

MARIA CECCATO

**TEATRO VOCACIONAL E A APROPRIAÇÃO DA ATITUDE
ÉPICA/DIALÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Área de Concentração em Pedagogia do Teatro, Linha de Pesquisa em Teatro e Educação, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Mestre em Artes, sob a orientação do Professor Doutor Flávio Desgranges.

**São Paulo
2008**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

CECCATO, Maria. **Teatro Vocacional e a Apropriação da Atitude Épica/Dialética**. 2008. Dissertação. Área de concentração em Pedagogia do Teatro, Linha de pesquisa em Teatro e Educação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Este trabalho registra criticamente a experiência de implantação e coordenação do Projeto Teatro Vocacional do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, entre os anos de 2001 e 2004. Para tanto, analisa alguns princípios de ação, abordando pressupostos teóricos e práticos. Orienta esta análise a avaliação dos fatores envolvidos na efetivação da proposta artístico-pedagógica do Projeto, principalmente no que concerne ao processo de apropriação pelos artistas vocacionados dos meios de produção estética - através da articulação do discurso cênico-, a partir de uma pedagogia emancipatória e visando a ocupação do espaço público. Nossa principal suposição é de que estes objetivos podem ser alcançados através do entendimento de uma atitude épica/dialética em relação à matéria cênica.

Palavras-chave: teatro vocacional, teatro épico, política cultural, pedagogia teatral.

CECCATO, Maria. **Teatro Vocacional e a Apropriação da Atitude Épica/Dialética**. 2008. Dissertação. Área de concentração em Pedagogia do Teatro, Linha de pesquisa em Teatro e Educação. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

ABSTRACT

This paper critically records the experiment of implanting and coordinating the *Projeto Teatro Vocacional do Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo* from 2001 to 2004. For that, it analyses action principles approaching theoretical and practical assumptions. This analysis is guided by the assessment of factors involved in the effectiveness of the project's artistic and pedagogical proposal, mainly in that it regards the process to be held by the called artists in the aesthetic production field through the articulation of a scenic speech from an emancipating pedagogy and aiming the occupation of the public space. It is strongly believed that these goals can be achieved through the understanding of an epic and dialectic attitude concerning the scenic topic.

Keywords: *Teatro Vocacional*, epic theater, cultural politics, theater-pedagogy.

Para minha mãe, Inês Knaut (in memoriam).

Agradecimentos

Em primeiro lugar, ao meu marido Paulo Barcellos, por quem me apaixonei ao ouvi-lo descrever seu trabalho com um grupo vocacional de adolescentes do bairro do Bexiga. Ele fez parte da equipe de coordenadores artísticos pedagógicos do Projeto e compartilhou comigo cada momento desta escrita.

À parceria calma e sabia de meu orientador Flávio Desgranges.

À minha irmã Joana Ceccato pelo apoio imprescindível. Ao meu pai, Flávio Porto.

À Celso Frateschi, pela confiança em mim e pela sabedoria compartilhada a cada dia da nossa coordenação do Projeto Teatro Vocacional.

Agradeço muito especialmente à equipe de coordenadores artísticos pedagógicos sem os quais não seria possível, hoje, refletir sobre esta experiência: as parceiras para sempre Cristina Rocha, Dedé Pacheco, Mariana Leite, Nelli Sampaio, Renata Deuse e Samantha Precioso.

Aos meus companheiros de teatro épico da Cia. do Latão e a todos os alunos que tive desde então.

Às professoras que me acompanham desde a graduação Ingrid Dormien Koudela e Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

Ao professor Luís Fernando Ramos pela orientação e compreensão, quando eu interrompi um primeiro projeto de mestrado por estar trabalhando 12 horas por dia na coordenação do Projeto Teatro Vocacional.

Aos meus professores durante a pós-graduação, Silvia Fernandes (durante a elaboração do primeiro projeto de dissertação de mestrado), José Teixeira Coelho Netto e Maria Lourdes Motter (in memoriam).

À toda a equipe da Secretaria Municipal de Cultura, especialmente aos diretores do Departamento de Teatro, Reinaldo Maia (que não me deixou desistir) e Kil Abreu.

À Fátima da Luz Viscarra e Rui Martins pelo companheirismo e por me ensinarem a ver verdadeiramente as pessoas.

À Branca Ruiz por nos guiar nos caminhos tortuosos da administração pública.

Aos parceiros do Departamento de Teatro: Sulla Andreatto, Gustavo Trestini, Deborah Serritiello, Ana Souto e Gisele Valeri.

Será difícil agradecer a tantas pessoas que consideramos parte constituinte da realidade da construção do Projeto Teatro Vocacional. Salientamos sempre que este foi um Projeto criado coletivamente a partir da contribuição de cada integrante da equipe. Por tanto não podemos deixar de agradecer a cada artista orientador que participou desta equipe: Adrana Fortes, Aglaia Pusch, Ana Flávia Chrispiniano, Ana Maria Andreatto, André Blumenschein, Anie Welter, Bernadete Alves, Cátia Pires, Chico Villa (in

memorian), Cíntia Almeida, Cláudia Alves Fabiano, Cristina Lozano, Daniela Schittini, Deborah Lobo, Edilson Castanheira, Eduardo Silva, Elvis Freitas, Érica Montanheiro, Ernandes Araújo, Eucir de Souza, Evill Rebouças, Expedito Araújo, Fernando Faria, Flávia Bertinelli, Gisele Ramos, Gisella Millás, Guilherme Marbac, Heitor Goldfluss, Henrique Guimarães, Ingrid Ferreira, Ipojuacan Pereira, Ivan Delmanto Jacqueline Obrigon, Joelson Medeiros, Johana Albuquerque, José Ferro, Juliana Jardim, Juliano Pereira, Kely de Oliveira, Lúcia Capuchinqui, Luciana Schwinden, Luciano Carvalho, Luciano Gentile, Luiz Fernando Marques, Luís Mármora, Magali Biff, Manuel Boucinhas, Mara Elisa, Mara Heleno, Marcelo Andrade, Marcelo Braga, Marcelo dos Reis, Marcelo Romanholi, Márcio Martins, Marcos Bulhões, Graça Andrade, Mariana Loureiro, Mario Santana, Melissa Migueles Panzutti, Mica Winiaver, Miriam Rinaldi, Mirtes Mesquita, Mônica Sucupira, Nádia de Lion, Natália Lorda, Nilson Muniz, Olimaris de Freitas, Patrícia Guifford, Paula Klein, Pedro Felício, Raissa Gregori, Raquel Anastácia, Rodrigo Sanches, Rodrigo Velloni, Roger Muniz, Rogério Moura, Sandro Sollaz, Sidnei Caria, Soledad Yungue, Olimaris de Freitas, Soraya Aguilera, Tadashi Kono, Tatiane Floresti, Valter Lagoa, Vanderlei Bernardino, Vânia Terra, Vicente Concílio, Vicente Latorre, Vilma Campos, Walmir Pavam, Walter Portela, Wilson Julião, Wladimir Mafra.

À todos os artistas participantes do Projeto Teatro Vocacional.

À Beatriz de Paoli, minha colaboradora virtual.

À Zeca Capellini e à equipe da Escola Municipal de Iniciação Artística de Santo André pela compreensão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
------------------------	----------

CAPÍTULO 1 - ASPECTOS DE UMA POLÍTICA CULTURAL

1. A Proposta Política da Gestão e a Questão da Identidade Cultural.....	17
1.1 Organograma do Departamento de Teatro.....	18
1.2 Identidade Cultural.....	26
1.3 Produção oculta.....	37
2. Diálogo com as Administrações dos Equipamentos e Arte como Crítica da Cultura.....	41
2.1 Ecos de uma política cultural.....	44
2.2 O Teatro Vocacional.....	52
2.3 O direito apenas à inclusão no mercado.....	59
2.4 Influências de Brecht e Benjamin.....	63
2.5 A compartimentalização dos conhecimentos	66
2.6 Relato das dificuldades.....	68
2.7 A arte como crítica da cultura.....	79

CAPÍTULO 2 - UMA PEDAGOGIA EM BUSCA DO TEATRO COMO AÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

1. Idéia de Coletivo: O Teatro de Grupo e a Coletivização dos Meios de Produção.....	87
1.1 Valores recorrentes no teatro de grupo.....	89
1.2 Identidade.....	96
1.3 Coletivização dos meios de produção.....	101
2. Idéia de Coletivo: A Comunidade.....	112
2.1 Grupos amadores.....	112
2.2 Movimentos culturais.....	118
2.3 Encontro com o vazio.....	121
2.4 Comunidade e Campo Público.....	122
3. As Imagens de Grupo.....	136
3.1 Primeiros procedimentos para nucleação.....	137
3.2 A imagem do Outro.....	140
3.3 Experiência do excesso.....	142

3.4 Superfície do corpo.....	145
3.5 “Unidos somos teatro”.....	150
4. Autonomia ou Emancipação?.....	157
4.1 Formar um grupo.....	157
4.2 Seguir em Frente.....	171
4.3 Emancipação.....	174
4.4 Estratégias para uma criação crítica.....	181

CAPÍTULO 3 - TEATRO VOCACIONAL E ATITUDE ÉPICA/DIALÉTICA

1. Atitude épica.....	189
1.1 Citação.....	190
1.2 Fábula.....	197
1.3 Ficção.....	200
1.4 Narrativa.....	210
1.5 O rapsodo.....	212
1.6 A exibição do discurso.....	219

CAPÍTULO 4 – A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO

1. Ficção e gesto estético.....	223
1.1 A ficção do bobo ou a tragédia de um rei.....	224
1.2 A intervenção na moldura ou a história de Alípio.....	246
1.3 A escrita como montagem ou a Sociedade Anônima.....	254

CONCLUSÃO EM PRIMEIRA PESSOA.....	266
--	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	270
--	------------

ANEXOS.....	276
--------------------	------------

INTRODUÇÃO

Durante a gestão da Prefeita Marta Suplicy (2001-2004), criamos, implantamos e coordenamos o Projeto de Teatro Vocacional na cidade de São Paulo. Pretendemos, nesta dissertação, realizar um registro crítico desta experiência e analisar alguns princípios de ação, abordando pressupostos teóricos e práticos.

Contudo, antes de abordarmos estes pressupostos, será necessário descrever, sucintamente, o Projeto Teatro Vocacional durante nossa coordenação.

O Projeto de Teatro Vocacional foi criado em maio de 2001 e teve suas atividades práticas iniciadas em junho do mesmo ano. O então diretor do Departamento de Teatro, Sr. Celso Frateschi, elaborou o Projeto dentro de uma perspectiva de atender aos três eixos da política cultural propostos pelo Secretário de Cultura, Sr. Marco Aurélio Garcia: sociabilização dos bens culturais, veiculação e difusão de uma produção oculta e elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX. A partir destes primados, o Programa de Teatro Vocacional foi elaborado para possibilitar um intercâmbio entre a produção teatral não-profissional nos bairros da cidade e os outros dois eixos demandados pelo gabinete desta pasta e aqui representados pelos demais núcleos deste Departamento: pelo Núcleo de Projetos Especiais, responsável pelo Programa de Formação de Público, as Mostras Teatrais e a conferência “O Teatro e a Cidade”, e pelo Núcleo dos Teatros Distritais, responsável pela administração da ocupação dos teatros de bairro e pelo Programa Municipal de Fomento ao Teatro.

A proposta do Projeto era, através de uma equipe de artistas-orientadores (artistas atuantes no cenário do teatro paulista com um entendimento de pedagogia através da encenação), que trabalhassem em rede pela cidade, formar novos grupos de teatro não-

profissional e orientar os já existentes. O propósito era oferecer uma gama de informações que possibilitassem, além da veiculação de suas produções, um acesso à elaboração de um pensamento estético conseqüente e autônomo.

Quando iniciamos o trabalho em 2001, fizemos uma verificação prévia dos equipamentos em que gostaríamos de começar a ação. Relatamos, então, ao final do ano, a seguinte situação:

Antes de 2001, o Núcleo de Teatro Vocacional não existia e não havia uma política específica voltada para o Teatro Amador. Porém, independentemente do Núcleo, a situação da produção teatral nos equipamentos era de semi-abandono. Fora algumas exceções, como os grupos vocacionais mais estáveis que participavam de oficinas contratadas e freqüentavam as Casas de Cultura, tomando a frente nas discussões propostas em cada equipamento, tínhamos uma situação bastante precária. Pontos tradicionais de prática teatral, como a Biblioteca Infanto-Juvenil Viriato Corrêa e a Biblioteca Pública Francisco Pati, estavam completamente paralisados, tendo seus auditórios em desuso ou deteriorados.

Terminamos o primeiro semestre do projeto trabalhando em 23 pontos da cidade, sendo doze Casas de Cultura, nove Bibliotecas Públicas e dois EMEFs. Em dezembro de 2001, havíamos atendido por volta de 500 pessoas e assessorado pelo menos 80 grupos vocacionais (entre recém criados e já existentes).

No dia 15 de dezembro de 2001, realizamos a I Jornada de Teatro Vocacional, no Tendal da Lapa, com a participação de vinte diretores teatrais e por volta de 300 artistas vocacionais que trabalharam conosco nos bairros, para um dia de criação coletiva.

Em 2002, ampliamos os pontos atendidos para 30 e mantivemos uma equipe de 30 artistas-orientadores. Atendemos 938 artistas não-profissionais de 8 a 80 anos.

Formamos e dirigimos 47 grupos teatrais e assessoramos mais diretamente 22 grupos já formados. Encenamos 58 espetáculos de teatro vocacional e organizamos 20 encontros teatrais durante o ano. Nesse ano tivemos um aprofundamento conceitual do programa e ações propositivas, que visavam oferecer um aprofundamento da reflexão sobre teatro, foram sistematicamente implantadas, tais como: leituras dramáticas acompanhadas de palestras sobre filosofia, mostras de cenas curtas, jornadas regionais, grupos de estudo de história do teatro, idas a espetáculos profissionais. No começo de 2003, os grupos que trabalharam no ano anterior se encontraram para a II Jornada de Teatro Vocacional, no Vale do Anhangabaú, e apresentaram “cenas-presente” para a cidade dentro de uma perspectiva da “Paulicéia Desvairada”, de Mário de Andrade. Tivemos a presença de quase 400 pessoas fazendo teatro no Vale dentro da Mostra São Paulo, organizada pelo Departamento de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

O ano de 2003 marcou uma nova fase no Projeto. Priorizamos a verticalização da ação e iniciamos um processo de reflexão para a criação de um “modelo” de formação para os artistas-orientadores. Mantivemos os 30 pontos, mas ampliamos a equipe, propondo o trabalho em duplas em algumas localidades. Somávamos 35 artistas-orientadores. Formamos grupos regionais separando a cidade em sete regiões: Centro, Norte, Oeste, Sul, Sudeste, Leste e Extremo Leste. Cada região tinha um coordenador artístico-pedagógico (igualmente artista-orientador), que participava de um núcleo de reflexões sobre as diretrizes do Projeto, sua operacionalidade, encaminhamento e metas, além de priorizar um pensamento sobre a qualificação continuada dos profissionais que trabalhavam na equipe. Este núcleo caracterizou-se como uma forma de melhoria da comunicação entre a coordenação e o trabalho na ponta. Nesse ano, decidimos que todos os grupos trabalhariam refletindo em suas montagens um pensamento sobre o conceito de cidade. Estabelecemos Planos Artístico-

Pedagógicos para os trabalhos com cada grupo. Na metade de 2003, realizamos a III Jornada de Teatro Vocacional, enfocando a troca de experiências de trabalho entre os grupos. Em dezembro de 2003, realizamos uma Mostra de Teatro Vocacional sobre o tema Cidades no Centro Cultural São Paulo, com cerca de 800 participantes. Atendemos, neste ano, por volta de 1.120 pessoas nas sete regiões da cidade.

Em 2004, participamos de um grande desafio: implementar uma equipe de artistas para trabalhar na área cultural dos Centros Educacionais Unificados¹. Nossa equipe, que era de 35 artistas-orientadores, foi mais do que duplicada, chegando ao número de 79 contratados, havendo entre eles oito artistas trabalhando, agora exclusivamente, como orientadores artístico-pedagógicos de grupos com até nove artistas-orientadores. No começo de 2004, iniciamos um trabalho de capacitação continuada com a equipe, tendo como primeira contribuição um trabalho prático com a Professora Doutora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo sobre as intersecções do texto e do jogo teatral, focando a encenação de textos não-dramáticos. Ao final de 2004, havíamos ampliado o Projeto para 49 pontos e atendemos por volta de 2.500 pessoas.

Em três anos e meio de Projeto, calculamos o alcance direto de quase 5.000 artistas vocacionais. Em relatório de gestão, computamos os seguintes números:

ESTATÍSTICAS DO PÚBLICO ATENDIDO

Observação importante:

Os cálculos foram feitos com base nos participantes que permaneceram nos grupos ao final de cada ano. O Projeto acaba atingindo um público flutuante muito maior, mas que não pode ser

^{1 1} O Centro Educacional Unificado, da gestão Marta Suplicy, é parte de um projeto político-pedagógico elaborado a partir de um estudo sobre as chamadas “zonas de exclusão social”, identificadas na periferia da capital paulista. Cada CEU tem três unidades educacionais: Centro de Educação Infantil para bebês e crianças de zero a três anos, Escola Municipal de Educação Infantil para as de quatro a seis anos e Escola Municipal de Educação Fundamental, entre sete e quatorze anos. Também possui ampla infra-estrutura de esporte (com quadras, piscina e equipamentos esportivos) e espaço destinado a atividades culturais (salas para oficinas de artes plásticas, oficinas de áudio-visual, sala de dança e dois teatros).

objetivamente mensurado sem o auxílio de profissional técnico específico. A própria característica vocacional do Projeto prevê uma liberdade de participação que repele procedimentos como matrícula ou lista de frequência. O controle interno do grupo é feito através de pacto grupal, estabelecido entre os participantes, que deve reger e determinar as regras de participação e frequência.

Diretamente: 4.920 participantes

2001: (a partir de junho)

23 equipamentos atendidos

500 participantes

80 grupos criados

2002:

28 equipamentos atendidos

800 participantes

69 grupos criados

2003:

33 equipamentos atendidos

1.120 participantes

96 grupos criados

2004:

49 equipamentos atendidos

2.500 participantes

103 grupos criados

Indiretamente: 58.150 pessoas

2001

Público estimado do circuito teatral – 1.600 pessoas

2002

Público estimado nas apresentações vocacionais – 3.600 pessoas

2003

Público estimado nas apresentações vocacionais – 14.400 pessoas

2004

Público estimado nas apresentações vocacionais – 25.750 pessoas

Público estimado na Mostra do Extremo Leste – 2.800 pessoas

Público estimado na I e II Mostra Cenas São Paulo do CEU

Aricanduva – 4.500 pessoas

Público estimado nas 12 Jornadas de Teatro Vocacional – 5.400
pessoas.

Orientará nossa análise a avaliação dos fatores envolvidos na efetivação da proposta artístico-pedagógica do Projeto, principalmente no que concerne ao processo de apropriação pelos artistas vocacionados dos meios de produção estética – através da articulação do discurso cênico –, a partir de uma pedagogia emancipatória e visando reavivar a convivência no espaço público. Nossa principal suposição é de que estes objetivos podem ser alcançados através do entendimento de uma atitude épica/dialética em relação à matéria cênica.

Deste modo, perscrutaremos a prática realizada no período de nossa coordenação. Nosso intuito não é esgotar o registro de um trabalho tão extenso como o que foi desenvolvido durante os quase quatro anos iniciais do Projeto Teatro

Vocacional², muito menos abarcar as especificidades da prática tão distinta de cada artista-orientador que coordenava o Projeto junto aos grupos teatrais não-profissionais, mas problematizar alguns aspectos que influíram os pressupostos adotados por nossa coordenação.

Assim sendo, dividimos a presente dissertação em quatro capítulos ligados a perspectivas diferentes de análise.

No primeiro capítulo, abordaremos questões relacionadas à concepção de uma política cultural a partir das idéias de **Identidade Cultural** e da Arte como possível crítica da **Cultura**. Analisaremos, também, algumas resistências encontradas na estrutura administrativa da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo para a efetivação do Projeto.

O segundo capítulo concentra-se em aspectos de uma pedagogia emancipatória pautada pela experiência do teatro de grupo em São Paulo e os aspectos problemáticos relacionados a esta experiência – como a busca de uma identidade coletiva que não oblitere os desejos individuais dos integrantes de cada coletivo –, bem como aponta a necessidade de um “repovoamento”³ do espaço público como lugar de encontro entre “diferentes” e questiona as características especiais do fenômeno teatral como estratégia desta busca.

O terceiro capítulo pretende avaliar alguns princípios de construção de um discurso ficcional a partir das proposições de um coletivo rapsodo, no qual a atitude épica/dialética orienta as escolhas que possibilitam a apropriação pelo grupo vocacional dos meios de produção do discurso cênico.

² O Programa Teatro Vocacional ainda existe ligado à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

³ Termo empregado por BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

O quarto capítulo analisa a experiência de efetivação de uma atitude épica/dialética em três encenações realizadas no contexto do Projeto.

Sigamos, pois, para o nosso registro crítico propriamente.

CAPÍTULO 1

ASPECTOS DE UMA POLÍTICA CULTURAL

O Pelicano

O Capitão Jonathan,
Com a idade de dezoito anos,
Captura, um dia, um pelicano
Em uma ilha do Extremo Oriente.

O pelicano de Jonathan,
Na manhã, põe um ovo totalmente branco
E desse ovo sai um pelicano
Que se parece espantosamente com o primeiro pelicano.

E o segundo pelicano
Põe, por sua vez, um ovo também branco
De onde sai, inevitavelmente,
Um outro do mesmo jeito.

Isto pode durar muito tempo
Se, antes, não for feita uma omelete.⁴
ROBERT DESNOS

1. A Proposta Política da Gestão e a Questão da Identidade Cultural

Exporemos neste capítulo alguns aspectos relacionados às questões de política cultural que influenciaram a construção do Projeto de Teatro Vocacional no âmbito da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo (doravante referida apenas por SMC). Para tanto, determinaremos como espectro destas questões não apenas o histórico de políticas culturais propostas pela Prefeitura de São Paulo, como também definições conceituais a respeito de cultura, que influenciam certas perspectivas de uma política almejada. Tais aspectos se relacionam a duas instâncias:

1. À política implementada pela gestão Marta Suplicy, na pasta da Cultura, como proposta pelo Secretário Marco Aurélio Garcia, e especificamente à sua proposição para o Departamento de Teatro, na direção de Celso Frateschi;
2. À proposição de um diálogo produtivo como as administrações dos equipamentos em que atuamos e com o corpo de funcionários de SMC, passando necessariamente por um

⁴DESNOS, Robert. Apud: BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A Reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

reconhecimento dos elementos cristalizados por proposições de política cultural anteriores à nossa atuação.

Nosso intuito não será o de esgotar as questões que diretamente se relacionam à efetivação de uma proposta de política cultural, mas destacar, dentre alguns conceitos com os quais tivemos contatos (evocados tanto pela formulação da pasta, quanto pelos funcionários), aqueles que possam ser produtivos, positiva ou negativamente, para a compreensão da proposta do Teatro Vocacional de trabalhar com **arte** no âmbito de uma política cultural.

1.1 Organograma do Departamento de Teatro

Iniciamos por uma breve exposição do organograma do Departamento de Teatro conforme foi proposto à nossa chegada na SMC.

Até o ano 2000, o Departamento de Teatro chamava-se Departamento de Teatros e era encarregado da administração e da programação dos edifícios teatrais da cidade (Teatros de Bairro ou Distritais), assim como do Teatro Municipal de São Paulo. Na reestruturação de 2001, o Departamento passou a chamar-se Departamento de Teatro e os órgãos ligados ao Teatro Municipal destacaram-se, formando um novo Departamento chamado Departamento do Teatro Municipal. A mudança de nomenclatura poderia caracterizar uma diferenciação apenas administrativa. Uma reestruturação do organograma se fazia necessária primeiramente para atender a uma demanda de criação de novos cargos para administrar o corpo dos teatros municipais, já que o número de servidores é sempre aquém das necessidades da administração (e isso fica ainda mais evidente quando o trabalho vai além da manutenção de espaços e da programação de eventos). Mas, ademais de uma revisão administrativa, operou-se uma transformação de conceito das atribuições do Departamento de Teatro. **Teatro**, como

doravante ficará entendido, referia-se à linguagem teatral e não apenas ao edifício onde ocorrem as apresentações teatrais. A mudança demandava a construção de um pensamento consistente e amplo em relação à política cultural voltada para a linguagem teatral na cidade de São Paulo. Este pensamento foi formulado e capitaneado por Celso Frateschi nos anos de 2001 e 2002 e, posteriormente, pelos demais diretores do Departamento durante a gestão 2001-2004, Reinaldo Maia e Kil Abreu.

Na organização do Departamento reestruturado, o diretor Celso Frateschi procurava atender à linha geral da política cultural proposta pelo Secretário Municipal de Cultura de São Paulo, Sr. Marco Aurélio Garcia, orientada por três eixos a serem desenvolvidos pelos Departamentos específicos, a saber:

- a. A sociabilização dos bens culturais;**
- b. A veiculação e a difusão de uma produção oculta na/da cidade;**
- c. A elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX.⁵**

Estes eixos foram traduzidos nos programas do Departamento de Teatro, a princípio, de forma esquemática, mas antevendo um movimento de complementaridade. Juntos, os programas constituíam um todo orgânico que visava atender a três momentos indissociáveis para uma real ampliação quantitativa e qualitativa do teatro na cidade: o fazer teatral em si, sua difusão e sua apreciação crítica. Cada um dos programas, ainda que inicialmente concentrados em um destes âmbitos, na dinâmica da implantação e da execução da política proposta, complementavam-se, refletindo em si desdobramentos de cada uma das etapas apontadas. Deste modo, podemos ainda muito esquematicamente apontar a que eixos se relacionavam os programas na sua constituição inicial.

⁵ Na formulação não estavam dadas *a priori* quais seriam as questões mais relevantes. Traduzimos, portanto, este eixo, como a formulação de um pensamento crítico que dialogasse com a arte contemporânea.

Programas ligados ao Núcleo de Projetos Especiais (Núcleo coordenado até início de 2004 por Fátima da Luz Viscarra e, posteriormente, por Gustavo Trestini):

Ainda no ano de 2001 foi realizado o simpósio “O Teatro e a Cidade”, que gerou posteriormente uma publicação com o mesmo nome e que contou na sua programação com nomes especialíssimos⁶ para discutirem as intersecções da cidade com o teatro desde a Grécia clássica até nossos dias, gerando uma reflexão bastante conseqüente sobre o papel do teatro na cidade.

Nos anos seguintes foram realizadas três Mostras São Paulo de Teatro que visavam agremiar a produção teatral de São Paulo e oferecer apresentações gratuitas à população.

Foi criado, sob a coordenação do Núcleo de Projetos Especiais, o Programa de Formação de Público, numa resposta híbrida aos eixos de **sociabilização dos bens culturais** e de **elaboração do pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX**. Constituiu-se como um programa amplo de formação de público que contava com montagens de espetáculos, aulas e debates envolvendo jovens estudantes e a população em geral. Tinha como curador principal o encenador Gianni Ratto, encarregado inicialmente de selecionar textos e diretores para as montagens e espetáculos já prontos nos dois últimos anos do Programa⁷. Uma equipe de

⁶ Participaram do simpósio como palestrantes: Gerd Borheim, Rachel Gazolla, Michel Kobialka, Roberto Tessari, Franklin de Mattos, João Roberto Faria, Jean Pierre-Sarrazac, Elena Vássina, Wolfgang Storch, Michael Denning, Edward Bond, Tânia Brandão, Iná Camargo Costa e Augusto Boal. Como debatedores: Olgária Mattos, Moacyr Novaes, Beti Rabetti, Sílvia Fernandes, Maria Sílvia Betti e Fernando Kinas.

⁷ Espetáculos participantes e encenados por encomenda do Projeto:

Em 2001: “Caiu o Ministério”, de França Junior; “Geração Trianon”, de Anamaria Nunes; “Pedro Mico”, de Antônio Callado; “Nossa Vida em Família”, de Oduvaldo Vianna Filho. Em 2002: “Mandrágora”, de Nicolau Maquiavel; “A Farsa do Advogado Pathelin”, de autor anônimo; “Birosca Bral”, de Tiche Vianna (também realizado em 2003).

Espetáculos participantes já encenados:

Em 2003: “Auto da Paixão e da Alegria”, da Fraternal Cia. De Artes e Malas Artes; “Incrível Viagem”, da Cia. Estável; “Hysteria”, do Grupo XIX de Teatro; “As Roupas do Rei”, da Bendita Trupe; “Bzzz... O Retrato de Janete”, da Cia.Coisa Boa. Em 2004: “A Mulher do Trem”, da Cia. Os Fofos Encenam; “Bispo”, solo do ator João Miguel, dirigido por Edgard Navarro; “Agreste”, da Cia. Razões Inversas; “À La Carte”, da Cia. La Mínima; “Macbeth”, da Cia. Fábrica São Paulo; “O Beijo no Asfalto”, do Círculo de Comediantes; “Borandá”, da Fraternal Cia. De Artes e Malas Artes; “Bidermann e os Incendiários”, da

orientação pedagógica preparava monitores, que deveriam realizar um trabalho junto aos alunos e professores da rede pública municipal de ensino. Esta equipe, até 2003, era orientada pelos Professores Doutores Flávio Aguiar e Maria Silvia Betti. Nestes três primeiros anos o Programa contava com 13 monitores e atingiu um público total de 294.780 pessoas. Ao final de 2003, a Professora Maria Silvia se desligou do projeto e, sob a coordenação geral do professor Flávio Aguiar, os Professores Doutores Luis Fernando Ramos e Flávio Desgranges passaram a integrá-lo. O Programa contou também com a colaboração, neste período, da Professora Doutora Sílvia Fernandes, para a definição dos espetáculos participantes em 2004. O Formação de Público foi ampliado, neste último ano, para atender os Centros Educacionais Unificados (CEUs) e a equipe cresceu para 7 coordenadores de monitoria e 42 monitores. O público de 2004 foi estimado em 257.000 pessoas.

Em sua versão original, o Programa poderia ser traduzido como uma escola de espectadores. Tinha como alvo o cidadão que nunca entrara em uma sala de espetáculo e o objetivo era seduzi-lo para a prática teatral e para as especificidades da linguagem, gerando prazer e conhecimento. Ao longo da gestão, várias contribuições foram incorporadas e, no último ano, o professor Flávio Aguiar descrevia os objetivos do Programa:

A finalidade desse processo é a de que cada escola atingida pelo projeto disponha de um grupo de educadores capacitados a incluir o fenômeno teatral em suas atividades e na prática pedagógica. Quando falamos em "incluir o fenômeno teatral" estamos tomando-o em toda a riqueza e pluralidade que ele contém. Importam aqui tanto ver no teatro a face de

entretenimento criativo, inseparável da reflexão crítica e organizada que é capaz de suscitar, quanto a relação igualmente criativa que um espetáculo pode despertar com o espaço em que se apresenta (no caso, a cidade de São Paulo) e a riqueza de uma série de outras manifestações culturais disponíveis. A ida ao teatro pode despertar interesse por temas correlates presentes em exposições, no cinema, em concertos, em práticas desportivas e tantas outras atividades criativas. O projeto pensa, desta forma, contribuir para que os que assistem suas peças, freqüentam seus cursos e também aqueles mesmos que o executam, possam ver o teatro como "uma janela para o mundo". Podemos discernir no teatro e através dele uma vivência democrática da cultura, como conquista individual e património coletivo.⁸

O processo pedagógico desenvolvido pelos monitores junto aos educadores e aos alunos da rede municipal (em 2004) incluía oficinas de investigação artística baseadas na experimentação de exercícios dramáticos que permitissem o contato com os elementos que constituem a cena. Assim, operava-se uma formação gradativa na linguagem, aprimorando a capacidade de conceber um discurso teatral e interpretar os signos cênicos. Este processo era complementado por atividades específicas, voltadas para a exploração de determinada encenação e pelas idas aos espetáculos.

Em 2003, implantou-se um projeto piloto de um Programa Formação de Público complementar voltado ao público infantil. Sob a coordenação de Deborah Serritiello, e com orientação da Professora Doutora Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, o Projeto funcionou em 2003, na Biblioteca Pública Paulo Setúbal, Vila Formosa. No ano de

⁸ AGUIAR, Flávio Wolf. *História do Projeto*. In: *Caderno Projeto Formação de Público 2001-2004*. São Paulo: PMSP/SMC/SME/Departamento de Teatro, 2004.

2004, os espetáculos infantis foram incorporados ao Projeto Formação de Público nos CEUs.

Programas ligados ao Núcleo de Teatros Distritais (Núcleo coordenado por Sula Andreato)

Uma política de difusão de uma produção de qualidade, voltada ao atendimento de uma **“sociabilização dos bens culturais”**, foi implementada através de editais de ocupação dos Teatros de Bairro (posteriormente substituídos pelas produções apoiadas pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro na Cidade de São Paulo, Nº 13.279, 8 de janeiro de 2002). O intuito era garantir uma manutenção qualificada para esses espaços e otimizar seu potencial desenvolvendo um projeto artístico de alta qualidade e ampliando significativamente seu público

O critério de ocupação dos espaços foi totalmente revisto e o sistema antigo de locação dos espaços por editais bimestrais foi substituído pela ocupação semestral, prorrogável por igual período, por grupos que desenvolvessem projetos significativos tanto do ponto de vista artístico quanto do retorno social de sua atividade.

Os grupos selecionados exerceriam, em parceria com o Departamento de Teatros, a direção artística desses espaços, tendo o compromisso firmado de propor a pauta dos espetáculos abertos ao público, otimizando o seu uso e eliminando espaços ociosos.

Além dos espetáculos, os grupos seriam responsáveis por propor para a cidade cursos, oficinas, ciclos de palestras, debates, encontros, ensaios abertos, mostras e demais atividades no sentido do desenvolvimento teatral. Também deveriam produzir e apresentar espetáculos próprios durante o período de ocupação.

A escolha dos grupos seria regida por critérios públicos rígidos, julgados por comissão representativa dos movimentos e das entidades sociais relacionadas com a

atividade teatral, bem como por representantes da Secretaria Municipal de Cultura e por personalidades notáveis da área teatral a fim de garantir a qualidade artística profissional e o retorno social do projeto.

Os critérios qualitativos para a escolha dos projetos de ocupação eram: a investigação e o aprimoramento da linguagem cênica e artística; a criação de espaços onde a atividade cênica fosse referencial e de excelência em cada um dos Teatros Distritais; o oferecimento de cursos, oficinas, ciclos de palestras, debates, encontros, ensaios abertos, mostras e demais atividades no sentido do desenvolvimento teatral.

Programa ligado ao Núcleo de Teatro Vocacional

Ficou a nosso cargo o Núcleo de Teatro Vocacional, que deveria fomentar a ampliação e a qualificação da produção teatral não-profissional. Tinha como objetivo, primeiramente apontado, atender ao eixo voltado para a “**produção oculta**” do teatro na cidade, mas que, como nos demais programas, ampliava seu espectro de atuação no entendimento de uma dinâmica mais ampla da política para a linguagem teatral na cidade. Toda a política formulada pelo Departamento de Teatro tinha um horizonte de complementaridade entre os Programas, cada um se alimentando das ampliações do outro. A qualificação de uma produção teatral não-profissional dependia igualmente do incentivo dado à pesquisa – e à continuidade da mesma – dos grupos profissionais e, conseqüentemente, da difusão de suas produções e de seus conteúdos de pesquisa. Uma produção de qualidade socializada através das programações dos Teatros Distritais e do Programa de Formação de público contribuía igualmente para uma ampliação do acesso dos artistas não-profissionais aos bens culturais. O Programa de Formação de Público trazia, ainda, em sua conformação, o compartilhamento de uma olhar crítico para a criação teatral, dando acesso, para além da obra acabada, aos processos de criação. O

tripé produção/fruição/crítica se articulava como uma política geral para o teatro na/da cidade⁹.

Outra característica de uma proposição que visava à ampliação de uma idéia de política cultural para a linguagem teatral para além dos limites compartimentados em Departamentos específicos da SMC, era a proposta de atuação do Projeto de Teatro Vocacional em equipamentos que respondiam à coordenação de outros Departamentos: Bibliotecas Públicas ao Departamento de Bibliotecas Públicas, Bibliotecas Infanto-Juvenis ao Departamento de Bibliotecas Infanto-Juvenis e Casas de Cultura ao Departamento de Ação Cultural Regionalizada (criado em 2002, para receber do Gabinete, entre outras acepções, a coordenação das Casas de Cultura). Esta proposição de um trabalho integrado da SMC, que a princípio pode parecer óbvia e simples, era extremamente contrária às conformações históricas da Secretaria, trazendo dificuldades atávicas na efetivação de um diálogo interdepartamental. Assim sendo, sofremos diretamente os entraves causados por anos de compartimentalização de poderes, como exporemos mais adiante.

Mas voltemos aos eixos propostos para a política da gestão em SMC. Se inicialmente nos associamos a este eixo, não podemos nos furtar a avaliar o que exatamente significa, dentro da política cultural proposta, associar a produção artística da periferia a **uma produção que está oculta**.

Creemos que este termo, **produção oculta**, relaciona-se a um conceito de **identidade cultural**, muito em voga nos últimos anos nos discursos de política cultural e que deve ser avaliado nos termos em que aparece, não só nas formulações mais gerais de política cultural no mundo hoje, como também no discurso da política proposta pela

⁹ Em 2005, ao pedirmos exoneração do cargo de Coordenação do Núcleo junto com grande parte da equipe de artistas orientadores, a nova gestão alegou publicamente que os programas bem sucedidos, como o Projeto de Teatro Vocacional, continuariam. Seria revisto o Programa de Formação de Público, e a Lei de Fomento estava ameaçada por falta de verba. Não havia, portanto, uma compreensão de que os programas existiam em uma complementaridade e de que um era alimentado pelo outro.

gestão e até mesmo em nossas formulações para o Projeto. A seguir tentaremos mapear seu aparecimento e justificar sua associação ao eixo proposto pela gestão, ao qual, inicialmente, o Núcleo de Teatro Vocacional se associou.

1.2 Identidade Cultural

Reconhecemos na formulação **veiculação e difusão de uma produção oculta na/da cidade** não apenas seu aspecto programático, mas também sua associação a um pensamento bastante difundido nas proposições de política cultural hoje, que é uma prevalência dos conceitos de **identidade cultural** e **diversidade cultural**. No nosso entender, estes conceitos, que têm uma origem bastante legítima, quando se reproduzem acriticamente, contribuem, por vezes, para o estabelecimento de alguns equívocos sobre as áreas focais de atuação de uma política cultural desejável.

Caminhando um pouco além, podemos perceber que a própria noção de **identidade** possui hoje conotações determinantes para o entendimento da lógica de nossa modernidade, nas palavras de Zygmunt Baumann¹⁰, fluidificada. Diante desta lógica, a “boa” **identidade** é aquela que pode ser consumida e descartada com a rapidez das oscilações da bolsa. O direito à **identidade** é, assim, um “direito de consumidor”, como tradução contemporânea de uma idéia de liberdade: a liberdade do consumo. Neste sentido, a noção de **identidade** caracteriza não apenas o que é próprio de cada indivíduo ou grupo, mas também o que lhe é decodificável; portanto, substituível. Pregar uma busca pela **identidade** e pela **diversidade de identidades** talvez aponte para uma necessidade de traduzir o diverso em algo homogêneo, compreensível e apaziguável¹¹. No âmbito das políticas culturais e dos direitos culturais versados em uma série de pactos internacionais, este conceito, a nosso ver, alimenta igualmente uma

¹⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

¹¹ Falaremos mais destes aspectos no Capítulo 2.

busca imperativa pela legitimação e pela convivência com o outro, mas também uma tentativa de enquadrar o diverso num espectro conhecido e controlável. Mas não pretendemos aqui desqualificar a real necessidade de garantir estes direitos, apenas relativizamos o termo para entender como esta idéia pode influenciar equivocadamente uma política que se pretenda plenamente democrática.

Na formulação do Projeto Teatro Vocacional, estes conceitos, **identidade cultural** e **diversidade cultural**, influenciaram-nos não poucas vezes, a ponto de o termo **identidade** aparecer como um dos três objetivos principais do Projeto (sendo os outros dois a **autonomia** e a **reflexão crítica**) em um texto escrito por nós já no último ano de gestão, sobre a função de ação cultural do Projeto:

3. Identidade: Consideramos o indivíduo como um ser em estado de possibilidade, como afirma acima Hans Thies-Lemann, e o estimulamos na construção de sua identidade única e não apenas o enquadramos no nosso espectro de alternativas. Colocar esta pessoa em cena é potencializar este estado de iminente possibilidade e, assim, acreditar no olhar reflexivo dela sobre sua própria realidade. (...) Trabalhamos para viabilizar através da arte teatral o redimensionamento de indivíduos livres e autônomos, capazes de refletir criticamente sobre suas realidades e, por isso mesmo, possuidores de uma identidade única e real enquanto cidadãos ou integrantes de um grupo de teatro.

Evidentemente, o conceito, aqui, aparece menos ambicioso que a proposição de revelar uma **identidade cultural** da cidade, ou mesmo de uma “periferia”, ou “comunidade periférica”. Falamos em uma identidade local, quase individual se não for

contraposta à posição do indivíduo num grupo de teatro. E falamos de uma identidade potencial, única, almejada, em construção pela experiência estética. Em verdade, falamos de uma **identidade estética** estabelecida dentro de um coletivo de trabalho de criação artística. Mas não podemos nos iludir que o termo, quando expresso no contexto de uma política cultural para a cidade, carrega em si um sentido mais genérico que encontra eco num pensamento sobre as acepções de uma política cultural no âmbito de uma megalópole como São Paulo. E tal pensamento, entendemos, deve ser olhado de maneira crítica, porque incorpora no seu interior uma proposição que leva, não poucas vezes, a ação cultural para o campo da ação da assistência social.

Façamos um pequeno recuo para compreender o papel central que o direito a **identidade cultural** ocupa nas formulações de política cultural, não só no âmbito da cidade, mas como questão geral de política no mundo hoje.

A noção de **direito cultural**, internacionalmente prevalente, surge com o final da II Guerra Mundial. O processo da descolonização, como veremos adiante, é condicionante desta emergência, assim como uma expansão do mercado de consumo de bens culturais com a ampliação do acesso à educação formal e os meios de reprodução técnica. Também podemos considerar a força de um conceito antropológico de cultura, que toma forma neste momento, ampliando o espectro das preocupações internacionais para a necessidade de defesa das culturas autóctones, frente à dominação cultural dos países ricos, e a defesa das minorias étnicas.

Esta noção de **direito cultural** está vinculada aos valores apontados inicialmente na Declaração dos Direitos Humanos (1948). Consta nesta, nos artigos 22 e 27, o princípio de que todos devem ter o direito de participar livremente da vida cultural das

comunidades, e que este direito é indispensável à dignidade dos homens e ao desenvolvimento de suas personalidades.

Em 1966, no Pacto Internacional pelos Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, o Estado toma um lugar de destaque ao ter por obrigação “identificar e tomar medidas específicas para melhorar a posição dos grupos mais vulneráveis ou em posição de desvantagem na sociedade”¹². Assim, os Estados pactuantes comprometem-se a promover a efetuação destes direitos e garanti-los aos grupos mais frágeis.

Este princípio, que deve desde sempre ser observado, em alguns casos pode gerar um discurso paternalista por parte das políticas de Estado e legitimar equívocos: desde uma falta de clareza entre ação cultural e ação de segurança social, até a sedimentação de um olhar onipotente que determina o domínio exclusivo por uma classe privilegiada (representada no Estado) das representações culturais que realmente interessam em detrimento das demais. Olhar que se reveste de um verniz de comprometimento zeloso, em um falso relativismo que pretende determinar as características exclusivas de certa **identidade cultural**. Ou seja, ao tentar garantir o direito a uma **identidade cultural** aos grupos minoritários, as políticas culturais podem induzir determinado grupo a ocupar um lugar cristalizado no panorama cultural mais amplo.

A questão do acesso ao bem cultural – proposta no segundo eixo da política cultural da gestão Marco Aurélio Garcia à frente da SMC – como componente constitutivo da **identidade**, por sua presença ou ausência, assim como a valorização do

¹² SYMONIDES, Janusz. *Cultural rights*. Strasbourg: International Institute of Human Rights, 1993, p 5. In: DIAS, Fernando Correa. *Humanismo latino e política cultural*. In: Dal Ri Junior, Arno; Paviani, Jayme. (Org.). *Humanismo Latino no Brasil de Hoje*. Belo Horizonte: PUC – Minas Gerais, 2001, p. 194.

bem cultural advindo das **identidades** específicas de grupos minoritários, como vemos, torna-se central na discussão da política cultural. E tal questão é apontada como primeira dentre as determinações da UNESCO sobre os Direitos Culturais.

A UNESCO determina algumas categorias (como as citadas por Fernando Correia Dias a partir do livro de Janusz Symonides) como componentes da lista de direitos culturais. A primeira categoria que nos interessa é defendida em 1976, pela Recomendação sobre a Participação dos Povos na Vida Cultural:

Por acesso à cultura, entendemos as oportunidades concretas disponíveis a quaisquer pessoas, particularmente por meio da criação de condições socioeconômicas apropriadas, para que possam livremente obter informação, treinamento, conhecimento e discernimento, e para usufruir dos valores culturais e da propriedade cultural.¹³

E mais adiante:

Garantir as oportunidades concretas a todos – grupos e indivíduos – para que possam expressar-se livremente, comunicar, atuar, engajar-se na criação de atividades com vistas ao completo desenvolvimento de suas personalidades, a uma vida harmônica e ao progresso da sociedade.¹⁴

¹³ SYMONIDES, Janusz. *Cultural rights*. Strasbourg: International Institute of Human Rights, 1993. In: DIAS, Fernando Correa. *Humanismo latino e política cultural*. In: Dal Ri Junior, Arno; Paviani, Jayme. (Org.). *Humanismo Latino no Brasil de Hoje*. Belo Horizonte: PUC – Minas Gerais, 2001, p. 195.

¹⁴ *Ibidem*, p. 5.

Uma segunda categoria refere-se propriamente ao direito à **identidade cultural** e foi defendida na Conferência Mundial sobre Políticas Culturais, no México, em 1982, trazendo à tona a problemática diretamente relacionada aos valores deterministas da tradição, das culturas isoladas ou grupos identitários.

Esta Conferência, conhecida como MONDIACULT, gerou frutos para o que hoje conhecemos como políticas preocupadas com a **diversidade cultural**. Em um esforço conceitual, a UNESCO prega que cultura e desenvolvimento fazem parte de um mesmo corpo e que, para que os países possam se desenvolver, é necessário que se crie uma rede de tolerância entre as diversas **identidades culturais**, com visada numa chamada “Cultura de Paz”. Defende-se que os governos apoiem as especificidades das diferentes **identidades culturais** como forma de garantir não só a coexistência pacífica dos diversos povos, mas como um meio de desenvolvimento econômico sustentável. No site da UNESCO no Brasil encontramos o seguinte texto, num tópico chamado Cultura e Desenvolvimento:

Cultura e Desenvolvimento

Em 1995, os trabalhos da Comissão Mundial para a Cultura e o Desenvolvimento, convocada pela Assembleia Geral das Nações Unidas, resultaram no relatório denominado Nossa Diversidade Criadora. Esse documento trouxe à tona estudos que concluíram que cultura e desenvolvimento são sinônimos e que, ao mesmo tempo em que as atividades culturais promovem o desenvolvimento econômico, as políticas de desenvolvimento devem ter uma face humana que leve em conta a própria cultura.

Três anos depois, em Estocolmo, a Conferência Intergovernamental sobre Políticas Culturais para o Desenvolvimento permitiu

transformar essas idéias em políticas e práticas de desenvolvimento humano. A Declaração da Diversidade Cultural reconheceu como universais vários desses princípios e, em 2003, a Cúpula Mundial para o Desenvolvimento Sustentável enfatizou os vínculos entre a diversidade cultural, a diversidade biológica e o desenvolvimento.¹⁵

Tais princípios ficam bastante definidos na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, na qual destacamos o parágrafo que faz menção à necessidade do respeito a diferentes identidades, a fim de ampliar “as possibilidades de escolha que se oferecem a todos; é uma das fontes do desenvolvimento, entendido não somente em termos de crescimento econômico, mas também como meio de acesso a uma existência intelectual, afetiva, moral e espiritual satisfatória.”¹⁶

Articulam-se assim, no âmbito das recomendações internacionais para as políticas culturais geridas pelos Estados, dois vetores principais: o acesso da população aos bens culturais, seja como usuários (uso cultural), seja como consumidores (consumo cultural), visando uma ampliação das possibilidades de escolha que garantam o desenvolvimento dos povos e a “construção” de sua **identidade cultural** única; e a “revelação” e o “compartilhamento” das especificidades das diferentes **identidades culturais**, a fim de garantir a coexistência pacífica em meio à diversidade.

Javier Perez de Cuellar¹⁷ defende que a questão da **identidade cultural** foi especialmente relevante numa formulação da política internacional pós-colonial, durante a década de 1970, por razão da independência de diversas populações. Entendia-se que a preservação e a promoção de formas autóctones de vida eram centrais

¹⁵

www.unesco.org.br/areas/cultura/areastematicas/culturaedesenvolvimento/index_html/mostra_documento
¹⁶ **Artigo 3 – A diversidade cultural, fator de desenvolvimento** Declaração Universal Sobre A Diversidade Cultural. www.unesco.org.br/publicacoes/copy_of_pdf/decunivdiversidadecultural.doc P. 2.

¹⁷ CUÉLLAR, Javier Pérez de. **Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1997.

para o estabelecimento do sentimento de orgulho e para a confiança destas populações. Segundo Cuellar, a gama das manifestações culturais escolhidas como relevantes pelos governos e suas políticas ampliou-se na medida em que a demanda e a produção dos bem artísticos de consumo de massa expandiram-se juntamente com a consciência de que “a identidade cultural é forjada por formas distintas de expressão cultural”¹⁸. Tal mudança originou uma revisão de um perfil normativo da cultura, pautado pelos conceitos clássicos eurocentrados. Toma lugar na agenda das preocupações de política cultural no mundo a busca de uma política que encampe um perfil multi-étnico, plurilingüístico, representante de diferentes pontos de vista religiosos. Preocupado, especialmente, com uma visão da cultura entendida como base para o desenvolvimento das diversas populações, o autor insiste numa absorção das diversas expressões culturais como forma de enriquecimento cultural de todos os cidadãos do globo. A mundialização das políticas culturais (se é que podemos forjar este termo), contudo, diversamente da mundialização das políticas econômicas, reveste-se de um caráter relativista em que a “diversidade cultural” é o valor forte.

Em 1995, a Conferência de Informação do G7, não sem dificuldade, concorda com o texto que defende que “a economia da informação global deve servir ao enriquecimento cultural de todos os cidadãos por meio da diversidade de conteúdo, que reflete a diversidade cultural e lingüística de nossos povos”. Na busca, no entanto, de uma política que caminhe na contramão da massificação cultural imposta pelo mercado mundializado, a Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da UNESCO admite que o papel dos governos locais seja limitado.

¹⁸ Ibidem, p 307.

Contudo, é bem verdade que a mundialização dos gostos e dos estilos limitou o papel que o governo pode ter no fornecimento de produtos culturais no país e no exterior. A intervenção governamental deve ser menos direta. Seu papel no mercado será o de apoiar cada vez mais os produtores e os distribuidores, corrigindo os efeitos de mercado e cooperando para o desenvolvimento da regulamentação internacional. Como corolário, faz-se necessário o apoio do governo a iniciativas que não estejam ligadas ao mercado, que impliquem ênfase na promoção de cooperação entre instituições culturais, grupos e indivíduos. Os governos devem abandonar a intervenção direta como forma de “diplomacia cultural” em favor de um papel mais facilitador em relação a outros atores.¹⁹

Então, se temos por um lado o apelo de defesa das culturas locais e minoritárias pelo Estado, caminhando para uma regulação do poder do mercado de determinar quais bens culturais devem ser consumidos, temos, por outro lado, uma recomendação clara de uma política não intervencionista e mais facilitadora. Isto reflete diretamente a posição atual de um Estado menos forte, que carrega o ônus de garantir certa segurança social sem interferir diretamente na livre regulamentação do mercado mundializado. Temos então, por um lado, a necessidade de manter os grupos minoritários em uma posição de livre expressão que os mantenha atuantes e coesos, mas, por outro, um enfraquecimento do Estado como promovedor deste entre outros direitos. Não é difícil explicar, diante desta formulação, o enorme interesse pela parceria dos governos com organizações não-governamentais de apoio a culturas locais. Em nome de um não

¹⁹ Ibidem, p. 313.

intervencionismo e diante do enfraquecimento político e econômico das instituições públicas, o discurso do apoio à **diversidade cultural** de diferentes grupos étnicos, ou comunidades, economicamente carentes, por organizações civis, tornou-se discurso e prática adequadamente satisfatórios.

Uma crescente preocupação com relação às políticas culturais voltadas para os centros urbanos também acompanha os efeitos da mundialização sobre as políticas culturais. Para além das **identidades culturais** de povos ou etnias, busca-se hoje, cada vez mais, a definição das **identidades culturais** dos pequenos grupos urbanos, seja pela sua conformação em guetos étnicos, ou por sua caracterização periférica e regional dentro dos grandes centros.

A cidade aproxima pessoas de diferentes origens e padrões culturais. Essa particularidade é, ao mesmo tempo, sua maior força, como centro de criação e de inovação cultural, e seu calcanhar-de-aquiles. A mistura de estilos de vida e de formas de expressão em áreas urbanas pode ser uma fonte tanto de criação e de inovação quanto de conflito. A consolidação da integração social relativa à diversidade étnica e cultural, e o incentivo à expansão constituem um desafio de política pública da maior relevância enfrentado pelas cidades de hoje e do futuro.²⁰

Assim como o próprio surgimento de nossa idéia moderna, iluminista, de direito nasce da necessidade da convivência nas cidades, a idéia de direito a uma **diversidade cultural** surge do crescente inchaço populacional dos grandes centros, com seus problemas de imigração e de flagrante má distribuição de renda.

²⁰ Ibidem. Pg. 315.

Javier Perez de Cuéllar apropria-se do discurso de Céline Sachs-Jeanet²¹ para defender que uma política cultural que entenda cultura como desenvolvimento é essencial para promover a “integração social” e a “democracia comunitária”, e que estes dois aspectos criam no indivíduo a “sensação” de que ele faz parte da sociedade e que tem responsabilidade sobre ela. A implementação de políticas culturais, neste sentido, não deve visar somente a melhora da qualidade de vida dos cidadãos, mas também uma estabilidade social que impeça o crescimento da exclusão social, da violência, da segregação nos centros urbanos. A cultura neste aspecto toma um caráter, também bastante disseminado e incorporado por nossos discursos, de cimento social. Para Cuéllar, a formação de artistas amadores (especificamente o campo de atuação do Projeto Teatro Vocacional) e o acesso gratuito aos bens culturais “têm sido formas eficazes de incluir membros anteriormente excluídos da sociedade”²².

Mais uma vez vemos a política cultural tomar lugar de destaque como política de ação social. Se, anteriormente, a idéia de uma ação de Estado através de uma política cultural versava sobre a necessidade de uma política de inclusão dos pobres, agora ela atinge mais precisamente seu foco como necessidade de contenção da violência crescente e como meio para a o avanço de um “comunitarismo” que dê conta de um inevitável pluralismo cultural.

Evidentemente, não era este nosso intuito. Arriscamo-nos a dizer que não era mesmo o intuito da proposição geral de política cultural proposta pelo Secretário Marco Aurélio Garcia. Todavia, não podemos nos furtar a reconhecer a importância que políticas voltadas para a cultura ocupam no espaço de ausência de outras áreas de

²¹ SACHS-JEANTET, Céline. *Managing social transformation in Cities. A challenge to social sciences*. Management of Social Transformations (Most), Discussion Papers Series 2, UNESCO, 1995.

²² CUÉLLAR, Javier Pérez de. **Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. 2ª ed. Campinas: Papirus, 1997. p. 316.

atuação do poder público, como a própria assistência social, a educação e a segurança. Infelizmente, devemos reconhecer que por vezes obtivemos apoio a nossas propostas, não apenas por parte dos agentes públicos da SMC, como também da própria população, em razão deste abandono das demais áreas públicas. Mas, se não nos constrangemos em atuar nestes espaços vazios, embora não estivéssemos a serviço destes fins desejados, também não deixamos de renovar um esforço para esclarecer, a partir da ação efetiva do trabalho, que não atuávamos para operar um apaziguamento das tensões sociais causadas pela falta de ocupação de jovens e adultos (desemprego e abandono da escola) ou pela ausência de valores “positivos” transmitidos pela educação (não-violência, combate ao uso de drogas, educação sexual, princípios de cidadania). Também não pretendíamos realizar um “resgate da auto-estima” da população esquecida pelas políticas públicas. Propúnhamos um trabalho de criação estética que operava **através** da arte **pela** arte. E este era o meio e o objetivo final de nossa ação: o processo de construção poética da arte. Nem sempre fomos compreendidos pelos agentes, o que dificultou por vezes nossa atuação, mas, principalmente com o passar dos dois primeiros anos, focamos a compreensão destes aspectos pelos artistas vocacionados que trabalhavam conosco.

1.3 Produção oculta

Creemos ser produtivamente incômoda a escolha do termo **produção oculta** para nomear a criação artística realizada não profissionalmente. Isto porque, ao dizer que uma produção está oculta e que a “des-ocultação” desta produção é desejável, deveremos determinar a quem está oculta esta produção e qual o sentido de sua “des-ocultação”. Evidentemente que, ao relacionar esta produção oculta à produção artística

realizada na periferia, estamos determinando que a necessidade desta produção seja a sua revelação para o público e para a produção da região central da cidade. Não sem motivo, em diversas ocasiões de contato com a população, ao reproduzir o discurso programático da Secretaria Municipal de Cultura, fomos desafiados com o popular jargão: “Oculta para quem, cara pálida?”. Isto posto, percebemos que a escolha deste termo nos dá um amplo espectro de questões a serem avaliadas numa proposição de política cultural que se pretendesse em movimento crítico e contínuo no contato com a realidade da cidade.

Como explicitaremos nos capítulos seguintes, o Programa de Teatro Vocacional (sintomaticamente chamado de Projeto de Teatro Vocacional durante os quatro anos de nossa coordenação, explicitando seu caráter processual de concepção) caracterizou-se, em sua construção e revisão continuada durante os quatro anos da gestão, por qualificar esta produção dita “**oculta**” através do questionamento crítico das concepções poéticas das montagens dos grupos, por fomentar a formação de novos grupos e por criar uma rede de comunicação não horizontal – centro-periferia – e sim radial – cada grupo como um pólo gerador e agregador – entre os grupos da cidade.

Esta concepção de comunicação radial, de certo modo, problematiza os termos usados na formulação do eixo **veiculação e difusão de uma produção oculta na/da cidade**. Isto porque, se optarmos por uma visão horizontalizada da troca centro-periferia, teremos que, inevitavelmente, conjugar duas visões bastante esquemáticas dos objetivos desta troca. Algo que não daria conta da proposta mais vertical do Projeto.

