

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

UNIRIO – Centro de Letras e Artes

Programa de Pós-Graduação em Teatro

Mestrado em Teatro

O PALCO COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS:

TEATRO COM JOVENS NA PERIFERIA

Marina Teixeira Werneck Vianna

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado
em Teatro da Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro, área de concentração: Teatro
e Cultura.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Resende

Rio de Janeiro

2006

Livros Grátis

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

Milhares de livros grátis para download.

Vianna, Marina Teixeira Werneck.

O palco como expressão de identidades culturais: Teatro com jovens na periferia.
Marina Teixeira Werneck Vianna. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado
do Rio de Janeiro - UNIRIO, 2006. 95 páginas.

Referências: 95-100.

Orientadora: Profa. Dra. Beatriz Resende.

Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade
Federal do estado do Rio de Janeiro.

(Termos) 1. Teatro. 2. Teatro e cultura. 3. Cidadania.

O PALCO COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS:
TEATRO COM JOVENS NA PERIFERIA

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Teatro da universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do grau de Mestre em Teatro.

Rio de Janeiro, 09 de junho de 2006.

BANCA EXAMINADORA

Nome: Profa. Dra. Beatriz Resende (Orientadora)

Instituição: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Assinatura:

Nome: Profa. Dra. Ilana Strozenberg

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Assinatura:

Nome: Profa. Dra. Ana Maria Bulhões

Instituição: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Assinatura:

Dissertação aprovada em: 09 de junho de 2006.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação- PPGT
Mestrado e Doutorado

**“O PALCO COMO EXPRESSÃO DE IDENTIDADES CULTURAIS: teatro
com jovens na periferia”**

por

Marina Teixeira Werneck Vianna

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professora Doutora Beatriz Resende (orientadora)

Professora Doutora Ana Maria de Bulhões Carvalho

Professora Doutora Ilana Strozenberg

Conceito: A - *Aprovado com louros.*

Rio de Janeiro, RJ, em 09 de junho de 2006

AGRADECIMENTOS

É de praxe agradecer a todos que estiveram por perto durante o percurso de um mestrado. Vou seguir como é de costume, mas gostaria sinceramente de salientar a importância da Professora Beatriz Resende na minha vida acadêmica. Orientadora mais que generosa, Beatriz tem a capacidade de disseminar a sua paixão pela atividade crítico-intelectual.

Devo sublinhar também o quanto foi fundamental para essa dissertação a troca com os professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Teatro da UNIRIO.

Agradeço ainda ao CNPq, pelos oito meses de bolsa e à Secretaria do PPGT por facilitar os trâmites institucionais.

Gostaria de agradecer ao idealizador do Programa Horizontes Culturais, Antonio Monteiro Guimarães, a toda equipe de coordenadores, Adriana Maia, Isio Ghelman, Emilia Rey e Daniel Herz e professores, Sávio Moll, Adriana Rodrigues, Mario Piragibe e Carlos Cardoso, que de algum modo fazem parte dessa história.

A inspiração para esse trabalho foi o grupo de teatro amador da Escola Municipal França. Deixo registrada aqui a minha gratidão a cada um dos integrantes do grupo, com quem redescobri e fortaleci os meus vínculos com a atividade teatral.

Dedico finalmente esse esforço a minha família. A minha avó, pelo gosto e disciplina nos estudos. A minha mãe, pela confiança e incentivo. Ao meu pai, pelo apoio e amizade. E por último, mas não menos essencial, agradeço o carinho, a paciência, o companheirismo de Sávio e de meu filho, Miguel.

RESUMO

Essa dissertação tem a intenção de participar da discussão sobre o uso da cultura em projetos sociais, a democratização da cultura, a manifestação de identidades culturais através do aprofundamento da questão que envolve a relação entre desenvolvimento e cultura, cidadania e cultura. Esse contexto é marcado pelo processo de refuncionalização da arte e pelo uso da cultura como recurso para fins sociais e de desenvolvimento, o que caracteriza o terreno da cultura como campo de batalha da luta contra a exclusão social. Pretendo desenvolver uma reflexão sobre a minha experiência com o grupo de teatro amador da Escola Municipal França, à luz das questões que não se resumem a um caso singular em um espaço singular, mas que estão presentes nos discursos que articulam arte e cultura à cidadania.

ABSTRACT

This dissertation debates issues about culture and its use in social projects, the democratization of Culture and expressions of cultural identities, deepening the discussion that deals with the relations between development and culture, citizenship and culture. This context is marked by the process of refunctioning the Art and by the use of culture as a resource that meets social and development ends. For that makes the culture field as a battle field against social exclusion. I intended to deepen a reflection on my experience with the amateur theater group of the “Escola Municipal França” thinking on questions that don’t belong to just one unique situation or a unique space (this specific school). Much on the contrary these issues discussed here are present on the discourse that articulate art and culture to citizenship.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| Introdução..... | 9 |
| Capítulo I: A explosão cultural | 16 |
| Capítulo II: Relato de uma experiência: o grupo Trança..... | 43 |
| Capítulo III: A arte como resistência..... | 66 |
| Conclusão..... | 85 |
| Bibliografia..... | 104 |
| Anexos..... | 109 |

Introdução

*“Bref, le Tiers Monde se découvre et se parle par cette voix”*¹

Jean-Paul Sartre

A idéia de desenvolver uma reflexão sistemática e elaborar uma dissertação de mestrado na área de Teatro e Cultura surgiu da necessidade de entender certas questões que me foram postas pela experiência com grupos de teatro amador envolvendo crianças e jovens da periferia do Rio de Janeiro. No centro dessa reflexão estava o interesse em compreender as relações entre cultura e prática teatral. O intuito era analisar uma experiência concreta, cuja pesquisa já vinha sendo em parte realizada na prática, a partir de uma indagação geral: em que medida a prática teatral, em sua especificidade, propicia a manifestação de identidades culturais que expressam a cultura popular urbana?

Durante o curso e no decorrer da minha pesquisa, fui apresentada a uma bibliografia que ampliou o leque das minhas indagações. Por um lado, as análises que criticam o uso da arte e da cultura como panacéia milagrosa para as “misérias do mundo”. Por outro, as teorias que discutem a função da arte. Na verdade, a história do encontro (entre uma artista e um grupo de jovens reunidos para fazer teatro) que vou narrar abre várias possibilidades de interpretação. Em primeiro lugar devo definir esse personagem-narrador, que, por ocupar uma posição anfíbia deve advogar em defesa de sua confiabilidade.

Como observadora, devo sublinhar que ao participar da ação cultural, cujo relato se segue, o meu papel era o de transmitir arte, no sentido do fazer artístico. Por isso, por não ser professora licenciada, nem antropóloga, nem socióloga, é que o meu olhar como artista

¹ Prefácio IN: FANON, Frantz. *Les Damnés de la Terre*. Paris, Gallimard. P.40.

deve ser levado em conta como o fio dessa narrativa. Eu estava ali para fazer teatro com os meninos, o meu pacto com eles era, antes de tudo, artístico. O resto era discurso.

Desde 2001, tive a oportunidade de trabalhar em programas (Horizontes Culturais, Platéias do Futuro/ Escolas de Paz) que, fazendo parte das políticas culturais do Estado (respectivamente, Secretaria Municipal de Educação e Unesco/Governo do Estado do Rio de Janeiro), visavam promover a integração e a inclusão social através da articulação entre escola e cultura. Esse projeto resultou da motivação de um grupo de artistas (atores, como eu; músicos; bailarinos) interessados em levar suas experiências artísticas para a periferia, apostando na arte como forma de inclusão (social e cultural). No Programa Horizontes Culturais, particularmente, o trabalho contínuo de três anos junto a um grupo formado por alunos e ex-alunos de uma escola municipal em um subúrbio da Zona Norte da cidade me ajudou a formular perguntas acerca de como a prática teatral pode ser um lugar (um meio) de expressão (representação) das identidades culturais – seu caráter híbrido - e de construção de sujeitos capazes de produzir discursos próprios (cênicos e textuais).

Mas, como olhar a experiência de um grupo de jovens (da periferia) com o teatro, sem levar em conta a revisão da noção de cultura, que passa pela hibridação e pela multiculturalidade? Como lidar com a questão da cultura de massas na qual eles se vêem reconhecidos (para voluntariamente não dizer submetidos)?

Outra questão que logo se colocou foi que desenvolver uma reflexão sobre a experiência com o grupo de teatro amador da Escola Municipal França, ao meu ver, implicava participar da discussão sobre questões que não se resumem a um caso singular em um espaço singular (a escola), mas que estão presentes nos discursos que articulam arte e cultura à cidadania.

Nesse sentido, essa dissertação tem a intenção de participar da discussão sobre o uso da cultura em projetos sociais, a democratização da cultura, a manifestação de identidades culturais através do aprofundamento da questão que envolve a relação entre desenvolvimento e cultura, cidadania e cultura. Proponho pensar como a cultura vem sendo dirigida como um “recurso” para a melhoria sócio-política ou econômica, como forma de inclusão social, a partir da abordagem feita por George Yúdice em *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Como refletir hoje sobre a refuncionalização da arte? O que está por trás da relação entre projeto social e projeto cultural? A cultura hoje se configura como condição necessária para a formação da cidadania e, ao ganhar tal protagonismo, se legitima a partir de sua utilidade prática, instrumental.

No entanto, as práticas culturais provindas das periferias urbanas e protagonizadas especialmente por jovens têm sido erroneamente traduzidas como ação social capaz de incidir sobre indicadores históricos de desigualdade de forma mágica. A cultura é tratada equivocadamente como remédio preventivo e não como uma questão de direito. No meu entender, a cultura não deve “servir para” algo, mas servir a si, no sentido de dignificar a vida humana. A cultura deve ser tratada como algo essencial à vida (em todos os lugares, para todos).

Na verdade, desde o meu ponto de partida – a experiência vivida no Programa Horizontes Culturais -, os caminhos se abriram em diversas direções. Não é minha pretensão ter respostas conclusivas, mas organizar, enumerar algumas dessas questões. A partir daí, procuro entender melhor o alcance da minha experiência e localizá-la no contexto de iniciativas de algum modo parecidas. Qual a capacidade real dessas ações culturais poderem realizar, produzir, transformar? Quais os limites dessas estratégias? O meu desejo é expor os desafios, os dilemas, os limites e implicações positivas de ações que

buscam democratizar o acesso à cultura (e de sua produção, inclusive), dar visibilidade às manifestações culturais da periferia que estabelecem novas formas de identidade e afirmam uma cidadania local.

Contudo é preciso admitir a dificuldade que se tem de ser imparcial, de não se levantar bandeiras quando a análise incide sobre uma prática com a qual se esteve, como eu, envolvida. Portanto, essa dissertação não é uma defesa desses projetos - mas, é. As experiências descritas ao longo desse trabalho têm em comum o fato de apontarem para determinados temas e desafios que se desdobram em questões a serem elaboradas por campos teóricos diversos, que acabam, no meu entender, justificando tais projetos.

Assim, o Capítulo I tem a intenção de desenhar o contexto no qual os meus temas estão inseridos. Para tal, tive que investigar as noções de periferia, cidadania e identidade cultural para além do senso comum e da “celebridade” que esses termos adquiriram atualmente. Do mesmo modo, as questões da ampliação da noção de cultura e do reposicionamento do sujeito na chamada pós-modernidade se colocaram como fundamentais no sentido de jogar luz no meu objeto de reflexão. Esse contexto é marcado pelo processo de refuncionalização da arte (no qual cabe aos artistas o papel de catalizadores da cidadania cultural) e pelo uso da cultura como recurso (para fins sociais e de desenvolvimento), o que caracteriza o terreno da cultura como campo de batalha da luta contra a exclusão social.

O capítulo II consiste no relato da experiência prática com o grupo de teatro amador da Escola Municipal França dentro do Programa Horizontes Culturais. Muitas das minhas reflexões sobre aquela prática se deram durante o processo da vivência. Na verdade, o processo criativo no qual eu e aqueles jovens estivemos envolvidos durante três anos se mostrava a cada dia revelador. O relato da viagem se norteia pelo modo como o olhar sobre

a experiência vivida se encaminhou para certas questões. No centro delas, o antagonismo entre o que Pierre Bourdieu chama de “efeitos de lugar” e o que tento demonstrar ser os benignos “efeitos do teatro”. Nessa parte da dissertação tive necessidade de inserir alguns documentos em anexo, que ilustram de modo eloqüente, ao meu ver, os assuntos abordados. O material produzido pelas crianças que assistiram ao espetáculo “O Dragão Verde” (encenado pelo grupo de teatro amador da Escola Municipal França), por exemplo, oferece um quadro amplo do alcance dessas apresentações. Tive, porém, que fazer uma seleção, o que não foi feito sem uma certa dor. Outra especificidade desse capítulo diz respeito ao fato dele ser dividido em subtítulos, que foi a maneira que encontrei de ordenar a minha narrativa. Por fim, para facilitar, utilizei abreviações para designar o Programa Horizontes Culturais (PHC), a Secretaria Municipal de Educação (SME) e as Coordenadorias Regionais de Educação (CREs).

No capítulo III procuro entender como a arte acaba sendo um ato de resistência. Para isso, recorri a uma visão mais filosófica da experiência artística para tentar compreender a relação entre cultura, arte e cidadania. A análise de alguns textos de Nietzsche, Simmel e Camus sugere que, para esses autores, a arte é o reduto da criação, onde se pode indagar sobre o sentido das coisas, construir novos sentidos, fabricar universos. E ainda, a arte é o refúgio do sujeito, daquele que cria. Deleuze afirma uma afinidade entre resistir e criar artisticamente. E essa resistência tem a ver com afirmação e revolta. Para repensar essa noção de revolta, Julia Kristeva apresenta o caráter polivalente do termo e renova o seu sentido retomado para o contexto atual. Gadamer ao discorrer sobre os fundamentos antropológicos da experiência da arte oferece pistas importantes que levam à justificativa mesma da arte, e que não conduzem, porém, a finalidades práticas. Segundo ele, a arte não serve para nada, é um “acréscimo de ser”, um “ganho” que a pessoa

vivência representando-se. Essa autorepresentação que caracteriza a arte se baseia no seu caráter lúdico, simbólico e festivo.

O último capítulo dá continuidade à discussão sobre a refuncionalização da arte e a volta da noção de utilidade. De acordo com George Yúdice, a arte vai ser usada para fins práticos, instrumentais quer se queira ou não. Por isso ele propõe pensar a cultura como um recurso, o que significa ter de se pensar também no gerenciamento, na gestão dos recursos – é uma questão política. Daí a importância do lugar da cultura nas questões de transformação e emancipação do sujeito e das coletividades. Nesse sentido, mostrou-se necessário tentar entender melhor a noção de auto-estima, que está associada às ações que articulam arte, cultura com cidadania. Para tanto, busquei o amparo teórico de Axel Honneth em seu *Luta por Reconhecimento*, onde fica clara a idéia de que aquilo que está em jogo são os valores, na medida em que a auto-estima tem a ver com o indivíduo sentir-se valioso para a sociedade, tendo seus valores reconhecidos. E o campo da cultura, da atividade artístico-criativa é onde se podem imprimir os valores dos sujeitos e das coletividades; é um lugar onde se luta por afirmação, visibilidade e reconhecimento.

A conclusão desse trabalho procura ainda caminhar no sentido de se refletir sobre a necessidade de se ampliar a representatividade dos setores periféricos e de suas práticas na *pólis*, em resposta aos problemas de exclusão e desigualdade social. Os projetos sociais e culturais que se desenvolvem na periferia com ênfase no tema da cultura e da prática artística como inclusão social e acesso à cidadania compõem hoje um fenômeno de inegável força mobilizadora, onde a questão da luta por reconhecimento está posta de maneira vigorosa. A cultura é entendida dentro do campo de força das relações de poder, de dominação e hegemonia.

E, por fim, para além da possibilidade desses “movimentos culturais” trazerem um dado novo para o conjunto das práticas sociais e de ocupação do espaço público, está o fato desse olhar que vem de dentro da periferia consistir numa fonte de renovação da cultura da cidade.

Capítulo I – A Explosão Cultural

No momento em que escrevo, 11 de março de 2006, as favelas da cidade do Rio de Janeiro estão sendo ocupadas por tropas do Exército em busca de armas roubadas de um quartel militar. Durante os confrontos entre soldados e traficantes, a batalha perdida parece ser mesmo a de milhares de pessoas que vivem na miséria e na exclusão. Em destaque no jornal *O Globo*, uma foto mostra treze suspeitos detidos dormindo no pátio da 9ª DP - onze deles são menores.

Há dois anos, em situação semelhante, o jornalista Zuenir Ventura em artigo publicado no caderno Opinião do mesmo jornal recomenda:

“A ocupação militar pode ser útil numa emergência, mas não resolve o problema de jovens como os da foto de primeira página ontem. Como disputá-los com o tráfico? Só uma ocupação funciona a longo prazo, a da cidadania: é a invasão das favelas com policiamento comunitário, esgoto, posto de saúde, escolas, arte, lazer e emprego. A miséria não é a causa direta da violência, mas é o seu caldo de cultura ideal.” (*O Globo*, 17/04/2004, p.7)

Os discursos que associam os temas da cidadania, do desenvolvimento, da inclusão social, da democracia com a arte e a cultura estão na pauta do dia. Recentemente, o Colégio Brasileiro de Altos Estudos, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, promoveu um seminário intitulado “Estética da Periferia: inclusão cultural e cidadania” com a intenção de oferecer subsídios para políticas públicas relativas à questão da cultura como inclusão social e acesso à cidadania. Entre os participantes, representantes dos vários segmentos profissionais e sociais envolvidos com a produção, reflexão e ação na área da cultura. A discussão girou em torno da cultura da periferia e da articulação entre os novos agentes desta produção e consumo artístico. Além de pôr em debate o universo multifacetado de projetos, redes de ativismo e manifestações culturais que proliferam no contexto da

sociedade civil, o seminário pretendia servir de ponto de partida para a elaboração de um documento com propostas e sugestões de estratégias de ação. Conforme o texto posteriormente publicado no catálogo “Estética da Periferia”, esses projetos surgem como “a experiência cultural mais importante e radical de resposta aos problemas de exclusão e desigualdade social, bem como um fator de conscientização do conjunto da sociedade em relação à sua responsabilidade social”².

Apesar de não chegarem a constituir um “movimento”, os projetos sociais e culturais que se desenvolvem na periferia com ênfase na questão da cultura e da prática artística como inclusão social e acesso à cidadania compõem hoje um fenômeno de inegável força mobilizadora: o surgimento de manifestações estéticas e culturais de forte apelo popular, com visibilidade cada vez maior, formadoras de lideranças e ídolos, mas preocupadas em não perder nem a identidade, nem o rumo do caminho da transformação. O Afro Reggae, o Nós do Morro, a Cia. Étnica de Dança são alguns dos exemplos mais bem sucedidos nessa área.

É preciso ressaltar que, dentro desse contexto, a noção de periferia foi ampliada. A origem do conceito remonta às duas grandes guerras mundiais e é no auge da Guerra Fria que se torna adequado ao definir a posição dos países emergentes e subdesenvolvidos em relação às nações de maior poder econômico e militar – o centro. Esse modelo, no entanto, tornou-se ultrapassado, tanto na escala das relações internacionais, quanto na estrutura urbana das cidades. Na concepção mais contemporânea, a periferia agrega o conceito

² VASCONCELLOS, Paulo. *Catálogo Estética da Periferia*. Realizado pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Fórum de Ciência e Cultura, UFRJ e Centro Cultural Correios, com o patrocínio da Petrobrás e do Ministério da Cultura, maio de 2005.

social, ou seja, a comunidade de uma favela dentro da Zona Sul carioca é socialmente periférica.³

Do mesmo modo, a noção de cidadania também alargou o seu campo semântico. Por cidadania entende-se o conjunto de direitos de caráter universal que foram conquistados ao longo dos dois últimos séculos em diversos planos: econômico, político e social. Hoje, porém, a cultura é entendida como condição necessária para a formação da cidadania. O tema da cidadania cultural evoca a questão da democratização do acesso à cultura, do resgate de “raízes culturais” e da fragmentação das identidades na chamada modernidade tardia. A noção de cidadania passa necessariamente nas discussões atuais pela idéia de identidade cultural. Valores tais como coletividade, construção de identidades, (re)integração e sentimento de pertencimento ocupam uma posição importante nos debates acerca da cidadania. No contexto desses projetos sociais, das redes de ativismo e cultura que visam gerar a participação criativa de jovens e a democratização do acesso a bens culturais, o termo cidadania se define como possibilidade de associar capacidade reflexiva crítica, expressiva à conscientização dos direitos.

É relevante também considerar o fato desse fenômeno ressuscitar de alguma forma a expectativa de utopia. Conforme o documento sobre o seminário acima citado:

“Despidas de viés ideológico e dogmatismos ultrapassados, as redes passaram a ser o canal de difusão da consciência política dos pequenos para os grandes espaços. A retomada da importância do local, da comunidade e do pequeno círculo social como centro do mundo só tem feito se acentuar, quase como uma reação à aldeia global preconizada nos anos setenta por Marshall McLuhan no livro *O meio é a mensagem*. Nesse processo não se constrangeu sequer em se apropriar do que a aldeia foi capaz de produzir, do que havia de mais popular ao

³ Cf. BOURDIEU, Pierre. (coord.) *A Miséria do Mundo*. Rio de Janeiro, Vozes Ed., 1997.

mais refinado, para recriar novas formas de manifestações e ganhar amplitude”.⁴

O interesse atual acerca de produções artísticas que saem da periferia, do entorno, da sobra da cidade revela uma ampliação da noção de cultura, que passa a dominar os debates a respeito da cidadania e do direito à diferença. Na contramão dos discursos que enxergam na cultura globalizada a supressão de expressões locais, pode-se refletir sobre como o deslocamento das identidades nacionais permite a afirmação de identidades culturais que sempre foram periféricas, vistas como sem nome, sem lugar dentro da comunidade da nação. Essa redefinição do senso de pertencimento e identidade, organizado cada vez menos por lealdades étnicas, classistas ou nacionais e mais pela participação em comunidades, faz parte de um novo cenário sociocultural que reorganiza as funções dos atores políticos tradicionais. Para além das questões de classe, ou de nacionalidade, surge a possibilidade de uma afirmação positiva da alteridade, daquilo que vive na exclusão. E essa cultura popular urbana é tão rica quanto híbrida, abarcando elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais⁵.

A democratização da cultura e as identidades culturais são temas abordados por Néstor García Canclini, em seus livros *Culturas Híbridas*⁶ e *Consumidores e Cidadãos*⁷. Nesses textos o autor faz uma revisão da separação entre o culto, o popular e o massivo, e propõe um pensamento que abarque as interações e integrações entre os níveis, gêneros e

⁴ VASCONCELLOS, Paulo. *Catálogo Estética da Periferia*. Realizado pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Fórum de Ciência e Cultura, UFRJ e Centro Cultural Correios, com o patrocínio da Petrobrás e do Ministério da Cultura, maio de 2005.

p.2.

⁵ cf. HALL, Stuart. “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, IN: *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

⁶. CANCLINI, N.G. : *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 1997.

⁷. CANCLINI, N.G. : *Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*, Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 4 ed., 1999.

formas da sensibilidade coletiva⁸. Nesse sentido, a perspectiva de análise de Canclini da modernidade permite entender esse sujeito (pós-moderno), habitado por múltiplas identidades. Múltiplas porque a modernidade implica, como sustenta Canclini, “(...) tanto processos de segregação como de hibridação entre os diversos setores sociais e seus sistemas simbólicos”. Segregação na medida em que o processo de modernização atinge desigualmente a sociedade, mantendo os setores sociais desfavorecidos em suas posições originais, e hibridação na medida em que, apesar disso, esses mesmos setores além de incorporarem, por meio da indústria cultural, valores e traços culturais dos padrões dominantes na sociedade, difundem nestes as suas marcas próprias.

Em *Culturas Híbridas*, o autor está interessado em pensar a reestruturação do popular na época das indústrias culturais⁹, levando em conta que “o popular é constituído por processos híbridos e complexos”¹⁰. A crise teórica atual na investigação do popular¹¹, de que fala Canclini incorpora a dimensão abordada por Stuart Hall, quando este chama atenção para a necessidade de se “desconstruir o popular”. A nota da tradutora do ensaio “Que ‘negro’ é esse na cultura negra?”, Sayonara Amaral, resume bem a definição de cultura popular para esse autor:

“A cultura popular, para Hall, é constituída por tradições e práticas culturais populares e pela forma como estas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica. Nesse sentido, ela não se resume à tradição e ao folclore, nem ao que mais se consome ou vende; não se define por seu conteúdo, nem por qualquer espécie de ‘programa político popular’ preexistente. Sua importância reside em ser um terreno de luta pelo poder, de consentimento e resistência populares, abarcando assim elementos da cultura de massa, da

⁸ . CANCLINI, N.G. : *Culturas Híbridas*. p.28.

⁹ . CANCLINI, N.G. : *Culturas Híbridas*. Ver p.271.

¹⁰ . idem, p. 221.

¹¹ . idem, p. 207.

cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais”¹².

Canclini analisa os desafios para as políticas culturais urbanas na América Latina e para as políticas para a cidadania, de modo a repensá-las do ponto de vista da dissolução das monoidentidades e da perda de peso e reposicionamento das culturas tradicionais locais (de elite e populares) diante do avanço dos meios de comunicação eletrônicos. Sua abordagem sugere reflexões promissoras para a interpretação da experiência que pretendo analisar. Uma citação do autor merece transcrição:

“As utopias de mudança e justiça (...) podem articular-se com o projeto dos Estudos Culturais, (...) como estímulo para indagar sob que condições (reais) o real pode deixar de ser a repetição da desigualdade e da discriminação, para converter-se em palco de reconhecimento dos outros”¹³.

A proliferação de iniciativas - das instituições públicas e das entidades do terceiro setor – que visam promover a integração e a inclusão social através da articulação entre cultura, arte e cidadania demonstra o êxito que essas manifestações vêm alcançando por serem expressões de identidades. Diante das afirmações de que com o advento da pós-modernidade chega ao fim o tempo das utopias de transformação social, parece interessante notar como essas práticas buscam na produção cultural e artística, referências fundamentais para um novo posicionamento político do sujeito.

Dentro do que se convencionou chamar “Estudos Culturais” e, nesse campo - segundo a socióloga Mary Garcia Castro - uma literatura dialoga com o pensamento crítico marxista, ou seja, uma literatura de crítica político-cultural, conta-se com um elenco de autores que, se passam por referências em corpos específicos como a questão dos negros, das mulheres, dos jovens, da ecologia, da cultura popular, expressões de contracultura,

¹² . IN: HALL, op.cit. p. 349.

¹³ . CANCLINI, N.G. : *Consumidores e Cidadãos*, p. 28.

recusam essencialismos, negando os movimentos de compasso binário, chegando a outros aportes sobre políticas de identidades¹⁴.

Para iniciar uma reflexão sobre como as práticas artísticas (criativas) possibilitam a expressão de identidades culturais periféricas, proponho analisar (ainda que de forma reduzida) como as questões das subjetividades, da afirmação das diferenças, do posicionamento diante das desigualdades estão presentes e, de certa forma conversam entre si, no ensaio de Frederic Jameson, “Elaborações Secundárias” – a conclusão de *Pós-Modernismo ou A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio* -, nos textos de Homi Bhabha intitulados “*Como o Novo Entra no Mundo*” e “*Raça, Tempo e a Revisão da Modernidade*”, de seu *O Local da Cultura* e no livro de Stuart Hall sobre *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*.

Jameson afirma identidade entre capitalismo (em sua última mutação sistêmica) e pós-modernidade. Para ele os temas da desigualdade social, as demandas de classe tendem a ser nublados pelas questões que envolvem o discurso da diferença, da morte do sujeito, das minorias, das políticas localizadas. O autor rejeita a eficácia dos movimentos sociais das minorias e retoma a idéia de classe como sujeito histórico capaz de agenciar transformações infra-estruturais.

Seu interesse, como pensador marxista que é, aponta para a possibilidade de surgimento de um projeto coletivo (ligado a uma práxis), ao qual o pós-modernismo se opõe; sua preocupação é com a defesa do pensamento utópico (contra os ataques pós-modernos que o acusam de totalizador, perigoso). Para Jameson as transformações sociais só podem se realizar a partir de movimentos de classe. São interesses de classe que podem

¹⁴ CASTRO, Mary Garcia. “Palavras em busca de corpos e terras: identidade, identificação, políticas de identidade – leituras de esquerdas.” IN: Caderno CRH, Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 32, jan./jun. 2000, p.70,71.

interpelar a realidade. Segundo ele, as ideologias dos grupos, das minorias sem base em classe social, e da diferença não combatem, “filosoficamente ou politicamente”, a tirania. Sua crítica se volta contra o descrédito pós-moderno na contradição e na oposição dialética. À noção de sujeito, sua proposição é a de que é a (consciência de) classe que constitui identidades, sendo, dessa forma, a posição do sujeito atrelada a grupos sociais. Assim, no contexto da pós-modernidade ele afirma que:

“(…) nunca é demais enfatizar a possibilidade lógica de que, ao lado do velho sujeito fechado, do individualismo voltado para o interior, e do novo não-sujeito, do eu fragmentado ou esquizofrênico, pode haver um terceiro termo que seja precisamente o sujeito não-centrado que é parte de um grupo orgânico ou de um coletivo.”¹⁵

Bhabha critica Jameson por permanecer na fórmula base/ superestrutura, na dialética binária de interior/ exterior e propõe uma análise das identidades nos contextos periféricos. Nesse sentido, aponta para a natureza performativa das identidades diferenciais, o lugar intervalar que elas ocupam: o entre-tempo (a idéia de coexistência de várias temporalidades), o entre-lugar, a condição híbrida da tradução (para além da assimilação e da cisão). A afirmação do discurso da diferença inaugura um deslocamento antagônico “ao longo, ou na contramão, da dialética das identidades de classe.”¹⁶

A questão de Bhabha está em como o “novo” entra no mundo, como algo que fala desse lugar que não é o da passagem do passado para o presente, do arcaico para o moderno, encena a diferença cultural. O autor vê o discurso da modernidade como “uma narrativa histórica da alteridade, que explora formas de antagonismo e contradição social que ainda não tiveram uma representação adequada, identidades políticas em processo de formação, enunciações culturais no ato do hibridismo, no processo de tradução e

¹⁵ JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. SP, ed. Ática, 1996. p.346.

¹⁶ BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 1998, p.316.

transvalorização de diferenças culturais”¹⁷. A questão da agência coletiva adquire significado na medida em que grupos que não possuem história “organicista” e o caráter conceitual do discurso de “classe” produzem um discurso que os representa, transformando uma posição de sujeito negativa e genérica – o indivíduo oprimido - em uma posição coletiva positiva. Bhabha assinala o fato da comunidade, além de deslocar a questão de classe, romper a homogeneidade da comunidade imaginada da nação. Segundo ele:

“A narrativa da comunidade substancializa a diferença cultural e constitui uma forma ‘cindida-e-dupla’ de identificação de grupo.”¹⁸

Stuart Hall – referência importante para esta reflexão - analisa o surgimento das novas subjetividades como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e “abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.”¹⁹ Essa mudança fragmenta as referências culturais de classe, gênero, sexualidade, raça e nacionalidade que nos localizavam como indivíduos sociais e também abala as identidades pessoais. O autor se posiciona de modo a afirmar que as identidades modernas estão sendo “descentradas”, isto é, deslocadas ou fragmentadas. Mas aponta para essa “crise de identidade”, essa condição esfacelada - a morte do sujeito moderno - no sentido da transformação da própria modernidade, do surgimento de novas identidades, em permanente transformação, não mais presas a um tipo de concepção fixa ou essencialista.

Na história das transformações relacionadas à modernidade, a libertação do indivíduo dos apoios estáveis nas tradições e nas estruturas divinamente estabelecidas representou uma ruptura importante com o passado. Segundo Raymond Williams a

¹⁷ Idem. p.315.

