Havia vários tipos de elementos que lembravam a guerra, e essas figuras da Inglaterra e da ditadura da Argentina.

Balardim: Tinha alguma investigação relacionada à arte popular brasileira no que se refere a criação e a construção desses adereços? Referências para as máscaras e para o Bumba...

Flores: Na realidade, aqui em Porto Alegre não havia um trabalho, que eu lembre, que fosse uma referência em termos de formas animadas. Acho que, fora o trabalho do fantoche convencional, que acontecia desde a minha infância - eu lembro de assistir peças de fantoches, eu acho que é com o grupo *Cem Modos* que começa um trabalho mais...

Balardim: A Associação Gaúcha de Teatro de Bonecos (AGTB) surgiu em 1986, mais ou menos na época do *Cem Modos*¹⁰...

Flores: O *Cem Modos* é um pouquinho antes, eu acho...

10 Segundo depoimento de Cristina Dorneles (em 09/04/2020, por e-mail), o Grupo *Cem Modos* se originou num curso de artes no Atelier da Prefeitura de Porto Alegre e fez sua primeira apresentação na *Multifeira* (Parque da Expointer) em Esteio/RS, em outubro 1980, com uma lenda gaúcha intitulada *Porque o papai avestruz choca os ovos*. Em 1982, o grupo (Roberto Dornelles, Ferré e Pedro Girardello) realizou apresentações no Espaço IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil, em Porto Alegre/RS. Veja o espetáculo completo (1983) disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0KEh_WOEByw. Veja também a entrevista com o Grupo *Cem Modos* e um de seus bonecos, o *Professor Bonder*, em Curitiba, em 1984, em que o boneco defende as “diretas já!”, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=VTj2AS87UBY>. (N.E.)

Balardim: ...Eles começaram se apresentando no IAB, não é?

Flores: Apresentaram na Aliança Francesa?... Mas o espetáculo, acho que o primeiro espetáculo é em 1983. Quando surge o *Ói Nós*, não lembro de nenhum trabalho que utilizava máscara, nada em que o foco central fosse o trabalho de máscara.

Balardim: Eu fiquei curioso para saber que espetáculos de fantoche você assistiu na infância.

Flores: Havia um trabalho que teve certamente uma importância grande para muitas crianças de Porto Alegre no início dos anos 1960. Havia a Biblioteca Pública Infantil e todas as quartas feiras havia o teatro de fantoche. Em um determinado horário da tarde, havia apresentações das mais diferentes peças, que eu não vou saber te dizer, mas eram várias histórias da professora Maria Dinorah, ela que organizava esse teatro de fantoche. Assim como foi relevante para mim, deve ter sido para várias crianças da época.

Liliana: Que bom que não ficou traumatizado com os bonecos! [risos]

Flores: Adorava! A minha mãe foi alfabetizadora durante um período, depois ela passou a trabalhar artes manuais, e uma das coisas que ela aprendeu e passou a se dedicar nas aulas era a criação de fantoches, de bonecos de papel machê (o papel higiênico triturado, molhado com cola). Teve um período em que a gente gostava de brincar de teatro de fantoche.

Balardim: Já que você falou de papel machê, no trabalho da Terreira aparece sempre a questão da coletividade nas diferentes etapas do processo de montagem. Mas esta parte de criação e construção dos elementos plásticos, realmente se dá coletivamen-

te em todos os espetáculos, ou ao longo desses anos vocês foram optando por outro tipo de processo de criação e concretização da materialidade na cena?

Flores: A Tânia é uma das pessoas que sempre se envolve muito com a parte da criação e da construção dos aspectos visuais nos espetáculos. Então, a procura do coletivo é uma procura diária, que é muito difícil numa sociedade individualista como a nossa, e também baseado na vontade das pessoas. Quem gosta faz determinada coisa, e o grupo vai se subdividindo na hora da criação. Tem algumas pessoas que vão desenvolver mais suas habilidades para a questão da criação, seja de adereços, máscaras ou figurinos... No caso da Tânia, centralmente no figurino, primeiro, e depois ela vai para as máscaras. Ela é uma pessoa que está sempre em todas as partes da criação e da execução.

Tânia: Acho que não tem a ver com abrir mão do processo criativo. Fundamental para qualquer aprendizagem é o desejo. Como uma criação teatral envolve muitas coisas, é claro que se eu desejo mais fazer isso e o outro deseja mais ficar mexendo no roteiro... Acho que é essa coisa de afinidade, “eu gosto mais disso”, “eu posso ficar muito tempo ali brincando com a argila, até chegar numa forma interessante”, “trabalho manual me dá prazer”, enfim, por vários motivos ou simplesmente porque “eu quero aprender isso, não sei, vou ficar aqui até aprender”! Mas eu acho que o desejo está ligado à aprendizagem, por isso que há essa subdivisão. O Paulo [Flores] falava: “se uma pessoa gosta mais de outras coisas, vai trabalhar mais com outras coisas, gosta mais disso, vai trabalhar com isso”. Então, na hora do processo que envolve todas essas coisas, é tudo coletivo, construção dramaturgica, construção musical... As pessoas vão se subdividindo, mas mesmo assim o processo é coletivo. Muitas vezes, ao longo do processo que antecede a feitura das coisas, nós levantamos referências de tudo, coletivamente. Referências musicais: Se, por exemplo, vamos passar para um músico que

trabalha conosco, usamos exemplos que estão ali. Que música que nós queremos de referência para a trilha desse espetáculo, para a composição original desse espetáculo? “Ah, eu quero a congada!”. Na *Kassandra [In Process]* queríamos a música indiana, na *Medeia [Vozes]* queríamos outra música, e aí nós passamos para o músico coisas que nós coletivamente discutimos juntos, reunimos como referência. O mesmo acontece por onde nós achamos que deve ir a estética das máscaras que serão usadas, por onde nós achamos que devem ir os bonecos que queremos usar, os figurinos... Muitas vezes eu vou fazer o figurino mas tem um acervo de imagens que foi montado por um monte de mãos, então mesmo que, por exemplo, eu faça o figurino de tal espetáculo, tem lá um acervo de imagens, o qual as pessoas que desejaram trazer coisas e trouxeram coisas, que vai ser criado a partir de referências ou “ah, eu acho que podia ser assim...”. Então isso já vai definindo uma ideia.

Liliana: E ainda tem o material, que também requer uma pesquisa. Não é igual construir uma coisa que você sabe que vai ser destruído em seguida, que está condenado a morte assim que sair da esquina, do que construir um figurino que você sabe que vai usar cem vezes, que vai ter um peso, uma temperatura...

Tânia: E tem também outra coisa que define os materiais que é o recurso que se tem pra investir naquela produção. Quando não há recurso nenhum, a cola de polvilho e o papel são sempre os melhores materiais, porque é o que há de mais barato, e se faz máscaras e bonecos assim. Quando tivemos mais recursos, começamos a trabalhar com resina e fibra. Chamamos o Gustavo Nakle para fazer um elemento de cena enorme para espetáculo *Kassandra*, que era o Cavalo de Tróia, uma grande alegoria. Ele nos ensinou a trabalhar com resina e fibra, e nós fizemos todo o portal de Micenas, frente e verso, pois ele era, tanto de um lado quanto de outro, com placas que imitavam pedras, que tinham relevos... Nós criamos todos os relevos em resina e fibra, porque ele (Gustavo) nos ensinou

a técnica. Resina e fibra não é barato para fazer uma coisa gigante, mas naquele momento nós tínhamos um recurso, então investimos nisso. Isso também é uma coisa que define a durabilidade, o recurso que tu tens para investir, ou mesmo o uso: “Ah, isso não dá para ser assim, é mais durável, mas para isso não serve”. Então, tem muitas coisas que definem a escolha do material.

Liliana: E o material também fala, porque quando eu vejo que a coisa está construída com resíduos ou com reciclados (de hospital, por exemplo), esse material está falando coisas para além da sua nova forma. Ele traz consigo certo conteúdo significativo que vai ser acrescido ao produto final. Assim como, por exemplo, na *Tempestade [Caliban - A Tempestade de Augusto Boal]* que vocês apresentam: os materiais estão falando. Mesmo que muitas vezes tenha sido o material que estava à mão, ele possui uma fala.