Observando a proposição da troca neste sentido horizontal (a partir de uma leitura não crítica da proposição), poderíamos entender o caráter de desocultamento desta produção como um traço de uma política apenas “assistencialista”, que entende como necessária a viabilização do reconhecimento desta produção por um centro

detentor do conhecimento estético. Ou seja, uma política comprometida com a circulação desta produção no sentido **da** periferia **para** o centro. Uma política cultural que entende a necessidade de um desvelamento, para este centro, de uma produção artística desconhecida e estranha a ele, com o intuito de democratizar a cultura consagrada, canônica, propondo seu intercâmbio com as manifestações populares espontâneas. Ou seja, se a leitura rasa desta proposta revela um comprometimento com o reconhecimento público da produção periférica, ela também aponta para um ideal (ou seja, para algo idealizado) de construção de uma identidade própria da arte na cidade, que mescle o que é consagrado às manifestações mais marginais.

No sentido inverso, mas ainda numa direção horizontal, poderíamos compreender limitadamente este desocultamento como traço embrionário de uma política “iluminista” que antevê a necessidade de levar a cultura, no nosso caso a arte, aonde ela não chega; difundir as manifestações consagradas, assim como seu pensamento gerador, para a periferia desconhecida. Ou seja, propor um intercâmbio no sentido **do** centro **para** a periferia.

Ambas as leituras não devem ser descartadas e guardam ambas expectativas legítimas da política proposta na gestão 2001-2004. Contudo deveremos olhar criticamente para os riscos envolvidos, tanto no olhar apenas “assistencialista” – que pode ser demasiado condescendente e até demagógico – ou apenas “iluminista” – que pode pecar por um centralismo autoritário e elitista, conseqüentemente limitado e ingênuo.

O Projeto de Teatro Vocacional, todavia, conjugou uma formulação que não abandonava os dois aspectos, mas reformulava os sentidos “**periferia-centro/centro-periferia**” num encontro não apenas espacial e pré-determinado, mas crítico. A base para a discussão, doravante, não deveria ser legitimada pela posição da produção da

obra teatral frente ao seu reconhecimento público ou à confluência em si de um referencial consagrado, mas frente à sua coerência estética interna. Mas, para tanto, não podem ser desconsiderados estes dois aspectos – a difusão e a apreciação da obra criada e a confrontação da mesma com conhecimentos sedimentados – como ferramentas importantes para a qualificação e a verticalização da poética das obras teatrais realizadas pelos artistas não-profissionais.

Assim, aprimorando o olhar para os eixos propostos pelo Secretário Marco Aurélio Garcia, percebemos que a adoção do segundo eixo – **veiculação e difusão de uma produção oculta na/da cidade** – deu-nos, por um lado, um norte para estabelecer uma tensão necessária ao questionamento das práticas e expectativas dos grupos não-profissionais ocupantes dos espaços públicos, e, por outro, a consciência da necessidade de refletirmos sobre uma política formulada para a conformação, ou revelação, de uma **identidade cultural**. Ao aceitar a necessidade de uma reflexão crítica a respeito destes aspectos, inscrevemo-nos diretamente no terceiro eixo proposto – **elaboração de um pensamento estético crítico que refletisse as questões mais relevantes do século XX**.

Em relação às expectativas dos grupos vocacionais, a proposição de uma reflexão que revelava não apenas as questões internas ao grupo, mas sua própria veiculação ao século XX (início do século XXI), ou seja, a sua existência e inscrição no contemporâneo, evidenciava um paradigma distinto que realocava a pertinência do teatro não-profissional não em função do teatro profissional, mas em função da própria linguagem teatral. Em relação à proposta de uma política voltada para questões de **identidade cultural**, a indicação de um filtro de reflexão estética nos reposicionava diante de uma elaboração não apenas cultural, mas artística, portanto estrategicamente distante das questões de política social.

2. Diálogo com as Administrações dos Equipamentos e Arte como Crítica da Cultura

Percebemos, desde o início de criação do Núcleo de Teatro Vocacional, a enorme dificuldade que tínhamos em propor ações diferenciadas e críticas dentro dos equipamentos em que atuaríamos (lembrando que estes equipamentos eram parceiros do Departamento de Teatro, mas estavam subordinados a outros Departamentos, como o de Ação Cultural Regionalizada, de Bibliotecas Públicas ou de Bibliotecas Infanto-Juvenis). Esta dificuldade não se refere somente ao estabelecimento de novas ações, por vezes impossibilitadas de efetivarem-se pela máquina pública, extremamente burocratizada e lenta, mas principalmente à tarefa árdua de estabelecermos um diálogo com as proposições já consagradas (porque basicamente inalteradas em diversas gestões) de ação cultural na SMC, ou de estabelecermos comunicação no mutismo criado pelo total acomodamento dos agentes públicos dos equipamentos a uma ausência de proposições. Esta dificuldade diz respeito, portanto, à necessidade de estabelecer um diálogo produtivo com o quadro de funcionários da casa para a real efetivação de nossas propostas.

Mas por que é tão difícil realizar este diálogo? Isto ocorre, no nosso entender, por diversos fatores, dos quais não podemos excluir uma natural antipatia do funcionário de carreira, que permanece no quadro independentemente da gestão, pelo funcionário nomeado em comissão, que normalmente não permanece nas trocas de gestão e ocupa cargos de chefia (e vice-versa). Mas o que nos salta aos olhos é, verdadeiramente, uma dificuldade gerada pela ausência de uma idéia compartilhada do conceito de cultura e de políticas a ela voltadas. E aqui não fazemos defesa, de modo algum, de uma idéia cristalizada de cultura, e sim referimo-nos a uma dificuldade de estabelecermos um diálogo verdadeiro, crítico e conseqüente, a respeito de uma política

cultural desejável, causada pela ausência de termos referenciais, em relação aos quais pudéssemos nos posicionar.

Para que estes termos existissem e pudessem ser evocados, seria necessária a existência de um acúmulo conceitual organizado em práticas sistemáticas de ação cultural no âmbito da Prefeitura e articulados por seus gestores. Infelizmente (principalmente para a população), as sucessivas gestões da área de cultura na cidade não compartilharam entre si idéias programáticas, ao menos conscientes e verbalizadas, que visassem uma progressão acumulativa, ou que vislumbrassem um horizonte para além dos quatro anos de mandato. Na verdade, se o fizeram, no nosso entender, padeceram de uma real continuidade nas gestões posteriores e de um esforço bem sucedido de documentação das práticas implantadas. Muito é perdido ou abandonado nas mudanças da equipe de gestão²³, tradicionalmente formada por funcionários que ocupam cargos em comissão. E o que ocorre é que os funcionários de carreira, no geral, são notadamente funcionários técnico-administrativos, que pouco ou nada entendem da área cultural. Quase nada se investe numa verdadeira formação para estes funcionários e, com isso, as mudanças de gestões se tornam rupturas traumáticas que mais se assemelham, para os que chegam, a expedições de busca em terra arrasada. Por outro lado, os funcionários nomeados nem sempre têm um histórico de acompanhamento do

²³ O caso da criação das Casas de Cultura na gestão Luiza Erundina é exemplar neste sentido. Todo o acúmulo das discussões de implantação das Casas sumiu dos arquivos da SMC. Segundo testemunho de uma funcionária de carreira, na Casa de Cultura Espaço Cultural do Tendal da Lapa, por exemplo, havia sido feito um relato sobre o histórico das utilizações do prédio (um antigo entreposto de carnes) e todas as atividades culturais dos primeiros anos tinham sido organizadas em um arquivo. Esta documentação nunca pode ser localizada por nós. Ela simplesmente desapareceu. Marilena Chauí, em seu livro sobre a gestão (CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural, O Direito à Cultura*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2006), dá conta do desconforto que a proposição das Casas de Cultura causou na estrutura da SMC, explicando, em parte, o descuido subsequente com estes documentos: “Muitos programas das Casas de Cultura (...) não conseguiam viabilizar-se sob o argumento jurídico de que ‘não são cultura’. O que tal declaração significava? Que a lei que criou a SMC restringia as atividades culturais ao campo das belas artes e, por conseguinte, tudo quanto não pertencesse ao escopo destas últimas não seria administrativa e legalmente cultural! (...) somente em 1991, quando finalmente, a assessoria jurídica do Gabinete do(a) Secretário(a) entendeu o que era e o que pretendia a política de Cidadania Cultural, pudemos modificar o ‘campo funcional’ da SMC por meio de um decreto da prefeita, que redefinia a idéia de cultura e o espaço de atuação da Secretaria Municipal de Cultura” Ibid, p. 80.

que estava sendo realizado antes de sua chegada. Muitas vezes, os novos gestores são ou técnicos e artistas da área cultural, que nunca tiveram real relação com a coisa pública, ou políticos que pouco conhecem da área cultural, a exemplo dos funcionários de carreira. Trata-se da, tradicionalmente lembrada, falta de quadros especializados em arte e cultura dentro dos partidos ou do órgão público.

Isto não significa, contudo, que se parta do zero em relação a uma idéia de política cultural a cada nova gestão. O que encontramos são resquícios de discursos consagrados, não articulados conscientemente pelos funcionários ou pela população, mas agregados a idéias mais ou menos comuns sobre cultura, que são amplamente divulgadas nos discursos midiáticos (na televisão, nos jornais, nos discursos políticos mais genéricos, desde aqueles dos membros do executivo e legislativo, até aqueles, tão comuns atualmente, das instituições culturais ligadas a bancos ou empresas de capital privado). Estas idéias, evidentemente, atendem a um posicionamento ideológico específico e aparecem na contramão da proposta que desejávamos implementar.

Iniciar, neste contexto, uma ação cultural dentro dos equipamentos públicos da SMC torna-se, por vezes, algo intermediário entre o início de um diálogo surdo e improdutivo e uma construção de um esquema rígido demais, para abarcar as variantes envolvidas, fundeado no terreno do lugar comum. Lutamos por desarmar ambas as armadilhas na implantação do Projeto, sendo mais ou menos bem sucedidos em uma ou outra ocasião. Tentaremos a seguir explicitar alguns aspectos do nosso entendimento de cultura e a dificuldade de confrontá-los com o já estabelecido (por proposição ou por inércia) na SMC.

2.1 Ecos de uma política cultural

Em um texto de Celso Frateschi redigido logo no início da gestão (e que no primeiro ano de atuação serviu como uma espécie de cartão de visita do Departamento de Teatro), dispõem-se muito claramente os elementos envolvidos nas dificuldades de relação com a administração dos equipamentos. Segundo Frateschi:

Durante muitos anos, as ações do poder público para a área de teatro desenvolvem-se por inércia. As demandas da sociedade civil são acomodadas ao que já existe e nada se propõe de novo. Durante os últimos oito anos²⁴, houve uma capitulação das políticas municipais, transformando os espaços públicos em locais de aluguel sem nenhum critério artístico e social. (...) Uma política de ausência, de retração do governo em relação às decisões de direcionamento de incentivo às produções culturais, gerou uma ocupação dos espaços pela iniciativa privada. O hábito de uma relação “clientelista” com estes espaços públicos deu origem a duas posturas correntes por parte da classe teatral. Por um lado, encontramos uma resistência ao diálogo vinculada a uma antiga política autoritária, associada a uma visão mercantilista da arte, determinada, quase totalmente, pelo seu retorno quantitativo e não qualitativo. Entendemos como natural este receio, com relação à determinação do poder público, porém viemos para deixar claro, através de nossa atuação, que temos uma política conseqüente e ampla para o teatro na cidade. Por outro lado, seremos bastante rígidos com este vício de favorecimento individual aos grupos e

²⁴ Gestões Paulo Maluf e Celso Pitta, consecutivamente.

artistas no seu relacionamento com a atuação pública. É preciso que haja um entendimento da política proposta como uma política para a cidade, e não para espaços isolados.²⁵

Aqui fica claro que não apenas o diálogo com os gestores públicos era difícil, mas que, também, havia certa conformidade, por parte da população e da classe artística (como veremos no capítulo 2), em relação aos vícios de relação com a coisa pública, causados pela ausência de proposições. Mais difícil se tornava nosso diálogo, tendo em vista que não atenderíamos a uma demanda existente, já habituada a certas acepções do equipamento, mas desejávamos criar uma demanda diante de uma nova proposição: que os equipamentos públicos, onde atuaríamos, fossem caracterizados por serem espaços abertos à população que desejasse compartilhar com os artistas contratados, e com os demais artistas vocacionados, de um ambiente de criação semelhante a um **atelier de criação**. Em contraposição à idéia de oficinas profissionalizantes, tecnicistas, compostas por estágios acumulativos, propúnhamos uma formulação pedagógica livre, baseada no encontro dos artistas profissionais com os artistas vocacionados à semelhança de um aprendizado, não de uma profissão, mas de um ofício, servisse ele ou não para a inserção de seus aprendizes no mercado. Definitivamente, o modelo conhecido pela gestão dos equipamentos e pela população, mesmo que não declarado, era baseado nestes princípios de estágios sucessivos e de oficinas modulares voltadas para técnicas específicas. Como a administração sempre esteve preocupada com números de usuários, e a demanda para iniciar um curso de teatro é enorme e renovada a cada semestre, o que ocorria nos equipamentos era um oferecimento contínuo de cursos de Iniciação Teatral. Ao andarmos pelas periferias da cidade, percebemos que existia um sem número de artistas vocacionais, praticamente formados em oficinas de Iniciação. Quando o artista

²⁵ FRATESCHI, Celso. *Secretaria Municipal de Cultura Departamento de Teatro Política Pública 2001*. 2001. Arquivo pessoal.

não suporta mais freqüentar as mesmas oficinas com conteúdos introdutórios à linguagem teatral, ele passava a se oferecer como oficinairo (às vezes voluntário) de oficinas similares. Tratava-se de uma perpetuação de um modelo tecnicista, esvaziado dos conteúdos transgressores e esteticamente elaborados ligados à criação artística propriamente dita.

Versa sobre esta característica o texto que enviamos para as Bibliotecas e Casas de Cultura, em 2003²⁶, quando ainda lidávamos com desentendimentos (se é que um dia os superamos) por parte das coordenações dos equipamentos sobre os reais objetivos do Projeto. Tomamos a liberdade de citá-lo quase na íntegra (com alguns grifos nossos):

SOBRE O TEATRO VOCACIONAL E OS EQUIPAMENTOS
ONDE OCORRE – SÃO PAULO, MARÇO DE 2003.

O que é este tal de Teatro Vocacional?

Basicamente, o Programa de Teatro Vocacional foi criado para incentivar o teatro amador nos bairros da cidade. Nós o chamamos de Teatro Vocacional, e não amador, por duas razões:

Porque é assim que é chamado o teatro amador no resto da América Latina e nós gostamos de considerar a vocação como um desejo, uma vontade de fazer teatro.

Porque o teatro que chamamos amador está passando por um momento de decadência em relação ao que ele já foi no passado: berço para grandes grupos de teatro que modificaram a produção cênica desta cidade e que contribuíram enormemente para o

²⁶ CECCATO, Maria. *Termo de Entendimento para o Teatro Vocacional e os Equipamentos onde ele ocorre*. SMC (material didático) 2003.

compartilhar de reflexões entre o público e os artistas. Assim, consideramos necessário dar uma “chacoalhada” neste conceito.

Por este segundo motivo, nós achamos muito importante realizar este Programa. Pois não basta ceder lugar para as pessoas se expressarem; é preciso permitir que elas tenham acesso às informações artísticas que uma classe privilegiada tem. Temos que preservar a **identidade cultural**²⁷ de cada grupo, mas podemos dividir conhecimentos técnicos com estes indivíduos.

Consideramos, também, que os cidadãos (principalmente os jovens) devem perceber que os espaços públicos foram criados em razão deles e que existem para eles usufruírem de suas possibilidades. Daí a importância de estar realizando este projeto nos equipamentos da SMC.

A expressão através de arte é um direito de todos, e garantir este direito já é razão suficiente para a existência deste projeto. (...)

Mas como trabalhamos nos equipamentos?

Temos uma equipe formada por artistas de teatro de diferentes grupos e lugares da cidade. Estes artistas criam grupos de teatro vocacional com as pessoas da região do equipamento onde trabalha. Neste grupo, ele tenta dividir seus conhecimentos técnicos de artista com os artistas não-profissionais. Achamos que esta forma se aproxima de um **ateliê de criação**, mais do que de um simples curso. **Num curso transmitimos conhecimentos pré-determinados: técnicas de interpretação, iniciação ao teatro,**

²⁷ Vemos o termo novamente evocado.

história do teatro. Nos grupos vocacionais não. O trabalho é contínuo e os conteúdos aparecem a partir de propostas dos próprios participantes. Lógico que quando você trabalha com pessoas que nunca fizeram teatro, no princípio a atividade se parece bastante com um curso de iniciação, mas isto se transforma com a evolução do grupo. (...)

O que podemos fazer conjuntamente?

Todas essas idéias só são exeqüíveis se ocorrerem de comum acordo entre a equipe do teatro vocacional e as direções/coordenações dos equipamentos. Nossa intenção nunca foi realizar uma ingerência nos equipamentos, mas acho que algumas vezes não nos fizemos entender perfeitamente. Por isso, é muito necessário que nos compreendamos bem.

Temos certeza de que não existe vantagem em realizarmos uma ação isolada. Se acreditamos que o teatro pode ser uma porta possível para todo o tipo de conhecimento, não seria nem razoável que ficássemos trabalhando apenas entre nós.

Temos a convicção, também, de que cada um dos trabalhadores desta Secretaria possui suas competências. Nós defendemos as necessidades do teatro, mas precisamos pensar juntos como agregar o maior número possível das ações culturais que empreendemos enquanto Secretaria. Acho que podemos ajudar-nos uns aos outros. O Teatro Vocacional pode usufruir dos acervos das Bibliotecas, as Bibliotecas usufruírem da presença dos jovens do teatro, a Casa de Cultura da ação cultural dos grupos e o Teatro Vocacional da

circulação de conhecimentos artísticos que a Casa proporciona. Precisamos entender que o espaço que devemos compartilhar é muito mais um espaço de pensamento, um lugar abstrato de criação, do que apenas o espaço físico.²⁸

As dificuldades encontradas no encontro com os funcionários dos equipamentos parecem bastante óbvias se formos pensar na velha imagem do funcionário público acomodado e inativo, e poderia parecer ingenuidade nossa expectativa de que este diálogo se efetivasse. Mas tentemos fugir do lugar comum e dos preconceitos em relação à máquina pública. A verdade é que conhecemos nos quatro anos, além destes funcionários já largamente caricaturados, profissionais com uma enorme disposição para o trabalho. Graças a estes a máquina sobrevive, embora todas as condições do entorno nos levem a vislumbrar um futuro de paralisação e falência completa da organização da administração pública. Contudo, deveremos destacar aqui, necessariamente, as dificuldades. Não por pessimismo ou para fazer um exercício catártico de depuração das vicissitudes sofridas, mas porque percebemos nestes entraves aspectos extremamente ideológicos que, se não forem desarmados como pensamento fechado, impedem-nos de olhar mais criticamente para uma ação que se proponha ao diálogo democrático. Tentaremos analisar o que nestes entraves responde a ideários que se mantêm historicamente arraigados, embora não articulados em termos conscientes, na conformação dos serviços públicos, impedindo uma fluidez nas propostas inovadoras. Estes ideários respondem necessariamente a algumas concepções de política cultural que se consolidaram na máquina.

Para tanto, optamos por partir do relato de Marilena Chauí sobre a época em que estive à frente, como Secretária da pasta, da SMC. Usaremos assim a terminologia

²⁸ CECCATO, Maria. *Termo de Entendimento para o Teatro Vocacional e os Equipamentos onde ele ocorre*. SMC (material didático), 2003.

empregada pela filósofa. Para Chauí²⁹, três concepções de política cultural se impetraram nas últimas décadas nos órgãos públicos³⁰.

A primeira é a chamada “cultura oficial de Estado”. Segundo esta concepção, o poder público assume o papel de sujeito cultural, de produtor de cultura. São os dirigentes de Estado que definem suas formas e conteúdos. Geralmente, estas proposições têm o objetivo de reforçar a ideologia oficial e bons exemplos desta prática podem ser encontrados nas ditaduras do Estado Novo e das décadas de 1960/1970. A cultura passa então a operar como instrumento justificador do regime político. A censura, o apoio e financiamento de obras monumentais em louvor às idéias de uma Identidade Nacional, a supervalorização do folclore e o uso das mídias de comunicação de massa para divulgação destas formas e conteúdos são característicos deste tipo de política cultural. O objetivo é glorificar a autoridade de Estado vendendo uma imagem pré-determinada, estereotipada, da cultura nacional para dentro e fora do País.

A segunda concepção é a tradição populista. Foi característica nas políticas culturais do final da década de 1950 e início de 1960. Entende que o órgão público tem um papel pedagógico sobre as massas populares e tende a valorizar a cultura popular em uma contraposição a uma chamada “cultura de elite”. É uma política de separação entre as duas formas de manifestações culturais, a erudita e a popular, tendendo para uma consagração um tanto messiânica das práticas populares como expressão da “cultura

²⁹ CHAUI, Marilena. *Cidadania cultural. O Direito à Cultura*. São Paulo: Editora fundação Perseu Abramo, 2006.

³⁰ Embora, em 2001, a ação mais óbvia no sentido de rearticular ações feitas anteriormente à nossa chegada à SMC, orientadas para um norte mais próximo do nosso Projeto, fosse a busca das proposições efetivadas na gestão Luiza Erundina/ Marilena Chauí, durante nossa coordenação do Projeto, não tivemos contato com nenhum texto relativo à gestão petista anterior. Só pudemos contar com relatos verbais de funcionários e ex-colaboradores e algum material regimentado por lei, mas de difícil acesso nos arquivos da SMC. O Departamento Jurídico da pasta é muito zeloso em relação às normas e às leis regimentais da Prefeitura e, a cada necessidade jurídica (para consulta ou redação de pareceres administrativos), o gestor deve necessariamente pedir auxílio aos procuradores de carreira, que nem sempre disponibilizam materiais. Apenas após o término de nossa coordenação entramos em contato efetivo com estas idéias através de publicações exteriores à SMC.

verdadeira do povo” e que, portanto, deve ser a ele levada como forma de libertação do jugo dominador das culturas de elite. Os órgãos públicos aparecem, deste modo, como agentes de libertação do povo.

Por fim, segundo Chauí, temos a concepção neoliberal, que tem seu momento de entrada nos órgãos públicos no final da década de 1980. Esta concepção diminui a função do Estado no espectro das ações culturais. O papel do Estado tende a se reduzir apenas à legitimação de um patrimônio histórico (que visa à celebração do próprio Estado) e à viabilização de um amplo campo para a entrada de conteúdos e padrões definidos pela cultura de massa e pelo mercado. Este perfil acredita na parceria da iniciativa privada para as ações culturais e a vê como ideal da “cultura administrada”. Suas ações almejam principalmente a quantidade de público atingido e dedicam-se a consagrar o já consagrado pelo mercado, realizando, especialmente, eventos efêmeros, que não visam a uma processualidade ou a um real diálogo de construção com o público.

Embora os termos “neoliberalismo” e “populismo” tenham origens bem distintas e carreguem consigo diversas conotações exteriores à nossa descrição, consideramos adequada a descrição de Chauí através do emprego dos termos para a reflexão crítica das dificuldades de implantação do Projeto Teatro Vocacional junto à Administração Pública. Para tanto, é necessário nos atermos às características gerais associadas por Chauí a cada um dos traços em uma política cultural³¹.

³¹ O termo populismo tem sua origem na Rússia no final do século XIX para designar uma transferência de poder às comunas camponesas e, na mesma época, nos Estados Unidos, para descrever uma política de incentivo à pequena agricultura. O sentido do termo que mais conhecemos é relacionado a certas políticas implementadas na América Latina, na década de 1930, que visavam dissolver os poderes das políticas oligárquicas e ampliar uma industrialização e urbanização destes países. Hoje, o termo é associado pejorativamente aos governos populares de esquerda, na América Latina, como o governo Hugo Chávez, na Venezuela, e Evo Morales, na Bolívia. O termo neoliberalismo é empregado em dois momentos distintos da nossa História recente para doutrinas econômicas diferentes: no começo do século XX, por franceses, alemães e norte-americanos para caracterizar a adaptação dos princípios do liberalismo clássico às exigências de um Estado regulador e assistencialista; e, a partir de 1970, como doutrina econômica que defende a absoluta liberdade de mercado. No caso da descrição de Chauí, aplica-se o segundo significado.

Partindo desta terminologia, quando chegamos na SMC, terminava-se um longo período de oito anos em que uma política cultural com traços neoliberais, como descritos, havia sido a tônica. E aqui é importante salientar que, acreditando que o mercado é o único responsável pelas dinâmicas culturais, os agentes desta política, no âmbito público, viam diminuída a sua função e facilitado o seu trabalho³². A reflexão fora abolida e as escolhas se voltavam para o que já era dado como expressão desejada das manifestações culturais pelos meios de comunicação de massa. Era apenas uma questão de ter ou não ter dinheiro para contratar os artistas consagrados, ou cópias destes, e esperar a alegria da população em receber “o que de melhor a cultura pode oferecer”.

A cópia referida em uma perspectiva qualitativa pautada pela aceitação de mercado é predominante nesta concepção neoliberal. Portanto, não é de se estranhar que ela regesse também as concepções de um ensino nas oficinas culturais oferecidas nos equipamentos. Em relação às oficinas teatrais oferecidas, uma imagem de um teatro amador como cópia do teatro profissional mais comercial se apresentava como parâmetro. Nossa primeira ação, portanto, seria questionar a imagem cristalizada do teatro amador.

2.2 O Teatro Vocacional

Quando o então diretor do Departamento de Teatro, Celso Frateschi, chamou-me para coordenar o Núcleo de Teatro Vocacional, ele tinha uma expectativa em relação ao que, anteriormente, o teatro amador, dentro dos equipamentos da Prefeitura, tinha significado na sua própria formação humana e profissional. Disse ele em entrevista para

³² Vale lembrar que é exatamente esta diminuição de funções que possibilita um discurso de corte de gastos com a máquina pública ao qual estamos acostumados. No lugar de uma qualificação dos funcionários e de uma ampliação de sua atividade em benefício do serviço público, vemos a diminuição de suas ocupações e uma perpetuação de um quadro estável de funcionários inúteis.

mim e para Kil Abreu (Diretor do Departamento de Teatro à época), quando já era Secretário de Cultura:

MARIA – Você chegou a fazer teatro lá na Biblioteca na Rua Catão, ou não?

CELSO – Ah! Lá atrás mesmo! Não, porque não me permitiram. Eu era jovem demais, então tinha que ficar só assistindo. O Lage (Roberto Lage) inclusive era o diretor do Grupo Teatro Amanhã – era o GTA. Era um dos principais grupos amadores da época. (...) Era um grupo muito legal que montava textos do próprio GTA, mas também, por exemplo, Pirandello e uma série de textos legais. E eu assistia e quis entrar no grupo, mas não me deixaram. Nessa época criamos um movimento cultural da zona oeste e eu fazia atividades na Biblioteca: exposições, essas coisas. Mas teatro o Lage ainda não me deixava fazer.

KIL – E o grupo era atrelado a alguma entidade?

CELSO – Não, não era a uma entidade. Eram grêmios. Eu era do Grêmio da Vila Anastácio, do Alexander von Humboldt, e tinha outros grêmios envolvidos de outras escolas da zona oeste. Esses grêmios eram independentes, diferente do grêmio que depois surgiu com a ditadura, que era o Centro Cívico, portanto na época eram grêmios independentes e já eram, de alguma maneira, estimulados por tendências políticas, por alguns partidos políticos de esquerda, na época, já alguns clandestinos, na década de 60 (já 66/67), começa por aí. Eu tinha 13 para 14 anos, por aí. E já era de alguma maneira vinculado ao grêmio. Essa coisa toda aconteceu quando eu

tinha 14 para 15 anos, foi quando me aproximei mais lá da biblioteca Francisco Pati, da Rua Catão, que era uma biblioteca importante para nós. Ainda acho que é hoje para a Lapa, mas na época era muito importante, era o único espaço. Lá tinha muitas apresentações de peças interessantes. Eu vi lá a montagem da Maria Della Costa do “Homens de Papel”.

KIL – Na Biblioteca?

CELSO – Na biblioteca. Lá naquele auditoriozinho, que hoje ninguém fala que quer fazer alguma coisa lá, mas era feito lá. A biblioteca era um espaço onde os grupos profissionais faziam questão de dar uma circulada. E vi coisas muito legais lá. Era um espaço de entrar em contato com peças muito boas, atores bons, trabalhos bons. Era muito legal mesmo. E aí me aproximava. Mas acabei não fazendo teatro nessa época aí.

MARIA – E depois você foi fazer teatro via o quê?

CELSO – O teatro veio como decorrência disso... mas já no Arena. Tinha o grupo de escola, onde eu fazia, mas isso era até antes do GTA, que eram peças... O que foi mesmo que a gente montou? “Morte do Imortal”, do Lauro César Muniz.

KIL – Nossa, já assim? Em qual escola?

CELSO – No Alexander von Humboldt. E aí tinha esse esquema de alugar o salão paroquial para fazer, tinha uma coisa que era um movimento sério do pessoal.³³

³³ SMC, Departamento de Teatro. *Teatro Vocacional, registros e reflexões 2001/2004*. São Paulo, 2004, p. 5-6.

Infelizmente não conseguimos, em três anos e meio, recuperar o auditório da Biblioteca Francisco Pati, que se encontrava e se encontra completamente deteriorado. Mas buscamos nas origens da força que o teatro amador teve na época da juventude de Celso Frateschi o que o diferenciava do teatro amador que era feito em 2001. Além da questão óbvia da inexistência de espaços, dentro da escola e dentro dos espaços públicos, para o seu florescimento, tivemos que olhar criticamente para a forma como este teatro é feito na maioria dos espaços que ele ainda ocupava. A prática corrente de festivais competitivos, com jurados que, no geral, avaliam privilegiadamente a técnica empregada pelos atores e não a sua coerência poética; a comparação com o teatro profissional apenas em termos financeiros ou de especialização e talento de seus criadores; as divisões hierarquizadas entre direção e atuação; a preocupação formal com o esmero de cenários e figurinos, sempre frustrada pelas reais dificuldades financeiras, podem ser alguns dos indícios do estado em que este teatro se encontrava então. O apelo da cópia do teatro mais popularizado (não necessariamente pela frequência de público, mas por sua referência nos meios de comunicação de massa, especialmente a televisão), que é o teatro comercial, diretamente vinculado à forma televisiva, talvez seja o traço mais flagrante de um abandono de formas mais experimentais e transgressoras e dos conteúdos mais críticos, que caracterizavam o teatro amador nas décadas de 1950, 1960 e 1970.

Ainda num texto de Celso Frateschi, de apresentação dos Projetos propostos pelo Departamento em 2001, encontramos:

(...) Além dos Teatros (Distritais), alguns destes equipamentos já constituíram pontos de referência da produção teatral paulistana, como é o caso de algumas Bibliotecas com auditórios, que durante vários anos abrigaram grupos vocacionais de teatro, reconhecidos

por sua excelência. É comum encontrarmos profissionais renomados que tiveram sua iniciação artística dentro destas Bibliotecas, como público e como artista não-profissional. Mas os auditórios das Bibliotecas Públicas e Bibliotecas Infanto-Juvenis, salvo exceções, hoje estão desativados ou ociosos. Devido ao descaso com que as Bibliotecas foram cuidadas nas últimas gestões, não é difícil imaginar que um estabelecimento de difusão cultural que não contava nem com o apoio de uma atualização de acervo, também não teria fôlego para continuar abrigando o teatro vocacional. Ademais, devemos entender que, se houve uma produção de qualidade no teatro não-profissional nestes equipamentos, não foi devido a um esforço isolado desta ou daquela equipe, e sim pela existência de um quadro artístico geral mais favorável ao surgimento destas expressões. Se continuarmos a pensar em espaços isolados, não interferiremos diretamente no quadro geral e esgotaremos nossos esforços rapidamente, não transformando a aridez que nos cerca. A partir de uma proposição conjunta para os equipamentos da SMC, estes lugares voltarão a figurar como pontos de referência da arte e da cultura para sua região.³⁴

Fica claro pelo texto que os Projetos do Departamento de Teatro deveriam ser vistos numa totalidade em que uma ação cultural influenciasse a outra. Isto também salienta a contundência de uma proposta para o encontro real entre o teatro produzido profissionalmente por grupos teatrais, com características mais experimentais e de

³⁴FRATESCHI, Celso. *Secretaria Municipal de Cultura Departamento de Teatro Política Pública 2001*. 2001. Arquivo pessoal.

pesquisa, e os grupos amadores, viabilizando uma troca de mão dupla entre as duas práticas. Esta proposição colocava na pauta dois aspectos que considero importante salientar. Primeiramente, que não desejávamos viabilizar qualquer tipo de atividade teatral e sim uma atividade teatral que se caracterizasse por sua liberdade criativa e por sua reflexão poética e não por um apuro técnico. E, em segundo lugar, que acreditávamos que o teatro profissional também poderia se alimentar da liberdade formal do teatro amador.

Para orientar tal perspectiva, Celso apresentou-nos o livro de Manfred Weckwert³⁵, “Diálogos Sobre a Encenação Teatral”³⁶ e, para desarmar os preconceitos que existem em relação a um teatro amador de má qualidade, passou a chamar este teatro de teatro “vocacional” (nome que ele desgosta até hoje por lembrar algo de vocação profissional e não de vocação como desejo). A concepção de Weckwerth do teatro não-profissional nos deu régua e compasso para a elaboração de todo o Projeto. O primeiro diálogo proposto no livro discute exatamente as relações comparativas entre o teatro não-profissional e o teatro profissional.

Às perguntas propostas pelo personagem:

A – Qual a perspectiva do encenador de teatro não-profissional? Como este encenador deve lidar com as imperfeições técnicas do ator não-profissional? Esta imperfeição não geraria quase como regra que o teatro não-profissional deve situar-se abaixo do nível do teatro profissional? O teatro profissional deve permanecer como modelo?

³⁵ Weckwert, que nasceu em 1929, trabalhou como assistente de Bertolt Brecht após ingressar no Berliner Ensemble em 1951. Depois da morte de Hélène Weigel em 1971, e após dirigir vários trabalhos consagrados e de trabalhos com grupos amadores fora do Berliner, retornou à companhia e tornou-se diretor (intendant) do histórico teatro, ficando lá até 1992.

³⁶ WEKWERTH, M. *Diálogo sobre a Encenação, uma manual de direção teatral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

O personagem B responde ³⁷:

B - Na situação atual³⁸, as vantagens do teatro profissional citadas por você têm suas desvantagens, e as desvantagens do teatro não-profissional, suas vantagens. Importa que cada qual aprenda a utilizar as vantagens em detrimento das desvantagens. Pense-se aqui como é ridícula a aplicação mecânica da fórmula: não há diferença entre teatro não-profissional e teatro profissional. Justamente a aplicação mecânica desta fórmula tolhe o trabalho do ator não-profissional, já que o situa em posição de inferioridade. É esta fórmula, entendida erroneamente, que o faz erguer os olhos com inveja e misticismo para o deus ATOR. É esta fórmula compreendida erroneamente que dirige o seu olhar para a rotina teatral, tão propagada atualmente, em vez de orientá-lo para a realidade. Um disparate. Falemos com alento desta diferença em relação ao teatro profissional. Tentemos tirar proveito precisamente desta diferença.³⁹

Assim sendo, partimos do princípio de que o teatro vocacional deveria referenciar-se em parâmetros diferentes do teatro profissional. Questões como o esmero técnico e a centralidade da cena no talento individual do ator deveriam ser questionadas. Guiávamo-nos, sem dúvida, por uma concepção política que se refletia na ação dos artistas-orientadores. Marilena Chauí chamou a esta idéia política, à sua gestão, de “cidadania cultural”. Na sua definição, tal princípio considera “a cultura como direito

³⁷ Vale a pena salientar que ambos os personagens, A e B, são vozes do próprio Weckwerth.

³⁸ Berlim, 1956.

³⁹ WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a Encenação, uma manual de direção teatral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 24-25.

dos cidadãos, sem confundi-los com as figuras do consumidor ou do contribuinte”⁴⁰. Assim, também nós questionávamos este vínculo da arte unicamente com as relações de consumo. Todavia, esta concepção mercadológica, claramente vinculada às políticas de cultura com traços neoliberais, era a voz mais corrente entre os agentes de políticas públicas com quem tivemos contato.

Mas como se traduz uma visão mercadológica do ensino de teatro nas oficinas culturais, especialmente na concepção que era prática antes de nossa chegada à SMC? Como a visão do teatro amador, como estágio anterior à profissionalização, relaciona-se com estas idéias?

2.3 O direito apenas à inclusão no mercado

Diversos discursos políticos têm sido feitos no sentido de viabilizar a arte como fonte de renda ou como fatia de um mercado potencialmente rentável. Não desejamos desarticular esta idéia (até mesmo porque ela tem garantido que investimentos nunca antes feitos na área de cultura estejam sendo efetivados). Contudo, víamos a necessidade de desarmar um discurso em alguns pontos falaciosos. Falaciosos por quê? Em primeiro lugar, o cidadão deve ter o direito a exercer uma prática poética independentemente de sua inserção ou não no mercado de trabalho, ou da absorção de sua produção pelo mercado. Em segundo lugar, existe uma infinidade de cursos profissionalizantes de teatro que vendem a idéia de que o mercado tem potencial para absorver a todos – o que não é verdade. E, em terceiro lugar, a ilusão desta absorção pelo mercado se dá, via de regra, pelo sonho fetichista do reconhecimento público de talentos individuais (o culto da celebridade e, principalmente, o sonho da fama televisiva).

⁴⁰ CHAUI, Marilena. *Cidadania cultural, O Direito à Cultura*. São Paulo, Editora fundação Perseu Abramo, 2006, p. 69.

O pior: no nosso caso, víamos uma reprodução medíocre destes modelos, já equivocados em sua origem, nos equipamentos públicos da SMC. A reprodução de um parâmetro adotado por cursos particulares, em uma versão mais econômica (menos horas de aula, professores menos qualificados, espaços inadequados), sob a égide da utilidade social de uma formação profissionalizante para jovens, é talvez o subproduto mais enganoso deste modelo. Mas também caracteriza o discurso mais absorvível pelas políticas que haviam sido implementadas em gestões anteriores. Ou seja, os funcionários destes equipamentos, habituados a este discurso, tinham dificuldade de compreender a amplitude de uma proposta diferenciada.

Mas, definitivamente, não corroboraríamos estes equívocos. Nossa perspectiva se aliava à idéia de uma pedagogia livre, não profissionalizante. Idéia que tínhamos a partir do exemplo da formulação de fundação da Escola Livre de Teatro de Santo André, talvez nossa segunda maior influência (depois de Weckwerth) para a elaboração do Projeto.

No Livro “Os Caminhos da Criação: Escola Livre de Santo André: 10 anos”⁴¹, há um texto datado de 1992, que explica alguns princípios de um projeto piloto da Escola (doravante referida apenas por ELT). O texto menciona uma divisão da maioria das escolas de teatro da Grande São Paulo em duas espécies: as que adotam o modelo acadêmico tradicional, equilibrando formação teórica e prática a partir de uma perspectiva mais histórica do que estética, tomando uma posição mais passiva que ativa em relação aos conteúdos, com professores que, geralmente (principalmente na época em que o texto foi escrito), não exercem mais atividades de criação; ou as que visam profissionalizar os alunos, distribuindo certificados, cada vez em menos tempo, a fim de produzir atores descartáveis para o mercado, especialmente o da mídia televisiva. A

⁴¹ SANTO ANDRÉ (SP). SECRETARIA DA CULTURA, ESPORTE E LAZER. *Os Caminhos da Criação: Escola Livre de Teatro, 10 anos*. Santo André: Departamento de Cultura, 2000.

ELT se posicionava, em sua fundação, num parâmetro diferenciado: alcançar a mobilidade de uma oficina cultural, sem perder de vista a perspectiva formacional do aluno, ou seja, focar o crescimento artístico e de instrumentalização do aluno, sem prender-se a obrigações curriculares pré-fixadas.

A palavra “livre” do nome era novamente invocada. A escola é em primeiro lugar um espaço de formação do indivíduo. A dimensão humana deve anteceder a dimensão profissional. Para isso tornar-se realidade, foi preciso desvincular-se das exigências curriculares do Ministério da Educação e Cultura e desobrigar-se de conferir diplomas profissionais. A ELT afastava-se cada vez mais dos padrões normais de ensino teatral e se lançava na busca da experimentação.⁴²

Além da não-cessão de diplomas, o termo “livre” da ELT realoca a sua produção em função de sua vinculação com uma “concepção aberta, antenada com a produção teatral no Brasil e no mundo e de poder vir a ser um centro de pesquisa, incentivador do processo de experimentação artística”.⁴³ Tal perspectiva também alinhava-se com nossas expectativas em relação ao teatro vocacional, ou seja, compartilhar “princípios” estéticos entre o teatro amador e o teatro mais experimental da cena paulistana, como princípios de pesquisa poética e não como princípios técnicos, de treinamento profissionalizante. Assim, na ELT, os mestres são artistas atuantes que compartilham não apenas seus conhecimentos práticos e teóricos acumulados, mas também seus anseios criativos ligados a um projeto próprio de elaboração estética. A figura do professor como artista não é anulada; ela é, antes, essencial. Ela que trará, para o

⁴² SANTO ANDRÉ (SP). SECRETARIA DA CULTURA, ESPORTE E LAZER. *Os Caminhos da Criação: Escola Livre de Teatro, 10 anos*. Santo André: Departamento de Cultura, 2000, p. 9.

⁴³ *Ibidem*, p. 10.

contato com o aprendiz (e também neste termo vemos a referência a um ambiente de atelier), a contundência de um projeto investigativo compartilhado.

Deste modo, o projeto da ELT lançou luzes sobre um anseio nosso: o anseio de romper com uma dicotomia entre o ensino e a prática criativa da arte (tema que aprofundaremos no segundo capítulo desta dissertação). Não é à toa que o termo “artista-orientador”, adotado por nós, surgiu a partir de um texto do mesmo livro (ainda dentro dos princípios de fundação da ELT.).

Além do interesse na experimentação cênica, na pesquisa de linguagens teatrais, o **artista-orientador**⁴⁴ deveria vislumbrar a aprendizagem artística não como um processo tradicional de ensino, mas como um percurso em que o aluno se apropriasse do conhecimento com liberdade de utilizá-lo segundo critérios próprios. O aluno, estimulado a se encarar como produtor de arte, deve adquirir a capacidade de organizar e articular as suas necessidades criativas pessoais.⁴⁵

Este aspecto de uma não-divisão entre o ensino/aprendizagem da arte e a criação artística em si foi adotado de imediato pelo Projeto de Teatro Vocacional e configurou um, entre outros aspectos, de uma visão claramente alinhada a um pensamento crítico e dialético: aspectos de uma política que não dissocia no homem a fruição da produção, a técnica da estética, a estética da política e a forma do conteúdo. E, principalmente, não dissocia processo de produto. Certamente, contribuía para estes primados minha própria formação como atriz.

⁴⁴ Grifo nosso.

⁴⁵ SANTO ANDRÉ (SP). SECRETARIA DA CULTURA, ESPORTE E LAZER. *Os Caminhos da Criação: Escola Livre de Teatro, 10 anos*. Santo André: Departamento de Cultura, 2000, p. 12.

2.4 Influências de Brecht e Benjamin

Tendo sido fundadora e membro da Companhia do Latão⁴⁶ por cinco anos, e uma apreciadora veemente da obra de Bertolt Brecht, trouxe, a exemplo do que esperávamos dos artistas-orientadores, para dentro do Projeto, também minhas inquietações e repertório como artista. A obra e o pensamento de Brecht, sem dúvida, formam um grande eixo condutor dos conceitos evocados pelo Projeto. Mas diferentemente do que se possa imaginar, em momento algum, direcionamos as práticas dos grupos vocacionais para a montagem de textos do autor, ou para a configuração de um teatro de moldes épicos como fora por ele proposto. Tentamos, todavia, coletivizar o pensamento gerador das questões propostas por Brecht, difundir uma atitude proposta por ele frente às necessidades de transformação da realidade social que o cercava e que ainda nos cerca.

Deste modo, cabe-nos explicitar o posicionamento de Brecht frente à compartimentalização dos conhecimentos em razão da hegemonia da forma-mercadoria no âmbito das relações sociais condicionadas pelo mercado.

Uma das características centrais da revolução que Brecht operou no teatro do século XX foi a descoberta de que, para fazer uma arte que realmente articulasse a transformação do homem e das relações sociais que aprisionam as classes trabalhadoras, deveria atuar no cerne das conformações do capital. Como bom marxista, antevia, na configuração dos modos de produção capitalista, o germe de sua negação.

O capitalismo desenvolve práticas que provêm de seu modo de produção e de sua ordem social, que tem por fim sustentá-la ou explorá-la, mas que são também parcialmente revolucionárias

⁴⁶ A Companhia do Latão é um grupo teatral de São Paulo que desenvolve, desde julho de 1997, uma pesquisa artística voltado para a reflexão crítica sobre a sociedade atual. Esse trabalho inclui a encenação de espetáculos, a edição da revista “Vintém”, bem como uma série de experimentos cênicos, musicais e teorizantes. www.companhiadolatao.com.br/html/historia/index.htm

naquilo em que repousam sobre modos de produção capitalistas, é certo, mas em que representam etapas preliminares a modos de produção superiores.

É por isso que devemos estudar essas práticas desenvolvidas pelo capitalismo, para extrair seu valor de uso revolucionário.⁴⁷

A conformação do capital através da forma-mercadoria atinge a arte em sua veiculação, de uma forma ou de outra, mas o faz, na maioria das vezes, sem a consciência dos seus criadores. Negá-la serviria apenas para uma transformação conceitual, teórica, do entendimento destas relações de produção a ela ligadas. Na práxis marxista, revolucionária, interessa a atuação efetiva dentro destas relações para que o acirramento das contradições nelas existentes leve, ao fim e ao cabo, à sua efetiva transformação. E é isto que Brecht faz. Atua no limite da forma-mercadoria, a fim de problematizá-la; é no núcleo desta forma que a sua obra irá intervir. Quando propõe que o conhecimento não deve ser alijado do prazer, e que os mecanismos de produção da ilusão teatral devem ser revelados simultaneamente na produção das representações, está religando dois extremos desarticulados pela imposição da forma-mercadoria: que é a **produção** desvinculada do **consumo**. Ou seja: propõe que a produção do conhecimento seja reunida à fruição, ao consumo do conhecimento (gerador de prazer); que a produção da representação seja reunida à fruição, ao consumo da representação. Assim, a revolução estética em Brecht não se desvincula de uma proposição política.

Tais aspectos, que aparecem em Brecht, embora não necessariamente expressos no Projeto de Teatro Vocacional, perpassam a totalidade de nossa proposição. Uma proposição dialética que não separa ou compartimentaliza áreas de conhecimento e não exclui do aprendizado estético sua filiação política.

⁴⁷ BRECHT, Bertolt. *Sur lé Cinema*. apud PASTA JUNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht. Breve introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986, p.31.

Além de Brecht, alinham-se a este pensamento alguns teóricos da Teoria Crítica e, em especial, Walter Benjamin (ele próprio amigo e colaborador de Brecht). Um dos textos mais importantes de Walter Benjamin, com qual tive contato na Companhia do Latão, foi “O autor como produtor”⁴⁸. E é ele que gostaria de trazer para justificar alguns parâmetros que adotamos na condução do Projeto.

Benjamin defende no texto também uma vinculação indissociável entre a relação com os meios de produção da arte e a conformação da obra em si. Para ele, o artista progressista não deve se furtar a obedecer uma tendência progressista (no caso, a sua associação às causas do proletariado). Ou seja, não basta articular sua obra em função de **conteúdos** progressistas se ele não operar também dentro de uma **forma** progressista. Mas para não ficar em uma discussão sobre a dialética forma-conteúdo, segundo o autor, problemática no período em que o texto foi escrito, ele prefere estabelecer uma relação entre tendência e qualidade. Para ele uma tendência política determina subsequente uma tendência estética, e esta tendência estética, contida na tendência política, determina a qualidade de uma obra. Partindo do princípio da crítica marxista de que as relações sociais são condicionadas pelas relações de produção, ele formula a seguinte pergunta: Como uma obra se situa *dentro* das relações de produção? Ele visa, assim, a função exercida pela obra no interior das relações artísticas de produção de uma época. Se esta função não modifica os meios de produção nos quais está inserida, ela pode ser considerada, apesar de obedecer a uma tendência progressista, tecnicamente⁴⁹ reacionária.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor. Conferência pronunciada no instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de abril de 1934*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I).

⁴⁹ No caso do texto citado, diz Benjamin: “Designei como o conceito de técnica (literária), aquele conceito que torna os produtos literários acessíveis a uma análise imediatamente social, e portanto uma análise materialista”. Ibidem, p. 122. Ou seja, ele se refere à técnica empregada para o tratamento formal do conteúdo.

(...) Também aqui, para o autor como produtor o progresso técnico é um fundamento para o progresso político. Em outros termos: somente a superação daquelas esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais, transforma essa produção em algo de politicamente válido; além disso, as barreiras de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual –, erigidas para separá-las, precisam ser derrubadas conjuntamente.⁵⁰

2.5 A compartimentalização dos conhecimentos

Aqui vemos claramente apontados dois aspectos dificultadores de nosso diálogo com as administrações dos equipamentos da SMC.

Por um lado, uma concepção compartimentalizadora dos conhecimentos relacionados à prática teatral, que tende a ver o ensino das técnicas teatrais como o conhecimento privilegiado a ser transmitido no ensino do teatro em oficinas culturais. Esta visão, como já explicitamos, relaciona-se diretamente a uma visão equivocada da necessidade de uma especialização técnica dos conhecimentos, a fim de alimentar uma expectativa de profissionalização dos cidadãos usuários. Se, de certa forma, esta expectativa atende à visão de uma política cultural como componente de uma política de assistência social, atenuante dos conflitos sociais relacionados à exclusão social, tanto do mercado de trabalho quanto do consumo de bens culturais, de outra forma, esta expectativa atende perfeitamente a um modelo, como definiu Marilena Chauí, neoliberal de política cultural que vê o Estado apenas como reproduzidor dos modelos do mercado.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor. Conferência pronunciada no instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de abril de 1934* in: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I). Pg. 129.

Mas existe um outro risco, relacionado a esta compartimentalização, que atende a uma perspectiva contrária, uma perspectiva politicamente alinhada com idéias de esquerda, mas igualmente equivocada em sua formatação. Esta perspectiva relaciona-se à idéia populista de cultura.

Quando iniciamos o trabalho de implementação do projeto, tivemos, no contato com os administradores dos equipamentos, dois tipos de estranhamentos: o primeiro relativo à perspectiva “neoliberal”, ocorrido no diálogo com os funcionários de carreira, principalmente com os diretores de Bibliotecas, e o segundo, no contato com uma visão “populista” de cultura, principalmente no diálogo com os coordenadores de Casas de Cultura, funcionários nomeados em comissão e representantes, em sua maioria, de indicações políticas.

Neste encontro com as coordenações de Casas de Cultura, tivemos diversos tipos de desentendimentos. Idéias como: o artista-orientador deve ser algum artista da periferia, o artista-orientador deve ser um afro-descendente, o artista-orientador deve ser contratado dentre os voluntários históricos das Casas, que, afinal, são artistas locais; os conteúdos abordados nas oficinas devem se relacionar aos conteúdos ligados às artes populares; as escolhas estéticas devem se dar no espectro das formas da “arte tradicional brasileira”; o artista-orientador deve ser contratado por períodos menores de tempo para que haja uma rotatividade de profissionais e uma maior absorção de artistas desempregados; surgiram no confronto das idéias. Argumentar que os artistas-orientadores eram profissionais, escolhidos no âmbito do teatro experimental de maior qualidade da cidade, eram argumentos rechaçados como expressão de uma visão elitista da arte. E assim, mesmo articulando princípios políticos materialistas, estes coordenadores, como no exemplo de Benjamim, ainda se concentravam no campo

apenas das obras progressistas e não dos meios de produção transformados. Mantinham-se, assim, num espectro não-dialético.

2.6 Relato das dificuldades

Vemos em alguns relatórios de avaliação do Projeto nos diferentes equipamentos (enviados para a diretoria do Departamento de Teatro durante os 3 anos e meio de atuação) exemplos destes dois embates, que se alongaram por todo o período da gestão. Citamos a seguir alguns exemplos.

Ao final de 2001, relatávamos nossas primeiras experiências com as gestões dos equipamentos.

A maior dificuldade que encontramos foi estabelecer um diálogo claro com as coordenações dos equipamentos e com os movimentos culturais de cada região. A falta de costume de um diálogo construtivo, com as contradições características do debate de idéias, aliada à falta de costume de uma proposição objetiva de política cultural, tem dificultado muito nosso trabalho. Acredito, porém, que apesar de nossa decepção por encontrar um enorme empobrecimento da capacidade de elaboração crítica da população em geral, incluindo os funcionários dos equipamentos, em função de anos de abandono do poder público e da ausência de políticas culturais, caminhamos onde o problema se acirra, iniciando um diálogo esquecido entre os equipamentos e estabelecendo um enorme esforço coletivo de trabalharmos integrados. O trabalho é lento, mas temos nos concentrado na criação de bases sólidas para que o trabalho seja incorporado, tanto pelos equipamentos quanto

pela população, tornando-se parte orgânica da rotina de cada região, podendo, assim, estabelecer uma via de mão dupla entre uma produção profissional de qualidade e a chamada produção oculta de cada comunidade.⁵¹

Relendo hoje o texto, parece-nos que ainda tínhamos uma visão ingênua de como estas dificuldades respondiam a características arraigadas nas conformações do poder público municipal das organizações políticas envolvidas na gestão. No início de 2002, um novo texto dá conta da profundidade destas idiosincrasias:

Das dificuldades da atuação do programa de teatro vocacional

O Programa de Teatro Vocacional está, no mês de Maio, completando um ano do início de sua implantação e neste momento achamos necessário fazer uma reflexão sobre as dificuldades que enfrentamos no cotidiano dos equipamentos em que atuamos. (...)

Para a realização do programa decidimos atuar em rede pela cidade estabelecendo parcerias com os equipamentos dos demais departamentos, porque entendemos que este é o “braço” de contato direto da política cultural desta Secretaria com a população. Porém, além das dificuldades de realização de um trabalho que deve ser muito maleável, já que atinge diferentes grupos, em diferentes situações sociais e de realidade de bairro, temos encontrado enorme dificuldade em estabelecer um trabalho coletivo nos equipamentos. Ao estabelecermos parcerias com os demais Departamentos, esperávamos encontrar um objetivo claro, condizente com as diretrizes da política cultural desta gestão, na atuação direta com a

⁵¹ CECCATO, Maria. *Relatório Núcleo de Teatro Vocacional – 2001*. SMC. 2001. Arquivo pessoal.

população. Isto porque, para o bom resultado do programa, não podemos ter um caráter pontual ou eventual, e sim precisamos criar condição de aproximação com a população para incentivar o entendimento do sentido de espaço público. Os profissionais com quem trabalhamos são prestadores de serviço e, por mais que eles se esforcem para manter um contato constante com os grupos formados e os demais membros da comunidade, eles têm atuação limitada pelo fato de não serem, ademais de artistas-orientadores, agentes culturais, produtores e administradores dos espaços. Evidentemente, estas não são as atribuições destes profissionais, embora eles não se neguem a colaborar para a melhor realização de cada atividade, não importando qual a sua designação específica. Mas, na ausência total de pessoas especialmente determinadas para estas funções, a atuação destes profissionais deixará a desejar pelo simples fato de que eles não têm como se desdobrar em todas as funções. De outro lado, é nítido o melindre que é gerado quando algum destes profissionais se aventura em outras funções, quase como se houvesse uma disputa pelo poder, o que realmente não nos interessa de forma alguma.⁵²

Obviamente, não podemos desconsiderar aqui problemas relacionados simplesmente à disputa de poder. Nossa proposição gerava um confronto considerável com a antiga disposição compartimentalizada da SMC, e a integração dos Departamentos era historicamente problemática. Exemplo claro destes conflitos foi

⁵² CECCATO, Maria. *Relatório sobre dificuldades de implantação do Projeto de Teatro Vocacional*. SMC. 2002. Arquivo pessoal.

nossa tentativa de integrar as atividades realizadas nos equipamentos culturais do bairro de Santo Amaro.

Em 2001, ao visitarmos a Biblioteca Presidente Robert Kennedy, sita na Av. João Dias, acabamos por convidar a coordenadora da Casa de Cultura de Santo Amaro (ainda funcionária da gestão anterior) a visitar conosco a Biblioteca e apresentá-la à diretora de lá. A Casa de Cultura ficava do outro lado da avenida; apenas uma faixa de pedestres separava os dois espaços. Ambas as funcionárias trabalhavam na Casa de Cultura e na Biblioteca há pelo menos oito anos e nunca tinham se conhecido! Uma nunca tinha entrado no equipamento coordenado pela outra. Dois anos depois, ao fazermos uma reunião entre o grupo teatral apoiado pela Lei de Fomento – a Cia. Paidéia de Teatro, que fazia uma residência artística na Biblioteca Presidente Robert Kennedy – e a diretora da Biblioteca, a diretora da Biblioteca Infanto-Juvenil Benedito Bastos Barreto (sita a três quadras da Biblioteca Kennedy) e o coordenador da Casa de Cultura de Santo Amaro, houve até mesmo lágrimas. Sentados ao redor de uma mesa, os funcionários alegavam que nunca haviam se encontrado antes: “Isto nunca ocorreu aqui no Bairro!”.

Embora resultante de posicionamentos políticos distintos, o reflexo do encontro de nossas proposições com ambas as perspectivas, a neoliberal e a populista, como mencionamos, gerava dificuldades operacionais muito semelhantes.

Primeiramente, a posição dos funcionários de carreira, diretores e funcionários de Bibliotecas, acomodados às facilidades que uma política caracterizada pela retração das funções do Estado nas políticas públicas causa. O funcionário de carreira, habituado a uma função unicamente administrativa, não consegue articular-se como agente de uma ação cultural e passa a gastar tempo e energia apenas para garantir seu pequeno poder.

Em nossos relatórios (2001/2003), encontramos reportados os seguintes problemas que os funcionários não conseguiam solucionar ou para os quais negavam soluções:

- O espaço designado para a realização das atividades do Teatro Vocacional, os auditórios, em absoluto abandono, encontravam-se degradados e impossibilitavam a sua utilização. O grupo vocacional era obrigado a utilizar outro espaço inadequado, como pátios ou salas de leitura;
- O espaço designado para a realização das atividades do Teatro Vocacional, os auditórios, eram ocupados por outras atividades, “ditas culturais”, como reuniões da Guarda Civil Metropolitana, festas de escolas etc;
- A biblioteca não divulgava as atividades e mantinha as luzes apagadas mesmo quando aberta e em período de uso;
- O(a) diretor(a) da Biblioteca resistia em receber a programação do Circuito Cultural (programação de espetáculos teatrais itinerantes nas Bibliotecas e Casas de Cultura realizados em 2001);
- Programação de atividades teatrais por funcionária de uma Biblioteca (que anteriormente oferecia oficina teatral voluntária no mesmo local) com enfrentamento à artista-orientadora, desrespeito aos horários de trabalho dos grupos e agendamento de atividade teatral profissional;
- Restrições à consulta do acervo da Biblioteca pelos artistas vocacionais;
- Desrespeito aos horários das atividades do Teatro Vocacional. Seguranças do equipamento pressionavam os artistas vocacionais a deixarem o espaço antes do término do horário da atividade.

