

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CULTURAIS

EDUARDO SALLES ULIAN

Teatro e transformações sociais: arte e política semeando a cena periférica.

SÃO PAULO
2016

EDUARDO SALLES ULIAN

Teatro e transformações sociais: arte e política semeando a cena periférica.

Dissertação apresentada a Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 20 de setembro de 2016. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD), de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011.

Área de concentração:
Estudos Culturais

Orientador:
Profa. Dra. Madalena Pedroso Aulicino

SÃO PAULO
2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

(Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades. Biblioteca)

Ulian, Eduardo Salles

Teatro e transformações sociais : arte e política semeando a cena periférica / Eduardo Salles Ulian ; orientadora, Madalena Pedroso Aulicino. – São Paulo, 2016
126 f.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo.
Versão corrigida

1. Teatro - Aspectos sociopolíticos - São Paulo (SP). 2. Periferia - São Paulo (SP). 3. Grupos teatrais - São Paulo (SP). 4. Pombas urbanas (Grupo teatral) - São Paulo (SP). I. Aulicino, Madalena Pedroso, orient. II. Título

CDD 22.ed.- 792.098161

Nome: ULIAN, Eduardo Salles

Título: Teatro e transformações sociais: arte e política semeando a cena periférica.

Dissertação apresentada a Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais.

Área de concentração:
Estudos Culturais

Aprovado em: 20/09/2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Carlos Henrique Barbosa Gonçalves

Universidade de São Paulo. Escola de Artes, Ciências e Humanidades

Profª. Dra. Dilma Melo Silva

Universidade de São Paulo. Escola de Comunicação e Artes

Profª. Dra. Simone Rocha Abreu

Universidade Federal de Integração Latino-Americana

Agradecimentos

À Profa. Dra. Madalena Pedroso Aulicino pela dedicação e paciência ao longo desse período e aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, em especial, ao Prof. Dr. Carlos Gonçalves e a Profa. Dra. Vivian Urquidi pelas conversas, conselhos e conhecimento compartilhado.

Aos membros do Pombas Urbanas, Adriano Mauriz, Marcelo Palmares, Juliana Flory, Paulo de Carvalho e Marcos Khaju por me autorizar a pesquisar a trajetória do grupo e do Instituto; ao Lino Rojas (*in memoriam*) que possibilitou a construção desse trabalho cheio de dimensões e aos demais membros dos grupos que hoje realizam a gestão compartilhada do Centro Cultural Arte em Construção: o Núcleo Teatral Filhos da Dita, o grupo Circo Teatro Palombar e a Cia Aos Quatro Ventos. Obrigado pelas conversas quase sempre informais entre uma apresentação e outra; pelas informações e por me proporcionar momentos ímpares através da arte produzida por vocês e pelos grupos que sempre pousam no centro cultural para contar suas histórias a população dessa região periférica. Evoé!

A Edith Scher pelas conversas, aprendizado e esclarecimentos sobre a prática do teatro em comunidade na Argentina e a Jorge Blandón e todos membros da *Corporación Cultural Nuestra Gente* pela recepção em Medellín, pelas conversas e por me fazer entender como o teatro é um instrumento para celebrar a vida.

Aos meus pais Valdete Maria de Salles e Carlos Augusto pelo amor e confiança. Aos meus irmãos Ricardo e Leonardo, partes daquilo que sou em todos os sentidos. Hoje eu sei o quanto nossas caminhadas foram importantes. Gratidão profunda por ser parte da minha vida. Aos demais familiares, mas em especial, a minha avó Zelinda Bastazinni Ulian (*in memoriam*), cuja herança de luz que me deixou abriu novas portas e novos horizontes que pretendo honrar até os últimos dias de minha vida. Saravá!

Aos meus companheiros de jornada da disciplina de História e Teoria dos Estudos Culturais – Damián Cabrera, Valéria Graziano, Lucas Marchezin, Norival Leme, Maria Andrade, Livia Lima, Débora Antunes e Luiz Calvo. Valeu por todos os momentos juntos. Aos meus camaradas do coletivo No Batente e que atuam na periferia, articulando, discutindo e produzindo arte de qualidade – Renata Eleutério, Elaine Mineiro, Ireldo Alves, Amarildo Chaves, Carol Sanchez, Sandro Oliveira, Tiarajú Pablo e Ellen Rio Branco.

As pessoas que sempre estiveram por perto e que de alguma forma contribuíram para que esse projeto pudesse se tornar realidade – obrigado por acreditar em mim e me incentivar.

Alexandre Carreira, valeu por todas as conversas que tivemos e ainda teremos ao longo da vida. Seguiremos juntos nessa caminhada irmão.

Por fim, um agradecimento especial a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desse projeto. Sei que foram muitas pessoas e muitas ideias trocadas, por isso, faço uma menção geral, deixando claro minha profunda gratidão.

E com o bucho mais cheio comecei a pensar
Que eu me organizando posso desorganizar
Que eu desorganizando posso me organizar

Chico Science, *Da Lama ao Caos*

RESUMO

ULIAN, Eduardo Salles. **Teatro e transformações sociais: arte e política semeando a cena periférica**. 2016. 126f. Dissertação (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. Versão corrigida.

A arte é resultado do desenvolvimento histórico-social e sempre esteve ligada às transformações sociais de modo geral. Compreender esse processo de formação e seus desdobramentos é de fundamental importância para entender como e quais os caminhos a arte dramática tem trilhado em cada tempo histórico. E mais, como essas mudanças tem, de certa forma, impulsionado novas formas de expressão em um contexto internacional marcado pelo aprofundamento das políticas neoliberais, os avanços da chamada globalização e a consecutiva disputa por discursos e espaços de representação a partir das periferias. Dentre esses grupos protagonistas que lutam por reconhecimento, o movimento teatral tem se posicionado de maneira contundente na busca por espaços e afirmação das identidades periféricas. No entanto, o teatro em comunidade tem suscitado grandes interesses, em especial, na América Latina onde tem ampliado as perspectivas dos grupos e coletivos teatrais e das comunidades a partir da ideia de empoderamento, da justiça social e do trabalho em rede. É a partir desse universo, do desenvolvimento histórico-social do teatro, suas transformações e a consecutiva apropriação dos grupos das regiões periféricas das cidades diante de uma prática denominada teatro em comunidade que nos debruçamos para tentar explicar o importante caráter desse trabalho realizado nas periferias das cidades da América Latina. Direcionando esse olhar para a periferia da Cidade de São Paulo, no bairro Cidade Tiradentes para o grupo Pombas Urbanas, suas histórias e suas ações, procurou-se apresentar, ao longo desse processo, as transformações significativas que ocorreram na forma-teatro ao longo de sua trajetória, os possíveis desdobramentos na busca por uma concepção estética até o surgimento da prática de Teatro em Comunidade. O contato do Pombas Urbanas com essa prática e os resultados obtidos nos últimos anos, tendo como ponto de partida uma contextualização radical à luz das teorias dos Estudos Culturais e do pensamento crítico latino-americano, buscou-se compreender de que forma a atuação na periferia, a partir da prática de teatro em comunidade, pode operar transformações sociais significativas.

Palavras-chave: Teatro, Periferia, Comunidade, Política, Resistência.

ABSTRACT

ULIAN, Eduardo Salles. **Theater and social transformation: art and politics to seed the peripheral scene**. 2016. 126f. Dissertation (Cultural Studies Mastership) – School of Arts, Sciences and Humanities, University of São Paulo, São Paulo, 2016. Corrected Version.

The art is the result of historical and social development, overall it has always been combined to the social transformations, especially the theater and its expression forms. Understand this process of formation and itself unfolding's, is essential to understand, how and what are the ways the dramatic art, which pursued in each historic time and how these changes have impelled new expression forms somehow, tightly in an international context marked by deepening of neoliberal politics, the advances of the named globalization and its consecutive dispute for speeches and space of performance from the peripheries. Amongst these protagonist's groups which fight for acknowledgement, the theatrical movement has placed itself in a bruising way seeking out acknowledgement spaces and affirmation of the peripheral identities. Many are the proposals of artistic groups, however, the theater practice in community which presupposes to build and conceive a space that valorize the social, the reinsertion, the team labor, the communal practice and the social justice have raised large interests, specially, on Latin American groups, because have increased the perspectives of groups from empowerment idea and networking labor. From this sphere, the historic and social development of theater, its transformations and the consecutive appropriation of the groups from peripheral regions, from towns before a practice denominated theater in community that we lean over trying to explain the important character of this labor accomplished on towns peripheries in Latin American, to direct this sight to the São Paulo City periphery, in Cidade Tiradentes district for Pombas Urbanas Group, its history and actions, seeking out to perform along this process the significant transformations occurred on theater shape along the history, the possible unfolding's, seeking out for aesthetics concept until the appearance of the theater in community practice; the Pombas Urbanas touch to this practice and the results obtained in last years, as of a radical contextualization lightened of Cultural Studies Theories and the Latin American critic thought, seeking out to understand how the peripheral performing can make significant social transformations from theater in community practice.