Tânia: A eleição é uma eleição.

Balardim: Já que falamos um pouco dos materiais e signos também... Nós estávamos olhando nos espetáculos e vimos ali em *A Exceção e a Regra* que tem alguns bonecos habitáveis e que representam algumas autoridades, e que em 2000, em *A Saga de Canudos*, com a figura do Antônio Conselheiro, temos um boneco gigante, quer dizer, em vários espetáculos vocês trabalham com bonecos de grande porte. O que determina que a natureza de um personagem seja um boneco? Quero dizer, em um espetáculo se tem uma figura que é um mentor religioso, no outro é uma autoridade repressora... Qual é o fundo que determina essa escolha?

Tânia: Quero fazer uma observação. Tanto nas peças que tu trouxeste como referência quanto em outras temos bonecos de grande porte, como por exemplo em *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos*. Mas temos outras peças que usam bonecos de proporções menores e que tem uma coisa presente...

que para nós também é... é quase a transformação do ator em um boneco. Na *Saga de Canudos*, nós trabalhamos com aquelas máscaras de cabeça inteira, que são maiores, e que acabam exigindo do corpo do ator. Ao pensarmos o figurino fizemos projeções que deixassem o corpo maior para que dialogasse com essa cabeça gigante. Dessa forma o ator automaticamente se transforma em um boneco, na nossa perspectiva. Então, tem essa outra presença nesses espetáculos. Talvez tu já tenhas pensado nisso, e só não tenha dito, mas caso tu não tenhas pensado, nós trabalhamos muitas vezes com essas referências assim. O ator vai ser como um boneco. Como trabalha a máscara, ou toda a técnica de usar a máscara, muda a naturalidade da representação, e é como se estivesse trazendo essa coisa para o seu corpo, o uso das máscaras, máscaras diferentes, não só os bonecos habitáveis. Às vezes é como se o boneco tivesse habitado o corpo do ator. E isso também está presente em vários trabalhos do *Ói Nós*. Eu lembro por exemplo do Conselheiro, que era um boneco grandão, de 6 metros: nós improvisamos, improvisamos, improvisamos, apareceram muitas coisas de muitas formas. E no *Canudos* mesmo, acabamos criando que os sertanejos usavam uma máscara, uma maquiagem muito forte, que nos deixava com cara mais expressionista, meio bonecos, e tínhamos cabelo de pano. O corpo era quase todo coberto, tinha meia por baixo da sandália, e realmente ficavam só as mãos de fora, o resto era tudo como se fosse um boneco mesmo. Pela característica toda da composição de figurino, era tudo peruca e maquiagem.

Balardim: Isso para os ensaios ou já na produção final?

Tânia: No final! Mas isso tudo foi surgindo nos ensaios, as figuras que mais pareciam bonecos de pano. E toda vez que a gente botava o Conselheiro em cena, com um ator fazendo o papel dele, nós ficávamos com uma sensação de “Ai! Não é isso, nós não temos alguém que possa fazer o Conselheiro!”, e aí vinham novas

improvisações, e era sempre assim. Depois somávamos duas ou três pessoas para fazer o Conselheiro, todas elas eram o Conselheiro.



Figura 2 - *A Saga de Canudos* (2000). Foto: Claudio Etges. Fonte: Disponível em: <http://www.institutohemisferico.com/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/936>. Acesso em: 02/06/2020.

Tânia: Mas achávamos que também não era isso. Então nós entendemos que o Conselheiro para nós era a necessidade dos sertanejos corporificada numa pessoa. Por isso ele podia ser um boneco, só que um boneco de grandes proporções, tanto quanto aquela utopia de viver numa sociedade igualitária, justa. Ele era esse grande boneco azul-sonho. Foi o que determinou, por exemplo, no *Canudos*, nós optarmos por um boneco, e não por um ator fazendo: porque não nos parecia cabível. Os sertanejos falavam, e ele era uma presença! Eles falavam “e Antônio Conselheiro disse!” e o Antônio Conselheiro estava ali com essa grande presença, mas ele não tinha esse gesto cotidiano, tão humano, porque ele para nós era quase como uma ideia, e ela era grandiosa, que era essa possibilidade de se organizar de forma autogestionária, de usar coletivamente a terra. Era uma

sociedade alternativa, representava essa possibilidade ou essas ideias. Então por isso o Conselheiro virou esse grande boneco. Ao oposto o Paulo [Flores] poderia falar, porque é um espetáculo que eu fiz, mas que eu cheguei no processo já de remontagem, que é a respeito de *Os Três Caminhos Percorridos Por Honório dos Anjos e dos Diabos*. O espetáculo era sobre um camponês que acaba sendo expulso da terra, vem pra cidade, sobre o êxodo, e tinha o Capitalismo que era um boneco grande e feio, o oposto do Conselheiro, mas era um boneco muito grande, e também era movimentado por várias pessoas. Pensar no que levou a criá-lo, porque era o Capitalismo, e uma pessoa não ia fazer o Capitalismo. Era uma ideia.

Flores: Na primeira versão de *A Exceção e a Regra*, o juiz ainda não era de pernas de pau, era um ator em cima do outro. Essa primeira figura maior, que era uma ave de rapina, era a própria ideia da justiça burguesa. A peça toda girava em torno da justiça burguesa, da manipulação que a justiça burguesa faz, e isso foi evoluindo e no próximo trabalho já entraram as pernas de pau, para fazer essas figuras alegóricas maiores, que representavam ideias. Então tinha o futebol, a igreja, o carnaval, de pernas de pau, o governo, o anjo, o anjo imperialista, de pernas de pau, e foi evoluindo... Quando fizemos o Honório, foi a partir de um texto do João Siqueira, que é para teatro de bonecos, isso já nos leva a essa ideia das cabeças enormes, essas máscaras-cabeças, que é a primeira encenação em que se usa isso. É uma história de um camponês, e o único que não usava a máscara era o Honório, ele vai passando por tudo e ele tem um cavalinho, é um casal de velhos que encontra um nenê que vem dentro de uma trouxa. O cavalinho vem usando muletas e pernas de pau, e esse cavalo o acompanha a vida toda, porque é como se fosse o sonho dele.



Figura 3 - *Os Três Caminhos Percorridos por Honório dos Anjos e dos Diabos* (1993). Foto: Claudio Fachel. Fonte: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/p/espetaculos.html>. Acesso em: 02/06/2020.

Liliana: ... Fazendo uso dos códigos da teatralidade da linguagem dos bonecos. Há uma condição transgressora na linguagem dos bonecos que vocês se apropriam para conseguir o resultado que é perseguido para a consecução da cena.

Flores: E tem a vida desse camponês, que era expulso da terra pelo Capitalismo, e que vai num primeiro momento se unir aos Sem Terras. Os Sem Terras vão ser massacrados pelo Capitalismo. A polícia, a favor do Capitalismo, defende a propriedade privada. O camponês vai para a cidade ser operário, transforma-se num líder sindical e acaba sendo manipulado pela engrenagem do sistema, que também utilizavam pernas de pau.

Tânia: Tinha o Exército, a Burguesia e a Justiça, e eles também utilizavam pernas de pau, com caras de caveira, e eram, bem...

ficavam bonecos! Não se via o ator.

Flores: Foi o primeiro trabalho em que nós pensamos todo ele muito próximo de formas animadas, porque quase tudo...

Tânia: A primeira aparição do Honório era um bonequinho de corda! Saía de dentro da casinha, assim, aquela criancinha que era igualzinho ao ator que ia aparecer depois!

Flores: Aí depois saía a mesma coisa: O ator que estava vestido...

Tânia: Fazia a mesma coisa: Estava acordando...

Liliana: Como você falou, no início do grupo não se tinha um referente teórico que falava a respeito do que era o teatro de animação. Apesar disso, tinha-se séculos de cultura, de expressões populares, seja o carnaval, sejam manifestações. Você falou de “alegoria”, você falou “ela fez um bumba para nós”, e assim, a cultura popular estava ali. Estava na veia, todo esse universo pessoal, material... Talvez em um primeiro momento isso não seja algo racionalizado, mas depois se manifesta num teatro popular, na rua. Vocês têm um patrimônio, e vocês vão à procura dessa visualidade.