Reportamos inclusive o caso de um Grupo Vocacional que, por falta de espaço na Biblioteca Dinah Silveira Queiroz, trabalhava na quadra da Escola de Samba

Acadêmicos do Tucuruvi. Em 2003, sem conseguir mais o espaço da quadra emprestado, o grupo passou a ensaiar na rua!

No outro extremo, vemos a relação com os funcionários nomeados como coordenadores das Casas de Cultura, que sistematicamente negavam a função artista-orientador por considerar o Projeto e seus profissionais como representantes de um poder centralizado e elitista. Nos mesmos relatórios encontramos as seguintes dificuldades:

- A não-consideração do artista-orientador como uma pessoa de apoio à atividade teatral da Casa e a recorrente falta de consulta sobre as demais oficinas de teatro que ocorrem no equipamento;
- Resistências à programação do Circuito Cultural (considerada como programação imposta sem consulta à população local);
- Desrespeito aos horários de atividade do Teatro Vocacional, previamente agendados;
- Desrespeito ao profissional artista-orientador;
- Ausência de horário para as atividades do Teatro Vocacional. Falta de comunicação entre a coordenação da Casa de Cultura e o artista-orientador, gerando desencontros de horários de trabalho (incluindo o fechamento de uma Casa de Cultura para reforma em um dia de encontro do Grupo Vocacional sem o conhecimento do artista-orientador);
- Discordância explícita com os objetivos do Projeto Teatro Vocacional, gerando enfrentamento do coordenador da Casa de Cultura com o artista-orientador;
- Atividades teatrais agendadas sem a consulta do artista-orientador.

A partir destes impedimentos nada animadores, tomamos a decisão de sair de pelo menos um equipamento, a Casa de Cultura do M'Boi Mirim (em que os problemas

se ampliavam para o contato com a população, como veremos no capítulo 2). Um exemplo bastante específico de nosso confronto com uma idéia populista de cultura se deu na Casa de Cultura do Butantã. O relatório de novembro de 2003 termina da seguinte forma:

Butantã:

O trabalho do artista-orientador é excelente como diretor e professor, mas tenho minhas dúvidas sobre um excesso de centralização. Temos discordâncias que talvez emperrem o trabalho.(...) Problemas. A coordenadora é a nossa velha conhecida...⁵³

O relatório é um tanto desrespeitoso, mas, depois de dois anos e meio, ao relatar os acontecimentos ao Diretor do Departamento, nós já economizávamos detalhes. Trata-se de uma referência a um problema antigo em relação à Casa de Cultura do Butantã. A coordenadora da Casa, uma excelente pessoa, tinha, contudo, uma visão extremamente populista da cultura. Desde o início do Projeto, desafiou-nos a contratar uma pessoa da região. Nós argumentamos com ela, mas acabamos optando por contratar um antigo voluntário da Casa, que não deixava de ser um bom profissional de teatro, com vasto currículo de ensino. Na época, o diretor Celso Frateschi, inseguro com nossa opção, disse uma frase de extrema importância ao nosso aprendizado como gestora de políticas públicas: “A política boa é aquela que cria tensões, não aquela que apazigua anseios. Devemos criar demandas novas e não apenas atender as existentes.” Efetivamente, comprovamos na efetivação do Projeto esta orientação. E talvez, como aprendizado prático deste mau desejo de agradar a todos, nossa escolha neste caso tenha sido bastante infeliz. Apesar de coordenação e artista-orientador participarem dos mesmos

⁵³ CECCATO, Maria. *Relatório de novembro com avaliação de cada equipamento*. SMC. 2003. Arquivo pessoal.

movimentos sociais do bairro, eles se posicionavam de maneiras antagônicas. Ela visava especialmente uma política voltada para as artes populares e tradicionais, e ele, um teatro extremamente formalizado, de conteúdos não-engajados, pautado num ensino centralizado, funcionando diversas vezes mais como diretor do grupo vocacional do que como artista-orientador. A colisão foi imediata. E, desde então, nossa função resumiu-se a administrar este conflito. A coordenadora chamando o artista-orientador de “reacionário” e o artista-orientador chamando a coordenadora de “stalinista”. Somente no último ano, substituímos o artista-orientador e as relações se apaziguaram, mas nunca houve uma real integração das atividades na Casa. Ficava evidente, portanto, a dificuldade de operar um processo democrático frente às idéias cristalizadas e predeterminadas sobre política cultural não só expressas pelos gestores como também pela própria equipe de artistas-orientadores.

Todavia, os problemas que encontrávamos nos equipamentos, mesmo oriundos de visões política diversas, assemelhavam-se muito. Em novembro de 2003, escrevíamos um relatório mais otimista em relação a alguns espaços, mas monótono em relação a alguns problemas renitentes, donde figurava:

- Desrespeito às atividades agendadas pelo grupo vocacional e ao artista-orientador;
- Agressividade por parte de diretores de Biblioteca e coordenadores de Casa de Cultura com o artista-orientador;
- Utilização por uma diretora de Biblioteca, em monografia para um curso superior, dos dados do Projeto (provavelmente de modo equivocado) sem nunca ter conversado com a artista-orientadora que trabalhava no equipamento que coordenava;

- Interferência artística no trabalho por parte do coordenador de uma Casa de Cultura; falta de espaço para as atividades do Projeto;
- Isolamento do trabalho realizado pelos artistas-orientadores em relação às demais atividades do equipamento.

No final de 2003, planificamos algumas medidas para minimizar os problemas em 2004, optando, por vezes, pela desistência de atuar em espaços onde não encontrávamos apoio nem da SMC nem dos gestores nos próprios equipamentos. O texto que segue faz parte de um documento encaminhado para o Diretor do Departamento de Teatro via ofício:

Considerando que:

1. Estamos terminando 2003 com diversos novos desafios, mas não podemos seguir adiante sem olhar para trás;
2. Somos uma equipe bastante heterogênea de artistas exercendo funções que tocam diversas competências; de um trabalho notadamente pedagógico a uma construção artística propriamente dita, de uma orientação ético-filosófica a uma viabilização da expressão cultural através do teatro para um determinado grupo;
3. Atuamos em duas frentes distintas: a formação de novos grupos e a orientação dos grupos já existentes;
4. A filosofia de ação do Projeto busca exatamente a autonomia de ação por parte da população que procura fazer teatro “vocacionalmente”;

Acreditamos que não será possível aprofundar nossa ação sem um entendimento global das propostas de ação cultural da Secretaria, o

que envolve, necessariamente, nossa relação com os demais Departamentos.

As ações dos Departamentos da Secretaria nos parecem carecer de efetiva integração. Intuímos um tripé de sustentação da ação existente desde o início da atual gestão: Formação, Fomento e Reflexão Crítica. No entanto, a interação entre os projetos não parece contemplar com a devida consciência esse aspecto triangular da política de cultura da Secretaria. Afirmamos isso porque percebemos que grande parte dos problemas que enfrentamos dizem respeito ao não-entendimento ou à desinformação daquilo que efetivamente consiste cada uma das ações culturais que empreendemos e seus vínculos internos. As perspectivas de complementaridade entre as diversas faces da ação cultural da Secretaria são enormes. Não podemos compreender, portanto, que estas perspectivas não se tornem efetivas.

Nossa ação, porém, diferentemente de nossa crença, não sobrevive a esta lacuna de amarração, já que a nossa almejada busca pela autonomia dos grupos só será eficaz se prevermos alguma espécie de abertura dos equipamentos às necessidades de ação do Projeto Teatro Vocacional, visto que:

1. Tivemos raras oportunidades de agendarmos uma programação consistente em teatro para os equipamentos em que atuamos;

2. Não se mostrou viável uma assessoria para os diretores de equipamento com relação a oficinas voltadas para os grupos vocacionais de cada região;
3. Preparamos um excelente levantamento bibliográfico para um acervo especializado em teatro e artes para as bibliotecas, mas nunca obtivemos resposta da viabilidade de uma ação neste sentido;
4. Estamos certos de que a maioria dos diretores de equipamento não deseja e não entende a necessidade de uma assessoria;
5. Por fim, quando realizamos ações de mostras ou festivais, estas ocorrem ou dentro de um formato que o diretor do equipamento entende e nós não concordamos, ou da maneira que acreditamos, mas então ficamos isolados.⁵⁴

Este relatório traz um panorama claro das dificuldades estruturais enfrentadas na implementação desta política. Estas dificuldades, muitas vezes, escapavam à nossa atuação. Contudo, como já dissemos, seguimos as atividades acreditando na viabilidade do nosso diálogo entre equipe e vocacionados e tentando ampliar a esfera dos debates para além da sala de aula/ensaio.

Todavia, seria interessante propor uma aproximação destas dificuldades por um ângulo diferente. Um ângulo, por um lado mais genérico, mas talvez mais pragmático no contato com nossa ação efetiva. Esta perspectiva é dada pela especificidade do estatuto da **arte** enquanto tal. E nos interessa contrapô-la aqui a algumas características

⁵⁴ CECCATO, Maria. *Ofício para Direção do Departamento de Teatro. Perspectivas 2004*. SMC. 24 de novembro 2003. Arquivo pessoal.

da **cultura** como o **inerte cultural**; ou seja, da **cultura** como forma reificada de um produto já distanciado de seu processo de construção dentro da dinâmica social.

2.7 A arte como crítica da cultura

Quem nos introduzirá neste percurso é exatamente Walter Benjamin, a partir do texto “Sobre o Conceito de História”. Diz ele:

Nunca houve monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é tampouco o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.⁵⁵

A radicalidade de Benjamin neste texto é bela. O emprego do termo barbárie como parte constituinte do conceito de cultura põe em cheque, diretamente, o velho conceito “Iluminista” de cultura como meio civilizatório em contraponto à barbárie do homem selvagem. E, ao trazer o termo barbárie para o centro da construção cultural humana, ele a dialetiza – aí num segundo texto, “Experiência e Pobreza”⁵⁶ –, revelando uma condição de “positividade negativa” que também pode ser a ela relacionada. Ou seja, a barbárie como constituinte da dinâmica cultural pode, por um lado, ser vista como forma da violência de uma imposição da cultura dominante e, por outro, como “positividade negativa”, pode impulsionar a construção do humano em sociedade, ao propor o “não-civilizado” como tábula rasa. Assim Benjamin, ao lamentar a perda da experiência como elemento da construção de uma cultura, propõe o que ele chama de “nova barbárie”:

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Porto Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 225.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Porto Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós? A horrível mixórdia de estilos e concepções do mundo do século passado mostrou-nos com tanta clareza aonde esses valores culturais podem nos conduzir⁵⁷ quando a experiência nos é subtraída, hipócrita ou sorrateiramente, que é hoje em dia uma prova de honradez confessar nossa pobreza. Sim, é preferível confessar que essa pobreza de experiência não é mais privada, mas de toda humanidade. Surge, assim, uma nova barbárie.

Barbárie? Sim. Responderemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar nem para direita nem para esquerda.⁵⁸

Escovemos, pois, a história a contrapelo a fim de propor uma nova barbárie. E partamos de um questionamento de certa valoração da cultura como produto, portanto como forma cristalizada da cultura dominante, e não como processo de uma construção coletiva. Teixeira Coelho, no ensaio “Nem tudo é cultura”⁵⁹, lança mão de um conceito empregado pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu, que, se pode parecer pouco matizado por Coelho, parece-nos bastante produtivo para nossa análise. Segundo o sociólogo, a **cultura**, como conhecemos, é impregnada de algo que não é dinâmico, algo que se confunde com a expressão do cultural, mas que em verdade é uma forma morta. Esta forma ele chama de *Habitus*. O *Habitus* é um sistema de posições duráveis,

⁵⁷ Aqui, ele se refere ao século XIX e à 1ª Guerra Mundial.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Porto Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 115-116.

⁵⁹ COELHO NETTO, J. T. *Nem tudo é Cultura*. Texto utilizado na disciplina “A Cultura Flutuante – A Dinâmica Cultural no Novo Século”, oferecida na pós-graduação da ECA-USP, em 2006. Não publicado.

que funcionam como estruturas estruturantes, geradoras de práticas e de representações que podem ser reguláveis sem que este mecanismo de regulação seja consciente a seus atores. Diz Bourdieu:

(...) falar de estratégias de reprodução não é atribuir ao cálculo racional, ou mesmo à intenção estratégica, as práticas através das quais se afirma a tendência dos dominantes, dentro de si mesmos, de perseverar. É lembrar somente que o número de práticas fenomenalmente muito diferentes organizam-se objetivamente, sem ter sido explicitamente concebidas e postas com relação a este fim, de tal modo que essas práticas contribuem para a reprodução do capital possuído. Isto porque essas ações têm por princípio o *habitus*, que tende a reproduzir as condições de sua própria produção, gerando, nos domínios mais diferentes da prática, as estratégias objetivamente coerentes e as características sistemáticas de um modo de reprodução.⁶⁰

O *Habitus*, portanto, insere-se no que chamamos de **cultura** como elemento de perseverança nas disposições das classes dominantes. O *Habitus* é o elemento que naturaliza certas expressões, gestos e idéias do indivíduo ou grupo numa dinâmica social. Ele homogeneiza o gosto e justifica os comportamentos do indivíduo ou do grupo, relacionando-os à cultura. O *Habitus* condiciona o indivíduo ou grupo a “perseverar no seu ser”, ainda que inconscientemente. Mais uma vez, a idéia da **identidade cultural**, a qual devemos responder e identificar. Todavia, não consideremos o *Habitus* apenas como o elemento negativo da **cultura** e a **cultura** como

⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. *La noblesse d'État. Grandes écoles et esprit de corps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989, p. 386. apud: AZEVEDO, Mario Luiz Neves de. *Espaço Social, Campo Social, Habitus e Conceito de Classe Social em Pierre Bourdieu*. Maringá, Revista Espaço Acadêmico, n. 24, Maio 2003.

algo sempre positivo. Este campo é problemático e apenas uma determinação, por hora um tanto maniqueísta, não pode dar conta de todos os aspectos envolvidos. Nossa utilização do termo, contudo, viabiliza o enquadramento do foco de ação, no interior de uma política cultural, em que pretendíamos atuar. Então, o que poderia diferenciar o *Habitus* da cultura no nosso contexto de atuação?

Propomos, para responder esta questão, um entendimento nosso; entendimento este que nos conduziu na elaboração do Projeto de Teatro Vocacional.

Uma diferença é apontada por Teixeira Coelho numa contraposição à expressão “perseverar no seu ser”. Teixeira lembra que Montesquieu, em seu ensaio sobre *o gosto*, afirma ser a primeira obrigação de cada um de nós para consigo próprio a ampliação da esfera de presença de seu ser. O ser deve procurar ampliar sua presença, através das mudanças de lugar, das mudanças das fontes de suas sensações, mudança dos gestos, das roupas. Ou seja, é preciso mudar, mudar sempre. É preciso não perseverar no igual, nas disposições “naturais” que nos são dadas por uma imagem cristalizada de nossa **cultura**. Então o *Habitus* seria uma galvanização (para usar o termo de Benjamin) de algo que, outrora, a dinâmica cultural animou. A **Cultura**, então, não poderia ser vista como produto, como forma fechada e naturalizada, mas sempre como processo dinâmico, como movimento gerado pela necessidade dos indivíduos ou grupos de ampliarem a esfera de presença de seus seres. Evidentemente, a **Cultura** ainda é uma totalidade palpável, evocável. Ela se configura e é reconhecida enquanto forma por todos os seus atores. A sua dinâmica prevê igualmente processo e produto. Contudo, diferentemente do *Habitus*, ela não dissocia um do outro. O *Habitus*, como dissemos, prevê uma adoção inconsciente de alguns gestos, expressões e gostos, como naturais⁶¹,

⁶¹ Podemos ver em Brecht uma recorrência a este tema da naturalização das relações sociais, como equivalente das condições da natureza. O teatro de Brecht trata então de desnaturalizar as relações de dominação entre as classes, muitas vezes ironizando esta concepção:

destituídos de um processo de construção. E aí, mais uma vez, apontamos para a compartimentalização da forma-mercadoria. Resta-nos, então, a tarefa de retirar da **Cultura** (ou numa forma mais dinâmica do termo, **do cultural**) o que é o *Habitus*. Escovar não só a história, mas a **cultura** a contrapelo. Assim teremos o que ainda respira e vive no conjunto de modos e representações que nos são transmitidos como **cultura**.

Em “Sobre o Conceito de História”, Benjamin nos recomenda “arrancar a tradição ao conformismo”. Fixar a imagem do passado como ela se apresenta no momento de perigo, do perigo para as classes vencidas, no momento em que seus desejos serão apagados da História. Devemos, pois, congelar este momento, o momento do confronto, como um quadro, para que possamos apreender deste passado uma reminiscência dos desejos daqueles que foram vencidos pelas classes dominantes. Para ele, a diferença do historiador materialista para os outros historiadores é que o historiador tradicional compreende a história como acúmulo e não como processo dialético. Dialeticamente não devemos ver a evolução unicamente como acúmulo quantitativo, mas também como saltos qualitativos. E é no momento do salto que devemos nos fixar. E, assim, recusar a empatia com os vencedores, com aqueles que ganharam o direito de transmitir sua visão de mundo incorporada ao conformismo que

“**Joana** (falando aos trabalhadores desempregados da Indústria de Carne de Chicago): ‘(...) Aliás, vocês mesmos estão vendo como é precária a felicidade terrena. Ela é inteiramente incerta. A desgraça cai sobre nossas cabeças de repente e sem explicação como a chuva que nos molha sem que ninguém seja culpado. Haveria acaso um responsável pelas suas desgraças?’

BRECHT, Bertolt. *Santa Joana dos Matadouros*. Trad. Roberto Schwartz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Revertendo, dialeticamente, a equação da naturalização das relações, ele irá propor o avanço da técnica às disposições sociais. Ele dizia, a exemplo da técnica em Benjamin, que o domínio da natureza deveria atingir também as relações sociais, ou seja, o progresso técnico revertido em progresso social no sentido revolucionário. “O motivo por que a nova forma de pensamento e de sensibilidade não se impôs ainda às massas está no fato de a classe que deve justamente às ciências a sua supremacia – a burguesia – impedir que as ciências, que foram tão proveitosas na exploração e sujeição da Natureza, se apoderem de outro domínio ainda virgem, o domínio das relações dos homens entre si e no ato de explorar ou subjugar a Natureza.” BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978, p. 106.

habita a tradição. O que é o conformismo, em termos de cultura, senão o *Habitus*, como o define Bourdieu? E o que é **Cultura**, enquanto *Habitus*, senão barbárie?

É evidente que como a cultura é um processo e não um estado, aquilo que num determinado momento histórico é cultura, em outro pode transformar-se em *habitus*, a ser confrontado com nova proposição cultural. Este encaminhamento da discussão leva que se acrescente agora uma pequena precisão à idéia inicial de que toda ação cultural, como instrumento de uma política cultural, trata de criar as condições para que as pessoas atinjam seus fins (no universo da cultura). O acréscimo diz respeito à necessidade de criarem-se as condições para que se inventem fins capazes de permitir a ampliação da esfera de presença do ser, não que conduzam à estagnação desse ser. Cabe aos que forem servidos por essa política a tarefa de inventarem-se os meios e os fins orientados por este objetivo.⁶²

Mas a ação cultural, buscada por uma política cultural da forma como é entendida genericamente pelos equipamentos da SMC, em muito se difere desta visão não-determinista. Os fins, em um momento são preconcebidos, e os meios, em outros momentos, são retirados diretamente do campo do *habitus*. O entendimento de progresso, ou evolução, é-nos dado pelos gestores como fórmula Iluminista, ligada ao historicismo tradicional, ao “Anjo da História”, como cita Benjamin, que é obrigado pela tempestade do progresso a voar sempre para frente, para alcançar um fim, com a visada só no fim. Por mais que os gestores aleguem se orientar por uma liberdade de escolha do cidadão, por uma visão mais processual, existe uma enorme dificuldade

⁶² COELHO NETTO, J. T. *Nem tudo é Cultura*. Texto utilizado na disciplina “A Cultura Flutuante – A Dinâmica Cultural no Novo Século”, oferecida na pós-graduação da ECA-USP, em 2006. Não publicado, p. 22.

metodológica em ater-se à **Cultura** como constituída do **ato**, do **fazer** e não do produto configurado. O **ato** não é mensurável, não pode ser guardado, não pode ser arquivado, nem elevado ao valor de patrimônio. E o **ato** chega aonde quer, não aonde o gestor determina. Assim, os posicionamentos, tanto de Bourdieu quanto de Benjamin, apontam-nos para uma problemática relativa à nossa proposição.

Em primeiro lugar, pelo nosso próprio posicionamento em relação ao que é prefixado como **identidade cultural**. Quer dizer, a articulação de uma idéia de **identidade cultural** dentro de uma formulação de política cultural, pelo que expomos, corre sérios riscos de atuar como valorização do *Habitus* incorporado àquelas manifestações da cultura. Em segundo lugar, porque toda uma visão de cultura que tende a desconectar os produtos culturais de seus processos de elaboração também pode incorrer neste desvio. E assim, ao dialogarmos com nossa proposição dentro da máquina pública, onde estas idéias se misturam, se dissolvem, com a mesma facilidade do sal na água, é tarefa árdua. Como convencer o gestor cultural a valorizar o processo e não o produto? Como viabilizar a recusa da **identidade** que os gestores legam aos cidadãos? Como fazer os gestores perceberem a existência do **ato** em certos processos de criação em contraponto à apresentação do produto que eles esperam?

Mas visemos à segunda definição “positivamente negativa” que Benjamin dá para barbárie. Esta segunda visão, da barbárie como tábula rasa, talvez nos indique um percurso menos labiríntico. E acreditamos que esta visão se vincula diretamente à arte em contraposição à cultura.

A arte é o elemento de instabilidade dentro do espectro agregador da Cultura. Ela surge como inovação, como visada crítica dos processos culturais, ela não pode ser vista apenas como positividade. Quando Karlheinz Stockhausen afirmou polemicamente que o atentado de 11 de setembro era a "maior obra de arte de todos os tempos", ele, ao

mesmo tempo em que chafurdou sua carreira num mar de críticas indignadas, estava articulando a exposição desta negatividade da arte. E se aqui nós lembramos esta afirmação, não é para propor uma política cultural que busque o aspecto destrutivo da arte, ou mesmo uma posição individualista e carregada de “aura” que a arte pode veicular, mas para apontar a dificuldade de se propor uma política que não seja, ingênuo ou autoritariamente, desprovida da consciência desta negatividade. Buscamos aqui o impulso que esta negatividade traz em si, o impulso do desejo do **ato** artístico ao contemplar a tábula rasa da barbárie de Benjamim. Buscamos a arte como processo crítico, capaz de reviver e revelar as reminiscências dos momentos de perigo. A arte não apenas como obra, mas como reflexão aguda. Como conteúdo e forma indissociáveis no relampejar do **ato** de criação.

A arte, assim entendida, não pode figurar como produto cultural, mas unicamente como crítica à cultura. Mas como, então, articular-se no contexto de uma política cultural? Ou, pelo menos, como articular-se no contexto da política cultural que se realizava na SMC e em seus equipamentos?

Tendo em vista esta posição, não podemos, de fato, ser tão rígidos com as dificuldades encontradas. Mas também não podemos ser condescendentes. Apesar de acreditar fortemente que uma política que vise à arte como elemento crítico pode e deve ser implementada, não podemos nos furtar a perguntarmo-nos (baixinho, para que ninguém nos ouça) se não éramos nós que estávamos no lugar errado, principalmente porque as resistências não diziam respeito apenas aos coordenadores dos equipamentos, mas também à população atendida, como veremos adiante.

CAPÍTULO 2

UMA PEDAGOGIA EM BUSCA DO TEATRO COMO AÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO

1. Idéia de Coletivo: O Teatro de Grupo e a Coletivização dos Meios de Produção

Quando iniciamos o Projeto em 2001, nosso objetivo era trabalhar por uma nucleação de artistas nos bairros da cidade. Pretendíamos formar grupos vocacionais e compartilhar com os grupos amadores já existentes o nosso conhecimento do que chamamos teatro de grupo. Acreditávamos que apenas uma forma específica de teatro, tal como é feito nos moldes do grupo teatral, poderia veicular alguns procedimentos que levariam ao que nos referimos como “coletivização dos meios de produção do teatro”. Tal entendimento é caudatário não somente de nossa experiência pessoal como atriz da Companhia do Latão, mas também de uma experiência coletiva que aliava vários artistas contratados como artistas-orientadores do Projeto (vindos de grupos teatrais) e, especialmente, seu propositor (na época, o Diretor do Departamento de Teatro e futuro Secretário de Cultura de São Paulo) Celso Frateschi.⁶³ Idealizávamos um compartilhar entre artistas, vocacionais e profissionais, de algumas características que supúnhamos estarem presentes na conformação dos grupos teatrais a partir do histórico do teatro de

⁶³ A história de Celso Frateschi junto ao teatro de grupo é extensa. Optamos por destacar as passagens mais importantes a partir do verbete em seu nome constante na Enciclopédia de Teatro do Instituto Itaú Cultural, como segue:

Celso Frateschi (São Paulo SP 1952). Ator, diretor e autor. Atuou em 1970 no **Núcleo 2 do Teatro de Arena** de São Paulo. Participa da criação de dezenas de grupos centrados nas técnicas de teatro jornal. (...) A partir de 1975 torna-se figura central da criação e do funcionamento do **Teatro Núcleo Independente**, localizado na Zona Leste de São Paulo, disseminando um teatro de forte característica social na região. Formou diversos conjuntos de atores não profissionais na Casa de Cultura Mazaroppi, também na Zona Leste de São Paulo. Fundou o **Teatro Pequeno**. Em 1989 assume o cargo de secretário de Cultura e, entre 1997 e 1998, o de Esportes e Turismo, junto à Prefeitura Municipal de Santo André. Em 1996 funda, juntamente com o diretor Roberto Lage, o Teatro Ágora Livre, destinado a pesquisa e formação, hoje rebatizado como Ágora, Centro para o Desenvolvimento Teatral. Em 2001 assume a Direção do Departamento de Teatros da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, pelo Partido dos Trabalhadores, PT.

São Paulo: www.itaucultural.org/enciclopediadeteatro/personalidades-biografias/verbeta716, 2007

grupo no Brasil. Esta história não é unívoca, mas decerto, para além dos motivos imediatos que levam os artistas a se agremiarem em torno de um grupo teatral, existe um acúmulo de experiências coletivas, que orientam, mesmo que inconscientemente, os modelos adotados por cada um dos coletivos. Estes modelos não são sempre os mesmos e a nossa crença na possibilidade de compartilhamento de algumas das características presentes pauta-se num possível eixo comum em torno do qual estes modelos se organizam: um eixo que pode ser entendido como ideológico ou político-existencial.

Falamos de um perfil do teatro de grupo no Brasil, e mais especificamente em São Paulo, não é caminhar sobre um plano homogêneo. Apoiávamos-nos, portanto, em uma imagem bastante difusa destes grupos, em que alguns valores marcantes parecem recorrentes: a idéia de que um grupo teatral é um coletivo não-hierárquico em que todos os membros são igualmente responsáveis pela obra produzida; o engajamento do grupo em torno de um ideal maior que a produção das encenações; a possibilidade de produzir uma cena autoral, em que as singularidades dos membros do grupo possam ser expressas nas obras; processos longos de montagem; o reconhecimento da inadequação deste modelo às necessidades do mercado; o apego ao risco como uma consequência da radicalidade artística; o acompanhamento por todos os integrantes de todas as etapas da encenação.

Mas tais valores, no nosso entender, não são e nunca foram exclusividade da opção por uma “profissão de fé” no teatro-arte, em que o teatro de grupo fosse o mosteiro adequado a tais ascetas abnegados. Nem tampouco são privilégio de alguns artistas radicais em seus posicionamentos políticos anticapitalistas (como numa cruzada contra o teatro-mercadoria). A história deste teatro feito em grupo nos mostra que tais conformações, muitas vezes, são contingências das inviabilidades econômicas encontradas por tais coletivos ou pelos artistas que se reúnem nestes para se protegerem

da incerteza de poder exercer seu ofício. E reconhecer isto significa igualmente questionar se o ideal da coletivização dos meios de produção deste teatro também não é um traço incidental e não necessariamente desejado ou construído.

No início de nossa coordenação do Projeto, não tínhamos uma idéia clara de que tais características deveriam ser questionadas na sua efetividade diante da organização de cada grupo teatral. Acreditávamos que o enfrentamento das contradições de cada um destes valores estivesse constantemente na agenda dos grupos, o que não era real. Será, portanto, necessária uma avaliação da condição problemática de cada um destes traços para que entendamos por que a almejada “coletivização dos meios de produção” não era, como idealizávamos, uma pré-condição para o trabalho de criação dos artistas-orientadores que faziam parte de grupos teatrais.

1.1 Valores recorrentes no teatro de grupo

A idéia de que um grupo teatral é um coletivo não-hierárquico em que todos os membros são igualmente responsáveis pela obra produzida e pela função que esta assume surge sob o nome de grupo teatral (não pela primeira vez, mas influenciando grupos que se formaram posteriormente), no Teatro de Arena na década de 1950. Na sua gênese, o Arena se propunha como alternativa poética às encenações de traços naturalistas do Teatro Brasileiro de Comédia, mas não se opunha diretamente ao seu modelo de organização. As características de uma nova forma de organização deste “grupo” surgiram como resposta às inviabilidades econômicas da reprodução do modelo TBC. Embora o grupo funcionasse originalmente como empresa teatral, arrecadando um pequeno capital para pagar funcionários e produzir seus espetáculos, ele agregava seus membros em torno de um ideal de esquerda e não em torno de um pensamento de mercado. Não possuindo a figura de um produtor por trás de suas

empreitadas, o Arena tinha como foco de união de seus artistas, independente da função que ocupassem, uma preocupação com a “função da arte”.

Este conceito de desierarquização das funções irá perpassar de diferentes maneiras os grupos teatrais desde então. Isto não significa que as funções (atuação, direção, dramaturgia), ou a divisão do trabalho, dentro do grupo sejam eliminadas. Apenas temos o desaparecimento da figura do produtor, aquele que financia os projetos, como determinante dos rumos tomados pelo coletivo.

Podemos argumentar, todavia, que este ideal nem sempre é levado à realidade pelo próprio modo de produção no qual o teatro de grupo, embora de maneira problemática, insere-se. Desligado da figura do produtor como condutor dos rumos tomados pelo coletivo, o grupo teatral, ainda sim, deve se submeter a um modo de produção regido pelas demandas de sustentabilidade frente ao mercado. A atuação profissional destes grupos requer estratégias diversas para viver a contradição entre as relações de produção no interior do coletivo e a lógica de produção na qual atua. Em outras palavras, a comercialização da obra poética do grupo teatral como produto consumível irá sempre, de uma forma ou de outra, trazer, para o interior deste, desafios em relação a um projeto diferenciado das relações de produção. Isto pode ser verificado diante de um ideal de desierarquização; por exemplo: na dificuldade em se estabelecer um contato com a mídia que prescindia de um único líder do grupo (geralmente o diretor) ou de um grande talento destacado do coletivo; na dificuldade de se estabelecer uma divisão de remuneração que leve em conta a quantidade de trabalho realizada por cada um e não sua especialização; na dificuldade em se manter condições dignas de trabalho (remuneração sistemática, direitos trabalhistas), uma vez que todos devem ser, a um só tempo, trabalhadores e empreendedores, sem assumirem efetivamente nenhum

dos dois papéis na sua totalidade⁶⁴; na dificuldade das relações de propriedade com um patrimônio construído coletivamente, seja ele material, seja ele relativo ao valor agregado ao nome do grupo etc.

Um segundo valor marcante deste teatro é o engajamento do grupo em torno de um ideal maior que a produção das encenações. Estes ideais podem ir desde uma ideologia política até um ideal mais subjetivo de transformação dos indivíduos que compõem o grupo. A exemplo de uma transformação mais subjetiva, a máxima do “transformar a si mesmo para transformar o mundo” surge como primado nos anos iniciais do Teatro Oficina e inspira diversos outros grupos a partir daí. De todo modo, a encenação é meio para uma transformação de maior espectro. Isto significa dizer que o que une os membros de um grupo teatral não é somente um diapasão de estilo ou um objetivo formal, mas a crença em algo para além da cena, algo ligado à função que a arte assume para seus integrantes.

Todavia, igualmente, poderíamos questionar a realidade em sala de ensaio desta característica. Embora desejássemos crer que este valor é absoluto, devemos confessar certo ceticismo em relação a ele. Se vivêssemos em uma sociedade que considerasse o Teatro como necessidade para sua sobrevivência cultural e houvesse a possibilidade real da absorção dos artistas em um sistema de produções (fossem elas públicas ou privadas), talvez pudéssemos exigir dos artistas deste teatro feito em grupo um comprometimento ideológico. Contudo, frente às atuais contingências econômicas e diante das dificuldades de sobrevivência de grande parte destes artistas através do seu

⁶⁴ Cabe a cada grupo decidir as formas de distribuição dos seus recursos. Muitas vezes, sendo estes quase inexistentes, a manutenção da criação torna-se o foco financeiro principal do grupo, ficando os trabalhadores sem remuneração. Em outros casos, por ser um “empreendimento” deficitário, não há possibilidade de sustentar sua continuidade e a dissolução ou desarticulação temporária se faz mister. Quando algum financiamento acordado ou cachê tratado atrasa, o grupo não tem como manter os integrantes remunerados. Isto indica que a condição de “trabalhador” do grupo teatral é sistematicamente questionada pela sua inviável manutenção; a condição de empreendedor é repetidamente confrontada pela iminência do fracasso financeiro do empreendimento. Ao fim e ao cabo, sobrevive ao grupo teatral aquele integrante que consegue manter-se financeiramente independente do mesmo.

ofício, não podemos garantir nem ao menos que eles se aliem a este teatro para “transformarem a si mesmos”. Por vezes é imperioso se unir a um grupo pela simples razão de poder exercer seu ofício e, mesmo exercendo-o com propósitos artísticos legítimos, submeter-se a conformações passíveis de serem consumidas como mercadoria em algum âmbito do mercado cultural. A sobrevivência do artista e do próprio grupo está condicionada a esta estrutura mais ampla.

Outro aspecto que citamos é a possibilidade de produzir uma cena autoral em que as singularidades dos membros do grupo possam ser expressas nas obras, sem a obrigatoriedade de assumir um compromisso de engajamento político maior, seja ele partidário, seja ele existencial. A razão do surgimento deste vetor no panorama de teatro de grupo pode ser entendida como resposta a um momento específico da cena brasileira. Em meados da década de 1970, diversas equipes teatrais (Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pod Minoga, Teatro Ventoforte, Grupo Teatro Mambembe, Teatro do Ornitórrinco, entre outros) passam a pôr em cena questões mais cotidianas de seus membros, dando novo vigor à encenação, que, embora não protestasse diretamente contra a ditadura (eram os piores anos da repressão), constituía-se como uma possibilidade de arejamento às duras restrições do período. A revelação do inacabamento e da provisoriedade da encenação também foram contribuições destes grupos. Este aparente “descompromisso” com a transformação do mundo, na verdade, vem ao encontro de um compromisso com a própria vivência dos integrantes dos grupos. Algo como um retorno à simplicidade, ao ato de perscrutar dúvidas e questões que se mantinham na base de outros temas mais amplos.

Para nós, a revelação de uma precariedade na produção das obras teatrais dos grupos, um desnudar das formas de organização desta produção na cena, mesmo que enunciado com vistas a um objetivo mais imediato, mostra-se claramente político.

Talvez não fosse horizonte para estes grupos uma transformação mais radical do cenário político brasileiro (não por falta de desejo, mas por impossibilidade); todavia, a estratégia formal alcançada nos parece extremamente interessante neste sentido e isso justifica sua coexistência com os outros valores enunciados, estando presente até hoje em diversos grupos em atividade.

Processos longos de montagem também figuram entre as características comuns ao teatro de grupo. Estes processos são, muitas vezes, apoiados no treinamento do ator e na pesquisa teórica de conteúdos para cena, buscando um “burilamento” formal e de conteúdo, e a adequação dos mesmos aos desejos dos integrantes. Muito deste entendimento do treinamento do ator como essência da cena no teatro de grupo no Brasil deve-se às visitas realizadas, no final da década de 1980, por Eugênio Barba e os grupos Odin Theatret e Farfa e Tásabile, criando-se focos do chamado “teatro antropológico”, especialmente em Campinas e Londrina.

Podemos citar ainda o reconhecimento da inadequação deste modelo às necessidades do mercado de entretenimento e a imprescindível busca de outros aliados, entre as instituições culturais e o poder público, para a sustentação deste modo do fazer teatral como traço do teatro de grupo. Este aspecto tornou-se cada vez mais constituinte do que chamamos teatro de grupo a partir da primeira metade da década de 1990, através da confrontação deste modo de fazer teatro pelos seus próprios representantes. Nesta época, é criado o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, que existiu até 1997.

O Movimento foi organizado a partir de grupos jovens insatisfeitos e alguns poucos grupos com mais de 10 anos, como era o caso da Tribo de Atuadores Oi Nóis Aqui Traveiz (RS), Ventoforte (SP) e Imbuça (SE). Em 1990 é organizado o “encontro zerinho”. Este primeiro encontro gerou mais dois, o I e o II Encontro Brasileiro de Teatro de Grupo, organizados pelo Grupo Fora do Sério, em Ribeirão Preto. Outros

encontros ocorreram no mesmo período e em lugares distintos. Em Belo Horizonte, em 1990, o Grupo Galpão organizou o I Festival Internacional de Teatro de Rua, Festin, que discutiu caminhos para o teatro de grupo. Em 1993, o Grupo Oikoveva realizou o Festival Teatro D'Outras Terras em Petrópolis, com duração de 6 meses, em que grupos de teatro realizavam oficinas, espetáculos, seminários e conduziam debates sobre temas problemáticos do teatro de grupo.

Em 1997, a Cooperativa Paulista de Teatro organizou a Mostra de Teatro de Grupo, realizando o último encontro do Movimento de Teatro de Grupo. O Movimento findou devido à dificuldade de manter-se sem apoio institucional num país das dimensões do nosso. Os encontros nacionais eram financiados pelos grupos e voltados quase que exclusivamente para eles.

Em 1998, outro forte passo rumo a uma reflexão sobre a relação “mercado/grupo de teatro” é dado pelo início do Movimento Arte Contra a Barbárie. O movimento surge a partir da reunião de alguns grupos teatrais com o objetivo de discutir e promover mudanças em questões ligadas à política cultural. Sua primeira manifestação pública foi um ataque à forma de política cultural proposta pela Lei Rouanet, publicado em diversos órgãos de imprensa sob a forma de um Manifesto: o “Manifesto Arte Contra a Barbárie” (à sua primeira versão seguiram-se outras no decorrer da existência do Movimento). Será o movimento que elaborará a Lei Municipal de Fomento ao Teatro, LEI nº 13.279, proposta na Câmara pelo então vereador Vicente Cândido e aprovada em 8 de janeiro de 2002. A Lei Municipal de Fomento ao Teatro passa a garantir em larga escala, se não a sustentabilidade dos grupos, um processo de questionamento sobre as alternativas de uma sobrevivência descolada do mercado.

Em 2004 é fundado o Redemoinho – Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral. Trata-se de uma associação brasileira de grupos,

composta por 56 coletivos, que mantêm ou disputam espaços de criação, compartilhamento e pesquisa teatral (o que se chama comumente de “sede”). Funcionou até o seu terceiro encontro em 2006, em Campinas, no Barracão Teatro (os dois primeiros encontros foram realizados em Belo Horizonte no Galpão Cine-Horto do Grupo Galpão), como rede, passando, a partir deste encontro, a atuar como movimento político cujos representantes, eleitos, têm a tarefa de atuar na cena pública e política. O movimento tem dimensão nacional.

Embora tentando traçar um caminho diverso ao da lógica da mercadoria, este teatro, não raras vezes, deve se render às contradições já apontadas, ao manter-se na fronteira do mercado. Deste modo, pensemos criticamente outro traço de primeira importância do teatro de grupo: o apego ao risco como uma consequência da radicalidade artística; ou seja, a pesquisa e a experimentação de uma poética que dialogue de modo crítico com o que está estabelecido no universo da cultura. Estamos, portanto, afirmando que esta radicalidade é um procedimento na contramão de uma mercantilização da obra. Todavia, esta obra é sim inserida num rudimentar espaço de comercialização (espaço que não poderíamos chamar de “mercado” simplesmente, pois é, muitas vezes, financeiramente deficitário e envolve um número relativamente pequeno de pessoas em termos de público consumidor) e isto indica um paradoxo vivido cotidianamente pelos grupos. Evidentemente, o objetivo desta comercialização não é a obtenção de lucro e nem sua absorção em larga escala pela indústria cultural. Mas não podemos negar que alguns dos aspectos de uma conversão da obra em objeto de consumo acabam por infiltrar-se na lógica de sua produção. Como o modo de produção vigente impera nas mínimas relações de troca que se estabelece entre a obra e o público, esta produção – não se abstendo de vender ingressos, de esperar os consumidores, de divulgar sua existência na mídia, de pleitear patrocínios e

financiamentos – acaba por estabelecer-se dentro de certos limites de segurança. Neste contexto questionamos se este apego ao risco não é facilmente esquecido no dia-a-dia, quando os integrantes dos grupos equilibram-se entre a necessidade de sobrevivência e a demanda de suas criações.

1.2 Identidade

O apego ao risco irá tocar agudamente num ponto de importância para nós que é a conformação de uma **identidade** de grupo. Isto porque a idéia do risco, vivido no diálogo crítico com o que está estabelecido no universo da cultura, está relacionada a um grau de inacabamento desta **identidade** grupal. Configura um perseguir contínuo, em assíntota, desta **identidade**, sem nunca chegar a nomeá-la, a conformá-la em definitivo. Algo que nos lembra a própria posição problemática que a arte assume no universo da cultura; ou seja, no momento em que a arte se conforma como produto cultural, ela perde, em parte, o que lhe garante a agudez crítica à própria cultura. Neste aspecto, o grupo que assume como elemento cultural sua própria **identidade**, diante do consumo ou do uso cultural de sua produção, pode iniciar sua reprodução acrítica. Ou seja, no momento em que se determina uma forma ou uma conformação específica de tal ou tal grupo (um modo de fazer do “Oficina”, um modo de fazer do “TAPA”, um modo de fazer do “Latão” etc.), o grupo passa a sofrer a ameaça de sua absorção no modo de produção vigente apenas como mercadoria que precisa ser reproduzida à custa de sua própria sobrevivência (como sobrevida esvaziada da sua pungência crítica ou como falência diante das suas necessidades financeiras).

O problema da **identidade** grupal, todavia, não se resume apenas ao grupo teatral e relaciona-se com questões inerentes a todo coletivo humano que se pretenda

reconhecer como tal. Trata-se do desafio do “viver-junto”⁶⁵. Segundo o filósofo Peter Pál Pelbart⁶⁶, sofreremos da dominação pela imagem do “**império do um**”. Temos dificuldade em conceber um viver comum que alie os “ritmos individuais” com uma “vida comum”. Somos normalmente impelidos a adotar os extremos de uma equação que tem por um lado a perspectiva da negação ao ritmo comum, ou seja, a solidão, e, por outro, a adesão plena a este ritmo, levando a uma coerção coletivista. A idéia de “algo comum” que nos une vem ao encontro de uma idéia de “formação identitária reconhecível”. Só posso integrar algo que reconheço e nomeio como minha própria **identidade**; ou seja: ou mantenho minha **identidade** solitária ou adoto uma **identidade** frente ao mundo (teoricamente mais ampla), mesmo que esta dilua minha **identidade** singular em algo maior e mais forte. É esta **identidade** que assume o aspecto do **um**. Não conseguimos conceber facilmente uma composição que seja formada pela adição de **uns**, isto é, que assuma a forma final de **um + um + um + um**. Podemos entender a soma das unidades como resultado final, em que todos se transformam em um novo valor, ou a dissolução de todos os fatores numa única unidade. A isto que Pelbart chama de “**império do um**”. Este **um** da dominação das singularidades por uma “formação identitária reconhecível”.

O mais importante, no nosso contexto, é reconhecer que este **um** pode ou não ser relacionado, no grupo teatral, a **um** integrante do coletivo. Pode ser a chamada identidade grupal reconhecida na “forma de fazer de tal grupo”, mas pode também ser adotado como a direção estética por um dos elementos, mais comumente incorporada pelo encenador. O efeito mais claro desta adoção pelo encenador é perceber que a

⁶⁵ Este termo é usado por Roland Barthes em BARTHES, Roland. *Comment vivre-ensemble: Cours et séminaires au Collège de France*. Paris: Seuil Imec, 2002.

⁶⁶ PÁL PELBART, Peter. *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*. São Paulo: www.itaucultural.org/proximoato, 2006.

identidade nomeada do grupo (a identidade “Oficina”, “TAPA”, “Latão” etc.) é prerrogativa da permanência do encenador nestes agrupamentos.

Assim, a **identidade** do grupo, reificada no seu contato com o consumo, tende também assim a adotar um valor unitário. No lugar da **identidade** inacabada – aberta às constantes transformações –, de uma **identidade** plural – composta na dinâmica do encontro entre os diferentes artistas que compõem o grupo e por isso configurada no equilíbrio fugaz da constituição de cada obra –, temos uma **identidade** unitária, rígida e facilmente codificada no universo do consumo e do uso cultural. Isto significa que, por condição dos modos de produção, esta **identidade** tende a ser reconhecida como unidade em torno de uma forma e de uma autoria. A autoria, aliada indistintamente às opções formais de cada obra, torna-se, portanto, o centro de uma discussão sobre **identidade**.

Por isso é comum o modo de fazer de tal grupo ser associado a certo tipo de encaminhamento do processo de criação pelo qual responde, muitas vezes, e sob o consentimento de todo o grupo, o encenador. Isto significa dizer que a autoria acaba por orbitar em torno da presença deste encenador específico, mesmo que este não seja o acordo firmado no projeto inicial do grupo, normalmente atento às questões de uma coletividade na autoria. Rosyane Trotta, pesquisadora teatral que tem se dedicado ao estudo do teatro de grupo, descreve esta condição paradoxal caracterizando-a como afastamento da dimensão conceitual do teatro de grupo;

Uma categoria como “teatro de grupo” reúne diversidades – daí a fertilidade com que se oferece para estudo – mas não pode ser confundida com a noção de grupo e de companhia. Na medida em que *grupo* se torna um valor no mercado teatral, perde-se sua dimensão conceitual – uma vez que o termo passa a ser

indistintamente aplicado e pode admitir uma razão social assinada por um diretor.⁶⁷

A dimensão conceitual, deste modo, é ameaçada cada vez que o eixo assintético da **identidade** grupal se aproxima demasiado da noção de uma razão social, afirmando-se como uma “formação identitária reconhecível”. Ora, é quase uma contradição afirmar que a **identidade** deste teatro de grupo configura-se por um desapego à **identidade** afirmativa de cada grupo. Ou seria apenas uma questão de considerarmos uma morte anunciada desta dimensão conceitual a longo prazo, na medida em que este grupo se insira, mesmo que pela porta de trás, no frágil mercado teatral?

E o que dizer de um teatro que reivindica para si o risco de uma **identidade plural** ou **coletiva** (se é que podemos forjar estes termos), sob alegação de uma autoria coletiva das encenações? O que dizer, por exemplo, de uma insistência na idéia de um “processo colaborativo” em que todos (pelo menos na teoria) mantêm suas funções definidas, mas colaboram na composição da encenação?

Trotta complementa, em seu texto, a descrição desta modalidade coletiva de criação. Para ela, a função do ator deste teatro, um ator-autor, é definida pela dinâmica do processo de criação. Independe da presença ou não de trabalhadores em funções específicas, como dramaturgia ou direção, ou da presença de um texto na base da encenação. Ela é definida pela concepção do teatro como lugar de uma pluralidade autoral e pela renúncia do espetáculo como unidade construída por uma função singular.

A noção de espetáculo como unidade corresponde a uma configuração piramidal em cujo topo está o autor do espetáculo, cuja função concentra a concepção da obra e centraliza as relações chamando para si cada elemento e cada criador, que mantêm com

⁶⁷ TROTTA, Rosyane. *Grupo e Autoralidade*._Texto não publicado, produzido no 4ª Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2006, p. 2.

ele um diálogo privado e exclusivo. A noção de pluralidade, ao contrário, postula a autonomia dos discursos artísticos, sem que haja predomínio de um elemento sobre os demais: o encenador, ao invés de soldar os elementos em uma unidade de estilo e um sentido comum, promove o afastamento entre eles.⁶⁸

Como possibilidade para além da autoria como “unidade” ou como “pluralidade”, Trotta descreve uma “coletividade” da autoria, resultado do diálogo e do conflito entre as diferenças. Para a pesquisadora, a coletivização da autoria é promovida num espaço que se estabelece como território existencial coletivo, na produção de uma subjetividade igualmente coletiva, na nomeação de um “nós-autores”.

Teoricamente o teatro de grupo seria a modalidade organizativa mais propícia ao exercício de um modo coletivo de criação, mas apenas se admitirmos que o conceito “teatro de grupo” tem uma motivação político-existencial que antecede a obra e se instaura na fundação do coletivo-autor.⁶⁹

Mas qual a efetividade da fundação de um coletivo-autor nos chamados grupos teatrais? Ela de fato está presente em todos os coletivos? E qual o entendimento destas questões no interior dos grupos? Qual a percepção das contradições apontadas até agora?

Sabemos que o enfrentamento destas questões no cotidiano da criação é difícil e nem sempre é colocado como prioridade nos grupos. Todavia, salientamos a necessidade de reconhecer que a constituição do teatro de grupo como alternativa político-existencial se constitui de um movimento coletivo construído no cotidiano do enfrentamento destas contradições e que as estratégias adotadas por cada coletivo não

⁶⁸ Idem, *ibidem*, p. 2.

⁶⁹ Idem, *ibidem*.

são respostas fechadas em si, mas dialogam com o todo do movimento. Diante desta premissa, da motivação político-existencial, não podemos negar à grande maioria dos grupos teatrais que fazem “teatro de grupo” a prerrogativa da boa-fé. Ou seja, não podemos dizer que esta motivação não seja legítima e nem deixar de reconhecer os esforços de cada coletivo para manter-se fiel a ela na busca da fundação de um coletivo-autor. Assim, se pretendíamos dividir com os grupos vocacionais os traços deste teatro, precisávamos partir de dois pontos:

- 1) O entendimento da necessidade de rever as estratégias adotadas por cada artista-orientador, no cotidiano do grupo teatral, que integrava como aspecto de uma dinâmica coletiva de aprendizado;
- 2) A necessidade de rever, e se possível, tentar definir mais precisamente, o que era a almejada “coletivização dos meios de produção”.

1.3 Coletivização dos meios de produção

Por fim, temos como traço comum do teatro de grupo o acompanhamento por todos os integrantes de todas as etapas da encenação, desde os estudos prévios até as necessidades técnicas da encenação em si, podendo estas funções, muitas vezes, serem divididas entre os integrantes do próprio grupo. Este aspecto está diretamente relacionado a um ideal de coletivização dos meios de produção entre todos os artistas. E este é o conceito de base na proposição do Teatro Vocacional. Talvez, mais que todas as outras características de um teatro de grupo, seja esta a que verdadeiramente nos interessa. E é esta que esperávamos que os artistas-orientadores, a grande maioria artistas deste teatro, trouxessem às suas práticas em sala de aula/ensaio do Projeto. Mas como se dá efetivamente esta coletivização no interior dos grupos teatrais?

Definamos, então, o que entendemos por “coletivização dos meios de produção”.

O conceito de “meios de produção” foi forjado diante de um modo de produção industrial e é a base para o entendimento da Teoria do Capital de Marx. Isto indica que sua simples transposição para o universo que tratamos é insuficiente e inadequada. Devemos, portanto, elucidar outros pontos da teoria marxista e tentar contextualizar os conceitos. Assim, arriscar-nos-emos a descrever os “meios de produção”, senão para definir corretamente os termos, pelo menos para esclarecer o nosso entendimento, à época da coordenação do Projeto, do significado desta coletivização.

Na acepção clássica marxista, os meios de produção são os objetos ou matérias-primas sobre os quais se trabalha e o conjunto de coisas que se interpõe entre o trabalhador e este objeto, ou seja, o conjunto de ferramentas e condições concretas com as quais este trabalhador deve lidar para agir sobre o objeto.

Conjuntamente a esta definição, Marx nomeia, dentro do universo da produção industrial, o que é uma “divisão técnica do trabalho”; ou seja, dentro de um mesmo processo de produção existem diferentes tarefas ou trabalhos a serem realizados por diferentes indivíduos ou grupos.

O que nos interessa diante destes dois conceitos são as relações de produção que se estabelecem neste processo: o trabalho realizado, através dos meios de produção, em uma divisão técnica específica. O processo de trabalho que analisamos é um processo cooperativo, ou seja, é realizado por um grupo de trabalhadores exigindo uma divisão técnica que muitas vezes demanda uma direção. Marx assim define:

(...) trabalhos nos quais cooperam muitos indivíduos a coesão e a unidade do processo se personificam, necessariamente, em uma vontade de mando e em funções que não afetam aos trabalhos

parciais, mas à atividade total da oficina, como ocorre com o regente de orquestra.⁷⁰

A primeira questão que se coloca para nós, apontada por Marx ao dirigir-se a um processo de produção mais amplo, diz respeito aos efeitos desta divisão técnica:

Todo o processo baseado na cooperação em grande escala implica, portanto, que os trabalhadores individuais percam o controle e o domínio do processo de trabalho. Produz-se, assim, uma separação entre o trabalho individual e o conjunto do processo de trabalho. Quem põe em marcha este processo já não é o trabalhador individual mas o trabalhador coletivo que exige, como um de seus elementos, um grupo de trabalhadores que execute funções de direção e controle do processo de produção, a par da função de direção e controle do processo de trabalho em seu conjunto.⁷¹

Isto nos indica que há uma distinção, numa cooperação mais ampla, entre os trabalhadores diretos, que atuam sobre o objeto de trabalho, e os trabalhadores indiretos, que têm uma função de coordenação dos demais trabalhadores. Obviamente, o trabalho de construção de uma obra poética nos grupos teatrais não pode ser considerado uma produção em larga escala e nem podemos defender uma alienação do trabalhador em relação a seu trabalho. Os trabalhadores do teatro são praticamente todos trabalhadores diretos, embora se estabeleça a necessidade de uma regência efetiva do processo como um todo. Mas estes conceitos nos darão pistas interessantes para a análise dos objetivos do Projeto.

⁷⁰ MARX, Karl. *O Capital*. Livro III. In: HARNECKER, Marta. *Os Conceitos Elementais do Materialismo Histórico*. (s.n.) 1ª edição em português, 1973, p. 42.

⁷¹ HARNECKER, Marta. *Os Conceitos Elementais do Materialismo Histórico*. (s.n.) 1ª edição em português, 1973, p. 43.

Continuando a descrição de Marx, há uma diferenciação entre um processo de cooperação em que os trabalhadores diretos ainda têm domínio sobre seus meios de trabalho, ou seja, suas ferramentas de trabalho, e um processo em os trabalhadores já não têm domínio sobre os mesmos e são antes dominados por eles. Na produção industrial, isto fica bastante claro ao pensarmos na máquina como regente dos ritmos humanos no trabalho. No nosso caso, é quase óbvio que os trabalhadores ainda têm domínio sobre suas técnicas e ferramentas (será?). A forma de controle e domínio que este trabalhador tem sobre os meios de trabalho em particular e sobre o processo de trabalho em geral é chamada de “relação técnica de produção”. É na relação técnica de produção, a qual se estabelece na relação de produção no interior do grupo teatral, que, a nosso ver, encontra-se a questão problemática que queríamos abordar quando nos referimos sobre a “coletivização dos meios de produção”.

Para Marx, o problema se coloca nas relações de propriedade dos meios de produção (relações sociais de produção). Tem a “posse efetiva” dos meios de produção aquele que pode colocá-los em ação. Isto significa que somente aquele que pode pôr em marcha o processo de produção e usufruir dos seus produtos é possuidor efetivo dos meios de produção.

Esta análise não pode manter-se somente nas relações internas do grupo teatral, assim como não se mantém somente no interior das fábricas em Marx. As relações sociais de produção são amplas e dizem respeito a todo o sistema ou modo de produção vigente. Isto significa que a posse efetiva dos meios de produção nem sempre depende da organização interna do grupo, uma vez que estes meios se encontram em parte exteriores a ele. Isto pode ser verificado, por exemplo, em relação a elementos concretos como espaços de ensaio e apresentação, equipamento de luz e som, que muitas vezes não pertencem ao grupo e devem ser negociados com outros proprietários. Mas também

se refere a todo um sistema de manutenção de processos de criação e compartilhamento das obras poéticas com o público. Um ponto de suma importância, neste contexto, é a necessidade de o grupo teatral agir em relação a apropriar-se dos meios de produção com vistas a um projeto de modificação mais ampla do modo de produção no qual seu trabalho está inserido.

A necessidade de um projeto de modificação mais amplo do modo de produção articula-se diretamente à posição problemática que o artista ocupa no contexto da “luta de classes” que norteia a teoria do “Capital”. Isto porque, diante da teoria clássica marxista, não faz sentido pensar o artista do teatro como um trabalhador proletário. O artista vive a contradição de pertencer “a uma camada social intermediária, de contornos e estrutura interna movediços, não tem posição independente no sistema de produção”⁷². Isto significa dizer que, embora muitas vezes se veja obrigado a vender o produto do seu trabalho ou sua força de trabalho, sofrendo exploração em alguns casos, sua relação será sempre com a estrutura geral. Sua relação problemática é com o sistema de produção vigente e não necessariamente com a estrutura de produção imediata com que se relaciona. E isto nos indica que apenas a revisão das relações de produção internas ao grupo não garante a efetividade de uma apropriação dos meios de produção pelo artista e nem sua atuação crítica em relação ao modo de produção.

Quem pode iluminar uma reflexão mais específica no campo da arte e na sua relação com os meios de produção é mais uma vez Walter Benjamin, em “Autor como Produtor”⁷³, quando pergunta como determinada obra se situa *dentro* das relações de produção. Ou seja, ele nos indica que, independentemente de uma tendência

⁷² KANAPA, J. *Situation de L'Intellectuel*. Paris, 1957. In: SODRÉ, Nelson Werneck. *Fundamentos da Estética Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p. 10.

⁷³ BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor. Conferência pronunciada no instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de abril de 1934*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I).

progressista expressa na obra pelo autor, sua posição será sempre de adesão ao sistema se esta obra não atuar no sentido de modificar este modo de produção. Diante desta colocação, a questão em relação a uma pretensa “coletivização dos meios de produção” não pode voltar-se somente para o interior dos grupos, mas deve partir de sua organização interna para atuar criticamente na sua relação com o sistema como um todo.

Poderíamos, portanto, elaborar nossa proposta de “coletivização” em outros termos a fim de atuar em sentido duplo, internamente e externamente à conformação do grupo teatral. Assim, buscávamos uma **coletivização do processo de trabalho a fim de operar uma apropriação e possível transformação dos meios de produção.**

Por processo de trabalho no grupo teatral entendemos todo o exercício empreendido para a construção do discurso poético materializado na obra e na sua recepção. Independentemente da posição que o artista assuma na divisão técnica deste processo, sendo ele trabalhador direto ou um trabalhador indireto com funções de organização desta produção, ele deve necessariamente conhecer todas suas etapas. Um ator de um processo coletivizado deve entender os procedimentos da direção. Um diretor não deve se eximir de compreender as técnicas empregadas pelo ator para a criação de uma cena ou para a elaboração de um personagem. Mas, acima de tudo, defendemos que o entendimento dos processos de criação de uma dramaturgia da encenação, da construção do discurso, deve ser de conhecimento e propriedade de todos os envolvidos. Num processo de trabalho coletivizado, nenhum dos elementos deve abster-se de operar conscientemente escolhas em relação ao discurso produzido. Isto nos leva diretamente aos meios de produção utilizados na criação teatral.