Keywords: Theater, Periphery, Community, Politics, Resistance.

RESUMEN

ULIAN, Eduardo Salles. **Teatro y transformaciones sociales: arte y política sembrando la escena periférica**. 2016. 126p. Disertación (Maestría en Estudios Culturales) – Escuela de Artes, Ciencias y Humanidades, Universidad de San Pablo, San Pablo, 2016. Versión corregida.

El arte es el resultado del desarrollo histórico-social y siempre estuvo ligado a las transformaciones sociales de modo general. Comprender ese proceso de formación y sus desdoblamientos es de una importancia fundamental para entender cómo y cuáles son los caminos que el arte dramático ha recorrido en cada tiempo histórico. Además, cómo esos cambios han, de alguna manera, impulsado nuevas formas de expresión en un contexto internacional marcado por la profundización de las políticas neoliberales, los avances de la llamada globalización y la consecuente disputa por discursos y espacios de representación a partir de las periferias. Entre los grupos protagonistas que luchan por reconocimiento, el movimiento teatral se ha posicionado de modo contundente en la búsqueda de espacios y afirmación de identidades periféricas. Sin embargo, el teatro en comunidad ha suscitado gran interés, especialmente en América Latina, donde ha ampliado las perspectivas de los grupos y colectivos teatrales y de las comunidades a partir de la idea de empoderamiento, de justicia social y de trabajo en red. Es a partir del desarrollo histórico-social del teatro, sus transformaciones y la consecutiva apropiación de grupos de las regiones periféricas de las ciudades frente a una práctica denominada teatro en comunidad que se trató de explicar el importante carácter de ese trabajo realizado en las periferias de las ciudades de América Latina. Dirigiendo esa mirada hacia la periferia de la Ciudad de São Paulo, en el barrio Ciudad Tiradentes hacia el grupo Pombas Urbanas, sus historias y sus acciones, se trató de presentar, a lo largo de este proceso, las transformaciones significativas que ocurrieron en la forma-teatro a lo largo de su trayectoria, los posibles desdoblamientos en busca de una concepción estética hasta el surgimiento de la práctica de Teatro en Comunidad. Teniendo en vista el contacto de Pombas Urbanas con esa práctica y los resultados obtenidos en los últimos años, considerando como punto de partida una contextualización radical a la luz de las teorías de los Estudios Culturales y del pensamiento crítico latinoamericano, se buscó comprender de qué forma la actuación en la periferia, a partir de la práctica de teatro en comunidad, puede operar transformaciones sociales significativas.

Palabras clave: Teatro, Periferia, Comunidad, Política, Resistencia.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	O TEATRO, O INDIVÍDUO E SEU PROCESSO HISTÓRICO	15
3	AS COISAS DO LADO DE CÁ.....	37
4	TEATRO DE RESISTÊNCIA, TEATRO EM COMUNIDADE.	57
5	PERIFERIA – UM TERMO EM DISPUTA.....	75
6	ARTE E POLÍTICA SEMEANDO A CENA PERIFÉRICA.....	89
7	CONCLUSÃO	115
	REFERÊNCIAS.....	124

1 INTRODUÇÃO

Acredito que não é possível ao leigo, ante as questões da arte e, em especial, da arte dramática - o teatro, compreender as alterações e as mudanças nos discursos e nas formas do fazer teatral sem conhecer um pouco sobre suas transformações ao longo do processo histórico-social e econômico. Não que a arte esteja literalmente ligada a esses fatores de maneira umbilical, mas as transformações que ocorreram nas sociedades em cada tempo histórico, de alguma forma, alteraram as formas de arte e, em nosso caso, as formas do fazer teatral.

Por isso, mesmo tendo como objetivo final tratar de um tipo específico de forma-teatro¹, o teatro em comunidade, optei por traçar uma linha temporal com alguns dos principais fatos históricos e de como essa arte foi ao longo do tempo sendo usada como instrumento de dominação e de resistência. Naturalmente, não é o objetivo expressar aqui verdades absolutas sobre a arte, muito menos se aprofundar em devaneios estéticos, mas apresentar de maneira simples e objetiva que a forma e o conteúdo que estão implícitos e explícitos nas produções teatrais ao longo da história têm correlação direta com os padrões econômicos e sociais de cada período e influenciaram a produção de novas perspectivas no campo da arte teatral. Desde a Antiguidade Clássica até os dias atuais se digladiam diversas concepções. Todas elas, sem dúvida, buscam ou negar uma posição ou corroborar com ela. Não há isenção nesse artifício, por mais que os indivíduos queiram se colocar como livres criadores. Há sempre, nessa trajetória, uma influência significativa do real, justamente porque vivemos em sociedade e nada do que almejamos está fora desses limites.

Portanto, ao retratar o desenvolvimento da arte teatral e suas possíveis transformações ao longo da história, o objetivo sempre foi chegar aos dias atuais e poder olhar para o passado e ver de que forma as lutas empreendidas por diversos grupos resultaram na prática que hoje podemos denominar de teatro em comunidade. Prática essa que não é nova, porém na América Latina ganha um sentido especial e assume para si uma posição de resistência às formas de cultura hegemônica, pois traz em si um ideal de não mais revolucionar a realidade, mas de empoderar aqueles sujeitos ativos no processo e na transformação do real. É uma utopia de um mundo possível que surge em meio a um conjunto de políticas equivocadas e malsucedidas, de maneira geral, em todo hemisfério.

Essas práticas, aos poucos, vão produzindo seus resultados por aqui e é um desses resultados que vamos colocar à mesa para tentar entender seus desdobramentos e suas

¹ O termo forma-teatro que será usado ao longo dessa dissertação foi emprestado do livro de Silvana Garcia, Teatro da Militância. São Paulo: 2004, Perspectiva.

consequências no mundo real e no conjunto das transformações sociais que agora não são mais globais, mas se voltam para o local e para a valorização de sua própria realidade.

Desse modo, a opção no capítulo *O teatro, o indivíduo e seu processo histórico* foi de apresentar de forma sucinta como surge essa arte e como ao longo da história ela foi sendo transformada para representar os interesses de dominantes e dominados. Ou seja, como algo que nasce do povo e para o povo passa, ao longo do tempo, a representar apenas os interesses e a visão de mundo de uma classe, mas que ao mesmo tempo vai produzir, justamente por que estamos inseridos num processo contraditório, as suas formas de resistência e oposição. A ideia geral do capítulo é apresentar esse panorama sobre a evolução da forma-teatro, focalizando algumas mudanças significativas e pontuais ao longo da história para situar o leitor sobre esse campo de estudos e seu desenvolvimento. Para empreender tal análise, recorri a autores consagrados no campo da história da arte e do teatro, tais como Berthold (2006), Hauser (1998), Williams (1992; 2010; 2011), entre outros autores nacionais consagrados como Boal (2008; 2009; 2013), Garcia (2004), Peixoto (1979; 1985) que tratam da arte e seu desenvolvimento histórico.

No capítulo *As coisas do lado de cá* cruzamos o oceano e adentramos especificamente em nossa história e os problemas advindos de um processo de construção de uma identidade nacional a partir do governo de Getúlio Vargas até o final do governo militar em meados de 1980. É um ensaio que tem por objetivo mostrar como o desenvolvimento da ideia de cultura foi construída no Brasil assentada em uma visão eurocêntrica e baseada na ideia de uma sociedade homogênea. Nesse percurso, apoiado em autores como Ortiz (2001; 2012), Coutinho (2011), Calabre (2009), foi importante mostrar como, ao longo desse processo de mudanças no cenário cultural brasileiro, o Estado tentou forjar um conjunto de políticas públicas para o setor. Nessa trajetória, o objetivo é mostrar como surgem no horizonte as práticas de teatro de militância ou engajado e os caminhos para as políticas culturais que vão produzir o sistema de oficinas culturais nas regiões periféricas, em especial, na cidade de São Paulo.

Em meio a esse processo de transformações que ocorreu no movimento teatral ao longo dos anos e às mudanças nas políticas públicas de maneira geral, temos o avanço das políticas neoliberais que ganham espaço e força na América Latina, principalmente a partir dos anos de 1990. Com isso, o que outrora se colocava como uma luta engajada a fim melhorar as condições sociais, sofre um grande abalo em todos os sentidos. Temos aí no horizonte o surgimento das políticas agressivas de reestruturação produtiva, sustentado na visão de Ferrari (2012), que vão alterar significativamente as formas de organização do trabalho e inclusive as lutas sociais que passam agora a contar com a ascensão dos movimentos de afirmação e de identidades. É sobre

esses processos e suas transformações que trata o capítulo *Teatro de resistência, teatro em comunidade*. Conjugado a isso, também temos a ascensão do apelidado terceiro setor com sua política alinhada aos interesses da organização do capital. É nesse contexto de mudanças profundas no setor político e econômico que emergem no seio da sociedade as posições e as formas de resistência ao modelo global, que tentam se impor via as políticas de privatização e concessões que ganham cada vez mais espaço em toda a América Latina.