Flores: Sim, eu acho que a gente foi à procura no sentido em que aqui na cidade não tínhamos uma referência. Essas referências que vinham de fora, no final dos anos 1970, início dos anos 1980, não eram acessíveis.

Tânia: Mas aí quando nós falamos, por exemplo, de *Canudos*, nós mergulhamos nas festas populares do Nordeste, para construir a partir dessas referências. Então já era outro momento, já tínhamos acesso às coisas.

Flores: Acho que o *Ói Nós* sempre trabalhou com essa lingua-

gem alegórica. Todo teatro nosso é alegórico, porque nós acreditamos que é a forma de envolvimento maior com o espectador. Desde o início não fazemos um teatro naturalista, esse teatro convencional. Sempre há pesquisa, e isso nos levou (talvez influenciado pelo cinema do Glauber Rocha, do Pier Paolo Pasolini) a esses elementos de cultura popular, a essas formas de arte que a gente teve mais acesso, mesmo assim não muito, como o cinema. Isso está presente na história do grupo, essa influência desses cineastas, por exemplo, que trabalham numa vertente não-naturalista.

Balardim: Tenho uma questão que eu queria fazer pra vocês. Encontramos uma nota da revista *IstoÉ*, numa edição de 1999, que fala a respeito do espetáculo *Hamlet Máquina*, que diz assim:

Mulheres nuas dançam com máscaras de Marx, Lenin e Mao Tsé-tung na debochada leitura do alemão Heiner Müller do clássico de Shakespeare em que o filho vinga a morte do pai. A peça escrita em 1977, que ficou proibida na ex-Alemanha Oriental até a queda do muro de Berlim, trata da decadência ocidental vista sob a ótica de um dissidente do mundo comunista. Na montagem do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, a mais ousada companhia de vanguarda da capital gaúcha, guerreiros sobem em pernas-de-pau e um féretro invade o teatro acompanhado de coro e orquestra. Em guerra contra a prefeitura petista de Porto Alegre, a “tribo de atores” aproveita a encenação e tem lançado farpas contra a política cultural ditada pelo partido (PCT, 1999).

Hamlet Máquina, criação do *Ói Nós* de 1999, traz a obra de Heiner Müller, um dos grandes nomes do teatro alemão, um dramaturgo que reflete sobre a história recente de seu país. Ele viveu a ascensão do socialismo na República Democrática Alemã.

Em Porto Alegre, depois de Alceu Collares (PDT, 1986-1988) inicia-se um novo modelo de gestão conduzido pelo PT, começando com Olívio Dutra (1989-1993), passando por Tarso Genro (1993-1997), Raul Pont (1997-2001), Tarso Genro novamente

(2001-2002), seguido por seu vice João Verle (2002-2004), até a derrocada do partido em 2004 com José Fogaça, da coalisão PPS/PMDB. Nesse contexto, a minha questão: Vocês estiveram bem envolvidos com a política cultural nesse período, com o orçamento participativo e com a descentralização da cultura. Estão de acordo com a nota da *IstoÉ*, quer dizer, havia no espetáculo realmente “farpas contra a política cultural” petista? Quais eram essas “farpas”? O que exatamente eles quiseram dizer com isso?

Tânia: Tem que ver as coisas com o distanciamento necessário.

Flores: Tem que situar no [momento]... Eu não sei se tu lembras disso, mas nos anos 1990 nós estivemos extremamente envolvidos na construção desses fóruns democráticos de participação direta, e sempre estivemos presentes e discutimos política cultural e política como um todo para a cidade, porque uma das características do *Ói Nós Aqui Traveiz* é o ativismo político. Então não somos só artistas que ficamos aqui envolvidos na nossa criação. Nós, dentro do possível, estamos sempre participando, desde a origem do grupo, das diferentes lutas em que a cidade se envolve. Na construção desses fóruns democráticos que surgiram na cidade, como o orçamento participativo, foi um momento em que a *Terreira da Tribo* tinha completado dez anos de existência e nós levamos isso para a discussão na cidade: O *Ói Nós* sempre viveu alugando espaços. [Durante] todos esses 42 anos alugamos o espaço de trabalho. Quando a *Terreira* completou dez anos o grupo já tinha mais, muito mais (tinha quase 18 anos), quando nós começamos a discussão em 1994 (no 2º governo do Partido dos Trabalhadores aqui em Porto Alegre). Nós levamos essa questão para o prefeito porque os proprietários não tinham interesse que nós ficássemos no espaço¹¹. Começamos a discutir com a cidade através desses fóruns se era relevante o executivo tomar alguma

11 Sobre esse largo processo ver: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 239-246. (N. E.)

medida para que não terminasse a *Terreira da Tribo*, para que nós não devolvêssemos o prédio, fôssemos embora e que terminasse aquele trabalho que já era reconhecido pela cidade, pois era, e é, realmente um espaço de democratização e descentralização. Porque além de ter as várias oficinas que nós oferecemos aqui [na Terreira] como a Escola de Teatro Popular, nós também oferecemos oficinas nos bairros... O trabalho do *Ói Nós* é exemplar, tanto é que foi o trabalho que deu origem ao projeto de descentralização da Secretaria de Cultura aqui da cidade, e nós continuamos até hoje com esse trabalho. E também o teatro de rua, que vai para todos os bairros, todas as regiões da cidade. Então são projetos que já fazíamos no final dos anos 1980, antes do Partido dos Trabalhadores chegar ao poder. Nós levantamos essas questões dentro dos fóruns que havia. Na época foi criada a conferência municipal de cultura, levamos para o orçamento participativo, onde havia a temática de educação, lazer e cultura, para o orçamento da região, que era o Centro (no caso, o bairro Cidade Baixa), e todos esses fóruns apoiaram que o poder executivo preservasse a proposta estética e política do *Ói Nós Aqui Traveiz*. Isso inclusive entrou no plano do governo através do orçamento participativo, fez parte do plano de governo do terceiro mandato do Partido dos Trabalhadores, que foi de 1997 a 2000, época em que, em 1999, nós saímos desse espaço. Nós fazíamos parte do plano plurianual do governo, e eles não fizeram nada.

Tânia: E era prioridade na região Centro, onde [a Terreira da Tribo] se localizava. Nós tínhamos conseguido que a *preservação terreira da tribo* ficasse na frente da regularização fundiária e do saneamento básico! A cultura ficou em primeiro lugar, e a primeira demanda da cultura era a preservação da *Terreira*. Foi inédito na história da cidade. Primeiro lugar na cultura, nunca era!

Flores: A temática era educação, lazer e cultura e a partir daí passou a ser a temática de cultura.

Tânia: Só cultura. Não estava mais com os demais porque ela tinha ganho outro status. E, mesmo assim, tinha-se conseguido que a *Terreira* ficasse como primeira prioridade. Não tinha iluminação pública, saneamento ou regularização fundiária que tivesse ficado antes da necessidade de preservar a *Terreira*. E mesmo assim o governo...

Liliana: Não aconteceu nada...

Tânia: É, não quiseram fazer.

Flores: Não houve vontade política. Foi bem claro, porque havia todo o respaldo popular. Nós fizemos milhares de assinaturas, ficamos colhendo assinaturas em todas as apresentações de teatro de rua. Eram milhares de assinaturas, todo o apoio dos vereadores de todas as bancadas, inclusive da direita, todos!

Liliana: Mas aí mexia com a propriedade privada, e é o único pecado que não [se pode cometer], não é?

Flores: Mas eles compraram o Capitólio¹² na época.

Tânia: Com o Capitólio foi a mesma coisa. Eles compraram o Capitólio com o índice construtivo. Eles podiam ter feito a mesma coisa com a *Terreira*, foi no mesmo período. Não houve vontade política, e tinha uma coisa que se falava na época: Que o *Ói Nós* não era petista. Então nesse sentido tem que trocar farpa, porque é muito stalinista esse projeto em que não pode ter nenhuma diferença.