Sendo os meios de produção os objetos ou matérias-primas sobre os quais se trabalha e o conjunto de ferramentas e condições concretas com as quais este trabalhador deve lidar para agir sobre o objeto, devemos, em primeiro lugar, definir qual

o “objeto” sobre o qual os ‘trabalhadores’ operam. Em nosso entender, este objeto é composto por alguns aspectos. Se, num primeiro nível, o objeto pode ser considerado o assunto do qual trata a encenação ou o tema da mesma, poderemos, num segundo momento, especificando, falarmos sobre a fábula⁷⁴ que é levada à cena (seja ela intencional ou composta pelo espectador na recepção do discurso). Como na definição de Brecht, em sua leitura da *Poética* de Aristóteles:

Tudo depende da “fábula”, que é o cerne da obra teatral. São os acontecimentos que ocorrem entre os homens que constituem para o homem matéria de discussão e de crítica, e que podem por ele ser modificados. (...) A tarefa fundamental do teatro reside na “fábula”, composição global de todos os acontecimentos-gestos, incluindo juízos e impulsos.⁷⁵

O “objeto” ou “matéria” que compõe os meios de produção é, em largo espectro, a *fábula*⁷⁶, composta por todos os acontecimentos-gestos. Ao entendermos que esta *fábula* é organizada através do entendimento dos “trabalhadores” destes acontecimentos-gestos (incluindo os juízos e impulsos), podemos acreditar que o “objeto”, para além da *fábula*, é o próprio pensamento que gera esta fabulação e, portanto, poderia ser composto por idéias, suposições, questionamentos e mesmo impressões sensíveis ainda não articuladas em conceitos. Fica-nos claro, todavia, que este objeto não pode ser facilmente determinado e que, mesmo para nós, ele não era inequívoco.

⁷⁴ Podemos questionar esta posição axial da fábula diante de certas proposições de um teatro pós-dramático, mas manteremos esta linha de raciocínio (que nos conduziu à época) e a aprofundaremos no capítulo 3 diante de algumas proposições de Jean Pierre-Sarrazac.

⁷⁵ BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 128.

⁷⁶ Falaremos especificamente da fábula no capítulo 3.

Passemos para a questão das condições e ferramentas. As ferramentas principais são os elementos da própria linguagem teatral. Podem ser entendidos como técnicas apenas: a escrita da dramaturgia, a enunciação do texto, a disposição do atores no espaço, a utilização das técnicas expressivas do ator. Contudo, entender apenas este aspecto nos parece limitador. A ferramenta essencial a nosso ver é aquela que possibilita a constituição de uma gramática da cena, as ferramentas que viabilizam a transformação da *fábula* em um *enredo*. O *enredo*, neste caso, pode ser entendido como uma seqüência de ações e cenas, mas também como uma primeira síntese obtida a partir das estruturas discursivas. Ou seja, as ferramentas são os conhecimentos necessários para a construção destas estruturas, do *discurso* em si. Dizem mais respeito ao entendimento da composição deste discurso como uma operação que necessita de ações de disjunção, contraposição, justaposição, ênfase, espaçamento, equilíbrio e montagem dos diversos signos envolvidos.

As condições para o trabalho sobre o “objeto” são dadas, a partir deste nosso entendimento, para além das condições físicas da encenação – sala, palco, equipamentos de luz e som etc. –, pelas capacidades físicas e mentais dos envolvidos – seus corpos, suas vozes, suas capacidades sensíveis, a própria linguagem e o pensamento.

Era esta, pois, a nossa compreensão do que englobavam os “meios de produção” da encenação.

E isto nos leva a defender que, para que todos se apropriem dos meios de produção, é necessário que todos os criadores envolvidos conheçam estes meios e saibam dispor dos mesmos a fim de criar uma obra crítica. A concepção crítica da obra viabilizará uma ação mais ampla a fim de modificar os modos de produção nos quais está inserida.

A pergunta é se isto ocorre efetivamente no teatro de grupo.

Diante de nossas colocações anteriores, diríamos que as contradições não são facilmente enfrentadas por não haver, muitas vezes, uma apropriação real do processo de trabalho. No momento em que se estabelece no grupo, por motivos anteriormente expostos, uma “formação identitária reconhecível”, e a autoria da obra deixa de ser dada por um coletivo-autor, ou no momento em que algum dos integrantes se exime de acompanhar as decisões tomadas em relação ao discurso produzido, o coletivo perde a dimensão do todo deste processo. Ou seja, embora com funções diferenciadas, o processo de trabalho deveria estar apropriado por todos, e se, num momento, pelas demandas da função, alguns dos “trabalhadores” não estão apropriados da totalidade, eles deveriam, no momento seguinte, compreender os processos que foram operados. Isto, a compreensão posterior dos processos, ao que nos parece, ocorre muito pouco diante da articulação do pensamento que leva o encenador, muitas vezes, a optar por determinadas decisões formais na construção do discurso da encenação. Não raro, pudemos testemunhar a gratidão de alguns atores diante da possibilidade de ouvir o próprio encenador das obras do grupo expressar-se sobre as opções de criação em debates ou entrevistas. Tal ocorrência nos leva a crer que, em algum ponto do processo, os atores se alienaram destas opções. A função que a obra assume, nos diferentes contextos em que é apresentada, e mesmo diante do modo de produção no qual está inserida, depende do entendimento geral das opções tomadas e da comunicação ou não destas para o público. Evidentemente, toda criação poética vivencia certo nível de incerteza em relação ao discurso que foi produzido e sua comunicação – e parte de sua radicalidade sobrevive deste risco –, mas isto não legitima uma ausência de análise crítica em relação à recepção da obra e de como esta recepção se relaciona com as opções feitas. Se algum dos trabalhadores está alienado de parte deste processo reflexivo da obra, não será possível dizer que ele é conscientemente responsável; muito

menos que está atuando criticamente em relação ao modo de produção vigente. Frente a esta assunção exclusiva do encenador de um pensamento gerador das opções formais da obra, e pela construção global do discurso, a sala de ensaio pode adotar, mesmo contra a vontade consciente do grupo, o modelo do modo de produção vigente, ou seja, um modelo em que os “meios de produção” encontram-se desapropriados por parte dos “trabalhadores”. Isto indica que, talvez, toda a pontuação que fizemos anteriormente sobre traços marcantes que se mantêm como horizonte dos grupos teatrais, mas que nem sempre se efetivam sem problemas, só faça sentido aos integrantes dos grupos se visarmos:

- O esforço por compreender a fundo o processo de trabalho e pela sua apropriação por todos os integrantes do grupo;
- O entendimento de uma práxis crítica, a partir da obra em relação ao universo da cultura e suas conformações diante da lógica vigente;
- Uma disposição individual para a constituição efetiva da dimensão político-existencial do grupo.

Contudo, para a coordenação do Projeto de Teatro Vocacional, esses eram os objetivos que nos aliavam à prática do teatro de grupo e que nos levavam a crer na proposição do compartilhamento entre as práticas dos grupos vocacionais e deste teatro. Ao contratarmos diversos atores de grupos teatrais para a função de artista-orientador, esperávamos que os conhecimentos construídos numa prática de teatro que visasse estes objetivos pudessem ser propostos como base para a criação nos grupos vocacionais. Isto porque desejávamos que o processo de aprendizagem do fazer teatral fosse construído a partir da práxis criadora e que não se limitasse à aquisição de ferramentas técnicas especialmente centradas na atuação. Desejávamos que a aprendizagem se desse nas bases da constituição do discurso teatral. Era-nos mais importante ensinar/aprender a

criar uma estrutura fabular (fosse ela linear ou multifacetada) que lançasse mão de diversos recursos críticos de significação do que ensinar a “fazer uma encenação bem acabada”.

Para isso era necessário questionar os próprios conhecimentos dos artistas-orientadores. Ou seja, era necessário formar uma equipe que estivesse disposta a rever criticamente também sua atuação como artista e manter-se aberta para aprender com as possibilidades ampliadas do teatro amador (este sim não vinculado por necessidade à lógica do mercado). Na verdade, não é demagogia repetir aqui que o aprendizado do Projeto era igualmente da equipe de artistas-orientadores.

Isto posto, vemos que o percurso de construção do que podemos chamar de procedimentos de uma pedagogia no Projeto de Teatro Vocacional perpassa necessariamente o esforço empreendido por todos os agentes do Projeto em rever sua prática criticamente. De nossa parte, nos três anos e meio de condução do Projeto, detivemo-nos interrogativamente sobre o que seria uma coletivização dos meios de produção da obra poética em teatro e que procedimentos garantiriam sua efetivação. Nossa experiência como atriz na Cia. do Latão nos dava algumas pistas; a formação em teatro e educação na Escola de Comunicações e Artes a partir de uma prática do jogo teatral, outras; a descoberta da Pedagogia da Autonomia de Paulo Freire⁷⁷, como veremos, foi essencial. Mas restava nos confrontarmos com as expectativas bastante heterogêneas dos artistas contratados e uma enorme distância entre o que acreditávamos ser um teatro feito pelo coletivo e o que a população imaginava como ação cultural desejável – Ou, em outras palavras, lidávamos por um lado com uma idealização do coletivo no teatro de grupo e, por outro, com uma idealização do coletivo de uma pretensa “comunidade” a ser atendida.

⁷⁷ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia: saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

2. Idéia de Coletivo: A Comunidade

Até agora nos detivemos especialmente sobre questões relacionadas ao conceito de **identidade**, seja ela uma identidade cultural ou uma identidade de grupo. Seguindo este percurso, defrontar-nos-emos com um segundo conceito, atualmente bastante debatido, que é o conceito de **comunidade**. Aproximar-nos-emos desta idéia a partir de nosso encontro com a população atendida pelo Projeto Teatro Vocacional logo no início da implantação do mesmo.

Já mencionamos que havia um grande grau de idealização deste encontro. Tínhamos uma idéia vaga que se traduzia na imagem de grupos de teatro amador ansiosamente aguardando por parceiros com quem pudessem compartilhar questões acerca de sua produção poética. Encontramos, todavia, duas realidades bem distintas de nossa projeção: por um lado, grupos existentes que se sentiam desrespeitados pela proposição de uma orientação e esperavam, antes, apoio financeiro e possibilidades de difusão para suas obras como ação da política cultural do Município; por outro lado, um enorme vazio onde gostaríamos de encontrar algo genericamente configurado como “a comunidade”.

Estes encontros podem ser descritos em três categorias exemplares de nosso equívoco inicial: a primeira em relação à expectativa dos grupos amadores; a segunda em relação à expectativa dos auto-intitulados movimentos culturais dos bairros; e a terceira em relação à inexistência da pretensa “comunidade”.

2.1 Grupos amadores

Partamos dos grupos de teatro nos bairros. Diferentemente do que havíamos previsto, os grupos teatrais existentes nos bairros, e usuários dos equipamentos culturais da SMC, não desejavam uma orientação acerca de suas construções poéticas. Quando

muito, ansiavam por oficinas técnicas especialmente voltadas para a expressão do ator, que pudessem contribuir para o melhor desempenho de seus artistas individualmente.

Como mencionamos no Capítulo 1, este entendimento é caudatário de uma compartimentalização do conhecimento que aliena a questão das habilidades técnicas do artista, para a construção do discurso, de sua pertinência formal como decantação de um conteúdo. A técnica, neste caso, aparece como possibilidade de reprodução de uma forma não crítica e a-histórica. Ou seja, independentemente do conteúdo que a obra aborde, existe um rol de habilidades convencionadas como responsáveis pela boa execução do discurso poético, tais como o “falar bem” (dicção, amplitude vocal e o emprego gramatical correto), a “naturalidade dos diálogos”, a “frontalidade da cena”, a “flexibilidade dos corpos”, a capacidade de “expressar emoções” (especialmente as relativas à dor e à tristeza), a capacidade de ser “cômico” etc. Tais habilidades, já na sua formulação, estão distantes de sua origem como necessidades de viabilizar a comunicação da obra com a articulação das palavras e sua emissão audível, a capacidade da escuta e da reação ao jogo da cena, a presença física, a concentração no aqui-agora do jogo e a disponibilidade para a exposição de suas singularidades etc. Estas assumem o campo da especialização, muitas vezes traduzidas em oficinas específicas como “oficina de voz”; “oficina de interpretação” e suas variantes como view point, teatro físico, interpretação realista; “oficinas de corpo” como lutas marciais, ioga, dança, capoeira; “oficina de máscara” como máscara neutra, comédia dell’arte, clown, bufão. Estas oficinas não se relacionam às necessidades específicas das obras e são antes acepções do ator enquanto “intérprete” e não enquanto “autor” de um discurso. Isto significa que, mesmo garantindo, por consequência, a qualificação das vias de comunicação do discurso poético, estas oficinas podem levar ao esquecimento

das necessidades originais e a um progressivo afastar-se dos objetivos de inter-relacionamento e compartilhamento dos envolvidos na criação.

Diante do desejo dos grupos amadores por este tipo específico de oficina, vemos a reprodução de um modelo, como bem salienta Weckwert, do teatro profissional feito comercialmente, que inferioriza o teatro feito pelos amadores, no momento em que faz seu integrante “erguer os olhos com inveja e misticismo para o deus ATOR”⁷⁸, geralmente aquele que fez diversas oficinas técnicas para ser um intérprete “completo”. Ademais, a aplicação mecânica e fragmentária desta formação técnica só faz perder o viço do que, em sua origem, fora engendrado para dar vitalidade à cena.

Não raro, ouvimos o depoimento de espectadores das obras do Projeto Teatro Vocacional reconhecerem que a cena amadora possuía uma vitalidade difícil de ser encontrada no teatro profissional. A vida do teatro vocacional, no nosso entender, nasce de um envolvimento global dos participantes na produção do discurso como um todo e não no esmero técnico alcançado individualmente; é uma acepção da coletividade e não da individualização dos procedimentos. Devemos salientar que, se esta vitalidade não aparece no teatro comercial, ela é fruto de uma condição desta produção, que almeja antes a primazia do talento individual (seja do ator, do encenador, do cenógrafo) à custa de uma desarticulação dos elementos constituintes da cena. Deste modo, podemos detectar quem é o “talento brilhante” que parece ter vida em meio a espectros cristalizados. Mas se tal vitalidade desaparece também do teatro feito pelos grupos do chamado “teatro de grupo”, algo dá pistas de estar “desencaixado” entre o discurso da criação coletivizada e a prática da encenação.

Os grupos amadores que contatamos no início de nossa ação mencionavam também o desejo por oficinas que visassem o esclarecimento de questões de produção

⁷⁸ WEKWERTH, Manfred. *Diálogo sobre a Encenação, um manual de direção teatral*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 25.

(oficinas que ensinassem a fazer projetos para editais ou afins), ou ainda o investimento nas produções e na difusão dos espetáculos dos grupos. Tal desejo mostrava-nos que a condição de amadores era entendida como uma fase temporária, intermediária entre o cidadão e o artista profissional, e que estes grupos almejavam a profissionalização através da inserção de suas obras como mercadoria a ser consumida (em espelhamento, também, as necessidades de absorção das obras dos grupos como forma de sobrevivência artística). Isto reitera a imagem do teatro amador como algo inferior ou, antes, como uma fase incompleta do teatro profissional.

Neste contexto, qualquer tipo de debate acerca de seus discursos poéticos era entendido como uma ingerência artística ou “dominação cultural”, num percurso contrário ao dos desejos dos grupos, já que estes visavam, como aperfeiçoamento de suas obras, apenas as técnicas de execução e as formas de inserção destas no mercado profissional. Abordar temas como a pertinência de certas escolhas poéticas e as relações que estas escolhas estabeleciam com a produção e a recepção da obra parecia-lhes uma desqualificação de suas capacidades expressivas e mesmo do seus direitos de criação. Na contramão de uma ampliação de referências estéticas, a atuação dos artistas-orientadores era entendida como uma possível “elitização” da arte ou como uma proposição autoritária sobre os conteúdos e as formas adotados pelos grupos.

Tal discurso se relaciona, igualmente, numa similaridade das relações problemáticas que tivemos com o funcionários da SMC, com a versão “**populista**”, tendendo para uma consagração um tanto messiânica das práticas populares como expressão da “cultura verdadeira do povo”, e a “**neoliberal**”, que visa diminuir a função do Estado no espectro das ações culturais a fim de abrir espaço para a iniciativa

privada⁷⁹. Assim, também os grupos amadores adotavam estas abordagens ao caminhar livremente entre os extremos de ambos os discursos; ou seja: alternavam-se entre um repúdio a referências exteriores a seu cotidiano, alegando a identidade de suas obras como reflexo de uma “arte do povo”, e uma reivindicação de um enfoque mercadológico de suas criações, seja através de sua especialização técnica, seja por meio de sua absorção como mercadoria pelos equipamentos públicos.

A exemplo disto, nós tivemos um encontro bastante desanimador com alguns grupos amadores que organizavam uma Mostra de Teatro no Espaço Cultural do Tendal da Lapa, ainda no ano de 2001. Tal Mostra era organizada nos moldes padrões dos Festivais de Teatro Amador, em que um júri especializado premia as obras em categorias pré-determinadas, tais como melhor espetáculo, melhor direção, melhor ator etc. Estas premiações eram aguardadas com ansiedade pelos grupos como um índice de qualificação de suas criações. A premiação tornava-se um fetichismo, refletindo uma produção segmentada e mercadológica, e sua adesão pelos grupos só vinha demonstrar que os modos de produção do teatro profissional comercial se impunham, obscurecendo outras possibilidades formais da produção poética destes grupos amadores. Ou seja, na ausência de outros modelos, os grupos amadores tendiam a avaliar a qualidade de suas criações com vistas a um horizonte de comercialização de suas obras: “boa” é aquela obra que é quase profissional. O “modelo” mantinha-se exterior ao grupo e obliterava as potencialidades poéticas específicas de cada coletivo.

No caso específico do Tendal da Lapa, tivemos uma aproximação bastante significativa do que ocorria de fato na relação dos grupos amadores com o espaço público do equipamento de cultura. Naquela ocasião, constava, no quadro de agendamentos de espaço para ensaios de grupos teatrais no equipamento, um sem

⁷⁹ Como citamos no Capítulo 1, tais definições foram enunciadas por Marilena Chauí após sua experiência como Secretária Municipal de Cultura de São Paulo, na gestão Luiza Erundina, no início da década de 1990.

número de grupos do bairro e imediações. Era difícil compreender como tanto movimento ocorria no Tendal sem conflitos de agenda. Contudo, o que acontecia é que os grupos, muitas vezes, não usavam o espaço e apenas viriam a utilizá-lo na eminência de “vender” (sim, mesmo sendo grupos não-profissionais) alguma apresentação para escolas ou outras instituições, ou diante da possibilidade de uma mostra ou festival de teatro amador. Como contrapartida para o uso do equipamento (afinal, era necessário algum tipo de critério para selecionar os diversos pedidos de espaço que chegavam à coordenação), era comum o grupo oferecer algum tipo de aula ou workshop para a população freqüentadora. Perpetrava-se assim a prática de “os-que-sabem-um-pouco-ensinam-os-que-sabem-menos-ainda”, amplamente difundida pela proposição de oficinas ministradas por “voluntários”. Isto difere de afirmarmos que não houvesse pessoas nestes grupos amadores com conhecimentos suficientes para ministrar oficinas; apenas insistimos na inadequação deste procedimento como padrão de uma política cultural. Havia um pudor, por parte dos funcionários administrativos do equipamento, na verificação da qualidade das aulas ministradas voluntariamente, propostas como contrapartida. Nossa primeira colocação, diante desta situação (ainda não sabíamos que os grupos nem sequer apareciam no espaço para ensaiar se não houvesse um dos motivos citados), foi a condicionante, para o agendamento da sala para ensaio, de um diálogo e possível orientação do grupo pelo artista-orientador do Tendal.

A segunda ação foi entrar em contato com os organizadores da Mostra de Teatro do Tendal da Lapa que ocorreria no mês seguinte. Os organizadores da Mostra agendaram uma reunião com alguns grupos e a equipe da SMC do Projeto Teatro Vocacional; à época, Celso Frateschi e eu. No dia 11 de junho de 2001, fomos a esta reunião. Porém, diferentemente do que havia sido acertado com a organização da Mostra, a população do bairro foi convidada para uma prestação de contas sobre a

política cultural proposta pela nova gestão. Quando chegamos ao Tendal, havia mais de 80 pessoas dispostas a sabatar Frateschi agressivamente sobre o que elas diziam ser uma política autoritária que propunha ações “de cima para baixo”. Segundo elas, o que faltava ao espaço era dinheiro e não conhecimentos. A SMC, como dissemos acima, deveria investir na contratação de oficinas específicas para o aperfeiçoamento do trabalho do ator ou para o esclarecimento de questões de produção, ou ainda investir nas produções e na difusão dos espetáculos dos grupos. Sentiam-se especialmente ofendidas pelo fato de que alguém de fora da pretensa “comunidade” viesse orientar a sua produção artística. Na concepção da população presente à reunião (reiterada pelas práticas das políticas anteriores), o esperado era que algum dos “voluntários” ou grupos que freqüentavam o equipamento fossem contratados para esta nova função. O embate foi tenso e culminou com uma colocação enviesada de Frateschi, alegando que os grupos presentes eram arrogantes e que, embora se dissessem “formados”, não conheciam nem a história do teatro brasileiro. Um péssimo começo.

Posteriormente, com o Projeto já iniciado, percebemos que nos aproximaríamos mais dos objetivos de nossa ação com a formação de novos grupos teatrais pelos cidadãos leigos, pessoas que nunca haviam feito teatro e que não tinham a expectativa de uma futura profissionalização na área, diferentemente dos integrantes destes grupos amadores. Daí, também, a insistência no termo teatro vocacional e não teatro amador.

2.2 Movimentos culturais

Nossa segunda categoria relaciona-se aos pretensos movimentos culturais dos bairros. Os dois casos seguintes referem-se a uma espécie de monopólio de demandas culturais por parte de alguns destes movimentos culturais que se intitulam “a população local”.

No bairro da Penha tivemos algumas dificuldades em relação a um movimento⁸⁰ local, bastante articulado, mas que se dizia porta-voz de toda a região. Tal movimento vendia espetáculos teatrais para os equipamentos culturais da região e se impunha como interlocutor privilegiado da região. Após alguns contatos, percebemos que se tratava de um grupo bastante pequeno, que vivia à custa da sua relação com os órgãos públicos e que não tinha a dimensão de movimento popular que anunciava. Todavia, o rompimento da relação dos equipamentos com este movimento não foi tranquilo. O discurso empregado por grupos como este é bastante eficiente e ocupa um lugar vazio deixado pela própria administração pública, permitindo uma forma de interpelação da administração muito difícil de ser contestada.

Ainda em 2001, o então Secretário Municipal de Cultura, Marco Aurélio Garcia, esteve reunido com os diversos representantes dos movimentos culturais da Zona Leste na Casa de Cultura da Penha. Mais uma vez, houve uma sabatina bastante agressiva em que os representantes dos ditos movimentos exigiam uma atenção privilegiada. Nestas circunstâncias, tornava-se bastante difícil perceber quem realmente estava falando por um coletivo disposto a construir uma ação cultural inclusiva e quem estava defendendo uma espécie de “reserva de mercado”. Ainda mais difícil era esclarecer para a população que, ao sermos bastante rígidos com relação a quem se dizia representante do bairro, estávamos, na verdade, tentando preservar o conceito de “espaço público”, tão mal compreendido em nossos dias.

Com outras características, mas com um entendimento semelhante ao destes movimentos da Zona Leste, podemos citar o caso específico da Casa Popular de Cultura do M’Boi Mirim. Esta foi a primeira Casa de Cultura da cidade, conquistada por um movimento popular do bairro de Piraporinha, na gestão Erundina.

⁸⁰ Não mencionaremos o nome do movimento, já que este figura aqui apenas para exemplificar uma situação mais ampla.

Desde então, este centro cultural vinha sendo administrado numa espécie de parceria entre este movimento e a Prefeitura. Nas gestões Maluf-Pitta⁸¹, a Casa foi ameaçada de fechamento algumas vezes e se manteve especialmente por força desta organização popular. Tal fato poderia ser louvado no momento em que a dimensão pública dos espaços se perde completamente (por abandono ou má-gestão), mas o que fazer quando tentamos reabilitar este caráter? Por força política e relações partidárias, a gestão Marta Suplicy manteve na coordenação do espaço um membro da Associação formada pelo movimento de criação da Casa. Este coordenador tinha a difícil missão de responder a dois mandos, o da SMC, na qual ocupava cargo de confiança, e o da associação da qual fazia parte. Vindo de um histórico de abandono pela administração pública, e considerando que as administrações são passageiras, este coordenador iria evidentemente privilegiar o poder local.

Assim enfrentamos uma série de desentendimentos entre o Projeto e os grupos teatrais que freqüentavam a Casa, igualmente membros da associação. Os grupos locais queriam a perpetuação de uma política de incentivo às mostras competitivas de teatro amador e só aceitavam a orientação vocacional se esta viesse pela contratação de algum de seus membros. Acusavam, do mesmo modo que os grupos freqüentadores do Tendal da Lapa, a política cultural de autoritária, de política antipopular. Caracterizavam os artistas-orientadores, moradores de outras localidades (muitas não-periféricas), de “burgueses”. Ouvimos ainda de um dos grupos locais a alegação de que a SMC não queria oferecer para os grupos locais a infra-estrutura de que nós, “os artistas profissionais burgueses”, desfrutávamos: dinheiro para a produção de cenário e figurino, para equipamentos de luz e som e, espantosamente, para a contratação de camareiras!

⁸¹ Prefeitos eleitos na Cidade de São Paulo: Paulo Maluf (1993-1996) e Celso Pitta (1997-2000).

Definitivamente, eles compreendiam o poder público enquanto dinheiro, não enquanto política.

2.3 Encontro com o vazio

O nosso terceiro encontro foi com o vazio. Em vários equipamentos, deparamo-nos com um total mutismo daquilo que esperávamos fosse “a comunidade”. Muitas administrações e coordenações de equipamentos não possuíam nenhum vínculo com uma população organizada e, na tentativa de contatar grupos amadores locais, não tivemos nenhum retorno. Frente às dificuldades que enfrentávamos nas localidades que mencionamos até aqui, não poderíamos dizer que esta fosse uma total desvantagem. O vazio nos permitiu construir alicerces mais sólidos ao trabalho, embora não fosse este nosso objetivo inicial. Contudo, tal ausência também caracterizava, semelhantemente aos exemplos anteriores, uma não-relação da população com a idéia de “espaço público”. Se, por um lado, o espaço público era entendido como espaço adequado à apropriação privada de grupos específicos (que se intitulavam representantes do bairro), por outro, era compreendido como espaço distante e não destinado à apropriação por todos. Poderíamos encher várias páginas com depoimentos de pessoas que não conhecem, por exemplo, as Bibliotecas dos seus bairros e que nunca imaginaram que elas foram criadas para atendê-las.

A dimensão pública destes espaços está comprometida em ambos os casos: o espaço público sendo entendido como uma ampliação do espaço privado, onde o “indivíduo” isolado assume a face exclusiva do “cidadão” e se auto-intitula representante único de um coletivo; e o espaço público como espaço de “ninguém”, onde o “indivíduo” não se reconhece no Estado e nas políticas públicas, abdicando de seu lugar como “cidadão”.

2.4 Comunidade e Campo Público

A questão que se coloca para nós, nesta reflexão posterior sobre os atritos gerados por diferentes expectativas em relação tanto à idéia de coletividade no grupo de teatro quanto à idéia de uma pretensa **comunidade** nos bairros e a sua relação com a coisa pública (relação obscurecida também no interior dos órgãos públicos) é: Como entendermos este comprometimento da dimensão pública como um efeito mais amplo? Em outras palavras: seria este comprometimento da dimensão pública um fenômeno local, ou haveria, como no caso da idéia de **Identidade Cultural**, uma valorização do conceito de **Comunidade**, como expressão do **comum**, exatamente por sua dimensão problemática na lógica contemporânea? E ainda: o que levaria à hiper-valorização da idéia de **Comunidade** não seria exatamente a sua impossibilidade diante da dissolução do espaço público?

Faremos, portanto, uma reflexão a partir de alguns autores em torno destes conceitos a fim de podermos, igualmente, criticar os dois possíveis coletivos que se encontravam na ação do Projeto: o grupo teatral, tanto na figura de seu representante, o artista-orientador, quanto no ideal de nucleação de novos grupos, e a **comunidade**, entendida como o conjunto da população local atendida.

Pensamos que a definição mais importante para nosso Projeto, relativa a estas questões, é a **idéia do espaço público como o lugar do discurso**. Esta idéia pode ser entendida ao relacioná-la com uma definição de Aristóteles. Para o filósofo, o homem é um *zóon lógon échon*, ou seja, um “vivente dotado de palavra”. Como bem revela a sua origem grega, este conceito é diretamente ligado à conformação do espaço público como a *pólis*. E, embora possamos operar uma relação direta deste conceito com o próprio surgimento do teatro como atividade pública na Grécia, não faremos uma digressão tão extensa. Todavia, a formulação do conceito nos interessa como premissa.

Georgio Agamben⁸², filósofo italiano, volta-se para este conceito quando recorda que na Grécia o comum era o *logos*. Para o autor,

A expropriação do comum numa sociedade do espetáculo é a expropriação da linguagem. Quando a linguagem é seqüestrada por um regime democrático-espetacular, e a linguagem se autonomiza numa esfera separada, de tal modo que ela já não revela nada e ninguém se enraíza nela, quando a comunicatividade, aquilo que garantia o comum, fica exposto ao máximo e entrava a própria comunicação, atingimos um ponto extremo do niilismo.⁸³

Também o educador catalão Jorge Larrosa Bondía salienta a importância da linguagem e, mais especificamente, da palavra na relação que o homem estabelece com o mundo e com sua existência no espaço comum:

Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco. As palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras, não pensamos a partir de uma suposta genialidade ou inteligência, mas a partir de nossas palavras.⁸⁴

⁸² AGAMBEN, G. *Moyens sans fin: notes sur la politique*. Paris: Payot, 2002, p. 95. In: PÁL PELBART, Peter. *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*. São Paulo: www.itaucultural.org/proximoato, 2006, p. 9.

⁸³ PÁL PELBART, Peter. *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*. São Paulo: www.itaucultural.org/proximoato, 2006, p. 9.

⁸⁴ BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência*. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, nº 19, Primeiro quadrimestre de 2002, p. 21.

Para Bondía, pensar não é apenas “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, mas dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. Liga-se, portanto, às palavras o modo como nos colocamos diante dos outros e diante do mundo. Ou seja, o modo como nos relacionamos como indivíduo, mas também como parte de um coletivo. É, deste modo, muito interessante pensar que o **comum**, o **campo público**, liga-se diretamente ao modo que lidamos com nossa linguagem, com nosso discurso e com as palavras.

Peter Sloterdijk, filósofo alemão, inicia seu livro “No Mesmo Barco”⁸⁵ com a retomada do mito de Babel. Para este filósofo, não foi exclusividade dos gregos refletirem sobre as dificuldades de manter “as pessoas juntas em cidades ou Estados para uma vida comunitária satisfatória”⁸⁶. Ele relembra a tradicional história judaica da cidade de Babel como um possível paralelo da história do paraíso perdido, mas agora num âmbito político, no âmbito da expropriação desta vida pública, política, o início de uma má pluralidade:

(...) o mundo bíblico é um reino da ética da diferenciação, que não tolera semelhanças desmedidas – pelo menos não aquelas entre um deus-todo-poderoso e uma humanidade todo-poderosa. Por isso a Babel é tão bem motivada: como uma medida antimimética, um ato de tornar-se dessemelhante, que equivale a uma castração política da humanidade.⁸⁷

No entender do autor, através do mito, a humanidade é humilhada pela queda na pluralidade, pela pena de não poder reunir-se ao que se pertence, a pena de perder o paraíso unitário e o consenso. Assim a humanidade se alheia de sua obra comum através da catástrofe lingüística.

⁸⁵ SLOTERDIJK, Peter. *No Mesmo Barco: ensaios sobre hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 10.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 12

A comunidade, por esta via, aparece como um postulado ideal do qual fomos alijados. Para Jean-Luc Nancy⁸⁸, igualmente, a comunidade nunca existiu; é um mito. Segundo o filósofo francês, a idéia de uma comunidade consensual é substituída pela forma “sociedade”, uma associação dissonante das forças, das necessidades e dos signos. A comunidade é algo para o qual não temos nome nem conceito, algo que mantinha a comunicação muito mais ampla que a do laço social, mas também mantinha a heterogeneidade dos elementos constituintes muito mais definida. Todavia, esta comunidade não é algo perdido e sim o que acontece aos homens a partir da sociedade; é uma espera, um fantasma. O que supostamente se perdeu e que caracteriza este fantasma é a unidade, a pertença, a comunhão; mas esta perda é paradoxalmente o que constitui a comunidade. Ou seja, a comunidade só é pensável como negação da fusão, da homogeneidade. Sua condição é a pluralidade, a distância. Neste sentido, ela é contrária à sociedade exatamente naquilo que a sociedade anseia como uma fusão comunal.

E então poderemos nos lembrar da “formação identitária reconhecível”, já mencionada em relação à identidade do grupo teatral. Há algo relacionado à morte da singularidade, do indivíduo neste desejo. Porque o desejo da fusão unitária pressupõe a pureza unitária e assim a conseqüente morte, em nome desta comunidade, das individualidades, doravante reabsorvidas pela própria comunidade. Mas, para Nancy, a obra da morte não poderia fundar a comunidade. Ao desejo desta fusão, desta obra da morte, contrapõe-se um diferente tipo de comunidade, fundada exatamente na diferença, na impossibilidade dos totalitarismos. Nancy prega a busca deste novo aspecto para a comunidade e salienta que, diferentemente do mito nostálgico da comunidade perdida, esta nova comunidade só pode ser projetada no futuro.

⁸⁸ NANCY, Jean Luc. *La Communauté Desœuvrée*. Paris: Christian Bougois, 1986.

Peter Pál Pelbart diz que se cria deste modo uma idéia curiosa de comunidade, em que a sociedade não é o oposto da comunidade por ter destruído o espaço da intimidade, mas, quase o contrário, é-o por ter esconjurado o espaço das distâncias. A comunidade positiva é aquela da dissimetria, da heterogeneidade. O autor descreve a comunidade não como relação do Mesmo com o Mesmo, mas antes como relação em que intervém o Outro.

Por um lado, então, o infinito da alteridade encarnada pelo Outro devasta a inteireza do sujeito, fazendo ruir sua identidade centrada e isolada, abrindo-o para uma exterioridade irrevogável, num inacabamento constitutivo. Por outro lado, essa dissimetria impede que todos se reabsorvam numa totalidade que constituiria uma identidade ampliada (...). Em contrapartida, está isso que mal ousaremos chamar de comunidade, pois não é uma comunidade de iguais, e que seria antes uma ausência de comunidade, no sentido de que é uma ausência de reciprocidade, de fusão, de unidade, de comunhão, de posse.⁸⁹

Caminhamos assim num terreno paradoxal, obscuro, onde o desejo de pertença cria imagens homogêneas de uma comunhão, que na sua experiência real, como nos regimes totalitários ou nos guetos, tem a forma da imolação, da morte do singular para a construção da pureza. E o que nos chama especialmente atenção na proposição de Blanchot é o uso do termo “inacabamento constitutivo” obrigado pela presença do Outro. Para nós, este inacabamento tem algo de positivo, pois propõe um esforço contínuo que, tendendo infinitamente ao malogro, renova-se a cada instante em novas estratégias. Isto significa que a busca da comunidade positiva de Nancy e a consciência

⁸⁹ PÁL PELBART, Peter. *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*. São Paulo: www.itaucultural.org/proximoato, 2006, p. 6.

da necessidade do inacabado como índice da vivência desta dissimetria, ou seja, a comunidade como busca infinita e não como paraíso perdido, impede o retorno às formas coercitivas da sociedade totalitária, como reflexo do Mesmo absoluto. E a questão da consciência do inacabado para o Projeto Teatro Vocacional será central.

Sloterdijk cinicamente amplia esta imagem da sociedade como a busca da comunidade perdida, para a própria história das idéias da política, quando afirma que ela é uma “história dos fantasmas da pertença”⁹⁰. E salienta que fantasma, neste caso, não é uma fantasia e sim uma ficção operacional:

(...) as pessoas estão sentadas sobre uma bomba-relógio: a saber, sobre o conceito inclusivo de espécie, cuja força explosiva descarregou durante os últimos dois ou três mil anos de reações em cadeia, melhor conhecidas como história mundial, história das missões, imperialismo. O conceito de humanidade oculta um paradoxo ativo que pode ser levado à fórmula: pertencer-se com aqueles com os quais não se pertence.⁹¹

Para o filósofo alemão, a história de Babel poderia quiçá ser completada com uma crítica feita por algum cidadão, dizendo que Deus, o malvado, não contente com a humilhação de impossibilidade de comunicação derramada sobre os homens e a conseqüente dispersão dos mesmos, ainda reserva a estes a humilhação maior da insistência em um projeto de reunificação.

Para nós, um retorno da palavra como acontecimento real, como encontro, como ferramenta da ação no espaço público é essencial. Na contramão da fusão comunal, da homogeneização da comunidade postulada, da abolição do Outro para a sobrevivência no Mesmo, vemos a linguagem e a palavra como índice do esforço empreendido a partir

⁹⁰ SLOTERDIJK, Peter. *No Mesmo Barco: ensaios sobre hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999, p. 15.

⁹¹ *Ibidem*, p. 14.

do próprio inacabamento do sujeito. A palavra como acontecimento real, como enunciação, instaura o espaço público operando o encontro das singularidades. O espaço público é o espaço do discurso ou, pelo menos, dos esforços do discurso.

Mas o que ocorre se hoje este espaço é insistentemente absorvido por um simulacro do discurso, um lugar comum de verdades de almanaque? Para além da privatização do campo público, há uma expropriação geral deste espaço que assume os ares de individualidade quando, na realidade, constitui-se numa fantasia do privado.

Zygmunt Bauman, em sua “Modernidade Líquida”⁹², faz uma análise bastante interessante do que se postula hoje como Comunidade.

O que Bauman chama de modernidade líquida é uma nova feição da modernidade, com traços muito específicos derivados de uma fluidez, uma modernidade modificada. Não que o projeto de alcançar um “derretimento” de formas sólidas e caducas do velho regime não fosse um projeto inaugural da modernidade em si, que não houvesse um desejo de liquefazer velhas formas em todo o projeto modernista desde seus princípios. Contudo, este destruir das formas não pretendia, mesmo à época da célebre frase do manifesto comunista – Tudo que é sólido desmancha no ar –, a construção de formas mais fluidas, mais flexíveis, e sim a construção de formas mais perfeitas, todavia rígidas em sua perfeição.

Mas não foi mediante a “construção” de novas formas no lugar das antigas, como esperavam os modernistas, que a ordem hoje vigente tornou-se praticamente indestrutível. Foi através da “dissolução” definitiva de toda forma. Estamos confinados a uma ilusão de liberdade que nos foi legada pela fluidez. O paradoxo é que vivemos a prisão pela liberdade. Nossa defesa de uma liberdade individual de escolher e de agir é, igualmente, a nossa sentença de isolamento e de incapacidade para agir diante das

⁹² BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

estruturas do sistema. Diferentemente do que pensavam os modernistas, o perigo espreitava não apenas numa colonização da esfera privada pelo sistema, mas na total incorporação das esferas públicas e privadas pela lógica da nova ordem. Assim, a tarefa de substituir a ordem vigente não se encontra mais na agenda (“pelo menos não na agenda daquele domínio em que se supõe que a ação política resida”⁹³). Isto porque os sólidos que agora se derretem são exatamente as forças que poderiam ter posto a nova ordem e o sistema na agenda política, ou seja, “são os elos que entrelaçam as escolhas individuais em projetos e ações coletivas”⁹⁴.

Na modernidade líquida não há o que ser desmanchado: o liquefeito é sua condição e não há um projeto de fixidez a ser construído. Vivemos na instantaneidade, no eterno presente como instante e ubiqüidade e, por isso, tendemos a desconfiar do passado e viver um esvaziamento do futuro. Tais conformações vivem a lógica da sociedade do consumo; a instantaneidade é dada pela rapidez da substituição das mercadorias e pela fluidez do Capital.

Como disse lindamente o dramaturgo alemão Armin Petras, a partir de Marx, no texto “Guerracegasimplexo”:

A economia de mercado de toda sociedade é um processo
progressivo que independe do indivíduo/

Não se detém diante de nenhuma área da vida social religiosa
privada e cultural/

Questiona todas as velhas e embalsamadas formas de convivência
mas também as formas novas e as mais novas e isso sob as
respectivas

Exigências

⁹³ Ibidem, p. 12.

⁹⁴ Ibidem, p. 12.

atuais do aumento de produtividade surgidas a partir do mercado/
 esses paradigmas da
 produção apropriação e distribuição de mercadorias estruturam as
 relações dos indivíduos entre si e dos indivíduos com seu estado e
 dos estados entre si ininterruptamente/
 esse processo pode ao mesmo tempo ser e não ser entendido pelo
 cidadão/
 pode entender ou ser surpreendido
 simultaneamente pelas quedas na bolsa na empresa sua demissão
 a chegada do oficial de justiça seu alcoolismo e a conseqüente
 separação de sua mulher e o sumiço de seus filhos.⁹⁵

Ou seja, esta lógica é “sentida” também subjetivamente pelo indivíduo isolado, impedindo sua compreensão como dinâmica totalizante. Isto por que a liquidez da modernidade e do capitalismo são uma apologia da liberdade individual. Revela-se um paroxismo do ideal liberal: o homem livre para ser o que deseja ser, porém impedido de alcançar a liberdade porque não há autonomia do indivíduo sem a autonomia da sociedade. Ou seja, se o campo público, que na modernidade clássica era gerido e administrado pela idéia forte de um Estado-Nação, abre-se para a total liberdade do indivíduo (já que não podemos mais falar, neste caso, em um cidadão), ele é progressivamente colonizado pelo que diz respeito ao privado. Contudo, mesmo o campo privado se esvazia, ao tornar-se espaço para o fluxo livre do capital, enquanto os indivíduos se concentram em sua “sensação de liberdade” e na garantia de mesma, tornando-se a esfera privada apenas um simulacro da idéia de singularidade (já que

⁹⁵ PETRAS, Armin (Fritz Kater). *Feche os Olhos e Voe ou Guerra Brava 5 – Guerracegasimplexo*. Ato 2, Cena 2. Tradução de Christine Roerig. Não publicado.

diante do capital não há diferença entre os indivíduos, tornados todos consumidores potenciais).

Bauman redimensiona, assim, a tarefa da emancipação, tarefa clássica da teoria crítica. Para alcançar a emancipação da sociedade e não apenas a autonomia do indivíduo (na percepção de que uma é resultante da outra), a crítica deve se voltar para a colonização do público pelo privado e não mais para a ameaça pública ao indivíduo.

Assim, também a idéia de uma representatividade (e isto, ao Teatro, diz diretamente respeito) está fraudada. Na dissolução do campo público e das instituições que o geriam, não há lugar para representantes. A própria idéia da democracia representativa se tornou problemática. Ninguém mais pode assumir o lugar da minha individualidade para representar meus interesses.

Paul Virilio⁹⁶, urbanista francês, chama esta conformação de uma democracia estandardizada da opinião pública, ou democracia sincronizada da emoção pública. Para Virilio, a idéia do coletivo, ou comunismo, não é mais a da união de todos para a garantia da justiça social ou da manutenção do estado de direito. O coletivo é apenas a multidão do individualismo de massa. A idéia de democracia em si está fraudada pela não-representatividade na esfera transnacional e pela dominação através da cultura de massa. O coletivo inexistente como idéia de pertencimento a uma ou outra comunidade.

Neste contexto, Bauman defende que a individualização não é mais uma escolha, mas uma fatalidade. A partir do momento em que o último bastião sólido que nos orienta é a nossa própria individualidade, todas as mazelas individuais (doenças, desemprego, violência, falta de perspectiva funcional, insegurança) são atribuídas a falhas nas escolhas individuais. A individualidade invade todas as esferas da vida, inclusive dá sentido aos laços sociais. Vivemos uma substituição do político como

⁹⁶ VIRILIO, Paul. *L'Art à Perte de Vue*. Paris: Éditions Galilée, 2005.

prática de decidir juntos os destinos comuns pelo que o autor chama de política-vida: a intimidade é discutida publicamente. Ou seja, a individualização passou a ocupar o lugar da cidadania.

Se o indivíduo é o pior inimigo do cidadão e se a individualização apresenta problemas para a cidadania e para a política fundada na cidadania, é por que os cuidados e preocupações dos indivíduos enquanto indivíduos enchem o espaço público até o topo, afirmando-se como seus únicos ocupantes legítimos e expulsando tudo mais do discurso público. O “público” é colonizado pelo “privado”; o “interesse público” é reduzido à curiosidade sobre as vidas privadas de figuras públicas e a arte da vida pública é reduzida à exposição pública das questões privadas e à confissão pública dos sentimentos privados (quanto mais íntimos, melhor). As questões públicas que resistem a essa redução tornam-se quase incompreensíveis.⁹⁷

Parece-nos que, se padecemos por uma dificuldade de comunicação com o que chamamos de pretensa **comunidade** (e que Bauman chama de **comunidade** postulada), não devemos nos voltar apenas para o histórico da relação dos cidadãos com o órgão público, mas também para sua própria consciência enquanto indivíduo ou individualidade. Tal contexto torna tristemente real a velha piada de Millôr Fernandes, segundo a qual: “Democracia é quando **eu** mando e ditadura é quando o **outro** manda”. O órgão público, neste caso, só pode discordar dos interesses privados do indivíduo assumindo o papel do **outro**; portanto, do ditador. Ou, em outras palavras, qualquer

⁹⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 46.

assunção dos interesses coletivos pelo órgão público será lida como política autoritária, “de cima para baixo”.

Mas por que os interesses individuais, neste caso, assumem o nome de **comunidade**?

Ainda Bauman pode nos esclarecer as causas desta insistência no termo. Para o sociólogo, o que leva os indivíduos a buscarem o campo público não é “a busca da causas comuns e meios de negociar o sentido do bem comum e dos princípios da vida comum”⁹⁸, mas uma tentativa de vincular-se a uma rede, de ancorar-se em algo que proteja os interesses individuais (ou ilusoriamente individuais) da insegurança das más escolhas. Compartilhar o que é íntimo, torna-se o método preferido da “construção das comunidades”.

Bauman argumenta que a defesa da comunidade não seria tão recorrente em nossos dias se os laços que antes mantinham coesas as coletividades em torno de uma história comum, do costume, da escola e da linguagem, não tivessem se esgarçado tanto. Isto indica que, se há uma necessidade de defender a existência da comunidade, algo nesta defesa indica que ela já não é real, mas desejada. Todavia este desejo não pode conviver por muito tempo com a defesa das liberdades individuais, com as escolhas desimpedidas dos indivíduos. E aí se encontra o paradoxo. A insistência no desejo comunitário não está no sonho comunista da igualdade, mas retrata, outrossim, um crescente desequilíbrio entre a liberdade e as garantias individuais. Devemos ser livres para realizar todas as nossas iniciativas pautadas no nosso desejo individual (ilusório, é bom que fique claro). Todavia, é cada vez menos possível garantir estas iniciativas em um mundo equilibrado pela violência, cada vez mais cheio de desejos diferentes dos nossos.

⁹⁸ Ibidem, p. 46.

A fragilidade e a transitoriedade dos laços pode ser um preço inevitável do *direito* de os indivíduos perseguirem seus objetivos individuais (...).⁹⁹

O desejo comunitário está pautado negativamente muito mais na diferença do que está fora da comunidade do que na similaridade dos seus integrantes. Somos de uma comunidade por que nos diferenciamos de quem não é. A comunidade é um lar evidente, é o lugar da segurança contra aquilo que é estranho. Assim, não escolhemos a comunidade, fazemos parte dela ou não. São as comunidades nacionalistas, os condomínios fechados, os guetos religiosos. Uma comunidade da exclusão, que se define por um terceiro excluído, onde podemos elaborar um índice de pertencimento, onde a comunidade dos consumidores é o reino da indiferença, já que todos pertencem ou devem almejar pertencer a ela (os que não pertencem são anomalias indesejáveis à própria lógica do sistema); a comunidade étnica, que é o reino da exclusão do diferente; e por fim a comunidade violenta ou fundamentalista, que é a reação mais forte à insegurança sob ares de defesa da “nossa cultura”.

Diante disso, podemos concluir que a comunidade postulada pelos elementos envolvidos no Projeto de Teatro Vocacional poderia ser dividida em dois grupos:

- A comunidade do grupo de teatro, onde os elementos se unem também pelo reconhecimento do que lhes é diferente. E aí não é estranho perceber que talvez a definição mais concordante entre eles seja a caracterização do que não são: o teatro comercial. Um diretor de um grupo expressivo do movimento de teatro de grupo uma vez me disse que os atores eram como cavaleiros andantes numa sociedade feudal em que os grandes encenadores eram senhores aos quais os pobres andarilhos deviam oferecer seus préstimos em troca da segurança da murada do feudo.

⁹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 195.

Ironicamente, estes senhores-encenadores-feudais parecem ter sido substituídos pelos senhores-entidade-do-grupo-teatral, onde, ainda sim, quem estiver fora da murada deve rezar para adquirir a proteção de um grupo;

- A comunidade do bairro, onde os elementos se unem pela impossibilidade da mobilidade na cidade. As favelas, os bairros operários, a periferia constituem uma comunidade da fatalidade. Nas políticas culturais que pregam a identidade periférica, há um imobilismo determinado diante do fato de que não “se pode tirar a favela de dentro da pessoa”. No lugar de pregar uma cidadania mais totalizante, reitera-se a descoberta de uma identidade única, que deve ser fortalecida no incentivo das raízes: a comunidade da favela deve ser o único manto de proteção possível para quem a ela foi destinado.

A partir destes dois extremos, encontramos na ação a cristalização de dois princípios: por um lado, uma dificuldade em questionar a própria organização interna dos grupos teatrais, na constatação de que os meios de produção não são igualmente compartilhados por todos os elementos do grupo (há aí uma resistência do próprio indivíduo-artista em se interrogar); e, por outro, a dificuldade em desmistificar a comunidade do bairro como um lastro indiscutível para a defesa dos desejos individuais de seus integrantes.

Deste modo, parece-nos que a questão em jogo era e é: como re-instaurar um campo público onde estas questões pudessem ser debatidas? Como desarmar a defesa das individualidades (determinadas pelo padrão da lógica do sistema), protegidas atrás da murada da comunidade postulada, através de uma nova apropriação de uma linguagem comum, de um discurso operante, em que as singularidades pudessem vicejar?

3. As Imagens de Grupo

No final do ano de 2001, notamos que “o vazio” talvez fosse o cenário mais desejável para nossa ação, na medida em que possibilitava a construção de uma ação a partir da tábula rasa da pobreza de experiência, como diz Benjamim em “Experiência e Pobreza”. Os grupos formados no âmbito do Projeto, a partir de uma liberdade total de participação, onde iniciantes e pessoas com alguma experiência poderiam compartilhar igualmente a construção de obras poéticas, mostraram-se um campo fértil para este novo dimensionamento do espaço público.

Todavia, era necessário operar uma distinção entre estes agrupamentos e as turmas de iniciação ao teatro características das oficinas culturais historicamente oferecidas nos equipamentos da SMC. Esta distinção serviria não apenas para conscientização dos participantes, como também para o entendimento dos próprios artistas-orientadores. A insistência no caráter nucleador do Projeto não podia pautar-se apenas no conceito; era necessário descobrir na prática o que diferenciava a aula de iniciação ao teatro da formação de grupos de teatro vocacional.

Uma das apostas era trabalhar para a construção e o compartilhamento da encenação, algo que chamávamos genericamente de uma “pedagogia da encenação”. Mas, apesar de ser o centro de nossa atividade, a encenação não poderia ser um fim em si. Uma ênfase única na construção da cena poderia gerar uma expectativa bastante semelhante à dos grupos de teatro amador que criticávamos. Nestes, a encenação figura como ponto de chegada e tende a ser fetichizada como mercadoria. Tal perspectiva agudiza o perfil tecnicista destas criações e privilegia sua execução pelos atores, reforçando o individualismo segundo o velho estigma do talento.

Para nós, a encenação deveria ser parte constitutiva de um projeto maior e não ponto de chegada. Reiterávamos nosso desejo de que os encontros/ensaios do teatro

vocacional fossem similares ao ambiente de pesquisa engendrado nas salas de ensaio dos grupos teatrais. Mas este postulado carecia, para efetivar-se, de uma consciência diferenciada. Era preciso salientar o caráter processual do trabalho de criação e relativizar o conceito de acabamento, de conclusão. A obra poética deveria ser percebida não como produto, mas como diálogo contínuo entre seus elementos e sua recepção, fosse em sala de ensaio, fosse em uma apresentação pública. Ou seja, quando mencionávamos uma transposição do espaço de pesquisa dos grupos teatrais profissionais para a sala de aula/ensaio do teatro vocacional, já considerávamos este espaço como lugar do discurso poético e não apenas como lugar de transição para a obra, lugar onde se dispõe das ferramentas para uma construção exterior. Este entendimento era bastante tênue e só a insistência em alguns procedimentos gerais do Projeto garantiria sua efetivação. E, todavia, uma questão anterior se insinuava: como propor um projeto de pesquisa comum? Como integrar os diferentes elementos, ainda que garantindo suas singularidades, ao redor de um projeto comum que não fosse apenas a imposição dos desejos de pesquisa individuais de um artista-orientador específico?

3.1 Primeiros procedimentos para nucleação

Na primeira metade de 2002, o Projeto Teatro Vocacional ganhou um reforço que talvez não fosse sentido de imediato, mas que teve importância central para a elaboração crítica das ações. Havíamos contratado a artista-orientadora Miriam Rinaldi (integrante do grupo Teatro da Vertigem¹⁰⁰) para formar um grupo vocacional com os

¹⁰⁰ O Teatro da Vertigem foi criado em 1991 e consagrou-se como um dos mais importantes grupos teatrais do cenário brasileiro. Apesar de não muito extensa, sua produção é referência de um teatro de pesquisa. Este teatro de pesquisa prima pelo aprofundamento das questões que se propõem, optando por um tempo de produção bastante antagônico às demandas de um mercado comercial (algumas montagens levaram de três a quatro anos para se efetivarem). Seus procedimentos característicos são: a criação do espetáculo com base no depoimento pessoal dos seus integrantes, a exploração de espaços não-

funcionários da própria SMC. Contudo, nossa iniciativa foi totalmente malograda, uma vez que não houve nenhuma inscrição de interessados. Tendo sido efetivado o contrato, não tínhamos como dispensar a contratada e tivemos que redirecionar suas funções. Por esta via, totalmente casual, conseguimos convencer o Departamento Jurídico da Secretaria a aceitar a execução dos serviços pela contratada no seu local de execução, ou seja, a própria sede da SMC, mas em função diferenciada. Logramos assim a manutenção de uma contratada na função de assessorar a coordenação do Projeto. Tal acontecimento foi essencial para os rumos do trabalho, tendo em vista que, até então, a coordenação do projeto contava com uma única pessoa, a saber, eu mesma. Acumulando as funções administrativas e pedagógicas do Projeto, era-nos muito difícil assegurar um espaço exclusivo para o questionamento dos procedimentos empreendidos. Não sendo possível haver uma interlocução sistemática entre a coordenação e os outros integrantes do Projeto, o que demandaria muito mais horas de contratação, esta função tornava-se quase utópica. A presença de Miriam Rinaldi ao nosso lado, neste sentido, foi de suma importância.

A partir de sua chegada, empreendemos um processo sistemático de avaliação dos procedimentos e da proposição de ferramentas de avaliação (questionários, diários de bordo, avaliações). Rinaldi passou a circular nos diversos equipamentos e grupos do Projeto e, a partir de seus questionamentos, organizamos uma série de ações que pretendiam uma conscientização dos diferenciais da proposta do Teatro Vocacional.

Nossa primeira ação foi a proposição de uma tarefa que visava, por uma lado, avaliar a imagem que os grupos tinham de si mesmos e, por outro, de certa forma propor a consciência de seus traços nucleadores. Envolvidos pelo fantasma da “comunidade postulada”, iniciamos a tentativa de reconstituir o que era uma

convencionais e uma pesquisa sobre os processos de interferência na percepção do espectador. A marca mais radical dessa proposta é a concepção do teatro como pesquisa colaborativa entre atores, dramaturgo e encenador em busca de respostas a questões do presente.

comunidade real formada pelos sujeitos integrantes daqueles coletivos. A tarefa era a realização plástica por todos os integrantes de cada grupo vocacional de uma “imagem de grupo”.

No final de 2002, relatávamos esta experiência em uma avaliação interna:

Estas imagens foram produzidas e nos surpreenderam bastante. Em primeiro lugar, tivemos expressões belíssimas e, em segundo, pudemos detectar vários aspectos bastante complexos deste trabalho. A maioria das imagens representava indivíduos, muito díspares, agrupados e não uma forma coesa. O apelo ao lugar comum era constante, mas percebemos o surgimento de questionamentos que extravasavam a simples tarefa. O grupo de São Miguel, posteriormente batizado (com razão) de Grupo Parangolé, produziu bonecos lindíssimos, que poeticamente traduziam a impressão de cada membro do grupo sobre o outro (um pequeno homem palito, um boneco de duas faces, uma garota de “top” muito fashion-teenager, dois amigos abraçados). Os adolescentes da Alceu Amoroso Lima e os da Vila Manchester grudaram tantas informações nos painéis que produziram que estas começaram a pular para fora do suporte. A ansiedade em se comunicar era clara; “muitas coisas na cabeça”. O pessoal da Francisco Pati, adolescentes mais seguros de si, a maioria de classe média, fez retratos gigantes. Mas, então, o grupo de Interlagos nos trouxe uma imagem de duas mãos, com cada dedo representando um indivíduo, que dizia: na mão direita

“Separados somos diferentes” e na mão esquerda “Unidos somos Teatro”.

Não havia grupos, havia agrupamentos de indivíduos. A partir disto, que talvez devesse ser claro desde o início, mas que só percebemos concretamente nas imagens, a tarefa passou a ser dialogar respeitando as individualidades, mas forçando a prática comum que eram as montagens.¹⁰¹

Hoje, avaliando este relato, percebemos como uma nova imagem de coletivo se formulava nestes objetos/imagens. Não a imagem da comunidade postulada entre iguais, onde os laços são dados pela exclusão daqueles que se diferenciam, mas uma comunidade de singulares.

3.2 A imagem do Outro

A construção do Grupo Parangolé nos parece um exemplo bastante interessante do esforço para a construção de um coletivo. A imagem de grupo só se tornava possível a partir da exposição das individualidades. Estas, porém, eram construídas a partir da percepção do Outro, já que cada um deveria construir a imagem de um colega e não de si mesmo. A individualidade não era dada pelo desejo supremo do indivíduo, mas pela conformação deste desejo no encontro com o Outro. Assim, as individualidades eram mediadas pelos limites do viver junto e se, por um lado permaneciam singulares, por outro tinham que se constituir no esforço da comunicação com os pares.