Nesse universo, começam a surgir no horizonte novas formas de resistência ao hegemônico e o movimento teatral não se coloca fora disso. Desponta, então, a prática de teatro em comunidade que começa a reorganizar a ideia de local e dos valores comunitários em contraposição aos valores dominantes. Trata-se de uma busca por afirmação ante as desconstruções impostas de cima para baixo pelo modelo hegemônico.

No entanto, em meio à emergência das regiões periféricas para manter a sua pouca autonomia, os movimentos artísticos oriundos dessas regiões, vão lutar para impor sua forma de ver e produzir cultura. É nesse campo que se abre uma disputa por conferir poder e novos significados aos termos outrora utilizados para indicar uma situação de subalternidade. Nesse campo de disputa por termos e seus significados, há uma mudança no campo das lutas sociais e os termos ganham cada vez mais ênfase, deslocando de certa forma a luta de classes para o campo dos símbolos e significados que nunca estiveram fora dela. Mas com a emergência dos setores subalternos da sociedade e sua luta por espaços e reconhecimento, essa luta torna-se cada vez mais acirrada nos dias atuais. Há, sem dúvida, uma disputa por significados que é algo totalmente em aberto e merece ser ao menos colocado em discussão no capítulo *Periferia, um termo em disputa*.

Por fim, o capítulo *Arte e política semeando a cena periférica* irá tratar dos desdobramentos desse conjunto de mudanças, trazendo para a análise o grupo Pombas Urbanas, localizado na região periférica da cidade de São Paulo, no bairro da Cidade Tiradentes, com o objetivo de mostrar como ocorreu o processo de formação do grupo desde o final da década de 1980, as mudanças no campo histórico-social e os caminhos percorridos pelo grupo até o contato profundo com a prática de teatro em comunidade e os potenciais resultados obtidos nesse percurso. Não se trata de uma visão romanesca sobre essa trajetória, mas uma análise sucinta de sua formação e como esse processo culminou com o conjunto de práticas que adota até os dias atuais. Ou seja, ao assumir para si um valor e uma prática de teatro em comunidade na região periférica da Cidade de São Paulo, o grupo assumiu, mesmo de maneira implícita, uma posição de resistência ao hegemônico e vem conferindo, a duras penas, uma nova perspectiva de vida para uma grande população de jovens residentes na região, ministrando

cursos de formação artística com uma perspectiva crítica e voltada para os interesses da comunidade a qual estão inseridos. Portanto, atuar na periferia utilizando as técnicas e as prerrogativas da prática de teatro em comunidade tem propiciando ao grupo e à comunidade uma série de opções para a revalorização do local a partir da ideia de empoderamento e resgate das memórias ancestrais com o objetivo de celebrar a vida.

O percurso da pesquisa foi realizado basicamente com seleção de material bibliográfico adequado ao tema buscando, em todos os momentos, não perder de vista o objetivo de mostrar por alguns caminhos que a arte em seus mais diversos aspectos está ligada ao desenvolvimento e as transformações sociais aos quais os indivíduos estão sujeitos. Apoiado nas teorias dos Estudos Culturais e na estrutura do pensamento crítico latino-americano, procurei traçar uma perspectiva onde pudesse ficar claro que os processos de formação de nossa sociedade com ideias importadas, impôs para nossa formação social de “via colonial” um atraso significativo e a falta de entendimento daquilo que somos. Logo, uma visão de cultura que não levou em consideração nossa real formação.

O teatro tornou-se o instrumento para esse olhar, justamente por estar presente em todos os períodos históricos e operando mudanças significativas em todos os aspectos, principalmente nos dias atuais nas regiões periféricas das cidades cujo objetivo é, entre outras coisas, o de resistir aos formatos em dominância, produzindo suas formas de cultura em contraposição às formas prontas e homogeneizantes.

Portanto, a partir de uma vivência particular, de muitas conversas com amigos, público do espaço, membros da comunidade e um olhar crítico sobre o real é que cheguei a essas conclusões. Não se trata aqui, de maneira nenhuma, de tentar esgotar o assunto, mas de jogar um pouco mais de lenha nessa fogueira que ainda está começando a acender pois, ao tomar consciência de si e do seu papel transformador, os sujeitos que hoje buscam ocupar seus espaços através das práticas artísticas nas regiões periféricas se colocam mais uma vez como agentes e produtores de história e como a história produz sempre suas contradições, espero ser parte dessa contradição. Sigamos em frente!

2 O TEATRO, O INDIVÍDUO E SEU PROCESSO HISTÓRICO

Não se trata aqui de fazer uma história da arte, tema que foi desenvolvido com maestria e desenvoltura por diversos estudiosos do tema, entre eles, Margot Berthold (2006), Arnold Hauser (2010), e tantos outros nas mais diversas perspectivas críticas. Mas sim, traçar um panorama breve de alguns períodos do desenvolvimento histórico do teatro, afim de ilustrar os caminhos percorridos por essa arte ao longo da história e como as transformações ocorridas nas sociedades também se deram nas formas e práticas dessa arte. Portanto, esse capítulo serve como ilustração de alguns momentos históricos e suas transformações sociais no campo da arte e do teatro, com objetivo de apresentar como, no decorrer desse processo, essas modificações produziram o que conhecemos hoje como arte teatral. O ponto de partida para empreender essas análises está assentado na ideia de formação presente nos escritos de Williams (1992), além da visão crítica e aguçada de Augusto Boal (2008; 2009; 2013).

Das artes, a mais efêmera e quase vulgar ante os olhos dos ingênuos e desavisados consumidores de coisas – o teatro – é sem dúvida uma arma, nas palavras de Boal (2013), que tem sido utilizada ao longo dos séculos como instrumento de difusão de formas de pensar e agir, mas além disso, como instrumento de coerção e doutrinação. Desde a Antiguidade Clássica a sua atual estrutura, que podemos nomear como moderna, o teatro tem suscitado inúmeros debates acerca de sua forma e conteúdo, de sua renovação estética, seu processo social e suas transformações ao longo da história. Por isso, falar do teatro em si, envolve muito mais do que uma prática humana por excelência, mas uma prática humana vinculada aos processos históricos e suas transformações sociais, políticas e econômicas. Apesar de todas as tentativas contemporâneas de desconstruir sua linguagem e seus principais pressupostos, o teatro continua exercendo seu poderoso papel como instrumento para veiculação de ideais e formas de agir e pensar que refletem, em seu complexo bojo, o universo mais amplo daquilo que podemos chamar de obra de arte. Não é possível separar uma coisa da outra.

Há na produção da obra de arte uma junção inegável do subjetivo e do objetivo e isso é expressão do real, pois o homem produz sua arte com o objetivo de se expressar, mas também de se reconhecer no mundo que ele mesmo produziu.

Essa forma de arte não nasce junto com a humanidade. Faz parte de seu desenvolvimento histórico-social e sua produção está vinculada a esse desenvolvimento. Portanto, o indivíduo produz a partir de circunstâncias históricas dadas e sua produção está limitada devido a sua inserção numa sociedade baseada num sistema complexo de relações de poder que reduz o conceito da arte de acordo com seus interesses de dominação.

A arte é um processo de autoconsciência da humanidade, como afirma Lukács (1965) e não existe dúvida de que as formas de pensamento são de propriedade da humanidade e seus pares. Ou seja, a produção da obra de arte exige do artista a representação dos fatos candentes de sua realidade. Exige uma universalização de sua proposta – o trânsito do particular para a particularidade, a inspiração no gênero que vai enriquecer sua essência, um reflexo da realidade para ele e para quem frui a obra de arte.

É determinante na obra de arte a sua forma de apresentar seus conteúdos, a maneira de transformar a realidade em outra realidade que chamamos “obra de arte” e, por sua vez, a relação entre esta “outra realidade” e a realidade da qual se originou. Isto é, a sua capacidade de produzir transformações e de adquirir características determinantes. Esta “capacidade de transformação” será vista como a distancia entre a obra de arte e a realidade. (GARCÍA, 1983, p.13)

A arte é forma de recepção e reprodução da realidade e se dá a partir do desenvolvimento da consciência do indivíduo e de sua realidade. Isto é, a arte é uma tentativa do homem de se reconhecer no mundo que ele mesmo produziu através de sua atividade prática fundamental, o trabalho. Portanto, “a função essencial da arte é ampliar e enriquecer, com suas criações, a realidade já humanizada pelo trabalho humano” (VÁZQUEZ, 1968, p.47).

Não se trata de uma tarefa fácil a empreendida no decorrer dessas páginas, pois não há apenas como pressuposto tratar da arte teatral em si e algumas de suas formas, mas também de sua vinculação com o desenvolvimento e o processo histórico-social que envolve a produção teatral e sua inserção no universo daquilo que é chamado de cultura no plural. Posto isso justamente porque todos os povos em determinado momento histórico produziram e ainda produzem suas formas de expressão onde procuram sintetizar seus desejos e suas mazelas sociais, através da encenação dos mitos e da realidade que os cerca. Dessa forma, falar em obra teatral implica falar sobre o desenvolvimento humano, seus processos econômicos, sociais e suas estruturas dominantes.