¹⁸ Idem. p.316.

¹⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A editora, 7ª. Edição, 2003. p.7.

concepção moderna de sujeito reúne dois significados distintos: por um lado o sujeito é “indivisível” – unificado em seu interior e que não pode ser dividido -, por outro lado é também uma entidade “singular, distintiva e única”²⁰. A Reforma e o Protestantismo, o Humanismo Renascentista, as revoluções científicas e, por fim, o Iluminismo foram movimentos que contribuíram para o nascimento dessa concepção individualista de sujeito (racional, pensante e situado no centro do conhecimento). Mas no processo de complexificação das sociedades modernas, emerge uma concepção mais social do sujeito, definido, a partir de então, no interior das grandes estruturas do capitalismo e do estado-nação. Conforme Stuart Hall:

“O cidadão individual tornou-se enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno.”²¹

O autor acima citado sugere um mapa das mudanças conceituais através das quais o “sujeito” do Iluminismo, visto como tendo uma identidade fixa e estável, foi descentrado, resultando nas identidades abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas, do sujeito pós-moderno. Nesse sentido, a primeira descentração importante refere-se às tradições do pensamento marxista, que questionou a noção de agência individual e entendeu que a atividade do sujeito está relacionada com as suas condições históricas. Althusser demonstrou como Marx ao colocar as relações sociais (modos de produção, exploração da força de trabalho, os circuitos do capital) e não uma noção abstrata de homem no centro de seu sistema teórico, deslocou duas posições-chave da filosofia moderna, que são: a existência de uma essência universal do homem e que essa essência é o atributo de “cada indivíduo singular”.

²⁰ WILLIAMS, R. *Keywords*. Londres, Fontana, 1976, APUD HALL, Stuart. *A identidade cultural...* op.cit. p.25.

²¹ HALL, S. *A identidade cultural...* op. cit. p.30.

Em seguida, Hall apresenta os danos à “fixidez” e estabilidade das identidades e do sujeito causados pelas teorias de Freud, cujo trabalho demonstrou que os processos psíquicos e simbólicos do inconsciente funcionam de acordo com uma lógica diferente daquela da razão²². Lacan, por sua vez, afirma que a formação do “eu” se processa a partir do (ou no) olhar do outro, o que equivale dizer, de forma reduzida, que na psicanálise a identidade é algo formado ao longo do tempo e, não, inato.

O terceiro descentramento examinado por Stuart Hall se relaciona com as análises de Saussure a respeito da língua como um sistema social e, não, individual. Movimentar-se dentro de uma língua significa “ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais.”²³. A língua preexiste ao sujeito e, além disso, seus significados não são fixos e se estabelecem a partir de relações de similaridade e diferença. Jacques Derrida “lê as dobras do pensamento de Saussure” e argumenta em *A Escritura e a Diferença* que aquele que fala não pode nunca fixar o significado de uma forma final. As palavras acionam outros significados, apesar do esforço humano para encerrar, controlar o sentido, ele está sempre nos escapando, subvertendo nossas tentativas de criar mundos fixos e estáveis. Nas palavras de Hall:

“O significado é inerentemente instável: ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença).”²⁴

Na enumeração desse processo de descentramento da identidade e do sujeito, constam ainda os estudos de Foucault sobre os regimes disciplinares do poder administrativo e o

²² Idem. p. 36.

²³ Idem. p.40.

²⁴ Idem. p.41.

impacto causado pelos “novos movimentos sociais” que surgiram nos anos 60, principalmente o feminismo.

O surgimento de novas subjetividades está ligado também às maneiras pelas quais as identidades nacionais estão sendo deslocadas no mundo globalizado. A modernidade se construiu em acordo com a idéia de nacionalidade. Assim, as identidades se forjam dentro das culturas nacionais, ou dentro da comunidade imaginada que é a nação. Segundo Benedict Anderson, a idéia de nação surge a partir do século XVIII como resposta ao refluxo da fé religiosa causado pelo Iluminismo e se constitui como uma busca por um sentido de continuidade. A *nation-ness* e o nacionalismo são entidades históricas, artefatos culturais; a nação “é uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana”²⁵. Conforme Cornejo Polar, a nação é um produto de exercícios sógnicos que procuram dar forma unificada e homogênea a uma comunidade sobre a qual se quer instalar a ilusão da harmonia²⁶. Stuart Hall também aponta para o fato da nação ser um sistema de representação cultural, capaz de gerar um sentimento de lealdade e identidade. A cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos, com os quais os indivíduos podem se identificar. Hall questiona, porém, a idéia de que as identidades nacionais tenham sido algum dia tão unificadas ou homogêneas quanto fazem acreditar as representações que delas se fazem. E adverte que, ao se discutir o deslocamento das identidades nacionais deve-se pensar a forma como as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade, ou seja, seu caráter de poder, muitas vezes violento, unificador e supressor das diferenças culturais.

²⁵ ANDERSON, B. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo, Ed. Ática, 1989. p.14.

²⁶ POLAR, C. *O Condor Voa: Literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000. p.60.

Assim, no processo de globalização as identidades nacionais estão em declínio, mas *novas* identidades – híbridas – estão tomando o seu lugar. Desvinculadas, desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicos, as identidades se reposicionam, alargam seu campo de representação, tornam-se mais “posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas; menos fixas, unificadas ou trans-históricas”²⁷.

Essa abordagem é compartilhada por George Yúdice, cujo livro *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global* constitui referência fundamental para esse trabalho. Influenciado por Fredric Jameson, Stuart Hall e Canclini, Yúdice aponta para o fato de que as noções convencionais de cultura se esvaziaram, deslocando ou absorvendo outros conceitos a ela conferidos, ao mesmo tempo em que o papel da cultura expandiu-se como nunca para as esferas política e econômica, ganhando legitimidade, enquanto recurso. A cultura, segundo ele, está sendo dirigida como um recurso para a melhoria sóciopolítica e econômica, ou seja, “para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania, e do surgimento do ‘capitalismo cultural’”²⁸.

Yúdice ressalta que a defesa da centralidade da cultura para a solução de problemas sociais não é novidade, mas ela tomou diferentes formas no passado. Hoje, a globalização problematizou, por exemplo, o uso da cultura como um expediente nacional. As migrações e movimentos diaspóricos gerados por processos globais complicaram a unidade que se presumia existir na nação, gerando novos pertencimentos.

“(…) a troca de idéias, informações, conhecimento e trabalho multiplica o número de permutações e, durante o processo, cria novos estilos de vida, novas culturas, muitas vezes baseados nos elementos de uma cultura amostrada em

²⁷ HALL, S. *A identidade cultural...* op. cit. p.87.

²⁸ YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004. p.25.

outra, como a música rap que a juventude negra brasileira incorpora em seus próprios projetos anti-racistas. Não é mais viável discutir que tais culturas híbridas não sejam autênticas.”²⁹

Mas se a esfera cultural ganhou um protagonismo maior do que em qualquer outro momento da história da modernidade, é porque assistimos um retorno da legitimação da cultura baseada na utilidade.

A partir dos anos 1990, surge um tipo de arte que responde diretamente ao sistema de financiamento, uma arte com propósito comunitário, social, civil e que serve para os fins da economia e do desenvolvimento. Diferente dos anos 1960, onde as ideologias socialistas, marxistas norteavam os projetos de integração, conscientização pela arte, esses projetos artísticos não são ideologizados. Ou, como assinala G. Yúdice, são projetos neoliberais, no sentido em que a sociedade civil assume a função de resolver problemas sociais.

“(…) E então era preciso articular os grupos sociais com os sistemas de financiamento. Os artistas eram dinamizadores da sociedade civil. Isso ainda continua um pouco. Grupos como o Afro Reggae têm explorado essa idéia, até em suas músicas, o assunto é cidadania. Porque cidadania vende para as fundações.”³⁰

Hoje em dia é quase impossível encontrar declarações públicas que não convoquem a instrumentalização da arte e da cultura, seja para melhorar as condições sociais, como na criação de tolerância multicultural e participação cívica através de defesas como as da UNESCO pela cidadania cultural e por direitos culturais, seja para estimular o crescimento econômico através de projetos de desenvolvimento cultural urbano. Assim, conforme os argumentos de George Yúdice demonstram, a cultura vem sendo compreendida como uma

²⁹ Idem, p.51.

³⁰ George Yúdice em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, na revista virtual “Idiossincrasia”, em 17/08/2005 : <http://portalliteral.terra.com.br> (acessado em 12/03/2006)

área crucial para investimentos, a cultura e as artes são cada vez mais tratadas como qualquer outro recurso.

“O recurso do capital é parte da história do reconhecimento da insuficiência do investimento no capital físico durante os anos 1960, no capital humano dos anos 1980, e no capital social dos anos 1990. Cada nova noção de capital foi projetada como um meio de melhorar algumas falhas de desenvolvimento na estrutura precedente. O conceito de capital social foi operacionalizado nos BDMs (Bancos de Desenvolvimento Multilateral) levando em consideração o cunho social de seus projetos desenvolvimentistas. Esse conceito também resultou do reconhecimento de que, enquanto os retornos econômicos foram substanciais nos anos 1990, a desigualdade cresceu exponencialmente. A fraca premissa da teoria econômica neoliberal não foi confirmada. Conseqüentemente, recorreu-se aos investimentos na sociedade civil, e a cultura é a sua maior atração.”³¹

É preciso sublinhar, portanto, que a compreensão e a prática da cultura são bastante complexas, localizadas na intersecção da agenda da economia e da justiça social. Logo, a economia cultural é também uma economia política, visto que a questão do desenvolvimento cultural tem a ver com o fato da cultura possibilitar a viabilização da cidadania fundada na participação ativa da população, a cultura produz os padrões de confiança, da cooperação e da interação social, que resultam numa economia mais vigorosa, mais democrática. O entendimento da cultura como condição necessária para a formação da cidadania implica, de acordo com G. Yúdice, pensar a cultura como capaz de criar um espaço onde as pessoas “se sintam seguras” e “em casa”, onde elas se vejam como pertinentes e partícipes de um grupo³².

Em *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*, o autor marca a perda de força que as compreensões anteriores acerca de cânones culturais de excelência artística sofreram diante da conveniência da cultura. Ou seja, ao mesmo tempo em que a diferença cultural multiplica a oferta de mercadorias, confere direitos às comunidades. Longe de

³¹ Yúdice, G.: *A Conveniência da Cultura*, op.cit., p.31.

³² Idem, p.43.

querer desqualificar essa estratégia, “como uma corrupção da cultura, ou como uma redução cínica dos modelos-símbolos à ‘mera’ política”³³, o autor na verdade propõe estabelecer uma genealogia da transformação da cultura em recurso e indagar sobre o que isso significa para o nosso período histórico. Nesse contexto, ele sugere a noção da “*performatividade*” como o modo, além da instrumentalidade já mencionada, pela qual o social é cada vez mais praticado, isto é, são as forças performativas que conectam sujeito e sociedade. Nas suas palavras:

“Ainda que cético da maioria das formulações da pós-modernidade – particularmente aquelas que meramente reinterpretam a fragmentação modernista como algo novo ou que situam a nova episteme na crise da autoridade das grandes narrativas, como se essa crise nunca houvesse ocorrido antes – eu gostaria de ampliar a periodização arqueológica de Foucault e propor uma quarta episteme baseada na relação entre as palavras e o mundo que resulta das epistemes antecedentes – semelhança, representação e historicidade -, mas que, no entanto, as recombina levando em consideração a força constitutiva dos signos. Alguns caracterizaram esta força, constitutiva como simulacro, (...). Eu prefiro o termo performatividade, que se refere aos processos pelos quais identidades e entidades de realidade social são constituídas pelas repetidas aproximações dos modelos (ou seja, o normativo), bem como por aqueles ‘resíduos’ (“exclusões constitutivas”) que são insuficientes. (...) à medida que a globalização se aproxima de culturas diferentes para contato mútuo, ela aumenta o questionamento das normas e, com isso, instiga a performatividade”.³⁴

A partir daí, Yúdice traça um painel histórico das performatividades periféricas para tentar entender a força da estrutura de dominação cultural ocidental sobre as “periferias” e como estas se reorganizaram em sociedades reguladas pelo favor, pelo clientelismo, pelo populismo. No Brasil, em particular, ele enxerga uma mudança (advinda da redemocratização dos anos 1980) na aliança entre o público e o privado revelada pelas ações de cidadania e as mobilizações culturais. Ressalva, porém, que se o clientelismo não desapareceu, as mobilizações sociais demonstram que as agendas relativas à justiça social

³³ Idem. p.46.

³⁴ Idem. p.53 e 54.

podem ser levadas a termo mesmo através das redes que caracterizaram o personalismo, “porque a prática mesmo de estabelecer redes foi rearticulada com o auxílio das ONGs”.³⁵ Assim, a performatividade ganha um sentido diferente, mesmo com suas características ainda operantes, devido à divulgação dos conflitos sociais e ao discurso da cidadania. Sua questão se centra na indagação sobre como fomentar um *ethos* democrático na prática que envolve a relação entre cidadania e cultura.

Essa discussão abarca necessariamente o papel do Estado neoliberal, que negocia políticas de livre mercado, tais como a privatização de todo o espaço público e cultural. Nesse sentido, Yúdice faz uma crítica à “ONG-ização”³⁶ por contribuir para o enfraquecimento da esfera pública, justamente o contrário das intenções dos movimentos sociais.

“Nos anos 1990, os movimentos sociais que emergiram nos anos 1980 se institucionalizaram – ONG-izaram – a tal ponto que o ativismo cedeu seu lugar à administração burocrática. Com a institucionalização não-governamental, esses movimentos foram permeados por discursos internacionais sobre a cidadania cultural, onde a identidade é o eixo das reivindicações dos direitos. Certamente, a forma pela qual a identidade desenvolvida é colocada depende das possibilidades performativas que possuem diferentes sociedades. Em tais contextos, há pouco a se ganhar no desenvolvimento da identidade ou desidentidade se não houver uma absorção da instituição jurídica ou de outra qualquer que transforme reivindicações de direitos em mudanças concretas.”³⁷

No entanto, as posições em relação à consciência política ao se deslocarem de uma ênfase mais classista, marxista, para uma matriz mais culturalista (ligada à identidade e à

³⁵ Idem. p.111.

³⁶ Nas palavras do autor: “A ‘ONG-ização (...)’ é a opção dentro da (re)democratização neoliberal nos anos pós-ditatoriais, em virtude da qual grupos ativistas subalternos conseguiram, com a ajuda de organizações e fundações internacionais, ver reconhecidas as suas demandas, contribui para o reposicionamento desses grupos(...). A cultura está no âmago da política da interpretação dessas necessidades (*desses grupos*), e, na medida em que elas são administráveis, a sinergia do mercado e do Estado, característica do neoliberalismo, co-produz a identidade (como diria García Canclini), complicando, assim, a noção de oposicionalidade e da agência.” IN: op. cit., p.116.

³⁷ Idem. p.114.

cidadania) trazem para movimentos como o Afro Reggae, conforme exemplifica Yúdice, uma maior flexibilidade, em especial na busca de apoios e parcerias que lhes permite estender seu alcance para além da identidade cultural e racial. É importante ressaltar que a identidade cultural, em particular, é considerada como o eixo de uma nova espécie de cidadania, ancorada no reconhecimento da diferença, mas não dá conta das “mudanças concretas” referidas acima.

Uma das perguntas que perpassa as análises sobre os chamados “novos movimentos sociais”, as redes de ativismo e cultura, as ONGs, o setor privado, gira em torno do fato do Estado acabar delegando sua função de assegurar a implementação da cidadania de forma real, com investimentos mais amplos e universais. No já citado Seminário “Estética da Periferia”, a socióloga Maria Lucia Werneck Vianna defende que o processo de construção da cidadania é a função primeira do Estado, “responsável por promover o sentimento de unidade nacional e domesticar as contradições entre heterogeneidade e homogeneidade e entre diversidade e igualdade”³⁸. E – sublinha - a cidadania - conjunto de direitos de caráter universal e que difere da inclusão, cujo projeto é a curto prazo e localizado - está longe de ser uma realidade, no caso do Brasil. Portanto, se a efervescência das ONGs pode ser “uma faca de dois gumes”, permitindo que o Estado se abstenha do papel de colocar em prática a cidadania de forma efetiva, como aponta G. Yúdice, por outro lado, a organização da sociedade civil fundamenta uma esperança para a renovação do pacto mútuo Estado-nação³⁹.

³⁸ IN: VASCONCELLOS, Paulo. *Catálogo Estética da Periferia*. Realizado pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea, Fórum de Ciência e Cultura, UFRJ e Centro Cultural Correios, com o patrocínio da Petrobrás e do Ministério da Cultura, maio de 2005.

³⁹YÚDICE, G.: op.cit., p.153.

Com isso pode se dizer que os movimentos sociais e políticos que vão dar vazão às manifestações estéticas da periferia urbana (e que, no Brasil, proliferam no vácuo do poder público) se não alcançam uma transformação capaz de reduzir as desigualdades, trazem ao menos alguma visibilidade para si; sua força mobilizadora é evidente e investe um novo sentido à vida das pessoas. E nesse conjunto das identidades culturais, ganha força a defesa da construção de uma imagem da periferia pela própria periferia.

Em suas análises sobre o mundo funk carioca, George Yúdice oferece um contexto detalhado para o surgimento de vários movimentos sociais que buscam combater a pobreza, a violência e o racismo (ou seja, a exclusão) no Brasil. Ele mostra ainda como a cultura é usada pelos movimentos sociais e o modo pelo qual são empregadas noções globais como diferença cultural e cidadania cultural. Seu interesse incide sobre o lugar da juventude nesses movimentos e aponta para fato do prazer – peça fundamental da cultura jovem - ser um elemento-chave nas iniciativas para ações de cidadania, inclusive no ativismo cultural do Afro Reggae. Isso porque hoje o argumento da identidade nacional se esvaziou. Atualmente, conforme Yúdice chama atenção, percebe-se uma mudança na cena cultural gerada por uma insatisfação com a nação (afinal, que Estado é esse?) e por uma não adesão a uma identidade nacional construída através de uma narrativa de sociabilidade, de democracia racial e de cordialidade. Se um dia o samba – e seu universo sócio-cultural - serviu a uma imagem de nação harmoniosa, coesa, sem conflito, e, por sua vez permitiu que as “classes marginais” se imaginassem parte dela, esse projeto fracassou. A cultura funk, ao contrário, representa uma nova realidade: a do conflito e da diferença. Sem um projeto político ou consciência social, na verdade, “a cultura do funkeiro (...) rejeita a promessa de

cidadania advinda dos políticos e intelectuais”, como assegura Yúdice⁴⁰, mas, no entanto, é por meio do funk que a juventude subalterna estabelece novas formas de identidade e afirma uma cidadania local. É uma cultura tanto reativa, como proativa. A respeito da letra de uma canção funk, o crítico interpreta que ela expressa:

“(...) o desejo de se soltar, de deixar a liberdade à solta, o que é constantemente negado sempre que o favelado ou o suburbano sai da pista de dança. A emoção, que é experimentada sob a forma de raiva no ato de dançar, não é explorada para um fim social ou político ‘maior’. É a maneira pela qual a juventude pobre constrói seu mundo, contra as restrições do espaço, e contra a convicção corretamente deduzida de que canalizar a raiva na direção de um objetivo social ou político só pode levar ao engano. Ainda assim, a cultura do funkeiro está sendo ouvida, está abrindo novos círculos de debates na televisão e na imprensa, entrando no mercado, criando novas modas, gerando novas estrelas da música. Isso pode não render a esses jovens um ganho material, pode não salvá-los da violência; mas, afinal de contas, tais expectativas não são a sua real esperança. O que eles querem é buscar um espaço que seja seu.”⁴¹

Assim, a análise de movimentos ativistas culturais e de iniciativas de ações de cidadania deve levar em conta o fato do prazer (da música, da dança, do corpo) ser uma noção cara para eles, com a qual trabalham no sentido de canalizar essa “força” na direção do que eles chamam de cidadania cultural. A afirmação da diferença, a cultura a serviço do social, a questão da inclusão passando pelo viés da cultura, são algumas das idéias que sustentam as novas práticas culturais.

Mas, conforme adverte G. Yúdice, essas práticas que visam promover a cidadania correm o risco de no processo de produção e distribuição cultural tornarem-se um meio de evitar que os jovens “criem problemas”. Por outro lado, porém, constituem um modo pelo qual se confere visibilidade às manifestações culturais das periferias e através do qual a juventude urbana pode de alguma forma participar e se reconhecer na cidade.

⁴⁰ idem. p.179.

⁴¹ idem. p.185.

“O Rio de Janeiro é um lugar de uma economia cultural muito específica e o Afro Reggae encontrou um meio de dar vida e participar dela no processo. Se me perguntassem o que mais há além do espetáculo e da performatividade, eu sugeriria focalizar as atividades construtoras da comunidade empreendidas pelo Afro Reggae. Ainda que eles dependam da mídia e do mercado, essa não é uma dependência exclusiva. Além disso, as redes de articulações nas quais eles operam incluem ONGs e órgãos internacionais como a UNESCO que, a despeito de promoverem a instrumentalização da cultura, também promovem a justiça social.”⁴²

A questão da agência coletiva, presente nas reflexões de Fredric Jameson, Homi Bhabha e Stuart Hall, é discutida por Yúdice no sentido de livrá-la da interpretação que a define como uma ação unilateral, como “a oposição e a resistência dos fracos às iniciativas impostas pela hierarquia”⁴³.

“A agência, nesse sentido, é um conceito falso. Podemos dizer o mesmo da agência que Bakhtin descreveu sobre a língua – ela nunca é totalmente sua. É preciso apropriá-la através da rearticulação das vozes alheias. A agência tem êxito à medida que um indivíduo ou grupo pode se apoderar da multiplicidade de lugares de encontro através dos quais a iniciativa, a ação, a política etc são negociadas. Mas a orquestração e a negociação requerem que se mantenha uma posição face à cooptação. E, ao invés de uma ação frontal contra uma única fonte de opressão, convém que se opere com uma gama de grupos e organizações, trabalhando com as interfaces e intermediando sua articulação entre as diversas agendas, digamos as de um grupo de bairro junto a uma igreja, um governo local, uma ONG nacional ou regional e junto às fundações internacionais. (...) é a isso que (Rubem César) Fernandes se referia com a frase ‘políglotas da sociabilidade’”⁴⁴.

Essa noção de agência tem a ver com o entendimento das contradições presentes nas lutas que se operam dentro do campo de força da cultura. Em seu ensaio “*Notas sobre a desconstrução do ‘popular’*”, Stuart Hall aponta para um movimento de conter e resistir dentro do terreno da “cultura popular”. Esta, por sua vez, está situada dentro do campo de força das relações de poder e de dominações culturais. Por isso, as formas culturais não

⁴² idem. p. 213.

⁴³ Id.p.215.

⁴⁴ YÚDICE, G. op. cit., p. 215.

devem ser pensadas como “inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas”, é preciso levar em conta as transformações, as alterações sofridas pelo “popular”. O essencial nessa definição – e é o que interessa nessa reflexão – são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Assim como não há um conteúdo fixo para a categoria da “cultura popular”, ao se tornar, através da mercantilização, a forma dominante de cultura global, ela está destinada a ser contraditória.⁴⁵

Desse mesmo modo, a sociedade civil – baseada em cidadania cultural – é promovida sob condições contraditórias, que se configuram no controle exercido pelo Estado sobre a organização do terceiro setor, na manipulação do mercado sobre os cidadãos enquanto consumidores, e ambos tentam “tirar a melhor vantagem” no que diz respeito a resistir e aceitar, recusar e capitular⁴⁶. E a cultura tornou-se uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas, na busca de um caminho de transformação. E é nesse terreno que G. Yúdice vê o sucesso do ativismo cultural do Afro Reggae na conquista de seu espaço (“reivindicando o território de seus vizinhos, tanto dos traficantes de drogas quanto da polícia”⁴⁷), pois se a agência que o grupo pratica não se encaixa em um posicionamento político tradicional, tem, no entanto, através da busca de recursos na cultura e na mídia, promovido resultados concretos, ainda que não estruturais.

É interessante notar que em resposta à crítica ao uso da cultura como recurso, à instrumentalização da arte e da cultura (um retorno às finalidades?), a onipresença do

⁴⁵ Cf. HALL, S.: *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Op.cit. p.247-264.

⁴⁶ Essa idéia de “resistência” implica, segundo o autor de *A Conveniência da Cultura*, num tipo de “usurpação”: uma pilhagem de capital cultural existente, conforme Certeau, citado por ele. (CERTEAU, Michel de. *The Practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press, 1984. IN: YÚDICE, G. op.cit. p.179.)

⁴⁷ YÚDICE, G.: op.cit. p.216.

discurso da cultura a serviço do social, o Afroreggae denuncia que ditadura é a exclusão social⁴⁸. Por outro lado, os “critérios de eficácia” tornaram-se parte integrante da política da cultura e da administração das artes. E essa eficácia se refere a um novo pragmatismo que implica “traduzir’ o valor das artes em termos mais cívicos, sociais e educativos”⁴⁹. Segundo G. Yúdice, nesse processo de refuncionalização da arte, cabe aos artistas o papel de catalizadores da cidadania cultural nas novas políticas culturais.

A respeito dessa nova dimensão dos direitos de cidadania: a cidadania cultural, Yúdice estabelece um diálogo explícito com Nestor Garcia Canclini no capítulo “*Consumo e cidadania?*” no seu já citado livro. O autor americano faz uma crítica ao consumo de identidades e afirma existir uma aproximação entre capitalismo consumidor e multiculturalismo:

“Para a direita, o multiculturalismo se alia (...) a um ‘desenvolvimento histórico que transforma o cidadão em cliente, e o trabalhador, de produtor em consumidor’. (...) A esquerda multicultural, por outro lado, geralmente deu pouca importância à sobredeterminação das identidades ‘contestatória’ pela mídia, pelo mercado e pelas burocracias governamentais; ela arriscou seu futuro com as lutas dos grupos cujas identidades correspondem, pelo menos em parte, ao imaginário da diversidade projetado pela cultura consumista.”⁵⁰

⁴⁸ “A ditadura é a exclusão social, a violência nas favelas, a fome, a falta de hospitais e escolas e tantas outras questões que nunca saem de moda. Essa não é uma realidade que nós escolhemos; ela nos foi imposta há séculos. O social, não. Os que entre nós acreditam no social, basicamente, desejam mudar essa realidade. Você faz isso se quiser; a escolha é sua. Mesmo que ela pareça démodé.” IN: AFRO REGGAE. *Os Pingos nos “is”*. On-line posting, 20 July. afroreggae@uol.com.br APUD: YÚDICE, G.: op.cit. p.217.

⁴⁹ Cf. Relatório para o Fundo Nacional das Artes (NEA): “Já não mais restritas unicamente às esferas sancionadas da cultura, as artes se difundiram literalmente em toda a estrutura cívica, encontrando um lar numa diversidade de atividades dedicadas ao serviço da comunidade e ao desenvolvimento econômico – desde programas para a juventude e a prevenção de crimes até a capacitação profissional e a s relações raciais – muito distantes das tradicionais funções estéticas das artes. Esse papel diversificado da cultura pode ainda ser visto nos muitos e novos sócios que aceitaram as instituições artísticas nos últimos anos: distritos escolares, parques e departamentos de recreação, centro para convenções e visitantes, câmaras de comércio e uma hoste de órgãos de assistência social que servem, todos, para ressaltar os aspectos utilitários das artes na sociedade contemporânea.” IN: LARSON, G. *American Canvas*. Washington, D.C.: National Endowment for the Arts, 1997 (p.127-128). APUD: YÚDICE, G. op.cit. p.434-435.

⁵⁰ YÚDICE, G.: Op. cit. p.223-224.

O processo de redefinição de cidadania implica rever essa noção do ponto de vista da passagem do Estado benfeitor para o Estado neoliberal, onde prevalecem os interesses privados sobre os coletivos. E é aí, na reorganização dos contextos institucionais que sustentavam os direitos da cidadania em suas três dimensões (“o sistema jurídico, no que tange aos direitos civis, a educação, concernente ao social, e o sistema eleitoral e partidos no que se refere ao político”⁵¹), onde as políticas neoliberais reduzem e privatizam os serviços do Estado benfeitor, que a sociedade civil e a cultura entram. Sobre essa nova dimensão dos direitos de cidadania, Yúdice diz:

“Já que a estrutura legal na qual os direitos de cidadania são distribuídos se refere a indivíduos e não a grupos, então a habilitação precisa acontecer num *terreno substituto*, como a língua (...), a família ou a sexualidade, ou seja, a experiência específica em torno da qual grupos, especialmente os grupos subordinados e estigmatizados, constituem sua identidade. É nesse sentido de autoformação grupal que a mídia e o mercado consumidor têm um papel importante e objetivo. Com referência a isso, eu gostaria de concordar com Fredric Jameson no tocante à virada cultural na sociedade contemporânea. Em sua convergência com a economia, ela não foi tão dissolvida, mas ‘explod[ida] em todas as partes do âmbito social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – desde o valor econômico e poder do Estado às práticas sociais e políticas e àquela estrutura mesma da psique –, pode-se dizer, tornou-se ‘cultural’”⁵².

Em *Consumidores e cidadãos*, Garcia Canclini afirma existir uma nova formação da cidadania a partir do consumo, que deverá ser repensado em relação às indústrias da cultura. Sua reflexão implica repensar a sociedade civil em tempos de globalização e integração cultural. Segundo o modelo de um federalismo regional que Canclini propõe para a América Latina, o Estado deveria ater-se ao interesse público e contribuir para a criação de sistemas mais eficazes de intermediação cultural.

⁵¹ Idem, p.224-225.

⁵² YÚDICE, G. Op.cit. p.226-227. Ele cita JAMESON, F. : *Post-modernism, or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. p. 48.

“Nesse aspecto, as atividades da ‘explosão das bases’ que devem participar de qualquer federalismo regional não podem substituir, no entanto, as responsabilidades convencionais dos Estados: educação, saúde, serviços sociais e culturais.”⁵³

Yúdice faz uma distinção entre os conceitos de multiculturalismo norte-americano e de multiculturalidade democrática ligado a esse projeto latino-americano. No caso desse último, o federalismo regional contribuiria para retirar os aparatos estatais ideológicos do controle de um Estado oligárquico e promover potencialmente uma relação mais democrática entre o Estado e nação, através de uma maior representação no espaço da sociedade civil das culturas minoritárias e marginais. No entanto, o reconhecimento da diversidade cultural não pode substituir a responsabilidade estatal, como já se observou anteriormente, nem o envolvimento dos setores do mercado pode ser um mero substituto.

Concluindo, a idéia da conveniência da cultura pode ser compreendida no contexto em que a economia política é repensada como uma economia cultural, no sentido de que se presume que “diferença” e “cultura” são convenientes à medida que “dão poder”, reconhecimento, visibilidade, a uma comunidade. Essa noção de cidadania cultural parte do princípio de que a participação democrática pode fomentar-se ativando as culturas não hegemônicas no espaço público. Assim, ao ganhar esse protagonismo, a esfera cultural também perde os conteúdos tradicionais que a legitimavam (“os cânones de excelência artística; os padrões simbólicos que dão coerência e conferem valor humano a um grupo de pessoas ou sociedade, ou a cultura como disciplina”⁵⁴). George Yúdice assinala que não é sua intenção desqualificar essa estratégia (de transformação da cultura em recurso):

“(…) como sendo uma perversão da cultura, ou como uma redução cínica dos modelos simbólicos ou dos estilos de vida à ‘mera política’. Desqualificações

⁵³ YÚDICE, G.:op. cit. P.255.