¹⁰¹ CECCATO, Maria. *Relatório, dúvidas e propostas*. Relatório interno ao Projeto, SMC, 2002. Arquivo pessoal.

IMAGEM DE GRUPO PRODUZIDA PELO GRUPO PARANGOLÉ – CASA DE CULTURA DE SÃO MIGUEL PAULISTA – ARTISTA ORIENTADORA CRISTINA ROCHA



Fotos tiradas pela artista orientadora Cristina Rocha e anexadas ao caderno de protocolos do Grupo Parangolé. Etapas da construção da “Imagem de Grupo”.



3.3 Experiência do excesso

A “polifonia” das imagens dos grupos da Biblioteca Pública Alceu Amoroso Lima e da Biblioteca da Vila Manchester também deve ser considerada no quadro problemático do desejo da Comunidade. Poderíamos argumentar que tais imagens são reflexo da chamada democracia estandardizada da opinião pública, regida pela dominação das informações, nos termos de Virilio, ou como um sintoma do periodismo criticado por Benjamin, que ocupa o lugar da experiência real. Uma insistência em frases feitas que povoam as manchetes midiáticas (que no caso compunham, entre outras, as colagens das diversas imagens, na maioria tiradas de revistas) poderia nos levar a esta leitura. Mas algo, para além disso, pode ser considerado. No momento em que estas imagens passam a figurar em ordem não-hierárquica, numa organização caótica de temas e contextos, produzindo uma poluição visual estonteante que se autodenomina “coletivo”, devemos olhar o fato com um pouco mais de atenção. Em nosso entender, um procedimento crítico, ainda que bastante embrionário, está se operando. Em primeiro lugar, a ação do recorte e da montagem cria um discurso ativo que atua pela disjunção, pelo espaçamento e pelo posterior cotejamento dos fragmentos. Assim, a informação deixa de ser meramente transmitida para figurar como fragmento significado. E embora estes fragmentos não adquiram a contundência de um discurso crítico articulado, eles formalmente vão operar com crítica à massificação da informação. O coletivo, portanto, seria um aglomerado de fragmentos de informação, mostrando o condicionamento do indivíduo à lógica do sistema, mas constituindo-se como novo discurso apropriado pela ação de significação desta fragmentação. Apenas no coletivo é possível se cotejar obsessivamente estes fragmentos, a ponto de, pela insistência no procedimento, criar uma nova camada de significado que rompe as molduras do próprio meio da informação (os recortes ultrapassando os limites do papel).

A operação neste caso se dá no campo da forma. Armin Petras, dramaturgo alemão, em texto já citado, constrói um quadro interessante que nos lembra esta operação:

Os objetos só nos são dados dentro dos limites da sensibilidade –
jamais poderemos ultrapassá-los/

Quanto mais nos apropriarmos de representações sensíveis tanto
menos poderemos ser surpreendidos e tanto mais as modificações
nas nossas vidas poderão tornar-se experiências possíveis e tanto
antes estaremos em condições de aprender a lidar com as
inevitáveis e destruidoras catástrofes/

Isso significa reconhecê-las com o auxílio de representações
sensíveis disponíveis como possibilidade de mundo e contrapor
uma película de novas imagens ao inevitável choque que nos
conduz a essa crise e que cava um buraco negro de medo em
nossos corpos/ ao fundo delas esse buraco negro cria sim uma
nova imagem que se não nos possibilita a sobrevivência ao
menos não necessariamente a impede /

“A diferença só existe entre o que já é e o que ainda não é
conhecido”, diz Lênin(sic)/
não é possível entender o organismo se só for tomado como um
todo

que é a mera soma de suas partes –
o todo é mais do que a soma de suas partes
o todo é o organismo.¹⁰²

¹⁰² PETRAS, Armin (Fritz Kater). *Fecher os Olhos e Voe ou Guerra Brava 5 – Guerracegasimplexo. Ato 2, Cena 2.* Tradução de Christine Roerig. Não publicado.

Aqui vemos a imagem de um buraco negro como uma densidade coercitiva e absorvente, que pelo excesso das informações suga para dentro toda luz das iniciativas singulares. Contudo, no seu reverso podemos presumir (e seria um exercício interessante), como os astrônomos, outra realidade, uma dimensão espelhada onde novas projeções podem surgir. E o que esta nova dimensão poderia projetar para fora do buraco? Que nova imagem seria esta?

Assim nós teríamos duas ações possíveis para lidar com este excesso de informações: por um lado trabalhar por uma seleção cada vez mais reduzida, mais focada, naquilo que verdadeiramente nos interessa, mas, por outro, não podemos nos furtar a perceber que, talvez, pela consciência do bombardeio a que somos submetidos, pudéssemos converter esta ausência de significação em uma experiência do excesso. Ou seja, perceber que lidamos com detritos de algo maior que não conseguimos visualizar, mas que, pela operação de choque destes detritos, talvez pudéssemos operar o “escovar a História a contrapelo”, que Benjamim sugere. Assim, o anjo da história para Benjamim vê, ao contrário de nós, que vemos uma cadeia de acontecimentos, uma

(...) catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa aos nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irreversivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é que chamamos progresso.¹⁰³

¹⁰³ BENJAMIM, Walter. *Sobre o Conceito da História*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

O postulado do progresso quer que prossigamos na confiança de que este amontoado de informações componha uma sucessão homogênea de acontecimentos. Mas talvez devêssemos olhá-lo, não como capítulos de uma história que esta sendo narrada de um ponto de vista exterior e totalizante, mas como indício das sucessivas derrotas daqueles que não têm voz na narrativa. Deste modo, a operação do choque destes fragmentos talvez pudesse projetar, mesmo que por instantes, a fantasmagoria dos mortos no combate. E talvez, assim, percebêssemos que este quadro, se não lega ao grupo uma identidade comum e igualitária, que seria a anulação da diferença, ao menos possibilita ao coletivo compartilhar a experiência da própria derrota e fragmentação.

Evidentemente esta leitura da auto-imagem destes grupos é muito elucubrativa, talvez excessivamente poética, para a consciência que tínhamos na época. Todavia, era certo que percebíamos nesta expressão algo mais vivo que a simples reprodução da “democracia estandardizada da emoção pública”. Apenas não sabíamos por quê.

3.4 Superfície do corpo

O grupo da Biblioteca Pública Francisco Pati fez o que chamamos à época de retratos gigantes. Porém, não mencionamos o que hoje nos parece essencial. Estes retratos, feitos em papel *craft*, foram desenhados a partir do seguinte procedimento: um integrante se deitava sobre o papel e os demais lhe riscavam o contorno no papel. Posteriormente o interior deste contorno era preenchido com aquilo que o retratado achava mais importante.

Aqui poderíamos lembrar Bauman em outra observação sobre a comunidade hoje. Para o sociólogo, os limites da comunidade, limites de segurança contra o que é estranho a ela (muros, grades, câmeras de segurança), assemelham-se à epiderme dos corpos.

Corpo e comunidade são os últimos postos de defesa no campo de batalha cada vez mais deserto em que a guerra pela certeza, pela segurança e pelas garantias é travada, diariamente e sem trégua.¹⁰⁴

Bauman questiona a percepção de temporalidade dos indivíduos. Se, em outras épocas, o homem vivia dentro de uma temporalidade mais estendida, compreendida como o tempo da construção da obra da humanidade, quando ainda era possível presumir que algo permaneceria como herança às gerações futuras, hoje, o tempo se encerra com o fim dos corpos. Ou seja, a percepção mais longa dos indivíduos resume-se à sua existência. É-nos impossível, atualmente, prever qualquer espécie de permanência, já que nos condicionamos à velocidade da substituição das mercadorias e valores dentro da lógica fluida do capital. Assim sendo, a vida dos corpos tornou-se a única referência mais papável de continuidade e de duração. Daí nossa preocupação excessiva com a saúde dos corpos, com a defesa do corpo.

A demarcação entre o corpo e o mundo exterior está entre as fronteiras contemporâneas mais vigilantemente policiadas. Os orifícios do corpo (os pontos de entrada) e as superfícies do corpo (os lugares de contato) são agora os principais focos do terror e da ansiedade gerados pela consciência da mortalidade. Eles não dividem a carga com outros focos (exceto, talvez, a “comunidade”).¹⁰⁵

Neste contexto, é interessante perceber esta demarcação dos limites dos corpos individuais na tentativa de constituição de uma imagem do coletivo. Embora bastante prosaico, este procedimento de riscar o contorno dos corpos nos remete à

¹⁰⁴BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, p. 211.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 210.

problematização das superfícies de contato e de troca dentro de um espaço comum. Curiosamente, a partir do mesmo procedimento, no final de 2003, durante uma Jornada de Teatro Vocacional¹⁰⁶ no Espaço Cultural do Tendam da Lapa, um coletivo constituído por elementos de vários grupos vocacionais construiu uma “imagem-protocolo”¹⁰⁷ para registrar o trabalho do dia. Esta Jornada propunha uma reflexão acerca do trabalho nos grupos e uma troca de procedimentos, mas apontava também para uma reflexão sobre a cidade (tema de uma Jornada realizada no ano anterior, por ocasião do aniversário de 450 anos da cidade de São Paulo). O reconhecimento das identidades da cidade aparecia, assim, como um paralelo das identidades dos grupos e de uma identidade maior, inclusiva, no encontro dos vários grupos.

Esta imagem tornou-se forte referência sobre o que estávamos realizando. Nela, víamos um corpo único riscado a partir de um dos participantes (agora representando modelarmente todos os corpos) e sobre ele, rompendo a superfície delimitada, várias frases sobre o fazer dos grupos e o viver na cidade. Dentre elas, uma se destacava por sua expressão utópica e quase paradoxal: “individualidade coletiva”.

Uma pequena silhueta feita de caneta sobre o papel, moldada em uma pequenina participante do encontro. Sobre este corpo palavras e frases dispostas. O artista conta que foi proposta uma atividade de aquecimento em que os participantes, reunidos em grupos menores, deveriam carregar coletivamente um objeto imaginário existente na cidade e apresentar para os demais a improvisação. Foram carregados um ônibus, um monumento, um orelhão e um caixão. Coisa natural, dentro da proposta do exercício, se este caixão não

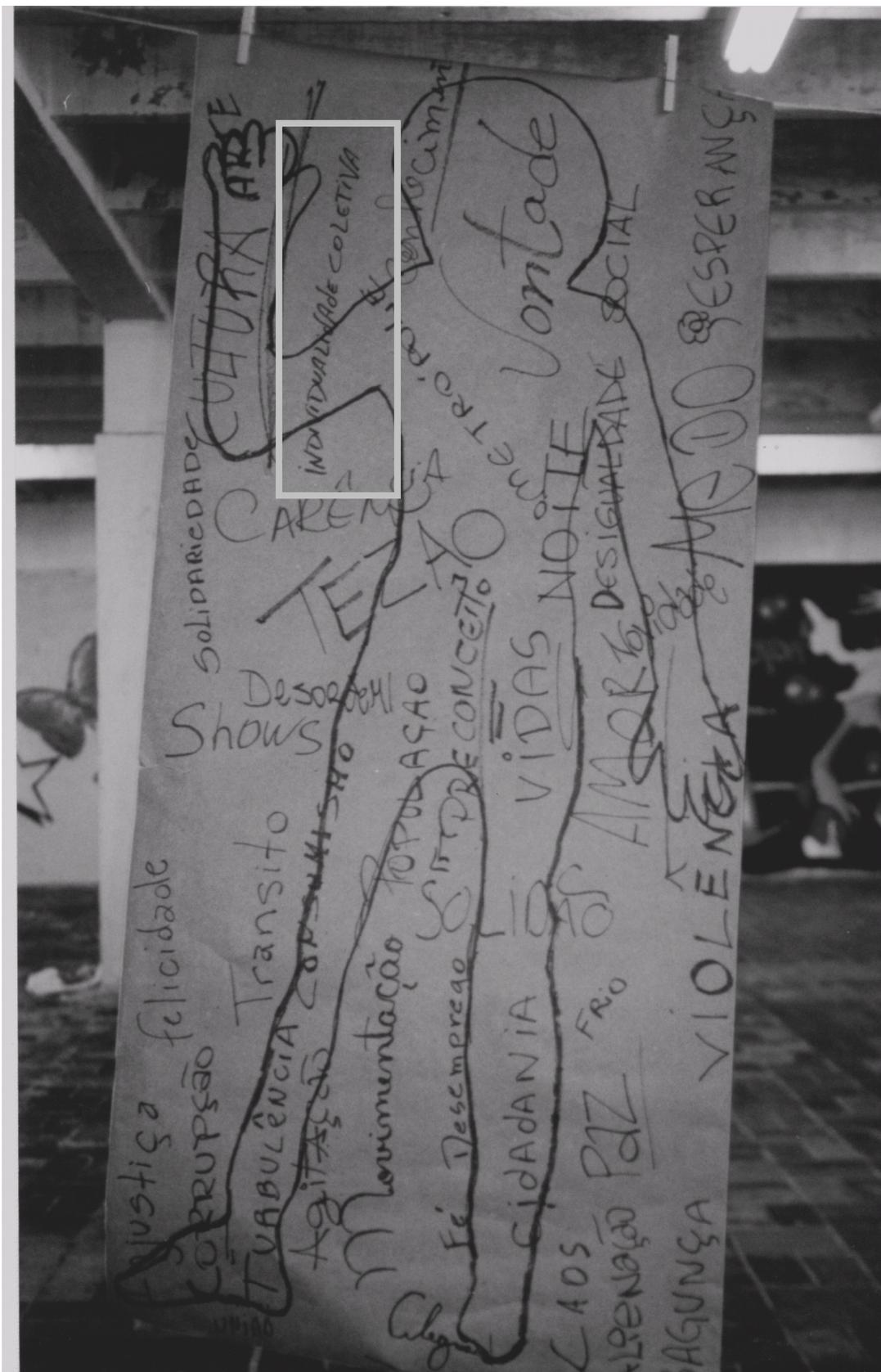
¹⁰⁶ As Jornadas de Teatro Vocacional eram encontros anuais que proporcionavam a todos os participantes do Projeto um dia de trabalho teatral compartilhado.

¹⁰⁷ O Protocolo é uma ferramenta usada em sala de aula que funciona como um registro crítico-poético dos encontros de trabalho em um processo de aprendizagem. É produzido pelos integrantes das turmas ou grupos.

fosse, durante o processo, simbolicamente se transformando no corpo onde foram gravadas as impressões dos participantes sobre: “o que o nosso teatro quer abordar quando fala de cidade?”. E ali, também, foi deixada a marca de um paradoxo que norteia nosso processo e que deve ser adotado da maneira mais carinhosa que podemos adotar uma provocação. Lá estava escrito: INDIVIDUALIDADE COLETIVA. A cidade é uma individualidade coletiva. Terminado o depoimento de cada um, este corpo foi conduzido em cortejo por todo o espaço do Tendal, como corpo físico do teatro feito por eles para a cidade. Assim, a reflexão de repente virava jogo e o jogo reflexão. Alguém havia escrito bem grande TEZÃO, com um z que não interferia nem um pouco no significado.¹⁰⁸

¹⁰⁸ CECCATO, Maria. *Um Bom Dia de Desassossego*. Relatório interno ao Projeto, referente à Reunião Geral do dia 07 de julho de 2003, SMC, 2003.

INDIVIDUALIDADE COLETIVA.
 UM PROTOCOLO DA III JORNADA DE TEATRO VOCACIONAL – ESPAÇO
 CULTURAL TENDAL DA LAPA –
 2003.



Avaliando hoje este relato, sentimos a necessidade de questionar o que seria esta “individualidade coletiva” diante do contexto que expusemos. Seria o individualismo de massa, ao qual se refere Virilio, ou, na contramão deste, seria a recuperação de um espaço público onde a distância e a diferença permanecem constitutivas? Seria a “individualidade coletiva” apenas um vetor negativo ou haveria também um aspecto salutar nesta afirmação? Aqui não é dispensável considerar que algo complexo em relação à percepção da coletividade, no contexto contemporâneo, operava-se na enunciação desta quase frase, ou seja, a conjugação a um só tempo do coletivo e da individualidade. Não podemos determinar que a expressão surgia como vetor negativo ou positivo diante do viver junto do grupo e da cidade, uma vez que a mesma compartilhava o espaço com palavras nitidamente positivas (paz, esperança, amor, felicidade) e outras nitidamente negativas (violência, medo, trânsito, solidão). Afinal, a frase era desejo ou fatalidade? Desejo de se conviver com os demais indivíduos num espaço público possível, num ambiente de encontro entre diversos pontos de vista que pudessem compartilhados? Ou fatalidade dos nossos dias, em que somos obrigados a dividir o espaço de nosso querer individual com a incômoda presença do outro? Gostaríamos de acreditar na primeira opção e vamos defendê-la frente às diversas ações que realizamos no Projeto.

3.5 “Unidos somos teatro”

Chegamos assim à última imagem citada no relatório. Talvez a mais emblemática de nossa discussão: duas mãos, com cada dedo representando um indivíduo, que dizia: na mão direita, “Separados somos diferentes” e, na mão esquerda, “Unidos somos Teatro”.

O que significaria Teatro neste contexto? Seria a percepção do grupo como unidade? Como eliminação da diferença? Ou o Teatro neste caso seria uma nova dimensão contraposta à diferença, que, todavia, não se caracterizaria pela unidade homogênea? Ou seja, podemos supor que a diferença estava num extremo de uma coordenada em que o extremo oposto não era a igualdade, mas a possibilidade do diálogo, da troca através do teatro?

Para perscrutar estas hipóteses, lançaremos mão de um autor bastante caro à nossa pesquisa: o filósofo, ensaísta e dramaturgo argelino Denis Guénoun, a partir do seu ensaio de 1991, “A Exibição das Palavras, uma idéia (política) do teatro”. Guénoun analisa o fenômeno teatral desde sua função social, partindo antes de uma reflexão sobre a instauração do teatro como espaço público do que de uma abordagem da encenação em si. Afirma que o teatro requer uma reunião pública de espectadores, uma convocação que é, a princípio, um ato político. Este caráter político reflete-se no fato de que, nesta convocação, é de suma importância que o público possa, para além de ver a cena, ver-se a si próprio no ato de sua reunião. O autor defende que esta reunião não é o ajuntamento de uma multidão, nem uma aglomeração de indivíduos isolados, trata-se, antes, de um convite para uma existência coletiva. Os espectadores que se reúnem no Teatro não são indiferenciáveis; configuram um coletivo de indivíduos em convivência. Representam a coexistência de singulares num ambiente “democrático”. A reunião dos espectadores como ato político é uma reunião voluntária fundada sobre as diferenças dos indivíduos e não sobre sua homogeneização. É a configuração de um sonho, de uma comunidade; assemelha-se à convocação de uma assembléia livre onde figura uma comunidade consciente de si e capaz de decidir seu destino coletivo, por isso “democrática”.

Enquanto o teatro subsistir, por mais enfraquecido que ele esteja, resta algo da comunidade desejada, do reconhecimento, do compartilhar.¹⁰⁹

Neste sentido, a comunidade que se reúne como espectadora é ativa no ato teatral, como comunidade que compartilha.

Outro índice que observamos, a partir da análise de Guénoun a respeito da importância da alteridade neste ato político que é o Teatro, é o papel social que o ator incorpora diante desta reunião voluntária e pública. O ator se destaca da comunidade reunida como a fração que sobe ao palco por uma espécie de delegação. Tem como função a enunciação do discurso do poder. Assim, na cena vemos algo como uma representação da autoridade.

E o ator que está no palco já se distingue da platéia como o poder se distingue na cidade. Simplesmente, o ato da representação, e a disposição circular que o organiza, integra esta autoridade e seu discurso como uma parte da comunidade reunida, colocando-a como um fragmento – destacado – de seu círculo e não como uma irrupção externa, incidente celeste ou enxerto divino. O palco está no teatro como o Olimpo na Grécia, elevado, mas circunscrito. É assim que a Grécia representa para si, aqui, pelo menos, o exterior: não como alteridade de essência, mas como fragmento alterado de si. O palco é a figura – arquitetural e poética – de uma exterioridade assim colocada no interior da assembléia. Ele é o signo comunitário do estranho.¹¹⁰

¹⁰⁹ GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras, uma idéia (política) de teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p. 29-30.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 33.

Partindo do modelo grego clássico, podemos ver em cena outro elemento advindo da comunidade ademais do ator: o coro. O coro emana do povo, é uma representação do público. E é curioso observar que na Grécia ele era composto por pessoas da cidade, não-profissionais. Representavam, a partir de um número reduzido, a totalidade do público assistente. Assim, no âmbito da representação, vemos dialogarem o povo, figurado pelo coro, e o ator, figura da autoridade. Todavia, esta autoridade não é arbitrária; ela é delegada à representação do ator pela comunidade. O ator é introduzido nesta assembléia convocada, habilitado pela representação para ser um narrador que se distingue do público. Assim, o ator empresta sua voz ao discurso do Outro que ajuda a conformar a identidade do público ao dialogar com o coro.

Há aqui uma aceitação da alteridade como constitutiva, parte importante na conformação da comunidade. O que isto nos indica? Que a encenação consiste em um “pôr em cena” de algo que ajuda a conformar a platéia como uma comunidade através de duas ações: a ação da convocatória de um ato político de reunião, onde o que o público deseja é experimentar o seu pertencimento a um coletivo, e a ação de uma resignificação de um discurso da autoridade, fragmento da coletividade. Devemos assim considerar dois aspectos sobre o ator que representa.

O primeiro é que ele representa por uma delegação simbólica de quem o assiste. Em 2004, realizando um vídeo para documentar o trabalho do Projeto Teatro Vocacional, tivemos a oportunidade de entrevistar alguns artistas-orientadores. Dentre eles, conversamos com Luciano Carvalho, que, além de artista-orientador da EMEF José Bonifácio, no conjunto habitacional Itaquera II, integrava e integra o grupo teatral Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Teatro. Este grupo formou-se no bairro do Jardim Triana e agremia artistas da região. Nesta conversa, Carvalho referiu-se à importância que tinha para ele e para os moradores de seu bairro ir ao teatro para se ver em cena: ver

um amigo, um parente ou um vizinho. Segundo o artista-orientador, para os artistas de classe média que residem na região central da cidade, esta é uma prática comum, mas que para ele havia sido sempre exceção se reconhecer em cena, assistir a um de seus pares representar. Na sua definição, o prazer do teatro advém também desta identificação. O trabalho do Projeto Teatro Vocacional, especialmente após sua ampliação para os CEU's¹¹¹, havia ampliado muito esta possibilidade. A comunidade periférica efetivava o ato de delegar simbolicamente a um de seus pares a função de representá-la.

O outro aspecto, no sentido inverso, é que este ator, mesmo estranho ao coletivo que o assiste, passa a ser uma fração deste. Assim, ele passa a pertencer, por delegação, a esta comunidade (ou pelo menos ao sonho desta comunidade). O ator é o diferente que, por diferenciar-se, constitui o coletivo e o integra. Neste aspecto, o teatro é efetivamente o espaço do Outro, da alteridade. Mas não da diferença excludente e sim o seu contrário, da diferença que agremia um compartilhar. E não seria esta a comunidade que buscamos na contramão da comunidade homogênea? Uma comunidade constituída pela existência do heterogêneo em seu interior? No Teatro, a alteridade não está no exterior, como ponto de apoio para a definição do que deve ser excluído, uma vez que o ator, o diferente, é parte desta comunidade. A representação do discurso do poder tem, assim, uma função não-castradora ou determinista, mas uma função potencializadora

¹¹¹ O Centro Educacional Unificado, da gestão Marta Suplicy, é parte de um projeto político-pedagógico elaborado a partir de um estudo sobre as chamadas “zonas de exclusão social”, identificadas na periferia da capital paulista. Cada CEU tem três unidades educacionais: Centro de Educação Infantil para bebês e crianças de zero a três anos, Escola Municipal de Educação Infantil para as de quatro a seis anos e Escola Municipal de Educação Fundamental, entre sete e quatorze anos. Também possui ampla infra-estrutura de esporte (com quadras, piscina e equipamentos esportivos) e espaço destinado a atividades culturais (salas para oficinas de artes plásticas, oficinas de áudio-visual, sala de dança e dois teatros). Entre o final de 2003 e 2004, foram inaugurados 21 CEU's na cidade de São Paulo. A SMC ficou responsável pela coordenação das atividades culturais oferecidas no centro cultural de cada CEU, ampliando para o interior destes o projeto da Escola Municipal de Iniciação Artística, o Programa de Formação de Público e o Projeto Teatro Vocacional.

desta comunidade. O poder representado não é o poder surdo do ditador, mas o poder, por delegação, que deverá sempre ser um elemento dialógico na comunidade.

Algo também deve ser dito sobre a alteridade ou singularidade do coro. Em relação a ele, há uma definição interessante que partiu de um dos grupos vocacionais. O Grupo chama-se Off Off Broadway e atua na Vila Maria. Na tentativa de estabelecerem entre si um vocabulário próprio, os artistas deste grupo formularam um glossário sobre termos da encenação. Neste, encontramos uma definição de coro¹¹² como “purê de batatas”. A princípio, para um não-iniciado no linguajar do grupo, este termo poderia parecer um tanto depreciativo: o coro sendo entendido como uma massa disforme de indivíduos processados por um amassador. Todavia, a explicação que se seguia difere em muito deste conceito. Na contramão de um aglomerado, numa massa que elimina toda a singularidade dos indivíduos, o grupo explicava que o termo “purê” serve para lembrar que as batatas não deixam de ser batatas ao se transformarem num “purê”: são purê, mas ainda são batatas. Poderíamos, a partir daí, argumentar que a idéia de continuar sendo batatas aponta para uma essencialidade homogeneizadora das batatas individuais. Mas, na convivência com o grupo, parece-nos que o termo figurava muito mais no sentido de verbalizar este sentimento de representatividade de um fragmento do coletivo, dos indivíduos da comunidade no coro. O coro não é um elemento independente ou irreconhecível, mas uma representação desta comunidade com os elementos que a constituem. Ele age coletivamente num uníssono, mas não abandona sua alteridade intrínseca. É a ação que faz os elementos singulares se integrarem num coletivo, e não a essência dos indivíduos. Tal aspecto nos faz lembrar que o espaço público é um espaço ativo, um lugar da ação.

¹¹² Este grupo trabalhou bastante com coros a partir das proposições do teatro épico de Bertolt Brecht.

Diante disto, percebemos que muito da idéia de comunidade está, para além do grupo teatral, relacionada ao próprio ato teatral. Daí, talvez, sua convivência tão rotineira com as questões da identidade, do coletivo, do que é público e político. Afinal, o ato teatral lida com a questão da reunião pública, mas também com todas as questões relacionadas à representatividade. E, se hoje debatemos a real importância do teatro na sociedade, fazemo-lo por estarmos vivendo numa crise destes elementos: dissolução da idéia de política, descrença na representatividade, dissolução do coletivo, eliminação do espaço público. E nos arriscamos a afirmar que o que levou o grupo de Interlagos a, alegremente, representar o teatro como re-união, nasce da necessidade destes elementos não mais satisfeita no cotidiano de seus integrantes.

Terminamos nossa exposição sobre as “imagens de grupos”, lembrando que, a partir deste procedimento, que gerou o reconhecimento de um elo de coletividade entre os elementos integrantes, os grupos puderam então se autoneomarem. Entre outros nomes, figuram os grupos apontados por suas imagens: O grupo de São Miguel Paulista, como já citado no relatório, passou a chamar-se Parangolé; O Grupo da Biblioteca Infanto-Juvenil Lenyra Fracarolli, na Vila Manchester, batizou-se de A Lua Safada; o grupo da Biblioteca Alceu Amoroso Lima de Pinheiros, Os Filhos do Alceu; o grupo da Biblioteca Pública Francisco Pati, na Lapa, Bolinho de Arroz; o grupo da Casa de Cultura de Interlagos, Núcleo Experimento Teatral Interlagos.¹¹³

¹¹³ Ver nomes e grupos em anexo.

4. Autonomia ou Emancipação?

Em março de 2002, Miriam Rinaldi elaborou um relatório no qual figuravam as diversas dúvidas dos artistas-orientadores sobre os encaminhamentos do Projeto. Em resposta a estes questionamentos, buscamos estabelecer procedimentos que pudessem ser compartilhados por toda a equipe, independentemente das especificidades do trabalho de criação de cada um. As questões giravam principalmente em torno dos temas: “Como formar um grupo?”; “Como garantir a permanência e a autonomia deste grupo?”; e, por fim, (questão que abordaremos no capítulo seguinte) “Como ajudar este grupo a elaborar uma ficção?”.

4.1 Formar um grupo

A questão relativa à formação de grupos foi sendo, durante o período de nossa coordenação do Projeto, respondida através de diversas práticas. O reforço ao reconhecimento de uma identidade criada pelo encontro de diferentes elementos efetivou-se, em grande parte, pelo foco do trabalho na produção poética sistemática, no compartilhamento desta produção e na reflexão a partir de sua recepção, dentro e fora do grupo. Estes procedimentos concentravam-se no processo de produção do discurso poético e não apenas na sua efetivação. Um constante refletir sobre as opções tomadas na construção deste discurso viabilizava um entendimento da importância como produtores de todos os integrantes. Assim, destacava-se a potência poética do próprio ato de criação da obra. Se, por um lado, tal encaminhamento possibilitava a progressiva apropriação pelos artistas dos meios de produção dos discursos, por outro, reforçava a percepção do ato coletivo realizado na criação. A exemplo da análise de Denis Guénoun neste sentido, o público sempre era considerado parte essencial, seja nos ensaios, seja nas apresentações públicas: não apenas pela recepção passiva deste discurso, mas,

sobretudo, por ser parte constituinte do fenômeno teatral, no momento de sua efetiva realização, no momento do ato vivo da enunciação do discurso poético.

Diferentemente de outras propostas de ensino de teatro nos equipamentos públicos, o Projeto Vocacional era contínuo e o trabalho com os grupos acumulativo. Este acúmulo não era determinado por nenhuma escala exterior aos grupos, do tipo níveis ou módulos de aprendizagem. A determinação do progresso do trabalho pautava-se no aprofundamento das pesquisas poéticas e na crescente apropriação pelos membros dos meios de produção. Todavia, a questão da permanência dos integrantes nos grupos formados sempre foi um problema prático para este aprofundamento e para a continuidade dos mesmos. A rotatividade nos coletivos era constante.

Com o acúmulo de experiências, optamos por encarar tal aspecto de uma maneira menos negativa. Um conselho de Celso Frateschi nos auxiliou muito nesta mudança de perspectiva. Frateschi instruía-nos a trabalharmos cada dia de ensaio como uma experiência em si, como um ciclo completo. Dizia: “Façam uma peça por dia”. Isto resultou em uma conscientização, por parte dos artistas-orientadores, de que seu planejamento de encontro deveria conter em si um processo totalizante: partir de uma potencialização dos elementos necessários para a produção do dia, trazer a proposição de uma construção poética compartilhável, realizar a apreciação desta e sua reelaboração.

De uma maneira positiva, a rotatividade obrigou-nos a viabilizar cada vez mais, para além dos princípios ideológicos do Projeto, a apropriação por todos os integrantes dos grupos dos meios de produção do discurso. A alienação de algum dos integrantes do processo que estava sendo empreendido, frente a uma flutuação de participantes, comprometia o todo (pois todos deveriam estar prontos para assumir qualquer função na produção caso outro integrante se ausentasse). A artista-orientadora Mariana Leite, no

grupo Bolinho de Arroz, estabeleceu um procedimento interessante neste sentido. A cada dia de ensaio ou apresentação da produção do grupo, Leite realizava uma escalação de papéis diante dos integrantes presentes, à semelhança da escalação de um time esportivo. Deste modo, nenhum dos integrantes possuía o conhecimento exclusivo de sua atuação, sendo este compartilhado por todos. Ou seja, todos podiam jogar em todas as posições. Os recém-chegados eram imediatamente introduzidos nas regras do jogo e a própria estrutura do trabalho do grupo adquiria um caráter lúdico e poético.

Em 2004, último ano de nossa coordenação, com a ampliação do Projeto para os Centros Educacionais Unificados – CEU's e com um grande crescimento da equipe, fomos obrigados a sistematizar algumas práticas descobertas ao lidar com estes problemas. Estabelecemos um quadro de ações que deveriam ser realizadas por cada grupo e artista-orientador. Neste momento, contávamos com uma equipe de 80 artistas-orientadores, divididos em oito grupos de coordenação artístico-pedagógica (capitaneados por oito coordenadores), e atuávamos em 49 equipamentos públicos, somando 187 grupos vocacionais de teatro. As ações obrigatórias eram:

- **Jornada Vocacional:** Ocorria uma vez ao ano e era o momento de reunião de todos os artistas vocacionais e artistas-orientadores do Projeto. A proposta era compartilhar uma jornada de trabalho criativo, na qual pudéssemos propor uma troca de procedimentos, a experimentação de formas diferentes de trabalho na reunião de integrantes dos vários grupos, a apresentação e a recepção de pequenas criações, além do exercício do debate coletivo de idéias. Como observamos nos quatro anos de realização de Jornadas, o resultado mais sensível destes encontros era a percepção, pelos participantes, de um pertencimento à cidade bastante amplificado. As Jornadas eram normalmente temáticas:

Em 2001, na “I Jornada de Teatro Vocacional”, o tema foi “Meu Desejo Secreto”. A proposta era perscrutar um pouco do universo imaginário dos participantes e tentar traduzir com eles suas expectativas em relação à prática teatral. Neste ano convidamos 15 artistas de grupos teatrais (a maioria encenadores)¹¹⁴ para coordenarem uma tarde de trabalho com grupos formados ao acaso. Este trabalho gerou pequenas cenas, sobre o tema, que foram apresentadas ao final do encontro.

Em 2002, não realizamos Jornada, adiando-a para janeiro de 2003.

Em Janeiro de 2003, realizamos a “II Jornada de Teatro Vocacional”, uma Jornada comemorativa do aniversário de 450 anos da cidade de São Paulo. Durante o ano de 2002, os grupos haviam trabalhado a partir do tema “Cidades”. Nesta Jornada, apelidada de Jornada das Juventudes Auriverdes, em homenagem a Mário de Andrade, realizamos um cortejo desde a sede da SMC, na Av. São João, até o vale do Anhangabaú, e ali, embaixo do Viaduto do Chá, numa grande roda, os grupos apresentaram suas cenas sobre a cidade. A Jornada acabou com uma roda de Jongo.

Ainda em 2003, realizamos a “III Jornada de Teatro Vocacional”, no Espaço Cultural Tendal da Lapa, com duplas de artistas-orientadores conduzindo o trabalho de grupos formados ao acaso entre os participantes. Esta Jornada foi focada na troca de procedimentos das salas de aula/ensaio e não previa a apresentação de cenas. O tema era “O que desejamos expressar com nosso teatro”. Ao final, todos foram convidados à apresentação de algumas cenas do espetáculo “João Cândido do Brasil – A Revolta de

¹¹⁴ Participaram desta Jornada os artistas: Ariela Goldmann, Cibele Forjaz, Débora Dubois, Elias Andreato, Fernando Lee, Georgete Fadel, José Rubens Siqueira, Lino Rojas, Márcio Marciano, Marco Antônio Braz, Marco Antônio Rodriguez, Mônica Raphael, Nei Gomes, Pedro Pires e Renato Borghi.

Chibata”, do Teatro Popular União e Olho Vivo (grupo amador, há 41 anos em atividade na Cidade de São Paulo). Após a apresentação, houve uma conversa com César Vieira e integrantes do TUOV sobre o teatro amador.

Em 2004, devido ao crescimento do Projeto, as Jornadas foram realizadas regionalmente. O tema era livre e estabeleceram-se diversas formas de organização das mesmas.

I JORNADA DO TEATRO VOCACIONAL – ESPAÇO CULTURAL TENDAL DA LAPA – 2001



Diretores trabalham com grupos de artistas vocacionais a partir do tema “Meu desejo secreto”. Renato Borghi, Ariela Goldman e Cibele Forjaz.

II JORNADA DE TEATRO VOCACIONAL – AS JUVINILIADES AURIVERDES – ANHANGABAÚ -2003



Grupo Parangolé de São Miguel Paulista no centro da grande roda, sob o Viaduto do Chá, apresenta cena a partir do tema “Cidade”.

III Jornada de Teatro Vocacional – Espaço Cultural do Tendam da Lapa – 2003



Teatro União e Olho Vivo apresenta “João Cândido e a Revolta da Chibata” para artistas vocacionais na III Jornada de Teatro Vocacional.

- **Cena em jogo:** Era uma atividade aberta a quem quisesse participar: membros dos grupos, iniciantes e artistas da região (que poderiam ser integrados posteriormente aos grupos, dependendo do ponto em que se encontrasse o seu trabalho¹¹⁵, ou formar novos grupos entre si). A atividade também previa a presença de curiosos apenas. O objetivo era realizar a tal “peça por dia”. O artista-orientador propunha aos participantes, durante quatro horas, a produção, a partir de orientações de jogo em torno de um tema deflagrador, de uma pequena construção poética cênica que seria apresentada no mesmo dia. O objetivo era acolher novos participantes, possibilitando que eles se aproximassem dos grupos já formados com um entendimento mínimo dos procedimentos de trabalho e proporcionando-lhes uma experiência similar a um processo mais longo. Todo artista-orientador realizava, a cada bimestre, um “Cena em Jogo” no equipamento que atendia e deveria também, a cada bimestre, acompanhar um “Cena em Jogo” realizado por outro artista-orientador em outro equipamento. Tal prática possibilitou o reconhecimento de que era possível instaurar um processo de criação, mantendo o rigor de um olhar estético para cada obra produzida sem, contudo, partir de um pressuposto tecnicista sobre a sua execução. Isto significa que cada contribuição trazida pelos participantes era acolhida pelo grupo, sob a condução do artista-orientador, e avaliada pelos próprios participantes. O foco de observação das cenas centrava-se na sua comunicação com o público, nas perspectivas formais descobertas e nas suas qualidades de jogo coletivo. Sistemáticamente tentávamos desarmar um olhar somente voltado para as qualidades temáticas da fábula contada, provocando uma mirada que incidisse sobre as formas escolhidas para traduzi-la, comunicá-la, criticá-la. A condução da apreciação dos experimentos cênicos realizados nestes encontros tentava desvendar

¹¹⁵ O artista-orientador decidia se os novos participantes iriam ou não se integrar aos grupos já formados, isto dependendo do ponto de desenvolvimento do trabalho com cada grupo.

as ferramentas escolhidas para efetivar suas opções formais e assim ampliava a apropriação das mesmas pelos participantes. Este procedimento contribuía para a percepção pelos participantes de suas potencialidades poéticas, incentivando uma investigação mais aprofundada do fazer teatral independentemente de seus “talentos natos para a interpretação”.

- **Mostra de Cenas Curtas:** Acontecia uma vez a cada bimestre e deveria ter como temática o mesmo princípio deflagrador do “Cena em Jogo” no equipamento. Isto proporcionava que a pequena construção poética cênica realizada no “Cena em Jogo” pudesse ser retrabalhada pelos participantes para ser apresentada também na Mostra de Cenas. Os iniciantes e artistas da região que participassem do “Cena em Jogo” também poderiam apresentar construções próprias, desde que marcassem dois ensaios de orientação com o artista-orientador do equipamento; assim, criávamos um vínculo com estes e podíamos, efetivamente, iniciar uma orientação a seus trabalhos¹¹⁶. Também nesta atividade, um artista-orientador de outro equipamento era convidado. Uma parte importante da Mostra era a obrigatoriedade de pelo menos um terço do tempo da atividade ser reservado para a apreciação crítica do que fora apresentado. Esta apreciação era conduzida pelo artista-orientador do equipamento em conjunto com o artista-orientador visitante. O procedimento mostrou-se especialmente importante para a ampliação do diálogo entre o Projeto e a população local, assim como para o aprofundamento da reflexão crítica acerca das encenações. Como apontado no item acima, o ato da apreciação era central ao trabalho. Normalmente utilizávamos uma forma de condução proposta pela Profa. Dra. Maria

¹¹⁶ Muitas vezes, era-nos impossível atender todos os interessados, mas este tipo de ação possibilitava que incentivássemos a criação de novos grupos, independentemente da proposição exclusiva do artista-orientador. Assim, viabilizávamos também a segunda acepção do artista-orientador, que era a orientação de grupos existentes e não apenas a formação de grupos a partir das aulas-ensaios. Esta prática tornou possível a orientação de vários grupos. Exemplar é o caso do CEU Meninos, do Ipiranga/Heliópolis, em que a artista-orientadora Bernadete Alves concentrou seu trabalho na orientação para encenação de grupos já existentes.

Lúcia Souza de Barros Pupo¹¹⁷: todo comentário feito pelo público após a apresentação das cenas deveria ser conduzido a seus realizadores a partir das frases “eu gosto disto”, “eu critico isto”, “eu proponho isto”. Esta forma “rigorosa” impossibilitava comentários genéricos baseados apenas nas idéias de “foi bom” ou “foi ruim”. Ao dizer que gosta de algo preciso na cena, o apreciador é obrigado a separar os elementos e localizá-los no todo, afinando seu olhar para as ações que possibilitaram sua realização. A crítica tende a ser também mais precisa e de certa forma abre espaço para o questionamento dos nossos gostos e para a percepção de que não é necessariamente a técnica que garante a comunicabilidade da cena. A abertura para o novo, para o surpreendente, para a forma como conteúdo essencial da cena é nitidamente reconhecida quando se faz necessário destacar o que funciona ou não. Já o último enunciado, “eu proponho”, abre a cena para coletivização da criação, tornando todos igualmente responsáveis pela evolução do grupo. É uma estratégia de aprofundamento das opções formais, viabilizada pela condição de se colocar no lugar do outro. Tal procedimento também desarma a resistência narcísea de quem realiza a cena. O enaltecimento do talento individual é substituído pelo compartilhamento do ato de criação. O convívio com a crítica proporciona um apuramento progressivo da mesma. E acima de tudo proporciona, na apreciação, a prática da co-existência no espaço público, reconhecida no fenômeno teatral e aprofundada pelo exercício do discurso, do debate de idéias.

- **Intercâmbios de processos:** os artistas-orientadores deveriam estabelecer, para seus grupos, grupos parceiros, com orientação de outro artista-orientador. Estes grupos deveriam trocar experiências dos processos entre si. Em um encontro de três horas por bimestre, os grupos e os respectivos artistas-orientadores realizavam práticas

¹¹⁷ Este procedimento foi coletivizado para equipe de artistas-orientadores em uma oficina de capacitação para os artistas-orientadores ministrada pela Profª. Dra. Maria Lúcia Souza de Barros Pupo, no início de 2004.

conjuntas e apreciavam criticamente os trabalhos entre si, a partir do conhecimento dos procedimentos de trabalho de cada grupo. Este procedimento era especialmente pensado para aprofundar a reflexão crítica dos artistas-orientadores sobre suas próprias práticas.

- **Ida aos espetáculos do Projeto Formação de Público:** Em 2004, as apresentações do Projeto Formação de Público¹¹⁸ passaram a ser realizadas nos teatros dos CEU's. Este fato viabilizou a realização de um desejo antigo da equipe do Departamento de Teatro: compartilhar as experiências dos dois Projetos. Os grupos vocacionais deveriam assistir pelo menos a uma das encenações do Projeto Formação de Público, e os monitores do Projeto poderiam fazer uma visita prévia de monitoria a estes grupos. Assim, ampliávamos as referências estéticas dos integrantes dos grupos, proporcionando uma apreciação crítica dos espetáculos, municiada dos conhecimentos dos monitores e, conseqüentemente, mais aprofundada.

Percebemos, assim, que as ações no último ano de nossa coordenação encontravam-se mais sistematizadas. O que é importante salientar é que todas estas atividades fixas se originaram da necessidade de lidar com questões surgidas no processo. Questões que partiram da necessidade de nuclear os artistas vocacionais em grupos, mas que vinham contemplar também outras dúvidas, tais como: quais os procedimentos que viabilizam o reconhecimento da forma como conteúdo das cenas? Como posso acolher novos participantes? Como operar uma ação cultural que se abra para o bairro em que trabalho? Como viabilizar a verdadeira ocorrência do fenômeno teatral sem privilegiar unicamente a apresentação pública? Como entrar em contato com

¹¹⁸ Em 2004, os espetáculos participantes da 4ª temporada do Projeto Formação de Público mantiveram-se em cartaz nos teatros dos 21 Centros Educacionais Unificados. Nos dois primeiros anos do Projeto, eram encenados, especialmente para a Formação de Público, quatro espetáculos por temporada, apresentando-se no Teatro João Caetano (Teatro Distrital na Vila Mariana). Na 3ª edição, o Projeto foi ampliado, escolhendo-se, pela curadoria, espetáculos já existentes (figuraram seis espetáculos). Estes deveriam se apresentar em três Teatros Distritais, uma Biblioteca Municipal e um Sítio Histórico. Com a criação dos CEU's, o número de espetáculos participantes no Projeto praticamente triplicou, em relação às duas primeiras edições (11 espetáculos).

os demais grupos teatrais da região? Como manter as diferenças entre os artistas-orientadores, mas descobrir igualmente um vocabulário comum entre eles? Como desmistificar uma visão tecnicista da cena? Como acolher as contribuições individuais no grupo, respeitando e incentivando a autonomia de todos os participantes? Como me abrir para o novo?

No último ano, era-nos claro que havíamos em muito desarmado as resistências iniciais dos grupos das regiões. A ação do Projeto mostrava resultados práticos e outro entendimento da produção amadora foi aos poucos se estabelecendo. A existência destas Mostras de Cenas, no lugar das mostras de espetáculos competitivas, transformava o modo de recepção da produção vocacional. No lugar de apresentações infundáveis e cansativas de espetáculos amadores, em que o público se sentia distante do que estava ocorrendo em cena, havia a apresentação de uma produção mais concisa (e, conseqüentemente, mais bem trabalhada) a que o público e os demais artistas podiam assistir e sobre a qual podiam debater e opinar ao final. Os procedimentos de construção da cena eram compartilhados entre os grupos e, no lugar da competição, estabelecíamos uma cooperação entre artistas. A possibilidade da circulação das produções pelos demais bairros, onde se encontravam outros grupos vocacionais (tanto nos intercâmbios de processos quanto nas Jornadas), também se tornou um incentivo à participação no Projeto. A percepção de pertencimento e identidade neste contexto se transformava. Aos poucos, fomos ampliando a referência da identidade da comunidade do bairro para algo próximo de uma comunidade da cidade, comunidade de artistas para além do grupo teatral. Na “III Jornada Vocacional”, realizada em 2003 no Espaço Cultural do Tendal da Lapa, ocorreram alguns fatos curiosos relatados em um relatório significativamente chamado de “Um Bom Dia de Desassossego” (íntegra em anexo).

Segunda feira, 07 de julho, 9h00h da manhã. A equipe de artistas-orientadores do teatro vocacional se reúne na sala de multiuso da Biblioteca Monteiro Lobato. Vamos discutir os procedimentos das duplas de artistas-orientadores na condução da reflexão dos vocacionados na III Jornada de Teatro Vocacional. Dispomos vários recortes de papel *craft*, rabiscados pelas impressões dos participantes da Jornada. Muita frase feita, assinaturas, expressões de felicidade. Mas entre um depoimento e outro encontramos contribuições para nosso trabalho de análise e questionamento do processo que estamos conduzindo.

(...)

Um (dos artistas vocacionados participantes) escreveu embaixo da figura de um guerreiro: “Esse é o guerreiro do teatro. Coloquei este desenho porque hoje foi um dia de muita luta”. Com esta frase o orientador da primeira dupla lembrou-se de acrescentar a seu depoimento:

“No início, os vocacionados do meu grupo, que fica na Aclimação, vieram dizer-me que estavam com medo. Que o Tendal estava cheio de Mano e que eles eram fedorentos”. A orientadora da Vila Mariana relatou que com seu grupo aconteceu o mesmo e que ela simplesmente respondeu: “Medo por quê, eles fazem teatro como você”. A orientadora da Mário de Andrade, que trabalha com vários senhores e senhoras, disse que o pessoal de terceira idade também teve receio. Mas o que ocorreu depois? Os participantes se integraram. A orientadora da Mário teve que ir buscar duas

senhoras, no final, que não queriam mais sair do carnaval com o grupo União e Olho Vivo, para embarcar no ônibus.

O encontro coroava, sim, uma luta. A luta por ter espaço, a luta para conseguir se expor em cena, a luta para adquirir conhecimento. Luta também para nós.

Terceira dupla: “Pensamos a diferença, através de movimentos mais físicos do que verbais”. O orientador relatou a dificuldade daqueles que vivem na periferia e não são os privilegiados de classe média ou alta, mas também não são os manos do Hip-hop ou aqueles que assustam os menos habituados à pobreza. “Os meus vocacionados são os caipiras dos caipiras, não são aceitos nem em um grupo nem em outro”.¹¹⁹

Estas pequenas histórias nos lembram de que algo de fato unia aquelas pessoas para além das suas diferenças e sem eliminá-las: a capacidade da construção poética das encenações, a possibilidade do pensamento crítico, a disponibilidade para o aprendizado (tanto artistas vocacionais quanto artistas-orientadores). A percepção de pertencimento neste sentido não era dada pela existência neste ou naquele bairro, mas pela possibilidade de olhar criticamente para a cidade através da arte. A capacidade de elaboração do discurso unia e fazia pertencer estas pessoas. A “identidade” não era algo dado, que as separava em guetos fechados, mas algo que podia ser compartilhado entre elas, algo que estava em constante construção, que era vivo e escolhido, desejado. A identidade era a identidade poética de cada coletivo.

¹¹⁹ CECCATO, Maria. *Um Bom Dia de Desassossego*. Relatório interno ao Projeto, referente à Reunião Geral do dia 07 de julho de 2003, SMC, 2003. Arquivo pessoal.

4.2 Seguir em Frente

Voltemos-nos para a segunda questão recorrente no relatório de Rinaldi e diretamente relacionada às questões da comunidade e do grupo. Trata-se de um dos princípios motores do Projeto que aqui gostaríamos de rever e analisar: a busca da **autonomia**.

O que significa buscar a **autonomia**?

Percebemos um pequeno equívoco no emprego deste termo na época da elaboração do Projeto. Dizer que um indivíduo deve “buscar sua autonomia” é colocar esta autonomia para além dele, como meta e não como uma acepção intrínseca a ele. Significa não considerá-lo a priori autônomo. Algo diferente da expressão: “lutar para ter sempre sua autonomia respeitada”, o que, em certos casos, torna-se necessário. Todavia, não buscávamos nenhum dos dois sentidos ao almejar a autonomia dos grupos vocacionais. Creio que o sentido que adotávamos para o termo aproximava-se mais do conceito de **emancipação** do que de **autonomia**. Tal aspecto nos ficou claro a partir da leitura de um autor desconhecido até 2002 ao Projeto, mas que se tornaria fundamental para as bases de nossa pedagogia: o pedagogo Paulo Freire.

Para compreender como Freire entende autonomia e emancipação, necessitamos arrolar alguns outros conceitos que o autor elabora ao longo de sua obra/vida e que estão maravilhosamente expressos no seu livro “Pedagogia da Autonomia, saberes necessários à prática educativa”. Para o pedagogo, ensinar exige a consciência do **inacabamento** dos seres, assim como o reconhecimento do fato de que somos, todos, seres **condicionados**. O **inacabamento** do ser humano é próprio da experiência vital. O que vive é inacabado, e será o esforço da busca pela sua completude que gerará as transformações necessárias que alimentam a vida. É, contudo, prerrogativa do ser humano, e não de outros seres vivos, a consciência deste **inacabamento**. Esta

inconclusão do homem é reconhecida, por ele, através da sua capacidade de ação sobre o mundo. O homem é capaz de intervir no mundo, de comparar, de ajuizar, de decidir, de escolher, de romper, e isto o faz um ser ético, um ser capaz de agir sobre o mundo a favor ou contrariamente a esta ética. Freire diz que gosta de ser homem porque:

(...) não está dado como certo, como inequívoco, irrevogável que sou ou serei decente, que testemunharei sempre gestos puros, que sou e que serei justo, que respeitarei os outros, que não mentirei escondendo o seu valor porque a inveja de sua presença no mundo me incomoda e me enraivece. Gosto de ser homem porque sei que minha passagem pelo mundo não é predeterminada, preestabelecida. Que o meu “destino” não é um dado, mas algo que precisa ser feito e de cuja responsabilidade não posso me eximir. Gosto de ser gente porque a História em que me faço com os outros e de cuja feitura tomo parte é um tempo de possibilidade e não de determinismo.¹²⁰

Deste modo, a idéia de **inacabamento** em Freire relaciona-se diretamente à nossa responsabilidade como seres históricos e políticos, que agem no mundo para transformá-lo. Nossa **autonomia** relaciona-se a este **inacabamento** porque a forma, as decisões, as atitudes que tomaremos em busca de nossa completude, através de nossa ação sobre o mundo, são individuais e únicas. Assim, somos seres autônomos e devemos ter esta condição respeitada. Contudo, devemos estar conscientes de que somos também seres **condicionados**, porque inseridos numa História que fazemos e numa História que nos faz. Então, a **autonomia** em Freire não é a autonomia idealizada que leva o indivíduo, inevitavelmente quando acessada, ao esclarecimento, ao

¹²⁰ FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia, saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura), p. 52-53.

entendimento dos caminhos que deve trilhar para tornar-se e manter-se livre. Esta idéia de uma razão como guia infalível para a liberdade deve ser compreendida em contraponto às idéias desenvolvidas por Freire através de seu pensamento crítico, pensamento materialista histórico. O homem, como ser ético e consciente de sua inconclusão, não é vítima de um destino com o qual ele não pode lutar, mas é um ser que, coletivamente, constrói uma História e é construído por ela. Então, ele é autônomo, mas pode não ter esta **autonomia** respeitada, pode ser alijado dela e manter-se não livre por condições impostas a ele sob o manto de “fatalidades do destino”. O caminho da liberdade neste contexto é o caminho da conscientização das condições que mantêm o homem alijado de sua **autonomia**. Para Freire, o percurso a ser trilhado não é o percurso da conquista da **autonomia** (natural ao homem), mas o caminho da **emancipação** através do conhecimento, como práxis coletiva. A **emancipação**, diferentemente da **autonomia**, não pode ser entendida como atributo individual, privado, mas apenas como atributo coletivo, social.

Deste ponto de vista, não nos parece precisa a expressão “busca da autonomia do grupo vocacional”. Em primeiro lugar, porque esta busca, empreendida pelo grupo, deveria ser coletiva e não individual. Em segundo lugar, porque desde já considerávamos os integrantes dos grupos como seres autônomos e nos esforçávamos para respeitar sempre esta autonomia.

Poderíamos, contudo, manter a expressão, ainda que imprecisa, se nosso objetivo fosse apenas garantir a sobrevivência do grupo vocacional na ausência de um artista-orientador ou do apoio público: o grupo tornar-se autônomo, independente. Mas tal perspectiva, embora também almejada, parece-nos limitante em relação à pedagogia geral do projeto. Acreditamos que esta sobrevivência só seria alcançada através da apropriação dos meios de produção do discurso poético. E isto significa afirmar que a

consciência do nosso **condicionamento** e a luta pela **emancipação** dos artistas vocacionais era o fundo necessário e motor para a busca incessante do conhecimento que move a criação artística, mas que vai além dela. Ao saber-nos inconclusos, e estarmos conscientes de que esta inconclusão nos leva a tomar as decisões necessárias para intervir no mundo, em busca de tornarmos-nos cada vez mais sujeitos da nossa História, estávamos operando coletivamente um processo de **emancipação** que não se limitava à ação teatral.

Mas quais as perspectivas de um projeto emancipatório? Quais as perspectivas, hoje, deste projeto e quais seus reflexos nos objetivos do Projeto de Teatro Vocacional? Nosso entendimento compõe-se em grande parte pelos primados que orientam a Teoria Crítica.

4.3 Emancipação

Sob o nome de Teoria Crítica podemos designar pelo menos três elementos: um campo teórico, um grupo de intelectuais filiados a este campo teórico e historicamente associados a uma instituição (a Escola de Frankfurt) e a Escola de Frankfurt propriamente dita. O campo teórico chamado de Teoria Crítica é mais amplo que este grupo específico de intelectuais, tendo fundado uma linha filosófica que pode ser observada em teóricos contemporâneos, assim como pode ser detectada na própria elaboração da Teoria do Capital de Karl Marx.

Em verdade, a utilização primeira deste termo foi feita pelo filósofo Max Horkheimer, em 1937, num livro chamado “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”. Horkheimer expõe a necessidade de uma teoria que não diagnostique apenas uma realidade, de modo teórico, mostrando “as coisas como são”, mas que seja capaz de fazer prognósticos diante da prática e prever “como as coisas poderiam ser, mas não

são”. A crítica, neste sentido, não se mantém apenas no campo teórico, mas atua na prática, mirando uma ação possível de transformação da realidade. Assim, liga-se a uma práxis transformadora. A partir deste princípio, Max Horkheimer formula pela primeira vez a natureza e a finalidade de uma Teoria Crítica: tratar da crítica da sociedade em oposição a uma teoria tradicional que distingue a teoria (conhecimento) da prática (transformação histórica).

Os teóricos que primeiro se reuniram em torno da Escola de Frankfurt tinham em comum a adesão ao pensamento marxista e será Horkheimer que interpretará este pensamento frente às formulações da Teoria Crítica, viabilizando a sistematização do que caracteriza Marx como um autor teórico-crítico, assim como a conceituação dos elementos teóricos fundamentais utilizados por Marx, e interpretados no início do século XX, que distinguirão o campo do marxismo de outros campos teóricos. É traço deste campo teórico uma constante renovação e reorientação das ações propostas frente ao diagnóstico do tempo presente, sendo utilizados, para isso, estes primeiros conceitos expressos na Escola de Frankfurt. Isto possibilita um espectro bastante amplo de autores e trabalhos considerados críticos. Também é característica da fundação da Escola de Frankfurt uma interdisciplinaridade, chamada de materialismo interdisciplinar, algo bastante inovador para a época.

Vejamos, pois, quais são as formulações fundamentais da Teoria Crítica a fim de esclarecer o que entendemos por emancipação. Partindo da leitura por Horkheimer de Marx, o esforço de análise e diagnóstico do tempo presente tem como meta a superação da dominação capitalista para a realização da liberdade e da igualdade. Ironicamente, são também estes valores que idealmente orientariam o sistema capitalista. Mas Marx alerta para o fato de que estes valores no sistema vigente permanecem apenas aparentemente reais. Seria, portanto, tarefa da crítica desvelar esta aparência e efetivar a

realização da liberdade e da igualdade. A perspectiva da emancipação torna-se, deste modo, real e não mais idealizada no campo da teoria. Ela é uma possibilidade verdadeira inscrita na própria lógica social do sistema, em que a prática transformadora será agente de sua realização. O comportamento crítico deve inscrever-se na realidade a fim de “identificar as tendências estruturais do desenvolvimento histórico e seus arranjos concretos da perspectiva das *potencialidades* e dos *obstáculos* à emancipação”¹²¹. A Teoria Crítica não separa o “conhecer” do “agir”. Para Horkheimer, o conhecimento da realidade social é um momento da ação social, e vice-versa.