Nenhum relato completo sobre determinada formação ou tipo de formação pode ser feito sem estender a descrição e a análise para a história geral, onde a ordem social como um todo e todas as suas classes e formações podem ser adequadamente tomadas em consideração. [...]

Do mesmo modo, nenhum relato completo sobre uma formação pode ser feito sem atentar para as diferenças individuais em seu interior. Pode-se observar que formações dos tipos mais modernos ocorrem, tipicamente, em pontos de transição e de intersecção no interior de uma história social complexa, mas os indivíduos que ao mesmo tempo constroem as formações e por elas são construídos têm uma série bastante complexa de posições, interesses e influências diferentes, alguns dos quais são resolvidos pelas formações (ainda que, por vezes, apenas temporariamente) e outros que permanecem como diferenças internas, como tensões e, muitas vezes, como os fundamentos para divergências e rupturas subsequentes, e para ulteriores tentativas de novas formações. (WILLIAMS, 1992, p.85)

Como o espaço para essa discussão não é amplo e nem precisa ser, a opção foi em tratar de alguns pontos em especial, principalmente no momento que essa arte chega aos locais mais distantes das cidades, nas zonas periféricas através de um conjunto de políticas públicas, produtos da modernidade e que forja no horizonte uma possibilidade de transformação social. Não é sobre todas as formas de teatro, mas de uma forma específica que nasce no seio de uma comunidade. A tentativa a todo momento é de uma “contextualização radical” (RESTREPO, 2012, p.133), que procura evidenciar, a partir dos aparatos teóricos disponíveis, como essa arte, ao longo dos tempos, tem feito e transformado a vida das pessoas e em muitas vezes conduzido suas maneiras de agir e pensar.

A arte teatral tem esse poder, subutilizado por ser pouco entendida. No entanto, ao ser fomentada com a devida pretensão, pode trazer algumas respostas sobre o indivíduo e seu papel histórico-cultural, justamente porque, “antes de objetos, as obras de arte são práticas” (CEVASCO, 2008, p.149).

Desde Aristóteles (384 a.C.-332 a.C.) e sua *Poética* até os dias atuais onde se produz um discurso de negação dos elementos básicos da construção dramática teatral que leva a alcunha de teatro pós-dramático, essa arte tem sido objeto de controvérsias, veículo de difusão de ideias e ideais, mas principalmente local de representação do mundo criado pelo homem. Seja na Antiguidade Clássica ou no drama moderno, quem está sempre em cena é o indivíduo, seus feitos, seus dramas e suas inquietações.

Desse modo,

[...] temos que reconhecer que não pode haver uma separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes, ou que se podem descobrir como condições imediatas de uma prática – os locais, ocasiões e condições sinalizados de tipos de atividade cultural especificamente indicados – e aquelas que estão tão incorporadas à prática, com articulações formais particulares, que são ao mesmo tempo sociais e formais, e podem, em certo tipo de análise, ser tratadas como pouco autônomas. (WILLIAMS, 1992, p.147)

O teatro, sem dúvida, tem sido ao longo da história humana, um tipo de manifestação que tem causado inquietação e discussões desde seu surgimento na Antiguidade Clássica, por volta de 530 a.C., até os dias atuais e sua relação com as formações sociais e a política, de maneira geral, tem sido tensa desde então. De acordo com Berthold (2006), Aristófanes (448a.C-380a.C.) já investia sua crítica às instituições e às formas sociais do período através da

forma soberana da Comédia Ática, por onde disparava sua provocação política aos demagogos da Guerra do Peloponeso (431 a 404 a.C.).

Naturalmente isso ocorre porque o teatro possui uma linguagem acessível ao público e a forma de produção ou realização de sua matriz artística ainda depende de três elementos constitutivos básicos e fundamentais. Mesmo com algumas divergências acerca desses pontos no mundo moderno, o público, uma presença (seja ele um ator ou uma atriz) e um conflito estão presentes em sua natureza. Só a partir da junção desses elementos postos na cena, ou seja, numa ação, é que podemos afirmar que há teatro efetivamente. Qualquer outra coisa é mera especulação.

Segundo Boal (2013), o surgimento do teatro na acepção moderna do termo está vinculado aos mimos, uma espécie de farsa popular com danças e os ditirambos, festas populares que comemoravam a colheita da uva e homenageava Dioniso, o deus do vinho. Depois há a junção dos mitos com os heróis na composição das tragédias clássicas, cujo principal pressuposto é imitar as ações do homem, suas paixões transformadas, seus hábitos e a busca pela felicidade que consiste num comportamento virtuoso e que o afasta dos extremos ao mostrar voluntariedade, liberdade, conhecimento e constância. Voluntariedade seria a ação do homem determinada por sua vontade; liberdade, é um comportamento livre sem pressões externas; o conhecimento, é o contrário da ignorância, é uma ação mediando o conhecimento dos termos e por fim; a constância que mantém a virtude constante. Na tragédia grega, todos os heróis agem de maneira consistente porque em seu *ethos* todas as tendências devem ser boas, menos uma. Essa é a concepção clássica do herói trágico.

De acordo com Aristóteles (1999, p. 41):

Nascida de improvisações – tanto a tragédia quanto a comédia, a primeira por obra dos solistas do ditirambo, a última, dos solistas dos cantos fálicos [...] a tragédia se desenvolveu pouco a pouco, à medida que evoluíram os elementos que lhe eram próprios. Depois de modificar-se muito, estabilizou-se ao atingir sua natureza própria.

Para Boal (2013, p. 31) “a arte recria o princípio criador das coisas criadas”. Suas formas tradicionais – tragédia e comédia – nascem a partir de manifestações populares e suas transformações estão vinculadas às alterações no seio da comunidade e suas forças produtivas. Como a épica é o gênero próprio da fase final da organização comunal, baseada na *gens*, o drama é o gênero próprio do período clássico da Grécia com a consolidação da propriedade privada e da cidade-Estado.

O teatro na Grécia traz em si a representação de uma realidade específica daquele período, mas há na base de sua construção uma representação daquele conjunto de ações da vida.

[...] não se pode esquecer de que a obra artística é um produto do homem, historicamente condicionado, e de que o universal humano que ela realiza não é o universal abstrato e intemporal [...] mas sim o universal humano que surge no e pelo particular. (VAZQUEZ, 1968, p. 27-28)

Apesar de ser particular, de nascer a partir de uma particularidade em determinada formação social, essa particularidade se universaliza, pois apresenta ações reais do conjunto da humanidade e produz os resultados que são discutidos até hoje.

Segundo Aristóteles, Hegel ou Marx, a arte em qualquer das suas modalidades, gêneros ou estilos, constitui-se sempre numa forma sensorial de transmitir determinados conhecimentos, subjetivos ou objetivos, individuais ou sociais, particulares ou gerais, abstratos ou concretos, super ou infraestruturais. Esses conhecimentos, acrescenta Marx, são relevados de acordo com a perspectiva do artista e do setor social ao qual está radicado e que patrocina, paga e consome sua obra. Sobretudo, daquele setor da sociedade que detém o poder econômico, e como ele controla os demais poderes, estabelecendo as diretrizes de toda a criação, seja artística, científica, filosófica, ou outra. A esse setor, evidentemente interessa transmitir aquele conhecimento que o ajude a manter o poder, se é que já não o detém de forma absoluta, ou que o ajude a conquista-lo, caso contrário. Isso não impede, porém, que outros setores ou classes patrocinem também a sua própria arte, que venha a traduzir os conhecimentos que lhe são necessários e que ao fazê-lo utilize a sua própria perspectiva. A arte dominante, no entanto, será sempre a da classe dominante, eis que esta é a única possuidora dos meios de difundi-la preponderantemente. (BOAL, 2013, p. 72)

Desse modo, toda a produção artística de um determinado tempo histórico está intrinsicamente vinculada aos interesses de uma determinada classe. Em cada tempo há um conjunto de produções artísticas que confere um processo maior ou menor de individuação do sujeito ante a sociedade a qual está inserido. Se há pouca produção ou ela se limita apenas às produções de caráter ideológico de uma parcela social, então tem-se um modelo social restrito, onde as liberdades individuais também são esses reflexos, pois, de acordo com Hauser (2010), vê-se esse exemplo claro em Atenas, onde a aristocracia de sangue, aos poucos, foi sendo substituída pela do dinheiro o que arrastou a cidade para um modelo imperialista onde os espetáculos, patrocinados por essa mesma classe, deveriam exaltar os princípios da aristocracia e aquilo que achavam conveniente ao seu modelo de sociedade. Ou seja, ocorre o surgimento do teatro como manifestação das classes populares, em uma forma festiva.