⁵⁴ Idem. p. 454.

dessa natureza muitas vezes se baseiam num desejo nostálgico ou reacionário de restabelecer o pedestal que cabe à cultura, supostamente desacreditada pelos filisteus que absolutamente não acreditam nela.⁵⁵”

Ao contrário, ele ressalta, é preciso refletir sobre as contradições (a dialética?) que envolvem a questão da conveniência da cultura. Na chamada sociedade pós-moderna surge uma nova forma de trabalho cujo modelo são as práticas criativas e inovadoras do artista⁵⁶. E a criatividade é o emblema da não-alienação. Por sua vez, atividade não-alienada é, nas palavras de G. Yúdice: “a maior aspiração utópica dentro da modernidade capitalista”. Isso porque o trabalho assalariado aliena o homem de si mesmo, há uma separação entre o sujeito e aquilo que ele produz⁵⁷. Opostamente, a cultura expande a auto-atividade, ganha-se em humanidade. No entanto, hoje - conforme F. Jameson mostrou em sua crítica à pós-modernidade e ao capitalismo tardio – a cultura tornou-se mercadoria. Yúdice, confessando seguir os trilhos percorridos por Bourdieu e Foucault, afirma ser possível discernir um papel dual no uso da cultura na modernidade capitalista:

“Por um lado, a cultura (compreendido o conhecimento das artes e a educação) é um modo não econômico de estabelecer distinções, o que reforça, por sua vez, a posição de classe. (...) Dentro desse quadro, o museu burguês se transforma no templo elitista das artes. Complementariamente, a cultura refreia também o proletariado como forma de disciplina ou conjunto de técnicas de comportamento (...)”⁵⁸

Por outro lado, porém, a manifestação afirmativa de identidades culturais aponta para novas formas de expressão política, onde ganham voz parcelas da cidade, que vivem no espaço da exclusão. Desse modo, acredito que se pode refletir sobre experiências de ações culturais, tais como a Cia. de Teatro Nós do Morro, a Cia.Étnica de Dança, o Jongo

⁵⁵ Idem. p. 454.

⁵⁶ Id. p.449.

⁵⁷ Há uma perda de humanidade por parte das classes trabalhadoras sujeitas ao capital. O trabalho não pertence ao operário, submete-o às máquinas da produção capitalista. Cf. YÚDICE, G., Op. cit. P.450.

⁵⁸ Id. P.451-452.

da Serrinha, o grupo Afro Reggae, o Programa Horizontes Culturais, entre tantas outras, como possibilidades de se construir um espaço potencial de interpretação, interpelação e produção de significados, onde o sujeito se torne capaz de criar discursos que o representem.

Capítulo II – Relato de uma experiência: o grupo Trança

O Programa Horizontes Culturais:

O Programa Horizontes Culturais surgiu em 1997 como proposta de um grupo de artistas à Secretaria Municipal de Cultura, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação, de criação de um circuito de oficinas de teatro, dança e música para professores da rede municipal de ensino, com o intuito de formar platéias e democratizar o acesso à cultura (os participantes das oficinas recebem ingressos para assistir espetáculos da rede municipal de teatros). Desde então o PHC foi se reformulando (por sugestão dos professores participantes, dos técnicos da SME que acompanham o trabalho e dos artistas dinamizadores das oficinas). Um dos desdobramentos foi estender a ação do Programa aos alunos da rede, em 2000, criando grupos de teatro amador em escolas. Em 2003, havia grupos em quatro escolas: E.M. Rio Grande do Sul, no Engenho de Dentro; E.M. França, na Piedade; E.M. Coelho Neto, em Ricardo de Albuquerque; E.M. República do Líbano, em Vigário Geral.

A primeira oficina de teatro do PHC para alunos da Rede foi na Escola Municipal Rio Grande do Sul, na Zona Norte, onde já funcionavam as oficinas de música e teatro para os professores da Rede, das quais participava a diretora dessa escola, que abraçou a idéia. O critério de escolha da E.M. França foi o fato de ali já haver uma iniciativa por parte dos alunos de criar um grupo de teatro. Já em Vigário Geral, bairro situado na Zona Norte, na beira da Avenida Brasil, marcado pela miséria e pela violência, o PHC foi chamado na tentativa de ajudar no “resgate” da E.M. República do Líbano⁵⁹. A escola da Zona Oeste foi

⁵⁹ Particpei como professora na implantação do PHC em Vigário Geral, durante três meses, em 2003. A escola parecia um presídio, com grades e um clima de insurreição latente. No dia em que eu e o professor de dança fomos divulgar a aula nas salas, em uma delas, enquanto falávamos que as aulas não eram obrigatórias,

escolhida justamente por sua localização geográfica, era preciso, segundo a SME, equilibrar a distribuição do Programa. É interessante notar que até o fim de 2005, apenas a escola em que a diretora “comprou” a idéia do grupo de teatro amador e aquela onde parecia ser impossível realizar um trabalho, mas que, no entanto, era a mais carente de todas, a E.M. República do Líbano conseguiram que a SME contratasse os serviços do PHC.

Os grupos de teatro amador tinham duas aulas de duas horas por semana e eram formados por alunos da 5^a. à 8^a. Série do 2^o. Segmento do Ensino Fundamental. Dois professores – atores e diretores de teatro – dirigiam as oficinas e acompanhavam os alunos ao teatro. Os ingressos eram cedidos pela RioArte e os ônibus pagos pela SME. No fim do ano os grupos montavam um espetáculo (para o qual o PHC reservava uma pequena verba a ser gasta com custos de produção) e mostravam os resultado do trabalho para as famílias, os colegas de escola e os técnicos da SME em um dia de apresentação no Teatro Miguel Falabella, situado num shopping em Del Castilho, Zona Norte, conforme parceria firmada com a Cia. Atores de Laura, que tinha cessão desse teatro e cujo diretor fazia parte do PHC.

É preciso assinalar uma singularidade do Programa HC: ele não era (durante o período em que fiz parte dele) um projeto da Secretaria de Educação ou da Secretaria das Culturas, mas, financiado por elas. Essa característica se por um lado atrelava o projeto às políticas da prefeitura, por outro, imprimia certa liberdade de ação (diferente, porém, daquela de uma ONG). O coordenador geral do Programa, Antonio Monteiro Guimarães, convidou alguns artistas de teatro para atuarem como professores e, principalmente, fomentadores de grupos, ou seja, pessoas que pudessem agregar um grupo em torno do fazer teatral. A idéia central do Programa, segundo o Projeto de Apresentação do PHC e

que iríamos trabalhar com dança, um jovem mostrava insistentemente um desenho de uma metralhadora com as iniciais de uma facção criminosa, no intuito de nos intimidar.

seus Relatórios redigidos pelo seu coordenador geral, girava em torno do fortalecimento da relação entre escola e cultura artística.

Essa relação - e isso é muito importante - foi vivenciada na prática de modo bastante diferente daquele presente no discurso que a amparava. Logo na Apresentação do Projeto do PHC, esse discurso se articula da seguinte maneira:

“O Programa Horizontes Culturais, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura em parceria com a secretaria Municipal de Educação a partir de setembro do corrente ano de 1997, atuará junto a estudantes e professores da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro com o propósito de proporcionar-lhes condições para a expansão de seus horizontes culturais graças ao fortalecimento ou mesmo à formação de referências culturais que lhes facultem a renovação, ou mesmo criação, do interesse pela vida cultural e artística e a constituição de critérios próprios e singulares, mas ancorados numa boa formação artística, para a compreensão, fruição e crítica das manifestações artísticas, possibilitando o desenvolvimento da flexibilidade de espírito que habilita a perceber e a valorizar as diferenças de temas, estilos e linguagem tão próprias à produção artística contemporânea. Enfim uma educação do gosto, do olhar, da audição que prepara para discernir a qualidade do produto cultural e artístico, para além da assimilação passiva dos objetos impostos pela cultura de massas no mundo contemporâneo.”(Programa de Apresentação do PHC -1997)

Se isso fosse um texto dramático agora haveria uma pausa. Afinal de contas, esse discurso, além de muito elitista e conservador (quanto à visão de arte como disciplina, à concepção de produto cultural e artístico, etc), não reflete o que foi feito nem nas oficinas para professores⁶⁰ nem nos grupos de teatro amador. Uma idéia equivocada, mas com a intenção de promover a democracia, o acesso, o “direito à” cultura e à arte originou esse encontro de artistas com aqueles que aparentemente sequer tinham “referências culturais”. Nessa troca, os artistas envolvidos se viram diante da possibilidade de relativizar seus critérios de valores, de educar seus gostos, olhares e audições para ver o outro. E essa

⁶⁰ Cf. DIDIER, Adriana Rodrigues. *A Educação Musical na História de Vida dos Professores: O Caso Horizontes Culturais*. Rio de Janeiro, Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Dissertação de Mestrado em Música, 2003, mimeo.

experiência pode ser vista como transformadora tanto para os meninos que dela participam e participaram, como para os artistas que, como eu, dela fizeram, ou ainda fazem, parte.

O intuito de formar platéias (futuros consumidores) guiava o discurso que justificava os grupos de teatro amador:

“(…) sabe-se que em países como a Inglaterra ou os Estados Unidos, em cada escola, pública ou privada, existem sempre, em grande atividade e contando com o apreço da comunidade escolar, grupos de jovens que, anualmente, encenam peças de teatro, como expressão de atividades curriculares ou como iniciativa independente associada à vida comunitária escolar. Poucos desses jovens, decerto, vêm a tornar-se artistas profissionais, mas o efeito principal dessa experiência (...) é a formação de platéias.”(Relatório das Atividades do PHC, 2003)

Na minha experiência em particular, o que pude perceber é que o alcance de um trabalho como aquele ia muito além de formar platéias - mais uma discrepância entre o discurso e prática do PHC. Aliás, que platéias? O grupo de teatro amador da Escola França, por exemplo, e de forma muito parecida com os grupos de outras localidades, era formado por adolescentes pobres ou muito pobres, em situação de exclusão social e cultural. Como julgar o consumo cultural? O que poderia me fazer crer que seria importante, útil, válido, para aqueles meninos serem “educados” para assistir a um espetáculo de teatro? Eu estava ali, repito, para fazer teatro com eles, proporcionar-lhes uma vivência de grupo de teatro.

Nesse mesmo Relatório das Atividades do PHC, a coordenação comemora:

“(…) a parceria que se formou com as escolas em que há grupos de teatro amador é exemplar. Os participantes desses grupos são levados pelos orientadores regularmente ao teatro e comentam, no convívio social, as peças de teatro a que assistiram, por sua vez discutidas ou mencionadas pelos professores que as conhecem (quando estão inscritos no programa), nas aulas das mais diferentes matérias.

Toda a trajetória do Programa Horizontes Culturais sugere uma reflexão sobre a relação entre cultura artística e educação, sobre as possibilidades do enriquecimento da vida do espírito de alunos e professores aberta por essa relação, e faz pensar se os Horizontes Culturais, além de um programa de

formação de platéias, não se estarão tornando um caminho para a valorização da cultura artística nas escolas.” (IDEM)

Na prática, essa relação entre “cultura artística” e escola, artistas-professores e alunos se desdobrou de várias maneiras e ganhou outras dimensões. Na E.M. França, onde permaneci durante três anos, pude perceber que o meu papel ali não era de uma educadora ou de alguém que viesse trazer a luz às trevas, de outro modo, eu não conseguiria estabelecer uma relação de confiança com o grupo, de maneira que eles se sentissem à vontade para mostrarem os seus saberes, para se expressarem livremente, e também não romperia com toda uma estrutura hierárquica balizada na instituição escolar e na minha condição de alguém que chega para “ensinar”, alguém que é mais “culto” ou, em outras palavras, alguém que pode consumir uma “outra” cultura e que por isso tem mais valor.

Mais uma vez, encontro em Stuart Hall, nas suas “Notas sobre a Desconstrução do Popular”, explicação para o que vem a ser valor cultural:

“(…) o princípio estruturador do ‘popular’ (...) são as tensões e oposições entre aquilo que pertence ao domínio central da elite ou da cultura dominante, e à cultura da ‘periferia’. É essa oposição que constantemente estrutura o domínio da cultura na categoria do ‘popular’ e do ‘não-popular’. Mas essas oposições não podem ser construídas de forma puramente descritiva, pois, de tempos em tempos, os *conteúdos* da cada categoria mudam. O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto. Outras coisas deixam de ter um alto valor cultural e são apropriadas pelo popular, sendo transformadas nesse processo. O princípio estruturador não consiste dos conteúdos de cada categoria – os quais, insisto, se alterarão de uma época à outra. Mas consiste das forças e relações que sustentam a distinção e a diferença; em linhas gerais, entre aquilo que, em qualquer época, conta como uma atividade ou forma cultural da elite e o que não conta. Essas categorias permanecem, embora os inventários variem. Além do mais, é necessário todo um conjunto de instituições e processos institucionais para sustentá-las – e para apontar continuamente a diferença entre elas. A escola e o sistema educacional são exemplos de instituições que distinguem a parte valorizada da cultura, a herança cultural, a história a ser transmitida, da parte ‘sem valor’. O aparato acadêmico e literário é outro que distingue certos tipos valorizados de conhecimento de outros. O que importa então não é o mero inventário descritivo – que pode ter o efeito de congelar a cultura popular em um molde

descritivo atemporal, mas as relações de poder que constantemente pontuam e dividem o domínio da cultura em suas categorias preferenciais e residuais”.⁶¹

Com argumentos fundamentados, em grande parte, na abordagem de Néstor García Canclini, a tese de doutorado de Sylvia Rosolem (*O Foco Fugaz: estudos culturais e escola*) contribui para esse debate, uma vez que analisa como a questão da identidade passa não mais pela busca do nacional, mas, sim, pela diversidade cultural e de como a noção ampliada de cultura, que passa a dominar os debates atuais a respeito da cidadania e do direito à diferença, reconfigura as políticas públicas de educação.

No capítulo intitulado “*Construindo pontes*”, a autora analisa a experiência do Programa Horizontes Culturais na Escola Municipal Rio Grande do Sul e aponta para a “possibilidade de uma nova compreensão das articulações entre cultura, educação e política que começa a despontar (...), na qual se misturam aquilo que é chamado de cultura com C maiúsculo (...) com a cultura trazida à escola pelos jovens”⁶².

Por outro lado, o ato mesmo de fazer teatro, o processo em si (das oficinas, de construção cênica e textual coletiva, de produção coletiva das montagens), me mostrou que “algo mais” estava se exercitando ali, algo que excedia o espaço da escola. Conforme já me referi acima, havia uma liberdade dentro do Programa Horizontes Culturais que me permitia conduzir as atividades, segundo os meus critérios. E o que pude ver e vivenciar me fez refletir sobre a possibilidade de comparar a minha ação (artística, volto a sublinhar) a de outros agentes. A prática foi me mostrando aos poucos o efeito que a atividade criativa

⁶¹ HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Op. cit. P.256-257. Nesse sentido, como desprezar essa “cultura residual” dentro do trabalho com o grupo de teatro? Como optar pelo modelo normativo, elitista, se eu queria fazer um teatro junto com os meninos, num processo de troca, que resultasse na produção de um discurso próprio, numa expressão singular (na qual estaria impressa a cultura popular massiva, sim)?

⁶² . ROSOLEM, Sylvia R.M. *O Foco Fugaz: Estudos Culturais e Escola*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, tese de Doutorado em Ciência da Literatura, 2002, mimeo, p.159.

produzia naqueles jovens. Do mesmo modo que eu também fui formulando internamente uma identificação com iniciativas, similares ou não, que relacionam produção artística e cidadania.

Essa análise envolve, portanto a perspectiva da experiência teatral em si. A experiência vivida com o grupo de teatro na Escola França me mostrou a importância de - levando em conta a identificação e o respeito pela diferença - adaptar métodos e técnicas nas oficinas de trabalho. O entendimento pelo grupo de que a prática do teatro implica a construção de um discurso cênico, de uma linguagem própria, que é constituída por ações, se deu através de jogos e improvisações, na linha desenvolvida por Viola Spolin. Esse procedimento, aliado a uma tentativa de se fazer um teatro aberto, popular, comunicativo, “funcionou” bem em termos de permitir que se manifestassem as identidades culturais. Trata-se aqui de uma abordagem que não parte de um pressuposto pedagógico e, sim, da relação que o teatro guarda com a cultura. Assim, pretendo propor uma reflexão sobre a possibilidade de ser o teatro palco de expressão de identidades culturais, para o qual confluem tanto as manifestações culturais locais quanto aquelas que, pela massificação, se tornam globais.

“O caminho” ou “as questões que ficaram”:

Quando iniciei o trabalho com o grupo, em 2001, as improvisações criadas pelos adolescentes giravam quase sempre em torno de conflitos tirados das telenovelas (na época, a vilã da novela das oito usava um anel que continha veneno, recurso exaustivamente recriado pelo grupo). À medida que foram se familiarizando com os jogos teatrais os temas foram se aproximando da realidade deles. Surgiram os temas da escola, da família, e,

principalmente, da violência (essa escola atende os alunos que moram nas cercanias do Morro do Urubu, onde há guerra entre facções de bandidos rivais).

Na época eu queria que eles falassem de suas experiências de vida através do teatro. Mas do que eles gostavam? Trabalhava como se quisesse que eles resgatassem a sua verdadeira identidade. Afinal, onde estava a cultura popular?⁶³ Ao indagar sobre os gostos musicais, espantei-me ao perceber que era o funk, o rock, a música com a qual eles se identificavam, apesar de muitos desfilarem em escolas de samba (Portela, Caprichosos de Pilares e Mangueira) e de haver duas alunas netas de uma famosa “tia” da Mangueira.

Aos poucos, fui observando empiricamente as marcas do hibridismo, de que fala Canclini, e de como a prática do teatro permitia o desenvolvimento de um processo reflexivo. Como as atividades das oficinas de teatro amador do Programa Horizontes Culturais incluíam idas ao teatro, os jovens puderam assistir (a maioria, pela primeira vez) a vários espetáculos de dança e teatro.

Em fins de 2002, apresentei o conto “O Dragão Verde”, de Maria Clara Machado para eles. Durante as discussões sobre o enredo e a história, eles relacionaram o dragão impiedoso, que invade a cidade, com o bonde de traficantes. Estava feita a ponte. “O Dragão Verde” foi encenado com muito funk e violência, e agradou em cheio à platéia formada por outros alunos de escolas municipais que enchia o Teatro Miguel Falabella (onde nos fins de ano os grupos de teatro amador do Programa Horizontes Culturais mostram seus espetáculos).

⁶³ . Com relação a essa indagação, percebe-se uma visão ingênua do que o “popular” consiste, pois, citando novamente Stuart Hall “não existe uma ‘cultura popular’ íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominações culturais”. As formas culturais não devem ser pensadas como “inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas”.(HALL, Stuart: “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, in *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003, pp. 254 e 255).

O caminho percorrido do início do trabalho – quando as questões eram permeadas de um certo voluntarismo salvacionista – até a encenação do espetáculo “O Dragão Verde”, me levou a reformular o olhar sobre as possibilidades que a prática teatral abre. Convertida no objeto dos estudos que procuro desenvolver, a experiência vivida se desdobra em novas indagações:

Até que ponto a prática teatral permite a superação de uma atitude meramente consumidora – passiva – e estimula a busca de uma postura criadora, reflexiva, e produtora de algo que represente o resultado de uma troca?

De que modo essa prática pode ser palco da expressão das identidades, que longe de serem encontradas em uma operação de resgate, devem ser, ao contrário, objeto de trabalho de construção? A consciência do que é deles e do que é do outro não seria um exercício de cidadania? Até que ponto o exercício da atividade teatral (que necessariamente inclui a apresentação para um público) responde, de certo modo, à busca de visibilidade, de *reconhecimento* por parte de uma juventude pobre, *despossuída*?

Em que sentido o exercício da escrita cênica pode contribuir para que esses jovens, ao dominar uma linguagem, se tornem sujeitos capazes de criar discursos que representem sua experiência individual? Ou, ainda, como essa experiência pode se tornar um espaço potencial de interpretação, interpelação e produção de significados?

De que forma essas preocupações se manifestam em iniciativas, similares ou não, que têm por finalidade associar produção artística e cidadania?

Outra questão que se põe é de como no contexto da globalização e do avanço irreversível das indústrias culturais, do consumo midiático, a prática do teatro parece retomar seu papel originário, qual seja o de estabelecer uma celebração, uma comunhão, resgatar o sentimento de *pertencimento* comunitário, assim como, elevar os seus praticantes

e o seu público, por meio da ação catártica, própria dessa manifestação artística, a uma consciência reflexiva sobre sua condição.

O Relato:

No início de 2004, quando iniciava o meu curso de mestrado, soube que o Programa Horizontes Culturais, dentro do qual eu atuava, tinha sido reduzido. A Secretaria Municipal de Educação interrompera a parceria firmada desde 1997 com aquele grupo de artistas-professores e a partir de então as CREs seriam responsáveis pela “compra” dos serviços do PHC. Talvez o Programa não atingisse um número significativamente grande de jovens (e números contam muito nas eleições), talvez a preparação para os jogos pan-americanos absorvesse a verba destinada ao programa, não se sabe ao certo. O fato é que mais uma vez assistimos à descontinuidade de uma política cultural.

Eu já havia vivido isso quando esse mesmo grupo de artistas-professores foi convidado em 2002 a participar do programa Escolas de Paz, uma iniciativa do Governo do Estado em parceria com a UNESCO, de ocupação das escolas estaduais nos fins de semana com atividades culturais. Para esse programa, o grupo criou um projeto denominado “Platéias do Futuro”, cuja ação se centrava na formação de grupos de teatro com jovens da Baixada Fluminense e que tinha como idéia, do mesmo modo que no PHC, a possibilidade de fomentar uma atividade (auto) reflexiva através do teatro. O projeto incluía tanto oferecer oficinas de teatro com professores profissionais da área, quanto promover a ida dos grupos ao teatro. Essa experiência durou apenas intensos três meses. As escolas que sediavam o programa se viram obrigadas a fechar suas portas em função de não receberem os recursos acordados com o governo para remunerar os monitores (jovens de dentro da escola que exerciam lideranças), assim como para o almoço destinado às crianças e jovens

participantes. Do mesmo modo, a verba destinada ao pagamento dos projetos envolvidos já tinha outro endereço: era ano de campanha eleitoral. A frustração foi enorme tanto por parte dos artistas professores, quanto dos jovens.

Mas a atividade no PHC junto aos grupos de teatro vinculados às escolas municipais ia bem. Eu trabalhei com um grupo de 2001 a 2003 e é essa experiência que pretendo relatar.

Em 2001 quando iniciei as atividades na E.M. França, no subúrbio da Piedade, havia já na escola um grupo que tentava se organizar. Eram mais ou menos 15 alunos, de idade que variava dos 12 aos 15 anos. Eles queriam fazer teatro, mas suas referências dramáticas vinham todas do universo das novelas de televisão. O trabalho foi direcionado no sentido de através da sensibilização do corpo e da prática improvisacional, familiarizar o grupo com as possibilidades das linguagens cênicas. Constava do programa também fretar um ônibus e levar o grupo para assistir espetáculos de teatro e dança que estavam em cartaz na rede municipal de teatros e que através da RioArte se comprometia a fornecer ingressos gratuitos aos participantes do PHC e assim foi feito.

No fim do ano montamos um espetáculo que se apresentou no Teatro Miguel Falabella, em Del Castilho, conforme parceria firmada com a Cia. Atores de Laura, que tinha cessão desse teatro e cujo diretor fazia parte do PHC. A peça consistia de um exercício sem texto, numa pesquisa de teatralidade, de estilização, de desconstrução de naturalismo televisivo.

Em 2002 iniciamos as atividades do grupo com quase 60 alunos. Novamente fomos assistir a vários espetáculos e as aulas giravam em torno de muita improvisação e jogo. Teoricamente eu me sentia amparada pelo método de Viola Spolin e pela prática que tivera em trabalhos de rua e de festas coletivas dirigidas por Amir Haddad.

Aos poucos fui elaborando aquele encontro, minha posição híbrida de agente meio cepecista (a atriz-classe-média-zona-sul-carioca), meio antenada com as redes de ativismo cultural, com um pé nos anos 60 e o outro nos 2000. Fui percebendo a disponibilidade daqueles jovens, fui criando um entendimento da contribuição deles e do que eu podia ajudar, do meu papel de organizadora, tentando fazer com que eles adquirissem autonomia, afinal eram muito jovens e sem prática nenhuma de independência, havia ali já arraigado um profundo vício assistencialista, muitas vezes tive de interrompê-los: “tia, não!”

Para mim se abria uma experiência transformadora: pude entrar em contato primeiro com os fundamentos mais primitivos da teatralidade, o que eu sabia que podia ensinar pra eles? Fui fazendo meu inventário de conhecimentos. Quando eles começaram a dominar a “linguagem” (antinaturalista, teatral, com recursos de dança, de outras expressividades), fui tomando gosto enorme por aquilo, feliz, estava realmente fazendo teatro, só que na Zona Norte. Percebi um fortalecimento dos meus vínculos com o teatro naquele encontro. Havia uma necessidade de ambas as partes de realizar, de se expressar na cena. Encontrei ali possibilidades muito interessantes, jovens atores descobrindo o teatro, alguns de um talento natural exuberante, outros usando o teatro como meio de auto-organização, mas sempre numa atividade auto-reflexiva.

Havia naqueles jovens um repertório verbal, corporal, ampliado, diferente, havia outros recursos e um entendimento de coletividade, um gosto pela cena coletiva, uma necessidade de ajuntamento, quase que uma ação política, de participação e criação.

O crítico Bernard Dort, no prefácio de seu livro de ensaios sobre teatro, aponta para a situação de comunhão que o teatro pode criar (tanto no divertimento quanto na religião). Brecht, segundo ele, abre uma nova possibilidade de se pensar o teatro: a “obra teatral” só se completa ao receber a palavra do espectador. Isto significa dizer que o teatro é uma

experiência social (comungada pelos produtores e consumidores do teatro) e política, cuja vocação é a troca entre o mundo (o público) e suas representações (o teatro). Dort não pretende discutir como o teatro pode ser político, ele é ontologicamente político.

“Ne l’oublions pas: ‘politique’, dans son acception la plus large, désigne tout ‘ce qui a rapport aux affaires publiques’, et, par le théâtre, il faut entendre non seulement l’oeuvre dramatique et son contenu, mais aussi la pièce, telle qu’elle est jouée devant et pour un certain public – l’oeuvre et sa forme scénique. Dès lors tout change: l’interrogation ne porte plus uniquement sur les ‘messages’ de tel ou tel auteur dramatique, elle ressaisit tout le théâtre au coeur même de son exercice.”⁶⁴

Assim, a representação cênica da peça escrita funda o teatro e a representação, por ser uma elaboração coletiva, depende da reunião entre a cena e a sala. Dort chama ainda atenção para essa dimensão política do teatro que ao reunir a cena e a sala, forma um microcosmo social, uma comunidade de espectadores.

O Dragão:

No início do ano letivo de 2002, as oficinas de teatro do grupo da E.M. França tiveram uma procura grande. Devido ao número de inscritos, do qual constava o grupo do ano anterior, pude requisitar a ocupação do auditório da escola. Anteriormente, ocupávamos uma sala de aula grande, onde a cada dia de atividade tínhamos que tirar e recolocar mesas e cadeiras para abrir espaço. A Direção da escola foi se tornando simpática à minha presença e à mobilização dos alunos. O horário das oficinas era à tarde e os alunos, todos do turno da manhã, voltavam para a escola para a aula de teatro. Todos podiam fazer parte do grupo. O auditório era bem espaçoso, mas por ser vizinho do pátio, tinha o barulho do recreio do turno da tarde.

⁶⁴ DORT, Bernard. *Théâtres: essais*. Éditions du Seuil, 1986. p.233.

O grupo se mostrava forte, coeso. A experiência da apresentação do espetáculo “Brincando com as Idéias” em dezembro de 2001 no Teatro Miguel Falabella, havia não só fortalecido um embrião do grupo, mas também divulgado a atividade na comunidade escolar. Dos quase 60 alunos das primeiras aulas em março, permaneceram 46 em novembro (ver anexo 1). As oficinas transcorriam produtivas e o coletivo estava entrosado.

Um dia, voltando do bebedouro para o auditório, me detive diante da sala dos alunos “especiais”. Era uma sala mínima, onde tocava bem alto uma música da apresentadora de televisão Xuxa. Quando entrei no auditório, reuni o grupo e perguntei o que eles achavam da idéia de convidarmos os meninos “especiais” para participar das atividades. A proposta foi aceita e ainda houve sugestão para que convidássemos os alunos com deficiência auditiva e assim foi feito. A entrada dessas sete crianças no grupo (quatro classificadas pela SME como “RM” – retardo mental – e três como “DA” – deficiente auditivo) foi uma oportunidade do grupo pensar e experimentar um outro lugar da exclusão. Ironia, ou não, o fato é que se estabeleceu entre os alunos uma rede de solidariedade dentro de um movimento de inclusão dos mais desfavorecidos.

A Escola Municipal França fica situada na Piedade. Há controvérsias. Uns dizem que ali é Cavalcanti, outros, que é Cascadura e outros afirmam ser Abolição, ou ainda Quintino. Essa posição geográfica indefinida também caracteriza a localização dos “morros”. O “Morro do França” ou “Morro do Amendoim”, fica exatamente escondido atrás da escola, para olhos distraídos ele é invisível. O outro “morro”, esse sim muito falado, é o “Morro do Urubu”. Mas, se ele é visível nas falas dos jovens (porque é violento, “dominado” por uma facção criminosa), é, no entanto, difuso geograficamente. Sua presença é marcante na vida do bairro: a quadra do funk, os dias de “guerra”, uma bandeira hasteada. Mas, passeando com os alunos pelas redondezas, o “morro” é sempre “ali”, “aqui

perto”, “logo do outro lado”, o que me fez muitas vezes pensar que o “morro” não existia ou que ele era ali mesmo.

Pierre Bourdieu, no ensaio “Efeitos de Lugar”, mostra como o espaço social se retraduz no espaço físico. A região do bairro da Piedade⁶⁵, onde fica a E. M. França, tem muitas das características do “espaço periférico”, descrito por Bourdieu. Conforme sua análise, o espaço é um dos lugares onde o poder se afirma e se exerce sob a forma sutil da violência despercebida. Se o poder do “capital” permite aproximar “pessoas e coisas desejáveis”, inversamente, os que não possuem capital são mantidos à distância, seja física, seja simbolicamente, dos bens socialmente mais raros e condenados a estar ao lado das pessoas ou dos bens mais indesejáveis e menos raros.⁶⁶ A falta de capital intensifica, segundo o sociólogo, a experiência da finitude: ela prende a um lugar. Assim, o bairro estigmatizado, suburbano, periférico, abandonado pelo poder público, degrada simbolicamente os que o habitam e que, em troca, o degradam simbolicamente. Em comum, como demonstra Bourdieu, a sua excomunhão. Nas suas palavras:

“A reunião num mesmo lugar de uma população homogênea na despossessão tem também como efeito redobrar a despossessão, principalmente em matéria de cultura e de prática cultural.”⁶⁷

Feita essa aparente digressão sobre o lugar e a composição do grupo, parto para a descrição do processo de montagem do espetáculo “O Dragão Verde”, a meu ver exemplar daquilo que pode ser chamado de “efeitos do teatro”.

As oficinas durante o ano tinham girado em torno de improvisações orientadas, que estimulavam a espontaneidade e a resposta (física e verbal) na cena, a partir das relações estabelecidas no jogo. Esse tipo de improvisação tem o intuito de instrumentalizar o ator,

⁶⁵ A Avenida Suburbana (hoje, Avenida Dom Hélder Câmara) é a via mais importante do bairro.

⁶⁶ BOURDIEU, P. *A Miséria do Mundo*. Op.cit. P.164.