12 “Na década de 1990, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre e o Governo do Estado iniciaram uma ampla política de revitalização da área central, focada na recuperação de praças e passeios públicos, incluindo também a implantação de equipamentos culturais, como forma de resgatar a vida artística do centro da capital. Neste contexto, em 1995, a Prefeitura adquiriu o prédio do antigo *Cine-Theatro Capitólio*, construído em 1928, visando a sua futura restauração. Por sua relevância arquitetônica e cultural, o prédio foi declarado Patrimônio Histórico do Município de Porto Alegre (em 1995) e do Estado do Rio Grande do Sul (em 2007).” Disponível em: <http://www.capitolio.org.br/quem-somos/>. Acesso em: 09/04/2020. (N.É.)

Flores: E a peça do Heiner Müller é uma crítica ao stalinismo.

Tânia: Por isso que nós acabamos fazendo esse espetáculo.

Flores: Ele era marxista, mas tinha um olhar crítico ao que tinha acontecido no leste europeu!

Liliana: Uma ação dessas é um jeito de censura. Se eu me coloco politicamente e tu não és do meu partido, então eu não vou te favorecer...

Tânia: Nem seria favorecer, seria só usar para todos a mesma [regra].

Flores: E respeitar a vontade popular!

Tânia: Se a *Terreira* é prioridade e eu tenho meios (tanto tenho meios que estou usando para outro projeto), porque eu não vou usar para esse que é demanda do orçamento participativo, que é a bandeira daquele governo? Dizer que a comunidade decidiu uma parte do orçamento, mas na hora da *Terreira* não serviu. E tem outra coisa, o *Ói Nós* era um grupo que construiu junto a chegada do PT, construiu junto o projeto, sempre junto! Só que construir junto, não é somente dizer “sim, senhor”, né?! Se era esse o projeto, eles tinham mentido para todo mundo! Aí que nós descobrimos que era dizer “sim, senhor”, sim!

Balardim: Então, a escolha do texto e da montagem, os aspectos estéticos da montagem...

Liliana: ... Foi uma resposta!

Flores: Foi! A escolha do texto... Porque era assim: nós tínhamos

uma ordem de despejo desde 1996, a qual os proprietários entraram e nós tínhamos que, para nos mantermos lá, fazer um acordo a cada seis meses com os proprietários. Cada vez eles subiam o aluguel de uma forma astronômica. Para nós sairmos mesmo. E isso foi indo até que não havia mais como dar o aumento e eles já não queriam mais. Queriam que nós saíssemos. Era o último período em que nós íamos estar naquele espaço que era a *Terreira da Tribo*, então nós íamos fazer a montagem que ia ser despejada também junto com o grupo. Aí vem o Heiner Müller, que já fazia parte dos estudos do *Ói Nós*, principalmente *A Missão*, que nós tínhamos trabalhado numa leitura encenada. Nós decidimos pelo *Hamlet Máquina*. Na realidade, era uma resposta a tudo que nós estávamos vivendo naquele momento. Esse embate que foi extremamente desgastante, imagine... Nós sofremos um processo de boicote, nós não éramos contratados para mais nada, nem para sermos oficineiros das oficinas da Secretaria de Cultura. Eles, como tu disseste, mudaram a cultura na cidade: Tinham um projeto de descentralização, de levar trabalhos para a periferia, e nós não éramos mais contratados, sendo que nós éramos referência no Brasil, em teatro de rua. Foi assim, nós nem queremos mais falar sobre esse período. Uma Secretaria de Cultura investir para acabar com um grupo de teatro! Uma das formas que os grupos tinham de sobrevivência na época em Porto Alegre eram as contratações via Secretaria de Cultura, ainda mais um trabalho de teatro de rua, que não tem bilheteria, não tem outra forma! Há poucas instituições que apoiam.

Liliana: Na minha experiência, muitas vezes em nome de um contexto político, acontecem fenômenos que passam pela mão de indivíduos e parece então que [é] todo um partido. Você está assistindo ao poder de um indivíduo, com um desejo, com uma estética, com um sentimento, que vai levar a cara e a bandeira de um partido, porque ele está detendo esse poder, mas às vezes são decisões unilaterais.

Flores: Na realidade, nós, até o último momento, fomos participando dos fóruns e discutindo. O *Ói Nós* tinha sido bem importante na criação de algo único no estado na época, que foi o coletivo sindical de cultura. Pelo menos aqui, no Rio Grande do Sul, os sindicatos se envolveram com a questão de cultura, e já era um coletivo que tinha vários sindicatos envolvidos. De alguma maneira nós fazíamos mostra de teatro de rua em porta de fábrica, era algo muito interessante que estava acontecendo. Havia uma discussão bem ampla na cidade, então, não há como o partido... O partido como instituição sabia do que estava acontecendo, tanto é que fazia parte do orçamento. Gostando ou não gostando, por aceitar a proposta do orçamento participativo, estava lá no plano plurianual a preservação da proposta do *Ói Nós*. E foi isso. Na época, uma época muito difícil, eu acho que houve um investimento, para acabar com o grupo. E o grupo se fortalecendo. Nós fomos para fora do centro da cidade, continuamos com a *Terreira da Tribo* e o nosso trabalho acabou não só se qualificando, ampliou-se. Para nós parecia que era o fim e os anos 2000 acabou sendo um processo em que o trabalho do grupo se ampliou muito. O trabalho de rua, as oficinas na periferia...

Liliana: É interessante pensar que a censura não se expressa unicamente por uma proibição de corte policial. Eu posso silenciar uma expressão por muitas vias, não unicamente a proibição.

Flores: É, e a mais usada no Brasil é a via econômica. Agora mesmo é o que está acontecendo. Claro que nós sabemos de fatos de censura direta, de perseguição que houve a artistas, mas a maior censura que está acontecendo agora é o fato de as instituições culturais terem sido desmanteladas. Então não há projetos, não existe fomento quase nenhum para a cultura. A cultura está sendo estrangulada economicamente. Não é aquela censura policial da ditadura civil-militar de 1964, ainda não é. Nós não sabemos o que vem pela frente, mas ainda não é. Existem pouquíssimas

instituições que ainda tem algum fomento para a cultura. Cada vez está diminuindo mais e a tendência é continuar a diminuir. Partindo do término do Ministério da Cultura, ou de uma Secretaria de Cultura (que passou um ano só dizendo disparates e não fez nada), a tendência é haver esse desmonte. E a possibilidade, aqui em Porto Alegre, onde nós vivemos uma prefeitura para a qual a cultura é nada, é que vivamos algo parecido. Ver o que vai acontecer, né? Já se passou um ano, então pode ser que no último ano existam alguns projetos, mas [até aqui] não se modificou em nada. Nós não sentimos uma ação propositiva da Secretaria Estadual da Cultura, parece que acompanha o que vem acontecendo nos últimos anos. Existe um projeto que foi criado (batalhado) pelos artistas, o FAC, lá no início dos anos 2000, que começou a funcionar só no último governo do Partido dos Trabalhadores no estado (2011-2014), já no final, e continua funcionando. Mas de tempos em tempos abre um edital, que não dá conta da demanda cultural do estado. Então nós estamos assim: Não existe município, a política do estado é quase nula, e no governo federal não existe nada. As estatais, que nos governos progressistas vieram abrindo editais para as atividades da cultura em geral, como exemplo na Petrobras, que foi a grande patrocinadora da cultura no país, não vai haver mais, acabou. As outras estatais que estavam começando, também. Então existem essas proibições que nós vemos no Centro Cultural Banco do Brasil, Centro Cultural da Caixa... A tendência é não haver mais instituições que fomentem a cultura no país. E isso é censura, claro que é censura.

Liliana: E a lei de incentivo, é um veículo de censura?

Flores: É, porque a própria forma dela é para um *marketing* das grandes empresas, que não têm interesse numa arte crítica. O quê, por meio da lei de incentivo, estava sendo “de caráter público” eram “os editais” das estatais. Estavam acontecendo editais, reunindo

um júri de seleção com pessoas da área, que discutiam e tinham uma visão progressista de cultura, então isso foi um diferencial dos governos progressistas do Partido dos Trabalhadores. Agora acabou, agora acabou tudo.