No entanto, ao perceber o valor expresso nessa forma de arte, a aristocracia se apropria desse material e passa a fomentar a produção teatral de acordo com seus interesses mais

imediatos. Esse fato vai se repetir ao longo da história em vários momentos e em inúmeras condições, mas o que fica claro desde as primeiras linhas é a investida dos setores dominantes com o objetivo de se apropriar daquilo que é produzido no meio social.

Saindo da Grécia e rumando para Roma antiga vemos os mimos, as pantomimas e as fábulas atelanas se disseminando ao lado do *Circus Maximus*, o grande espetáculo romano. Ao contrário do que muitos pensam, ao invés um teatro monótono e escuro, testemunha-se o surgimento das formas não clássicas que vão para dentro da igreja com a cristianização do Ocidente e se adaptam a essa nova realidade.

O teatro da Idade Média é tão colorido, variado e cheio de vida e contrastes quanto os séculos que acompanha. Dialoga com Deus e o diabo, apoia seu paraíso sobre quatro singelos pilares e move todo o universo com um simples molinete. Carrega a herança da Antiguidade na bagagem como viático, tem o mimo como companheiro e traz nos pés um rebrilho do ouro bizantino. Provocou e ignorou as proibições da Igreja e atingiu seu esplendor sob os arcos abobadados dessa mesma Igreja. (BERTHOLD, 2006, p.185)

O teatro da Idade Média é essa submissão do mundo a Deus e seus intermediários; a *Via Crucis* e todas as suas passagens são temas fundamentais para o desenvolvimento dos autos sacramentais² no período. “A irrupção do mundo manifestou-se não apenas num estilo mais realista de representação, mas nos figurinos e no surgimento de elementos farsescos e grotescos dentro da dramatização a igreja [...]” (BERTHOLD, 2006, p.185). Aos poucos, essa ligação estreita com a liturgia vai se alterando e, mesmo representando a arte ganha as ruas e assume temas mais populares e o colorido das cidades.

Boal (2013) nos dá um outro panorama desse mesmo período ao retratar uma Idade Média e suas contradições, onde o controle sobre a produção teatral nas mãos do clero e da nobreza era ainda mais funcional em realizar suas façanhas de controle social, pois o tipo de arte veiculada naquele período não tinha a necessidade de explicar aos seus espectadores nada além daquilo que mereciam saber. Lógico que isso estava assentado nos interesses desses grupos dominantes, que era manter suas velhas ideias sempre em vigor. Imobilizar a sociedade era o lema para perpetuar o sistema vigente.

² Peças religiosas alegóricas representadas por ocasião de Corpus Christi e que tratam de problemas morais e teológicos (o sacramento da eucaristia). O espetáculo era apresentado sobre carroças, e mesclava farsas e danças à história santa e atraía o público popular. Elas se mantiveram durante toda a Idade Média, conheceram seu apogeu no Século de Ouro, até sua proibição, em 1765. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

Com a queda de Constantinopla o acesso aos escritos da Antiguidade foi possível e transformou a Renascença na grande era das descobertas e possibilitou a ascensão de uma nova classe média.

Inicialmente o teatro da Renascença surge como um resgate, encenando obras da Antiguidade, mas logo inicia seu período de grandes produções. É nesse universo de transformações econômicas e sociais que se desenvolve o teatro humanista do Renascimento.

Em Aristóteles, os humanistas encontraram a necessária autoridade para o drama, em harmonia com as regras de Vitruvius³ para a forma do palco. Os problemas formais e temporais dos dramaturgos constituíam a contrapartida dos problemas de espaço para os outros artistas. O teatro dos humanistas tentou fazer justiça a ambos. Envidou seus melhores esforços para encarar a herança medieval, relacionando-a com a nova e contrastante teoria da arte da Antiguidade, preparando, assim, uma base intelectual e teatral para o novo espírito da Renascença. (BERTHOLD, 2006, p.273)

Sem dúvida, a maior realização do teatro renascentista é William Shakespeare e o teatro elisabetano, onde o indivíduo, agora em processo de aprimoramento de sua consciência alcança seu apogeu. A partir daí estão assentadas as bases para o desenvolvimento do drama em sua forma moderna. Segundo Szondi (2001, p.29), “Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval [...]”, mas não apenas isso. O teatro do período elisabetano ganha vida e cresce junto com a cidade e consecutivamente com o modo de produção pré-capitalista que começa a se delinear. O teatro pulsa como e conforme a vida da cidade. Os dramas humanos estão sendo novamente colocados em cena, discutidos e debatidos, não como na Antiguidade Clássica, mas como expressão de um mundo que está atravessando uma série de transformações em sua estrutura econômica e social, que já mostra a dissensão entre as classes e o esboço do modelo econômico que vai determinar as bases da sociedade no século posterior.

A transição do feudalismo para o capitalismo, entretanto, é um produto da evolução feudal. Começa nas cidades, pois a separação entre cidade e campo é o elemento fundamental e constante da divisão social do trabalho, bem como sua expressão, desde o berço da civilização até o século XIX. Nas cidades, que com o correr do tempo, ressurgiram na Idade Média, desenvolveu-se uma divisão do trabalho entre produção e comércio, às vezes como sobrevivência da antiguidade. Isto proporcionou a base de um comércio a grande distância e uma consequente divisão do trabalho (especialização de produção) entre diferentes cidades. A defesa dos habitantes dos

³ Marcus Vitruvius (70 – 25 a.C.), pesquisador romano que compilou conhecimentos existentes na época, principalmente da literatura grega. Escreveu o tratado *De Architectura*, obra que influenciou séculos mais tarde as concepções estéticas no Renascimento.

burgos contra os senhores feudais e a interação entre as cidades produziu uma classe de burgueses, a partir dos grupos de moradores dos diversos burgos. (HOBSBAWM, 2011, p.31)

Eric Hobsbawm (2011) mostra em poucas linhas na introdução do livro *Formações Econômicas Pré-Capitalistas* qual o tipo de organização social está se formando no período. Portanto, é possível compreender a partir desse ponto quais são as mudanças que estão acontecendo no seio das cidades feudais e que vão culminar com sua posterior queda na ascensão de um novo regime econômico e social: o modo de produção capitalista.

Uma nova forma de se organizar a partir das cidades abre espaço para que a arte possa se expressar agora com mais vigor e, como seu desenvolvimento não está descolado das relações sociais, é notório que o teatro, uma forma ágil de expressão e captação do real, ganhe terreno novamente e passe a vigorar entre as mais diversas classes sociais. Desde o plebeu mais insólito ao burguês condecorado, o teatro preenche esse espaço e traz novamente à tona o homem, suas dúvidas e seus anseios. Segundo Williams (1992, p. 115), “a tragédia elisabetana, particularmente a shakespeariana, admitia, como sua forma expressiva, uma interação de extraordinária abertura entre ordem social e desintegração social”.

Esse processo de desintegração social que vai aparecer aos poucos nas obras de Shakespeare vai se desdobrando até o que se pode chamar de período *jacobino* da Revolução Francesa (1789), onde essas forças, ora postas à margem da sociedade em face de seu poder econômico, invertem a lógica e põem fim a esse processo de desintegração, estabelecendo uma nova ordem social. Basta uma leitura atenta das obras de Shakespeare como *Hamlet* ou *Rei Lear* para perceber como estão colocadas as questões candentes do Estado falido com seus resquícios feudais e uma separação clara entre o público e o privado, pressuposto principal da nova classe que ascendia ao poder. As tragédias shakespearianas dão uma visão clara da “guerra de todos contra todos” vislumbrada por Thomas Hobbes em seu *Leviatã* e que culminaria na formação de um novo modelo de estado absolutista, mas que teria suas bases logo sendo questionadas, justamente por centralizar o poder nas mãos de um único indivíduo. Esse poder viria a cair no desenvolvimento do processo histórico com a Revolução Francesa e com ele caía também uma forma-teatro correspondente a uma formação econômica e social que não existia mais – o teatro elisabetano.

No entanto, como a arte não é apenas uma cópia do real, mas sua representação mais fiel, os dramas humanos colocados no palco por Shakespeare vão permanecer até nossos dias atuais, pois não se trata apenas de representar aquele mundo, mas também de colocar na cena o

processo de individuação e emancipação que nascia junto com o revolucionário mundo burguês em ascensão.

De acordo com Berthold (2006), com o fim do Renascimento e o surgimento do Barroco, os espetáculos foram se abrigar nos palácios, junto à nobreza e longe do povo – é o momento das encenações no *Palais de Versailles*, do cultivo da forma neoclássica com as obras de Corneille (1606-1684) e Racine (1639-1699), os grandes dramaturgos da corte e de Molière (1622-1673), que faz sorrir toda a corte com suas comédias de caracteres ou comédia de costumes, como posteriormente foram chamadas.

Enquanto a França vivia a esquizofrenia dos salões, na Itália a *Commedia dell'arte*⁴ e seus tipos característicos ganham vida e as ruas das cidades. Descendente dos mimos ambulantes, a *Commedia dell'arte* trazia à tona novamente o grotesco de tipos, os conflitos humanos e buscava inspiração no grande teatro do mundo. Seu impulso veio do carnaval, da sátira social, dos bufões e das pantomimas. “A *Commedia dell'arte* estava enraizada na vida do povo, extraía dela sua inspiração, vivia da improvisação e surgiu em contraposição ao teatro literário dos humanistas” (BERTHOLD, 2006, p. 353).