⁶⁷ IDEM: P.166.

treiná-lo na arte da construção da cena. Os atores são os criadores da situação dramática: o “ator-autor”. Ou, em outras palavras, o ator é o sujeito do processo. Nesse sentido, o treinamento fornece mecanismos para o ator construir ações, cenas e uma dramaturgia a partir de estímulos reais e concretos gerados pelo ambiente e pelos outros atores em jogo. Assim foram trabalhadas as noções de espaço (percepção e utilização), duração, repetição, resposta, ação dramática (desenvolvimento, continuidade, ruptura), ação interna, ação externa e conflito. Na maioria das vezes, eu propunha que eles desenvolvessem respostas físicas na cena, com o objetivo de ampliar a narrativa da mesma, o que não impedia que eles muitas vezes fizessem uso da palavra falada. Outro ponto marcante que foi muito trabalhado foi o desenvolvimento da noção do coletivo na improvisação. De qualquer modo, é preciso ressaltar a qualidade criativa da atividade teatral realizada nas oficinas e nos processos de montagem de espetáculos com o grupo.

Quando levei o conto “O Dragão Verde” de Maria Clara Machado para eles, minha intenção era apenas propor uma idéia que não partisse de um texto dramático fechado. O conto, no entanto, se mostrou absolutamente adequado às minhas ambições. Como no grupo havia três deficientes auditivos, à medida que ia lendo cada página do conto para a turma, ia mostrando sua respectiva ilustração e sugeria que improvisassem sem expressão verbal. A história foi sendo assimilada por eles através dessa transposição para a cena. Quando eles já tinham domínio do enredo e o contavam coletivamente no palco, levei a peça homônima de Maria Clara Machado. Como a construção dessa história já se encaminhava na cena, a apreensão do texto foi imediata. Naturalmente, foram necessárias algumas adaptações, que eles realizaram sob minha supervisão, para que fosse possível incluir todos os integrantes do grupo.

No conto há catorze personagens (entre os quais, o Dragão) e o “povo”, sendo este um personagem muito importante e presente na história. Do conto à peça, o que aconteceu foi que esse “povo” se desdobrou em personagens, se individualizou, se tornou visível, através da criação dramaturgicamente e cênica dos integrantes do grupo (ver anexo 2). Ali, todos tinham o seu papel, o seu lugar. Toda uma gama de personagens periféricos foi criada e serviam como ligação das cenas, além de acrescentar outras informações e comentários à peça. O “povo” era constituído de damas, criadas, soldados, ciganas, dançarinas, meninas invejosas, pretendentes à mão da princesa, ministros, vendedores, artistas, que tinham seus momentos de solo, mas não perdiam a característica de coro, no sentido de contar a história e se comunicar com o público. Do mesmo modo, o coro que formava o bonde-Dragão (formado por oito traficantes), que ao entrar em cena trazia um funk “Proibidão” e aterrorizava a cidade (o refrão da música dizia: “Sai da frente, o nosso bonde é chapa quente!”), também exercia esse papel de religar, como assinala Bernard Dort, a sala à cena⁶⁸.

Dort se refere ao coro na tragédia grega. O povo do “Dragão” (que inclui a própria formação do dragão) se inspira no coro da tragédia, na medida em que parte de um impulso “dionisíaco”. Segundo Nietzsche, o teatro se funda no coro trágico; o “coro de transformados” constitui um profenômeno dramático. Esse “religar” a que Dort se refere tem a ver com o “reencontro”, que Nietzsche descreve, do público da tragédia Ática consigo mesmo no coro, que é o “substrato da tragédia”⁶⁹. Sob a sanção do mito e do culto,

⁶⁸ Em todas as apresentações de “O Dragão Verde” a platéia invariavelmente se manifestava nesse momento, fosse batendo palmas acompanhando o ritmo, ou até mesmo gritando e dançando.

⁶⁹ NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. SP, Cia das Letras, 2ª.ed., 2003. p.60-61.

o coro grego ergue uma “muralha contra a realidade”⁷⁰ e apresenta uma existência mais veraz, de acordo com a “verdade da natureza” (e, não, com a “mentira da civilização”), gerando reconforto. Esse “consolo metafísico” que a tragédia realiza (através do coro) é, nas palavras de Nietzsche, “o superpotente sentimento de unidade que reconduz ao coração da natureza”⁷¹.

De volta ao “Dragão”, outra observação a ser feita é que esse processo de criação coletiva de transposição para a cena, conduzido a partir do livro e de suas ilustrações (devido às dificuldades auditivas de alguns alunos) e da entrada posterior do texto me mostrou também um outro caminho de abordagem, que não reverencia, mas acolhe o texto.

No que tange à produção do espetáculo, a experiência do Dragão - que se repetiu no ano seguinte com a adaptação de “Flicts” de Ziraldo - ilustra de forma clara como a prática do teatro pode se relacionar com um exercício de conquista. Partindo do princípio de que o teatro cria (e não traduz) uma realidade, pode-se afirmar que isso ocorre não apenas no plano ficcional, mas também na vida daquela comunidade que se reúne em torno do “levantamento” ficcional e material de um espetáculo. Nesse sentido, é importante ressaltar que a criação e a produção dos espetáculos pertenciam àqueles jovens e dependiam deles. A “conquista desse mundo” se deu da seguinte maneira: o grupo se dividiu em diversas equipes com funções diferentes - figurinos, música, adereços e produção. É interessante notar que eles buscaram um conhecimento tradicional de carnaval para a compra e a confecção de figurinos e adereços. Muitos mobilizaram mães e avós costureiras, detentoras desse saber. As idas ao Mercadão de Madureira – mercado de comércio popular situado nesse bairro, especializado em artigos de umbanda, candomblé, carnaval e festas – se

⁷⁰ Idem, p.57.

⁷¹ Id, p.55.

tornaram um grande acontecimento. Ali eles pesquisavam, pechinchavam e compravam, com o cuidado de sempre organizar e guardar as notas fiscais (ver anexos 3). Esse trânsito no Mercado, esse “estar à vontade”, essa (re)valorização desse espaço, de uma maneira semelhante à forma que eles passaram com o tempo a circular pelos espaços do shopping (onde se localiza o Teatro Miguel Falabella), das lonas, dos teatros em que visitavam, me fazem refletir sobre uma outra postura diante da cidade. Um outro lugar que se constrói de onde se é possível falar e estar. Do mesmo modo, é possível se pensar sobre como na experiência criativa de construção ficcional e material dos espetáculos do grupo, muitos daqueles jovens tornaram-se sujeitos daquela história, porque ela lhes pertencia e porque dela eles faziam parte. E é essa possibilidade que a prática do teatro abre, o *poder* de se construir um mundo, uma realidade, que me faz pensar que o termo “protagonismo juvenil”, muito usado nas pesquisas da UNESCO⁷², se aplica a esse tipo de experiência.

“O Dragão Verde” se apresentou em dezembro de 2002 dentro do “Encontro de Teatro Amador Horizontes Culturais”, num Teatro Miguel Falabella lotado de alunos da E.M.França, a direção, alguns professores, familiares, além dos alunos e afins da outra escola, na época, integrante do Programa (a E. M. Rio Grande do Sul). Os técnicos da Secretaria Municipal de Educação também estavam presentes e demonstraram sua aprovação no ano seguinte quando convidaram o grupo, que então já tinha nome – “Trança” (Teatro Amador da Escola França) – para participar de vários eventos da SME e da 5ª. CRE, da qual a E.M.França faz parte (ver anexo 4). Assim, as apresentações do “Dragão” completam esse “ciclo” do teatro que envolve o público, a recepção.(Ver anexo 5).

⁷² Cf. ABRAMOVAY, Miriam (Org.). *Escolas de Paz*. Brasília, Edições Unesco, 2001.

Algumas reflexões:

Hoje me sinto capaz de refletir sobre o ato criativo para além das já conhecidas funções pedagógicas do teatro (por sinal, legítimas: responsabilidade, sociabilidade, a compreensão de que deve se respeitar as regras do jogo, etc). A arte não deve “servir para” alguma coisa. É uma questão de direito, de dignidade humana. Sempre, desde o começo das aulas em 2001, tive a certeza de que aqueles jovens tinham o mesmo direito de fazer teatro (se expressar artisticamente) que os jovens da Cal, do Tablado, das escolas da Zona Sul. E o resultado tanto nas montagens de “O Dragão Verde” (2002), quanto em “Flicts” (2003) mostrou ser possível realizar um trabalho de criação artística e que alcançasse um nível forte de comunicação com as platéias (ver anexo 6).

Importante também foi o fato deles terem tido acesso gratuito e com condução e lanche para assistir espetáculos de teatro, dança e música. Esse encontro dos jovens com essa “cultura artística” foi muito importante, pois lhes apresentou expressões que eles não conheciam (dança contemporânea, dança teatro), alguns nunca tinham visto sequer uma peça ou ido a um teatro. Para eles era tudo diferente, e ao longo do tempo de exercício, de pesquisa das possibilidades da cena, eles foram identificando nos espetáculos que assistiam pontos de contato, citações, semelhanças com as nossas aulas. Em 2003 fomos à Lona Cultural de Bangu assistir ao espetáculo A Farsa da Boa Preguiça. O núcleo forte da turma vinha desde 2001, com grande parte desde 2002 e os novos e não menos animados de 2003, e foi revelador notar no ônibus da volta para a escola as observações críticas que eles faziam. Geralmente se ia como de costume entre crianças, adolescentes e artistas: cantando e fazendo algazarra no ônibus. Nesse dia, porém, a volta foi palco de um grande debate

sobre o espetáculo visto. Eles abandonaram por completo aquele “gostei”, “não gostei” e emitiam opiniões cheias de intimidades com o teatro, eles já eram “iniciados”.

Nesse dia, notei também algo interessante: a lona era toda ocupada por alunos da rede municipal de ensino, de várias escolas da redondeza. Resolvi levá-los, pois já havia assistido à peça e achei que poderia ser bem recebida por eles (um texto “clássico” do Suassuna, a brincadeira do popular e do erudito, as picardias, tudo isso numa montagem bem cuidada, que havia sido elogiada pela crítica e que contava realmente com uma pesquisa sobre o cômico profunda levada a cabo pela encenação e pela atuação). Como fazia parte do PHC levá-los periodicamente ao teatro, produzi a ida do grupo. Percebi então que o modo deles se comportarem revelava uma identidade de grupo. Era o grupo de teatro da EM França e os outros alunos. O grupo de teatro transitava com intimidade por aquele espaço simbólico, a peça, do mesmo modo que se apossava daquele espaço físico. Eles adquiriram um código de comportamento, de atenção, de participação. O que talvez para muitos meninos daquelas outras escolas fosse apenas mais um passeio (desses que o nosso prefeito contabiliza como “contrapartidas sociais” de sua política cultural...) para ver uma peça numa lona onde a acústica é péssima, o calor, insuportável e a distância do palco, grande, para o grupo “Trança” aquilo era fundamental, uma necessidade. Pude perceber isso na avidez da sua atenção e participação no espetáculo e também nos comentários críticos que fizeram sobre as opções da direção, a construção do espaço cênico e os recursos clownescos dos atores. Associaram ainda personagens comuns à obra de Suassuna, que conheciam da minissérie da tv, exibida com sucesso havia pouco tempo: Joaquim Simão com João Grilo e Chicó, as mulheres fogosas, o coronel, os santos...

Essa identidade de grupo se fortaleceu também com as apresentações do Dragão. Primeiro, na apresentação no Teatro Miguel Fallabela, onde foram vistos pelos

responsáveis pela SME e indicados para representar a SME na mostra de inauguração do Centro de Referência do Teatro Infantil no teatro do Jockey. Outros convites surgiram: apresentaram o Dragão para o 1º. Segmento da própria EM França, em escolas vizinhas, em eventos da 5ª.CRE, em posse de grêmios. A cada apresentação o grupo se tornava mais coeso, mais capaz de resolver sozinho os problemas surgidos, fossem eles de produção, de adaptação a um novo espaço ou devido a uma ausência no elenco - nessa altura havia já um domínio do espetáculo que muitos podiam substituir em caso de necessidade (ver anexo 7).

No entanto, essa reflexão abarca não só os benefícios para todos os envolvidos no projeto (inclusive eu), como os malefícios dessa descontinuidade. Transcrevo abaixo uma carta recebida por e-mail de uma aluna que participou do grupo desde o começo e que em agosto de 2004 se ressentia com o fim de suas atividades:

“Marina,
estou morrendo de saudades!! Não posso falar por todos, mas estou ficando desanimada. Te escrevo, pois quero desabafar. Acho que meu coração não responde mais por meus atos. Não estou suportando mais essa vontade louca de voltar ao meu lar. Quero ser livre nos meus sonhos, quero respirar inspiração. Quero suas correções e seus conselhos. Quanta coisa eu quero. Será que conseguirei? O que eu sinto é tão forte... é tão verdadeiro. Como podem destruir meu sonho sem pedirem licença? Como posso ser pisoteada e esquecida no caminho?
Por que a vida é assim? Não quero que me esqueça. Você não vai me esquecer, né?
Eu estou moldando o meu caminho, mas parece que ele teima em fugir da forma que eu o dou. Se pudesse resumir o que estou sentindo, resumiria em: Tenho um buraco no peito que não quer parar de crescer. Tenho sangue especial, preciso de arte para sobreviver.” (Francili)

De qualquer forma, a experiência vivida se traduz hoje para mim na possibilidade de refletir sobre a arte, no meu caso, especificamente sobre o teatro. A arte não é uma atividade que não pode ser partilhada, produzida pela e para a elite. Também não é um caminho para a *revolução*, ou ponte direta para uma transformação da sociedade, do mesmo

modo que não deve ser usada como agente disciplinador. No caso dessas duas últimas vertentes ideológicas, o protagonismo continua de fora, seja na ação do Estado, de ongs ou de intelectuais. Penso que pode haver uma quarta possibilidade, que parta da troca de vários agentes e segmentos profissionais e sociais envolvidos com a produção e ação na área dos projetos culturais que vem se desenvolvendo na periferia e que além de dar visibilidade à diferença, possam desfazer o pressuposto de que a elite é que pode ter um interesse diferenciado pela arte.

Capítulo III – A arte como resistência

Refletir sobre a experiência com um grupo de teatro com jovens da periferia implica procurar entender como o teatro pode ser uma prática (artística, é importante sublinhar) onde jovens em situação de exclusão social e cultural possam se apossar, transformar, refletir (sobre) e, sobretudo, produzir cultura. Além da análise descritiva da experiência vivida com o grupo, desejo realizar um estudo sobre como e porquê a prática do teatro pode se relacionar ao desenvolvimento participativo, ao exercício da cidadania, à inclusão social e cultural, conforme a proposta de inúmeras iniciativas similares visa.

Portanto, os temas da criatividade como resistência, da finalidade da arte e da justificativa mesma da arte se tornaram necessários para pensar experiências desse tipo. É pertinente notar que embora seja um objeto de estudo aparentemente prosaico, é lá mesmo nessas experiências que se multiplicam no espaço periférico da cidade que as questões mais fundas da arte estão postas. A idéia de que a arte restitui, de que o ato criativo é um ato de resistência contra a coisificação, de revolta afirmativa, de emancipação do sujeito, de afirmação de identidade, de constituição de autonomia, de crítica e de reflexão, está presente desde a abordagem clássica de autores como Nietzsche, passando, entre outros, por Simmel, Camus e Gadamer, que jogam novas perspectivas no olhar para o meu objeto de análise.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche, ao perguntar como é que o feio e o desarmônico (isto é, o conteúdo do mito trágico) podem suscitar um prazer estético, dá um salto para “dentro” de uma metafísica da arte e desenvolve um entendimento de que a

existência e o mundo só se justificam como fenômeno estético⁷³. Segundo Raymond Williams, Nietzsche não altera a leitura shopenhaueriana da natureza trágica da vida, mas define a tragédia de outro modo, mais positivo e afirmativo. As lições dionisíacas representam um novo tipo de afirmação trágica: uma estética de prazer trágico no sofrimento inevitável de um homem, eis a alegria da vida. Williams aponta ainda para a crise cultural determinante para o pensamento de Nietzsche, que opõe verdade da natureza à mentira da civilização ou, em outras palavras, o eterno âmago das coisas e a totalidade do mundo fenomênico⁷⁴. A tragédia, para Nietzsche, é a dramatização e a transcendência dessa oposição entre “vida” e “mundo fenomênico”. A *arte*, nas palavras do filósofo alemão, é feiticeira perita em curar;

“(…) só ela tem o poder de transformar aqueles pensamentos enojados sobre o horror e o absurdo da existência em representações com as quais é possível viver: são elas o *sublime*, enquanto domesticação artística do horrível, e o *cômico*, enquanto descarga artística da náusea do absurdo”⁷⁵.

Ou seja, uma maneira de transformar o horror, a vida (e seu desdobramento, a morte) em beleza, em arte. Se o mundo só se justifica como fenômeno estético, a possibilidade de salvação está na arte e no seu poder de revelar o conhecimento do cerne mais íntimo das coisas, que a tragédia grega realiza quando nela a oposição entre apolíneo e dionisíaco é suprimida, elevada à unidade.

Kant – que, segundo Nietzsche, constrói um conhecimento que se baseia no fato de que as leis tidas como incondicionais, de validade universalíssima, servem para “adormecer o sonhador”, introduzindo, assim, uma “cultura trágica”⁷⁶ - em sua investigação sobre as condições, as possibilidades de apreciação estética, vai refletir acerca do que acontece com

⁷³ NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. SP, Cia das Letras, 2003. p.141.

⁷⁴ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. SP, Cosac e Naify, 2002. p. 62,63.

⁷⁵ NIETZSCHE, F., op.cit. p. 56.

⁷⁶ Idem, p.111.

o sujeito na experiência do belo. Há um deslocamento do interesse do objeto para o sujeito. Em sua *Crítica ao Juízo*, Kant faz a descrição de *como* é o sentimento do belo (não importando o objeto), que é comum a todos, universal. E esse prazer estético não passa pelo sensível (as sensações), é um prazer reflexivo. Ele diz:

“(...) e assim arte estética, como bela-arte, é uma arte tal que tem por justa-medida o Juízo reflexionante e não a sensação-de-sentidos”⁷⁷.

A subjetividade é a referência de sua reflexão, e a arte é a arte do gênio, do sujeito criador, que não está comprometido com regras, conceitos teóricos, morais ou finalidades práticas. O gênio faz a mediação de algo maior, através de si fala a voz da natureza. Pensando até onde se pode julgar o belo, Kant desconecta o fato estético de expectativas morais e, assim, a arte é a manifestação da liberdade humana.

Nietzsche, tal como Kant, crê no fortalecimento do espírito, da vida pelo prazer do belo. A arte, o ato criador são antídotos para a crise (do niilismo, da morte das verdades absolutas: a Natureza e Deus). Porém, se em *O Nascimento da Tragédia*, Wagner é o gênio, cuja música faz renascer o mito alemão⁷⁸ - o emblema daquele que se destaca da massa, do rebanho -, em *Humano, Demasiado Humano*, Nietzsche faz uma crítica à idéia de gênio, rechaça a crença na inspiração, no milagre do artista. Ao desmistificar o gênio faz um elogio ao trabalho árduo, complexo e sistemático do artista, ampliando, desse modo, o conceito de arte⁷⁹. Pode-se dizer que o seu interesse recai sobre o ato criativo ou mais especificamente, os aspectos criativos da atividade artística, esse impulso vital, essa necessidade, que se configura como um ato de resistência ao niilismo⁸⁰. Como benefício geral da arte, Nietzsche enumera o vínculo tecido entre épocas diversas e que faz seus

⁷⁷ KANT, Immanuel. “Crítica do Juízo” IN: *Os Pensadores*, SP, Abril Cultural, 1980. p.245.

⁷⁸ R Williams aponta para a diferença entre “mito” como uma lenda heróica e “mito”, no sentido nietzscheano, como uma fonte supra-racional de sabedoria espiritual. Op.cit. p. 66.

⁷⁹ NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*. SP, Cia.das Letras, 2000. p.124.

⁸⁰ Essa idéia é importante e vai influenciar o pensamento de Albert Camus e Gilles Deleuze.

espíritos retornarem⁸¹. O artista é uma criança que evoca os mortos, que promove o retorno, que cria uma vida aparente que reanima o coração⁸². Sua tarefa é:

“(...) infantilizar a humanidade; eis a sua glória e seu limite”.⁸³

A experiência estética dá vida, e também torna suportável a visão da existência, é através da arte que a própria miséria pode se tornar deleite – como bem sabiam os gregos.⁸⁴

Nas palavras de Nietzsche, os efeitos mais poderosos da arte são:

“dobrar almas, mover pedras, humanizar animais.”⁸⁵

Pensar o tema da criatividade como lugar de resistência (à morte, aos constrangimentos da cultura material, à desvalorização do indivíduo) implica entender a arte e a filosofia – atividades sujeitas às recriações, às subversões – como redutos da criação, onde se pode indagar sobre os sentidos das coisas, onde o indivíduo é sujeito da ação criadora e através dela imprime seus valores no mundo.

Simmel faz uma reflexão sobre as condições da modernidade, em que a cultura subjetiva está cada vez mais distante da cultura objetiva. Temas exemplares da modernidade estão no isolamento ou na alienação da figura do indivíduo colocado contra o pano-de-fundo da multidão ou da metrópole anônima e impessoal, como o *flâneur* que Walter Benjamin celebrou no seu ensaio sobre a Paris de Baudelaire e “K”, a vítima anônima confrontado por uma burocracia sem rosto, na novela de Kafka, *O Processo*. E é essa experiência singular da modernidade - onde houve uma objetivação de tal natureza que o indivíduo lida com coisas que tem (ou adquirem) uma lógica própria - representada por

⁸¹ idem, p.116.

⁸² idem.

⁸³ idem.

⁸⁴ idem, p.117,118.

⁸⁵ Idem, p.118.

esses personagens, que Georg Simmel busca dar conta no seu ensaio de 1912 “*O conceito e a tragédia da cultura*”. Sua análise incide sobre o processo que se desenvolve indefinidamente entre o sujeito e o objeto, um dualismo que se situa no próprio seio do espírito. Pois, conforme ele entende, o espírito engendra incontáveis produções que continuam a existir na sua autonomia específica, independente da alma que as criou.⁸⁶ No interior desse dualismo (alma e forma), dessa contradição formal reside a idéia de civilização, de cultura. A alma se exterioriza em formas, que a perpetuam, essa é a objetivação do espírito.

“A cultura nasce – e isso é essencial para compreendê-la - do reencontro de dois elementos (...): a alma subjetiva e as criações do espírito objetivo”.⁸⁷

Em outras palavras, cultura é quando o sujeito faz o caminho de volta, quando internaliza reflexivamente o que ele objetivou. É uma volta para si. Na sua forma metafísica o processo cultural se dá na medida em que o sujeito se objetiva e o objetivo se subjetiva (o que ele chama de síntese). Mas se a cultura se configura como uma maneira de resolver a equação sujeito/objeto, Simmel parte da profunda hostilidade entre, por um lado, o processo de vida e de criação da alma e, por outro, seus conteúdos e suas produções. Nessa dialética trágica é que se baseia seu ensaio⁸⁸. As formas ao adquirirem vida própria em relação ao espírito revelam a distância, a “discrepância”, cada vez maior entre o mundo objetivo e a capacidade do sujeito de estabelecer uma síntese, isto é, ter consciência sobre tudo que ele criou (o Estado, a economia, etc...). Essa “discrepância” já existe entre a significação objetiva e a significação cultural de um mesmo objeto: um nascer de sol sem um olhar humano para contemplá-lo não torna o mundo mais precioso, nem mais sublime,

⁸⁶ SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris, Editions Rivages, 1988. p.177.

⁸⁷ idem, p.182. Tradução minha.

⁸⁸ Cf. SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. RJ, Jorge Zahar Editor, 2004. p. 70.

pois sua realidade objetiva não dá lugar a essas categorias, exemplifica Simmel. No entanto – continua – quando um artista pinta um quadro desse nascer do sol, ele imprime ali seu estado de alma, seu senso de forma e de cor, sua capacidade de expressão, então se considera essa obra como:

“(…) um enriquecimento absoluto da existência, um cruzamento de seu valor (pouco importa aqui segundo quais categorias metafísicas); o mundo nos parece por assim dizer mais digno de existir, mais próximo de sua própria significação, quando a fonte de todo valor, a alma humana, se manifesta assim numa realidade que pertence doravante ao mundo objetivo”.⁸⁹

A cultura realiza a fusão dessa dualidade (o subjetivo e o objetivo):

“(…) A cultura não é outra coisa senão a *síntese* de uma evolução subjetiva e de um valor espiritual objetivo”.⁹⁰

A fatalidade trágica desse processo reside no fato, segundo Simmel, de que no interior dessa estrutura de cultura se produziu uma falha (sem dúvida presente já no seu fundamento⁹¹): a síntese se transformou em paradoxo, até mesmo em tragédia. Pois se os conteúdos culturais são criados por sujeitos e destinados a sujeitos, ao adquirirem uma lógica imanente, eles (os produtos) tornam-se estrangeiros, estranhos a sua origem. Essa é a tragédia própria da cultura. Para Simmel, a categoria “fetichismo” de Marx (o valor de “fetiche” atribuído aos objetos econômicos na era da produção mercantil) se estende para além da economia, valendo para a cultura, para os conteúdos culturais. Nessa discrepância entre cultura subjetiva e cultura objetiva, onde o mundo das coisas escapou, se despreendeu, adquiriu um valor próprio, o sujeito se tornou dominado pela própria criação (“a

⁸⁹ SIMMEL, op.cit. p.188. Tradução minha.

⁹⁰ Idem, p. 194.

⁹¹ Sobre o conceito de trágico em conexão com o de vida, ver SZONDI, P. op. cit. p.70.

preponderância do objeto sobre o sujeito”⁹²). E onde, então, se pode indagar sobre o sentido das coisas?

Segundo Simmel, a arte ocupa esse lugar. Por ser uma atividade onde o sujeito pode triunfar sobre essa objetivação da vida, a arte é o refúgio do sujeito. A ação criadora é um ato de resistência, onde os valores do sujeito estão presentes na criação. O artista dá sentido ao mundo. Nas suas palavras:

“A capacidade fundamental do espírito: poder se desprender de si, se colocar frente a si como se fosse outro, modelando, avaliando, e alcançando somente sob essa forma a consciência de si”⁹³.

Em suma, a “obra-de-arte” constitui um valor cultural incomensurável, pois é inacessível a toda divisão do trabalho, o que significa dizer que sua criação preserva o criador. Na arte é onde se pode pensar um mundo sem os constrangimentos sistêmicos, as séries teleológicas, as finalidades práticas, a racionalização. Em função da distância entre o sujeito e o objeto, o intelecto predomina como lugar da racionalização. A arte rompe com o intelecto, embora tenha sua própria racionalidade.

A definição de arte como “fabricante de universos” está presente na obra de Albert Camus, *O Homem Revoltado*. A arte, assim como a revolta, é uma maneira de dizer não e sim, uma resistência contra a coisificação, que implica necessariamente a afirmação da existência (“Eu me revolto, logo existimos”⁹⁴). Camus aponta para o fato da recusa envolver uma não renúncia, a revolta é afirmativa:

“(…) há em toda revolta uma adesão integral e instantânea do homem a uma certa parte de si mesmo.”⁹⁵

⁹² SIMMEL, op. cit., p.213.

⁹³ SIMMEL, op. cit. p. 212.

⁹⁴ CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. RJ, Ed. Record, 1996. p.35.

⁹⁵ Idem, p.26.

E, ainda, invoca um valor. Contudo, apesar da revolta nascer daquilo que o homem tem de mais estritamente individual - a sua consciência – ela questiona a própria noção de indivíduo. É um ato que transcende o indivíduo, no sentido de retirá-lo de sua suposta solidão, “fornecendo-lhe uma razão para agir”, conforme suas palavras. Diferente do ressentimento, que envenena, a revolta fragmenta o ser e ajuda-o a transcender. O revoltado, acima de tudo, luta pela integridade de uma parte de seu ser, mas compartilha o sofrimento (que é individual) com todos os homens, adquirindo assim a consciência de ser coletivo.

No capítulo intitulado *Revolta e Arte*, Camus afirma que a arte também realiza esse movimento de exaltar e negar ao mesmo tempo. Se for verdade que o artista não tolera o real, ele não pode, porém, prescindir dele.

“A criação é exigência de unidade e recusa do mundo”.⁹⁶

A revolta na arte, na criação, está em estado puro, fora da história, em sua “complicação primitiva”, pois a recusa ao mundo se deve ao que falta a ele e por causa do que ele é.⁹⁷

A partir daí, Camus demonstra a hostilidade que todos os reformadores revolucionários da modernidade tiveram em relação à arte que não tivesse uma finalidade. A idéia de revolução se opõe a de revolta, pois a exigência da revolta é em parte uma exigência estética. Do mesmo modo que a revolta, a arte parte de uma busca de unidade, da constatação da incompletude do mundo (noção cara também a Nietzsche) para refazê-lo por

⁹⁶ CAMUS, op. cit., p. 291.

⁹⁷ E o que é o teatro, senão uma forma de demolir e construir um mundo?

sua conta. Ao olhar a realidade, o artista “tanto elimina quanto elege”⁹⁸, recusa e consente. Essa necessidade de dar forma tem como fim a reconciliação, o fim da revolta.

Ao usar a obra de Proust como exemplo da correção que o romance realiza ao buscar dar sentido à existência, Camus assinala a vitória do romancista que pôde extrair da transitoriedade das formas, através da lembrança e da inteligência, “os símbolos vibrantes da unidade humana”, reunindo um mundo disperso, dando-lhe uma significação ao próprio nível do dilaceramento.⁹⁹

“A obra de Proust, a esse respeito, surge como um dos empreendimentos mais ambiciosos e mais significativos do homem diante de sua condição mortal. Ele demonstrou que a arte do romance refaz a própria criação, tal como ela nos é imposta e tal como é recusada. Pelo menos sob um de seus aspectos, esta arte consiste em preferir a criatura ao criador. No entanto, com maior perspicácia, ela alia-se à beleza do mundo ou dos seres humanos contra as forças da morte e do esquecimento. É dessa forma que sua revolta é criadora.”¹⁰⁰

Em outra passagem, Camus assinala que a arte não pode recusar de modo absoluto o real (deixando-se levar por um “frenesi estético”), nem ir de encontro a uma estética totalitária da realidade, criticando, dessa maneira, a negação e o desespero revolucionários, tributários do niilismo. Para fugir do niilismo, “a arte e a sociedade, a criação e a revolução devem (...) reencontrar a origem da revolta, na qual recusa e consentimento, singularidade e universal, indivíduo e história se equilibram na tensão mais crítica.”¹⁰¹ Segundo ele, a revolta precede toda civilização e só através dela se pode sonhar com um mundo onde haja – ele cita Nietzsche – “em vez do juiz e do repressor, o criador”¹⁰². Camus elucida o “drama” da modernidade: o trabalho, subjugado à produção, deixou de ser criador. Só a revolta pode devolver a dignidade aos homens na era da sociedade industrial, re-unir o

⁹⁸ idem, p.295.

⁹⁹ Idem, pp.306 e 307.

¹⁰⁰ idem, p.307.

¹⁰¹ CAMUS, op. cit., p.313.

¹⁰² idem, p. 314.

trabalhador e o criador. O tema da necessidade da criação se relaciona com o desejo de transformação (e de resistência), pois:

“Toda criação nega em si mesma o mundo do senhor e do escravo.”¹⁰³

Conforme a análise de Charles Feitosa, em seu ensaio “*Revolução, Revolta e Resistência*”, a recusa na revolta pode ter tanto um caráter criativo (“todo artista é por definição um revoltado com o real, pois se recusa a aceitar as coisas do jeito que são”¹⁰⁴), mas pode ter também um caráter reativo, que pode levar à destruição dos outros e até de si mesmo. O interesse de Feitosa recai sobre as formas diferentes do homem lidar com seu destino mortal, as maneiras distintas de dizer “não”, de enfrentar o poder, enfim as formas diferentes de lidar com os “muros da política”. Desse modo, ele empreende uma busca de outro sentido para a palavra resistir, que não seja mais um resistir contra algo, mas um re-insistir. Esse sentido envolve a idéia de destino, sim, mas que não parte nem da aceitação total de uma necessidade imutável, nem da sua recusa absoluta. Feitosa evoca como exemplo a imagem do surfista, “que nem luta desarvoradamente nem se deixa levar como um graveto, mas que tem a sabedoria paradoxal de respeitar e aproveitar a força, a velocidade e intensidade das ondas”¹⁰⁵.