Liliana: Mas vê que você descreve uma realidade diversa, dialética, dentro do que acontece dá pra contar coisas que foram positivas e situações que perderam o...

Flores: Em termos... Claro que, durante esse período, houve fóruns que foram sendo criados, onde se discutiu muito a questão da lei de incentivo, na área das artes cênicas havia uma discussão proposta pelos grupos de teatro de que fossem criados, dentro da verba do Ministério da Cultura, meios de fomento, de que os grupos não ficassem dependendo da lei de incentivo (que é uma lei seletiva, tanto é que agora como mudou o governo, mudou a política dessas estatais, e não vai haver mais espaço para apoio da cultura). Então, durante os anos se discutiu muito, houve muitos fóruns e se criou um movimento que se chamou *Redemoinho*, que era um movimento de grupos de teatro para tentar viabilizar uma lei que pudesse ter recursos para esse campo de trabalho feito pelos grupos, algo próximo ao que os grupos conquistaram na cidade de São Paulo, que é a lei de fomento para o teatro. Essa lei, que pode ter todos os problemas do mundo, modificou completamente o teatro paulista. Deu um outro sopro na criação de diversos grupos, com interesse social, porque era incentivado nas propostas que, além do trabalho artístico, houvesse um viés crítico, voltado para um social.

Liliana: Curioso que o próprio parâmetro já é burguês: “Além do trabalho artístico”. É um olhar burguês que assume que o artista não está olhando para o povo.

Flores: É verdade. Houve um grande avanço no teatro de São Paulo. E era pensando nesse projeto que tinha dado certo, que [se

esperava] fosse ampliado para o Brasil inteiro através do Ministério da Cultura. E isso foi difícil, não avançou.

Liliana: Não deu tempo.

Flores: É, não deu tempo. Talvez avançasse, mas já estava muito complicado, essa proposta ir à frente. Criou-se um projeto de lei chamado *Prêmio ao Teatro Brasileiro*, que era um fomento ao teatro de grupo, uma lei específica para o teatro de grupo, que é quem move as artes cênicas no país. Não são as grandes produções, pois essas têm a lei Rouanet, têm a lei de incentivo, tem os patrocinadores. Então havia isso que tu disseste que é a discussão dialética, havia muitas coisas importantes, mas nas artes cênicas mesmo nós não chegamos a avançar nesse momento, para que houvesse uma lei com um recurso específico para o teatro de grupo, que era a intenção de diversos coletivos, que ficaram durante esse período se reunindo, discutindo, apresentando projetos para os deputados e senadores, fazendo esse trabalho.

Tânia: Claro que quando se avançou nós passamos a ter outras demandas, nós estamos discutindo em outro patamar. Se nesse momento nós temos que defender a democracia significa que nós estamos muito mais distantes da sociedade anarquista que nós gostaríamos. Hoje nós temos que defender o Estado e defender a democracia porque é o que temos e nem isso mais está assegurado. Então, se parar para pensar nessa perspectiva sobre outros aspectos, também nós queríamos o fim da lei Rouanet, porque a lei Rouanet é um horror. Porque se queria leis que não fossem renúncia fiscal, que esses recursos que vão para o marketing das empresas fossem para o Estado e que ele pudesse gerir de forma a distribuir justamente esse dinheiro. O PT nunca topou mexer de verdade na lei Rouanet. Inclusive eu como representante do grupo no *Redemoinhos* me sentei com o ministro! E o ministro [nem ligou]... Por que não se podia mexer na lei Rouanet? Lei Rouanet não era discutível

porque interessava à certas pessoas, e mesmo eles nunca quiseram mexer no abelheiro. Porque era interessante não mexer no abelheiro, entende? Mas claro que agora nós temos que defender a lei Rouanet! É isso que eu digo, nós não podemos pensar nas decisões e nas coisas faladas naquele momento à luz do que nós vivemos hoje. Ainda sim, agora, precisamos da tal da autocrítica, que não é fetiche, ela precisa acontecer. Não é “fetichizar” que “ah, estão de novo falando da autocrítica”, precisamos da autocrítica para que nós possamos construir uma coisa que... A roda gira e isso vai mudar de novo, temos fé e esperança. A roda vai girando e nós queremos não fazer tudo de novo, não deixar esses caras ascenderem mais uma vez depois desta. Em algum momento eles hão de cair. Mas são momentos diferentes e nós queremos avançar... naquilo que está naquele momento, pode ser mais e mais longe.

Liliana: Vamos ao *Caliban*?

Balardim: Vamos. O nosso interesse é justamente pegar essas questões e ver como elas migram da experiência de vida, da ideia, do conceito para a arte. De que forma tudo isso se expressa nas opções estéticas, nesses elementos visuais que o grupo traz. Porque, afinal, está tudo interligado: as ideias, as crenças pessoais e coletivas, conectam-se com a própria expressão artística. Tudo isso acaba criando uma amálgama na obra de arte. Nós também temos questões sobre o *Caliban [A Tempestade de Augusto Boal]*, que nós assistimos lá em Florianópolis, debaixo de um sol maravilhoso. Eu gostei muito daquela apresentação, surpreendeu-me bastante o espetáculo justamente pela riqueza visual levada ali para a rua, pela diversidade de recursos plásticos que foram utilizados. E eu, às vezes, tive a impressão que era um grande desfile de escola de samba! Eram alegorias riquíssimas que me faziam criar todo um imaginário que corria em paralelo com a história de Shakespeare.

Liliana: Vocês para mim são mitos que caminham, eu estou

aqui [na *Terreira da Tribo*] conhecendo esse teatro que só conhecia pelos livros, por fotografias, por artigos... E a primeira vez em que vi vocês “ao vivo” foi nessa apresentação do *Caliban* em Florianópolis. Que reações o espetáculo provocou no que se refere à luta contra o racismo no Brasil? Este foi um tema para o espetáculo?

Tânia: Foi um tema pra nós, criando o espetáculo. Foi uma opção nossa que o Caliban tivesse várias cores, e isso está no texto do Boal: “Eu sou amarelo, eu sou vermelho, eu sou branco, eu sou índio, eu sou preto, eu sou pobre”. Então o coro de Calibans é um coro de...

Balardim: Múltiplas cores!

Tânia: De toda gente, é. E o [personagem] Caliban era o ator mais negro que nós tínhamos naquele momento. Ele é negro, é um negro claro. Tem um colorismo, que é uma coisa recente, que antigamente não se discutia. Aliás, é uma coisa engraçada. Eu falei recentemente com o Márcio Meirelles, estive com ele em São Paulo, agora em janeiro. Eu lembro que a primeira vez que eu vi algo nesse sentido foi em uma conversa, era 25 anos do *Imbuçã*. O *Ói Nós* é praticamente da mesma idade do *Imbuçã*, eu fui acompanhar o Paulo [Flores] que participaria de uma mesa. Tinham representantes de vários grupos do Brasil, para celebrar o aniversário daquele grupo sergipano. E o Márcio Meirelles, que naquele momento era diretor do *Bando de Teatro Olodum*, que é um cara lá do [Teatro] Vila Velha, chega para a plateia do lugar onde nós estávamos para a palestra e diz assim: “Quem aqui é negro?” e depois de as pessoas baixarem a mão ele diz: “Eu só queria dizer para vocês que aqui tem muito mais negro do que as pessoas que levantaram a mão”. Porque, na verdade, naquele momento a batalha do movimento negro era de que as pessoas se reconhecessem como negros e isso era uma questão. A pessoa não se reconhecia como negra porque era tão racista, nós somos racistas, tão racista que [pensava] “não,