Por fim, chegamos à era da cidadania burguesa com o postulado iluminista da razão; o homem deveria dirigir seu destino na terra.

O teatro tentou contribuir com a sua parte para a formação do século que seria tão cheio de contradições. Tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado. (BERTHOLD, 2006, p.381)

No entanto, Boal (2013) salienta que no Iluminismo, o teatro torna-se um poderoso veículo de informação e influência do público. Há nele não a produção de textos teatrais, mas uma ampla discussão teórica acerca de sua forma. O que naturalmente suscitou um intenso debate e posições distintas acerca do objetivo dessa arte na chamada era da razão e seus postulados nascentes. Ou seja, com o nascimento do mundo burguês, caem aos poucos por terra todos as ideias lançadas pelo antigo regime. Junto à burguesia surgiu um novo tipo de arte e uma nova forma de lidar com a poética e onde os conhecimentos recém acessados da idade das trevas passaram a ser assimilados e transmitidos de acordo com sua nova perspectiva de mundo.

⁴ A *Commedia dell'arte* se caracterizava pela criação coletiva dos atores, que elaboram um espetáculo improvisando gestual ou verbalmente a partir de um canevas, não escrito anteriormente por um autor e que é sempre um sumário (indicações de entradas e saídas e das grandes articulações da fábula. Os atores agrupados em companhias homogêneas percorriam a Europa representando seus espetáculos em praças públicas ou patrocinados por um príncipe. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.61.

No nascimento da era burguesa, são encorajados os experimentos científicos justamente para promover esse novo ideal de mundo e facilitar a implementação de uma nova forma de organização social e econômica para esse novo modelo de sociedade.

No caminho dessas transformações temos a Revolução Industrial e a Revolução Francesa como pontos fundamentais de organização social, histórica e econômica e seus reflexos que logo estarão presentes na produção artística do período, em especial, na prática teatral. Justamente por que a *práxis* passa a ser, a partir desse momento, a prerrogativa do mundo burguês e entre as inovações vindas com ele e sua transformação radical no modo de produção vem uma nova relação com as formas de se produzir e com o tempo de produção que será, ao longo dos séculos, aprimorado para excluir cada vez mais os poros da produção e aumentar a produtividade.

Esse postulado que evolui junto ao mundo burguês nascente vai literalmente influenciar as produções artísticas e as formas de ver e organizar o mundo, assunto que será tratado detalhadamente um pouco mais a frente.

Nota-se que a mudança no sistema de produção, a criação paulatina de um modo de vida burguês onde a separação do mundo público e privado se faz cada vez mais presente e o controle da produção e do tempo de trabalho, são elementos importantes que nascem com essa nova forma de organizar o mundo, sempre tendo como foco o aumento dos lucros e a dominação das estruturas públicas de poder.

Enfim, nesse mundo onde a prática passa a ser o pressuposto da nova organização social, o Iluminismo, produto direto dessa classe em ascensão, vai buscar suas formas de representação no mundo nascente. Segundo Boal (2013, p. 80) “a arte burguesa era [...] uma arte popular, tanto porque se afastava das tradicionais relações com a Igreja, como porque começava a mostrar figuras familiares”. As figuras abstratas do teatro da Idade Média perderam seu espaço, não havia mais razão para figurar nas encenações o Diabo e outras figuras dantescas. Agora o local de cena dava espaço a personagens que traziam em si essa figura simbólica do mal e suas particularidades lançadas na vida cotidiana das pessoas e nas relações sociais de força e poder. Lady Macbeth, Iago em Otelo ou Ricardo III são a expressão mais clara e candente desse novo universo que surge nessa nova forma teatro. As ambições são colocadas a mostra, os vícios humanos não estão mais fora do humano, mas são o próprio humano. Suas mazelas são postas a prova e a verdade deve prevalecer, pois o justo e a justiça do mundo e de certa forma divina não perdoam. O homem agora é senhor da sua ação. É como é e não como deveria ser, parafraseando Maquiavel. O homem está individualizado, porque a nova forma social nascente precisa desse homem individualizado e individualista para firmar as suas bases de acumulação.

Voltando a cena francesa do período iluminista, retoma-se a personagem clássica de Voltaire (1694-1778) que dominou a cena francesa teatral. Apesar de nos dias atuais o acesso se restringir aos seus escritos políticos, Voltaire foi um profícuo dramaturgo e exerceu hegemonia na cena teatral durante muitos anos. Segundo Berthold (2006), ele tinha a clara intenção de ser o Corneille de seu tempo com obras que seguiam o padrão clássico e buscavam reafirmar um teatro que não cabia mais naquele modelo de sociedade e nem naquele tempo histórico. Os valores expressos nas obras teatrais de Voltaire tinham como pressuposto um modelo de sociedade e uma forma de organização social e econômica que não existiam mais ou estavam em pleno declínio. Desse modo, sua arte, apesar de fazer enorme sucesso no período, ficou por lá, sem avançar ao período histórico posterior. Exemplo que não vemos em Shakespeare, justamente porque suas obras são expressões claras de um mundo e suas contradições, mas que trazem em si a representação de um processo social em transformação e os valores arquetípicos de um novo modelo de sociedade e uma nova forma de individuação.

Já Diderot (1713-1784), autor de um dos principais escritos sobre a arte de atuar, *O Paradoxo do Comediante*, que é considerada uma espécie de poética do século XVIII, tem uma visão oposta à de Voltaire. Ele assenta sua reflexão na construção do caráter positivo do teatro para a sociedade, buscando construir formas adequadas de figuração dramática da sua realidade. Propõe gêneros intermediários entre a comédia e a tragédia clássica, que ele chama de comédia séria e tragédia doméstica, cujo principal objetivo é mostrar ao espectador um conjunto de emoções verdadeiras que ele deve conhecer e que o prepare para a convivência.

Nesse sentido, pode-se dizer que desde a Poética de Aristóteles, o teatro se desvinculou da negatividade atribuída principalmente por Platão para se transformar em algo bom para a sociedade. Platão vê a arte teatral apenas como um simulacro da virtude, já em Aristóteles há a imitação do caráter elevado e purgação através da “*katarsis*”⁵. No entanto, esse teatro na Antiguidade, por mais que expressasse os valores daquela sociedade, com o avanço da propriedade privada e da aristocracia, passou a exprimir os interesses de uma classe e sua forma de organização social. O teatro, sem dúvida, é uma arma que de tempos em tempos pode ser usada como veículo de difusão de ideias por ambos os campos na disputa por espaços. É naturalmente um ambiente onde a tensão e a disputa estão postas e em cada tempo histórico há um valor hegemônico em questão. Seja para questionar o poder estabelecido ou para afirmar os

⁵ A catarse é uma das finalidades e uma das consequências da tragédia que, “provocando piedade e temor, opera a purgação adequada a tais emoções” e está ligada ao trabalho do imaginário e à produção da ilusão cênica. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.40.

valores das classes que detém o poder em determinado período histórico, o teatro está lá, presente no desenvolvimento humano.

Portanto, já no período moderno ou no início daquilo se pode de certa forma nomear como modernidade, de acordo com Williams (1992), o teatro, principalmente o de Diderot busca criar uma forma cujos pressupostos modernos estão tão vinculados aos princípios da sociedade, quanto à tragédia está ligada às ideias da Antiguidade Clássica e sua forma de organização social que limitava seu amplo desenvolvimento. A tragédia clássica era o ideal do mundo grego, sectário e escravagista e isso impedia o ser humano de alcançar sua plenitude e ampliar sua individualidade, justamente porque o modelo social não permitia isso. A tragédia é esse retrato, ao passo que conforma no Estado-nação toda uma estrutura de organização quase estamental. O ideal do homem grego é belo, mas limitado por sua própria formação econômica e social.

Em meados do século XVIII, ainda que de maneira inicial e relativamente grosseira, os fatores determinantes de quase todas as formas teatrais modernas haviam de fato surgido. Na tragédia burguesa, com na comédia de costumes, o material do teatro já vinha sendo, ainda que com alguma hesitação, definido como *contemporâneo* (em contraposição a quase todo o teatro anterior) e, junto com isso, *nativo*, no sentido de que, agora, era possível haver uma expectativa normal de congruência, quando desejada, entre a época, o lugar e o ambiente da ação dramática e da representação teatral. (WILLIAMS, 1992, p.165)

É do desenvolvimento desse pensamento que tenta se afastar das limitações do mundo clássico que um conjunto de pensadores no período iluminista faz nascer o drama burguês, baseado nas resignações, contradições e valores dessa classe com poder econômico, mas ainda submissa aos princípios de absolutismo reinante.