Partindo de Nietzsche e Deleuze, o filósofo carioca sugere refletir sobre a resistência para além das noções de revolução e de revolta, o que ajuda a pensar sobre como a “via” da cultura e da arte pode ser uma possibilidade de transformação, de mudança, ou melhor, de resistência e afirmação¹⁰⁶.

¹⁰³ Idem, idem.

¹⁰⁴ FEITOSA, C. “*Revolução, Revolta e Resistência*”, mimeo, novembro de 2004.

¹⁰⁵ Idem, p.13.

¹⁰⁶ É adequada a imagem dos “muros da política” ao tema da cultura e da arte como via de inclusão, como forma de se obter reconhecimento dentro da cidade, de pertencer a ela.

Deleuze, em palestra de 1987, cujo título é “*O Ato de Criação*”¹⁰⁷, afirma que a criatividade não é uma prerrogativa única da arte. E ainda, o ato de criar – conforme ressalta a leitura de Charles Feitosa:

“(...) pressupõe uma não aceitação do real tal como ele se apresenta, mas também não é a mera imposição da vontade do criador nem a realização simples de um desejo ou prazer, mas antes de tudo é a aceitação de uma certa necessidade.”¹⁰⁸

O tema da necessidade da criação ou, de outra maneira, da criação como produto de uma necessidade e de uma recusa do real se relaciona, desse modo, com o ato de resistência. E como a criação é um ato afirmativo, pode-se dizer que ela é a aceitação de um destino, embora não seja uma submissão. Ainda de acordo com Charles Feitosa, a tese deleuziana é a de que a arte é um ato de resistência em uma sociedade de controle:

“Qual a relação entre arte e resistência? (...) Uma possível tentativa de resposta diz que arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. (...) Existe então uma dimensão artística em todo ato de resistir? Deleuze afirma ‘toda obra de arte não é um ato de resistência, e, no entanto, de uma certa maneira, acaba sendo’. (...) Deleuze aponta para uma intimidade entre resistir e criar artisticamente. Nem todo ato de resistência produz obra de arte, mas arte pode nos dar uma perspectiva sobre a resistência.”¹⁰⁹

Charles Feitosa prossegue, agora recorrendo a Nietzsche que, na *Gaia Ciência*, afirma não existir realidade absoluta para o artista, “nenhum artista tolera o real”, mas, por outro lado, nenhum artista pode abstrair totalmente do real. A criação é ao mesmo tempo exigência e recusa do mundo. A arte recusa o mundo em nome do que lhe falta, mas também o afirma em nome do que ele é (como também descreveu Camus em seu já citado livro, seguindo uma linha nietzschiana de diagnóstico cultural do niilismo). Assim, resistir se assemelha com o criar, pois há no ato de criação um movimento ambíguo de contestação

¹⁰⁷ Tradução de José Marcos Macedo, publicada no caderno *Mais* do jornal *Folha de São Paulo*, em 27/06/1999.

¹⁰⁸ FEITOSA, C., Op. cit., p.10.

¹⁰⁹ Idem, p.12.

e de afirmação “apaixonada” pelo que é. Nesse contexto pode-se dizer que resistir é renunciar à revolução e à revolta, uma forma de dizer sim e não ao mundo, de repetir e diferenciar o mundo e a si mesmo, como (re)define Charles Feitosa. E ainda, em um sentido mais amplo, resistência é a recusa de ser tratado como uma coisa no devir histórico, “mas também é a renúncia à reivindicação de uma liberdade total”¹¹⁰.

Julia Kristeva, em seu livro *Sentido e contra-senso da revolta* – discurso direto que ela proferiu em um curso na Universidade de Paris VII, em 1994-5 -, se propõe a pensar sobre a atualidade política da revolta e o impasse que a caracteriza. “Que revolta hoje?” é o título e a questão principal do seu primeiro capítulo. Nele, a autora, que é lingüista de formação, se debruça sobre a etimologia da palavra “revolta” e distingue dois movimentos semânticos que marcam a evolução do termo.

A primeira orientação semântica implica a noção de movimento. O verbo latim *volvere*, que está na origem de “révolte”, conforme Julia Kristeva explica, era inicialmente bastante afastado da política. Derivam dele as palavras “curva”, “retorno”, “ambiente”, “circuito”. Para a acepção moderna da palavra “revolta” interessa saber que, mantido o sentido latino de “retornar”, ela foi ganhando novas significações, como, por exemplo, uma rejeição da autoridade, a passagem para o inimigo ou a abjuração religiosa.

“O sentido histórico e político da palavra se fixa no século XVII e no início do século XVIII: Voltaire, em *O século de Luís XIV*, emprega ‘révolte’ como ‘guerra civil’, ‘perturbações’, ‘cabala’, ‘guerra’ e ‘revolução’ a propósito da época de Mazarin.

A relação entre ‘révolte’ e ‘revolução’ ainda não está claramente estabelecida, guardando esse último termo suas origens celestes até 1700.”¹¹¹

¹¹⁰ FEITOSA, C., op. cit., p.12.

¹¹¹ KRISTEVA, Julia. *Sentido e contra-senso da revolta*. RJ, Editora Rocco, 2000. P.16.

A outra linha semântica que conduz a evolução da palavra “revolta” implica as noções de tempo e espaço. Do verbo latim *revolvere* deriva “révolution”, usado como termo científico, astronômico e cronológico. Na Idade Média, de acordo com a explanação de Kristeva, “révolution” marca o final de um tempo passado (“révolu”), ela é “realização”, “acontecimento”, “duração completa” (dos sete dias da semana). Aos poucos o significado do termo evolui para “mudança”, “mutação”, e acaba ganhando sentido político.

“A partir de 1550 e durante um século, ele se aplica a outro campo semântico, o da política: desse modo, a ‘revolução do tempo’ resulta na ‘revolução do Estado’. Na segunda metade do século XVII, (...), a palavra vê confirmado seu sentido político de ‘conflito’ ou de transformação social. No século XVIII, ‘révolution’ se precisa e se espalha, sendo freqüente a comparação entre mutação planetária e mutação política.”¹¹²

Ao descrever a evolução do termo “revolta” e mostrar, graças à etimologia, seu caráter polivalente, Julia Kristeva intenciona arrancar dessa palavra o sentido político “por demais estreito” que ela tomou nos dias de hoje e expressa a necessidade de, no contexto atual, se retomar a noção de revolta, com sentido renovado. Para essa autora, repensar a noção de revolta se justifica na medida em que as “democracias pós-industriais e pós-comunistas em que vivemos”¹¹³ criaram um vazio de poder, uma ausência de projeto, uma total desordem. Porém, apesar dessa aparente anarquia da “sociedade da imagem” ou do “espetáculo”, uma nova ordem econômica, normalizadora e “pervertível” regula a chamada “nova ordem mundial”. E dentro dessa “ordem”, o que acontece com o indivíduo, a pessoa singular? Segundo Kristeva, deixamos a era do “sujeito” para entrar na da “pessoa patrimonial”, a subjetividade cedeu lugar à propriedade (do corpo, do patrimônio genético) e ao mercado do corpo.

¹¹² KRISTEVA, Julia. Op.cit. p.17.

¹¹³ Idem, p.19.

Julia Kristeva afirma ainda que a própria noção da cultura como revolta e da arte como revolta está ameaçada pela hegemonia da “cultura-divertimento”, pela “cultura-performance”, “pela cultura-show”. Na tradição europeia, a cultura funcionou como consciência crítica produzindo a dúvida cartesiana, o livre-pensamento das Luzes, a negatividade hegeliana, o pensamento de Marx, o inconsciente de Freud, e ainda, as revoltas formais – da Bauhaus e do surrealismo, de Artaud, de Picasso, entre outros, como exemplifica Kristeva.¹¹⁴

“Os grandes momentos da arte e da cultura no século XX são momentos de revolta formal e metafísica”¹¹⁵

Hoje, porém, diante do fracasso das “ideologias revoltadas”, por um lado, e da enxurrada da cultura-mercadoria, por outro, vive-se um impasse, pois, a possibilidade mesma da cultura depende da resposta que se vai dar a essa situação. A necessidade da cultura-revolta se relaciona com o fato da felicidade só existir ao preço de uma revolta, conforme a psicanálise comunica.

“Nenhum de nós se satisfaz sem enfrentar um obstáculo, uma proibição, uma autoridade, uma lei que nos permita nos avaliar, autônomos e livres. A revolta que se revela acompanhando a experiência íntima de felicidade é parte integrante do princípio do prazer.”¹¹⁶

No plano social, a questão da necessidade da cultura-revolta passa também pelo tema dos excluídos. Para Kristeva, numa sociedade que vive, se desenvolve e não estagna é necessária uma cultura-revolta – é uma questão de urgência. Somente uma experiência de revolta seria capaz, nas suas palavras, “de nos salvar da robotização da humanidade que nos ameaça”¹¹⁷. Pois, o valor das experiências-revoltas reside no fato delas terem o poder de

¹¹⁴ KRISTEVA, J. Op. cit. p.22.

¹¹⁵ Idem, idem.

¹¹⁶ Idem, p.23.

¹¹⁷ Idem, p.24.

resguardar a vida interior subjetiva: “esse espaço psíquico a que se chama ‘alma’ e que é sem dúvida a face oculta, a fonte invisível e indispensável do Belo”¹¹⁸.

Em *A Atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa*, Hans-Georg Gadamer parte da indagação a respeito do que queremos dizer com “arte” e de que falamos como de “arte”. Seu objetivo é repensar o conceito de arte dominante e descobrir os fundamentos antropológicos sobre os quais repousa o fenômeno da arte e a partir dos quais pode-se “elaborar sua nova legitimação”.¹¹⁹

A Estética, conforme demonstra Gadamer, surgiu, como disciplina filosófica, no século XVIII, na era do racionalismo e “recai mais ou menos na liberação do sentido eminente de arte do contexto das habilidades”.¹²⁰ Kant foi o primeiro a reconhecer, na experiência do belo e da arte um questionamento próprio da filosofia. Depois dele não se pode levantar com propósito a questão da serventia do comportamento estético. A partir daí o conceito “arte” ganhou a coloração que lhe consideramos própria, a obra de arte começou a existir por si mesma, desligada de todos os relacionamentos com a vida: a arte tornou-se arte (e nada mais quis ser senão arte). Essa “grande revolução” na arte ocorreu na época moderna e cresceu até o desligamento de todas as tradições de conteúdo imagético e de mensagens compreensíveis¹²¹. Então – Gadamer refaz a sua pergunta - como refletir sobre a arte hoje, em meio às quebras formais da criação artística moderna e ao jogo com todos os conteúdos, abrindo mão da Estética clássica? Para isso, ele sugere um retorno à “experiências humanas mais fundamentais. Qual é base antropológica de nossa experiência

¹¹⁸ KRISTEVA, J. Op. cit. p24.

¹¹⁹ GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa*. RJ, Ed. Tempo Brasileiro, 1985. p. 14.

¹²⁰ Idem, 28.

¹²¹ Idem, p33.

de arte?”¹²² Esta questão ele vai desenvolver com base nos conceitos “jogo, símbolo e festa”.

“(…) o jogo é uma função elementar da vida do homem, de tal sorte que a cultura humana, sem um elemento de jogo é impensável”.¹²³

A noção de jogo implica um constante ir e vir, um movimento que se repete e que não está ligado a uma finalidade última, mas que tem um fim em si mesmo. Gadamer quer tornar visível o elemento lúdico da arte, não apenas de modo negativo, como libertação de objetivos obrigatórios, mas como impulso livre. Na verdade, uma racionalidade livre de objetivos, pois o jogo consiste na repetição, o que significa dizer que há regras impostas pela razão. O fenômeno da repetição presente no jogo demonstra que se quer falar de identidade, de mesmice. Algo é afirmado no jogo.

“A função da representação do jogo é que no final esteja não um algo qualquer, mas aquele movimento de jogo definido e determinado. O jogo, em última instância, é, portanto a auto-representação do movimento do jogo”.¹²⁴

Outro aspecto importante do jogo, conforme assinala Gadamer, é que ele se configura como um fazer comunicativo, na medida em que ele desconhece propriamente a distância entre aquele que joga e aquele que se vê colocado frente ao jogo. Há no jogo algo que *quer dizer algo*, mesmo quando não se trata de algo conceitual, significativo, como objetivo, mas de uma mera lei do movimento ditada por si mesma.

Essa questão interessa a Gadamer pelo que toca a discussão da arte moderna, ou seja, de que forma ela se apresenta como uma tentativa (um desejo) de violar a distância do público frente à obra de arte e da própria questão da obra. Para esse autor é um erro pensar que a unidade da obra significa fechamento frente àquele que se volta para a obra e ao que é

¹²² Idem, 37.

¹²³ id., p.38.

¹²⁴ id, p.39.

alcançado por ela, pois há sempre um espaço de leitura (de construção), que faz parte do jogo. O conceito de obra não está necessariamente ligado aos ideais clássicos de harmonia. O que dá sentido à obra tem a ver com identidade, “é a identidade hermenêutica que contribui para a unidade da obra”.¹²⁵ Essa identificação é uma resposta à exigência proposta pela obra, uma exigência aceita, o parceiro pertence ao jogo (o que também quer dizer que qualquer um num jogo é parceiro). Trata-se sempre de uma reflexão, de uma elaboração mental, seja no confronto com figuras tradicionais da arte ou com a criação moderna.

“A tarefa de construção do jogo reflexivo está como exigência na obra como tal.”¹²⁶

Após analisar o conceito de jogo, Gadamer vai discorrer sobre o significado da palavra *símbolo*. Para os gregos, quer dizer pedaços de recordação, algo com que se reconhece em alguém um antigo conhecido. O autor lembra que a parábola contada no *Banquete* de Platão sobre a esfera partida e a busca pelo pedaço complementar pode ser repensada na experiência do belo no sentido da arte.

“(…) a experiência do simbólico significa que este algo único, este algo especial representa-se como um pedaço do ser que promete completar o algo a ele correspondente, a fim de sanar os efeitos da quebra, curá-lo, de integrá-lo, ou ainda, que o que completa o todo, o outro pedaço quebrado sempre procurado, torna-se nosso fragmento vital.”¹²⁷

Adverte, porém, numa crítica à estética idealista, que esse caráter simbólico da obra de arte não é um “remeter a” ou um “substituir por” da existência. Não há uma exigência de sentido, a obra de arte (ou “produto criado”, como propõe Gadamer), aliás, não é mero suporte de sentido. A representação simbólica que produz arte não precisa de nenhuma dependência determinada de coisas dadas previamente. Aí reside a distinção da arte. A

¹²⁵ id, p.41.

¹²⁶ id., p.45.

¹²⁷ Id.,p.51.

experiência da arte não apenas remete a algo, mas nela está propriamente aquilo a que remete. “A essência do simbólico consiste justamente em que ele não se refere a um alvo significativo que se possa atingir intelectualmente, mas que contém sua significação em si mesmo.”¹²⁸ Diferente de outras realizações humanas produtivas, a arte não serve para nada além do que ela é. A obra de arte significa um “acréscimo de ser”.¹²⁹ Assim, tanto o jogo, quanto o caráter simbólico da arte caracterizam o seu aspecto de autorepresentação, do “ganho em ser”, que uma pessoa vivencia representando-se.

Gadamer aponta também para o fato de que desde o início do século XIX, a chamada Era Moderna, o artista não expressa mais a comunidade, mas, a partir de então, forma sua comunidade através de seu mais íntimo expressar-se a si mesmo. E é essa construção que a arte exige de nós que permite que se diga que ela é a realização de uma coletividade potencial. Esse traço comunicativo da arte, conforme esse autor demonstra, se relaciona com a experiência da festa. Há algo nessa experiência que impede o isolamento, “festa é coletividade e é a representação da própria coletividade, em sua forma acabada.”¹³⁰ Diferente do trabalho que nos separa e nos divide, a festa reúne. E, semelhante à experiência da arte, ninguém sabe dizer exatamente para que. A própria palavra “celebração” abole a concepção de um alvo para o qual se dirigir. O tempo da festa é diferente do tempo “preenchido” ou vazio de atividade, Gadamer o chama de “tempo próprio”. A festa faz parar o tempo, sua estrutura temporal não é a de dispor do tempo, esse caráter calculativo no festejar é como que suspenso. Do mesmo modo, a obra de arte é uma unidade estruturada em si mesma, ela tem sua própria estrutura temporal.

¹²⁸ id, p.58.

¹²⁹ id, p.55.

¹³⁰ id., p.61.

Assim, ao refletir sobre a experiência artística de jovens que vivem no espaço da exclusão deve-se levar em conta que a arte não está ali a serviço de um conteúdo normativo, pedagógico, mas que a própria prática criativa se configura como ato de resistência e afirmação. O caráter lúdico, simbólico e festivo da arte (e particularmente do teatro) aponta para a dimensão reflexiva, comunicativa e de “ganho em ser” dessa atividade. Os benefícios do exercício artístico, conforme sugerem os autores observados, se olhados pela perspectiva da periferia ganham ainda maior importância. O discurso que associa a prática criativa à cidadania se articula com as questões levantadas, tais como, a transformação do indivíduo em sujeito criador (visto que a criação preserva o criador e a arte é o refúgio do sujeito), a aquisição da consciência de si e de ser coletivo, a afirmação de identidade, a busca de sentido e a auto-representação.

Capítulo IV – Conclusão

A reflexão que procuro desenvolver nessa dissertação não tem a intenção de dar conta de todas as questões envolvidas no debate acerca da relação entre projeto social e projeto cultural. A partir da experiência vivida com o grupo de teatro formado por adolescentes no subúrbio da Piedade surgiram diversas indagações que não serão respondidas de forma conclusiva, a minha pretensão é apenas apontar para algumas questões relevantes, tais como os limites, as implicações e as dicotomias relacionadas ao tema.

Portanto, seguindo o caminho aberto pelo capítulo anterior, se por um lado, a arte legitima a si mesma, por ser um ato de resistência e afirmação; por outro lado, não se pode estar alheio à discussão sobre a refuncionalização da arte. Heloisa Buarque de Hollanda na apresentação do livro *Cultura e Desenvolvimento*, que reúne textos dos participantes do seminário homônimo realizado em fins de 2004 no Rio de Janeiro chama atenção para o fato de ocorrer hoje uma significativa alteração na função social da arte e a produção cultural entrar definitivamente no mercado e na economia, tornando-se elemento-chave nos processos de afirmação da cidadania, geração de emprego e inclusão social.

Essa idéia, conforme já se viu, é amplamente desenvolvida por George Yúdice através do conceito-chave de “cultura como recurso”. Ele afirma ainda o fim da dicotomia entre “arte para transcendência” (Adorno) e “arte para fins instrumentais”. Segundo ele, é preciso compreender como a cultura enquanto recurso ganhou legitimidade (e protagonismo nas ações sociais e para o desenvolvimento) baseada na sua utilidade (com um propósito comunitário, social e civil). Em entrevista (já citada) a Heloisa Buarque de Hollanda, ele critica o uso da arte para fins práticos, mas admite ter que pensar de outra

maneira, visto que a arte vai ser usada de qualquer forma, por isso pensar na cultura como recurso significa pensar na gestão, no gerenciamento dos recursos.

“Eu posso ser artista ‘puro’, mas quando eu colocar minha arte em um museu, estarei contribuindo com o orçamento do PIB da cidade. Quando as pessoas pensam em criar um museu, elas justificam o museu pela arte, mas esse museu vai certamente contribuir para a economia da cidade. Então, queira ou não, a arte será sempre um recurso.”¹³¹

Esse, sem dúvida, é um debate voltado para o campo das políticas públicas. Em recente artigo publicado no jornal *O Globo*, a economista e diretora do Centro de Estudos de Políticas Públicas, Beatriz Azeredo, assegura que:

“Organizações como o Afro Reggae, em Vigário Geral, Nós do Morro, do Vidigal, A.M.C., em São João do Meriti, Cia. Étnica do Morro do Andaraí, Orquestra de Cordas da Grota em Niterói, Toca o Bonde em Santa Teresa, e tantas outras, trazem notícias animadoras de jovens que ganham o direito de sonhar e circular, ajudando a redesenhar a geografia desta cidade, fragmentada pela desigualdade e pelo medo.

As boas notícias não vêm apenas do Rio de Janeiro. Experiências dessa natureza nascem em todas as regiões do país, do litoral ao sertão, do rural ao urbano, das grandes às pequenas cidades. (...) Olhar para essas experiências significa compreender que a arte e a cultura oferecem um espaço privilegiado para o jovem se expressar e se organizar, além de exercer um enorme poder de atração, trazendo-o para processos educativos, de construção de identidades, fortalecimento da auto-estima e exercício da cidadania, gerando caminhos para uma inserção diferenciada no mercado de trabalho.”(Caderno Opinião, *O Globo*, 24/04/2006, p.7)

O artigo anuncia inclusive a primeira edição da mostra “Brasil: Juventude Transformando com Arte”, a ser realizada anualmente no Rio de Janeiro, coordenada pelo CEPP, com o apoio de empresas e instituições públicas e privadas, refletindo o crescente interesse e investimento no tema. A mostra inclui apresentações de espetáculos de música, dança, teatro e circo, envolvendo 400 jovens, além de seminários, oficinas e exposições:

¹³¹ George Yúdice em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, na revista virtual “Idiosincrasia”, em 17/08/2005 : <http://portalliterat.terra.com.br> (acessado em 12/03/2006)

“Ao levar para o centro do palco espetáculos de qualidade artística resultantes de projetos sociais, almeja-se chamar a atenção para a riqueza dos processos envolvidos. A garra e o talento desses jovens demonstram que com oportunidades é possível exercer o potencial criativo de cada um, recriar o presente e construir um futuro menos desigual e mais digno para todos.” (Idem)

Assim, o tema da legitimação da arte através do “uso” para fins sociais se reencontra (ou se associa, interage) com o tema da criatividade. O ato criativo em si constitui uma resistência, conforme tentei demonstrar anteriormente. Na definição do seu conceito de “cultura como recurso”, George Yúdice entende que:

“Cultura já não é mais arte. A arte é só a ponta do iceberg da cultura. A verdadeira cultura é a criatividade humana. Esse é um discurso que vem desde a década de 90 e é quase hegemônico. A questão é como dinamizar essa criatividade, viabilizar, para ter uma série de resultados: auto-estima, emprego, fim do racismo. E isso está muito vinculado ao trabalho das ONGs e à cooperação internacional. E a cultura é o lugar onde mais se manifesta essa criatividade. Então, por sua natureza a cultura serve para alavancar a criatividade.”¹³²

A partir daí, pode-se pensar em porque o lugar da cultura é tão fundamental nas questões de transformação e emancipação do sujeito e das coletividades. E, mais ainda, é uma questão de direito. No meu entender, a cultura não deve “servir para” algo, mas servir a si, no sentido de dignificar a vida humana. A cultura deve ser tratada como algo essencial à vida (em todos os lugares, para todos). No entanto - é preciso advertir - as práticas culturais provindas das periferias urbanas e protagonizadas especialmente por jovens têm sido erroneamente traduzidas como ação social capaz de incidir sobre indicadores históricos de desigualdade de forma mágica. Muitas vezes, a cultura é tratada equivocadamente como remédio preventivo e não como uma questão de direito. Nas

¹³² George Yúdice em entrevista a Heloisa Buarque de Hollanda, na revista virtual “Idiosincrasia”, em 17/08/2005 : <http://portalliteral.terra.com.br> (acessado em 12/03/2006)

palavras mais uma vez de G. Yúdice, “somente a cultura não vai necessariamente reduzir a pobreza. A cultura não tem esse poder”. Por outro lado, os projetos sociais com ênfase na cultura e principalmente nas atividades artísticas e criativas que se desenvolvem nas periferias, em lugares de risco social, geram um novo tipo de visibilidade para essas comunidades e criam possibilidades de uma ação afirmativa, de uma inserção no mundo por parte dos jovens envolvidos.

Jailson de Souza e Silva analisa a experiência do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM, no ensaio “Identidade, território e práticas culturais”. Segundo ele, que é um dos fundadores do CEASM, o eixo da representação da favela é a noção de ausência:

“Ela tradicionalmente é definida pelo que *não teria*: um lugar sem infraestrutura urbana – água, luz, esgoto, coleta de lixo; sem arruamento; globalmente miserável; sem ordem; sem lei; sem regras; sem moral, enfim, o caos. Impressiona também a visão homogeneizadora. Localizadas em terrenos elevados ou planos, reunindo centenas ou alguns milhares de moradores, possuindo diferentes equipamentos e mobiliários urbanos, sendo constituída por casas e/ou apartamentos, com diferentes níveis de violência e presença do poder público, com variadas características ambientais, as favelas constituem-se como territórios com paisagens razoavelmente diversificadas. Essa pluralidade é absolutamente ignorada, e não só pelo senso comum, mas também em definições pretensamente técnicas, tais como a do IBGE, por exemplo, que identifica as favelas como subconjunto de um aglomerado subnormal.”¹³³

Nesse sentido, o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré procura quebrar a hegemonia desse olhar e desenvolver de forma articulada (através de redes sociais) ações que levam em conta as singularidades daquela comunidade. O eixo central dessas ações é a oferta de novos produtos culturais e educacionais aos moradores locais, em particular às crianças, adolescentes e jovens. E a idéia é que esses produtos sejam produzidos por eles.

¹³³ IN: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.): *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004. p.74-89.

Há ações no campo da dança, da música, do teatro, do vídeo, dentre outras, tendo sido criada, inclusive, a Casa de Cultura da Maré.

Jailson de Souza de Silva constrói seu discurso com base na afirmação da cultura como possibilidade de caminho para “novos tempos e espaços sociais”. Nessa concepção de cultura que norteia as atividades do CEASM e da Casa de Cultura é possível apontar a interação de três formas de tratamento (entendimento) do termo. Por um lado, ele está relacionado a um processo individual, no qual o indivíduo “culto” possuiria uma “habilidade especial de tratar com maior profundidade e amplitude os fenômenos humanos, em particular os situados no campo da arte, da ciência e da ética”¹³⁴. Por outro, a cultura também se define como o conjunto de traços característicos de uma sociedade, de uma comunidade ou de um grupo particular, garantindo-lhe uma identidade específica, particular. E ainda, a cultura se caracteriza pelo conjunto de práticas que materializam a identidade humana, esse atributo de humanidade, e nos distingue das outras espécies animais. Desse modo, Jailson de Souza e Silva ressalta a maneira pela qual a centralidade humana pode ser concebida a partir dessas três dimensões, vistas de forma indissociável: a singular-individual, a particular-grupal e a genérico-universal.

“Assim, o exercício da cidadania plena demanda que os seres humanos ampliem suas possibilidades subjetivas de apreensão da realidade social nos planos conceitual, estético e ético; exige também um sentimento de pertencimento ao coletivo social e ao gênero humano, de forma tal que as pessoas sintam-se, de forma integrada, cidadãs da Maré, do Rio de Janeiro, do Brasil e do mundo.”¹³⁵

¹³⁴ SILVA, Jailson de Souza e. “Identidade, território e práticas culturais: a experiência do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM” IN: Heloisa Buarque de Hollanda (org.): *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004. p.84.

¹³⁵ Idem, p.85.

E é a cultura que vai ocupar esse lugar onde se torna possível o exercício dessa humanidade, sem a qual não pode haver cidadania. O ideal da cultura passa por essa humanização plena e permanente do ser humano, conforme aponta Souza e Silva, e constitui mesmo uma utopia. A busca de novos caminhos para a vida na *pólis* implica partilhar o acesso à cultura, e é esse tipo de ação que o CEASM tem realizado, sobretudo junto à juventude. Através das diferentes redes socioculturais os jovens criam mecanismos de expressão da subjetividade e têm a possibilidade de articular iniciativas comuns e construir referências para uma inserção social mais abrangente. Nesse “trabalho cultural” levado a cabo pelo CEASM, aparece, digamos assim, o que aquela comunidade possui – ou melhor, é capaz de criar. É um processo no qual se afirmam identidades e se busca reconhecimento dentro do contexto da cidade.

No mesmo seminário *Cultura e Desenvolvimento*, Écio de Salles - coordenador do Programa de Educação do Grupo Afro Reggae – apresenta o cerne do discurso do grupo. Constituído no cenário da favela de Vigário Geral - marcada pela violência, pela (imensa) exclusão social e pela dificuldade de acesso aos benefícios da cidadania e, no entanto, possuidora de “uma força criativa” – o Grupo Cultural Afro Reggae se funda justamente na afirmação dessa riqueza (esse “manancial de talentos”), que contrasta com a noção de ausência que define o espaço da favela. Salles ressalta o fato do grupo, criado no conjunto dos movimentos sociais surgidos na primeira metade da década de 90, compor “um importante e produtivo foco de (...) um contra-discurso e de uma antiestética”¹³⁶, porém, como ele também aponta, é preciso não perder de vista que esses projetos não têm como

¹³⁶ SALLES, Écio de. “Culturas transitivas” IN: *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004. p.97.

substituir a revisão das políticas públicas e muitas vezes correm o risco de neutralizar as necessidades de superação dos obstáculos impostos por uma sociedade desigual.

Assim, se por um lado, a mobilização dos movimentos sociais ainda não foi capaz de se estruturar como processo – conforme a análise de Ecio de Salles –, por outro, esses projetos trazem uma contribuição decisiva para o debate acerca da exclusão social e cultural e das possibilidades de transformação. E, talvez o mais importante, o agenciamento posto em curso por iniciativas como a do Afro Reggae e similares trazem para o primeiro plano o discurso da favela, ou pelo menos, o discurso legitimado por ela, ajudando dessa forma, a se repensar positivamente o lugar da favela na cidade. Segundo Salles, ações culturais que associam cultura e inclusão cidadã nas periferias têm posto em cena “um interessante e produtivo processo de resistência”. A idéia de resistência é revestida de um novo sentido, já que se manifesta como potência afirmativa, o que torna a noção mesma de resistência comparável a um procedimento de “re-existência”¹³⁷.

Desse modo, as atuações desses grupos trazem consigo um potencial transformador, conforme descreve Salles num trecho que revela de forma clara a justificativa do seu projeto:

“(...) a atividade do Grupo Cultural Afro Reggae e dos demais grupos (...) atua como antídotos espetaculares contra a imobilidade (...), abrindo perspectiva para (...) um movimento contínuo de desterritorialização e reterritorialização que termine por mover um produtivo e potente processo de integração social, capaz de, quem sabe, criar as condições para que sua atuação se converta em processo, mudando efetivamente, num prazo que não podemos prever, as nossas condições sociais, políticas, culturais e outras mais.”¹³⁸

¹³⁷ Idem, p.99.

¹³⁸ Idem, p.100-101.

Nesse sentido, a noção de “transitividade” proposta por Ecio de Salles se aplica a esses movimentos socioculturais, por eles serem movidos por um desejo de estabelecer um diálogo com a sociedade e por implicarem a idéia de trânsito:

“As culturas transitivas seriam aquelas capazes de situar-se nas fronteiras, de falar desse lugar e aí se dedicar à tarefa de desfazer muros, construir pontes.”¹³⁹

A partir daí, penso ser importante assinalar no discurso do Afro Reggae, cuja influência incide sobre diversas iniciativas, o ressurgimento de uma utopia que se revela numa “espécie de sentimento íntimo, balizado primeiro pela consciência de que o mundo em que vivemos não nos serve; depois pela força e vontade de transformá-lo e, por último, mas não menos importante, pela certeza de que é possível fazê-lo.”¹⁴⁰ A utopia se associa a essa resistência, esse desejo de transformação ou revolta afirmativa, que o ato criativo constitui e que é parte (de direito) da vida humana.