não, eu sou branco! Sou um pouquinho mais claro”. Só que agora nós estamos vivendo um outro momento, o oposto, se eu for uma negra clara e disser que eu sou negra, “para aí, como que tu podes dizer que és negro se tu és clara?” , “Mas eu sou negra, minha mãe é negra, minha boca é larga, meu nariz é largo, meu cabelo é não sei o que, eu posso não ser tão preta quanto tu, mas eu sou negra!”. A roda que gira, né? Então, nós discutimos sobre essas coisas quando fizemos o *Caliban*. E, claro, nós acompanhamos essa discussão nas experiências que têm acontecido no Brasil. A Georgette [Fadel], que fazia um espetáculo sobre a Stela do Patrocínio ¹³: Interromperam a peça porque ela não era negra, então ela não podia fazer. No caso, ali, ela não era negra e fazia uma personagem negra, mas o espetáculo fazia há muito tempo. Acho que o único espetáculo sobre essa mulher no Brasil, foi essa mulher branca que fez. E interromperam o espetáculo. No final, ela parou de fazer o espetáculo. Ela reconheceu que “bom, então agora não devo mais fazer”. Cada coisa tem o seu momento, mas ela parou de fazer o espetáculo. Nós acompanhamos essas coisas, eu fiz um trabalho em Salvador com uma atriz negra [Márcia Limma], que é *Medeia Negra*, e bem na época que nós estávamos trabalhando aconteceu aquele episódio de que a atriz e cantora negra [Fabiana Cozza] que foi escolhida para fazer a Dona Ivone Lara em um musical era uma negra mais clara, e então o movimento negro “sentou o pau” porque não deveria ser ela, porque ela era uma negra “com mais passabilidade”, então tinha que ser uma negra mais retinta. Por isso que eu estou dizendo, há muitas discussões acerca disso. Há discussões em que tu ficas “claro, é assim” e mil coisas é assim mesmo, eu acho delicado isso de dizer “não, não é. Não, não pode porque está mais aceitável que

13 Stela do Patrocínio foi uma poeta brasileira (Rio de Janeiro, 1941-1997) que “viveu por quase 30 anos internada na Colônia Juliano Moreira (a mesma em que foi internado Arthur Bispo do Rosário), onde faleceu. Stela usava uma forma de poesia oral para se comunicar, o que a diferenciava das outras pessoas internas e chamou a atenção da artista plástica Nelly Gutmacher que, na década de 80, convidou a poeta a montar um ateliê na Colônia.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Stela_do_Patroc%C3%ADnio. Acesso em: 31/05/2020. (N.E.)

o outro...”, mas é claro que é mais diferente para uma pessoa que é mais preta do que para a pessoa que é menos preta. Nós também temos que admitir que é diferente, a pessoa vai olhar para ele mais assim ou mais assado, porque há racismo no nosso país. Mas ao mesmo tempo se fica “como assim? Vai desautorizar uma pessoa porque ela...”. Mas é louco isso porque tem mil discussões que estão rolando no país todo.



Figura 4 - *Caliban – A Tempestade de Augusto Boal* (2017). Foto: Pedro Isaias Lucas. Fonte: <https://www.oinoisaquitaveiz.com.br/2018/08/tribo-de-atuadores-oi-nois-a-qui-traveiz.html>. Acesso em: 03/06/2020.

Liliana: Mas o espetáculo de vocês não teve uma reação desse tipo, diretamente? Nunca receberam nenhuma carta... Nunca apontaram as máscaras como *blackface*?

Tânia: As máscaras negras?

Liliana: É. Nunca houve polêmica?

Flores: Eu acho que todas as coisas são dentro de contextos. Se a pessoa passa, vê e não se aproxima da peça, pode pensar “são

preconceituosos” ... Mas se a pessoa está assistindo à peça, vai ver em que contexto isso acontece: É uma cena estereotipada do carnaval brasileiro.

Tânia: Na verdade a ideia era trazer o olhar norte americano, o olhar colonizado sobre o Brasil. Porque nós somos carnaval, nós sabemos. “Ah, eu nunca pensei que o Brasil fosse assim”, “Ah, por quê?”, “Porque eu achei que aqui todo mundo passava o tempo inteiro fazendo carnaval”, me disseram.

Flores: E esse olhar é estereotipado sobre os trópicos, no Brasil, no caso. É a cena do carnaval, aquela. Então se tu estás acompanhando o trabalho ou pelo menos tu acompanhas aquela cena, porque nós também nos preocupamos no teatro de rua, que se tu acompanhas uma cena tu pegas o sentido daquela cena, independente da que veio antes e a que vai [vir]. Claro, para formar toda a história, sim! As cenas se comunicam, então a pessoa que acompanha a cena vai ver ali a crítica que há. Agora, também existe isso, se a pessoa está interessada ou não está interessada em [se] abrir...

Tânia: E a pessoa pode estar convicta de que há um equívoco e querer falar sobre isso.

Liliana: Eu participei de um debate sobre o espetáculo e eu defendi essa leitura. Eu disse “eu acho que a intenção clara dessa encenação é esta...” mas a posição das pessoas negras é que elas não querem mais, nunca mais, em nenhum lugar, se verem representadas desse jeito. Nem que seja por ironia. Elas nunca mais querem ver um chicote em público. E esse é o momento, então esse é um ponto em que é difícil, porque você está recriando um carnaval com um olhar externo estereotipado, mas o outro diz que não quer mais se ver assim e reclama, diz “não quero”. Nesse momento, como é que o artista, tal qual a senhora que falou “então pronto, não é mais hora de fazer o espetáculo, então não vou continuar”, vai ler essa

reclamação do outro, do público?

Flores: Eu acho que um espetáculo de teatro sempre deve provocar. A concepção, no geral, está discutindo essa questão do racismo do europeu e dos Estados Unidos, de como nós fomos dominados, isso nós estamos colocando na peça, fica bem claro. E fica a ideia: Nós somos escravos, mas nós temos que resistir, conclamando ao público através de uma linguagem satírica. Nós queremos que as pessoas fiquem alegres também, que fiquem indignadas, mas também é um momento de celebração, levar o teatro pra praça. Então acho que é uma discussão sim, claro, podemos ficar horas discutindo essa questão. Agora, eu acho que o teatro tem que ser provocativo. Inclusive para as pessoas ficarem iradas porque estão vendo ali um estereótipo da negra dançando no carnaval, aquelas alegorias enormes, é uma provocação também. Claro que é uma discussão, mas eu acho que o teatro não deve aceitar o que o público quer ver. Seja o público que for. A peça não é uma peça reacionária, é uma peça anticolonial, então antirracista. Isso fica claro na ideia da encenação toda. Nós procuramos elementos para que essa ideia ficasse clara.

Tânia: Eu já vi discussões em que as pessoas achavam um desserviço fazer filmes sobre a escravidão. Porque retratar o negro como escravo podia reforçar, agora, para alguém como o negro, a ideia de que ele é menor. Mas não reconhecer a história, será que é a melhor maneira? Eu sempre pensei o contrário, sempre pensei que uma das coisas que poderiam fazer a gente evitar equívocos era conhecer a história. Pensando na perspectiva benjaminiana: O anjo da história tem o rosto voltado para as costas porque assim ele vê a catástrofe que já passou. É a possibilidade de não fazer, não cometer os mesmos erros para ter as mesmas catástrofes, e eu já ouvi dizer “não. Teve escravidão, mas não vamos mais falar sobre isso porque senão é continuar lembrando que o negro um dia foi escravizado”. [A escravidão] é uma grande atrocidade cometida

pelo mundo branco...

Liliana: Pensando numa poética do grupo, como temos visto essa tarde, de como o boneco sublima a condição humana e vai para um conceito, nesse momento essas grandes cabeças que vemos no espetáculo *Caliban* não representam a coisa em si, mas a imagem dos colonizadores olhando para o Brasil.

Tânia: Assim que nós vimos quando fizemos a história.

Flores: Na criação foi a nossa escolha.