Mas há algo importante em relação ao período de sistematização da Teoria Crítica (década de 1930) que não pode ser desprezado diante do pressuposto de uma análise sempre fundamentada no tempo presente. O economista Friedrich Pollock, também da Escola de Frankfurt, em suas análises econômicas percebeu que, diferentemente do que havia previsto Marx, as tendências autodestrutivas no capitalismo não se encontravam acirradas. O Estado, desde a escrita de Marx, teve que interferir no desenvolvimento da economia de mercado, a fim de impedir formação de monopólios. Para o autor de *O Capital*, esta intervenção levaria ao colapso (bem-vindo) do sistema. Mas isto não ocorreu. O que de fato passou a ser regra é que a lógica do sistema se amalgamou às acepções do Estado. Outro fato absolutamente relevante é que houve neste período o crescimento e a consagração das grandes ditaduras fascistas, tanto no Estado capitalista, como no Estado soviético. Neste momento histórico, o inimigo da emancipação tornou-se, em larga escala, os totalitarismos de Estado. Por isso, grande parte dos escritos da época se concentra na libertação do indivíduo do assédio das instituições públicas, regidas pela lógica de mercado e comandadas por Estados totalitários.

¹²¹ NOBRE, Marcos. *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004 (Coleção Filosofia Passo-a-passo), p. 33.

O que nos interessa particularmente nestes teóricos é o entendimento da criticidade como práxis. O projeto emancipatório define-se pelo desvelamento e a libertação das estruturas de poder engendradas nos diversos níveis da prática humana, inclusive nos mecanismos da linguagem.

Mas qual seriam hoje, quase um século após sua formulação original, as perspectivas desta emancipação? E qual seria esta perspectiva para os artistas vocacionais? Zygmunt Bauman¹²² nos dá uma pista dos entraves encontrados pelo projeto teórico crítico em nossos dias, que muito se aproxima de nossas observações práticas no Projeto Vocacional em relação aos nossos ideais emancipatórios. O sociólogo reconhece na dissolução do espaço público a problemática que leva a uma necessária revisão destes ideais. Hoje, a sociedade não é refratária à crítica como procedimento, muito pelo contrário. A crítica habita nossos dias com uma desenvoltura desconhecida nos dias da Escola de Frankfurt, quando o pensamento crítico era uma arma de combate capaz de atacar todas as formas de totalitarismo. Todavia, hoje, a crítica não é mais feita ao estilo do produtor, estilo do indivíduo oprimido na cadeia produtiva. Mas é feita apenas a partir do mundo das liberdades absolutas do consumo. É uma crítica moldada pelo consumo. E assim, individual como o nome que figura numa nota fiscal ao consumidor, ela é absorvida sem maiores abalos ao todo do sistema. A crítica está presente no sem número de opiniões de cada indivíduo, nomeadas de “atitude”, “estilo”, “perfil” pelos *slogans* de marketing, e nas suas decisões definitivas rumo à sua liberdade de comprar. O que antes oprimia o indivíduo, as grandes instituições de poder da sociedade, hoje não mais define os destinos do indivíduo-consumidor. As instituições sólidas foram dissolvidas na era da sociedade líquida, do livre mercado e da fluidez dos capitais. A sociedade não é mais uma ameaça à liberdade

¹²² BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

do indivíduo. O espaço público foi tomado pelas necessidades privadas de cada indivíduo e a única ameaça que pode haver à liberdade deste é a necessidade de convivência com os demais desejos privados. É lógico que aqui não estamos sequer cogitando o fato de que estes desejos possam ser aviltados pela inexistência de fundos que os garantam. Mas, se isso por ventura ocorrer (ou se isso ocorreria continuamente para a maioria dos artistas vocacionais que atendíamos), será apenas uma questão de derrota individual.

(...) ser um indivíduo *de jure* significa não ter ninguém a quem culpar pela própria miséria, significa não procurar as causas das próprias derrotas senão na própria indolência e preguiça, e não procurar outro remédio senão tentar com mais e mais determinação.¹²³

Assim, o espaço público é tomado pela autocrítica ao próprio desempenho dos indivíduos e as contradições da existência individual são desviadas do espaço social, onde são coletivamente produzidas, para o campo privado. Porém, como não é possível resolver biograficamente as contradições que são sistêmicas, a tendência é desviar o foco de si para um inimigo comum, um bode expiatório, seja ele a má vontade ou a corrupção do governo, os criminosos e a falta de segurança, ou mesmo os “estrangeiros”, os “migrantes”, os “diferentes” entre nós. O pavor coletivo de estar abandonado à própria sorte, e alijado de sua condição de ser social no espaço público, é desviado para fora de si a fim de expiar a derrota individual. Assim, há um grande abismo entre os indivíduos “*de jure*” e as chances destes se tornarem indivíduos “*de facto*”, ou seja, de tomarem consciência dos seus reais desejos (não aqueles pautados apenas pelo fetiche do consumo) e fazerem-se sujeito de suas decisões. A existência do

¹²³ Ibidem, p. 48.

indivíduo “de facto” só é possível se restabelecido o espaço público. A perspectiva da existência única do espaço privado, em verdade, inviabiliza a própria existência do privado. O indivíduo que não é mais cidadão, porque desapropriado de sua função coletiva, é apenas um fantasma do projeto de individualização, é apenas um indivíduo “de jure”.

Esse abismo não pode ser transposto apenas por esforços individuais: não pelos meios e recursos disponíveis dentro da política-vida auto-administrada. Transpor o abismo é tarefa da política com P maiúsculo. Pode-se supor que o abismo em questão emergiu e cresceu precisamente por causa do esvaziamento do espaço público, e particularmente da ágora, aquele lugar, intermediário, público/privado, onde a política-vida encontra a Política com P maiúsculo, onde os problemas privados são traduzidos para a linguagem das questões públicas e soluções públicas para os problemas privados são buscadas, negociadas e acordadas.¹²⁴

Então o que temos? A realidade é que a tarefa da teoria crítica foi invertida. Se historicamente ela se concentrava na defesa da autonomia privada contra a opressão da esfera pública, em suas manifestações totalitárias do Estado e seus braços burocráticos, assim como a opressão sofrida pelo indivíduo no setor produtivo, hoje seu foco se inverte. A tarefa da teoria crítica deverá ser garantir o domínio público cada vez mais colonizado pelo privado. Os indivíduos são levados a crer que são senhores do seu próprio destino e, assim, só se interessam pelo que pode ser trabalhado em benefício do “eu”, com suas ferramentas individuais. Se na fala de Freire o termo “destino” é

¹²⁴ Ibidem, p. 49.

desmistificado, revelando-se como uma espécie de determinismo de razão econômica, aqui, o termo ressurgiu de modo ambíguo. O poder sobre o destino, que indicaria a assunção pelo indivíduo sobre seus atos, adquire a falsa cor da liberdade, uma vez que ser sujeito de seu destino, no contexto atual, significa apenas onerar-se sozinho de suas próprias vicissitudes e incompetências. O sujeito histórico, desejado por Freire, depende da compreensão de que a História é feita coletivamente, depende do “re povoamento” do espaço público.

A relação crítica com o poder também é redimensionada com a deserção do espaço público. O poder, antes claramente delineado nas instituições rígidas do governo ou na figura do capitalista industrial, agora se volatiliza em esferas progressivamente abstratas, garantidas pela lógica fugaz do capital financeiro e pela interiorização do fracasso em cada indivíduo, hoje, mais “livre” que nunca.

Portanto, a tarefa da emancipação é hoje, sobremaneira, aceção do coletivo. Depende do redimensionamento do indivíduo como cidadão. É tarefa Política e emana do público.

O indivíduo *de jure* não pode se tornar indivíduo *de facto* sem antes tornar-se *cidadão*. Não há indivíduos autônomos sem uma sociedade autônoma, e a autonomia da sociedade requer uma autoconstituição deliberada e perpétua, algo que só pode ser uma realização compartilhada de seus membros.¹²⁵

Este aspecto afeta diretamente a compreensão dos propósitos do Projeto Teatro Vocacional. Em primeiro lugar, pelo que já expusemos do caráter Político do encontro no ato teatral defendido por Denis Guénoun. Em segundo, por que redireciona a expectativa da emancipação do grupo teatral para um entendimento da emancipação

¹²⁵ Ibidem, p. 50.

como tarefa realizada na esfera pública. O Teatro, neste sentido, é campo privilegiado para dois propósitos: uma reapropriação da linguagem, organizada em discurso, como ferramenta crítica, e o “repovoamento” do espaço público como campo de transformação social.

4.4 Estratégias para uma criação crítica

Na busca prática destes objetivos emancipatórios, atuamos entre procedimentos de apropriação dos meios de produção do discurso poético, a coletivização destes procedimentos e o desligamento paulatino do artista-orientador como único provocador do processo de criação.

Dentre as ferramentas utilizadas para a coletivização dos procedimentos de apropriação, podemos citar: a utilização dos protocolos em aula-ensaio, a prática da discussão crítica frente à matéria poética e o enfoque dado, privilegiadamente, à estrutura da encenação.

O Protocolo¹²⁶ é uma ferramenta de registro crítico pelos participantes do processo. Trata-se de um relato de encontro que deve ser, a uma só vez, descritivo e crítico. Não é um relatório apenas. O Protocolo deve conter um recorte do observador e um posicionamento do mesmo frente à prática realizada. Pode trazer novas contribuições à experiência vivida e tem uma forma bastante livre de registro (pode ser texto, jogo, objeto plástico). Interessava-nos especialmente o caráter poético deste

¹²⁶ O procedimento do Protocolo foi trazido ao campo do teatro educação no Brasil pela Profª. Dra. Ingrid Dormien Koudela. Em um ensaio bastante esclarecedor publicado em 2001, chamado “Um Protocolo dos Protocolos”, Koudela localiza a origem do procedimento no experimento com as “Peças Didáticas” por Bertolt Brecht. É o Prof. Dr. Florian Vassen, especialista alemão nas “Peças Didáticas” de Brecht, que detalhou o procedimento para Koudela. Segundo a Profª.: “A síntese da aprendizagem, materializada através do protocolo, tem sem dúvida a importante função de aquecer o grupo, promovendo o encontro. O protocolo possibilita maior delimitação do foco de investigação em cada momento da aprendizagem. Eficiente instrumento na gestão das questões intergrupais, o protocolo revelou-se um instrumento radicalmente democrático, ao permitir a articulação do método que busca a prática da teoria e a teoria da prática.”.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um Protocolo dos Protocolos*. In: *Revista da FUNDARTE* – Fundação Municipal de Artes de Montenegro, nº 1 (jan./jun. 2001). Montenegro: FUNDARTE, 2001, p. 10-11.

registro. A realização individual destes registros, além de ter a utilidade de uma verificação para o artista-orientador do desenvolvimento da compreensão e do olhar crítico do participante, permitia ao próprio autor avaliar sua apropriação dos procedimentos. A transposição do pensamento crítico para outras formas de discurso que não apenas a escrita descritiva, como a composição plástica, a criação ficcional e a composição poética, aprofundava a apropriação dos meios de produção do discurso estético.

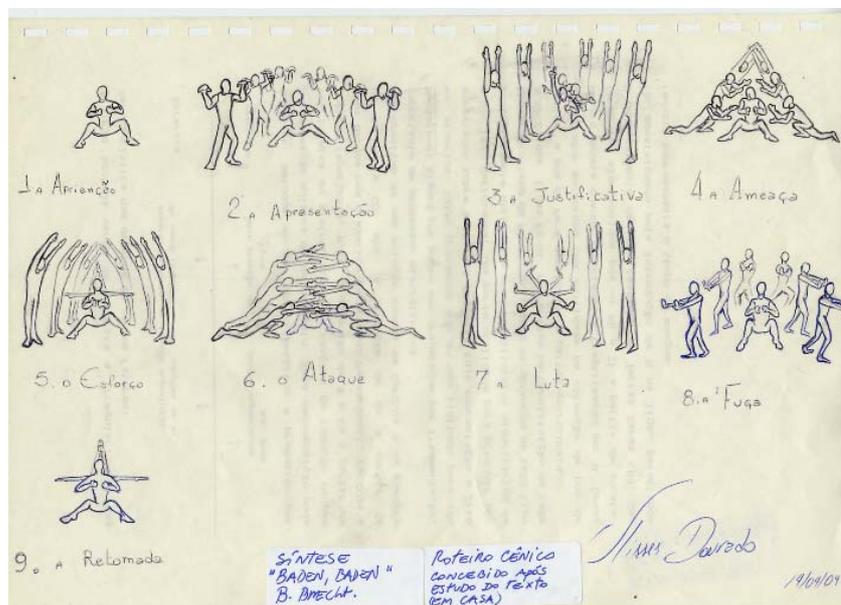
O aprendizado estético é momento integrador da experiência. A transposição simbólica de experiência assume, no objeto estético, a qualidade de uma nova experiência. As formas simbólicas tornam físicas e manifestas as experiências, desenvolvendo novas percepções a partir da construção da forma artística.¹²⁷

Como se tratava da contribuição de cada um à formação da crítica coletiva, tal procedimento permitia também o exercício do discurso frente às conformações do espaço comum.

Escolhemos alguns exemplos de protocolos para iluminar estes aspectos:

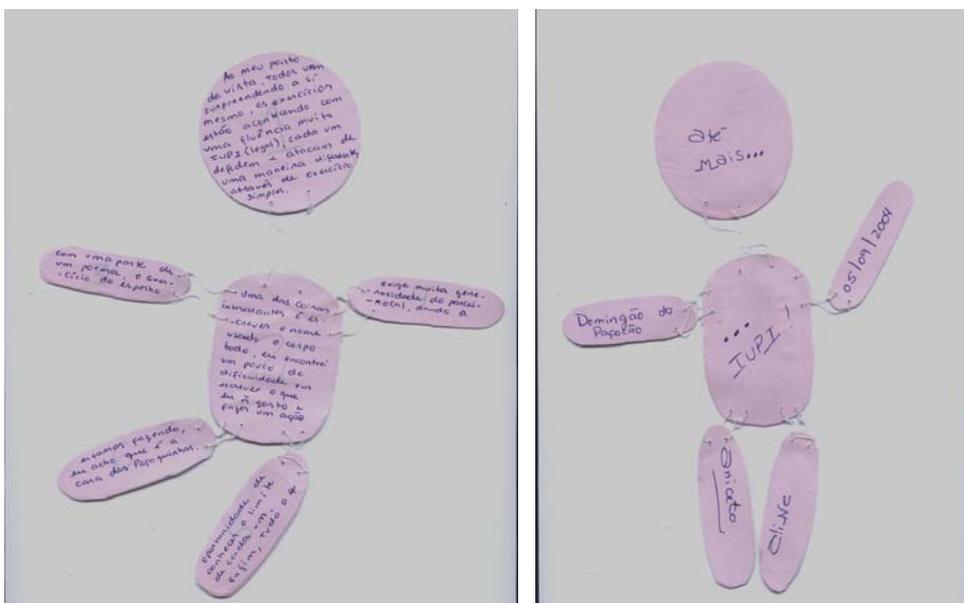
¹²⁷ KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um Protocolo dos Protocolos*. In: *Revista da FUNDARTE* – Fundação Municipal de Artes de Montenegro, n° 1 (jan./jun. 2001). Montenegro: FUNDARTE, 2001, p. 11.

Protocolo realizado pelo artista vocacionado Ulisses Dourado integrante do NETI- Núcleo de Experimentação Teatral – Casa de Cultura de Interlagos – Artista Orientador Marcos Bulhões



Protocolo com roteiro cênico proposto como leitura da “Peça Didática de Baden Baden Sobre o Acordo” de Bertolt Brecht. A representação do gesto (embora ainda distante do conceito de “Gestus” brechtiano) e da dramaturgia épica em quadros determina a forma da proposta.

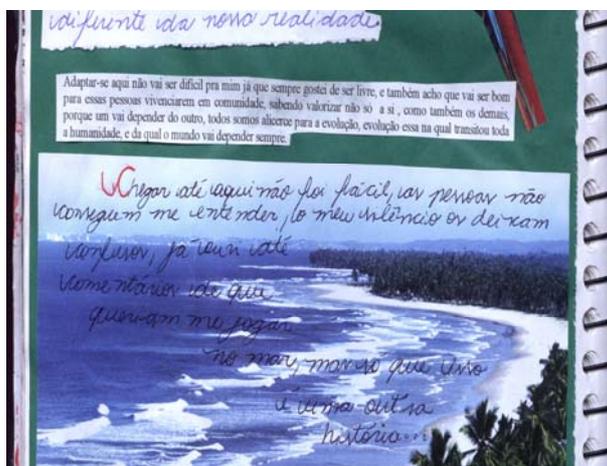
Protocolo realizado por Aline Aniceto do Grupo Paçoquinhas do Céu - Céu Jambeiro – Artista Orientador Ernandes Araújo.



“Uma das coisas mais interessantes é escrever o nome usando o corpo todo, eu encontrei um pouco de dificuldade em escrever o que gosto e fazer uma ação (...)”

O protocolo tem a forma de um corpo articulado e refere-se a um trabalho de escrita com o corpo e articulação de diferentes ações. A forma é conteúdo.

Protocolos realizados pelo Grupo Off Off Broadway durante a montagem da peça “Liberdade, Justiça e Conveniência” inspirada no texto “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny” de Bertolt Brecht. – Biblioteca Pablo Neruda na Vila Maria – Artista orientadora Samantha Precioso

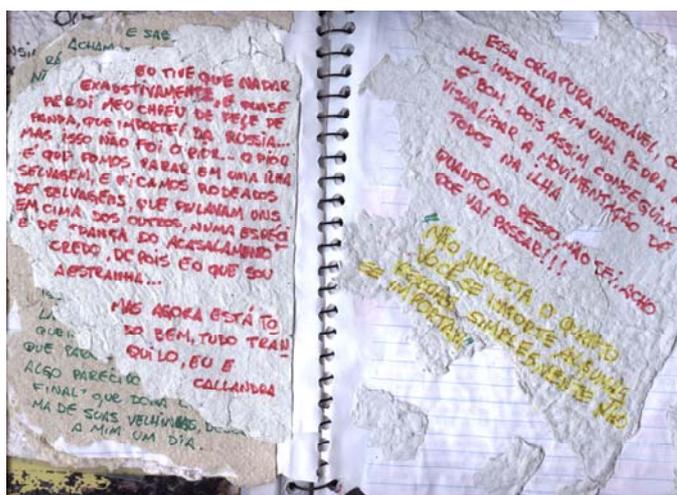


“Adaptar-se aqui não vai ser difícil pra mim já que sempre gostei de ser livre, e também acho que vai ser bom para essas pessoas viverem em comunidade, sabendo valorizar não só a si, como também os demais, porque um vai depender do outro, todos somos alicerces para a evolução, evolução essa na qual transitou toda a humanidade, e da qual o mundo vai depender sempre.”

“Chegar até aqui não foi fácil, as pessoas não conseguem me entender, o meu silêncio os deixam confusos, já ouvi até comentários de que queriam me jogar no mar, mas só que isso é uma outra história...”

Três níveis de significação confluem neste protocolo “ficcional” (protocolo que cria uma fábula ficcional):

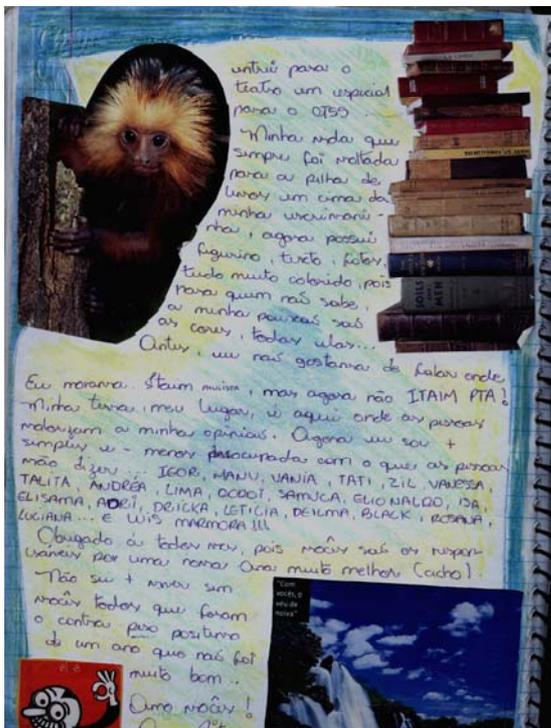
- Ao ser redigido pela personagem que o vacionado interpreta na encenação do grupo, ele é narrado pelo ponto de vista da mesma, assegurando um relato sobre a construção da sua personagem em articulação com a criação da dramaturgia da encenação.
- Num segundo nível, o protocolo aborda, em paralelo aos conflitos presentes na dramaturgia, uma dificuldade real do processo de formação e manutenção do grupo vocacional: a necessária convivência com a diferença sem a sua dissolução no coletivo.
- Em terceiro lugar, a forma “diário” remete ao percurso da dramaturgia da encenação lembrando um “diário de viagem”, uma vez que as personagens convivem primeiramente num navio e num segundo momento em uma ilha desconhecida.



“(...) nos instalar em uma pedra (...) é bom, pois assim conseguimos visualizar a movimentação de todos na ilha.”

No mesmo processo, outra personagem relata sua chegada na ilha da fábula da encenação. O papel é reciclado, estabelecendo na ficção a ausência de suporte para uma escrita. O mesmo papel conforma pequenas superfícies de matéria como em um mapa do arquipélago. A personagem conta que está sobre uma pedra e assim pode observar a todos: a tomada de um ponto de vista concreto na ficção remete a necessária consciência do ponto de vista individual do relato no protocolo; a percepção, no processo de montagem a partir do texto brechtiano, do distanciamento, característico ao narrador; e a confrontação de diferentes pontos de vista.

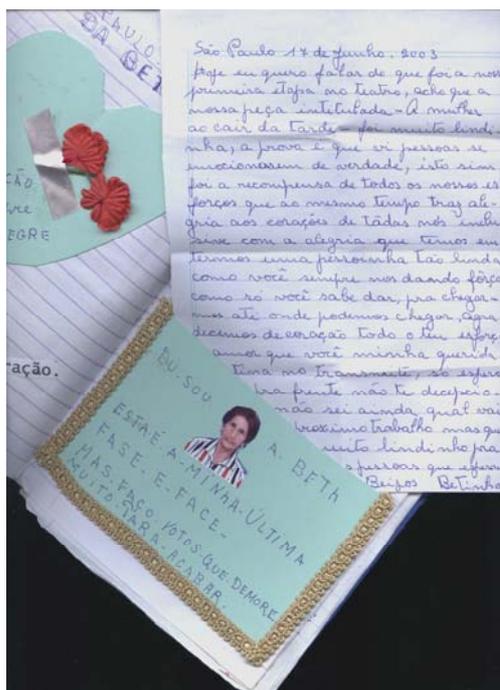
Protocolo realizado pela artista vocacionada Ana Rita, do Grupo Comédias, Tragédias e Self-service da Casa de Cultura do Itaim Paulista – Artista orientador Luis Mármora



“Minha vida que sempre foi voltada para a pilha de livros em cima da minha escrivaninha, agora possui figurino, texto, fotos, tudo muito colorido, pois para quem não sabe a minha paixão são as cores, todas elas... Antes eu não gostava de falar onde eu morava. Itaim Paulista, mas agora não ITAIM PTA. Minha terra, meu lugar, é aqui onde as pessoas valorizam a minha opinião.”

O mico leão, animal em extinção, sem habitat, o diferente. A vocacionada relata, em imagens e cores (as quais se refere como conquistas através do teatro), a dificuldade de se sentir diferente, de não se encaixar no estereótipo da periferia. O Itaim Paulista que ela agora ama, não é o gueto da identidade “periférica”, o espaço fechado em si, claustrofóbico, envergonhado. É o espaço possível, público. Espaço construído coletivamente, onde ela pode se expressar, opinar, debater.

Protocolos do Grupo “Eu sou eu e boi não lambe” – São Miguel Paulista – Artista orientadora Cristina Rocha

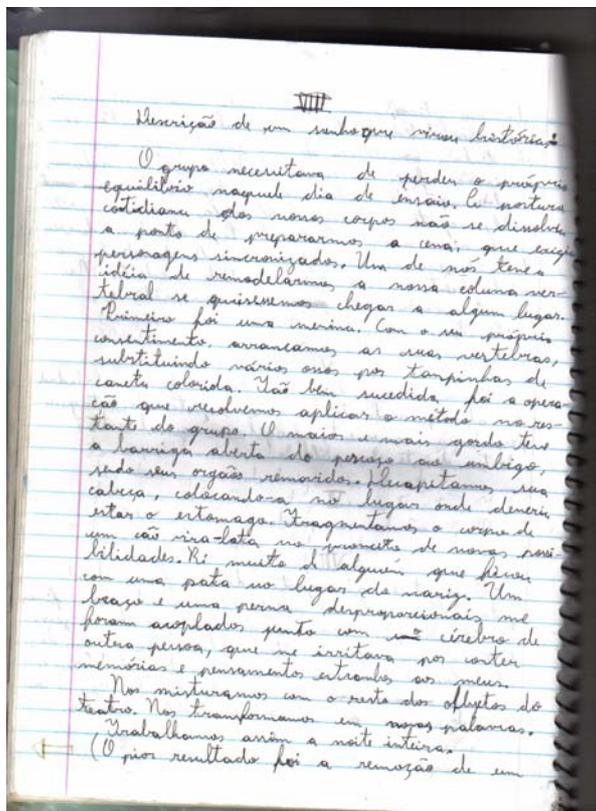


Em trabalho sobre a memória das mulheres idosas de São Miguel Paulista (“Mulher ao cair da tarde”), protocolos recheados de lembranças como álbuns de retratos.

Bete em sua última fece-a-face remete a busca de uma imagem para si diante do coletivo do grupo. Imagem da primeira comunhão de Marisa.



Protocolo realizado pelo artista vocacionado Anderson Black do Grupo Comédias Tragédias e Self-service da Casa de Cultura do Itaim Paulista – Artista orientador Luís Mármora



“O grupo necessitava de perder o próprio equilíbrio naquele dia de ensaio. A postura cotidiana de nossos corpos não se dissolveu aponto de prepararmos a cena, que exigia personagens sincronizados. Um de nós teve a idéia de remodelarmos a nossa coluna vertebral se quiséssemos chegar a algum lugar. Primeiro foi uma menina. Com seu próprio consentimento, arrancamos suas vértebras, substituindo vários ossos por tampinhas de caneta colorida. Tão bem sucedida foi a operação que resolvemos aplicar o método no restante do grupo. O ensaio e mais tarde, a travessia aberta do percurso em um longo, rudo seu órgão removido. Percepitamos, sua calusa, colocamos-a no lugar onde deveria estar o estômago. Fragmentamos o corpo de um cão vira-lata no momento de nossas habilidades. Ri muito de alguém que ficou com uma pata no lugar de nariz. Um braço e uma perna desproporcionais me foram acoplados junto com o cérebro de outra pessoa, que me irritava por conter memórias e pensamentos estranhos ao meu. Nos misturamos com o resto dos objetos do teatro. Nos transformamos em nossas palavras. Trabalhamos assim a noite inteira.”

Relato de um sonho com percepções sensíveis do trabalho corporal realizado transformado em ficção No texto poético, o vocacionado aponta mais uma vez a convivência com o pensamento, o ponto de vista do outro. A necessidade de ser sincronizado não elimina o atrito bem vindo da convivência com o diferente (necessidade de perder o próprio equilíbrio).

A concretude das palavras, aposta aos objetos do teatro, indica a percepção da articularidade do discurso. As palavras são elementos concretos para a construção do jogo de significados.

Creemos que a prática da discussão já está contemplada na descrição das apreciações como parte constituinte da criação poética. Todavia, vale sempre lembrar que também as decisões tomadas em sala de aula/ensaio eram progressivamente coletivizadas. As escolhas da cena, os recortes de texto, a dramaturgia da encenação era decidida a partir de várias discussões. O artista-orientador deveria questionar-se a cada instante sobre a autoralidade das decisões formais da encenação. O coletivo devia ser capaz de decidir, através de seu olhar constantemente instigado à crítica, o que figuraria na cena. Vários debates surgiram a partir deste primado: o que faz um artista-orientador se o seu grupo escolhe o caminho fácil, a forma ideologicamente dominante, transforma a cena num espaço de afirmação do lugar comum, valoriza o talento individual de alguns participantes? Cabia como função principal do artista-orientador problematizar as escolhas feitas pelo grupo. A proposição de experimentações diferenciadas (propostas de jogos, temas para improvisação, exercícios de observação da realidade, disponibilização de material de referência) também estimulava a percepção dos participantes de potencialidades ainda não conhecidas em seus repertórios. O exercício da convivência com as contradições (tanto como estrutura cênica quanto como exercício de pensamento) e o reforço da forma como conteúdo do discurso cênico indicavam uma abertura para novos pontos de vista além do clichê. O procedimento mais recorrente neste sentido era o questionamento e a problematização das decisões tomadas.

O enfoque dado à estrutura da encenação como ferramenta de emancipação relaciona-se diretamente ao nosso trabalho com a fábula ficcional, tema que abordaremos no capítulo em seqüência.

Em relação ao desligamento paulatino do artista-orientador do grupo por ele agregado, podemos lançar mão de uma idéia geral que formulamos no último ano de

coordenação do Projeto. Percebemos que o percurso esperado para a atuação deste configurava-se em três modelos seqüenciais e distintos de ação.

Em primeiro lugar, no início de conformação do grupo, o artista-orientador atuava especialmente como “professor”. Isto significa dizer que sua função inicial era formação de uma turma e a introdução dos participantes nos fundamentos da linguagem teatral. Seu papel diante do grupo era de alguém que compartilha conhecimentos, mas que é responsável pela instauração do rigor metódico necessário à aprendizagem. Sua posição era de autoridade diante do grupo.

Com o desenvolver do grupo, sua efetiva nucleação, o artista-orientador não deixava suas acepções de professor, mas passava a atuar também como uma espécie de “diretor” do grupo. Como a base da aprendizagem era a encenação, ele era responsável por orientá-la a partir das contribuições dos artistas vocacionais. Seu olhar norteava o percurso e ele mantinha uma autoridade propositiva sobre os procedimentos empreendidos no processo. Evidentemente, estes procedimentos eram sistematicamente coletivizados.

Paralelamente a isso, o artista-orientador deveria detectar e fortalecer lideranças internas ao grupo, a fim de criar condições para que o grupo se organizasse e produzisse sem a sua presença. O objetivo do trabalho era alcançar uma posição apenas de orientação ao grupo. Seria, portanto, a última acepção do artista-orientador a “orientação” de grupos independentes.

CAPÍTULO 3

TEATRO VOCACIONAL E ATITUDE ÉPICA/DIALÉTICA

“Nossa atitude nasce de nossas ações.

Nossas ações nascem da necessidade.

Quando a necessidade está organizada,

de onde nascem então nossas ações?

Quando a necessidade está organizada,

nossas ações nascem de nossa atitude.”

Bertolt Brecht. Fragmento Fatzler **128**

1. Atitude épica

Como dissemos no capítulo anterior, acreditamos que o Teatro é um campo privilegiado na busca de dois propósitos: uma apropriação da linguagem, organizada em discurso cênico, como ferramenta crítica, e o “repovoamento”¹²⁹ do espaço público como campo de transformação social. Avaliaremos neste capítulo as potencialidades de uma atitude épica como estratégia de coletivização do processo de trabalho com vistas a uma apropriação, e possível crítica, dos meios de produção, no contexto do Projeto Teatro Vocacional. Nossa suposição é que esta coletivização se concretize pela construção de uma atitude épica/dialética do aprendiz frente à matéria cênica, levando-o a apropriação dos meios de produção estética e, conseqüentemente, possibilitando a descoberta de uma poética própria.

Para tanto, abordaremos, inicialmente, pressupostos teóricos dos princípios de ação na condução das criações poéticas dos grupos vocacionais, tentando lançar algumas luzes sobre vários aspectos que compõem esta atitude épica/dialética. Apontaremos conceitos que se interligam intimamente, mas que propõem, cada um à

¹²⁸ BRECHT, Bertolt. *Fragmento Fatzler*. Apud. KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47.

¹²⁹ Termo empregado por BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

sua vez, a aproximação dos nossos propósitos por diferentes ângulos, tais como: os princípios de uma interpretação distanciada, o conceito de fábula, a importância do filtro ficcional nas criações, a narrativa, o conceito de autor-rapsodo e a materialidade do discurso. Tentaremos, assim, definir o que entendemos por uma atitude épica/dialética.

Para tanto, parece-nos relevante explicar este entendimento a partir de minha prática como atriz. Tal conhecimento, construído numa práxis criativa, foi a primeira baliza na condução da coordenação do Projeto.

1.1 Citação

Como atriz, atuei, entre os anos de 1997 e 2001, na Cia. do Latão. Figura no site da Cia:

A origem do grupo está ligada à ocupação do Teatro de Arena Eugênio Kusnet da Funarte em São Paulo, entre 1997 e 1998, quando se consolida seu estudo da obra de Bertolt Brecht como um modelo para o teatro épico-dialético no Brasil. Desde então, o grupo produz dramaturgia própria, interessada na realidade histórica do país bem como na crítica política das formas estéticas de representação. Suas montagens são "peças-processo" sobre movimentos contraditórios de uma sociedade imersa nas determinações do capitalismo mundial.¹³⁰

Tendo participado do processo de formação da Cia., dedicamo-nos, nos anos de 1997 e 1998, ao estudo da obra do teatrólogo alemão Bertolt Brecht, maior expoente no século XX do Teatro Épico. Neste período encenamos os espetáculos “Ensaio sobre o Latão”, experimento baseado no texto teórico em diálogos “A Compra do Latão”, de

¹³⁰ www.companhiadolatão.com.br. Item: História.

Brecht; “Santa Joana dos Matadouros”, espetáculo criado a partir do exercício de uma leitura encenada, realizada em processo aberto ao público uma vez por semana nos meses de julho, agosto e setembro de 1997; e “O Nome do Sujeito”, primeiro espetáculo autoral da Cia., utilizando os procedimentos épicos pesquisados em Brecht para construir uma dramaturgia a partir da obra de Gilberto Freire. Nos anos seguintes, readaptamos um espetáculo anterior à formação do grupo, o “Ensaio para Danton”, baseado na peça de Georg Büchner; fizemos uma segunda leitura encenada, agora de um texto do freqüente colaborador de Brecht, o músico Hanns Eisler, “João Fausto”; e criamos coletivamente a dramaturgia do espetáculo “A Comédia do Trabalho”.

Com os primeiros trabalhos desenvolvemos um rol de procedimentos utilizados em sala de ensaio, que considerávamos base para o aprendizado de uma interpretação épica/dialética.

A base para estes procedimentos, no nosso entender, era o que Brecht chamou de **recorrência à terceira pessoa**. Tal recorrência refere-se a um procedimento de distanciamento entre a personagem e o ator que a interpreta. Diz o autor em “A Nova Técnica da Arte de Representar”:

O ator, em cena, jamais chega a metamorfosear-se integralmente na personagem representada. O ator não é nem Lear, nem Harpagon, nem Chvéik, antes os apresenta. Reproduz suas falas com a maior autenticidade possível, procura representar sua conduta com tanta perfeição quanto sua experiência humana o permite, mas não tenta persuadir-se (e dessa forma persuadir, também, os outros) de que neles se metamorfoseou completamente. (...) Se tiver renunciado a

uma metamorfose absoluta, o ator nos dará seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação¹³¹.

Isto significa que duas instâncias são enunciadas na cena: a do ator que representa e a da personagem que é representada. Recorrer à terceira pessoa é possibilitar que a **apresentação** da personagem ao público também figure como conteúdo da cena e não apenas a ação livre da personagem. Isto posiciona o ator numa tripla função: a de narrador dos acontecimentos, a de intérprete das ações da personagem e a de observador crítico desta ação. Para Roland Barthes¹³², o que Brecht propõe é uma distância entre o “significante” e o “significado”. Isto permite ao ator se posicionar não sobre, nem sob o manto da personagem, mas ao seu lado, mantendo uma distância crítica quanto ao significado das ações desta. Existe, desta maneira, um pressuposto narrativo anterior à ação; algo como se, ao agir, o ator, mesmo não enunciando em cena, dissesse: “então ele(a) agiu assim”. Ao estabelecer este pré-enunciado narrativo à ação que será executada, o ator não exclui a ação. Ele a executa tal como a personagem, mas mantém com ela ação, uma distância de apresentação e observação. O corpo e a percepção sensível do ator, assim como a linha de pensamento que garante a lógica de cada personagem, sofrem reações a esta ação, mas em nenhum momento o ator se imiscui de observá-las criticamente. Tal entendimento permite que a crítica não opere apenas no campo teórico, mas seja fruto de uma prática simultânea. A “experiência” ocorre e é elaborada na cena. O ator torna-se sujeito e objeto do experimento.

O ator que recorre à terceira pessoa opera pequenas cisões no transcorrer da cena; trata-se de uma operação de fragmentação e espaçamento das ações. Como

¹³¹ BRECHT, Bertolt. *A Nova Técnica da Arte de Representar*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978, p. 81-82.

¹³² BARTHES, Roland. *As Tarefas da Crítica Brechtiana*. In: *Crítica e Verdade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

descreve Walter Benjamin¹³³, o exemplo mais primitivo destas interrupções (mais que cisões) é o da família que briga e de repente é surpreendida por um estranho que observa, à porta da casa, a ação em suspensão: móveis destruídos, janela aberta, a mãe com um objeto erguido sobre a cabeça no minuto anterior ao arremesso. Para o filósofo, o teatro épico que Brecht propõe não se limita a representar ações, mas representar condições. Estas condições não são dadas *a priori*, mas apresentadas pela interrupção da ação. O princípio da interrupção é comparável à montagem, e o que garante a pertinência deste procedimento é, especialmente, o fato de o material montado interromper o contexto no qual é disposto.

Esta interrupção sistemática presente na cena épica brechtiana combate a ilusão não apenas do espectador, mas também do ator em relação a seu papel.

Essa ilusão é inutilizável para um teatro que se propõe tratar os elementos da realidade no sentido de um ordenamento experimental. Porém as condições surgem no fim dessa experiência, e não no começo. De uma ou de outra forma, tais condições são sempre as nossas. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância como no teatro naturalista, mas com assombro. O teatro épico, portanto, não reproduz as condições, ele as descobre. A descoberta das condições se efetua por meio da interrupção das seqüências. Mas a interrupção não se destina a provocar uma excitação, e sim exercer uma função organizadora. Ela imobiliza os acontecimentos e com isso obriga o espectador a

¹³³ Este mesmo exemplo aparece nos ensaios “O Autor como Produtor” e “O que é o Teatro Épico. Um Estudo sobre Brecht”, ambos em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I).

tomar uma posição quanto à ação, e o ator a tomar uma posição quanto a seu papel.¹³⁴

A relação do ator com o gesto da personagem se modifica. O ator torna-se um “montador” da ação composta pelos gestos e é sujeito desta operação sobre o objeto de sua experiência. O destaque ao gesto produzido, dado pela premissa da montagem, interrompe o contexto e cinde o *continuum* da ação.

O gesto no teatro brechtiano, ampliado para o conceito de *Gestus*¹³⁵, é o gesto na sua qualidade citável. O tratamento do gesto é literário: este não é mostrado apenas, mas mostrado como citação. Assim, a atuação do ator épico/dialético perpassa a forma citação. Por isso “o ator nos dará seu texto não como uma improvisação, mas como uma citação”¹³⁶. Numa improvisação, o ator, imbuído da lógica da personagem, reage a estímulos e a eles dá repostas verossímeis. O ator que cita, a partir dos mesmos estímulos, destaca a reação da personagem objetualizando suas respostas como textos citáveis. Este texto (ações enquadradas por um filtro textual) adquire a propriedade de ser despedaçado, interrompido, remontado. O ator que cita o texto que lhe vem numa aparente corrente lógica homogênea, propõe uma suspensão anterior à sua enunciação-ação, possibilitando-lhe assumir igualmente o papel de observador crítico ao lado do espectador. Para cada um dos gestos que destaca, o ator propõe a suspensão. O gesto é

¹³⁴ BENJAMIN, Walter. *O Autor como Produtor*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I). P. 133.

¹³⁵ Segundo Patrice Pavis, *Gestus* é um termo latino para gesto. No caso do teatro brechtiano, Pavis salienta que o *Gestus* deve ser diferenciado do gesto individual. Para Brecht, as atitudes corporais, entonações e jogos fisionômicos são determinados por um *Gestus* social. O *Gestus* social é composto por uma atitude dos personagens entre si e dentro de um universo social. Para Pavis, o *Gestus* está entre a ação e o caráter:

“enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios de um indivíduo”. O *Gestus* não se limita apenas aos gestos dos atores, mas está também no discurso: pode ser apontado no texto, na música e em outros elementos cênicos.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. Verbete: *Gestus*, p. 187.

¹³⁶ BRECHT, Bertolt. *A Nova Técnica da Arte de Representar*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978, p. 82.

literalizado e, juntamente com o texto, torna-se objeto manipulável de um experimento em que o próprio ator e o público são “experimentadores”.

Precisamos aqui realizar uma distinção entre a posição do ator e do espectador a partir do procedimento da recorrência à terceira pessoa e da forma citação, mesmo que seja para, em seguida, sobrepor estas posições. Podemos analisar o efeito destes procedimentos a partir de três campos distintos da obra brechtiana, que, certo modo, complementavam-se na proposição do Projeto Teatro Vocacional.

Primeiramente, podemos compreender a recorrência à terceira pessoa como um procedimento de atuação que visa operar um distanciamento crítico **nos espectadores**. O espectador é levado ao distanciamento pela distância que o ator assume de sua ação. O que nos leva a perguntar: Mantendo esta distância crítica em relação a seu papel, o ator não é submetido a um efeito similar ao que submete o espectador? A posição crítica que o ator toma em relação às ações da personagem posiciona o espectador num paralelo desta distância. Se o efeito esperado da atuação épica brechtiana é a tomada de posição do espectador, esta só é alcançada pela tomada de posição do ator. Então, o efeito esperado de acionamento de uma atitude crítica do espectador só é possível no contexto de uma efetivação da atitude crítica do ator.

Isto nos leva a um segundo campo da proposição brechtiana, que é a produção do efeito estético **no ator**. Ou seja, o ator assume uma atitude épica/dialética em paralelo à proposição da atitude crítica que espera do espectador. O ator experimenta, deste modo, uma dupla posição: ele opera a crítica e sofre os efeitos desta operação, sendo levado a uma tomada de posição.

Um terceiro campo possível de análise deste procedimento seria a proposição do que Brecht experimentou em suas “peças didáticas”. Neste caso, por uma outra estratégia, ligada, entre outros aspectos, à forma modelar dos textos didáticos, o foco no

espectador desaparece, uma vez que esta forma dramatúrgica prescinde de público. O efeito estético é direcionado à própria atuação dos jogadores-atores.

Com isso, podemos verificar que nossa busca da atitude épica/dialética dos artistas vocacionais atravessava o encontro destes três campos: a busca do efeito no espectador, a efetivação do efeito no ator através da proposição para o espectador e a possibilidade do efeito no ator independentemente da presença do espectador.

No ensaio “O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”, Benjamin destaca algumas frases presentes no programa do espetáculo “Um Homem é um Homem”, de Brecht, em sua montagem original.

“No teatro épico o ator tem várias funções, e seu estilo de representar varia de acordo com cada função”. Mas essas múltiplas possibilidades são regidas por uma dialética à qual tem que se submeter todos os elementos estilísticos. “O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça”. A mais alta realização do ator é “tornar os gestos citáveis”; ele precisa espaçar os gestos como o tipógrafo espaça as palavras.¹³⁷

Chamamos o tratamento “tipográfico” do gesto de literalização do teatro. Ou seja, para além do tratamento narrativo presente no teatro de traços épicos, a epicidade do teatro brechtiano está presente na relação do ator com o ato da montagem e no tratamento que ele dá aos seus gestos. Benjamin refere-se a esta literalização em Brecht

¹³⁷ BENJAMIN, Walter. *O Que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I). P. 87-88.

através do uso de frases, cartazes e títulos em suas encenações. Mas, no nosso entender, esta noção pode ser estendida para a representação pelos atores, encontrando-se igualmente nos procedimentos de seleção e tratamento dos gestos, assim como na relação estabelecida entre o ator e o texto emitido. Esta literalização permitirá ao ator estabelecer uma relação operativa com a fábula da encenação.

Acreditamos que é esta relação do artista vocacional com a fábula da encenação que viabilizava a união dos diferentes campos de efetivação do efeito estético gerador da atitude crítica, conforme proposto nos diferentes enfoques da obra brechtiana. Ou seja, acreditamos que a compreensão desta atitude se operava pela atuação épica do artista sobre a matéria fabular e dos conseqüentes efeitos estéticos originados pelos procedimentos empregados no tratamento do discurso.

1.2 Fábula

Como mencionamos no capítulo II, Brecht entende por **Fábula** a “composição global de todos os acontecimentos-gestos, incluindo juízos e impulsos”¹³⁸. Contudo, será necessário definir mais precisamente este conceito.

Patrice Pavis¹³⁹ aponta para a importância e as dificuldades em estabelecer univocamente esta definição em seu Dicionário de Teatro. Segundo o autor, a **Fábula** é muito comumente relacionada a duas concepções diversas: como material anterior à composição da peça ou como estrutura narrativa da história.

A primeira concepção compreende dois aspectos: **fábula** e **enredo**. A **fábula** seria uma história preexistente, mantido seu encadeamento cronológico e conjunto total de motivos e acontecimentos. A este conceito podemos opor o **enredo**, que seria a

¹³⁸ BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978, § 65, p.128.

¹³⁹ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. Verbetes: Fábula.

forma como a seqüência de motivos ou temas desta história preexistente nos é comunicada. Umberto Eco assim descreve esta distinção:

Fábula é o esquema fundamental da narração, a lógica das ações e a sintaxe das personagens, o curso de eventos ordenados temporalmente. Pode também não constituir uma seqüência de ações humanas e pode referir-se a uma série de eventos que dizem respeito a objetos inanimados, ou também a idéias. O enredo, pelo contrário, é a história como de fato é contada, conforme aparece na superfície, com as suas deslocções temporais, saltos para frente e para trás (ou seja, antecipações e flashback), descrições, digressões, reflexões parentéticas¹⁴⁰.

Assim, no que concerne à fábula como matéria-prima da encenação, temos os dois aspectos: **fábula** e **enredo**. Mas Eco também salienta que num texto narrativo o **enredo** é identificado pelas estruturas discursivas, apontando para um segundo sentido de **fábula**, elencado por Pavis, que é a **fábula** como estrutura narrativa. Este sentido último é o que mais nos interessa em relação ao trabalho com os artistas vocacionados.

Numa dialética entre estes dois sentidos da **fábula**, matéria-prima e estrutura narrativa, Brecht modificará a noção clássica de **fábula**. O dramaturgo alemão considera esta, no “Pequeno Organon”, não como evidente, mas como objeto de uma reconstituição pelas escolhas conscientes de um fabulador (dramaturgo, encenador, ator). Esta escolha é revelada no encontro de vários elementos do discurso.

A fábula é interpretada, produzida e apresentada pelo teatro como um todo, constituído pelos atores, cenógrafos, maquiadores, encarregados dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos. Todos eles

¹⁴⁰ ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004, p. 85-86.

conjugam as suas artes para um empreendimento comum, sem renunciar, no entanto, à sua autonomia.¹⁴¹

A fábula para Brecht é composta por todos os elementos do discurso. E estes elementos podem ou não ser coincidentes, mantendo a possibilidade de criação de cotejamentos e contradições entre eles. Assim, esta relação entre os elementos do discurso também pode figurar como conteúdo da **fábula**.

A descontinuidade, igualmente, aparece como elemento determinante da **fábula**. A **fábula** brechtiana não obedece às relações de temporalidade e causalidade. Ela é constituída de episódios que mantêm entre si certa autonomia. A fragmentação e a montagem, tornam-se, assim, características constituintes. A **fábula** traz em si o ponto de vista de quem a enuncia. Como nas “Cenas de Rua”¹⁴², exemplo clássico que Brecht elabora para descrever seu teatro épico, quem conta a história determina os elementos que devem ou não integrar a narrativa. A **fábula** adquire a forma desta narrativa, uma vez que, para além d’o **que** é contado, interessa ao teatro épico o **modo** como é contada uma ou outra história.

A fábula não é simplesmente constituída por uma história extraída da vida comum dos homens, tal como poderia ter-se desenrolado na realidade; ela é feita de processos dispostos de maneira a expressarem a concepção que o fabulador tem da sociedade.¹⁴³

A **fábula**, portanto, não se encarrega apenas de revelar uma história coerente, mas também de desvelar as contradições existentes na ação e no ato de relatá-la.

¹⁴¹ BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978, § 70, p. 81-82.

¹⁴² BRECHT, Bertolt. *As Cenas de Rua*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.

¹⁴³ BRECHT, Bertolt. *Aditivo ao Pequeno Organon*. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. Verbete: Fábula. P. 159.

Para Pavis, a ambigüidade da noção de **fábula** é observada na coexistência de duas definições para o termo: a da **fábula** como significado (material/história contada) e a da **fábula** como significante (discurso contante/maneira de contar).

A flutuação da designação do termo fábula (material ou estrutura) reflete totalmente o cruzamento, no interior desta noção, do modelo actancial reconstituído a partir dos materiais narrativos (*estrutura narrativa* ou estrutura “profunda”), por um lado, e da estrutura superficial do relato (*estrutura discursiva*), por outro. A fábula diz respeito ao mesmo tempo ao modelo actancial (ao narrativo) e à organização dos materiais sobre o eixo do desenvolvimento da peça (o discursivo).¹⁴⁴

O interesse do Projeto Teatro Vocacional no contato com a noção de **fábula** reside exatamente nesta ambigüidade e nas relações (suaves ou atritantes) que ocorrem entre os diferentes elementos no interior desta: relações entre narrativa e discurso, ação e estrutura discursiva. Assim como no exemplo da interpretação como citação em Brecht, a relação (distância, espaçamento, contradição) entre o significado e o significante constitui o foco de nossa ação artístico-pedagógica também em relação à **fábula**.

1.3 Ficção

Em 2003, escrevemos um texto que apontava algumas sugestões de encaminhamento do trabalho, direcionado aos coordenadores artístico-pedagógicos, com a proposição de ser estendido aos artistas-orientadores por eles coordenados. O texto era encabeçado pela pergunta: Como transformar o material trazido pelos

¹⁴⁴ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003. Verbete: Fábula. P. 160.

componentes dos grupos vocacionais em matéria cênica? Diante desta questão, discorreremos um pouco sobre o nosso interesse pela **fábula**.

O que determina o fenômeno teatral é o fato de algum(s) indivíduo(s) transmitir(em) uma história para outro(s). Esta história será chamada doravante de fábula. A fábula passa por um “filtro”, que seria a capacidade de elaboração de cada indivíduo ou grupo, para transformar-se em ficção. Esta capacidade depende diretamente da formulação intelectual do indivíduo. (...) Nosso esforço primeiro é transformar o que o indivíduo/grupo deseja comunicar em ficção. Nem sempre o que o indivíduo deseja comunicar facilita a formulação de uma fábula. Na maioria das vezes, encontramos idéias muito vagas do que é matéria para o teatro. Existe quase uma hegemonia da matéria emocional em detrimento de acontecimentos (ações). Também, quando desejamos defender idéias, temos dificuldade em transformar estas idéias em fábulas. Uma narrativa prevê uma evolução de acontecimentos e a transformação de algo. Não podemos simplesmente narrar um sentimento ou uma idéia sobre algo, quando estamos criando uma fábula. Para narrar sentimentos teríamos que inevitavelmente partir para a expressão lírica, escrever um poema ou compor uma música. Para explorar idéias precisamos fazê-las ter um desenvolvimento no tempo através de ações, explorá-las num processo de transformação ou de construção delas mesmas. Não é matéria para fábula uma idéia fechada, já enunciada. Para tratar uma idéia em teatro é necessário construí-la na fábula, prová-la, perscrutá-la

inteiramente, jogar diferentes luzes sobre ela. Então, o que podemos fazer para tornar o material trazido em uma fábula que será transformada em ficção e traduzi-la em linguagem cênica?¹⁴⁵

Há aqui um foco na questão da fábula ficcional. O que significaria transformar a fábula em ficção? Entendemos que a ênfase apontada referia-se à necessidade de uma objetivação da matéria a ser trabalhada, viabilizando operar escolhas estruturais à fábula.

O conceito de ficção liga-se diretamente à idéia de intencionalidade. A ficção é uma produção humana; ela configura-se a partir de um sujeito que a cria. O próprio termo advém de um ato concreto, que se refere ao verbo latino *finco*: eu moldo. Isto indica que há uma divisão, uma distância, entre o sujeito criador e a obra criada, entre sujeito e objeto. Esta distinção é de extrema importância na busca da atitude épica/dialética que empreendíamos.

Ademais, a consciência do teatro como intencionalidade, como elaboração e não apenas livre expressão ou reflexo da realidade, tornava-se, à época de nossa coordenação, um assunto na ordem do dia. Quando coordenávamos o Projeto, tornou-se recorrente chegar a nós certas formulações que consideravam a cena vocacional como uma cena, de certa forma, “documental”. Estas formulações estavam ligadas, no nosso entender, à problemática da busca de uma **identidade** dos bairros da cidade, como exposto nos capítulos anteriores, e eram enunciadas tanto por agentes culturais e funcionários da Prefeitura quanto por artistas-orientadores e artistas vocacionais, como se, para criar uma cena autoral pelos artistas vocacionais, fosse necessário recorrer a uma representação da realidade deles, sempre a partir de extratos vividos ou observados e transpostos pelo filtro emocional, confessional da cena. Este entendimento coincidia

¹⁴⁵ CECCATO, Maria. *Relatório da primeira reunião de coordenação artístico-pedagógica*. Arquivo pessoal, 2003, p. 1.

com um apreço mercadológico, que figurava naquele momento, por alguns produtos midiáticos (filmes exibidos no cinema e na televisão, uma popularização do filme documentário, além de uma profusão de *reality shows*). De repente, a população periférica passava a figurar nas imagens filmadas, motivo de orgulho e reconhecimento. Filmes, novelas e seriados de TV ocupavam-se em retratar comunidades pobres com certo grau de realismo e isto retornava aos artistas vocacionais quase como um espelho de si mesmos. Todavia, este espelho, como não podia deixar de ser, era um espelho “caduco”, pois só refletia o ângulo escolhido pela ficção, que, malgrado sua intenção “documental”, ainda permanecia um recorte intencional. Deste modo, era comum perceber grupos vocacionais, agentes e artistas-orientadores desejosos de corresponder a esta imagem criada na ficção como **identidade cultural** das comunidades periféricas.

Em 2002, num levantamento interno ao Projeto sobre temas recorrentes nas improvisações dos grupos e temas pelos quais estes grupos demonstravam interesse, percebemos uma hegemonia de formulações vinculadas na mídia como “questões” da periferia. Os temas que mais apareceram foram: violência e drogas. Mas não apenas isto; os temas já apareciam conjugados em uma forma padrão, tal como: a violência faz vítimas na periferia, mas sempre haverá aqueles que se manterão firmes e não se deixarão contaminar, tornando-se os verdadeiros brasileiros que não desistem nunca; a violência é terrível por que não existe opção de lazer na periferia; diga não às drogas; as drogas levam ao tráfico; etc. Estes temas apareciam vinculados a certo simulacro de emoções, muito semelhantes às emoções codificadas das telenovelas e filmes cinematográficos. Todavia, um perscrutamento um pouco mais detalhado revelava que estes grupos, na verdade, interessavam-se muito mais por outros temas e a cena só se tornava viva, mesmo em relação a questões reais como a violência e as drogas na periferia, se o foco empregado fosse o jogo ficcional a partir das necessidades mais

cotidianas dos participantes. Necessidades estas muito semelhantes às necessidades dos moradores de qualquer bairro da cidade.

Sempre nos lembramos de uma história curiosa que exemplifica esta necessidade do questionamento do discurso pronto em relação ao temas principais a serem trabalhados com um grupo de periferia. Um grupo do bairro do Capão Redondo (não coordenado por um artista-orientador, mas apenas orientado por ele) resolveu apresentar uma peça numa mostra de Cenas Curtas na Casa de Cultura de Santo Amaro. Muito felizes, eles anunciaram que apresentariam “Hamlet”, de William Shakespeare. O artista-orientador da Casa de Cultura, então, aguardou ansiosamente para assistir como eles realizariam uma montagem de “Hamlet” em poucos minutos.

Cena: os atores postavam-se como num retrato antigo de família, no qual figuravam a rainha Gertrudes, o rei Claudius, Hamlet e o Fantasma de Hamlet. Então, com a imagem congelada, outro ator dispunha uma faixa como um subtítulo da cena – “Esta família não deu certo”. A isto se seguiam algumas peripécias do texto shakespeariano.

O incrível deste exemplo é que ele se relaciona diretamente à problemática da violência na periferia, principalmente a violência gerada na desagregação das famílias, na violência doméstica, no abandono do progenitor. Mas a peça ainda é “Hamlet”. Ainda é Shakespeare. Mas um Shakespeare absolutamente autoral do Capão Redondo. Algo que, no nosso entender, seria dificilmente alcançado se o grupo se dispusesse apenas a realizar um espetáculo edificante sobre a violência na periferia.

Outro fator de extrema importância no princípio de enfatizar o caráter ficcional da criação dos vocacionados é o desvelamento da posição ideológica que rege uma indistinção entre a ficção e a realidade em nossos dias. Este princípio é em si o princípio da alienação, porque sugere à nossa percepção, por um lado, que as criações simbólicas

que nos condicionam nada mais são do que o reflexo da natureza, da realidade das coisas, e nunca fruto de uma conjuntura histórica e de uma lógica social produzidas pelo homem; e, por outro, que esta mesma realidade é imutável diante das nossas representações simbólicas. Ficção e realidade, neste caso, espelham-se, confundem-se, cegam-nos. Ampliava-se, assim, a necessidade de compreensão da estrutura ficcional como constructo, como ação de um sujeito sobre um objeto, num paralelo da assunção do sujeito sobre o objeto-mundo que o cerca com seus condicionamentos e lógica hegemônica. O filtro ficcional tornava-se, assim, ferramenta de apropriação dos meios de produção do discurso cênico.

Como ferramenta, salientamos que o viés de abordagem da criação ficcional era, sobretudo, o modo que a ficção elegia para sua comunicação. A ficção, como algo que não existe sem a intenção do criador, exige sua conformação no tempo e no espaço. Assim como o termo em sua origem relaciona-se “à matéria do barro **moldado** pelos dedos de um oleiro”, a criação ficcional exige a formatação da matéria. A forma pode, neste caso, atuar como elemento político, uma vez que desvela o caráter de construção da ficção num duplo viés: da desalienação do sujeito de suas criações simbólicas, uma vez que revela sua intencionalidade, e do diálogo crítico que pode estabelecer com o conteúdo da ficção. A ênfase dada à consciência do filtro ficcional para a matéria fabular operava, em primeiro lugar, como elemento crítico-distanciador, propondo a assunção de um ponto de vista enunciado pela forma, e, em segundo lugar, como possibilidade de problematização do próprio ato de enunciação de um discurso. Ou seja: a enunciação de um discurso a partir de uma matéria distanciada, objetivada, propõe ao sujeito da enunciação a percepção de sua posição ativa frente ao objeto-mundo, podendo auxiliar na consciência de sua própria alienação, como também do caráter transformador de seu olhar crítico sobre o mundo.