A jornalista Marta Porto, em seu artigo “Cultura para o desenvolvimento: um desafio de todos”, aponta para os aspectos inovadores dos movimentos civis e comunitários emergentes, como os da juventude das grandes periferias urbanas, que vem fazendo com que se repense o papel desempenhado pela cultura na vida política. Segundo Koichiro Matsuura, na abertura do Informe Mundial de Cultura 2000-2001, quando era Secretário Geral da Unesco – citado por ela:

“Um acesso desigual aos meios de expressão cultural, novos ou tradicionais, implica não somente uma negação do reconhecimento cultural, mas algo que afeta seriamente o sentimento de pertencimento de indivíduos e comunidades à sociedade do conhecimento, ou a sua exclusão dela. A cultura possui laços múltiplos e complexos com o conhecimento. A transformação da informação em conhecimento é um ato cultural, como é o uso a que se destina todo o

¹³⁹ Id., p.101.

¹⁴⁰ Id., p.102.

conhecimento. Um mundo autenticamente rico em conhecimento há de ser um mundo culturalmente diverso.”¹⁴¹

Dessa maneira, o acesso à cultura é um ato consciente que exige inserção coletiva e política de todos os cidadãos e também um ambiente comunitário e político favorável à inserção cultural do indivíduo e de grupos. Marta Porto faz uma crítica à maneira como o processo de democratização brasileira não aprofundou o debate sobre o papel da política cultural e como, por outro lado, a produção cultural se manteve longe das questões políticas, tendo inclusive contribuído pouco para as discussões sobre o desenvolvimento democrático do país.

“Como em nenhuma outra área, a cultura do privilégio, da ausência de preocupação com os movimentos sociais e culturais de fora do que tradicionalmente se denomina ‘produção cultural’ esteve tão presente como na configuração das políticas culturais brasileiras.”¹⁴²

Os interesses privados prevalecem sobre as necessidades de um corpo social a quem se nega o direito de emancipação cultural e visibilidade pública. Qual o real valor que se dá à cultura, entendida como a experiência humana da busca do conhecimento, do auto-aprimoramento, do sentido de pertencimento e da capacidade de trocar simbolicamente? Porém desde a década de 90, quando os projetos culturais que buscam dar visibilidade às periferias começaram a ganhar força e importância, a agenda política para enfrentar o desafio do desenvolvimento não pode - como afirma Marta Porto - deixar de considerar a centralidade da cultura e das políticas culturais no processo de repaginação da democracia brasileira. As políticas públicas, no entanto, ainda não absorveram o exemplo desses movimentos culturais que tem renovado o conjunto das práticas sociais e a ocupação do

¹⁴¹ PORTO, Marta. “Cultura para o desenvolvimento: um desafio de todos” IN: Heloisa Buarque de Hollanda (org.): *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004. p.105-106.

¹⁴² PORTO, Marta: Op. cit., p.108.

espaço público. Mantém-se o traço da invisibilidade e do não reconhecimento do dever da democracia de incorporar o respeito às diferenças, o respeito à diversidade e ao pluralismo cultural.

Assim, o que deveria ser um direito assegurado pela sociedade – o acesso à cultura – passa a ser financiado não como extensão dos direitos culturais numa democracia, mas como remédio para a ação social mais ingênua: disputar jovens com o tráfico. Os discursos das empresas e do Estado estão repletos de referências à cultura como remédio preventivo para jovens moradores de áreas populares e essa retórica oficial esvazia o caráter político e reivindicatório, a ação transformadora desses movimentos culturais.

“(...) enquanto olharmos a ação cultural esvaziada do seu potencial político transformador, aproximando-a do assistencialismo, a tarefa de universalizar o acesso à cultura, de ampliar a representatividade dos atores e das práticas no campo político e simbólico do universo cultural estará incompleta.”¹⁴³

Conforme Marta Porto assinala, é preciso investir em projetos comunitários porque todos, sem distinção, têm o direito de se expressar artisticamente, de ter acesso a livros, às artes, à vida cultural, suplantando a idéia de que a cultura deve estar a serviço de algo, da prevenção ou da assistência social. As políticas culturais, nesse sentido, devem assegurar o reconhecimento e a visibilidade das diversas práticas culturais, focalizando-as como capital cultural relevante ao desenvolvimento sustentável do país.

Creio, portanto, que a reflexão a respeito de uma experiência de teatro com jovens habitantes do subúrbio pobre da cidade passa necessariamente pela discussão que envolve a questão da inserção cultural, dos direitos culturais. Do início da minha prática no Programa Horizontes Culturais ao fim dessa análise, é interessante poder olhar de fora e detectar nessa ação singular todo um movimento de idéias coletivo. É preciso, porém, discernir as

¹⁴³ PORTO, M. Op. cit., p.112.

iniciativas do terceiro setor daquelas que fazem parte das políticas públicas, que se distinguem também de iniciativas privadas e que são diferentes de ações que surgem de dentro de comunidades. Em comum, o fato de essas agências procurarem uma resposta aos problemas de exclusão e desigualdade social no Brasil, através do exercício da arte, do acesso à cultura. E ter acesso significa poder se apossar, transformar, refletir (sobre) e, acima de tudo, produzir cultura. Outra observação importante é que quando o artista se dedica às comunidades, a afirmação de estar fazendo arte (e que não deve ser julgada de acordo com critérios de eficácia) não elimina, no entanto, as interrogações sobre o que ele está fazendo exatamente - conforme George Yúdice chama atenção¹⁴⁴.

É interessante tentar entender, por outro lado, mesmo que de forma incipiente, o que mudou dos anos 60 até hoje no que concerne a iniciativas que buscam dar voz aos excluídos e que têm em comum a construção de projetos de sociedade e são movidas por um tipo de revolta. Em primeiro lugar, a questão do “popular” se coloca de maneira diferente: a noção do “nacional-popular” deu lugar a uma idéia de multiculturalidade democrática. Nos anos 60, grupos de jovens de classe média, em geral estudantes, se articulam – como os CPCs da Une – em torno da dimensão política para trazer o novo, para incorporar o “povo” (essa categoria tão abstrata) à cena brasileira. Acredita-se que a política tem o poder de mudar a cultura. A partir dos anos 80, a efervescência do diferente começa a nascer em outros espaços sociais. E nos 90, grupos formados por jovens das periferias se articulam em torno da dimensão cultural – a cultura muda a política. Esses novos agentes de transformação além de buscar ampliar a representatividade dos setores periféricos e de suas práticas na *pólis* têm revelado um olhar que vem de dentro da periferia

¹⁴⁴ YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004. p.437.

que constitui uma fonte de renovação para a cultura da cidade. O cineasta Carlos Diegues, em recente artigo no jornal significativamente intitulado “Agora por eles mesmos”, chama atenção para algo novo que começa a despontar no horizonte do cinema brasileiro, por exemplo, a partir das iniciativas da Cufa (Central Única das Favelas), do Nós do Morro, sediado no Vidigal e de outros grupos culturais da Cidade de Deus, da Maré, de Vigário Geral, da Rocinha, dentre outros, que vêm trabalhando em equipes regulares de produção cinematográfica:

“(…) Agora começa a se manifestar, entre nós, um elemento novo e único que não tem mais a ver apenas com a técnica, a ética e a estética cinematográficas, mas com o próprio sentido humano de estar no mundo.

(…) Essas novas tecnologias digitais exercem hoje o mesmo papel que a invenção da imprensa no renascimento, produzindo uma espécie de “alfabetização audiovisual” de multidões, a difusão acelerada de uma nova forma de conhecer o mundo.

(…) Mais importante do que isso, (esses grupos culturais) estão produzindo, por sua própria conta, um número cada vez maior de filmes sobre eles mesmos, registros documentais ou ficcionais de suas próprias vidas e da vida em suas comunidades.

(…) Em todos os sentidos, uma espécie de ‘cinema de periferia’, (surge) nas franjas do injusto e tortuoso desenho da sociedade brasileira.

(…) Um cinema instantâneo, sem centro e sem controle, com o sentimento trágico do artista diante desse mundo, mas sem o pessimismo chique do intelectual aristocrático, da banda ‘cool’ da nossa academia.

O conjunto desses filmes será, muito em breve, um novo e inevitável ponto de referência no cinema brasileiro contemporâneo. Para que isso aconteça mais rapidamente, é preciso chamar a atenção dos poderes públicos e dos interesses privados para essa produção, tirá-la do gueto e integrá-la cultural e economicamente ao conjunto do cinema brasileiro, sem demagogia e sem olhar piedoso. Não é de paternalismo usurpador que esses cineastas precisam, mas de solidariedade e oportunidade. E, da parte deles, deve-se exigir sempre, como de qualquer outra produção artística, em qualquer outra circunstância, sinceridade e qualidade em suas obras.

Fui diretor de um dos episódios de “Cinco vezes favela”, filme produzido pela UNE, em 1961, um olhar crítico de cinco jovens cineastas, universitários de classe média indignados com a miséria da condição humana naquelas comunidades (imagine só, já se passaram 45 anos e tudo continua a piorar!). Naquele momento, essa era uma experiência rara; mas hoje se filma cada vez mais por ali – são muitas vezes favela, agora por eles mesmos. Essa será a próxima grande novidade do cinema brasileiro e certamente influirá em seu destino.” (Segundo Caderno, *O Globo*, 12/09/2005, p.2)

Para concluir, importa ressaltar também o vigor com o qual está posta a questão do reconhecimento na ação que busca ampliar a autocompreensão cultural da nossa sociedade. Trata-se, sem dúvida, de uma luta por visibilidade, reconhecimento, construção social da identidade pessoal e coletiva contra a despossessão e a exclusão.

Para Axel Honneth - em "*Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*" -, é possível ver nas diversas lutas por reconhecimento uma força moral que impulsiona desenvolvimentos sociais. Em sua teoria do reconhecimento interessam-lhe os conflitos que nascem de uma experiência de desrespeito social, de um ataque à identidade pessoal ou coletiva, capaz de suscitar uma ação que procure restaurar relações de reconhecimento mútuo ou desenvolvê-las num nível evolutivo superior, conforme assinala Marcos Nobre na apresentação do livro.¹⁴⁵

Honneth analisa a formação da identidade do indivíduo através da distinção de padrões de reconhecimento intersubjetivo. São eles o amor, o direito e a solidariedade: dimensões distintas, mas interligadas. A esfera emotiva permite ao indivíduo uma confiança em si mesmo, um auto-respeito, uma capacidade de estar sozinho, indispensáveis para os seus projetos de realização pessoal. Segundo ele, quando se fala do reconhecimento como um elemento constitutivo do amor, entende-se essa experiência como uma afirmação de autonomia, acompanhada ou mesmo amparada pela dedicação do outro.

“Contudo, embora seja inerente ao amor um elemento necessário de particularismo moral, Hegel fez bem em supor nele o cerne estrutural de toda eticidade: só aquela ligação simbioticamente alimentada, que surge da

¹⁴⁵ IN: HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo, editora 34, 2003. p.18.

delimitação reciprocamente querida, cria a medida de autoconfiança individual, que é a base indispensável para a participação autônoma na vida pública.”¹⁴⁶

Para o direito, Honneth afirma uma relação semelhante na circunstância de que só podemos chegar a uma compreensão de nós mesmos como portadores de direitos quando possuímos, inversamente, um saber sobre quais obrigações temos de observar em face do outro. Um “outro generalizado”, que nos ensina a reconhecer os outros membros da coletividade como portadores de direitos. Entender-se como pessoa de direito, assim, significa estar seguro do cumprimento social de algumas de nossas pretensões. Desse modo, a relação jurídica é uma forma de reconhecimento recíproco. Nessa esfera jurídico-moral, o indivíduo é reconhecido como autônomo e moralmente imputável, desenvolvendo dessa maneira uma relação de auto-respeito. Nas suas palavras:

“A institucionalização dos direitos civis de liberdade inaugurou como que um processo de inovação permanente, o qual iria gerar no mínimo duas novas classes de direitos subjetivos, porque se mostrou repetidas vezes na seqüência histórica, sob a pressão de grupos desfavorecidos, que ainda não havia sido dada a todos os implicados a condição necessária para a participação igual num acordo racional: para poder agir como uma pessoa moralmente imputável, o indivíduo não precisa somente da proteção jurídica contra interferências em sua esfera de liberdade, mas também da possibilidade juridicamente assegurada de participação no processo público de formação da vontade, da qual ele faz uso, porém, somente quando lhe compete ao mesmo tempo um certo nível de vida. Por isso, nos últimos séculos, em unidade com os enriquecimentos que experimenta o *status* jurídico do cidadão individual, foi-se ampliando também o conjunto de todas as capacidades que caracterizam o ser humano constitutivamente como pessoa .”¹⁴⁷

Assim, o indivíduo obtém a possibilidade de conceber sua ação no mundo como uma manifestação da própria autonomia, respeitada por todos os outros, mediante a experiência do reconhecimento jurídico. Nela, o sujeito é capaz de se considerar uma

¹⁴⁶ HONNETH, A. Op. cit., p.178.

¹⁴⁷ Idem, p.192-193.

pessoa que partilha com todos os outros membros de sua coletividade as propriedades que capacitam a participação numa formação discursiva da vontade.

Na esfera jurídica, assim como na esfera da estima social, a luta por reconhecimento ganha contornos de um conflito social: a privação de direitos e a degradação de formas de vida criam, de acordo com Axel Honneth, uma tensão moral capaz de suscitar movimentos sociais.

A estima social permite aos sujeitos humanos “referir-se positivamente a suas propriedades e capacidades concretas”¹⁴⁸. Essas “propriedades” compõem a bagagem particular de cada um, com a qual nos diferenciamos e nos relacionamos com o outro. Essa forma de reconhecimento requer uma mediação operada no nível social “por um quadro de orientações simbolicamente articulado, mas sempre aberto e poroso, no qual se formulam os valores e os objetivos éticos, cujo todo constitui a autocompreensão cultural de uma sociedade”¹⁴⁹.

“A autocompreensão cultural de uma sociedade predetermina os critérios pelos quais se orienta a estima social das pessoas, já que suas capacidades e realizações são julgadas intersubjetivamente, conforme a medida em que cooperaram na implementação de valores culturalmente definidos; nesse sentido, essa forma de reconhecimento recíproco está ligada também à pressuposição de um contexto de vida social cujos membros constituem uma comunidade de valores mediante a orientação por concepções de objetivos comuns.”¹⁵⁰

Assim, a estima social é determinada por concepções de objetivos éticos que predominam numa sociedade, o que varia historicamente. Em sociedades articuladas em estamentos, a honra mede a reputação social da aristocracia, o conceito de dignidade humana só se institui no limiar da modernidade a partir da luta empreendida pela burguesia

¹⁴⁸ Idem, p.198.

¹⁴⁹ Idem, p.200.

¹⁵⁰ Id, idem.

para assegurar ao indivíduo que o seu valor fosse medido pelas suas propriedades e capacidades particulares. Desse modo, nas sociedades modernas, as relações de estima social ficam sujeitas a uma luta permanente na qual os diversos grupos procuram aumentar, com os meios da força simbólica o valor das capacidades associadas ao seu modo de vida, ou seja, seu prestígio social e, portanto –como mostra Pierre Bourdieu – sua posição no poder¹⁵¹.

Nesse sentido, como esclarece Axel Honneth, quanto mais os movimentos sociais conseguem chamar a atenção da esfera pública para a importância negligenciada das propriedades e capacidades representadas por eles de modo coletivo, mais existe para eles a possibilidade de elevar na sociedade o valor social de seus membros. Logo, a luta por reconhecimento passa pela questão da (busca por) visibilidade.

E ainda: a experiência da estima social caminha junto com um sentimento de orgulho de grupo, de pertencimento a um grupo social que está em condições de realizações comuns (e cujo valor para a sociedade é reconhecido por todos seus demais membros), uma confiança emotiva nas capacidades individuais e coletivas. As relações solidárias se estabelecem, pois todo membro do grupo se sabe estimado por todos os outros na mesma medida¹⁵². Segundo Honneth, essa espécie de “auto-realização prática” corresponde ao que se chama de “auto-estima”, “sentimento do próprio valor” - categoria que corre em paralelo com os conceitos de “autoconfiança” e “auto-respeito”. Desse modo, a solidariedade está ligada ao pressuposto de relações sociais de estima simétrica entre sujeitos (individualizados e autônomos); estimar-se simetricamente nesse sentido “significa

¹⁵¹ Citado por HONNETH, A., Op. cit., p.207.

¹⁵² Honneth entende o conceito de “solidariedade” como “uma espécie de relação interativa em que os sujeitos tomam interesse reciprocamente por seus modos distintos de vida, já que eles se estimam entre si de maneira simétrica”. IN: Op. cit., p.209.

considerar-se reciprocamente à luz de valores que fazem as capacidades e as propriedades do respectivo outro aparecer como significativas para a práxis comum.”¹⁵³ E essa simetria diz respeito ao fato de todo sujeito receber a chance, sem graduações coletivas, de experimentar a si mesmo, em suas próprias realizações e capacidades, como valioso para a sociedade.

Portanto, a reflexão sobre a minha experiência com um grupo de teatro com jovens da periferia dentro do contexto da proposta de inúmeras iniciativas similares implica necessariamente pensar em como o campo da cultura, da atividade artístico-criativa é um dos espaços onde se trava essa luta por reconhecimento, essa resistência. A atividade de três anos do Grupo França, que coordenei, me fez ver na prática o poder que o teatro, no caso, tem de criar condições de instrumentalizar os indivíduos para essa “batalha”.

A título de ilustração, transcrevo a carta de uma aluna das oficinas, Ingrid, na verdade, uma das líderes do grupo de teatro da Escola Municipal França, fomentado pelo Programa Horizontes Culturais. O e-mail foi enviado em setembro de 2004, isto é, quase um ano após o fim das atividades do Programa com aquele grupo e revela uma jovem de quinze anos, moradora de um subúrbio da Zona Norte do Rio de Janeiro, bastante disposta a lutar por um reconhecimento, a conquistar um postura não periférica no rumo de sua vida:

“**Assunto:** Como uma obrigação, um desejo...

MARINA,
PASSEI O INÍCIO DO ANO TENDO IDÉIAS DE TEMAS PARA
MONTARMOS, O GRUPO FRANÇA, UMA PEÇA QUE FICASSE MAIS
UMA VEZ MARCADA EM MEU CORAÇÃO E EM MINHA MEMÓRIA.
RECEBI A NOTÍCIA DE QUE NÃO TERIA MAIS TEATRO...FIQUEI
TRISTE E UM POUCO DESOLADA PENSANDO QUE NUNCA MAIS
PARTICIPARIA DESSA MAGIA DE REPRESENTAR A VIDA REAL OU
IMAGINÁRIA...DE NUNCA MAIS SABOREAR DAS COXIAS...ESTAVA
DESISTINDO DOS MEUS SONHOS...

¹⁵³ Idem, p.210.

PAREI, PENSEI E CONCLUIR QUE NÃO É ESSE OBSTÁCULO QUE A VIDA COLOCA EM NOSSOS CAMINHOS PARA TESTAR NOSSA FORÇA E DETERMINAÇÃO...DECIDI QUE NUNCA VOU DESISTIR, E SE ALGUÉM, OU MELHOR, NINGUÉM ME RECONHECER COMO ATRIZ, SÓ VAI SER UM ESTÍMULO PARA CONTINUAR... ENFIM, HOJE ESTOU TENTANDO NÃO ME AFASTAR DOS PALCOS, MINHA PAIXÃO...E VOU FAZER O QUE FOR POSSÍVEL PARA APRESENTARMOS " O FLICTS " .”

Esse relato, assim como vários outros que ouvi, me faz renovar os meus vínculos com o teatro, acreditando no seu potencial transformador. O teatro é uma arte coletiva, que adquire quanto mais qualidade tanto mais for criada por sujeitos pensantes, senhores de seu potencial criativo, prontos a estabelecer uma celebração, uma comunhão com o seu público. O teatro é um espaço onde se pode interpretar, interpelar, construir mundos.

Nesse sentido, a prática teatral pode ser palco da expressão das identidades culturais periféricas, que longe de serem tratadas com qualquer desdém assistencialista, devem ser vistas (reconhecidas) como uma possibilidade de renovação da cultura da cidade. E no campo de batalha da cultura a luta por hegemonia se trava subvertendo cânones, reequilibrando as forças de relacionamento, influência e antagonismo em jogo.

Para finalizar, reproduzo a crítica de Luiz Camillo Osório a respeito das exposições “Arte Américas” e “Estética da Periferia”, publicada em agosto de 2005, comparando-as. Se a primeira se mostra uma exposição artificial, sem vida e até arbitrária, a “Estética da Periferia” é vibrante, cheia de vitalidade e pulsação criativa, e à margem dos cânones oficiais:

“O que vemos nessas produções da periferia é uma criatividade genuína e plural. São focos de resistência à alienação que sempre prolifera a partir da exclusão e da desigualdade. O museu, neste aspecto, tem que saber mostrar essa diversidade, sem banalizá-la, sem torná-la mero apelo populista. Este é o maior mérito desta exposição, ela não quer representar nem estetizar a pobreza, mas apostar na capacidade de transformação que nasce do contato e da inserção, não condescendentes, de formas de ver, de falar e sentir marginalizadas. A riqueza de materiais, cores, texturas, enfim, o universo plural da ‘Periferia’ dá um

banho na Arte fria das Américas.” (“A periferia vibra; artificialidade das Américas” IN: Segundo Caderno, *O Globo*, 30/08/2005, p.8.)

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVAY, Miriam (coord.): *Escolas de Paz*. Brasília, Edições Unesco, 2001.
- AMARAL, Luiz Eduardo Franco. *Vozes da Favela – representações da favela em Carolina de Jesus, Paulo Lins e Luiz Paulo Corrêa e Castro*. Dissertação de mestrado, Rio de Janeiro, PUC, Pós-graduação em Letras, 2003.
- ANDERSON, B. *Nação e Consciência Nacional*. São Paula, Ed. Ática, 1989.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: A busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2003.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte, ed. UFMG, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1982.
- _____ (org.). *A Miséria do Mundo*. Petrópolis, RJ, Vozes, 1997.
- CAMUS, Albert. *O Homem Revoltado*. RJ, Ed. Record, 1996.
- CANCLINI, N.G. . *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo, Edusp, 1997.
- _____ . *Consumidores e Cidadãos: Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 4ª. ed., 1999.
- CARASSO, Jean-Gabriel (org.). *L'éducation artistique: un nouvel enjeu pour les collectivités territoriales*. Actes du Séminaire d'Angers, 2002.
- CASTRO, Mary Garcia. *Cultivando Vida, Desarmando Violências: Experiências em Educação, Cultura, Lazer, Esporte e Cidadania com Jovens em situação de Pobreza*. Brasília, UNESCO, 2001.

CASTRO, Mary Garcia. “*Identidades, Alteridades, Latinidades*” e “*Palavras em busca de corpos e terras: identidade, identificação, políticas de identidade – leituras de esquerdas*” IN: Caderno CRH, Universidade Federal da Bahia, Salvador, n. 32, jan./jun. 2000.

CASTRO, Mary Garcia e ABRAMOVAY, Miriam. “Cultura, identidades e cidadania: Experiências com adolescentes em situação de risco”, IN: *Jovens acontecendo na trilha das políticas públicas*. Vol. 2, Brasília, Comissão Nacional de População e Desenvolvimento – CNPD, 1998.

DIDIER, Adriana Rodrigues. *A Educação Musical na História de Vida dos Professores: O Caso Horizontes Culturais*. Rio de Janeiro, Universidade do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes, Dissertação de Mestrado em Música, 2003, mimeo.

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1977.

_____. *Théâtres : Essais*. Éditions du Seuil, 1986.

FEITOSA, Charles. “*Revolução, Revolta e Resistência*”. Mimeo, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *A Atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa*. RJ, Ed. Tempo Brasileiro, 1985.

GEERTZ, Clifford. “Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura” In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*, Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A editora, 7ª. Edição, 2003.

_____. “Whose Heritage? Um-settling ‘The Heritage’, Re-imagining the Post-nation” IN: *Third Text: critical perspectives on contemporary art & culture*. London, winter 1999-2000.

HERITAGE, Paul. *Mudança de cena – o uso do teatro no desenvolvimento social*. Rio de Janeiro, British Council, 2000. (Edição de depoimentos da Conferência).

HERITAGE, P. e CORDEIRO, Paula. *Mudança de cena II – O Teatro construindo cidadania*. Recife, Companhia Editora Pernambuco, 2001.(Edição de depoimentos da Conferência).

HONNETH, Axel. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo, editora 34, 2003.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1999.

_____. *A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis, Ed. Vozes, 2001.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo, Ed. Ática, 1996.

JOHNSTONE, Keith. *Impro for Storytellers*. Londres, Routledge, 1999.

_____. *Impro: Improvisation and the Theatre*. Theatre Arts Books, 1988.

KANT, Immanuel. “Crítica do Juízo” IN: *Os Pensadores*, SP, Abril Cultural, 1980.

KOUDELA, Ingrid D.. *Texto e Jogo: Uma didática brechtiana*. S.P., Perspectiva, 1999.

KRISTEVA, Júlia. *Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I*. Rio de Janeiro, Ed. Rocco, 2000.

MACCARTHY, Julie e GALVÃO, Karla. *Um recurso para o teatro, participação e desenvolvimento*. Recife, Projeto ARTPAD, 2001.

- MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. *Técnicas de Pesquisa*. RJ, Atlas, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. SP, Cia das Letras, 2003.
- _____. *Humano, demasiado humano*. SP, Cia. das Letras, 2000.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1999.
- _____. *Le Théâtre au Croisement des Cultures*. J. Corti, Paris, 1990.
- _____. *A Análise dos Espetáculos*. S.P., Ed. Perspectiva, 2003.
- POLAR, Cornejo. *O Condor Voa: Literatura e cultura latino-americanas*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2000.
- PORTO, Marta. “Cultura para o desenvolvimento: um desafio de todos” IN: Heloisa Buarque de Hollanda (org.): *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004.
- REIS, Leticia Isnard. *Usina de Prata da Casa: Um estudo sobre o uso do teatro em projetos sociais*. RJ, Dissertação de mestrado defendida no Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, 2001, mimeo.
- RESENDE, Beatriz. *Apontamentos de crítica cultural*. Rio de Janeiro, Aeroplano/DNL, 2002.
- RESENDE, Beatriz. “A cidade, a literatura e a tragédia” IN: site do Programa Avançado de Cultura Contemporânea: www.pacc.ufrj.br/beatriz
- ROSOLEM, Sylvia R. M. *O Foco Fugaz: Estudos Culturais e Escola*. Rio de Janeiro, UFRJ, Faculdade de Letras, tese de Doutorado em Ciência da Literatura, 2002, mimeo.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral: 1880 – 1980*. Rio de

- Janeiro, Zahar, 2ª. ed., 1998.
- _____. *A Arte do Ator*. R.J., Jorge Zahar Editor, 2ª. ed., 1990.
- SAID, Edward W.. *Orientalismo*. S.P., Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Cultura e Imperialismo* S.P., Cia. Das Letras, 1993.
- SALLES, Écio de. “Culturas transitivas” IN: *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. “Entre Próspero e Caliban – colonialismo, pré-colonialismo e interidentidade” IN: Heloisa Buarque de Hollanda (org.): *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004.
- SILVA, Jailson de Souza e. “Identidade, território e práticas culturais: a experiência do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM” IN: Heloisa Buarque de Hollanda (org.): *Cultura e Desenvolvimento*. Rio de Janeiro, Ed. Aeroplano, 2004.
- SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la Culture et autres essais*. Paris, Editions Rivages, 1988.
- SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 3ª. ed., 1992.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. RJ, Jorge Zahar Editor, 2004.
- VIALA, Alain. *Du Théâtre*. IN: VIALA, Alain(dir.). *Le théâtre em France des origines à nos jours*. Paris, P.U.F., 1997.
- WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. 2ª.ed., São Paulo, Paz e terra, 2000.
- _____. *Tragédia Moderna*. São Paulo, Cosac e Naify, 2002.
- YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2004.