Tânia: Nós, na verdade, pegamos o texto do [Augusto] Boal e mexemos em muitas coisas, porque tinha muitas coisas que não rolava botar agora. Assim, é um comunista que escreveu um texto com questões que são absolutamente pertinentes e atuais hoje, mas é machista. Nós mexemos em um monte de coisas. Nessa cena mesmo, tinha um monte de outras coisas que se tirou. Nós mantivemos essa ideia pensando que estávamos fazendo isso. Eu falei direto sobre a coisa dos Calibans, porque eu já soube de pessoa que disse assim “o Caliban não é preto o suficiente”, “ah, por que no coro de Calibans tem gente branca?”. Olha, mas ele fala [no texto] “eu sou índio, eu sou preto, eu sou branco, eu sou amarelo, eu sou vermelho”!

Flores: Foi uma discussão no início. Qual seria o nosso Caliban. Nós optamos por reforçar essa questão do negro. Mesmo sendo muito forte, houve uma devastação dos povos originários. Há, até hoje. Nós discutimos muito nos improvisos que estávamos criando, que rumo iria ter o Caliban. Quem ele era. Tinham as pessoas que defendiam “não, quem é invisível completamente na nossa sociedade é o originário, é o indígena” ...

Tânia: Ninguém é mais marginalizado. Nem o negro é mais

marginalizado que os nossos descendentes dos povos originários. [todos] são marginalizados ao extremo.

Liliana: Na própria fala surgem defesas antirracistas, como quando se diz “não fale “mulato”, é uma palavra ruim, pejorativa”. O mesmo acontece com “indígena”, que também é pejorativo, e ninguém reclama. Os professores de história falam “indígena”.

Tânia: Quando entendi isso eu substituí completamente o “índio” por “originário”. E se não é originário direto é “descendente de originário”. Mas aí parece que a pessoa não entende o que tu estás falando...

Liliana: Mas é o desafio do teatro. O código não necessariamente está compartilhado, então vocês se expõem em praça pública para todas as leituras. É o desafio.

Tânia: Eu vivi uma coisa que tem a ver com isso na desmontagem [cênica]. Tem um momento em que eu faço o personagem Sasportas. Quando fizemos o espetáculo, naquele momento da história, o *Ói Nós* não tinha atores negros e nós vínhamos trabalhando com a questão de gênero há muito tempo, então resolvemos fundir as histórias, e eu fazia o Sasportas, com os seios de fora, com o sexo exposto. A mulher aparecia muito, no Sasportas, em todo o coro de negros, que eram todas mulheres.

Flores: Então no texto eram negros, mas todo mundo via que eram mulheres.

Tânia: Nós ficávamos nos referindo “aos negros”, “aos escravos”, “ao Sasportas”, mas viam o meu corpo, e a ideia então era fazer essa fusão na questão dos negros com a questão das mulheres, e eu falo sobre isso. Teve uma vez, inclusive aqui na *Terreira*, que alguém disse “se vocês não tinham atores negros, vocês não deveriam fazer a peça”. Eu disse “olha, nós estávamos falando sobre a escravidão,

sobre uma revolta de escravos, e sobre a única revolução liderada especificamente por negros da história do mundo, então achamos que deveríamos falar”. Como eu disse, ninguém mais fez peça sobre essa mulher e essa atriz branca fez. Várias pessoas conheceram a história dessa mulher negra porque essa mulher branca fez. Não foi superimportante ela fazer? Eu acho que foi. E tem gente que disse “Por que tu ainda faz?” e eu disse “porque eu estou contando a minha história! Eu fiz isso em 2006, eu não vou deixar de fazer isso, com o meu corpo de mulher, porque disseram que eu não vou fazer. Eu não posso contar a minha história? Vou mentir que eu... Eu fiz esse homem! Eu fiz esse homem negro, sendo mulher branca. Eu fiz. E estou falando sobre isso!”. Que eu não deveria mais fazer, mas então eu não deveria contar a minha história? Há momentos em que não é possível só dizer “sim, sim, tudo bem, vamos mudar. Sim, tudo bem, vamos parar. Sim, tudo bem, não vou mais fazer”. Não. Porque a minha voz de mulher também foi calada muitas vezes, eu resolvi pegar a minha voz de mulher e contar a minha história, agora tu vais dizer que eu não posso contar porque eu fiz num momento em que não se falava sobre isso, um personagem que era negro? Enfim, a coisa é mais delicada do que se imagina.



Figura 5 - *A Missão - Lembrança de uma Revolução* (2006). Foto: Cisco Vasques. Fonte: <https://www.oinoisaquitraveiz.com.br/2020/03/a-missao-lembranca-de-uma-revolucao.html>. Acesso em: 03/06/2020.

Balardim: É muito delicada essa questão. Eu me pergunto, será que um dia vão criticar os bonequeiros que manipulam bonecos que não sejam da sua cor?

Tânia: A tendência é essa.

Balardim: Porque é muito forte, imagina, um bonequeiro branco manipulando um boneco que representa um negro. Eu manipulei um boneco negro, isso poderia ser considerado *blackface*? É complicado...

Flores: ...E vários personagens do Mamulengo, como é o caso do Benedito, que é um negro que é superesperto. E tem todo um lance social porque ele acaba enganando as autoridades, os mandantes. Faz parte do imaginário popular do Nordeste.

Balardim: Vou propor mais uma questão, uma questão bem ampla, para que cada um de vocês dê a sua resposta. Vocês acreditam que o teatro de animação pode realmente ser transgressor? Como fazer isso? Como se arriscar hoje e o que esperar desses riscos?

Tânia: Fale mais sobre isso, Paulo...

Balardim: Vamos falar. Vocês acham que é possível utilizar não só o teatro de bonecos, mas também máscaras, objetos, alegorias, como uma fala transgressora? E que riscos nós corremos hoje fazendo isso, o que nós podemos esperar como resposta a essa incursão?

Tânia: Eu não sei se eu entendi exatamente o que que tu queres com essa pergunta, mas eu vou dizer o que me ocorre há algum tempo. Eu acho que sim, e acho que nós temos trabalhado nessa perspectiva. Penso que um dos riscos que se corre, que se

corre sempre, mas que vale a pena correr, é que (na minha opinião. ninguém precisa concordar comigo) há uma demonização das teatralidades em detrimento da ideia da performance, desse outro lugar. Então personagem não é mais bem-vindo, imagino que boneco também não deva ser. Então máscara também não é, porque está num campo de representação em que existe essa outra coisa que se estabelece. Eu sei que a mentira está ali, e a mentira tem força de verdade, sobretudo porque há uma fé cênica gigantesca que faz com que esse artista que porta esse boneco ou que porta essa máscara ou que veste essa personagem, está fortalecido dessa fé nessa cena. Mas eu acredito no teatro, portanto acredito no teatro de animação. Acredito num teatro com todas essas possibilidades, e acredito que sim, pode-se fazer grandes transgressões com esses elementos. Eu diria até que mais, que uma parte do pensamento dominante assim... Acadêmico, que decide o que é e o que não deve ser e o que já ficou velho, decidiu que o teatro ficou velho. De fato, o teatro é velho, o teatro é muito velho. Que bom. Que bom que ele é velho. Mas ele continua a nos tocar, nos emocionar, ele talvez seja mais fundamental do que nunca agora com “as internets” da vida, e que bom encontrar um personagem, não só encontrar a pessoa falando na primeira pessoa contando a sua trajetória, que bom entrar em contato com a fábula, que bom entrar em contato com a ficção. Que bom ter essa possibilidade de voo. Então eu acho que sim, que pode ser muito transgressor, ainda mais hoje.

Flores: Estimula a imaginação.

Tânia: Exato! E a imaginação é super... aliás, a imaginação é toda a possibilidade de transgressão, toda a possibilidade de transformação. Para mudar o mundo é preciso imaginar um mundo diferente. Para imaginar que vamos dar a volta, porque a roda não girou, é preciso imaginar que vamos dar a volta e que nós podemos

dar a volta e ainda dando um passo a frente. Para isso é preciso imaginar. Eu acredito que isso, esse tipo de poder está no teatro. Então eu, e acho que posso dizer nós, acreditamos. Nós acreditamos nessa mágica maravilhosa, nessa força, nesse poder de mergulho de viagem, de encontro, de formação de comunidade que o teatro pode gerar. O teatro gera comunidade quando acontece, porque quem está ali está em comunidade. Você está emanado, porque naquele momento esse acontecimento é de todos. Isso é velho mesmo. Digo que é velho porque é muito velho, mas é fundamental, rico, necessário. E eu sinto que há uma lastimável demonização do teatro e desse lugar. E eu acho que ele faz falta.