Em texto publicado na brochura “Teatro Vocacional – registros e reflexões 2001/2004”, escrito pela coordenação do Projeto, temos:

O exercício de ficcionalizar é muito importante e deve ser proposto de uma maneira em que os criadores possam estar conscientes da codificação que estão empregando para compor aquela ficção. Por isso, ele sempre deve estar acompanhado da possibilidade de uma apreciação. Este exercício é libertário por natureza, pois, através da formulação e da formatação da ficção, o vocacionado absorve a dimensão transformadora de um olhar crítico sobre o mundo e as relações estabelecidas. Ele passa a ser agente de novos pontos de vista sobre seu entorno, torna-se potente na criação de novos significados.

O ato de encenar, na dimensão verdadeiramente ampla da criação de uma obra, é necessário como efetivação deste exercício de formular uma ficção estética. Não seria possível realizar o mesmo trabalho sem considerar a encenação o objeto de nosso estudo, a matéria de nossa prática. Assim como considerá-la apenas o objeto de conclusão de um ciclo de aprendizagem seria igualmente inexato. A encenação é fim e meio para um processo de instrumentalização do vocacionado na leitura crítica da realidade.¹⁴⁶

Em 2003, a coordenação já havia escrito, aos artistas-orientadores, refletindo sobre o caráter transformador da ficção¹⁴⁷. O texto continha uma recomendação para os

¹⁴⁶ CECCATO, Maria. *O Artista Orientador*. In: *Teatro Vocacional – registros e reflexões 2001/2004*. São Paulo: SMC, 2004, p. 18.

¹⁴⁷ CECCATO, Maria. *Algumas questões para o artista-orientador*. Arquivo pessoal, 2003, p. 2.

artistas não reiterarem a confusão que se estabelecia entre a realidade e a ficção, entre os contextos objectuais reais e os intencionais, tão presentes na contemporaneidade. Afirmávamos que a ficção trabalha, *a priori*, sobre objectualidades intencionais, ou seja, não relacionadas diretamente à realidade e isso a potencializa como via de aprendizagem, através da construção intencional de signos e significados. A ficção, na sua dimensão mais libertária, deveria ser revelada e profundamente estimulada. Dizíamos que, se de algum modo certa espetacularização do mundo contemporâneo tendia a tornar o real ficção (ainda que, como lobo em pele de cordeiro, trazer o espetáculo travestido de realidade), forçaríamos dialeticamente um caminho contrário: ao partir essencialmente da ficção, teríamos a realidade como porto de chegada e não de partida. Isto colocava a questão do trabalho com linguagens estéticas nas periferias dos grandes centros em duas esferas:

- Da necessidade de desengatilhar o discurso de que trabalhar democraticamente com comunidade periférica é partir do que eles relatam como “sua dura realidade” (conteúdo *a priori*) e
- Reflexão sobre como, através do exercício de ficcionalizar, tornamos os indivíduos sujeitos de sua própria realidade.

O artista-orientador deveria, assim, ser o propositor do ato de ficcionalizar, o ato de comunicar mensagens de carácter estético. Citávamos, então, o pensamento de Hainer Müller: é preciso “tornar a realidade impossível por meio do teatro”¹⁴⁸. E é isto que queríamos com a reflexão estética: através do exercício da ficção, tornamos a realidade circundante impossível de ser absorvida sem um verdadeiro reconhecimento de suas estruturas como estruturas abertas à interferência crítica.

¹⁴⁸ Apud CARVALHO, Sérgio. Prefácio à LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007, p. 13.

E então recomendávamos alguns encaminhamentos:

- Devemos estabelecer claramente o espaço da ficção e trabalhar sobre ele;
- Diálogo entre o vocacionado e o orientador deve acontecer como diálogo entre artistas;
- Implementar a utilização de ferramentas como o Protocolo e a cena que trazem o filtro ficcional na sua própria proposição e tendem a criar novos conteúdos de trabalho;
- Proceder para o esvaziamento do discurso pronto, trazendo novas perspectivas de reflexão e novas formas de abordagem (jogos principalmente) para conteúdos recorrentes;
- Trabalhar sempre na perspectiva da encenação como matéria de trabalho;
- Trazer novas referências artísticas através de idas ao teatro, apreciação de exposições, debates filosóficos etc;
- Nunca ser mesquinho com os conteúdos propostos;
- Trabalhar com estruturas pequenas, podendo propiciar a experiência sistemática de criação de estruturas ficcionais, permitindo sua comunicação, desde o primeiro contato com a linguagem teatral;
- Garantir, na estruturação dos jogos, cenas, textos, com espaço para a apreensão crítica dos jogadores atuantes e dos jogadores observadores.

A partir destas sugestões procedimentais, visávamos garantir um foco não apenas para o conceito de fábula e suas contradições entre matéria da narrativa e estrutura narrativa, mas também para a intencionalidade no ato de construção da estrutura. Acreditávamos que o ato de criar uma ficção era extremamente operativo para a consciência, pelos artistas vocacionais, dos aspectos estruturais da fábula, viabilizando operar, a partir da apropriação desta estrutura, a produção de um discurso que atuasse

como elemento crítico da matéria fabular. Evidentemente, Brecht nos servia, a um só tempo, como mestre e *cicerone* destas questões junto à equipe de artistas-orientadores, e recomendávamos sistematicamente a leitura de seus textos teóricos. Tal insistência no teatrólogo alemão (nem sempre apreciada por toda a equipe) gerou um comentário intitulado “**O Off Namoro entre o Épico e o Vocacional**” em protocolo de uma das coordenadoras artístico-pedagógicas:

Percebo uma clara aproximação entre a linguagem Épica e os objetivos do Teatro Vocacional. Não é por coincidência que muitos grupos vêm montando “Brechts”, dramáticos ou não, acabadinhos ou não, literalmente montados ou apenas baseados em sua forma ou seu conteúdo. E aí, acho, chegamos ao X dessa questão. O Conteúdo é simpático às nossas causas e a Forma, essa é especialmente simpática.

Wekwerth diz que nunca um coro de operários terá tanta vida quanto um coro de verdadeiros operários. Nunca o texto fará tanto sentido na boca de quem o diz quanto nesse contexto. O mesmo ocorre em nossa prática, a propriedade do texto que é dito é essencial e o texto do Teatro Épico é revolucionário, jovem, dialético, não-maniqueísta, sem verdades absolutas. De verdades absolutas já chegam as impostas pelos pais e professores. Eles precisam duvidar.

Quanto à forma, é redundante dizer que é recortável, pode ser reduzida ou aumentada segundo a necessidade, o distanciamento

propicia facilidade nas substituições etc. A forma é principalmente lúdica, chama para a pesquisa.¹⁴⁹

Diríamos que Brecht estava figurando no lugar certo e pelos motivos esperados: Brecht como nosso mestre da atitude, da intervenção nos modos de produção do discurso. Brecht que considerava a estrutura da fábula acima de tudo.

1.4 Narrativa

Mas perguntemos: O que nesta atitude que buscávamos se relaciona diretamente ao traço épico? O que caracterizaria um sujeito épico?

Anatol Rosenfeld descreve o sujeito épico como o narrador de um mundo amplo ao qual ele não está aprisionado, podendo, portanto, dispor deste mundo com calma e clareza. Este narrador mantém assim com a matéria narrada uma relação objetiva. É característica essencial da narração a pressuposição de uma interlocução: o narrador narra algo para alguém. A narrativa difere bastante de uma expressão monológica, na qual a subjetividade do emissor comanda o encadeamento de expressões ou idéias; a narrativa visa sempre à comunicação ao outro e, sendo assim, trata a matéria de sua expressão de uma maneira mais precisa e conseqüente.

Diante da necessária presença deste receptor no estatuto fundamental da narrativa, voltamos à questão do efeito estético apontada anteriormente. A causa da narrativa é a presença deste interlocutor e, desta maneira, o ato de narrar nos remeterá de imediato à ação da recepção do discurso. Ao narrar, o sujeito épico estabelece, de pronto, a presença de um destinatário. Isto não significa que, na obra dramática, o autor também não objetive a comunicação e preveja no momento da escrita um espectador. Mas significa que o ato da narrativa é constituído essencialmente por esta presença e

¹⁴⁹ PRECIOSO, Samantha. *Protocolo de coordenação artístico-pedagógica*. 2004. Arquivo pessoal.

está ligado a ela intrinsecamente. Tal característica favorece uma dupla efetivação do efeito estético de distância crítica e tomada de posição, ao qual nos referimos, tanto no interlocutor quanto no narrador que antecipa, no ato de construção da narrativa, esta recepção.

Cabe, então, questionar se esta antecipação leva o narrador a uma consciência maior de sua atitude frente à matéria de sua narrativa. Tal aspecto pode ser considerado efetivo se levarmos em conta a relação de intencionalidade do sujeito épico diante da construção desta narrativa. Ou seja, na busca da assunção do sujeito sobre a matéria narrativa, percebemos que o fato de o narrador se destacar do mundo narrado é fator determinante. O sujeito épico objetiva o mundo que narra e, assim, contribui para uma distinção bastante clara entre sujeito-enunciador e mundo-enunciado. E este mundo é intencional, construído pelo ato do narrador.

Dizendo de outro modo, a apropriação pelo sujeito épico dos meios de produção é indicada e problematizada pela assunção do sujeito-narrador sobre o mundo narrado através de sua assunção dos meios de produção do discurso. Esta assunção do sujeito-narrador é possível, uma vez que existe uma cisão, uma distância, entre o eu-narrador e o mundo, ou como diz Rosenfeld descrevendo os traços estilísticos fundamentais do gênero épico:

O mundo objetivo (naturalmente imaginário), com suas paisagens, cidades e personagens (envolvidas em certas situações) emancipa-se em larga medida da subjetividade do narrador. Este geralmente não exprime os próprios estados de alma, mas narra os de outros seres. Participa, contudo, em maior ou menor grau, dos seus destinos e está sempre presente através do ato de narrar.¹⁵⁰

¹⁵⁰ ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997, p. 24.

E mais adiante Rosenfeld completa: “É sobretudo fundamental na narração o desdobramento em sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado)”¹⁵¹.

Esta objetivação do mundo representado e a presença do ato de narrar possibilitam, assim, a revelação da responsabilidade do sujeito sobre o mundo representado. Esta posição do sujeito-narrador é ativa e determina seu engajamento crítico com a representação, seja ele consciente ou não. O mundo enunciado é um mundo objetivo, criticável, transformável e oriundo de um ponto de vista declarado. Ou seja, é o ato de narrar o mundo (pelo sujeito emancipado do mundo objetivo), pressuposto ao traço épico, que determina o recorte crítico.

Não buscávamos, assim, na aproximação do Projeto Teatro Vocacional com as características de um teatro de traços épicos, a aplicação dos procedimentos para a criação de montagens caracterizadas como “teatro épico” a um sem número de grupos vocacionais. Este seria um contra-senso em relação à busca de uma cena autoral e livre, à busca de uma identidade não cristalizada e unitária enunciada no Projeto. Mas buscávamos os pressupostos de um sujeito-narrador em relação ao discurso produzido, um sujeito crítico que pudesse operar conscientemente uma montagem na fábula; ou seja, um sujeito apropriado dos meios de produção da linguagem a ponto de poder dispor deles. Por isso, insistimos, o que buscávamos não era um teatro épico, mas uma **atitude épica** em relação à matéria cênica.

1.5 O rapsodo

Neste ponto, percebemos que nos era difícil, a princípio, separar duas posições possíveis deste sujeito-narrador que deveria figurar como elemento do processo de criação da cena vocacional. Estas posições são a do autor da fábula como dramaturgo e

¹⁵¹ Ibidem, p. 25.

do ator-autor do discurso cênico no ato da representação. Em outras palavras, tínhamos dificuldade de separar os conceitos de uma dramaturgia textual e de uma dramaturgia da encenação. Na época, acabamos por nos referir à dramaturgia como a face à mostra da estrutura da fábula e chegamos a cogitar a necessidade de um aprofundamento pelos artistas vocacionais e artistas-orientadores no estudo da dramaturgia. Em um projeto de capacitação para os artistas-orientadores – escrito por nós em 2003 e posteriormente nomeado por nós mesmos, à guisa de piada, de “Projeto Megalomaniaco de um Curso de Formação” –, chegamos a organizar um planejamento para que os artistas-orientadores tivessem contato com pelo menos três enfoques de uma possível dramaturgia da cena: o jogo teatral em contato com o texto, algumas ferramentas de uma escrita dramática e algumas ferramentas da encenação. O projeto poderia caracterizar um curso de formação superior em cinco anos, embora estivesse programado para poucas horas de capacitação, e logo desistimos da proposta, mantendo apenas o módulo pensado a partir do trabalho da Profa. Dra. Maria Lúcia Souza de Barros Pupo sobre o Texto e o Jogo Teatral, que foi realizado com enorme proveito no início de 2004. Ainda, parece-nos interessante citar os objetivos que enumeramos à época para este curso, uma vez que estes demonstram a necessidade que tínhamos de traduzir as intersecções entre a ação de um autor-narrador e de um ator-narrador frente à apropriação das ferramentas do discurso dissolvidas tanto na escrita do texto como na escrita da cena. Figuravam nos módulos propostos alguns objetivos que nos parecem esclarecedores.

No Módulo I – Texto e Jogo:

- Através do jogo cênico, estabelecer uma dinâmica de aproximação e apropriação de textos não-dramáticos, possibilitando a experiência de uma leitura transversal dos conteúdos veiculados na cena.

- Estabelecer um repertório de procedimentos pedagógicos vinculados à prática teatral que levem os vocacionados a uma reflexão crítica de sua prática.
- Aumentar o espectro das possibilidades de trabalho com conteúdos não-dramáticos (acessíveis aos vocacionados).
- Redimensionar o aspecto criativo da transmissão de conteúdos, possibilitando uma relação de mão dupla entre os aspectos pedagógicos e artísticos do Projeto.

No Módulo III – Elementos Dramatúrgicos:

- Reconhecer numa estrutura dramatúrgica o enredo ou a fábula que lhe dá sustentação.
- Reconhecer mesmo em estruturas dramatúrgicas fragmentárias um eixo de ação dramática.
- Diferenciar estruturas narrativas lineares e fragmentadas num discurso dramatúrgico, visando a potencialização expressiva específica de cada uma.

E, finalmente, no Módulo IV – Ferramentas da Direção:

- Analisar a especificidade do fenômeno teatral no âmbito das Artes Cênicas.
- Discutir questões referentes ao texto/tema/motivo dramatúrgico que serve de base para a montagem de um espetáculo.
- Compreender a importância de realizar uma concepção estética de um espetáculo e desdobrá-la em processo de montagem.
- Refletir sobre o espectador como elemento do jogo, apreendendo questões básicas de recepção de uma obra artística.

- Centrar no ator e na atuação específica deste a concepção de acontecimento proposto para uma montagem.

Assim, objetivos como o reconhecimento de estruturas dramáticas, a análise da encenação do ponto de vista do fenômeno teatral, questões da recepção do discurso e a apropriação do discurso através do jogo teatral, apareciam indistintas numa sucessão de módulos que circundavam algumas questões relevantes, mas não chegavam a tocá-las efetivamente. Daí o nosso esforço, no presente, em re-traduzir os objetivos que se mantinham no fundo dos objetivos propostos, compreendendo a obscuridade do projeto de capacitação como uma dificuldade em separar as concepções da escrita do texto dramático e a composição do discurso cênico pelos artistas vocacionais (isto sem considerar as questões relacionadas a um discurso composto pela recepção da obra).

Sarrazac é quem, mais uma vez, dá-nos pistas neste percurso. Em seu ensaio “O Futuro do Drama”¹⁵², o autor reflete sobre as características de uma escrita contemporânea, principalmente francesa, a partir de uma dilatação crítica da rubrica do drama. Para Sarrazac, o drama hoje configura um gênero absolutamente híbrido, campo aberto às experimentações e, até mesmo, emancipado da noção clássica de gênero.

Nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa, a meu ver, uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna.¹⁵³

Assim, realiza uma análise formal de alguns textos elaborando o conceito do autor-rapsodo. Este conceito talvez nos possa ser mais útil para a compreensão das distinções entre texto dramático e discurso da encenação do que a simples nomeação de um sujeito-narrador. Contudo, também para Sarrazac, há uma sobreposição das funções, uma vez que utiliza lado a lado os termos autor-rapsodo e ator-rapsodo. O viés de

¹⁵² SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama – Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Porto: Campo das Letras-editores S.A., 2002.

¹⁵³ Ibidem, p. 29.

estudo do crítico literário francês, todavia, é o da escrita dramaturgica, mas percebemos, a partir do seu ensaio, uma grande possibilidade de compreensão dos procedimentos utilizados na construção da encenação pelos artistas vocacionais (em sua maioria atores-rapsodos e não dramaturgos).

O termo rapsodo, segundo Sarrazac, vem do grego *rhaptien*, literalmente “costurar”. Logo, o rapsodo deverá ser alguém que “costura algo”. Mas, para “costurar algo”, é preciso que este “algo” seja constituído de pedaços. Sarrazac nos diz que a escrita contemporânea do teatro volta sua atenção para o detalhe e não para o todo orgânico do texto (visão clássica do drama). Assim, o autor-rapsodo é aquele que “costura” o que primeiramente “despedaçou” em pequenos pedaços, em detalhes. Este princípio de *patchwork*, ou, como se diria, de uma escrita épica, um drama em fragmentos, prioriza o contraste e não a homogeneidade deste tecido-texto. A escrita contemporânea é épica na medida de sua fragmentariedade e das relações de estranhamento que, em maior ou menor grau, figuram na totalidade do texto feito à maneira de “costura dos pedaços”.

O autor dramático tradicional, como já dissemos, tende a se subtrair na totalidade dos diálogos e esconde-se quase como um deus não enunciado. O autor contemporâneo deste teatro rapsódico, ao contrário, está sempre em primeiro plano. Ninguém tem a palavra em cena se ele não a concede explicitamente. Sarrazac descreve este autor-rapsodo como uma voz perturbadora que invade o drama.

Esta voz é perturbadora: do teatro, da ficção. Ela conta-nos o modo como o autor apreende o mundo. Melhor ainda, esta voz está à escuta. Faz-nos sair, ao autor, ao actor (sic) e a mim, do solipsismo em que o velho teatro nos tinha encerrado. Esta voz, que transforma o autor em “sujeito épico”, é contígua ao teatro e à

realidade; percorre os caminhos mistos da arte e da vida. Além disso, tem o poder de suspender e de retomar o desenvolvimento da peça: engendra e problematiza. Desenrolar uma ficção é sempre um gesto um pouco teológico, inseparável de um vislumbre de certeza. Esta voz será, portanto, a necessária contrapartida de *questionamento* à soberania do *ficcionamento*.¹⁵⁴

Sarrazac caracteriza uma conversão, no seu entender, decisiva no drama moderno: “a passagem da ordem *sintagmática* para a ordem *paradigmática*”¹⁵⁵. Ou seja, o drama contemporâneo se recusa a seguir uma ordem cronológica e passa a abrir espaço para potencialidades a partir de cada situação isolada. Sarrazac chama isto de “teatro dos possíveis”. Referindo-se a Brecht, diz tratar-se do procedimento do “não-antes-pelo-contrário”. E então retomamos o aspecto da “referência à terceira pessoa”. Para Brecht, a representação deve revelar as condições que se configuram na dinâmica das relações e cindir a ação para que o seu contrário também apareça.

“O actor (sic) descobre, revela e sugere, sempre em função do que faz, tudo mais que não faz. Quer dizer, representa de forma que se veja, tanto quanto possível claramente, uma alternativa, de forma que a representação deixe prever outras hipóteses e apenas apresente uma de entre as várias possíveis (...). Queremos dizer com isto que o actor (sic) representa o que se encontra atrás do *antes-pelo-contrário*, e deve representá-lo de maneira a que se perceba, igualmente, o que se encontra atrás do *não*.”¹⁵⁶

¹⁵⁴SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama – Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Porto: Campo das Letras-editores S.A., 2002, p. 59.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 64.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 64.

O que Sarrazac nos mostra, todavia (e isto pode nos esclarecer como estão amalgamadas as acepções do autor-rapsodo e do ator-rapsodo), é que o que em Brecht ainda era implícito na ação dos atores-personagens, hoje se torna explicitamente enunciado na escrita dramaturgica.

Assiste-se (...) à radicalização e à transposição para o domínio da literatura de um método de trabalho característico do actor (sic) brechtiano.¹⁵⁷

A voz do sujeito épico comanda a instauração da cena. É ele que recorta a fábula-matéria e constrói a fábula-estrutura. Mas esta voz nem sempre é clara; ela pode apresentar-se como voz enunciada do ator-rapsodo, mas também como voz encoberta de um autor-rapsodo. No segundo caso, ela aparecerá não em palavras, mas no gesto da montagem presente na estrutura fabular. A montagem possibilita a contraposição, o cotejamento, dos pedaços costurados. Estamos falando, portanto, de uma organização de quadros. E esta organização não é diacrônica e progressiva, mas uma organização a partir da noção sincrônica do quadro. Ou seja, o encadeamento linear é desvalorizado em benefício de uma ordem lógica, que, segundo Sarrazac, caracteriza uma substituição de um sistema mimético, que imita a natureza (como na imagem do drama qual um organismo natural), para um sistema lógico que se refere a um sistema de pensamento.

Assim, o entendimento de quadro possibilita um desenvolvimento da cena que, ademais de Brecht, não apenas imobiliza, interrompe, numa dialética da suspensão, o fluxo dramático, mas registra um processo que, ao fim e ao cabo, é o processo de construção sintática do pensamento, objetualizado no discurso. Assim o sujeito épico, representado pelo autor ou ator-rapsodo, elabora procedimentos de recorte, espaçamento, imobilização e choque, viabilizando uma apropriação dos meios de

¹⁵⁷ Ibidem, p. 65.

produção do pensamento através destes gestos estéticos. A objetualização, a desmontagem/montagem da fábula têm como função pedagógica a operacionalidade ativa do sujeito frente à matéria de seu conhecimento. É preciso assim entender que a narrativa tem ligação direta com a formulação sintática do pensamento. Quando o sujeito épico objetualiza a narrativa, portanto, concentra-se objetivamente no instrumental de realização do pensamento discursivo. O mais importante neste ato de cortar o material da fábula é a posição atuante que o próprio narrador toma frente à matéria desta narrativa. O sujeito representado por aquele que constrói a narrativa retoma sobre o objeto/fábula o seu domínio ativo, criativo, de construção do conhecimento.

Assim percebemos que, no momento em que confundimos a voz do autor e a voz do ator-rapsodo, fazemo-lo porque este ator não mais deve se isentar de expor em cena o processo de construção de seu discurso. Se o texto dramático já enuncia o gesto da montagem, tal gesto deverá ser re-atualizado na execução da cena, na presentificação da ação não de uma fábula pretérita (como nos recomendava Aristóteles em sua definição de fábula como origem do teatro), mas na presentificação da ação de construção do discurso pelos atores. A ação mostrada em cena é, ao final, a ação teológica da voz ficcional à qual se refere Sarrazac em parágrafo já citado.

1.6 A exibição do discurso

Voltemos agora nossa atenção para outro autor francês de que falamos anteriormente: Denis Guénoun e sua reflexão sobre o caráter político da representação teatral. Talvez, se partirmos de outra mirada, possamos nomear algumas das contradições entre o enfoque dado a um autor-rapsodo e a um ator-rapsodo, viabilizando

perscrutar a idéia de um coletivo-rapsodo, um grupo vocacional contaminado pela atitude épica e, conseqüentemente, por uma pulsão rapsódica.

Para Guénoun, a especificidade do fenômeno teatral é a reunião pública de um coletivo para o compartilhamento do ato de “ver”. Não vamos ao teatro para ouvir um texto, mas para vê-lo. Guénoun defende que o ato da encenação é composto pelo esforço de dar a ver o invisível. Não ver as ações em si, nem ouvir um texto, mas manter uma relação sensorial, visual, com o ato da enunciação do texto. Assim, o teatro exigiria a palavra viva no ato de sua enunciação e não a palavra ausente da escrita. Isto indica que, igualmente, não se constitui de um desejo apenas intelectual, de compreensão de um texto, mas do desejo da experiência ao mesmo tempo objetiva, da enunciação das palavras, e subjetiva, da vivência sensorial.

Porque o teatro, no que lhe diz respeito, não usa o visual como metáfora – como faz o pensamento, que pretende ver mas apenas como olho analógico do *logos*. Como o teatro, a teoria esconde uma referência ao *ver* em seu núcleo etimológico. Mas neste ponto o parentesco parece longínquo: o que o teatro quer é o visível em si, em sua efetividade sensorial. É ver verdadeiramente. É fazer advir diante das arquibancadas algo de realmente, fisicamente apresentado, a ponto de, como veremos, esta efetividade da apresentação tornar-se pouco a pouco sinônimo do próprio teatro. O teatro quer o corpo, as coisas, exibidos sob seus olhos. O visível como sensação. O estético.¹⁵⁸

Assim sendo, o teatro para Guénoun consagra uma singular impossibilidade que é dar a ver o invisível. Este aspecto situa-se no ato de transposição que é a encenação. A

¹⁵⁸ GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras – Uma idéia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003, p. 49-50.

encenação seria uma arte ligada a dois âmbitos: o lingüístico e o visual; seria a arte da passagem de um para o outro.

Quando iniciamos o Projeto Vocacional, Celso Frateschi nos recomendava que dêssemos ênfase ao ato de transposição poética presente na encenação. Parece-nos que a definição de Guénoun complementa esta idéia.

Neste caso, a especificidade do teatro concentrada no ato da passagem da transposição acaba por estabelecer uma correspondência sempre incompleta com os dois âmbitos.

Dupla tentação, portanto, em que o teatro é solicitado a se renegar duas vezes: como literatura e como espetáculo. É entre os dois que o teatro, propriamente, se mantém: entre as palavras invisíveis e a extensão da cena, neta impropriedade radical que des-natura o texto, exibindo-o, engana o olho oferecendo-lhe palavras e dá a ver, infatigavelmente, o impróprio desta exibição.¹⁵⁹

O fenômeno teatral, portanto, configura-se no ato vivo da encenação. E este aspecto justificaria a recorrência do Projeto Teatro Vocacional a uma idéia de “pedagogia da encenação”. Consideramos este ato vivo como a elaboração e a efetivação do discurso na cena. Mais que dar a ver palavras, no nosso entender, quando salientamos a importância da ação cênica como presentificação da construção de um discurso, sugerimos que o que se dá a ver é este constructo. Esta presentificação ocorre a partir do jogo de atuação estabelecido na encenação, não apenas pelos atores, mas por todos os elementos da linguagem que compõe o discurso.

Há neste aspecto um fator de extrema importância que se associa à nossa reflexão sobre a potencialidade de “repovoamento” do espaço público do ato teatral. O

¹⁵⁹ Ibidem, p. 53.

espaço do discurso é essencialmente o espaço público, o lugar do encontro com o Outro, de elaboração de uma relação entre diferentes formulações de pensamento num diálogo. E para Guénoun é neste espaço público, comunitário, que ocorre o teatro como ato político.

Poderíamos dizer então: a passagem ao jogo atuação é o que mostra que o ator em cena é membro da comunidade dos espectadores. Ele é natural, ele é como um de nós. Ele não é ator por essência, mas porque em um dado momento ele começa a atuar, ele entra no jogo. O entrar no jogo da atuação é o vestígio, em cena, do gesto de convite pelo qual o ator foi chamado a subir no palco. É o começo do teatro, seu princípio, sua produção a partir da cidade. É seu fundamento comunitário, político.¹⁶⁰

Diante disto, aproximamo-nos de uma idéia da encenação, buscada pelo Teatro Vocacional, como ato de compartilhamento público da assunção dos artistas sobre o objeto-mundo, enunciado a partir da relação crítica do coletivo-rapsodo com o mesmo. O caráter político da encenação concentra-se, assim, na **forma como conteúdo** e não apenas no conteúdo como matéria. E este é o viés político da cena.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 59.

CAPÍTULO 4 – A CONSTRUÇÃO DO DISCURSO

1. Ficção e gesto estético

Analisaremos a seguir, muito sucintamente, três exemplos de encenações produzidas por grupos vocacionais integrantes do Projeto Teatro Vocacional. Nosso objetivo não é, nem de longe, abarcar a totalidade dos trabalhos, nem ao menos esgotar a análise destes três exemplos. Desejamos, apenas, apontar alguns aspectos da relação dos artistas vocacionais com a matéria cênica e da elaboração de um discurso crítico a partir do princípio da **atitude épica**, a fim de enfatizar a efetivação de certos pressupostos práticos. Observaremos, nestes exemplos, a construção do discurso cênico a partir de determinados gestos estéticos do coletivo-rapsodo.

Utilizamos o termo coletivo-rapsodo porque a cena vocacional era sempre criada num debate coletivo entre os artistas e achamos ser limitador enquadrar a construção do discurso cênico como uma ação isolada de um autor-rapsodo ou de um ator-rapsodo. No caso dos grupos vocacionais, todos eram, a um só tempo, atores e autores da encenação.

O primeiro exemplo trata da experiência de montagem do texto “Rei Lear”, de William Shakespeare, pelo Grupo Comédias, Tragédia e Self Service, da Casa de Cultura do Itaim Paulista. Nosso recorte será feito a partir do exercício de contraposição entre a ficção shakespeariana e relatos de vivências dos integrantes do grupo, num cotejamento entre texto dialógico e texto narrativo.

O segundo aponta para a questão do enquadramento ficcional na montagem de “Alípio e seu Burrico Falante”, do Grupo Ladrões de Foco, da Biblioteca Municipal Orígenes Lessa, em Pirituba.

Por fim, o terceiro exemplo aborda a ação de recorte e montagem de diversos textos ficcionais dramáticos na encenação “Sociedade Anônima”, do Grupo Escrachos da Vila, da Biblioteca Infanto-Juvenil Viriato Correa, na Vila Mariana.

1.1 A ficção do bobo ou a tragédia de um rei

O Grupo Comédias, Tragédias e Self Service foi criado em setembro de 2001 por jovens participantes do Projeto Teatro Vocacional na Casa de Cultura do Itaim Paulista, com a orientação do ator e diretor Luís Mármora (integrante da Cia. São Jorge de Variedades, na época). Até a metade de 2002, o grupo se concentrou em criar uma dramaturgia a partir de improvisações que dessem conta de algumas situações cotidianas. No segundo semestre desse ano, o Grupo iniciou a montagem do texto “O Último Carro”, de João das Neves. Após diversas apresentações pela cidade, o Grupo voltou-se, em 2003 para um desafio de fôlego: montar “Rei Lear”, de William Shakespeare.

Iniciamos nossa análise a partir da proposição desta montagem e do que esta nos revela a respeito da importância da fábula ficcional como matéria-prima para a criação de uma estrutura fabular crítica e dos aspectos curiosos desta escolha.

O grupo havia até então se dedicado a perscrutar um universo de certa forma próximo a seus integrantes. O texto de João das Neves retrata uma viagem de trem pelos subúrbios cariocas, na qual personagens comuns destas localidades vivem dramas pessoais durante o percurso. O universo particular dos personagens é repentinamente submetido a uma reviravolta, no momento em que o trem dispara como se ninguém mais o comandasse. A montagem original do texto, pelo Grupo Opinião em 1976, propunha uma aproximação diferenciada do público, que assistia ao espetáculo rodeado pelos vagões de um trem, permanecendo dentro da ação da peça. Além de atores

profissionais, também atuavam nesta montagem pessoas sem experiência em teatro, o que caracterizava, para João das Neves, o aspecto da estética popular do texto, em que “o povo brasileiro é agente e paciente, autor e intérprete de si mesmo”¹⁶¹. Esta montagem tornou-se um ícone do chamado “Teatro de Resistência”.

Estas características – a intenção de retratar uma população do subúrbio (termo carioca para o que chamamos em São Paulo de periferia); o caráter político do texto e da encenação; a presença de atores não-profissionais na montagem do Opinião; e mesmo a referência ao transporte ferroviário – ligavam o texto muito diretamente à realidade do Projeto Teatro Vocacional realizado no Itaim Paulista. A escolha deste texto para a primeira montagem do grupo era, assim, bastante coerente.

Nossa pergunta, portanto, é: O que levou o artista-orientador e estes jovens vocacionados a escolherem o texto de Shakespeare para sua segunda montagem?

Pensemos um pouco sobre as características do texto shakespeariano. Podemos dizer que os textos de Shakespeare possuem fortes traços épicos. Evidentemente, esta característica não se relaciona a nenhuma crítica ao drama como o conhecemos. Este aspecto é característico do teatro elisabetano. E Brecht o admirava sobremaneira. No texto “A Compra do Latão”, a personagem do Dramaturgista faz uma descrição do teatro de Shakespeare como um extrato do que há de mais popular, comparando-o ao teatro de rua:

Sabendo-se ainda que se representava (e naturalmente também se ensaiava) ao ar livre e de dia, em regra sem qualquer indicação do local da acção (sic) e muito próximo dos espectadores, que estavam

¹⁶¹ NEVES, João das. *O Último Carro: anti-tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976, p. 5.
Apud. www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=598

sentados de todos os lados, também no palco, com muitos outros de pé ou a passear-se, então fica-se com a idéia certa de como tudo isso era mundano, profano e despido de qualquer magia.¹⁶²

Então, o Dramaturgista é questionado pelo Ator sobre como se representava, à luz do dia, a aparição do fantasma de Hamlet. Como se mantinha a ilusão? Ao que o Dramaturgista responde: “Partia-se do princípio de que havia imaginação”¹⁶³.

Vemos aqui uma forte alusão à epicidade desta cena. O contexto da ação não é representado mimeticamente, como se a ação acontecesse novamente, tal qual figura na fábula ficcional do texto, à frente do público. Ela é antes narrada e confia-se ao espectador a ação da construção ficcional: “É noite. Uma noite escura. Nas apuradas do castelo de Elsinor surge uma figura fantasmagórica. É o Rei Hamlet que volta de sua tumba para exigir vingança”. Quem nos dá esta informação é o texto; a representação apenas o indica. Cabe ao público e aos atores preencherem imagetivamente as lacunas da representação pelas indicações textuais.

Já se podem ver mulheres no teatro, mas os papéis femininos ainda são interpretados por rapazes. Como não há decoração, é o poeta quem se encarrega de pintar a paisagem. O espaço cênico não é determinado, pode ser até uma charneca inteira. Em “Ricardo III” (ato V, cena 3), no meio de dois exércitos, representados pelas tendas de Ricardo e Richmond, aparece no sonho de cada um deles, visto e ouvido por ambos, um espectro, e dirige-se a um e ao outro. Um teatro cheio de efeitos V¹⁶⁴ 165

¹⁶² BRECHT, Bertolt. *A Compra do Latão*. Lisboa: Vega, 1999, p. 44.

¹⁶³ Ibidem, p. 44.

¹⁶⁴ *Verfremdungseffekt*. Efeito de estranhamento. “O contrário do real. O efeito de estranhamento mostra, cita e critica a representação: ele ‘desconstrói’, coloca-o à *distância* por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita o seu caráter artificial e artístico (*procedimento*).” PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. Verbetes: efeito de estranhamento. P. 119.

A relação do público com a encenação, neste caso, é da ordem da aproximação ao texto narrativo e da construção de imagens e significados a partir da base textual. E não é uma relação como no drama dos séculos XIX e XX, em que um espaço extra-cênico, um espaço diegético e não mimético, figura como enunciação na boca de uma personagem, como lembrança ou descrição de uma ação não representada. A ação é representada na cena shakespeariana como indicação, como codificação que se completa pela recepção ativa do público. É uma relação com o épico. E o curioso aqui é que este traço aparece para Brecht como o traço “popular” do teatro elisabetano.

Diante desta constatação, pode-nos parecer bastante lógico que um teatro como o Teatro Vocacional (um teatro, a princípio, livre de dogmas estéticos, não-tecnista e bastante precário do ponto de vista de recursos ilusionistas) se acercasse do teatro popular de Shakespeare. Contudo, o que primeiramente nos ocorre à enunciação do nome Shakespeare é seu caráter de clássico canônico. Daí nossa aproximação interrogativa sobre a escolha deste texto: se, por um lado, concluímos como absolutamente natural o encontro do Teatro Vocacional com o teatro épico e popular de Shakespeare, por outro, parece-nos curiosa a coragem de montar um texto tão consagrado como clássico. Ou seja: texto que não é cotidiano, que não se relaciona diretamente à realidade de nenhum dos integrantes do grupo, escrito em versos que, dependendo da tradução, são de difícil compreensão, um texto longo que exige muito da encenação e que, acima de tudo, é considerado um dos mais importantes do teatro universal.

Mas talvez nossa resposta à interrogação da escolha de “Lear” seja a mais simples possível: o contato dos artistas vocacionais com o texto shakespeariano ocorre da maneira mais direta, sem o contrabando de mitologias transmitas culturalmente que

¹⁶⁵ BRECHT, Bertolt. *A Compra do Latão*. Lisboa: Vega, 1999, p. 46.

cercam a genialidade do bardo, viabilizando um encontro mais real com os princípios populares do teatro elisabetano.

Todavia, por outro lado, questionamo-nos sobre a possibilidade de uma ênfase maior, neste contato mais direto, na matéria da fábula dos textos e não na forma de sua construção como estrutura (foco na **atitude épica** que buscávamos). Um exemplo ocorrido em março de 2003, anedoticamente, revela este aspecto. Trata-se de um diálogo entre público e artistas vocacionais ocorrido num encontro realizado no Teatro Martins Penna, com o Grupo Primeiro Comando Teatral, também do Itaim Paulista, que estava montando “Hamlet”. Ao serem perguntados sobre o porquê da escolha deste texto, um dos integrantes do grupo referiu-se à cena final da peça, em que praticamente todos os personagens são assassinados. A esta “revelação” seguiu-se intenso protesto de um colega que se enfureceu pelo fato de o companheiro ter revelado o “final da história” para futuros espectadores. Evidentemente, chamava a atenção do vocacionado a transmissão da fábula e do enredo proposto por Shakespeare e não a revelação da opção formal adotada pelo grupo.

Contudo, este contato vivo e inaugural com a fábula e o enredo do texto, em vez de obliterar as opções formais da composição do discurso cênico, foi potencializado pela necessidade real de comunicação com o público no exemplo destas duas montagens, tanto de “Rei Lear” quanto de “Hamlet”. Questionamos, assim, se este foco na comunicação não advenha, exatamente, da enorme liberdade formal do teatro vocacional. A forma, para o teatro vocacional, era, neste caso, uma determinação do olhar do grupo sobre a fábula do texto e nascia da necessidade de comunicá-lo. Não era, nem de longe, influenciada por um excesso de respeito ao texto clássico ou por considerações sobre o “modo correto” de se representar Shakespeare. Podemos dizer que, apesar de o Teatro Vocacional primar pela intervenção formal dos criadores como

conteúdo central, não era, de modo algum, um teatro formalista, hermético. Forma e conteúdo nas encenações do Projeto Teatro Vocacional mantinham viva sua relação dialética.

Mas não podemos desconsiderar o “peso” clássico da história de “Lear” e talvez seja a relação paradoxal do Teatro Vocacional com esta substância que nos anime a avaliar este exemplo. Isto porque a retomada de uma relação viva com a matéria do texto por estes artistas vocacionais, independente das expectativas culturalmente associadas a ele, faz-nos acreditar na potência das opções artístico-pedagógicas que estávamos fazendo. Aqui negávamos, em dupla mão, as cristalizações possíveis relativas a certas **identidades culturais**: por um lado, a expectativa associada ao texto clássico, determinando acriticamente as opções formais a serem tomadas em sua encenação, e, por outro, a expectativa de um cena vocacional de periferia que caminhasse para um teatro de “denúncia das condições sociais” a partir do pressuposto documental da cena. E neste caso estávamos operando a junção de dois ícones destas identidades: o “Rei Lear” de Shakespeare, um dos mais importantes clássicos do dramaturgo mais renomado do teatro universal, e o bairro do Itaim Paulista, um dos mais distantes da cidade (localizado no extremo leste de São Paulo).

Investiguemos, pois, o que nos contam os relatórios do artista-orientador Luís Mármora e textos dos próprios vocacionados sobre a escolha do texto.

Primeiramente, um *release* escrito pelo grupo para inscrever a montagem de “Lear” em algumas mostras:

REI LEAR

Depois de “O Último Carro”, o grupo partiu para uma elaboração mais refinada da **forma** de sua criação. Desde maio de 2003, **Rei**

Lear de Shakespeare tem sido a fonte inspiradora para o grupo testar seus próprios **elementos criativos**.

A criação de uma dramaturgia própria, o intenso treinamento físico, a escolha pelo teatro de arena e o som ao vivo, feito pelos atores, à vista do público dão o primeiro panorama do que venham a ser estes elementos criativos utilizados pelo “**Comédias**”.

Nesta montagem de **Lear**, ressaltam-se os aspectos sociais. A expressão é coletiva. Um coro, junto ao bobo, nos conta sobre a **luta ostensiva pelo poder**; e o Rei **Lear** torna-se apenas um personagem desta trama corrompida pelos excessos. Na guerra os exércitos se misturam e não sabem pelo que lutam. Considerações bem atuais nestes **tempos de guerras** do novo milênio.

Com muito **bom humor**, o “**Comédias**” relê a obra de Shakespeare e oferece ao público fortes elementos críticos para entender a **sociedade atual**.¹⁶⁶

Ou seja, apesar de partirem de uma matéria totalmente diferente da primeira montagem do grupo – o texto de João das Neves, que, segundo o grupo, é uma “obra-prima da dramaturgia brasileira e que revela de maneira contundente a realidade da periferia das grandes cidades brasileiras”¹⁶⁷ –, o “**Comédias**” não deixa de falar da realidade e de si na montagem de Shakespeare. O grupo se refere, inclusive, ao texto como base de inspiração e não como texto pronto e à montagem, como resultante de um trabalho dramaturgicamente próprio. Luís Mármora complementa:

¹⁶⁶ COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE. *Release Rei Lear*. Arquivo pessoal.

¹⁶⁷ Ibidem.

Depois de estudos sobre algumas peças, o Black (Anderson de Almeida) sugeriu o Rei Lear. Topamos a brincadeira. Foram todos atrás do texto e começamos nossos estudos pela Tempestade de Lear. Algumas experiências interessantes com coro e protagonista; intensidade dramática das personagens.

Depois partimos para um entendimento meio caleidoscópico: as filhas se multiplicavam e se desdobravam por grupos de personagens: 3 Goneril, sendo que duas se transformavam em Osvaldo e Albânia. Eles criaram partituras comuns de movimentos das personagens. Coisas também interessantes.

Num dado momento, achamos de estudar o Apocalipse e emprestamos de símbolos, de cores.

Iniciamos um treinamento de Rap-Ki-Dô (sic). Eu ainda não entendo exatamente o que seja. É uma mistura de lutas marciais que uma das meninas manja bem. Esse encaminhamento segue no sentido de legitimar as práticas que eles já trazem. Isso reforça a confiança entre eles. Seguiram, então, os moços e as moças a treinar.

Aí, depois disso tudo, entramos na primeira cena. Todas as dificuldades: O texto na boca, o estado das personagens, o jogo da cena. Quando inventávamos jogos ou treinávamos, o estado dos atores era absolutamente criativo, mas na cena não rolava nada. Acontecia uma burrice coletiva.

Por que estamos montando isso? O que queremos dizer?

Guy Boquet – Shakespeare e Sociedade. Começamos a criar paralelos entre a Inglaterra de Shakespeare e São Paulo, a nossa cidade nos seus 450 anos. O mercado financeiro, os lucros desmedidos, o abuso e a exploração econômica. Talvez essa seja a linha do nosso discurso crítico com essa montagem. A luta descarada pelo poder. É uma estrutura corrompida e criminosa da qual não escapam os personagens.

Como dialogar com essa peça, com esse texto? Caminhamos na tentativa de criar um texto paralelo que, encabeçado pelo Bobo, pretende oferecer o nosso ponto de vista. Inicia-se assim a criação de uma dramaturgia coletiva na busca do nosso discurso.

Processo árduo, difícil, mas que traz em si, mesmo que ainda subjetivamente, os interesses do grupo no que diz respeito à desconstrução de uma obra e à criação de uma dramaturgia coletiva. Estamos dando os primeiros passos.¹⁶⁸

O artista-orientador chega a enunciar os gestos do desmonte e da reconstrução do texto. Gestos característicos do rapsodo. Também salienta o aspecto coletivo da criação. A “caleidoscopia” descrita pode ser igualmente compreendida como traço do rapsódico.

Para Sarrazac¹⁶⁹, a obra dramática, contemporaneamente, não pode mais ser entendida como um concentrado de atos exemplares e personagens típicas que sublima o real, mas antes pressupõe a heterogeneidade do material elaborado e do material bruto, reivindica uma *miscelânea*. O crítico francês acredita que as pessoas hoje não se

¹⁶⁸ MÁRMORA, Luís. *Relatório Anual, 2003 – Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

¹⁶⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras – Editores S.A., 2002.

interessam mais pela história a ser contada, mas especialmente pelo gesto da montagem presente neste contar, por este choque de pedaços distintos. Então o que diríamos das necessidades do grupo do Itaim? No nosso caso, a necessidade da montagem adveio do desejo de comunicação. Não apenas de comunicação da história a um público, mas da comunicação da história com o próprio grupo, com cada um. A montagem, deste modo, para operar uma aproximação da matéria da fábula ficcional, atua distanciando-a. É, portanto, uma ferramenta de “estranhamento” utilizada como procedimento de aproximação crítica à história. Trata-se de um procedimento de apropriação. Sarrazac complementa:

A montagem é não só introduzida como acaba também por intervir desde o início no ato criador: como embargo parcelar da realidade, como perfuração e extração do material documental.¹⁷⁰

Diante da montagem como gesto quase inaugural da criação, como gesto de “escavação” à matéria da fábula ficcional, o público, como o artista, apraz-se de entrar na inteligência da montagem. Todavia, Sarrazac faz uma advertência ao formalismo que pode acometer a cena inflacionada por um “balbúrdia vanguardista inútil” se a montagem subtrair completamente a matéria ficcional.

No sentido de prevenir o teatro contra esta vã agitação, a fábula, no sentido brechtiano, que invade simultaneamente a arte e a realidade e que constitui o bem comum do actor (sic) e do espectador, será sempre útil. A fábula é a instância do controlo (sic) do real sobre a ficção, e não uma forma de vetar a montagem. É também ao fazer o exame da fábula, ainda que seja mínima nas peças contemporâneas,

¹⁷⁰ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras – Editores S.A., 2002, p. 79.

que a montagem se documentará politicamente, tornando-se assim socialmente produtiva.¹⁷¹

Ora, esta formulação configura perfeitamente o que buscávamos quando alegamos partir da ficção para chegar ao real. A fábula é operacional como elo entre a instância da arte e da realidade. É ela que mantém os elementos em diálogo, e é ela (no sentido amplo em que Brecht a compreendia) que produz um duplo espelhamento entre a matéria referida na realidade dos atores e espectadores e a estrutura crítica construída intencionalmente pela montagem.

Mas como ocorreram as opções de corte e montagem do texto shakespeariano pelo Grupo “Comédias”? Alguns protocolos da época nos informam da dificuldade de aproximação dos vocacionados com o texto.

Primeiramente, o próprio Anderson de Almeida relata estas dificuldades:

Dificuldades em obter cópias do Rei Lear seguida de igual dificuldade de ser entendida a peça. Problemas graves de compreensão do texto e também em alguns casos pura preguiça. E a desistência seguiu crescendo pela demora de iniciar a primeira cena. Meses, semanas. Não trabalhando com o 1º ato e sim para dar o primeiro passo. Como se nós estivéssemos diante de um abismo com medo de cair ou voar. A peça termina com poucos sobreviventes no final da trama, aqui talvez aconteça coisa parecida.¹⁷²

Mas é o mesmo artista vocacionado que começa a nos contar a reviravolta ocorrida no processo:

¹⁷¹ Ibidem, p. 84.

¹⁷² COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE (ALMEIDA, Anderson de). *Protocolo de ensaio*. 2003. Arquivo pessoal.

Minhas perspectivas mudaram.

O Luís (*Luís Mármora, o artista-orientador*) leu um pequeno livro que descrevia a sociedade na época de Shakespeare. Para ele e também para nós foi uma espécie de caminho descoberto. Chegou ao ensaio com bastante entusiasmo, estava cheio de novas idéias (...) segundo um capítulo do livro, o Rei Lear se desenvolve como uma peça apocalíptica, existe um verdadeiro massacre no final, poucos sobreviventes e com a sociedade em estado de caos absoluto pela perda do seu eixo principal – a figura do rei. (...) E como fica o povo diante disso? Como estas mudanças violentas afetam suas vidas marginalizadas? Luís propôs estas questões e propôs criarmos um coro de miseráveis que representaria nossa consciência crítica em confronto com a cegueira de Lear para estes problemas. Sua cegueira não seria somente paternal, mas social.

Temos agora uma boa base sobre a qual trabalhar.¹⁷³

O livro apontado é “Teatro e Sociedade: Shakespeare”, de Guy Boquet¹⁷⁴, já citado pelo artista-orientador. E é no livro que a cena da tempestade, que fora a primeira a ser experimentada pelos vocacionados no processo, aparece como simbologia central da peça: a confusão abissal da tempestade sobre a lenda deserta, imagem da destruição do corpo político e da célula familiar.

Ao depoimento de Anderson de Almeida seguem-se várias referências às dificuldades, assim como ao entusiasmo, em relação ao texto, em outros protocolos.

¹⁷³ COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE (ALMEIDA, Anderson de). *Protocolo de ensaio*. 2003. Arquivo pessoal.

¹⁷⁴ BOQUET, Guy. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. Tradução Berta Zemel. São Paulo: Perspectiva, 1989.

Estamos numa fase de entendimento da peça, para isso temos o “Apocalipse” que nos inspira muito.¹⁷⁵

Foi um dia de uma grande escolha para o grupo, pois a gente estava quase desistindo da peça chamada Rei Lear. Mas aí que veio a solução. Entramos num acordo de quem quer continuar a fazer “Rei Lear”. Todos nós levantamos a mão e “aceitamos” firmemente fazer esta grande peça.¹⁷⁶

Sabemos que montar esta peça não vai ser fácil, por isso estamos passando por um momento delicado, mas graças ao nosso grupo e ao Luís estamos nos animando cada sábado que passa.¹⁷⁷

Diante da grande dificuldade na compreensão do texto, o grupo se une. A questão da emancipação surge como resultado do foco na matéria artística. Todo o questionamento em torno da organização grupal perpassa o processo desafiante de apropriação da fábula. Uma participante relata um ensaio realizado sem a presença do artista-orientador:

Primeiro os meninos sugeriram que nós fizéssemos um CD book da peça Rei Lear, todos adoraram a idéia e fomos eu e a Agatha comprar um filme para tirarmos fotos dos ensaios e tiramos várias fotos. Pretendemos fazer um álbum com toda a trajetória da peça. Depois o Black passou um exercício pra (sic) gente fazer e alguns

¹⁷⁵ COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE. *Protocolo de ensaio*. 2003. Arquivo pessoal.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem.

fizeram, eu a Drica, a Deilma e a Déia não nos concentramos e saímos, mas ficamos observando tudo. (...) Por fim ensaiamos muito bem, nos ajudamos uns aos outros, sem bagunça, sem desorganização. O ensaio foi dez e esperamos que continue assim.¹⁷⁸

Aqui, a artista vocacionada indica uma apropriação da fábula através do quadro, numa “passagem da ordem *sintagmática* para a ordem *paradigmática*”¹⁷⁹, como nos disse Sarrazac. A fábula é desmontada e remontada a partir de quadros estabelecidos pelos atores. No protocolo do ensaio seguinte temos:

(...) levamos uma bronquinha (sic) do Luís, pois ele deu um tempo para improvisarmos algo e o que fizemos foi nos dispersar. Mediante a esse fato chegamos mais uma vez a conclusão que somos ainda individualista(sic).¹⁸⁰

Mas o grupo trabalhou com afinco durante o último bimestre de 2003. Em 2004, quando realizamos uma visita ao ensaio, surpreendemo-nos com a capacidade de reconstrução do texto shakespeariano pelos participantes. Em uma roda, todos, coletivamente, sugeriam o recorte de uma frase do texto “aqui” e a colagem da mesma “mais adiante”. Um participante leu uma compilação que havia feito do texto, reorganizando-o de modo mais direto. As palavras de Shakespeare eram ditas com naturalidade entre eles. Todos sabiam exatamente o caminho que a narrativa tomava.

¹⁷⁸ Ibidem.

¹⁷⁹ SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama – Escritas Dramáticas Contemporâneas*. Porto: Campo das Letras-editores S.A., 2002, p. 64.

¹⁸⁰ COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE. *Protocolo de ensaio*. 2003. Arquivo pessoal.

A opção realizada pelo grupo foi a de contrapor a matéria da ficção de “Lear” a quatro formas de enxertos textuais: o depoimento dos participantes, as narrativas do Bobo, a presença do coro de miseráveis e a inserção de música ao vivo.

Assim como Lear divide o reino entre suas filhas, o Grupo mapeou a peça e recortou-a à sua vontade. Em uma cena que não permaneceu na montagem final, a ação do recorte e da separação das partes era concretizada com Lear partindo um bolo de aniversário e entregando cada pedaço às filhas como partes de seu território. Na montagem final, o reino era representado por cadeira sobre as quais estavam os atores. A insegurança dos corpos equilibrados sobre frágeis cadeiras remetia à insegurança do reino se decompondo nas batalhas.

A organização final da estrutura do espetáculo pode ser entendida através de um “mapeamento” criado por um dos artistas vocacionais (*grifos e comentários nossos*):

Mapeamento Rei Lear

1º ATO

! → Entrada com excelência (*movimentos de Hap-Ki-Dô*)

BA → **Hapkido, divisão do reino, expulsão de Kent e Cordélia.**

(*música*)

* → **Narração: “Está aberta à sessão roleta russa em quem será...”.**

BA → **Edmundo entrega a falsa carta** (*música*).

! → Disfarce de Kent

! → Goneril expulsa Lear

* → **Lear manda Caio (Kent) entregar uma carta. Boba e Lear;**

“Los Cabrones de la Pátria”. (*narrativa*)

2° ATO

***→ As portas do apocalipse que Lear abriu... (narrativa)**

Edmundo aproveita-se do momento de dúvida do pai e segue com seu plano (Edgar foge)

Chegam Regana e Cornualha o casal sado...

Ec→ Reencontro de Kent e Oswaldo. (coro)

!→ Regana, Cornualha, Gloucester, Kent e Oswaldo (Kent é preso também é um péssimo ator).

Ep→ Policiais e depois Tom.

***→ Lear esperando ser recebido com as mais belas cerimônias, recebe a 1° porrada da noite ao se... (narrativa)**

Ba→ Lear luta com servidores e depois com as filhas. (música)

3° ATO

Ba→ Tempestade entra (com Lear em cena). (música)

Ba→ Kent e fidalgo. (música)

***→ Toda a esperança da humanidade é vencida... (narrativa)**

Ep→ Depoimentos.

***→ Quem tem um teto onde botar a cabeça... (narrativa)**

Ba→ Gloucester fala para Edmundo que vai ajudar Lear.

(música)

!→ Lear, Boba, Caio na tempestade (encontram Tom).

Ba→ Os olhos de Gloucester. (música)

***→ Ele Gloucester, acreditava na ordem, no sistema...**

(narrativa)

4° ATO

Ba→ O velho entrega Gloucester a Tom. (música)

Ba→ Goneril “Beija” Edmundo. (música)

***→ Enquanto os laços guiam os cegos... (narrativa)**

Ec→ Luta: Goneril X Albânia. (coro)

***→ Cordélia está de volta, após receber uma... (narrativa)**

Ba→ Cordélia lê a carta. (música)

Ba→ Exército. (música)

***e Ba→ (Reencontro) Sentimentos que se cruzam... (música e narrativa)**

***→ Regana está super arrependida por ter... (narrativa)**

Ba→ “O falso suicídio de Gloucester e Morte de Oswald.”

(música)

5° ATO

*** e Ba→ Regana, Edmundo, Goneril, Albânia se unem contra a França . (música e narrativa)**

Ba→ Edgar entrega a carta à Albânia. (música)

Ba→ Edmundo avisa à Albânia que o exército pode ir. (música)

Ba→ Chega Cordélia, os exércitos se enfrentam. (música)

***→ Relatório de perdas e danos (narrativa)**

***→ Enterro de Gloucester. (narrativa)**

***→ Apocalipse Lear. (♪) (canção e narrativa)**

Ba→ Lear e Cordélia são presos. (música)

Ba→ Albânia desmascara Goneril e Edmundo. (música)

Ba→ Edmundo e Edgar lutam. (música)

Ba→ Edmundo, Regana e Goneril morrem. (música)

Ep→ Lear volta com Cordélia morta nos braços.

*→ **Despedida de Lear, Kent e Boba.** (*narrativa*)

!→ Ubaluaê (♪) (*canção*)

Ep: Entrada de personagem.

Ba: Banda (se liga som)

! : Fica esperto (a) você vai entrar

*: Narrativa

Ec: Entrada de coro.¹⁸¹

Como mostra este mapeamento, o personagem do Bobo foi transformado na Boba, e era representado por uma das garotas do Grupo. A Boba figurava como narradora recorrente da cena, comentando, sempre que o grupo achasse necessário, as ações das outras personagens. Era a voz rapsódica do espetáculo: enunciava os recortes e aproximava a fábula ficcional dos espectadores. Sua voz era, a um só tempo, a voz do Itaim Paulista, a voz do coro e a voz narrativa da fábula de “Lear”. Assim ela enuncia a tempestade como a face da miséria do reino/cidade. Esta voz se intromete na ficção e revela sua ocultação na fábula de Shakespeare. Ela é a voz que legitima o que o Grupo realmente considera trágico na “tragédia”: a tragédia cotidiana de uma desapropriação de sua voz, de uma mudez, a tragédia da esperança vencida pelo cansaço. Ruge a tragédia do coro, a tragédia de um coletivo. O apocalipse vivido pela população do Itaim Paulista não reivindica para si o personalismo da tragédia do rei, a tragédia grandiloquente dos atos exemplares e personagens típicas. Este apocalipse é anti-espetacular, ele é o ponto de chegada da ficção no real.

¹⁸¹ COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE. *Mapeamento da encenação de Rei Lear*. 2003. Arquivo pessoal.

Assim a Boba anuncia na cena II do terceiro ato da peça:

Boba: Toda a esperança da humanidade é vencida e destruída dia-a-dia, um cataclismo rotineiro e sem sonhos, onde há a pobreza e o pesadelo; assim aprendemos a sobreviver, a ser a tempestade. Somos a voz da tempestade, o grito oculto dessa história, deixem, portanto seus olhos, ouvidos e mentes bem abertas para ver, ouvir e entender toda a nossa realidade.¹⁸²

Ao que se seguem vários depoimentos dos participantes do Grupo com a indicação:

O jogo consiste na destruição do discurso original de Lear pela apresentação das tragédias cotidianas. Atriz entra na arena e expõe seu caso extraído de sua própria história.

Atriz 1: Sou Luciana Mendes. Em frente a minha casa tem um rio. Sempre que chove ele transborda e alaga o bairro, inclusive a minha casa.

Na última chuva perdi o pouco que tinha, cobertores, roupas, alguns móveis e uma cesta básica que ganhei uma semana antes dessa chuva.

Não choro mais porque não tenho forças nem lágrimas, não é a primeira vez que isso acontece, e eu sei, não será a última. *(Sai. Barulho de tempestade. Ator 2 entra)*

¹⁸² COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE. *Texto da Encenação 'Rei Lear'*. 2003. Arquivo pessoal.