ANEXOS

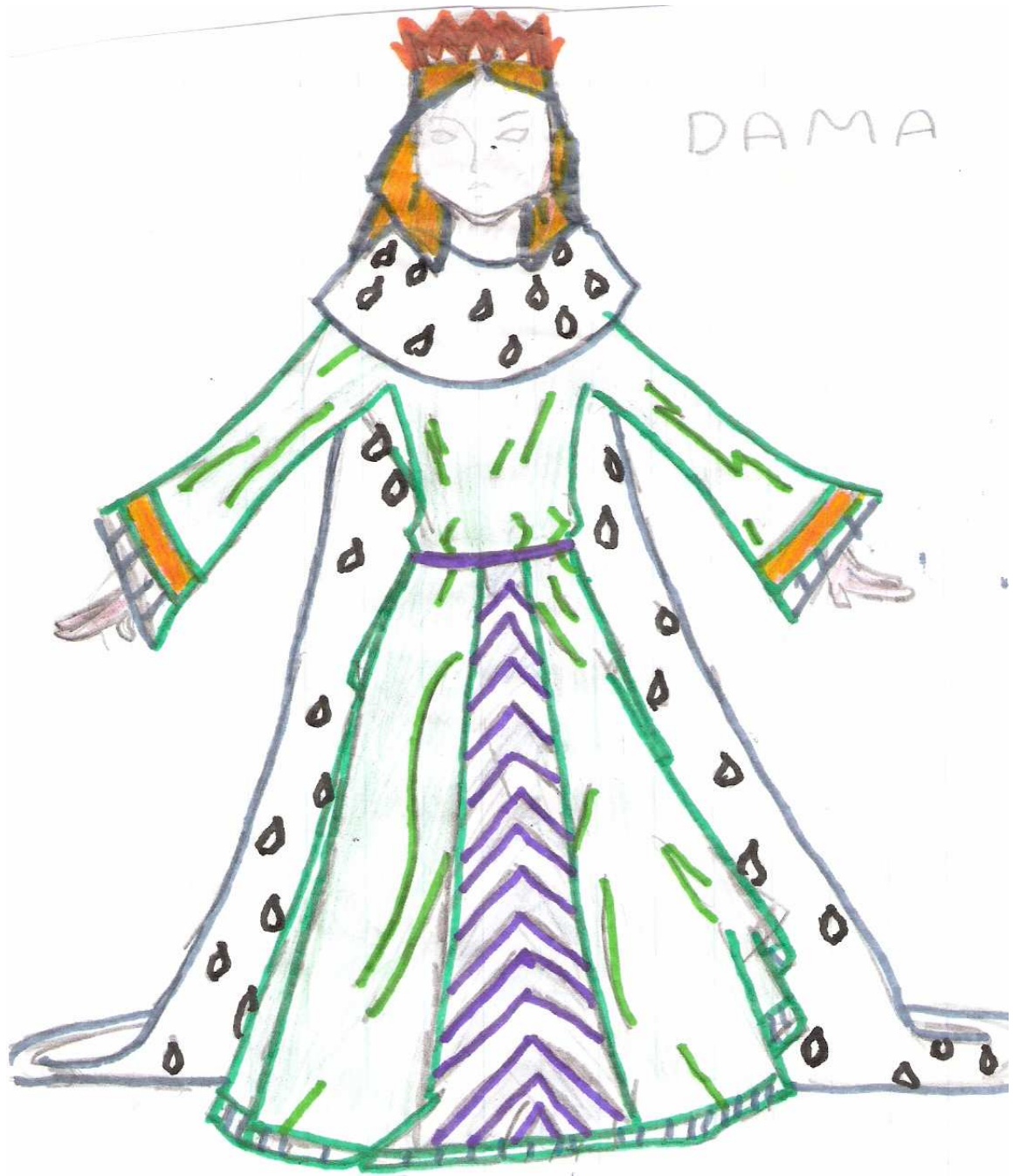
I – A Experiência com o Grupo de Teatro Amador da Escola Municipal França

Anexo 1 – Lista de presença de alunos (novembro/ 2002)

| TURMA DE TEATRO | | | | | | | | | |
|-------------------------------|-------|--|--|--|--|--|--|--|--|
| Nome do aluno | Turma | | | | | | | | |
| Daniel Fernando Ferreira | RM2 | | | | | | | | |
| Sidnei Francisco | RM2 | | | | | | | | |
| Kamila Soares de Oliveira | RM2 | | | | | | | | |
| Paula Patrycia da Cruz Silva | RM2 | | | | | | | | |
| Marcos Vinícius S. dos Santos | CE/DA | | | | | | | | |
| David Andrade Vasconcelos | CE/DA | | | | | | | | |
| Carlos Jeferson Braz | CE/DA | | | | | | | | |
| Felipe Silva Ferreira | 1201 | | | | | | | | |
| Daiane Carvalho de Santana | 303 | | | | | | | | |
| Sérgio ferreira dos Santos | 401 | | | | | | | | |
| Rômulo Barros de Mattos | 501 | | | | | | | | |
| Willian Souza Rocha | 501 | | | | | | | | |
| Gabriella Mouta da Costa | 501 | | | | | | | | |
| Jessica Evangelista Tomaz | 501 | | | | | | | | |
| Juliana Fernandes do Carmo | 501 | | | | | | | | |
| Kariny da Silva Barbosa | 501 | | | | | | | | |
| Laize Evangelista Veras | 501 | | | | | | | | |
| Vinícius Francisco da Silva | 501 | | | | | | | | |
| Juliane Souza Dantas | 501 | | | | | | | | |
| Luana Dias Bicaco | 501 | | | | | | | | |
| Luana Carolina P. da S. Dias | 503 | | | | | | | | |
| Maicon Henrique Souza Rocha | 601 | | | | | | | | |
| Rodrigo de Moura Wagner | 601 | | | | | | | | |
| Ana Carolina S. da S. Lemos | 601 | | | | | | | | |
| Camila da Costa Carvalho | 601 | | | | | | | | |
| Hanna Gomes Ramos | 601 | | | | | | | | |
| Ingrid Oliveira da Costa | 601 | | | | | | | | |
| Lucieny Lopes Vera Cruz | 601 | | | | | | | | |
| Renata Fernandes Chagas | 601 | | | | | | | | |
| Jorge Wilson B. Bittencourt | 601 | | | | | | | | |
| Daniel Gonçalves Pessanha | 603 | | | | | | | | |
| Camila Melo Salvador | 603 | | | | | | | | |
| Jéssica Mello Muneron | 603 | | | | | | | | |
| Liliane Madeira Pinheiro | 603 | | | | | | | | |
| Ana Cristina Teodoro Silva | 701 | | | | | | | | |
| Natasha Afonso Graça | 701 | | | | | | | | |
| Priscila de Mello Gomes | 701 | | | | | | | | |

| | | | | | | | | | |
|--------------------------------|-------------|--|--|--|--|--|--|--|--|
| | | | | | | | | | |
| Nome do aluno | Turma | | | | | | | | |
| Suellen da Silva de S. Pitanga | 701 | | | | | | | | |
| Claudio Henrique M. Costa | 701 | | | | | | | | |
| Cyntia da Silva freitas | 801 | | | | | | | | |
| Fátima R. S. do Nascimento | 801 | | | | | | | | |
| Francili Oliveira da Costa | 801 | | | | | | | | |
| Karina Lopes Coelho | 801 | | | | | | | | |
| Amanda Gomes Brandão | 801 | | | | | | | | |
| Glauber Barroso Lobato | E.N.C.Dutra | | | | | | | | |
| Silvia Ferreira dos Santos | E.N.C.Dutra | | | | | | | | |

Anexo 2 – Contribuições dos alunos







SIT02 O BRAGA
(MIKE 7 anos)

Um papo sobre dragões

Existem vários tipos de dragões, embora este animal nunca tenha existido, ele é conhecido mundialmente. O dragão pode simbolizar diferentes coisas, ele é muito divulgado no Oriente, lá ele é uma espécie de entidade santa de pais de Deus. O dragão é um animal (que nunca existiu) de fisionomia semelhante à dinossauros (que já existiram). O dragão cospo fogo, tem asas, um rabo e o corpo coberto de escamas. O dragão pode ser de vários tipos, o dragão é uma espécie de lagarto gigante.

Muitas pessoas acreditam que os dragões já existiram, será...

As damas da corte estão tomando o
cházinho de todas as tardes

1ª dama - Gente, salem quem vai ser o
herói?

2ª dama - Quem?

1ª dama - meu irmão!

3ª dama - Quem disse?

1ª dama - Eu.

4ª dama - Como é que você pode
ter tanta certeza?

1ª dama - vocês dizem isto porque
ainda não viram meu irmão, eu
tenho certeza que a princesa Filozel
Curata vai se apaixonar por ele logo
assim que o vir.

2ª dama - Meu amor, não se iluda
pois o meu primo é que vai ser o
herói!

3^a dama - Há, há, há: vocês dizem
cada coisa, é lógico que quem vai ser o
herói é o meu tio!

1^o - Não, vai ser meu irmão!

2^o - vai ser o meu primo!

3^a - O meu tio!

4^a - Um momento, nenhum desses,
que vocês falaram vai ser o herói, é lo-
gico que o herói vai ser o meu marido!

Todas as 3 juntas - Meu marido!

4^a - lógico, assim quando quando ele
for rei, eu mato a princesa e assumo
o lugar da ~~princesa~~ dela.

Todas parem e ~~vão~~ alham uma
para a ~~outra~~ a cara do outra

1^a - Dali, eu ... , eu ... eu vou andando antes que algum guarda pisa e ache que eu tenho alguma coisa a ver com isso! (e sai)

2^a - Eu também vou indo, porque... já está tarde né? (e sai)

3^a - Bem, eu vou, porque ... porque ...
outra porque eu tenho que retocar a maquiagem! (e sai)

4^a - É melhor mesmo elas terem ido embora, vai que elas gostem da minha ideia e tentem copiar!
(~~para~~ para para os dois lados) Cui, será que algum guarda avisa? (anda um pouco e para) É melhor eu ir embora embora! (sai)

Anexo 3 – O trabalho de produção feito pelos alunos



BAZAR HUILA

Artigos para festas, fitas, pérolas, lembranças, material para confecção de enfeites e descartáveis em geral.

Qualidade, preço e bom atendimento !!!

Av. Ministro Edgard Romero, nº 239
Galeria E Loja 110 - Mercadão de Madureira - RJ.
Tel.: 3355-8795

| Quant. | Descrição das Mercadorias | Preço Unit. | TOTAL |
|--------|---------------------------|-------------|-------|
| 1 | FORM. LAME NY4 | 0,60 | 0,60 |
| | | | 0,60 |

AS MERCADORIAS VIAJAM POR CONTA E RISCO DO COMPRADOR
PRXICO-PRINT

SUJEITO A CONFIRMAÇÃO DO FORNECEDOR
CÓD. 120

DANI E MUÇA DISTRIBUIÇÃO E COMÉRCIO LTDA.

Av. Ministro Edgard Romero, 239 Galeria B Loja 229 Madureira
Rio de Janeiro - RJ - CEP 21360-201

Insc. Estadual 77.046.511
IFE 64.05

CNPJ 03.886.077/0001-07

NOTA FISCAL DE VENDA
A CONSUMIDOR

Consumidor Extraída em 3 Vias 1ª VIA Nº 003054
Data da Emissão: 24 de Março de 2003

| Quant. | Discriminação das Mercadorias | Preço Unit. | Pr. Total |
|-----------|-------------------------------|-------------|-----------|
| 11 | folha papel amarelo | 0,55 | 0,55 |
| 11 | folha cola quente pg | 2,80 | 2,80 |
| 11 | glúter | 0,40 | 0,40 |
| 15 | cola quente furta | 0,30 | 1,50 |
| 11 | preg-bola | 1,60 | 1,60 |
| | | | 6,85 |
| TOTAL R\$ | | | |

ARTES GRÁFICAS BRAMAR LTDA - Rua Cap. Couto Menezes nº 79 - Loja - Tel: 3390-2702
CNPJ 29.392.951/0001-58 - I. Est. 82.182.824 - I. Mun. 00.730.190 - IFE 64.05
10 Tis. N.F. Série D-Subsérie 1 - 50 x 3 Vias - 003.001 a 003.500 - AIDF nº 005.310 - 01/2003

BAZAR NOVO MILÊNIO

Especializado em Artigos de Bijouteria e peças p/ montagem em geral

Avenida Ministro Edgard Romero, 143 - Lojas 1 e 2
Junto à Passarela de Magno - Madureira - RJ
Tel.: 3350-4063

DATA DO ORÇAMENTO: 2003.03 Nº 79178

| Quant. | Descrição das Mercadorias | Preço Unit. | TOTAL |
|--------|---------------------------|-------------|-------|
| 1 | M de corrente | 0,95 | 0,95 |
| 1 | " " " " | 0,40 | 0,40 |
| | | | 1,35 |

NÃO VALE COMO RECIBO

TOTAL

BAZAR PONTE DE LIMA LTDA.

Av. Ministro Edgard Romero, 239 - GLP C Loja 126
CEP 21360-201 - Madureira - Rio de Janeiro - RJ

CNPJ 00.993.617/0001-55
IFE 64.05

INSCRIÇÃO ESTADUAL 85.722.239

NOTA FISCAL DE VENDA AO CONSUMIDOR
(EXTRAÍDA EM 3 VIAS) SÉRIE D SUB-SÉRIE 1

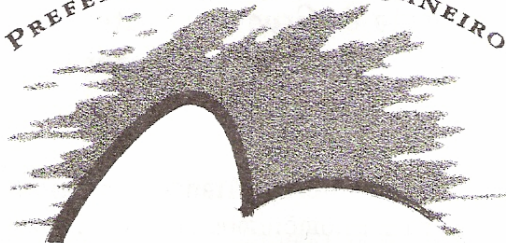
1ª Via - Consumidor Nº 005400
Data de Emissão: 24.03.03

| Quant. | Discriminação das Mercadorias | P. Unit. | Preço Total |
|-----------|-------------------------------|----------|-------------|
| 1 | m de aculom | 3,80 | 3,80 |
| | | | 3,80 |
| TOTAL R\$ | | | |

Papelaria e Tipografia Raminho Ltda. Rua Nossa Senhora das Graças, 172 - Loja B - Ramos - Rio de Janeiro - RJ
CNPJ 33.401.977/0001-70 - Insc. Est. 81.790.337 - Insc. Mun. 00.546.682 - IFE 64.03
20 Tis. 50x3 de 002.501 a 003.500 - Aut. 4746 - 07/2002

Anexo 4 – Programa da peça “O Dragão Verde”

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO



HORIZONTES
culturais

SECRETARIA MUNICIPAL DAS CULTURAS
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO

Encontro de Teatro Amador Horizontes Culturais

com os grupos de teatro amador da Escola Municipal
França e da Escola Municipal Rio Grande do Sul

Teatro Miguel Falabella

Rio de Janeiro – 6 de dezembro de 2002

Encontro de Teatro Amador Horizontes Culturais

Apresentação do Grupo de Teatro Amador da
Escola Municipal França

O Dragão Verde

Criação coletiva do Grupo França com base no conto
e na peça teatral homônimos de Maria Clara Machado

Elenco:

Amanda Gomes Brandão *Dragão e povo*
Ana Carolina Sodré S. Lemos . . . *Filosef Aurora e povo*
Ana Cristina Teodoro *Dragão, dama e coro*
Camilla Melo Salvador *Criança, Maribel e coro*
Carlos Jéferson Braz *Soldado e pretendente*
Cláudio Henrique da Costa *Moço, pretendente, povo e soldado*
Cynthia Freitas *Dragão, Criada e Ministra*
Daniel Fernando Ferreira *Povo*
David Andrade Vasconcelos *Pretendente e soldado*
Fátima Ribeiro *Criada, Dragão e coro*
Francili da Costa *Rainha Fininha, Mercedes e povo*
Gabriella Mouta *Criança e Catapora*
Glauber Lobato *Apresentador, Dom Calixto Gualtiere,
povo e soldado*
Ingrid Oliveira *Cigana, Mestre Golias e Catarina*
Jéssica Evangelista Tomaz *Cigana Semíramis, Catapora e povo*
Jessica Mello Muneron *Moça e Catapora*
Jorge Wilson *Dom Joãozinho, soldado e povo*
Juliane Souza *Dama e povo*
Kamila Soares de Oliveira *Princesa Juju*
Karina Lopes *Dragão, povo e dama*
Karilyn da Silva *Dama e turista*

- 2 -

Laize Evangelista Veras *Feirante, Catapora e povo*
Liliane Pinheiro *Catapora e povo*
Luana Carolina Dias *Dragão, criada e povo*
Lucieny Lopes *Criança e Clarabel*
Macon Souza *Pedrinho*
Marcos Vinícius dos Santos *Engolidor de fogo, soldado e
pretendente*
Natasha Afonso Graça *Dragão, povo e coro*
Paula Patrícia *Catapora*
Renata Fernández Chagas *Arauto*
Rodrigo Wagner *Povo, sábio, soldado e Dom Vicente*
Rômulo Mattos *Rei Dagoberto, povo e pretendente*
Sílvia dos Santos *Cigana, Ama e coro*
Suellen Pitanga *Dragão e povo*
Willian Souza Rocha *Turista, povo, pretendente e ministro*

O elenco é composto
por alunos das turmas de
5a., 6a., 7a. e 8a. série e das
turmas especiais (RM2 e
CE/DA) da E. M. França e
por ex-alunos, que agora
cursam o primeiro ano na E.
M. Carmela Dutra.

Direção: Marina Vianna e
Sávio Moll

**Coordenação de pro-
dução:** Francili da Costa e
Glauber Lobato



- 3 -

Figurinos: Francili da Costa, Glauber Lobato, Ingrid Oliveira, Fátima Ribeiro, Silvia dos Santos, Laize Evangelista Veras, Ana Carolina Sodré Silva Lemos, Liliane Pinheiro e Jéssica Evangelista Tomaz

Adereços: Francili da Costa, Glauber Lobato, Ingrid Oliveira, Fátima Ribeiro, Laize Evangelista Veras e Silvia dos Santos

Pesquisa de músicas: Rômulo Mattos, Luana Carolina Dias, Cyntia Freitas, Laize Evangelista Veras e Fátima Ribeiro

Agradecemos à diretora da E. M. França, Marília Leal, e a toda a sua equipe, pelo apoio irrestrito às oficinas de teatro. Às professoras Sueli Duarte, Clara Braga Forte, Tânia Abreu Barbosa, Jacira Moutta da Costa, que estiveram sempre por perto. Às professoras das turmas especiais, Luciana (CE/DA) e Maristane (RM2), que se envolveram com o processo de oficinas e ensaios permitindo aos seus alunos uma participação integral no grupo. A D. Terezinha e D. Elenice, pelo carinho e paciência. Ao professor Da Penha, pelas dicas na confecção do dragão. A D. Francisca de Oliveira, avó da Francili e da Ingrid, que costurou os figurinos. Ao Alexandre Contador, pelo apoio na confecção da trilha sonora. E, finalmente, a todos os familiares e amigos que ajudaram.




Anexo 5 – Material produzido pelos alunos do Primeiro Segmento do Ensino Fundamental da E.M. França que assistiram ao espetáculo “O Dragão Verde”

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.

Eu achei ótima a peça foi legal assim
eu gostei tanto que eu queria
fazer uma tal uma peça linda!
Todos nós gostamos foi lindo!
eu gostei de Brincadeira princesa

tema 403
Professora Luciana
nome Fabiola



- 7 -

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.



Fernando M.

- 7 -

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.



-7-

Máris

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.



-7-

Lucas

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.

Eu adorei o teatro. Eu gostei mais da parte dos bandidos eu acho muito legal adorei!!!




Valiana
Tur: 403

- 7 -

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.

Turma 8703 nome: Elaine da Silva H

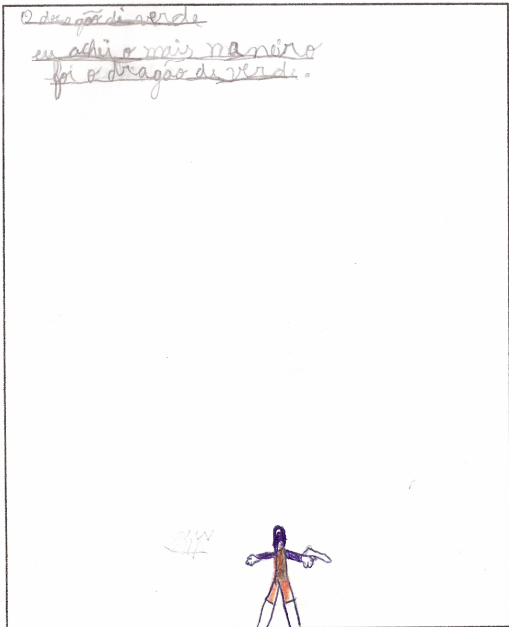
Eu gostei muito do jardineiro ele me pareceu muito!
Também gostei da rainhazinha que foi muito legal. é muito importante fazer teatro nas escolas é muito interessante para as pessoas.



A DOREI!!!

- 7 -

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.



-7- thiago

Se você gostou de *O Dragão Verde*, escreva, no espaço em branco adiante, algumas palavras sobre o que você viu. Ou faça um desenho inspirado pela peça. De qualquer modo, faça suas críticas e sugestões.



-7- Daniel

Anexo 6 – Programa da peça “Flicts”



Encontro de Teatro Amador Horizontes Culturais

com os grupos de teatro amador das escolas
municipais Rio Grande do Sul (3ª CRE), França (5ª CRE),
República do Líbano (4ª CRE) e Coelho Neto (6ª CRE)

Teatro Miguel Falabella

Rio de Janeiro - 2 de dezembro de 2003

Calouros da gangue:

Camila Carneiro Portela, Laurent Pires Gonçalves da Silva

Casa:

Luiz Felipe Pinheiro Mota, Rosana Rafaela Ferreira Maia Fleury

Andressa Cristina Almeida Garrêto *Secretária*

Maria Janaina Santos da Silva *Vendedora de sanduiche natural*

Leticia Rodrigues do Nascimento *Vendedora de salgadinho*

Passantes:

Diogo Arruda Pereira *Caubói*

Jéssica da Matta Amaral Costa *Patricinha*

Tayane Gentil de Moraes *Colegial*

Douglas Ferreira Marques *Jornaleiro*

Raphael de Souza Meirelles *Cego*

Felipe de Oliveira Amaral de Farias *Vascaíno*

Graciele Mousinho Dias *Crente*

Barbara Suely Ward Biker *Menina*

Figurinos e adereços: Grupo de Teatro Amador da E.M. Rio Grande do Sul

Trilha sonora: Grupo de Teatro Amador da E.M. Rio Grande do Sul

Direção: Christine Biaga e Carlos Cardoso

Agradecimentos: Queremos agradecer à Professora Isabel Rodriguez, diretora da escola Rio Grande do Sul, sem o apoio de quem não teria sido possível realizar sequer a metade do que foi feito pelo teatro na escola ao longo desses quatro anos. Da mesma forma, agradecemos à toda a equipe da direção e ao pessoal da secretaria, que sempre nos recebeu, mais que como colaboradores, como amigos

Apresentação do Grupo França - Grupo de Teatro Amador da Escola Municipal França (5ª CRE)

Flicts

Livre adaptação para a cena do livro homônimo de Ziraldo,
realizada pelo do Grupo França

Elenco:

Aline Santos *Chuva, África, Lua*

Ana Carolina Sodré *Patty Pink, Arco Íris*

Ana Cristina Deodoro *Chuva, África, Lua*
 Ariana Gomes da Costa *Pink, Arco Íris*
 Camila Costa *Amarelo, América, Lua*
 Camilla Salvador *Anil, Japão, Lua*
 Carlos Jeferson Brás *Mundo, Blacks*
 Cláudio CH da Costa *Egito, Blacks*
 David Andrade Vasconcelos *Mundo, Blacks*
 Fátima Ribeiro *Chuva, Pink*
 Francili Oliveira *Pink, Arco Íris*
 Gabriela Costa *Branco, América, Lua*
 Ingrid Costa *Patty Rouge, Arco Íris*
 Kamila Soares de Oliveira *Arco Íris*
 Karen Cristiane *Chuva, Retirante, Lua*
 Karina Lopes *Rouge*
 Laíze Evangelista *Picts*
 Liliane Pinheiro *Azul, Rouge*
 Lucieny Lopes *Amarelo, Lua*
 Maicon Henrique *Azul, Japão, Blacks, Lua*
 Marcela Rosa *Chuva, Rouge, Lua*
 Marcus Ferreira *Chuva, Blacks, Lua*
 Marcus Vinicius dos Santos *Arco Íris, Mundo, Lua*
 Natacha Afonso *Chuva, África, Lua*
 Nathalia França *Chuva, Egito, Lua*
 Renata Fernandes *Egito, Arco Íris, Lua*
 Rodrigo de Moura Wagner *Pink, Arco Íris*
 Rômulo Barros *Rouge, Arco Íris*
 Thaiza Oliveira *Chuva, América, Lua*
 Willian de Souza Rocha *Japão, Blacks, Arco Íris*

O elenco é composto por alunos das 6ª, 7ª e 8ª séries, e das turmas especiais (RM2 e CE/DA) e por ex-alunos, que agora cursam o primeiro ano do ensino médio.

Coordenação de produção: Ana Carolina Sodré, Fátima Ribeiro, Laíze Evangelista, Ingrid Costa

Produção: Fátima Ribeiro, Camila Costa, Ana Carolina Sodré, Karen Cristiane, Ingrid Costa, Laíze Evangelista, Liliane Pinheiro, Aline Santos, Francili Oliveira

Figurinos: Fátima Ribeiro, Karen Cristiane, Camila Costa, Ana Carolina Sodré, Karen Cristiane, Ingrid Costa, Laíze Evangelista, Liliane Pinheiro, Renata Fernandes

Adereços: Ana Carolina Sodré, Karen Cristiane, Ingrid Costa, Ana Cristina Deodoro

Costureira: Leila

Direção: Marina Vianna e Sávio Moll

Agradecimentos:

Agradecemos à diretora da E.M. França, Marília Leal, e a toda a sua equipe, pelo apoio irrestrito às oficinas de teatro. Às professoras Sueli Duarte, Clara Braga Forte, Tânia Abreu Barbosa, Jacira Moutta da Costa, que estiveram sempre perto. Às professoras das turmas especiais, Luciana (CE/DA) e Maristane (RM2), que se envolveram com o processo de oficinas e ensaios, permitindo aos seus alunos uma participação integral no grupo. Às professoras da Sala de Leitura, Lígia e Maria Lúcia, pelo incentivo e interesse. A D. Terezinha e D. Elenice, pelo carinho e paciência. E finalmente a todos os familiares e amigos que ajudaram.

Apresentação do Grupo de Teatro Amador da Escola Municipal República do Líbano (4ª CRE)

República do Líbano: 50 anos

de Charles Siqueira com a colaboração do grupo

Elenco:

Jonny Benevenuto Narrador 1
 Diego Tavares Narrador 2

Pedreiros:

Fabrizio Magno, Elenilson da Rocha

Jogadores de futebol:

Vinicius da Paz, Victor Ferraz, Alan Reis, Bruno Silva, Antônio de Oliveira, Diego Tavares

Douglas Mion Juiz de futebol
 Aline Medeiros 1ª Diretora da escola

Alexandra Soares Assessora

Rafael de Sousa Prefeito

Jonny Benevenuto Segurança

Líbaneses:

Diego Tavares, Douglas Mion, Bruno Silva, Alan Reis

Léis Kesseul Professora de matemática

Anexo 7 – Organização da apresentação do espetáculo “O Dragão Verde” no Teatro do Jockey



PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO
5ª COORDENADORIA REGIONAL DE EDUCAÇÃO
ESCOLA MUNICIPAL 05.15.038 FRANCA

Sr. Responsável:

Pedimos sua autorização para que o(a) aluno(a) Glauber Lobato
da turma _____ possa participar do seguinte evento: Ensaio no teatro Jockey

no dia 04/03, com saída às 12 horas e retorno às 17 horas.

Atenciosamente

Suely Duarte de Oliveira
Suely Duarte de Oliveira
DIRETORA ADJUNTO
Mat. 12/07982-7

Ciente: _____



PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO
5ª COORDENADORIA REGIONAL DE EDUCAÇÃO
ESCOLA MUNICIPAL 05.15.038 FRANCA

Sr. Responsável:

Pedimos sua autorização para que o(a) aluno(a) Glauber Lobato
da turma _____ possa participar do seguinte evento: Apresentação da peça do "Dragão Verde", no Teatro do Jockey

no dia 08/04, com saída às 8 horas e retorno às 13 horas.

Atenciosamente

Márcia Helena A. Leal
Márcia Helena A. Leal
Matr. 11/080124-1
Diretor de Escola

Ciente: _____

CRONOGRAMA DE ENSAIOS – O DRAGÃO VERDE

MARÇO - 2003

| SEGUNDA | TERÇA | QUARTA | QUINTA | SEXTA | SÁBADO | DOMINGO |
|--------------|--------------|--------------|--------------|--|--------|--|
| | | | | 14 1º Ensaio 14:00h | 15 | 16 |
| 17 | 18 Ensaio | 19 | 20 Ensaio | 21 Ensaio | 22 | 23 |
| 24 Ensaio | 25 | 26 Ensaio | 27 Ensaio | 28 Ensaio geral no Teatro do Jockey | 29 | 30 Apresentação 15:00h – Teatro do Jockey |

Cada ator será responsável por seus figurinos e adereços nos dias de ensaio geral e apresentação.

CRONOGRAMA DE ENSAIOS – O DRAGÃO VERDE

MARÇO - 2003

| SEGUNDA | TERÇA | QUARTA | QUINTA | SEXTA | SÁBADO | DOMINGO |
|-------------------------|--------------|-------------------------|-------------------------|--|----------------------------------|--|
| | | | | 14 1º Ensaio 14:00h | 15 | 16 |
| 17 | 18 Ensaio | 19 → 10hs monte | 20 Ensaio | 21 Ensaio | 22 70hs ensai ^o | 23 |
| 24 Ensaio | 25 ensaio | 26 Ensaio | 27 Ensaio | 28 Ensaio geral no Teatro do Jockey | 29 | 30 Apresentação 15:00h – Teatro do Jockey |

Cada ator será responsável por seus figurinos e adereços nos dias de ensaio geral e apresentação.

PREFEITURA DO RIO DE JANEIRO



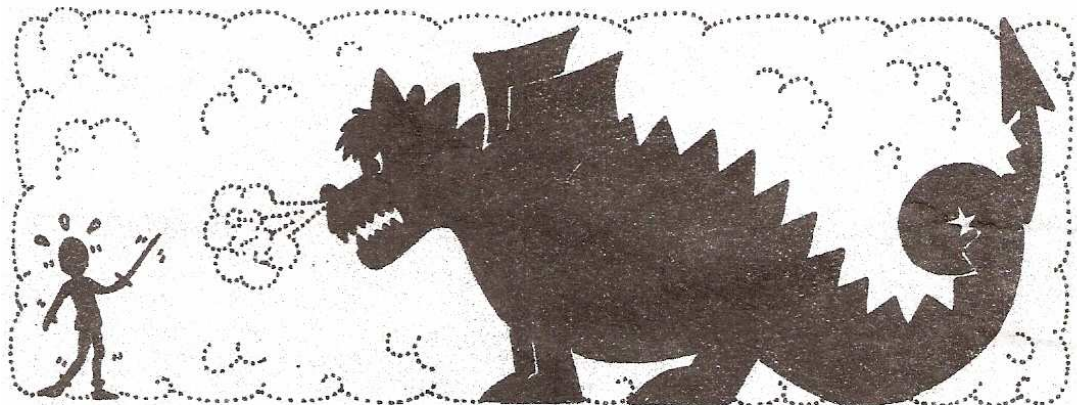
HORIZONTES
culturais

SECRETARIA MUNICIPAL DAS CULTURAS
SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO

O Dragão Verde

com o Grupo Trança

Grupo de Teatro Amador da Escola Municipal França



Teatro do Jockey

Rio de Janeiro - 16 de abril de 2003

II – Repercussões / Mídia

ZUENIR VENTURA

E o nosso pós-guerra?

Depois que assentar o pó dos últimos episódios, ou a pólvora, o que fazer para não deixar que a questão caia no esquecimento e só volte a ser lembrada no próximo tiroteio? Pode ser que agora esteja surgindo uma vontade maior de debater causas e soluções, de tentar encontrar remédios para esse sufocante mal-estar de nossa cidade. A opinião pública parece motivada pelo medo e há no ar uma justificável preocupação com o futuro.

O problema é que no calor da hora e com a cabeça quente, cresce a tentação das grandes fantasias irrealizáveis, como legalizar o uso da droga, convencer o dependente de sua responsabilidade social, remover favela, botar o Exército na rua, exterminar o tráfico. Para que o debate tenha consequência, é preciso considerar que nesse mundo complexo não existe milagre.

Como adotar, por exemplo, a legalização, uma das utopias mais recorrentes? Mesmo que a sociedade quisesse, trata-se de uma iniciativa que teria que contar com a adesão dos grandes países consumidores, a começar pelos EUA. Caso contrário, o território livre se tornaria o paraíso dos traficantes de outros lugares. Comércio ilegal existe em Nova York, Paris, Londres, em qualquer metrópole. O que não há, e faz da questão aqui



Marcelo

uma tragédia, é uma guerra como a nossa, provocada pelas armas que entram livremente pelas fronteiras. A cocaína é um flagelo, mas consegue ser ainda mais perigosa quando associada às armas.

Trata-se de um terreno de impossibilidades, mas há o que fazer. Se é sonho acabar com o tráfico, não é, porém, diminuir o seu poderio bélico e mantê-lo sob controle. Não dá para tornar nossas fronteiras inexpugnáveis, mas é possível patrulhá-las melhor. Há os que sonham com as Forças Armadas fazendo o inadequado papel de polícia, mas não cobram sua presença e a da Polícia Federal, aí sim, nas portas por onde entra o que alimenta o crime organizado — por terra, mar e ar. É sempre bom lembrar que não plantamos coca nem fabricamos AR-15, mas só se apreendem drogas embarcando para o estrangeiro, nunca desembarcando.

Finalmente, o mais importante. A ocupação militar pode ser útil numa emergência, mas não resolve o problema de jovens como os da foto de primeira página ontem. Como disputá-los com o tráfico? Só uma ocupação funciona a longo prazo, a da cidadania: é a invasão das favelas com policiamento comunitário, esgoto, posto de saúde, escolas, arte, lazer e emprego. A miséria não é a causa direta da violência, mas é o seu caldo de cultura ideal.

QUINTA-FEIRA, 26 DE AGOSTO DE 2004

O Andaraí como palco da inclusão

Cia. Étnica festeja dez anos investindo numa turma de bailarinos pensantes

Adriana Pavlova

Carlos Henrique Braz tem 18 anos e mora no Morro do Andaraí. Nos últimos cinco anos, ele virou rato do Teatro Municipal e de outros palcos da cidade. Viu de tudo, mas sobretudo dança e teatro. Na lista dos melhores espetáculos que assistiu, elege "Ensaio.Hamlet", da Companhia dos Atores, comparando-o com outras três montagens da obra de Shakespeare que teve a chance de ver aqui.

— O texto da versão de Peter Brook é incrível e o ator (*o africano Sotigui Koyaté*) deixa qualquer um extasiado, mas ainda prefiro o olhar mais contemporâneo da montagem da Cia. dos Atores — diz Braz.