Segundo Szondi (2001, p.158),

O burguês resigna-se com sua impotência no absolutismo na medida em que se retira numa privacidade sobre a qual as relações políticas e sociais não parecem exercer poder algum. A revolta da burguesia significa para o drama o fim da sentimentalidade, o fim da compaixão e da comoção como propósito da tragédia. [...] o teor da experiência social da impotência do burguês sob o Estado absolutista e da tentativa de ultrapassar essa impotência em direção a um mundo ideal de pura humanidade, encontrando já na privacidade da família sua realização, seria de esperar que no teatro político de Mercier⁶, que reconhece o conflito entre a burguesia e o Estado absolutista como seu tema, não restasse mais à compaixão espaço algum.

⁶ Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Jornalista e dramaturgo. Após a graduação, ele ensinava em Bordéus e compôs seus primeiros poemas. Influenciado pelas ideias dos enciclopedistas, ele participou da Revolução e escapou por pouco da guilhotina em 1793. Esquecido, ele morreu em Paris em 1814.

Ainda de acordo com Szondi (2001), o drama burguês, tão vislumbrado por Diderot, cederá espaço para o teatro político ou engajado que tem um pouco de suas bases assentadas nas teorias de Mercier, que ao ver a decadência do mundo criado pela revolução burguesa, propõe um tipo de teatro que deve superar o egoísmo, consequência das relações políticas e econômicas e das contradições que naturalmente nascem junto com o modelo burguês. Mercier está vendo os homens perderem a compaixão e pretende ressuscitar isso em suas teorias. O objetivo de seu teatro política era de fazer do burguês um cidadão, isto é, “[...] de ligar os homens mediante o sentimento vitorioso da compaixão e do interesse [...]” (SZONDI, 2001, p.170).

Portanto, surge no mundo burguês um tipo de teatro que busca afirmar os ideais dessa classe em ascensão. São encenados e discutidos os valores dessa classe, porém, mesmo em seu seio, emerge um tipo de teatro que reivindica os valores expressos no momento da revolução. É uma tentativa de impedir o avanço do egoísmo e do homem privado fechado em si mesmo. A semente desse homem egoísta, no entanto, já estava plantada e tinha fincado raízes. Já havia na sociedade burguesa a dicotomia entre o mundo ideal e o mundo prático, e ela só se afirmaria cada vez mais. O sujeito revolucionário da nova classe ascendente via no mundo prático as contradições que ele mesmo criara e, ciente delas, preferiu abrir mão das transformações e apoiar o conservadorismo.

Enquanto a burguesia foi uma classe revolucionária, que queria reorganizar o mundo feudal segundo os seus valores, o drama foi uma arma importantíssima na luta contra a igreja e outras instituições políticas. Ele chegou a ser apresentado (assim como o romance) com uma espécie de escola dos bons costumes. [...] mas acontece que, depois de 1848, a burguesia se transformou numa classe ferozmente conservadora. Ela passou a lutar com todas as suas armas para que a sociedade permanecesse organizada segundo os seus valores, não admitindo sequer a discussão de outras possibilidades, como o socialismo. Para que não houvesse dúvidas sobre tal disposição, na França a burguesia levou a efeito dois banhos de sangue; um em 1848 (poucos esses depois do *Manifesto Comunista*) e outro em 1871 (o massacre à Comuna de Paris). Assim como, na esfera pública propriamente dita, ela usou canhões e metralhadoras para não dar margem a dúvidas sobre a sua disposição para defender seus privilégios, para as demais esferas desenvolveu armas de calibre variado, aliando-se às demais forças conservadoras como a igreja, a monarquia e a aristocracia, requeitando valores que combatera até então. (COSTA, 2012, p.17-18)

É nesse período da história, após a Guerra Civil na França (1848), que o Estado moderno acabado se consolida e a burguesia assume seu papel conservador nessa encenação, caminhando definitivamente para a coxia e deixando em cena o Estado para gerenciar seus interesses. Nesse

novo contexto histórico e social emerge o que se pode chamar de teatro político moderno, cujo principal ator é o proletariado.

De acordo com Iná Camargo Costa (2012), Antoine foi o primeiro a provocar o “efeito *ensemble*” ou multidão no palco nos idos de 1889, o que contrariava sobremaneira os críticos da época. Era o naturalismo que ganhava seu espaço, tirando um pouco de cena o realismo. O Teatro Livre de Paris de Antoine funcionou com uma espécie de pólvora e seu lastro e forma teatral percorreu em pouco tempo toda a Europa. Dessa forma, ainda segundo Iná, é possível situar o naturalismo como a experiência teatral que pela primeira vez colocou os trabalhadores nos palcos como uma classe.

No entanto, a forma-teatro desse período que antecede a Revolução Russa foge ao refinamento e busca na simplicidade da linguagem e dos gestos se aproximar das massas trabalhadoras com o objetivo de extrair da sociedade uma visão crítica que “permitia ao trabalhador reconhecer sua condição de explorado e vislumbrar a via de sua emancipação” (GARCIA, 2004, p.3). O projeto teatral desse período beira o amadorismo, impulsionado não pelo amor as artes cênicas, mas na tentativa de encontrar nessa linguagem artística um veículo de difusão e denúncia das condições aos quais essa classe emergente e subalterna estava inserida, a partir dos processos criados pela classe hegemônica que agora detinha não apenas os domínios sobre os meios de produção, mas também o controle do principal instrumento de dominação legal – o Estado.

O advento da Revolução Russa (1917) e sua tentativa de estabelecer um novo modelo de Estado e a necessidade de se travar uma luta contrarrevolucionária no seio da recém liberta Rússia, foi o palco perfeito para reforçar alguns movimentos que já existiam lá antes da Revolução. Diversos são os movimentos que reivindicariam o desenvolvimento de uma nova arte atrelada aos interesses da nova sociedade em construção. Todavia, no centro dessa discussão estava o *Proletarskaia Kultura*, mais conhecido em sua contração *Proletkult*, uma organização independente, criada em setembro de 1917 pelo Conselho Central dos Comitês de Fábrica. Esse movimento lançou as bases para a defesa de uma arte do proletariado, tendo como premissa a autonomia dessa arte em relação ao Estado e a rejeição da herança cultural do passado, o que suscitou uma resposta do principal líder do Partido. Sobre as pretensões do *Proletkult*, escreve Lênin (1960, p.60),

O marxismo adquiriu uma importância histórica enquanto ideologia do proletariado revolucionário pelo fato de que, longe de rejeitar as maiores conquistas da época burguesa, ele – bem ao contrário – assimilou e repensou tudo o que havia de precioso no pensamento e na cultura humanos mais de duas vezes milenar. Somente o trabalho efetuado sobre essa base e com esse sentido, animado pela experiência da ditadura do

proletariado, que é a etapa última de sua luta contra toda exploração, pode ser considerado como o desenvolvimento de uma cultura verdadeiramente proletária.

Dessa forma, Lênin se coloca contra uma arte simplesmente proletária, que descarta os valores da obra de arte de maneira geral. Ele prega o desenvolvimento de uma arte proletária que seja evolução do movimento histórico-social.

A forma estética é a organização objetiva de tudo o que, no interior de uma obra de arte, aparece como linguagem coerente. Toda obra é um sistema de contradições. É na forma que as obras se revelam críticas em si, e é por ela que aniquilam as práticas e as obras consagradas do passado, ao mesmo tempo em que reinventam aquelas práticas que a dominação soterrou. O modelo secreto da obra de arte é a história. (COSTA, 2012, p.49).

A forma-teatro que vai emergir do processo revolucionário russo é um contraponto ao modelo teatral vigente. Na verdade é a sua quase completa negação, mas que tem como objetivo atingir as massas de uma forma específica para atender a uma nova realidade também muito específica.

Segundo Garcia (2004), o teatro militante⁷ e o teatro de agitação⁸ (agitprop) nascem dessa especificidade e se desenvolve motivados por uma situação política específica, objetivando sua superação para se afirmar como manifestação legítima da classe trabalhadora. Meyerhold⁹ tem papel fundamental nesse processo, pois opera diversas transformações nas formas de produção e atuação, introduzindo novos elementos ao emergente teatro revolucionário e varrendo para debaixo do tapete todos os vestígios do teatro burguês de outrora. Sua preocupação estava em produzir não apenas uma atmosfera, mas uma agitação propagandística onde o espectador deveria ser o co-criador do drama, ser sua fonte principal.

O exemplo do Teatro de Agitação ilustra dois aspectos político-culturais, característicos do período: o primeiro, de ordem estrutural, refere-se à tendência para o gerenciamento, de cima para baixo, das atividades dos coletivos. O segundo, de ordem conceitual, refere-se à disputa, cada vez mais explícita, entre as formas combinadas e de pequena estatura do agitprop e o repertório de maior envergadura. Estamos aqui ainda no terreno das discussões em torno da herança cultural do passado

⁷ Teatro que se pretende militante e engajado na vida política ou na luta de libertação de um povo ou grupo. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.382.

⁸ O teatro de agitação (*agitatsiya-propaganda*: agitação e propaganda) é uma forma de animação teatral que visa sensibilizar um público para uma situação política ou social. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.379.