Ator 2: Sou Igor e só quero dizer que levei um tiro na mão trabalhando como cobrador de ônibus.¹⁸³

E assim por diante até a entrada de Lear. E então a ficção reivindica sua primazia. O personagem Lear se revolta pelo fato de ser interpretado por um ator negro e pobre. Mas agora é o rapsodo que comanda a cena; não há mais lugar para a existência pura da matéria fabular de “Lear”. A fábula é violentada pela montagem e pela revelação de uma voz mais potente que é a voz do coletivo de artistas que se apropriam criticamente da história. A relação entre a realidade da representação, a força da experiência real de cada um dos atores e a tragédia de Lear é atritante, é uma relação de choque.

Lear: Eu sou Lear, rei da Bretanha e personagem Central desta peça. Aqui neste descampado devia acontecer a minha tragédia. Eu estarei em meio à tempestade? Frases poéticas cheias de fúrias pela ingratidão de minhas filhas. Esta deveria ser minha tempestade. Mas além das minhas filhas eu também fui traído por esta companhia teatral! Destruíram a cena original e colocaram estes absurdos no lugar. O que são estes depoimentos comparados ao meu sofrimento? Portanto pergunto a vocês: diante da violência do mundo, das tragédias de um rei que perdeu a sua importância? *(Espera uma resposta da platéia)* Então a tragédia mudou de lugar *(Aponta os Atores)*. Violentaram igualmente o meu corpo: obrigaram que eu Rei Lear fosse interpretado por um ator pobre e negro. Ah! Isto é um ultraje! SOU UM HOMEM CONTRA

¹⁸³ COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE. *Texto da Encenação ‘Rei Lear’*. 2003. Arquivo pessoal.

QUEM PECARAM MUITO MAIS DO PEQUEI! (*A tempestade desaba sobre o rei. O coro cerca*).¹⁸⁴

Mas o coro de miseráveis, a representação dos integrantes do próprio Grupo, reivindica para si a tragédia:

Coro: NÓS SOMOS HOMENS CONTRA QUEM PECOU MUITO MAIS DO QUE PECARAM CONTRA VOCÊ! (*A tempestade se ergue. Kent entra encontrando Lear*).¹⁸⁵

Então, o que no original aparece como uma ironia do Bobo sobre tempos de desonestidade no reinado das filhas de Lear, transforma-se em:

Boba: Quem tem um teto onde botar a cabeça tem um belo capacete; somos nós a tempestade, somos o sangue da tempestade. Nascemos dela como filhos paridos de todos os córregos e de todas as enchentes que inundam as casas e as esperanças das pessoas. A tempestade está diante de nós e ela ruge e sopra na nossa cabeça, fazendo surgir uma nova consciência. Esses depoimentos gritam à maquinação do desastre social, são como o raio e o relâmpago iluminando essa longa noite que se aproxima onde não se terá pena nem dos bobos, nem dos sábios. E você? Qual é a sua tempestade? (*A Boba convida a qualquer um do público a fazer seu depoimento*).¹⁸⁶

E a peça prossegue cotejando a tragédia com comentários do bobo/coro/rapsodo até o momento em que o próprio enredo de Shakespeare é posto à prova. O exercício de apropriação do discurso pelos atores é revelado também pela exposição da dificuldade desta apropriação. A fragmentariedade dos recortes torna-se mais intensa num reflexo

¹⁸⁴ Ibidem.

¹⁸⁵ Ibidem.

¹⁸⁶ Ibidem.

da destruição do reino: a matéria ficcional sofre um bombardeio. Trata-se de uma operação de materialização da fábula e revelação do gesto do desmonte. Agora, a história apenas pode ser apreendida como pedaços de corpos num campo de batalha.

O mundo está tão caótico e este rei palerma piorou tanto as coisas que a própria companhia perdeu o rumo da história.

Somos agora capazes de apresentar somente fragmentos caóticos da peça. Se preparem para imagens da destruição.¹⁸⁷

Assim, primeiramente o gesto da enunciação é exibido na ingerência das narrativas dos atores cortando a ficção e na recorrência das narrativas da Boba. Agora, no final da história deste rei, o próprio ato de representação é problematizado: nossa narrativa não é mais totalizante, ela é fragmentária, caótica, não dá mais conta da história. O ato de apropriação é posto à prova. E, assim, é revelado, questionado, exposto em suas operações concretas sobre a fábula. O procedimento da manipulação da estrutura através de cortes e colisões entre as partes é compartilhado com o público como parte constituinte da fábula estrutural criada pelo discurso. Deste modo, a peça não trata apenas da tragédia do Rei Lear ou da tragédia cotidiana da população do Itaim Paulista abandonada à guerra da sobrevivência pelo enfraquecimento e corrupção do Estado (paralelos do abandono do pai/rei), mas fala sobre a própria dificuldade do ato de construção do discurso. A representação é questionada como operação de apropriação e criticamente problematizada. Como nos diz Hans Thies Lehmann, chegamos a um ponto em que:

Não se trata da questão da representação ou não-representação, mas sim de qual é o lugar da representação e de como transformar a

¹⁸⁷ Ibidem.

representação mesma em um problema, não só artisticamente como filosoficamente.¹⁸⁸

1.2 A intervenção na moldura ou a história de Alípio

O nosso segundo exemplo é uma montagem realizada pelo Grupo Ladrões de Foco, da Biblioteca Infanto-Juvenil Orígenes Lessa, de Pirituba, intitulada “Alípio e seu Burrico Falante”.

Este grupo conta com aproximadamente 25 jovens (com média de 18 anos, embora com um de 38 e uma de 14), embora esta estimativa possa ser precipitada, porquanto a “população” ainda seja bastante flutuante.

Todos são moradores do bairro e alguns integrantes são engajados no grupo de jovens da Igreja Santo Elias, coordenado pela Pastoral da Juventude do Meio Popular.¹⁸⁹

O artista-orientador Pedro Felício (integrante do Grupo Ivo 60), em seu plano artístico-pedagógico para o ano de 2003, dá-nos indicações do início do processo de construção desta fábula. Havíamos, neste ano, proposto, para todos os grupos, um tema gerador que seria “A Cidade”. Este tema serviria como um elo entre as produções dos diversos grupos vocacionais, permitindo um foco mais claro para a apreciação dos trabalhos entre os grupos. Pedro Felício propõe um processo que parte da apropriação de notícias de jornal. Figura em seu plano:

a. Objetivo Geral.

¹⁸⁸ LEHMANN, Hans Thies. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. Texto síntese de depoimento do autor durante Seminário Internacional realizado em setembro de 2003, no Instituto Goethe, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Tradução de Raquel Imanishi. In: *Revista Sala Preta*, n. 3, São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, 2004, p. 16.

¹⁸⁹ FELÍCIO, Pedro. *Plano Artístico-Pedagógico 2003. Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

Montar um espetáculo de autoria coletiva a partir da leitura e reflexão sobre notícias de jornal.

b. Objetivos específicos.

- Evidenciar/construir a ligação entre o teatro (e a arte de um modo geral) e a vida cotidiana.

- Refletir a relação entre o cotidiano do indivíduo e o cotidiano do coletivo, encontrando as ligações de dependência entre o cidadão e a cidade.

- Descobrir formas de dramaturgia coletiva.

- Utilizar o acervo de jornais (incluindo números antigos) da biblioteca como matéria-prima do processo.

- Revelar as formas de propagação da informação, refletindo sobre a imprensa e seu papel na formação da história oficial.¹⁹⁰

Todavia, como todo bom plano de aula, este se transformou bastante durante o processo. A abordagem da “notícia de jornal” acabou por instaurar um processo que focava, para além dos conteúdos, a própria formatação da informação quando veiculada em um órgão de mídia. Assim, a fábula ficcional criada como matéria-prima tornou-se apenas ponto de partida para uma encenação que questionava muito mais a moldura utilizada para resumir a história, para formatar esta matéria, do que as peripécias do enredo fabular.

A vontade do grupo era, a princípio, fazer uma comédia romântica, mas a carga *nonsense* dos ensaios e o fato de encontrarmos graça mais na interação da forma com o conteúdo do que na historinha

¹⁹⁰ Ibidem.

transformou a peça numa verdadeira (e acredito mesmo nisso) experimentação da relação forma e conteúdo.¹⁹¹

Esta “comédia romântica” era a história de um vendedor de jornais chamado Alípio que um dia se apaixonava pela foto de uma atriz publicada num jornal. Obsessivo por esta paixão, Alípio empreendia uma busca pela atriz, infiltrando-se na emissora de televisão em que esta trabalhava. Até este ponto, a história folhetinesca era bastante vulgar. Todavia Alípio tinha um melhor amigo que era, nada mais nada menos, que um burrico falante. E também tinha uma família composta por umas 20 pessoas que compunham um coletivo urbano bastante caótico. No transcorrer da trama, Alípio consegue conhecer a atriz e ambos se casam. A atriz passa a integrar o coletivo familiar num final feliz. “Pano”.

Realmente, a matéria-prima da fábula original era primária, mas a fábula estrutural que o Grupo compõe a partir dela revela um procedimento bastante crítico. A grande descoberta do grupo, no nosso entender, foi intervir numa operação de enquadramento ficcional. O que isto significa?

Para entender esta intervenção será necessário expor a estrutura da fábula da encenação.

A encenação começa com os atores dispostos em cena numa meia arena. Todos estão sentados, circundando e delimitando o espaço cênico, prontos para, a qualquer momento, integrar a ação.

Cena 1: Um coro de três mulheres caminha até o centro do palco e apresenta a personagem Alípio através de um *jingle*:

Alípio era um menininho que vendia (jornais),
de manhã cedo, a tarde, a noitinha

¹⁹¹ FELÍCIO, Pedro. *Relatório Anual, 2003 – Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

até mesmo um equino ele tinha.

Burraco era seu amigo e

falar ele sabia.

Por isso era boa companhia.

Todos os demais atores entram em cena compondo um retrato da família enorme de Alípio. Alípio também figura na fotografia e seu Burraco é um ator vestido normalmente que se mantém em pé ao lado dele. Na verdade, até este momento não entendemos que ele representa um burraco.

As mesmas garotas oferecem à venda réplicas do Burraco para que você possa ter o seu próprio melhor amigo como o herói da história. Percebemos que se trata de um programa de rádio ou televisão que contará a história de Alípio.

Cena 2: Música funk contemporânea em alto volume. A família faz uma enorme balbúrdia de falas, ininterruptamente. Alípio e Burraco caminham até a frente da cena. Alípio de pé e Burraco de quatro. Eles se posicionam frente a frente e Alípio começa a tomar café em uma xícara imaginária. Burraco se abaixa e lambe outra xícara. Alípio reclama dos modos de Burraco. Então o ator que interpreta o burro levanta-se da posição “de gatinhas” e se senta normalmente, com as pernas cruzadas, iniciando a mesma ação que Alípio, muito elegantemente. Alípio é do interior. Muito educadamente diz com sotaque caipira: “Agora Burraco, vamos trabalhar”.

Cena 3: Programa televisivo matinal que ensina receitas. Apresentadora anuncia a receita para se tornar uma celebridade: os ingredientes são um Alípio, um Burraco e uma cigana. Alípio e Burraco estão no centro da cena. Uma atriz assume o papel de cigana. Ela lê a mão de Alípio e diz que ele encontrará fama, sucesso e a mulher da sua vida. Alípio ignora a fama e o sucesso, mas fica entusiasmado com o fato de encontrar a mulher da sua vida.

Cena 4: Alípio e Burrico começam a vender jornais no espaço cênico. Demais atores simulam um tufão com objetos voando para todos os lados. Uma folha de jornal imaginária está voando. Alípio corre atrás dela. Quando consegue apanhá-la, quase junto ao chão, outra atriz coloca seu rosto como que enquadrado pelo jornal. A cena é congelada. Demais atores contam “Meu coração, não sei por que...”. Alípio se apaixona pela fotografia da atriz no jornal. Diz para seu Burrico que encontrou a mulher da sua vida. Ambos descobrem, pela notícia, que ela é atriz de televisão e que mora em São Paulo. Alípio decide ir em busca dela na cidade grande.

Cena 5: São Paulo. Atores caminham tumultuadamente, ocupando todo o espaço cênico. Alípio e Burrico chegam assustados à cidade. Eles caminham em câmera lenta em contraponto aos demais atores, que caminham apressados em velocidade normal. Inicia-se uma tempestade e a cena revela uma inundação. Os atores nadam. Entra o ator anunciado a enchente como uma notícia de telejornal: “Há milhares de flagelados, inclusive pessoas que saem das suas cidades de origem para tentar a vida em São Paulo”.

Cena 6: Inundação termina. Alípio e Burrico pedem informações de onde fica a estação de TV. Transeuntes apontam uma portaria no fundo da cena. Portaria é representada por dois atores fazendo uma catraca e um terceiro como segurança. Alípio pergunta ao segurança se pode entrar. Segurança pergunta se ele veio para o teste de atores. Alípio diz que sim. Então o segurança diz que ele pode entrar, mas o Burrico não. Alípio decide abandonar seu melhor amigo na portaria. Cena de despedida dos dois. Música alta: “*Why just my heart, feel so pain*”, do novaiorquino Moby. Burrico se levanta de sua tradicional postura de quatro. Os dois se olham nos olhos com amor e sinceridade. Abraçam-se. Alípio chora, mas prossegue adentrando a emissora de TV. Burrico se retira da cena.

Cena 7: Alípio atravessa vários programas de TV. Chega à escola de atores da emissora. Lá ele é rejeitado. Encaminham-no para a escola de atores rejeitados. Nesta escola, Alípio se junta a outros atores. Um professor de interpretação ensina os atores a chorar, porque foram rejeitados. Alípio abandona a aula e continua sua busca pela mulher da sua vida nos estúdios. Ele a encontra. Os dois se olham e imediatamente se apaixonam. Música romântica, os dois se beijam.

Cena 8: Cena igual à Cena 1. Coro das três garotas anuncia o final feliz da história de Alípio. Agora ele não tem mais um Burrico e é casado com uma atriz famosa. A atriz integra o retrato da família gigantesca. Todos estão felizes. Fim.

O que temos então a partir desta estrutura? Percebemos que o Grupo Ladrões de Foco consegue manter na encenação um ponto de empatia com o público através da personagem de Alípio. Tanto Alípio quanto o Burrico são as personagens mais realistas da fábula. E embora o Burrico seja uma criatura aberrante, ele comporta-se com muito mais naturalidade que as demais personagens. Alípio é sensível e extremamente educado. Seu amor pela atriz é sincero e não está pautado pelo desejo de fama. A circunstância de a atriz trabalhar na TV, de modo algum, influencia seu amor. Alípio age do mesmo modo estando em casa, na cidade de São Paulo ou no programa televisivo. Ele é o contrário do estereótipo da população que deseja a celebridade. E seu desinteresse pela fama imprime à estrutura um distanciamento crítico.

O interessante desta opção é o fato, exatamente, de inverter o recorte distanciador da cena. Normalmente, a intervenção da voz épica poderia ser caracterizada como a voz narrativa que enquadra, recorta e emoldura a fábula. Mas, neste caso, não é esta voz épica que opera como voz crítica. A voz épica opera como voz incorporada à lógica alienante e caracteriza a incorporação do procedimento do distanciamento como ferramenta pseudocrítica.

Há alguns anos, quando atuávamos na Cia. do Latão, o Prof. Dr. Roberto Schwartz participou de um debate sobre a atualidade de Brecht a partir de nossa montagem de “Santa Joana dos Matadouros”. Sua colocação, à época, foi de questionamento do procedimento de estranhamento proposto por Brecht na primeira metade do século XX. Segundo Schwartz, era impossível aplicar-se indistintamente, como ferramenta crítica, o distanciamento tal como proposto por Brecht, com suas características de quebra da quarta parede, enunciação direta ao público ou revelação da representação como representação, uma vez que estes procedimentos já haviam sido, em larga escala, incorporados pela publicidade.

No caso da montagem do grupo de Pirituba, o que vemos é exatamente a crítica a esta incorporação da forma como estratégia intersticial à lógica de mercado. O recorte épico da fábula de Alípio, através da voz narrativa gerada pela mídia, propõe um novo princípio de estranhamento, que é o estranhar do procedimento épico como forma absorvida pela lógica da mercadoria e, portanto, procedimento alienante.

Na encenação, as camadas fabulares se sobrepõem e o público é levado ao esforço de atingir a camada real, a camada pura da fábula ficcional. As molduras operam como interferência e não como operação estruturante.

Assim, a voz épica-midiática determina uma série de estereótipos vinculados ao consumo. O Burrico falante, símbolo do que há de único, original e mesmo identitário em Alípio, é rapidamente posto à venda e alçado ao lugar de produto reproduzível, ainda na primeira cena. Mas o Burrico não se comporta como o Burrico determinado por sua identidade codificável de Burrico. Ele levanta-se, senta-se de pernas cruzadas e toma café com Alípio. E, curiosamente, não será esta a característica que chama atenção da mídia. O que interessa à voz épica é o fato de ele falar. Mas o Burrico fala pouquíssimo durante a peça, se é que fala. O que significa então? A codificação do

Burrico falante está relacionada a uma personagem de histórias infantis, uma personagem, inclusive, de um desenho animado da DreamWorks. Mas a representação do Burrico na encenação não se encaixa neste modelo. A sua voz não é a voz já esperada, já conhecida. Sua independência ao condicionamento do mercado é representada, exatamente, pela não-fala. Algo como se a voz que nos fosse oferecida na mídia não fosse a nossa verdadeira voz, mas a voz que, espera-se, represente, perante a lógica vigente, a nossa identidade determinada. Sendo assim, reiteramos o fato de permanecermos sem voz.

Já Alípio passa incólume por todas as seduções da identidade, criada para ser aceita e consumida, durante o percurso. Ele não se interessa na fama oferecida pela cigana através de uma receita infalível (e o fato de o programa em questão oferecer uma receita que pode ser reproduzida é bastante significativo); ele não se encaixa na personagem do flagelado da enchente que ocupará as páginas dos jornais; ele não se torna ator de novela; ele não aprende a chorar porque não se tornou ator de novela; e no final ele leva a atriz para sua casa no interior ao invés de usufruir do sucesso televisivo dela.

Sua família também não pode ser enquadrada. Afinal, ela mal cabe no enquadramento de “plano americano” da TV. Sua família é toda uma população de diferentes, de pessoas únicas, com identidades variáveis. Pessoas que, apesar de não terem voz na mídia, falam sem parar. Falam coisas que nem conseguimos entender. Falam de si. Não é um coro que fala junto, sempre as mesmas coisas. A família torna-se a representação do coletivo como a união de identidades únicas.

E, para terminar nossa análise, não podemos deixar de mencionar a cena, no nosso entender, mais significativa da peça: a cena da despedida de Alípio e Burrico na porta da emissora de TV. Diante de nossa análise, nada mais lógico do que Alípio

perder o elemento que o torna único, o Burrico Falante, na entrada da emissora. Na televisão não há lugar para o diferente. E segue-se a esta recusa da identidade real de Alípio uma cena bastante curiosa, pois, mais uma vez, a moldura é ruído para a cena. A cena da despedida é uma cena bastante padrão de novela romântica. Um casal apaixonado se despede para sempre. A música é uma canção triste, mas dançável. É uma música de rádio FM: hit, sucesso. Mas a despedida é um adeus sincero entre dois amigos. A cena emoldurada é mais real do que a moldura nos faz crer. Mais uma vez, é a consistência do personagem de Alípio que opera como estranhamento à cena e à voz épica que nos conduz.

Frente à construção destas diversas camadas da fábula ficcional, não posso deixar de crer que o processo de apropriação do discurso se estivesse aprofundando a cada passo, e que a voz do coletivo-rapsodo encontrava-se no interior da construção da estrutura discursiva e não apenas num procedimento brechtiano reproduzido.

1.3 A escrita como montagem ou a Sociedade Anônima

Partamos para o nosso terceiro exemplo, a montagem de “Sociedade Anônima”, pelo Grupo Escrachos da Vila, da Biblioteca Infanto-Juvenil Viriato Correa, na Vila Mariana.

Já no título percebemos uma ligação direta ao tema que tem perpassado toda nossa dissertação: as questões relacionadas ao conceito de **Identidade**. Neste caso, o anonimato da “Sociedade Anônima” figura como crítica ao processo de reificação do homem. Na fábula elaborada a partir de vários textos teatrais, principalmente peças de Brecht, vemos surgir um coletivo de personagens que nunca respondem por seus nomes, apenas pelas funções que ocupam ou ocupavam no mercado de trabalho: o Motoqueiro, a Ascensorista, o Chefe. A **Identidade**, neste caso, associa-se unicamente à função que

cada indivíduo assume na economia de mercado. Aqueles que não são mais úteis como mercadoria, dispensados de suas funções, passam a vagar sem um nome que lhes corresponda. E tal discussão nos parece interessante, diante das considerações sobre **Identities** cristalizadas que engendram imagens pré-concebidas para cada grupo, conforme o bairro ou o extrato social a que pertencem.

O curioso, neste caso, é que o grupo vocacional em questão não era um grupo periférico e, sim, um grupo prevalentemente de classe média composto por moradores da zona sul paulistana. Será por proposição da artista-orientadora Renata Deuse (integrante da Cia. do Latão, na época) que o grupo iniciará o trabalho com o tema da “coisificação”. Deste modo, a proposta é bastante clara no plano de aula para 2003. Inicialmente, Deuse contextualiza o grupo:

Embora o projeto “Teatro Vocacional” aconteça no espaço da Biblioteca Viriato Corrêa desde agosto de 2001, foi somente em meados de 2002, com a criação de seu primeiro espetáculo “Improvisos sobre Romeu e Julieta” (espetáculo improvisado a partir do texto de Shakespeare), que o grupo “Escrachos da Vila” se consolidou.

O grupo conta hoje com 10 integrantes, com idades entre 15 e 19 anos, e que se integraram ao projeto em diferentes momentos (alguns estão juntos desde a formação e outros há pouco mais de cinco meses).¹⁹²

E, então, propõe como recorte temático para ser trabalhado, no terceiro ano do Projeto, a montagem de um espetáculo teatral com forma épica que retrate a

¹⁹² DEUSE, Renata. *Plano Artístico-Pedagógico 2003 – Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

“coisificação” do homem no contexto urbano. Pretende assim buscar, entre outros, os seguintes objetivos:

- Examinar, através de leituras de jornal e de observação do cotidiano, o comportamento humano na sociedade urbana atual e as relações de “coisificação” do homem.
- Refletir criticamente o contexto social do qual fazemos parte.
- Pesquisar o teatro épico-dialético proposto por Bertolt Brecht e as características que o diferenciam do teatro dramático tradicional.
- Criar cenas a partir de observação de rua.
- Estudar técnicas de confecção de cena épico-dialética.
- Aprofundar o estudo das necessidades circunstanciais da cena teatral através de exercícios de improvisação.¹⁹³

Para a artista-orientadora, o interesse por este recorte originou-se da “necessidade de criar no grupo um envolvimento maior com a sociedade na qual estão inseridos e torná-los conscientes do papel do artista como questionador desta realidade”¹⁹⁴. Esta proposta seria a tentativa de despertar o Grupo para o prazer da reflexão através da criação poética. Diz Deuse:

A escolha por este caminho de trabalho tomou por base a necessidade de criar no grupo um envolvimento maior com a sociedade na qual estão inseridos e torná-los conscientes do papel do artista como questionador desta realidade. É interessante observar como o grupo pouco se importa com as relações sociais que, sem perceberem, regem suas vidas e de como têm internalizados pré-conceitos sobre o assunto, sem olhar

¹⁹³ Ibidem.

¹⁹⁴ Ibidem.

criticamente para as contradições que preenchem seu dia-a-dia. Este projeto é a tentativa de despertá-los para o prazer da reflexão pela via criativa.

Observando nos atores essa apatia com relação às questões citadas, percebe-se que muito tem a ver com o próprio meio de onde provém, e do tipo de formação que receberam, nunca tendo sido estimulados à reflexão. Neste sentido a própria escolha formal pelo teatro épico-dialético é de grande importância, pois o resultado final será um espetáculo que estimule o olhar crítico também dos espectadores que compõem esta mesma realidade social. (...)

Esta forma de trabalho pode ser de grande valor para o grupo, pois torna determinante a participação ativa de todos para a construção conjunta de um espetáculo em que o ator tende a se apropriar do trabalho, deixando de ser o simples executante de uma cena.¹⁹⁵

Como nos dois exemplos anteriores, o histórico do grupo teatral do qual faz parte o artista-orientador determina bastante o olhar do mesmo para o trabalho com o grupo vocacional. Luís Mármora, artista-orientador do Grupo “Comédia, Tragédias e Self Service”, chega a mencionar esta característica em relação à proposta da montagem de “Lear” com a reconstrução da dramaturgia shakespeariana:

A Cia. São Jorge de Variedades também trilha esses caminhos. Com exceção de Biedermann e os Incendiários (obra mais fechada), o histórico da cia. é, desde Pedro o Cru, passando pelo

¹⁹⁵ Ibidem.

Credor e agora em *As Bastianas*, o de buscar criar uma dramaturgia própria que dialogue com a obra escolhida.¹⁹⁶

No caso de Renata Deuse, seu interesse pela obra de Brecht e pelo teatro épico-dialético é muito mais caudatário de seu trabalho com a Cia. do Latão do que das determinações do Projeto Teatro Vocacional. E era exatamente isto que esperávamos dos artistas-orientadores: um compartilhamento real entre suas experiências criativas nos grupos teatrais e a experiência dos artistas vocacionais nucleados em coletivos.

Este direcionamento da artista-orientadora dos “Escrachos da Vila” possibilitou uma análise da incorporação dos procedimentos brechtianos na criação de uma *miscelânea* de vários textos. E este fato nos interessa sobretudo no reconhecimento do gesto fulcral do coletivo-rapsodo, que é o recorte e a montagem como processo de construção do discurso.

Renata Deuse propõe a leitura pelos participantes do Grupo de diversos textos dramáticos de Bertolt Brecht durante o ano de 2003, dentre eles: “A Exceção e a Regra”, “Santa Joana dos Matadouros”, “A Vida de Galileu Galilei”, “Sr Puntila e seu Criado Matti”. Também propõe o estudo de textos teóricos do dramaturgo alemão, tais como as publicações intituladas “Estudos sobre Teatro”, “A Compra do Latão” e “Teatro Dialético”. E como não podia deixar de ser, o Grupo também estuda o “O Teatro Épico”, de Anatol Rosenfeld.

No transcorrer do ano, o Grupo toma contato com outros textos, de autores diversos, que abordam a questão da reificação do homem, chegando ao final a uma montagem que articula textos de Bertolt Brecht, Heiner Müller, Albert Camus e Chico Buarque.

¹⁹⁶ MÁRMORA, Luís. *Relatório Anual, 2003 – Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

O Grupo “Escrachos da Vila” acaba compondo a seguinte fábula-matéria:

Personagens são demitidas ou deixam seus respectivos empregos. Os serviços que realizam são sempre repetitivos e humilhantes, contudo, sem estes empregos, as personagens se vêem obrigadas a lutar por sua sobrevivência. Durante a ação, percebemos que cada uma delas pode ser rapidamente substituída em suas funções.

O enredo desta fábula é construído pela colagem dos vários textos estudados e as cenas que o integram podem ter suas peças de origem facilmente reconhecidas. Não deixa, mesmo, de ser um jogo interessante tentar nomear os textos a partir das ações descritas. Segue-se o enredo:

Cena 1: Encontra-se em um elevador as personagens **Motoqueiro**, **Faxineira**, **Ascensorista** e **Auxiliar de Escritório**. O **Motoqueiro** se direciona para a sala do **Chefe**. Cada um conta um pouco de sua história.

Cena 2: **Motoqueiro** é inquirido pelo **Chefe** e suas duas **Secretárias** sobre sua utilidade para a empresa. Ao não responder e se recusar a descrever sua vida privada para o **Chefe**, é demitido.

Cena 3: **Chefe** é substituído por novo chefe.

Cena 4: **Faxineira**, numa praça rodeada por camelôs, observa que as dificuldades ainda durarão muito tempo. Pergunta-se se as pessoas que estão ao seu redor ainda estão vivas. Diz que precisa arranjar comida. O rapa chega e cria o caos ao seu redor enquanto ela permanece parada no centro da cena.

Cena 5: Ator que representa o **Chefe** substituído diz ao público que há um esforço incansável para conseguir comida e trabalho, mas estas duas coisas estão submetidas a leis imutáveis e desconhecidas. Diz que as pessoas caem pelas grades do asfalto e apenas poucas entre elas sobrevivem para ir ao refeitório. Então incita as pessoas a destruírem os escritórios e abandonarem o medo.

Chefe assume o cargo de chefe-gerente dos pedintes da cidade. A **Secretária 1** ainda trabalha para ele. A **Faxineira** procura um emprego de mendiga.

Cena 6: Atriz que representa **Ascensorista** diz para o público que perdeu o emprego e agora é obrigada a se prostituir. O problema é que muitas outras mulheres fazem o mesmo. Um proprietário bêbado propõe casamento a **Ascensorista**. Ela diz que as regras são: pagar para tê-la. Proprietário pergunta sobre sua vida e ela conta que pertenceu a muitos e que só sobrevivem aqueles que dizem sim.

Cena 7: Ator que representa o **Motoqueiro** conta ao público que seu personagem, por muito tempo, teve vergonha de lutar para sobreviver, de mostrar a força que tinha. O **Motoqueiro** é interpelado por duas prostitutas que, porém, desistem dele quando observam que não tem dinheiro e está desempregado. **Motoqueiro** se prepara para enforcar-se numa árvore. A **Ascensorista** passa ao lado das prostitutas que reclamam dizendo que aquele ponto já tem donas. **Ascensorista** diz que já está indo para casa. O **Motoqueiro** pede paz para terminar sua ação. As duas prostitutas se retiram e a **Ascensorista** se assusta ao notar a corda que o **Motoqueiro** pendurou na árvore. O **Motoqueiro** tenta afastá-la dizendo que não tem dinheiro, mas ela se recusa a ir embora mesmo estando chovendo. Os dois contam um pouco de si um para o outro. A cena torna-se doce e termina com a recusa do **Motoqueiro** em possuir a **Ascensorista** por estar a dois dias sem comer ou beber. A **Ascensorista** diz que gosta de pegar chuva. Ambos terminam a cena como que abandonados no centro do palco.

Temos assim, na **cena 1**, trechos de “A Missão”, de Heiner Müller, e alguns textos escritos pelos próprios participantes. As **cenias 2 e 3** são compostas por trechos do texto “Estado de Sítio”, de Albert Camus. A **cena 4** é retirada do fragmento “A Decadência do Egoísta Joahnn Fatzer”, de Bertolt Brecht. A **cena 5** é composta por trechos de “A Ópera dos Três Vinténs” e “A Padaria”, de Brecht, e de “Estado de Sítio”,

de Camus. A **cena 6** tem partes de “A Alma Boa de Setsuan” e “Sr. Puntilla e seu Criado Matti”, de Brecht, e “Calabar”, de Chico Buarque. Por fim, a **cena 7** é construída por passagens de “A Alma Boa de Setsuan” e “Calabar”.

Diante de tamanha mistura, poderíamos supor que a estrutura criada pelo Grupo da Vila Mariana fosse desconexa e forçosa. Contudo, o discurso composto pela contraposição destes diversos textos surge como um experimento bastante interessante, no qual o excesso de referências cria o paralelo da voz, às vezes coral e às vezes divergente, de um coletivo. A história que se conta não é a história de uma ou outra personagem; é a história de uma gama de personagens representantes dos trabalhadores. Assim, em um momento, a **Ascensorista** é apenas a funcionária do grande Chefe-Número 1 de Müller; e no momento seguinte ela é a pequena comerciante Chen Te, que deve lutar para que seu negócio sobreviva por mais que isto signifique não se render à bondade e assumir outra identidade; e é ainda a prostituta Anna, de Calabar. Ela é a personagem que, por não ter nome nenhum, tem todos os nomes das personagens que lutam para não serem espoliadas, trocando de **Identidade** conforme a necessidade lhes impõe. Voltamos, então, para a questão do consumo das **Identidades** descartáveis. O coletivo se caracteriza pela sucessão ininterrupta de **Identidades** que, malgrado o sentimento de mobilidade e transformação, ao fim e ao cabo, apenas aprisionam os sujeitos em uma **Identidade** relegada e pré-concebida. As **Identidades**, no caso da peça, não são escolhidas pelos sujeitos; são apenas consumidas como os restos de uma feira livre alimentam os catadores.

Assim, aqui não é apenas o teatro que se torna híbrido, recheado de traços épicos a estourar as costuras do drama; é também a personagem que se hibridiza. A citação recorrente, referida sempre em textos exteriores à trama (embora nem sempre reconhecíveis), é incorporada à própria construção do discurso e nos mostra que a voz

do coletivo-rapsodo está dispersa. É o ato da reconstrução desta voz que caracteriza o gesto estético deste experimento.

Seguem-se dois excertos de cenas que bem caracterizam o processo de recorte e colagem empreendido pelo Grupo “Escrachos da Vila”. A primeira cena articula o texto de Heiner Müller com o texto de Beatriz de Souza, integrante do Grupo, que teve colaboração intensa na construção dramaturgica. Apontaremos a autoria e a origem do texto ao lado das falas.

CENA 1

ASCENSORISTA - Segundo andar. (Pintor desce)

MOTOQUEIRO - Estou cercado de homens que não conheço, num velho elevador de armação metálica que range durante a ascensão. Estou vestido como um empregado de escritório ou um operário em dia de feriado. Até mesmo pus uma gravata, o colarinho incomoda o meu pescoço, estou transpirando. Quando mexo a cabeça o colarinho aperta o meu pescoço. Tenho hora marcada com o chefe (em pensamento chamo-o de Número 1). (“*A Missão*” – *Heiner Müller*)

ASCENSORISTA - Essa gente me incomoda. Todos tão diferentes e tão iguais. Todos com seus tiques nervosos, e eu sou obrigada a agüentar todos. Como, com tanta modernidade, é possível que ainda haja gente contratada para apertar botões e gritar números? (*Beatriz de Souza*)

FAXINEIRA - Por favor, a senhora sabe qual é o andar do chefe?

ASCENSORISTA - Eu aviso quando chegar. Além de dar informações. Tudo seria resolvido com um visor e uma placa. Se ao

menos eu tivesse uma grande cadeira estofada... Das que se vê nas salas dos grandes chefes, sabe? Mas não seria pedir muito para alguém que ganha para apertar botões e gritar números. (*Beatriz de Souza*)

MOTOQUEIRO - Seu escritório fica no décimo andar, ou será que é no vigésimo, é só pensar nisso e já não tenho mais certeza. Verifico se a minha gravata está bem colocada e aperto o nó. Eu gostaria de ter um espelho para poder verificar a posição de minha gravata. É inconcebível perguntar a um estranho como está o nó da própria gravata. (“*A Missão*” – *Heiner Müller*)¹⁹⁷

O trecho seguinte edita textos de duas peças de Bertolt Brecht e uma fala de “Estado de Sítio”, de Albert Camus:

CENA 5

Lê-se no palco a inscrição: ROUPARIA PARA MENDIGOS: AQUI O MAIS PODRE DENTRE OS PODRES ADQUIRE UMA APARÊNCIA CAPAZ DE COMOVER OS CORAÇÕES MAIS EMPEDERNIDOS. (“*A Ópera dos Três Vinténs*” – *Bertolt Brecht*)

ATOR-CHEFE – Esforço incansável para conseguir trabalho! Infelizmente comida e trabalho estão submetidos a leis eternas, desconhecidas. Mas não pára de cair pelas grades no asfalto. Pessoas sem nenhuma marca ou indicação “cair”. De repente, sem ruído, em rápida queda pessoas caminham ao nosso lado, felizes

¹⁹⁷ ESCRACHOS DA VILA. Texto da Encenação Sociedade Anônima – Projeto Teatro Vocacional. 2003. Arquivo Pessoal.

caem em meio à torrente humana. Seguindo seleção imprecisa, seis entre sete caem, mais o sétimo vai ao refeitório (“*A Padaria*” – *Bertolt Brecht*”), portanto, se quiser guardar o pão e a esperança, destruir seus certificados, arrebentar os vidros dos escritórios, abandone as filas do medo, clame por liberdade, aos quatro cantos do céu! (*Estado de Sítio* – *Albert Camus*)

CHEFE – Preciso inventar algo novo. Está ficando cada vez mais difícil, pois meu negócio é despertar a piedade dos homens. Existem umas poucas coisas capazes de comover o coração humano, poucas apenas, mas o pior é que quando são usadas com freqüência, elas deixam de fazer efeito. É que o homem tem a terrível capacidade de se tornar insensível a seu bel-prazer. Por exemplo, se um homem vê um pobre aleijado parado na esquina, na primeira vez, assustado, dá-lhe logo dez moedas, mas na segunda vez solta apenas cinco, e se o vir uma terceira vez, o mandará friamente para a cadeia. (*Toca uma campainha, a secretária 2 entra para atender*). (“*A Ópera dos Três Vinténs*” – *Bertolt Brecht*).

FAXINEIRA – O senhor é o dono da firma “O Amigo do Mendigo”? Me mandaram procurar o senhor. (“*A Ópera dos Três Vinténs*” – *Bertolt Brecht*)

CHEFE – Seu nome?

FAXINEIRA – Bem, acontece que eu e meus dois filhos fomos evacuados e ficamos no meio da rua, com os móveis no meio do

quarteirão. Está frio: é julho, e não apenas o verme da madeira sente isso. Quantas mulheres em tal situação vê-se perderem a cabeça. E aqui estou, senhor... (*Balada da Viúva Qüeck de “A Padaria” – Bertolt Brecht*)¹⁹⁸

¹⁹⁸ Ibidem.

CONCLUSÃO EM PRIMEIRA PESSOA

Optei por redigir esta pequena conclusão em primeira pessoa. Até o momento, mantive a forma do plural majestático não por uma determinação acadêmica, mas pelo caráter coletivo de construção desta experiência que foi os quatro primeiros anos do Projeto de Teatro Vocacional. Agora, sinto-me na obrigação de aclarar a relação direta do panorama que tracei com a minha própria vivência como artista, educadora e cidadã. Se, defendi neste texto uma não dissociação destes aspectos – prática da criação artística, pedagogia e política - na ação do Teatro Vocacional, o mesmo aplico a minha prática profissional.

Este trabalho não pretende, assim, esgotar nenhuma das questões apontadas (e não são poucas), mas compartilhar esta análise, do mesmo modo orgânico como figura na minha prática. Assim sendo, não escolhi um ponto específico para perscrutar os aspectos que envolveram a implantação do Projeto, mas partir das questões acerca da determinação dos pressupostos teóricos e práticos, do mesmo modo como estas surgiram diante da experiência cotidiana do Projeto. Figuram, portanto, lado a lado nesta dissertação, aspectos que envolvem: a construção de um pensamento em política cultural; a reflexão sobre o caráter transgressor da arte como **meio** e **fim** para a transformação da sociedade e como crítica da cultura; a experiência coletiva do movimento de teatro de grupo; a dificuldade no estabelecimento de agrupamentos verdadeiramente democráticos; a necessidade da coletivização do processo de trabalho a fim de operar uma apropriação e possível transformação dos meios de produção no teatro; a dificuldade em lidar com idealizações do conceito do comum e a necessidade de reavivar a convivência no espaço público, não apenas fisicamente, mas também conceitualmente; a necessidade da diferença como valor forte; a busca da emancipação

como vetor crítico do Projeto; e, finalmente, a busca da coletivização da atitude épica/dialética em relação à matéria cênica como ponto de coesão das práticas distintas que integravam o Projeto.

Todas estas questões, no meu entender, perpassam uma relação direta com a construção do discurso. Esta construção tem caráter poético e carrega em si os pressupostos defendidos pelo Projeto. Isto significa dizer, que a distinção destes aspectos, levantados durante a análise da ação empreendida, levaria a um esquematismo artificial, que ao fim e ao cabo, entraria em contradição com o pressuposto da arte como **meio e fim** para a ação. Todas as questões levantadas se originam e tem como foco a realização do discurso poético como ação no espaço público, espaço comum.

No terceiro capítulo, me referi à questão do efeito estético que é compartilhado pelo espectador e pelo produtor do discurso a partir de um posicionamento épico em relação à matéria da encenação. Este efeito estético que leva a necessidade de uma tomada de posição pelos participantes do fenômeno teatral. E é este efeito que conduz a prática no espaço comum. Acredito que, a partir da produção do efeito estético através da atitude na construção do discurso chegamos a um ponto onde não há mais distinção entre ação artística, ação pedagógica e ação política. Esta crença tem me alimentado como profissional nos diferentes âmbitos em que trabalho e me parece que este horizonte que alinha e diferencia a ação do Projeto Teatro Vocacional nos seus quatro primeiros anos.

No momento em que redigi esta dissertação, ative-me, diversas vezes, na necessidade de aclarar pressupostos que, se não modificavam formalmente as ações culturais empreendidas, as transformavam substancialmente em relação aos seus princípios norteadores. Isto significa que a simples reprodução de procedimentos utilizados no Projeto - como a utilização do protocolo; a realização de mostras de cenas;

a realização de Jornadas na cidade – não garantem a permanência dos princípios essenciais. Durante os quatro anos em que coordenei a ação, fui bastante incisiva quanto a não denominação das aulas/ensaios dos grupos como “oficinas”. Reiterava sistematicamente o não uso do termo “oficina” pelo Projeto a fim de questionar o caráter modular e tecnicista comum a esta prática. Todavia, a não utilização do termo, não garante a prática diferenciada do Projeto. É necessária uma compreensão ampla do que significa questionar a inserção da prática artística como processo de desalienação e não como produção de mercadoria numa política cultural. É necessário perceber a conotação aurática que a arte incorpora facilmente no momento do compartilhamento de práticas se não houver um verdadeiro entendimento do que significa arte vocacional e até mesmo do que significa autoria-coletiva. A busca de “talentos” individuais e o encaminhamento dos artistas para uma aproximação com o teatro profissional podem por “por terra” todo um procedimento que, em sua origem, visava uma pedagogia emancipatória e um olhar crítico sobre as relações entre arte e mercadoria. E estes são apenas alguns exemplos de como, a não compreensão dos pressupostos teóricos e práticos da ação do Projeto Teatro Vocacional pode comprometer uma estrutura aparentemente crítica e progressista.

Repito aqui o que disse anteriormente sobre a coletivização do processo de trabalho e a apropriação dos meios de produção. A apropriação dos meios de produção só interessa se considerar uma modificação crítica efetiva dos modos de produção no qual está inserida. Portanto, a ação isolada do Teatro Vocacional no equipamento cultural, não garante a real efetivação dos princípios do Projeto se não se vincular a uma prática artística efetiva e um real questionamento de cada construção poética. O que me interessa nos princípios do Projeto é que o objetivo nunca foi ensinar a fazer “bom” teatro, mas compartilhar a construção de um discurso poético crítico e multifacetado,

carregado do vigor de uma criação artística efetiva. E para isso é necessário que cada participante, seja artista vocacionado ou artista orientador, se coloquem naquela mesma posição que alinhava o espectador e o ator épico: a posição de experimentador.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

- AGAMBEN, G. *Moyens sans fin: notes sur la politique*. Paris: Payot, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2004.
- BARTHES, Roland. *As Tarefas da Crítica Brechtiana*. In: *Crítica e Verdade*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e Pobreza*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Porto Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I).
- _____. *O Autor como Produtor. Conferência pronunciada no instituto para o Estudo do Fascismo em 27 de abril de 1934*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I).
- _____. *O Que é o Teatro Épico? Um Estudo sobre Brecht*. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v. I).
- _____. *Sobre o Conceito de História*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução: Sérgio Porto Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOQUET, Guy. *Teatro e Sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989. Tradução Berta Zemel.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A Reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.
- BRECHT, Bertolt. *A Compra do Latão*. Lisboa: Vega, 1999.
- _____. *A Nova Técnica da Arte de Representar*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1978.
- _____. *As Cenas de Rua*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Pequeno Organon para o Teatro*. In: *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1978.
- _____. *Santa Joana dos Matadouros*. Trad. Roberto Schwartz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

- _____. *A Alma Boa de Setsuan*. Teatro Completo 7. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- _____. *A Ópera do Três Vinténs*. Teatro Completo 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
- _____. *A Padaria*. Teatro Completo 12. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- _____. *Decadência do Egoísta Johann Fatzer*. Teatro Completo 12. São Paulo: Paz e Terra, 1995.
- _____. *O Senhor Puntila e seu Criado Matti*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- CAMUS, Albert. *Estado de Sítio*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CHAUÍ, Marilena. *Cidadania cultural, O Direito à Cultura*. São Paulo, Editora fundação Perseu Abramo, 2006.
- COELHO NETTO, José Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2004.
- CUÉLLAR, Javier Pérez de. **Nossa diversidade criadora: relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento**. 2ª ed. Campinas: Papyrus, 1997.
- DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Editora Hucitec, 2003.
- DIAS, Fernando Correa. *Humanismo latino e política cultural*. In: Dal Ri Junior, Arno; Paviani, Jayme. (Org.). *Humanismo Latino no Brasil de Hoje*. Belo Horizonte: PUC – Minas Gerais, 2001.
- ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia, saberes necessários à prática educativa*. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).
- GUÉNOUN, Denis. *A Exibição das Palavras – Uma idéia (política) do teatro*. Tradução Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2003.
- _____. *O Teatro é Necessário?* São Paulo: Perspectiva, 2004.
- GUERRA, Ruy e BUARQUE, Chico. *Calabar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HARNECKER, Marta. *Os Conceitos Elementais do Materialismo Histórico*. (s.n.) 1ª edição em português, 1973.
- JAMESON, Fredric. *O Método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht: Um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

- _____. (org). *Heiner Müller – O Espanto no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LEHMANN, Hans Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naif, 2007.
- NANCY, Jean Luc. *La Communauté Desoeuvrée*. Paris: Christian Bougois, 1986.
- NOBRE, Marcos. *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004 (Coleção Filosofia Passo-a-passo).
- PASTA JUNIOR, José Antônio. *Trabalho de Brecht. Breve introdução ao Estudo de uma Classicidade Contemporânea*. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico: Uma Aventura Teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.
- SACHS-JEANTET, Céline. *Managing social transformation in Cities. A challenge to social sciences*. Management of Social Transformations (Most), Discussion Papers Series 2, UNESCO, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *O Futuro do Drama*. Porto: Campo das Letras – Editores S.A., 2002.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Porto: Lello&Irmão, 1955.
- SLOTERDIJK, Peter. *No Mesmo Barco: ensaios sobre hiperpolítica*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Fundamentos da Estática Marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- VIGOTSKI, L. S. *A Construção do Pensamento e da Linguagem*. São Paulo: Livraria Editora Martins Fontes, 2001.
- VIRILIO, Paul. *L'Art à Perte de Vue*. Paris: Éditions Galilée, 2005.
- WEKWERTH, M. *Diálogo sobre a Encenação, uma manual de direção teatral*. São Paulo: Hucitec, 1997.

Revistas e periódicos:

AGUIAR, Flávio Wolf. *História do Projeto*. In: *Caderno Projeto Formação de Público 2001-2004*. São Paulo: PMSP/SMC/SME/Departamento de Teatro, 2004.

AZEVEDO, Mario Luiz Neves de. *Espaço Social, Campo Social, Habitus e Conceito de Classe Social em Pierre Bourdieu*. Maringá, Revista Espaço Acadêmico, n. 24, Maio 2003.

BONDIA, Jorge Larrosa. *Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência*. Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, n° 19, Primeiro quadrimestre de 2002.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Um Protocolo dos Protocolos*. In: *Revista da FUNDARTE* – Fundação Municipal de Artes de Montenegro, n° 1 (jan./jun. 2001). Montenegro: FUNDARTE, 200.

LEHMANN, Hans Thies. *Teatro Pós-Dramático e Teatro Político*. Texto síntese de depoimento do autor durante Seminário Internacional realizado em setembro de 2003, No Instituto Goethe, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. Tradução de Raquel Imanishi. In: *Revista Sala Preta* n° 3. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, 2004.

SANTO ANDRÉ (SP). SECRETARIA DA CULTURA, ESPORTE E LAZER. *Os Caminhos da Criação: Escola Livre de Teatro, 10 anos*. Santo André: Departamento de Cultura, 2000.

SMC, Departamento de Teatro. *Teatro Vocacional, registros e reflexões 2001/2004*. São Paulo, 2004.

Artigos e textos não publicados:

COELHO NETTO, J. T. *Nem tudo é Cultura*. Texto utilizado na disciplina “A Cultura Flutuante – A Dinâmica Cultural no Novo Século”, oferecida na pós-graduação da ECA-USP, em 2006. Não publicado.

PETRAS, Armin (Fritz Kater). *Feche os Olhos e Voe ou Guerra Brava 5 – Guerracegasimplexo*. Tradução de Christine Roerig. Não publicado.

TROTTA, Rosyane. *Grupo e Autoralidade*. Texto não publicado, produzido no 4ª Próximo Ato – Encontro Internacional de Teatro Contemporâneo. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2006.

Artigos e verbetes vinculados em sites:

NEVES, João das. *O Último Carro: anti-tragédia brasileira*. Rio de Janeiro: Grupo Opinião, 1976. www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro, 2006.

PÁL PELBART, Peter. *Elementos para uma Cartografia da Grupalidade*. São Paulo: www.itaucultural.org/proximoato, 2006.

Arquivos pessoais do Projeto Teatro Vocacional:

CECCATO, Maria. *Algumas questões para o artista-orientador*. Arquivo pessoal. 2003.

_____. *Avaliação de início de ano dos equipamentos com problema*.

SMC. 2003. Arquivo pessoal.

_____. *O Artista Orientador*. In: *Teatro Vocacional - registros e reflexões 2001/2004*. São Paulo: SMC, 2004.

_____. *Ofício para Direção do Departamento de Teatro. Perspectivas 2004*. SMC. 24 de novembro 2003. Arquivo pessoal.

_____. *Relatório da primeira reunião de coordenação artístico pedagógica*. Arquivo pessoal. 2003.

_____. *Relatório de novembro com avaliação de cada equipamento*. SMC. 2003. Arquivo pessoal.

_____. *Relatório Núcleo de Teatro Vocacional – 2001*. SMC. 2001. Arquivo pessoal.

_____. *Relatório sobre dificuldades de implantação do Projeto de Teatro Vocacional*. SMC. 2002. Arquivo pessoal.

_____. *Relatório, dúvidas e propostas*. Relatório interno ao Projeto, SMC, 2002. Arquivo pessoal.

_____. *Termo de Entendimento para o Teatro Vocacional e os Equipamentos onde ele ocorre*. SMC (material didático) 2003.

_____. *Um Bom Dia de Desassossego*. Relatório interno ao Projeto, referente à Reunião Geral do dia 07 de julho de 2003, SMC, 2003.

COMÉDIAS, TRAGÉDIAS E SELF SERVICE. *Mapeamento da encenação de Rei Lear*. 2003. Arquivo pessoal.

_____. *Protocolo de ensaio*. 2003. Arquivo pessoal.

_____. *Release Rei Lear*. Arquivo pessoal.

_____. *Texto da Encenação 'Rei Lear'*. 2003. Arquivo pessoal.

DEUSE, Renata. *Plano Artístico-Pedagógico 2003 – Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

ESCRACHOS DA VILA. *Texto da Encenação Sociedade Anônima – Projeto Teatro Vocacional*. 2003. Arquivo Pessoal.

FELÍCIO, Pedro. *Plano Artístico-Pedagógico 2003. Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

_____. *Relatório Anual, 2003 – Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

FRATESCHI, Celso. *Secretaria Municipal de Cultura Departamento de Teatro Política Pública 2001*. 2001. Arquivo pessoal.

MÁRMORA, Luís. *Relatório Anual, 2003 – Projeto Teatro Vocacional*. Arquivo pessoal.

PRECIOSO, Samantha. *Protocolo de coordenação artístico-pedagógica*. 2004. Arquivo pessoal.

Sites:

www.companhiadolatão.com.br

www.itaucultural.org

www.unesco.org.br

www.coopertaivapaulistadeteatro.com.br

ANEXOS

Tabela com nomes dos grupos vocacionais e localidades – 2004

BAIRRO	REGIÃO	ARTISTA ORIENTADOR	GRUPO CRIADO OU ASSISTIDO PELO PROJETO	EQUIPAMENTO
Aclimação	Centro	Cristina Lozano	Grupo Filhos da Lua / Grupo No Útero	Biblioteca Ophélia França
C. Líder	Leste	Soraya Aguilera	Grupo Lei da Sobrevivência Grupo Anjos de Concreto	CEU Aricanduva
C. Líder	Leste	Elvis de Freitas	Grupo Lei da Sobrevivência Grupo Anjos de Concreto	CEU Aricanduva
C. Tiradentes	Leste	Olimaris de Freitas	Grupo Fascicult	CEU Inácio Monteiro
C. Tiradentes	Leste	Walter Portela	Grupo Unificado / Grupo Théatron	CEU Inácio Monteiro
Campo Limpo	Sul	Adriana Fortes	Grupo de Teatro Vocacional do CEU Casablanca (iniciando)	CEU Casablanca
Campo Limpo	Sul	Soledad Yungue	Grupo Fênix	CEU Monte Azul
Campo Limpo	Sul	Chico Villa	Grupo de Teatro Vocacional do CEU Casablanca (iniciando)	CEU Casablanca
Capão Redondo	Sul	Sandro Sollaz Willig	Grupo Tiziu / Grupo Vocacional do CEU Campo Limpo II	CEU Campo Limpo
Capão Redondo	Sul	Tatiane Floresti	Grupo Vocacional do Céu Campo Limpo III / Grupo Vocacional do CEU Campo Limpo IV	CEU Campo Limpo
Cidade Ademar	Sul	Cláudia Alves Fabiano	Grupo Toca Oca do Francisco Junior	CEU Alvarenga
Cidade Ademar	Sul	Vicente Latorre	Grupo Vocacional do Céu Alvarenga I / Grupo Vocacional do CEU Alvarenga II	CEU Alvarenga
Cidade Dutra	Sul	Melissa Miguelis	NETI - Núcleo Experimental de Teatro de Interlagos: Grupo A.L.M.A. / Grupo B.O.C.A. / Grupo Humbaladícissimo	Casa de Cultura de Interlagos
Cidade Dutra	Sul	Expedito Araújo	Grupo Alter Egos Falantes/ Grupo Sintonia em Jogo/ Grupo da Ostra	CEU Cidade Dutra
Cidade Dutra	Sul	Marcos Bulhões	NETI - Núcleo Experimental de Teatro de Interlagos: Grupo A.L.M.A. / Grupo B.O.C.A. / Grupo Humbaladícissimo	Casa de Cultura de Interlagos
Cidade Dutra	Sul	Nilson Muniz	Grupo Dália / Grupo Quebra-Cabeça	CEU Cidade Dutra
Consolação	Centro	Vanderlei Bernardino	Grupo da Terceira Idade da Mario de Andrade / Grupo Vocacional da Biblioteca Mario de Andrade	Biblioteca Mário de Andrade

Freguesia do Ó	Norte	Nana Pequini	Grupo Aqui Ó do Borogodó	Casa de Cultura Salvador Ligabue
Grajaú	Sul	Walmir Pavan	Grupo Vocacional do CEU Três Lagos	CEU Três Lagos
Grajaú	Sul	Roger Muniz	Grupo Vocacional da Casa de Cultura do M' Boi Mirim I / Grupo Vocacional da Casa de Cultura do M' Boi Mirim II	CEU Três Lagos
Grajaú	Sul	Ipojucan	Grupo Artes e Desafios	CEU Navegantes
Grajaú	Sul	Sidnei Caria	Grupo Comarte	CEU Navegantes
Guaianazes	Leste	Ernandes Araújo	Grupo Axioniuados / Grupo Paçoquinhas do Céu	CEU Jambeiro
Guaianazes	Leste	Mônica Sucupira	Grupo Prefácio / Grupo Luminicência	CEU Jambeiro
Iguatemi	Leste	Edu Silva	Cia do Alter Ego / Cia ARKÉ de Teatro	CEU São Matheus
Iguatemi	Leste	Evill Rebouças	Cia do Alter Ego / Cia ARKÉ de Teatro	CEU São Matheus
Ipiranga	Sul	Bernadete Alves	Cia Insight / Cia. Charme Cia Temt	CEU Meninos
Ipiranga	Sul	Henrique Guimarães	Cia. Êxtase	CEU Meninos
Ipiranga	Sul	Edílson Castanheira	Teatro da Caixa de Pandora	Biblioteca Min.Genésio de A. Moura
Itaim Paulista	Leste	Mara Elisa	Grupo Peri Ajaú/ Grupo Coliseum	CEU São Rafael
Itaim Paulista	Leste	Marcelo Andrade	Grupo Vocacional do CEU São Rafael	CEU São Rafael
Itaim Paulista	Leste	Flávia Bertinelli	C.A.I. Companhia de Artes Ilimitada	CEU Parque Veredas
Itaim Paulista	Leste	Wilson Julião	Grupo Enveredados de Teatro	CEU Parque Veredas
Itaim Paulista	Leste	Luís Mármora	Grupo Comédias, Tragédias e Self Service / Grupo Primeiro Comando Teatral	Casa de Cultura Itaim Paulista
Itaim Paulista	Leste	Patrícia Gifford	Grupo Teiatral / Grupo Fora da Linha	Casa de Cultura Itaim Paulista
Itaim Paulista	Leste	Érica Montanheiro	Grupo Teatral Ação e Expressão	CEU Curuçá
Itaim Paulista	Leste	Marcelo Braga	Grupo Boca, Cara e Corpo	CEU Curuçá
Itaquera	Leste	Vicente Concílio	Grupo Gruda na Grade / Grupo Six	Casa de Cultura Raul Seixas
Jabaquara	Sul	Vânia Terra	Trupe de Serapiões e Banda de Festeiros	Centro Cultural Jacob S. Zveibil
Jaraguá	Oeste	Ivan Delmanto	Grupo Vocacional do CEU Vila Atlântica	CEU Vila Atlântica
Jd. Peri Peri	Oeste	Paula Klein	Grupo Mãe da Rua (dirigido por Edílson Castanheira)	Casa de Cultura do Butantã

Sto Amaro	Sul	Aglaia Pusch	Grupo Teatro Vocacional da Biblioteca Kennedy	Biblioteca Presidente Kennedy
Tatuapé	Leste	Lúcia Capuchinqui	Grupo Vivarte	Biblioteca Hans C. Andersen
V. Clementino	Sul	Heitor Goldflus	Grupo Fundação do João	Teatro João Caetano
V. Formosa	Leste	Marcelo Romanholi	Grupo IA / Grupo Vocacional da Vila Formosa	Biblioteca da Vila Formosa
V. Matilde	Leste	Luciano Carvalho	Grupo Jaguadarte Babassurra	EMEF José Bonifácio
V. Nova Manchester	Leste	Manuel Boucinhas	Grupo Melhor Idade / Grupo Vocacional Da Biblioteca Lenyra Fracarolli	Biblioteca Lenyra Fracarolli
V. São Pedro	Sul	Daniela Schitini	Grupo da Casa Cora Coralina	Casa de Cultura Cora Coralina
V. Brasilândia	Norte	Luciana Schwinden	Grupo Eufóricos da Paz	CEU da Paz
V. Brasilândia	Norte	Mica Winiaver	Grupo Amantes do Teatro	CEU da Paz
Vila Buarque	Centro	Marcio Martins	Grupo Os Lobatos	Biblioteca Monteiro Lobato
Vila Maria	Norte	Rodrigo Sanchez	Grupo Off Off Broadway	Biblioteca Pablo Neruda

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)