Avaliações críticas como a de cima passaram a ser uma constante na vida do rapaz. O trabalho mental é currículo obrigatório na Cia. Étnica de Dança e Teatro, de onde Braz é bailarino há cinco anos. A companhia, que entra em cena esta noite, no Espaço Cultural Sérgio Porto, para comemorar os dez anos de história, é uma espécie de território livre para a reflexão. Hoje, dividida em dois grupos e investindo na preparação de mais de cem jovens na nova sede do Andaraí, a Cia. Étnica é um núcleo de formação de bailarinos pensantes. Um perfil que a diretora e coreógrafa Carmen Luz persegue desde o dia que decidiu fundar uma companhia multicultural, em 1994:

— A idéia era fazer um trabalho quase antropológico, reunindo uma mistura de artistas e não só negros em busca de cidadania. Hoje nossa arte é engajada, com o papel de sensibilizar. E a sensibilização começa dentro da com-

panhia. Eles aprendem a circular pelos espaços culturais, a ver coisas que não gostam e a pensar sobre elas.

O hábito da crítica ficou tão sério entre os bailarinos, que o arquivo com os comentários (todos são obrigados a escrever) vai passar pelo olhar da antropóloga Ilana Strozenberg, da Escola de Comunicação da UFRJ. A idéia é usar o material para mostrar o impacto da companhia na vida dos jovens envolvidos nela.

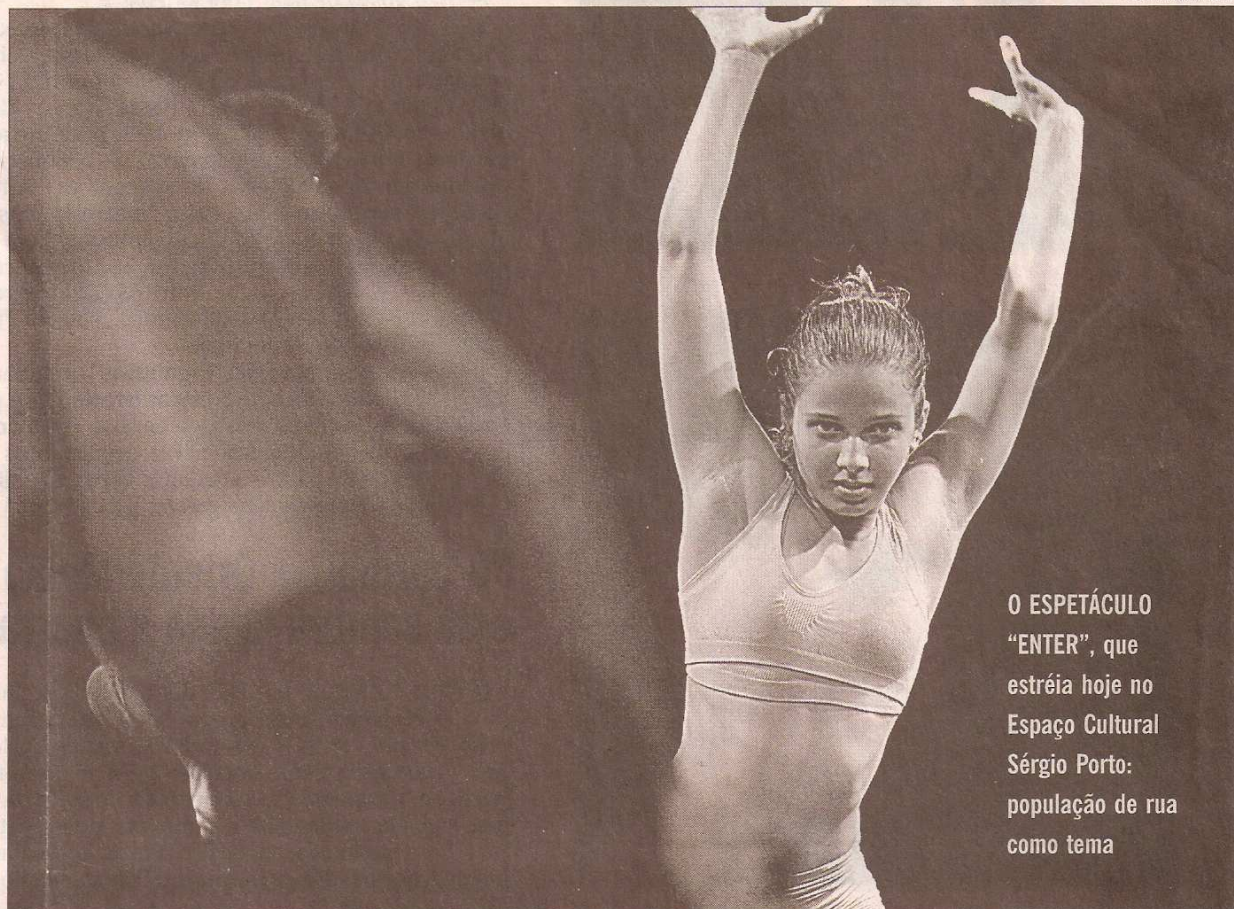
— Impressiona-me muito o nível de articulação desses jovens e, principalmente, como eles têm uma autoestima alta — diz Ilana, que deve iniciar o trabalho já neste semestre.

Sede tem duas grandes salas, cozinha e biblioteca

As críticas estão guardadas num espaço que hoje pode parecer de luxo se comparado ao primeiro parapeiro de Carmen ao chegar no Andaraí, há sete anos, lá no morro. O sobrado na Rua Barão de Mesquita que passou a servir como sede da companhia há cerca de dois anos — com patrocínio da Petrobras — tem duas grandes salas, cozinha e uma biblioteca. É ali que acontecem aulas para sete turmas, com crianças e adolescentes de 7 a 16 anos aprendendo clássico, dança afro, teatro, jazz e até inglês, além de algumas classes da Cia. Étnica (hoje dividida em grupos A e B, com 15 e 17 integrantes respectivamente). O mestre Edmundo Carijó, com mais de 30 anos no Balé do Municipal, é uma das aquisições.

— Hoje, como corpo de baile, os bailarinos do grupo principal não fazem feio diante de nenhuma outra companhia — diz ele.

Na sede no asfalto, o movimento é



O ESPETÁCULO
“ENTER”, que
estréia hoje no
Espaço Cultural
Sérgio Porto:
população de rua
como tema

incessante. Garotas e garotos entram e saem. Gente como Carlos Alberto da Silva, de 13 anos, que passa horas fazendo aula. Filho do dono de uma barraca de alimentos no Morro do Andaraí, no começo ele teve que lidar com o preconceito em casa. Hoje, já sonha em viver da dança como professor, enquanto lembra os espetáculos que viu no Teatro Municipal.

— Gosto de ensinar dança, mas também gosto de ir à praia e de ver balé. Vi “O lago dos cisnes”, “Madre Teresa e as crianças do mundo” (com *Márcia Haydée*) e o Ballé de Frankfurt. Gostei mais de “Madre Teresa” porque ensinava mais sobre crianças.

No espetáculo que a Cia. Étnica mostra a partir de hoje, Carmen também volta a ensinar sobre crianças, mergulhando mais uma vez no mundo dos jovens de rua. O tema a persegue desde o início dos trabalhos no Andaraí. Fez uma série inteira, batizada de “Cober-

tores”. A proposta de “Enter”, agora, é ser mais alegórico, com referências inclusive à obra de Hélio Oiticica.

— É um espetáculo em processo, no qual interessa-me mostrar uma visão mais humanizada das relações de rua — diz a coreógrafa que teve colaboração da bailarina Astrid Tolledo e patrocínio da Brasil Telecom.

Primeira apresentação fora do Andaraí foi em 2000

A Cia. Étnica desceu o Morro do Andaraí pela primeira vez em 2000, convidada pelo Panorama RioArte de Dança. Foi uma coreografia pequena, no Teatro Cacilda Becker. Mas depois disso a turma perdeu o medo. Houve uma parceria com o Instituto Goethe, que fez com que recebessem a visita do coreógrafo alemão Tom Plischke, responsável, com Carmen, por “(Não) Se pode falar”, de 2001. No ano passado, outra boa surpresa. Os bailarinos subi-

ram pela primeira vez ao palco do Teatro Municipal, como participantes de uma espetáculo de gala e executando uma coreografia criada sob a supervisão do americano David Parsons.

No ano passado, a companhia também deu início a uma parceria internacional, com o Théâtre Talipot, da Ilha da Reunião. Em 2005, dois bailarinos daqui vão estagiar lá, enquanto os diretores dos grupos montam um espetáculo juntos. Primeiro para ser apresentado na Reunião e em Paris e, depois, no Rio. Outro projeto é o espetáculo “Danças do coração”, com coreógrafos que Carmen considera excluídos. Nomes a que ela passou a dar abrigo no Centro Cultural José Bonifácio, na Gamboa, que está sob sua direção. A proposta é misturar seus bailarinos com outros de fora.

— Quero atrair outros jovens com as mesmas angústias sociais que nós temos — finaliza. ■

SEGUNDO CADERNO



"ESTÉTICA DA PERIFERIA"
(acima e ao lado):
a criatividade
genuína e plural
como foco de
resistência



Arte Américas e Estética da Periferia: No Centro Cultural Correios, duas mostras confirmam importância da curadoria na montagem de uma exposição

A periferia vibra; artificialidade das Américas

Fotos de Ana Branco

Divulgação

Luiz Camillo Osorio

ARTES
CRÍTICA

A idéia de realizar uma exposição com artistas das Américas, incluindo Portugal e Espanha, pode ser boa no sentido de se estreitar vínculos culturais. Pouco se vê, por exemplo, da produção dos países latinos por aqui. Mas estas iniciativas devem ser feitas de modo criterioso para não parecer mero oportunismo diplomático. Faz-se um evento de alguma organização internacional e se realiza uma exposição de ocasião. A atual mostra "Arte Américas", no Centro Cultural Correios, infelizmente, resume-se a isso: uma exposição sem vida e um tanto arbitrária, juntando artistas de 27 países (três de cada) num total de 81 obras. Todavia, basta descermos um piso e veremos outra exposição, "Estética da periferia", onde a produção visual — design, moda, objetos, grafite — é vibrante e à margem dos cânones oficiais. São duas exposições muito diferentes entre si, mas acabou que a vitalidade de uma potencializou a artificialidade da outra. A "Periferia" tem uma pulsação criativa que não está na "Américas".

Falta sentido à reunião de obras em "Arte Américas"

A Bienal de São Paulo é muitas vezes criticada pela dispersão, pelo fato de ter que mostrar obras dos vários países representados sem que elas correspondam a uma coerência curatorial. O evento paulista, todavia, é assim há meio século e tem algumas contrapartidas interessantes. O problema é fazer uma repetição pobre de uma idéia problemática. Não se quer negar a multiplicidade, isto seria negar a nossa época, mas há que se pretender, no meio do múltiplo, algumas articulações de sentido, alguma coerência in-

terna, para que o múltiplo não seja equivalente a um vale-tudo deliberado. Não se trata de impor uma camisa-de-força conceitual às exposições, mas algum sentido deve justificar a reunião de um conjunto de artistas e obras.

O que falta em "Arte Améri-

cas", além de tudo, são obras de maior qualidade. Tudo bem, há um belo Fontana, pinturas interessantes de José Bedia, Daniel Senise e Guillermo Kuitca, e mais algumas coisas pontuais, como um vídeo de Brooke Alfaro do Panamá, mas não são suficientes. Talvez o

problema seja a ausência de um curador de fato, pois nos créditos ficamos sabendo que Marlise Ilhesca selecionou as obras e Paulo Herkenhoff fez apenas o texto crítico. Ninguém parece ter concebido a exposição, que acabou ficando sem força, tornando-se um

desserviço à possibilidade, difícil, mas válida e necessária, de se discutir laços simbólicos e poéticos entre a(s) América(s) e sua origem Ibérica.

Em "Estética da periferia", atitude e consciência estética

Já "Estética da periferia", que tem curadoria de Gringo Cardia, segue um outro rumo. Ao trazer para o museu objetos feitos, na grande maioria, sem intenção artística, mostrou que na verdade a denominação Arte, que remete à tradição erudita, não detém o monopólio da constituição de uma cultura visual. A liberdade poética e a necessidade criativa, que caminham juntas, estão sempre à procura de linguagens originais — visuais, verbais, musicais — cuja disseminação vai criando estilos de vida singulares e comuns. A exposição não quer

postular que tudo seja arte, mas que há uma atitude e uma consciência estética que vivem à margem do sistema.

O que vemos nessas produções da periferia é uma criatividade genuína e plural. São focos de resistência à alienação que sempre prolifera a partir da exclusão e da desigualdade. O museu, neste aspecto, tem que saber mostrar esta diversidade, sem banalizá-la, sem torná-la mero apelo populista. Este é o maior mérito desta exposição, ela não quer representar nem estetizar a pobreza, mas apostar na capacidade de transformação que nasce do contato e da inserção, não condescendentes, de formas de ver, falar e sentir marginalizadas. A riqueza de materiais, cores, texturas, enfim, o universo plural da "Periferia" dá um banho na Arte fria das Américas. ■

Agora por eles mesmos

Carlos Diegues

• O público do próximo Festival do Rio vai assistir à estréia oficial de "Neginho e Kika", curta-metragem de Luciano Vidigal, cineasta ligado ao grupo cultural Nós do Morro, sediado no morro do Vidigal. Nele se conta a história de um adolescente favelado, um momento de sua vida num ambiente de despossessão e violência, através de narrativa ficcional que tem o frescor de alguma coisa que não vimos antes. Mais um exemplo de algo de novo que começa a despontar no horizonte do cinema brasileiro.

As novidades que caracterizam estes últimos anos de nosso cinema vieram de uma talentosa geração de cineastas que se formou na televisão e na publicidade, do surgimento de núcleos regionais de produção e de uma onda de notáveis documentários. Agora começa a se manifestar, entre nós, um elemento novo e único que não tem mais a ver apenas com a técnica, a ética e a estética cinematográficas, mas com o próprio sentido humano de estar no mundo.

Quando, um tempo atrás, fui dar a aula inaugural do primeiro curso regular de audiovisual da Cufa (Central Única das Favelas), pensava com receio em como deveria introduzir o assunto para mais de uma centena de jovens de comunidades carentes, com pouco ou quase ne-

nhum acesso à educação. E, no entanto, parte daquele primeiro dia foi tomada pela exibição de filmes já feitos pelos alunos, imagens captadas em mini-DVs domésticas e editadas em programas simples como o Final Cut.

Essas novas tecnologias digitais exercem hoje o mesmo papel que a invenção da imprensa exerceu no Renascimento, produzindo uma espécie de "alfabetização audiovisual" de multidões, a difusão acelerada de uma nova forma de conhecer o mundo.

Unsc om mais, outros com menos dom, todos agora somos (ou podemos potencialmente ser) cineastas.

Hoje a Cufa já está em seu terceiro curso anual

de audiovisual e muitos daqueles rapazes e moças, bem como outros de grupos culturais do Vidigal, da Cidade de Deus, da Maré, de Vigário Geral, da Rocinha, e por aí afora, estão trabalhando em equipes regulares de produção cinematográfica. Mais importante do que isso, estão produzindo, por sua própria conta, um número cada vez maior de filmes sobre eles mesmos, registros documentais ou ficcionais de suas próprias vidas e da vida em suas comunidades.

Além de "Neginho e Kika", filmes como "Falcões" (de Celso Athayde e MVBill), "Mina de fé" (de Luciana Bezerra), "Um dia de ambulante" (de Arthur Scherman), "O segredo" (de Denilson Barbosa e Erick Magro), "Um ano e um dia" (de Cacau Amaral, Rafael da Costa e João Xavier), "SOS Vidigal" (de Gustavo Melo e Cavi Borges), e outros, já compõem, em seu conjunto, uma cinematografia original e específica, ocupando espaço inédito no cinema brasileiro. Em

todos os sentidos, uma espécie de "cinema de periferia", nas franjas do injusto e tortuoso desenho da sociedade brasileira.

São documentários

sobre ocupação de terra e guerra do tráfico, ficções sobre amores e humores no cotidiano das favelas, registros urgentes da vida de seus autores e dos que os cercam, construídos através de métodos narrativos intuitivos e pouco convencionais, fabricados por quem vive e melhor entende seus próprios temas. Um cinema instantâneo, sem centro e sem controle, com o sentimento trágico do artista diante desse mundo, mas sem o pessimismo chique do intelectual

aristocrático, da banda "col" de nossa academia.

O conjunto desses filmes será, muito em breve, um novo e inevitável ponto de referência no cinema brasileiro contemporâneo. Para que isso aconteça mais rapidamente, é preciso chamar a atenção dos poderes públicos e dos interesses privados para essa produção, tirá-la do gueto e integrá-la cultural e economicamente ao conjunto do cinema brasileiro, sem demagogia e sem olhar piedoso. Não é de paternalismo usurpador que esses cineastas precisam, mas de solidariedade e oportunidade. E, da parte deles, deve-se exigir sempre, como de qualquer outra produção artística, em qualquer outra circunstância, sinceridade e qualidade em suas obras.

Fui diretor de um dos episódios de "Cinco vezes favela", filme produzido pela UNE, em 1961, um olhar crítico de cinco jovens cineastas, universitários de classe média indignados com a miséria da condição humana naquelas comunidades (imagine só, já se passaram 45 anos e tudo continua a piorar!). Naquele momento, essa era uma experiência rara; mas hoje se filma cada vez mais por ali — são muitas vezes favela, agora por eles mesmos. Essa será a próxima grande novidade do cinema brasileiro e certamente influirá em seu destino.

CARLOS DIEGUES *é cineasta*

"Não é de paternalismo usurpador que esses cineastas precisam, mas de solidariedade e oportunidade"

SEGUNDO CADERNO

SEGUNDA-FEIRA, 14 DE NOVEMBRO DE 2005

Roberta Oliveira

Fundador do Nós do Morro, o ator e diretor Guti Fraga não tira um dia de folga desde meados do ano passado. Nem ele, nem nenhum dos outros integrantes do grupo de teatro e cinema do Vidigal. Não satisfeitos com o trabalho que têm no Casarão, sede do grupo, com direito, este ano, a uma passagem por Stratford-upon-Avon, cidade natal do bardo inglês, para uma série de workshops com os integrantes da Royal Shakespeare Company, Fraga e o restante da companhia têm passado boa parte de seus dias ampliando o trabalho do Nós do Morro para além-Vidigal. Ao todo, até o fim do ano, terão sido criadas 14 “células”, como chama Fraga, da companhia.

— Um dos objetivos do Nós do Morro sempre foi a multiplicação do nosso trabalho, e o fato de estarmos atuando em mais 14 pontos é a realização disso — comemora Guti.

O diretor ficou responsável por quatro das 14 “células”. Em parceria com o Sesc, no projeto Tempo Livre, foram criados grupos de teatro inspirados nos moldes do Nós do Morro em quatro cidades do Estado do Rio: Miracema, Cachoeira de Macacu, Japeri e Saquarema. O objetivo é o mesmo que levou Fraga a fundar o Nós do Morro há 18 anos: dar aos moradores, a maioria vinda de classes baixas, a possibilidade de aprender um ofício, profissionalizar-se nele e entrar no mercado de trabalho.

— Com a diferença de que, no interior, o mercado de trabalho é menor — compara Fraga, que também não quer saber de estereótipos. — Nós nunca quisemos ser um grupo de teatro do morro. Queremos ser um grupo de teatro e ponto. Levamos a mesma filosofia para o interior. O que queremos é deixar a idéia de que se pode, no Brasil, como em qualquer lugar do mundo, ter uma produção teatral off, sem nos encaixarmos na imagem que se tem de grupos de morro ou do interior.

Idéia não é dar “cursinho de fim de semana”

• A individualidade de cada grupo foi e será respeitada. Afinal, dos quatro centros, apenas um vai continuar tendo uma ligação direta com o Nós do Morro. Os outros três, inclusive o de Cachoeira de Macacu, que se auto-intituiu Centro de Arte em Nós, numa pequena referência ao grupo, têm uma relação informal.

— Nossa idéia nunca foi dar “um cursinho de fim de semana”. Estabelecemos uma ligação pessoal com cada um deles e, se eles precisarem, estamos aí. Mas, a partir de agora, têm independência para criar sua própria história, suas próprias peças — diz Fraga, que passou, com outros integrantes do grupo, temporadas nas cidades dando workshops e cursos.

Em Saquarema, não à toa a cidade em que a família do diretor mora, a história é diferente. Por lá, o Nós do Morro abriu, em junho do ano passado, uma filial propriamente dita, chamada Casa de Nós. O esquema é o mesmo do Vidigal. Além de cursos e workshops, o grupo, hoje formado por 22 pessoas entre 13 e 67 anos, encena espetáculos que têm a vida da comunidade como pano de fundo. É o caso de “Casa do Nós em cena”, dirigido por Fátima

Nós do Morro mas também dos sets de filmagem

Grupo roda seu terceiro filme em película e organiza mostra de cinema e vídeo no CCBB

• A expansão do Nós do Morro não tem se dado apenas externamente. Internamente, o crescimento também é visível. Na semana passada, o grupo, na pele do diretor Gustavo Melo, terminou de rodar seu terceiro filme em película. "Picolé, pintinho e pipa" é um infanto-juvenil sobre um grupo de meninos que passa o dia correndo atrás de uma Kombi que troca sucata por picolé, pintinho e pipa. O grupo também é produtor da mostra de cinema e vídeo "Outros olhares, outras vozes", que começa amanhã, no Centro Cultural Banco do Brasil. Por lá, além dos seus trabalhos, o Nós do Morro apresenta filmes, documentários, ficções e clipes produzidos por mais 16 grupos e ONGs.

A guinada do Nós do Morro para os lados do cinema começou em 1996, ano em que foi criado o Núcleo de Cinema. Na época, havia apenas 20 alunos. Hoje, tem mais de 50. Além daqueles que, desde julho,



"NEGUINHO E KIKA" deu a Luciano Vidigal prêmio de direção

participam do curso de formação de técnicos de audiovisual dado pelo MinC no Ponto de Cultura do Morro do Vidigal.

De 1996 para cá, foram feitos sete filmes, sem contar os exercícios realizados em sala de aula. Alguns deram o que falar. É o

Existem outros ganhos, como este ponto de vista que os meninos têm e que é único, não só da realidade à sua volta, como do mundo. Ponto de vista que talvez os outros não teriam, porque o cinema, apesar dos avanços tecnológicos, ainda é elitista.

caso de "Neguinho e Kika", que será exibido na mostra do CCBB. O curta-metragem dirigido por Luciano Vidigal ganhou o prêmio de direção na Mostra de Cinema de Londrina.

— O fato de, nestes anos, o núcleo ter feito filmes bacanas é apenas um dos ganhos — analisa a cineasta Rosane Svartman, que incentivou o Nós do Morro a criar o núcleo e é curadora da mostra. —

Domingues e atualmente em cartaz.

— No outro dia, enquanto o Fred (*Pinheiro, diretor artístico do grupo*) montava a luz da casa com latas de leite e de refrigerante, ele olhou para mim capinando o terreno e disse: "Parece que estamos começando tudo outra vez." E estamos mesmo — emociona-se Fraga, com o mesmo idealismo de 18 anos atrás. — Nosso papel é vender sonhos, desejos e convencer os outros de que é possível realizá-los.

Este é exatamente o espírito com que outros integrantes, como Maria José Santos da Silva, Regina Celi Melo e Mary Sheyla de Paula, vêm trabalhando em outra cidade, Nova

Iguaçu. O projeto, que começou em março com o treinamento de 50 monitores, todos artistas locais que irão trabalhar daqui para a frente com o Nós do Morro, é dividido em dois cursos: Iniciação às Artes Cênicas, para crianças entre 7 e 13 anos, e Iniciação à Formação de Ator e Técnico do Teatro, para alunos de 14 a 16 anos. Neste primeiro ano — o sonho é estender o projeto por no mínimo quatro e até oito — serão atendidas mais de 1.500 crianças em dez escolas da cidade.

— Depois da nossa passagem, os adolescentes vão formar grupos e repassar aos menores o que aprenderam — diz Maria José.

Atriz da novela "A Lua me disse", Mary Sheyla, que, além de participar das aulas, tem distribuído autógrafos para os alunos, vem se sentindo realizada com o projeto.

— Nós do Morro mudou minha vida e a da minha família. Estar lá, ver as crianças olhando para mim com admiração, é uma maneira de retribuir o que recebi e mostrar a elas que é possível encontrar um caminho dentro da arte — diz Mary, emocionada.

E, se depender da disposição do Nós do Morro, estas 14 são só as primeiras células de um corpo em construção.

— Não vamos parar mais — celebra Fraga. ■

SEGUNDO CADERNO

Resistência cultural na favela

Profissionais de dança ligados a projetos sociais analisam seus obstáculos



OS JOVENS DO PEM, da Cidade de Deus, estão na Dança Criança

Divulgação

Eduardo Franklin

Numa tese feita em 2001, a pesquisadora, professora e crítica de dança Sílvia Soter analisou 32 projetos sociais. Todos tinham por finalidade proporcionar aulas de dança a crianças e adolescentes de favelas. Muitas das experiências descritas na tese já não existem. Segundo Sílvia, houve um boom no início desta década, quando empresas transferiram patrocínios dados a eventos de marketing cultural para ações sociais. A bonança, entretanto, não durou muito.

Alguns dos grupos que resistem ao tempo estão no 1º festival carioca de dança para crianças e adolescentes, o Dança Criança, que começa hoje e vai até domingo, com curadoria de Sílvia. Nele, profissionais se apresentarão ao lado de grupos formados em favelas, como o PEM (Programa de Educação pelo

Movimento), da Cidade de Deus. Ele fará a abertura do festival.

— O PEM começou há quatro anos, com 35 alunos. Hoje tem cem. As maiores dificuldades para quem encabeça um projeto social são conseguir mantê-lo sem financiamento e, tão importante quanto isso, manter as crianças dentro dele. Se fizerem uma enquete num prédio, todos que estão lá já passaram por um projeto social. O garoto entra numa aula de futebol, por exemplo, logo vê que não será um Ronaldinho e desiste. Projeto que promete profissionalização não vinga — diz o bailarino, coreógrafo e coordenador do PEM, Sylvio Dufraayer.

Pesquisadora diz que moradores de favelas não são marginais potenciais

Dufraayer chama de "projetos carimbados" aqueles que surgiram graças a patrocínios privados e se extinguíram junto com eles. Ele afirma que o envolvi-

mento da comunidade é essencial.

— O PEM conseguiu apoio da prefeitura em julho deste ano. Se sobreviveu até agora, foi graças à colaboração voluntária de professores a merendeiras. A maioria mora na Cidade de Deus. O programa oferece várias atividades de segunda a sexta-feira para crianças de 9 a 13 anos, e elas precisam comparecer diariamente. Essa faixa etária é a mais cooptada pelo tráfico. A evasão do programa gira em torno de 30%, por motivos diversos. Mas ninguém envereda para o crime — diz o bailarino.

Embora um dos objetivos expressos do PEM e de outros grupos participantes do festival, como o AfroReggae, seja manter os jovens longe da criminalidade, Sílvia Soter ressalva:

— Os moradores de favelas não são marginais potenciais. Os projetos visam a formar cidadãos com noções de artes e não a salvar almas perdidas. ■

Garra e talento

BEATRIZ AZEREDO

Recentemente a mídia vem dando espaço para projetos sociais de arte e cultura que envolvem jovens moradores de comunidades pobres do Rio de Janeiro. Essas matérias trazem consigo o debate sobre a violência e a exclusão social nos grandes centros urbanos, que atingem em especial a juventude. É um quadro social, de verdadeiro extermínio do futuro: de acordo com dados do Ipea e do IBGE, 46% dos jovens de 18 a 24 anos têm menos de 8 anos de estudo, o que aumenta as dificuldades de inserção no mercado de trabalho, elevando a taxa de desemprego de jovens entre 15 e 24 anos para 18%, o dobro da média nacional. Eles também engordam as estatísticas de morte prematura por causas violentas: de cada 100 mil jovens de 15 a 24 anos, 45,8 morrem em decorrência de homicídio, a terceira maior taxa de mortalidade por homicídio do mundo, segundo dados do Mapa da Violência III, da Unesco (2002).

Essas reportagens mostram o potencial da arte e da cultura em processos educativos e de transformação social, iniciativas que vêm se multiplicando nos bolsões de pobreza nas grandes cidades e em especial no Rio de Janeiro. São projetos que florescem em lugares de elevadíssimo risco social, gerando um novo tipo de visibilidade para essas comunidades e rompendo com a situação extrema que aprisiona a juventude e paralisa a sociedade.

Organizações como AfroReggae, em Vigário Geral, Nós do Morro, do Vidigal, A.M.C., em São João do Meriti, Cia. Étnica do Morro do Andaraí, Orquestra de Cordas da Grota em Niterói, Toca o Bonde em Santa Teresa, e tantas outras, trazem notícias animadoras de jovens que ganham o direito de sonhar e circular,

ajudando a redesenhar a geografia desta cidade, fragmentada pela desigualdade e pelo medo.

As boas notícias não vêm apenas do Rio de Janeiro. Experiências dessa natureza nascem em todas as regiões do país, do litoral ao sertão, do rural ao urbano, das grandes às pequenas cidades. São iniciativas de desenvolvimento local com ênfase no resgate e na preservação da cultura regional. São também experiências de fortalecimento de relações intergeracionais, na recuperação e no repasse de saberes e tradições, que fazem parte da identidade cultural das comunidades. E são, também, grupos artísticos profissionais que enveredam pelo chamado mundo social, comprometendo cada seu trabalho com a transformação da sociedade. Olhar para essas experiências significa compreender que a arte e a cultura oferecem um espaço privilegiado para o jovem se expressar e se organizar, além de exercer um enorme poder de atração, trazendo-o para processos educativos, de construção de identidades, fortalecimento da auto-estima e exercício da cidadania, gerando caminhos para uma inserção diferenciada no mercado de trabalho.

Uma pesquisa que está sendo realizada pelo Centro de Estudos de Políticas Públicas (CEPP) na Região Nordeste permite vislumbrar a dimensão desse fenômeno. Em Pernambuco, por exemplo, já foram identificadas 150 experiências como essas. A maioria é de organizações formalizadas e com pelo menos cinco anos de existência. O dinamismo se percebe com um número importante de projetos recém-criados e ainda em fase de for-

malização. Chama a atenção, no entanto, o baixo volume de recursos que movimentam: metade desses grupos funcionou no ano passado com menos de R\$ 10 mil, ou seja, cerca de R\$ 800 por mês.

É pequeno o número de grupos sociais que se apresentam regularmente no mercado artístico profissional, apesar da qualidade já alcançada por muitos. É necessário criar espaços para que circulem, entrem em contato com outras iniciativas similares e ganhem visibilidade para divulgar seus resultados e mobilizar a sociedade. A mostra "Brasil: Juventude Transformando com Arte", realizada anualmente no Rio de Janeiro, pretende ser um desses espaços. A primeira edição conta com o apoio de empresas e instituições públicas e privadas, refletindo o crescente interesse e investimento no tema. Nesta semana serão 21 grupos, envolvendo 400 jovens, que se apresentarão no

Teatro Carlos Gomes, trazendo boas notícias de 15 municípios de diversas regiões do país.

Ao levar para o centro do palco espetáculos de qualidade artística resultantes de projetos sociais, almeja-se chamar a atenção para a riqueza dos processos envolvidos. A garra e o talento desses jovens demonstram que com oportunidades é possível exercer o potencial criativo de cada um, recriar o presente e construir um futuro menos desigual e mais digno para todos.

BEATRIZ AZEREDO é diretora do Centro de Estudos de Políticas Públicas e professora do Instituto de Economia da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Segundo o IBGE,
46% dos jovens
de 18 a 24 anos
têm menos de
8 anos de estudo

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](#)