Balardim: Paulo...?

Flores: Eu não sei se eu tenho muito a acrescentar, mas a questão que sempre nos chamou para trabalhar com a alegoria, com o simbólico, é essa possibilidade de abrir a imaginação, de leituras diversas sobre a realidade. Isso é muito mais rico do que tu trazes a realidade para a cena, mostrar a representação da realidade como ela é. Então o *Ói Nós* sempre caminhou por aí, buscando a poesia dos corpos, a poesia das formas animadas, pois a poesia tem uma fala muito mais contundente do que um discurso de um personagem do teatro naturalista, e nessa perspectiva é mais transgressor. Porque levanta inúmeras camadas de sentido e talvez por isso sempre entra (nós não trabalhamos diretamente com formas animadas, mas...) em todo o nosso trabalho de alguma maneira.

Balardim: Mário Piragibe, em sua tese de doutorado (2011), faz um importante questionamento: Indaga se realmente o teatro de animação é uma linguagem em si ou se ele é um recurso dentro do teatro. Enfim, é uma questão que eu não tenho uma conclusão ainda a respeito, mas o fato é que é teatro também, e que em muitos momentos da história teatral vai assumindo relevância, vai sendo redescoberto, resgatado, utilizado, às vezes refutado... mantém-se

em trânsito.

Liliana: Vocês também fizeram em espetáculo de sombras. Era parte da busca, da pesquisa?

Flores: É, era parte de uma oficina de uma pesquisa de linguagem. Surgiu a vontade de se experimentar sombras e acabou tendo uma repercussão tão grande porque era algo quase inédito naquele momento em Porto Alegre que teve uma repercussão enorme e ficamos trabalhando naquele espetáculo¹⁴. Era pra ser só uma finalização de oficina, e acabou virando um espetáculo do grupo que se apresentou diversas e diversas vezes, sempre tendo uma resposta, porque também é uma linguagem que transgride completamente essa forma mais convencional de teatro.

Balardim: Sim, os espetáculos de teatro de sombras no Brasil começaram a se propagar mais recentemente, com alguns grupos desenvolvendo a pesquisa com essa linguagem. E tem surgido companhias e trabalhos consistentes, como a *Cia. Lumbra* (RS), *Cia. Lumiató* (DF), *Cia. Karagozówk* (SP), *Cia. Articularte* (SP) e *Cia. Entre Aberta* (SC), entre outras. Naquela época, antes dos anos 1990, no entanto, e ainda mais no Rio Grande do Sul, realmente não tinham muitas iniciativas assim.

Liliana: Mas o boneco entrou no início por parte do ativismo político, e não teve essa presença alegórica. Num teatro que sempre é político, conscientemente e voluntariamente político, o boneco surge como um discurso visual?

Flores: Sempre, sempre. Já agora no *Meyerhold*, que é nosso último espetáculo, nós introduzimos um personagem que é meio

¹⁴ Refere-se ao espetáculo resultado do primeiro trabalho da Oficina de Experimentação, titulado *Manchas no Lençol*. Fonte: ALENCAR, Sandra. *Atuadores da Paixão*. Porto Alegre: SMC/FUMPROARTE, 1997, p. 113-114. (N. E.)

boneco para uma cena alegórica, cômica, que é a tentativa do *Meyerhold* de entregar uma carta para um dos chefões do partido, que é o Molotov. E existe como uma cena de cinema mudo, de perseguição, ele tentando entregar e o Molotov é uma figura, assim, a ideia da máscara...

Tânia: [Mostrando imagem] Esse é o Molotov, esse é o Meyerhold.

Balardim: São máscaras...

Tânia: São máscaras.

Flores: Na manifestação do último discurso do Lula em Porto Alegre, que no outro dia seria condenado, também utilizamos boneco.

Tânia: Ele [Lula] tinha falado no Conselheiro e resolvemos...

Balardim: Ele tinha falado?

Flores: Ele citou no Rio de Janeiro que o cara que julgaria ele no TR4 era neto de um dos militares que acabou com [A Revolta de] Canudos. E nós fomos botar o [boneco do] Conselheiro na rua.

Tânia: E nós fomos para essa manifestação com o Conselheiro.

Balardim: Quando foi isso?

Flores: Em 24 de janeiro de 2018 foi o julgamento aqui, um dia antes ele esteve em Porto Alegre e teve uma manifestação daquelas...

Tânia: Gigante.

Flores: ... Que há muito tempo não tinha em Porto Alegre. E continua não tendo...

Epílogo

A história desse grupo teatral nos traz uma arte comprometida com a sociedade. Uma arte que deve servir para libertar por meio da conscientização acerca do papel de cada um como agente formador e transformador. Arte, educação e reflexão política estão no seio de suas ações, de forma indissociável. Rafael Vecchio diz que

A resistência do *Ói Nós Aqui Traveiz* é movida pelo que Paulo Flores chama de ideal libertário, e este pode ser entendido como a 'práxis da libertação' concebida por Enrique Dussel (1980, p. 69: '[...] a práxis da libertação [...] é o próprio ato pelo qual se transpõe o horizonte do sistema [...] pelo qual se constrói a nova ordem, uma formação social mais justa'). Quando nos aproximamos da *Tribo* é possível notar que sua intenção libertadora, suas 'práxis da libertação', põe em ação denúncia e anúncio, recusa e indicação de caminhos (VECCHIO, 2007, p. 42).

A *Terreira da Tribo*, ao longo de sua história, tem se posicionado por meio de manifestações artísticas pacíficas e ao mesmo tempo provocantes, questionadoras e que denotam uma criatividade abundante. Ao valorizar o coletivo como meio propalador da arte, tem formado geração de atores, fazendo dos processos que vivencia um exercício de cidadania. Finalizamos esse epílogo hoje, 31 de maio de 2020, após entrevistados e entrevistadores revisarem o texto, cerca de três meses após a entrevista. Quando nos encontramos em fevereiro, não tínhamos ideia do que estava para acontecer ao mundo. A pandemia de COVID-19 trouxe consigo uma dimensão trágica expressa na imensidão dos números de contágios e mortos noticiados a cada dia. O mundo entrou em estado de alerta e, em

especial, o Brasil soma a isso uma crise política (e cultural) inédita em nossa história. O isolamento social trouxe duplo terror aos artistas: temor pela vida ameaçada pelo vírus, temor pela sua manutenção e subsistência. Nesse palco, no qual desponta a precariedade de assistência por parte de nossas instituições políticas, assistimos ao iminente desaparecimento da cultura. Nessa “péssima atuação” feito pelos governantes frente aos problemas, restam os artistas de teatro sem ter como exercer sua função, privados do encontro presencial com as pessoas e sem um plano político-cultural que atenda a sociedade. A permanência da *Terreira da Tribo* como escola popular e sede do grupo está em risco. É preciso o apoio social e ações efetivas que garantam o amparo financeiro para a sua continuidade. E, para manter suas ações de interesse público, o grupo segue lutando “traveiz”.

Referências

- MOSTAÇO, Edécio. Viagem no tempo, o teatro em livros – Oi Nóis Aqui Traveiz. In: *Cavalo Louco Revista de Teatro da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*. Porto Alegre, ano 13, n. 18, novembro de 2018.
- PCT. EM CARTAZ: Hamlet Máquina (Terreira da Tribo, Porto Alegre). *IstoÉ*, S. 1, n. 1558, 11 de agosto de 1999. Disponível em: https://istoe.com.br/33037_HAMLET+MAQUINA/. Acesso em: 26/02/2020.
- SANTOS, Andrea Paula J. *Reflexões sobre o Terceiro Teatro na América Latina*. 2013. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/317257207_Reflexoes_sobre_o_Terceiro_Teatro_na_America_Latina. Acesso em: 01/06/2020.
- VECCHIO, Rafael. *A utopia em ação*. Porto Alegre: Terreira da Tribo Produções Artísticas, 2007.