⁹ Vsevolod Emilevich Meyerhold Penza (1874-1940), iniciou sua carreira na companhia fundada por Stanislavski e Dantchenko, o Teatro de Arte de Moscou, onde trabalhou por quatro anos, desde sua fundação, em 1898. Meyerhold irá se inspirar no impressionismo, no cubismo e, finalmente, no expressionismo alemão para desenvolver uma pesquisa de trabalho muito particular. Propôs uma nova abordagem: um teatro que “intoxicaria o espectador com força dionisiaca do eterno sacrifício”, um teatro estilizado como substituto da fantasia apolínea sugerida pelo naturalismo. Disponível em: <http://www.spescoladeteatro.org.br/noticias/ver.php?id=2184>. Acesso em 20 de Julho 2016.

e diante da (cada vez mais evidente) incompetência da nova sociedade de produzir uma dramaturgia à altura de suas pretensões e necessidades. (GARCIA, 2004, p.13)

Para o Partido, o teatro deveria dar toda ênfase na formação da sociedade e combater os vícios sociais, produzindo espetáculos cuja meta seria a representação dos costumes soviéticos. Mas em 1927, a Seção de Agitprop do Comitê Central trouxe novas determinações sobre as questões teatrais e apontou para as insuficiências da forma para cumprir os interesses ideológicos do Partido, além da falta de qualificação de maneira geral dos membros e da equipe técnica. Outro ponto destacado pelo Comitê dizia respeito aos desvios do movimento que, ao invés de evoluir para uma forma-teatro que atendia às necessidades da nova sociedade, ao contrário, se valia e retomava de maneira acrítica as velhas formas de arte desenvolvidas na sociedade burguesa. Portanto, o Comitê fez uma crítica feroz ao que ele chamava de formas descompromissadas de teatro, alegando que elas estavam voltadas apenas à diversão. Além de condenar as experiências que fugiam à forma tradicional, isto é, colocavam as vanguardas como inimigas do Partido.

A história já nos conta em detalhes qual foi o desfecho dessa trama em seus mínimos detalhes, onde grandes figuras históricas foram simplesmente caladas pelo movimento ditatorial que se instalou na antiga URSS e na sua obsessão política por construir uma identidade soviética que nunca nasceu efetivamente. O que se viu ao longo desse processo histórico foi a criação de um mundo onde o poder centralizado deu vazão aos mais torpes pensamentos e formas de agir com o objetivo de manter-se no poder. Mas as formas artísticas que ali emergiram, ficaram registradas como algo transformador.

Nesse sentido, o mais importante para o objetivo dessa pesquisa é mostrar o quanto o teatro de agitação e as outras formas de teatro desenvolvidas nesse período foram e ainda são importantes na contemporaneidade.

Naquele período surgiu uma forma-teatro até então inexistente. Uma forma que nasceu entre a classe operária e feita por essa classe operária; nascia na comunidade em seu conceito mais amplo, porque trazia em si os anseios de uma classe que buscava emancipação, mas que por fim foi vencida pela burocracia partidária. É ali nos soviets, nos sindicatos que o processo revolucionário de outubro ganhava corpo e foi difundido para toda uma população sem acesso a informação.

O teatro é uma arma e nesse momento a classe operária se vale dele para informar, para questionar e para fazer valer seu direito a vida e às questões mais profundas. Não é à toa que esse movimento teve que ser contido, pois ao poder, só vale o poder. E quando o mesmo se sente ameaçado pelas bases que o erigiu, antes de sucumbir, tenta abafá-las. A história mostra

como, em diversos momentos, isso ocorreu e de certa forma ainda ocorre no âmbito das contradições a qual o sistema criado e aprimorado pelo modo de vida burguês empurra com maestria. Mas sem dúvida o teatro de agitprop é um produto dessa contradição que vai, ao longo dos anos futuros, produzir as mais complexas teorias e formas de luta e resistência da classe trabalhadora contra a opressão, pois ao extrapolar a relação da forma burguesa de palco-plateia, recria novas possibilidades para essa arte que vive em constante tensão.

Nesse sentido, o agitprop é, ao mesmo tempo, função e estratégia: cumpre papel de disseminador dos ideais da Revolução, enquanto organiza e alimenta a ação cultural dos trabalhadores, consolidando, conseqüentemente, a própria Revolução. Subsidiariamente, essa ação cultural conduz a uma formulação estética que engendra um conceito original de teatro. Ou seja, elege novas formas que estabelecem uma nova ideia de teatro. (GARCIA, 2004, p.20)

Outros países também vão desenvolver seus modelos de teatro de agitação, de acordo com Garcia (2004), mas é na Alemanha que está o principal foco de teatro operário – Erwin Piscator com o seu Teatro Proletário e posteriormente com Brecht e seu teatro épico.

As experimentações realizadas inicialmente pelo Teatro Proletário acabam soando sempre como pseudo-revolucionárias, pois não encontram na dramaturgia algo que expresse efetivamente as condições para o desenvolvimento da consciência da classe operária. Para entender a lacuna presente na dramaturgia, pode-se encontrar apoio no trecho onde Lukács afirma o seguinte:

Essa consciência não é, portanto, nem a soma, nem a média do que cada um dos indivíduos que formam a classe pensam, sentem, etc. E, no entanto, a ação historicamente decisiva da classe como totalidade é determinada, em última análise, por sua consciência e não pelo pensamento do indivíduo; essa ação só pode ser conhecida a partir dessa consciência. (LUKÁCS, 2003, p. 142)

Todavia, isso aconteceu tanto no modelo soviético como no alemão, pois há no desenvolvimento dramático do período uma forma que prioriza não a universalidade humana e os conceitos mais profundos da obra de arte, mas apenas valores de um determinado momento histórico e sua imediatividade. Conforme salienta Vázquez (1968, p.27) “a caracterização da arte essencialmente por meio de seu peso ideológico esquece este fato histórico capital: que as ideologias de classe vêm e vão, ao passo que a verdadeira arte permanece”.

Ou seja, nascia um teatro com clareza política, reforçando a ideia da luta de classes, a compreensão das necessidades históricas da revolução e a decadência da burguesia. Portanto, um teatro que deve romper com o modo de produção capitalista e mudar sua relação entre o

teatro e seu público. O seu objetivo principal era usar o teatro como propaganda para conscientizar as massas que careciam de ideias políticas concretas e, de certo modo, estavam indiferentes a esse processo. Elas deveriam ser atingidas em seus locais de origem, como acontecia no agitprop soviético, mas não lograram muito sucesso em sua empreitada, apesar da considerável importância que o teatro realizado por Piscator tinha nesse processo de conscientização.

Mas é em Brecht que esse teatro se insere na história, apesar de algumas críticas posteriores a maneira como o autor de Galileu conduz sua forma e seus pressupostos, pois o teatro político desenvolvido até aquele momento, principalmente pelos grupos agitpropistas, tem como pressuposto as formas consideradas menores, mais próximas dos cabarês, circo, etc.

Brecht é o responsável por descortinar essa visão e construir um tipo de teatro que valoriza não só os aspectos dramáticos, tão deficientes nas peças do teatro de agitação, como também o amadorismo das encenações. Ele coloca no centro do seu teatro as condições históricas objetivas. Segundo Boal (2013) em Bertold Brecht vê-se uma poética marxista que coloca o sujeito como objeto de forças econômicas e sociais de seu tempo, ou seja, é a relação social da personagem que cria a ação dramática.

[...] utilizando a arte, concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização, destinada a ser sobretudo divertimento, mas de uma qualidade específica: quanto mais poético e artístico, mais momento de reflexão, verdade, lucidez, espanto, crítica; [...] sua concepção de um realismo crítico e socialista, mas polêmico, novo, corajoso, isento da mistificação de hipnotizar e anestésiar; não propondo diretamente soluções, mas sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade. [...] num mundo em que ser bom é ajudar a perpetuar o mal, num mundo que é preciso transformar com urgência. (PEIXOTO, 1979, p.13)

No teatro brechtiano a empatia sai de cena e dá lugar ao estranhamento. “Brecht não quer é que os espectadores continuem pendurando o cérebro junto com o chapéu, antes de entrarem no teatro, como fazem os espectadores burgueses” (BOAL, 2013, p.113). Ele quer mais, quer criar no ambiente teatral essa relação dialética que está posta no mundo. A sua busca constante é por uma forma de teatro que tire o espectador da sua condição de passividade ante o mundo que lhe oprime e se coloque como sujeito da ação. Dessa forma, Brecht nega a Poética de Aristóteles e propõe uma nova forma de relacionamento com a arte. A cena não pode mais ser algo fechado em si, mas deve expressar o mundo e suas condições objetivas mais candentes. A cena deve narrar e não apenas mostrar. As personagens devem ser vivas e o ator deve ter consciência de seu papel social. É, de certa forma, o fim do misticismo que ainda assolava o

teatro burguês em todos os sentidos. É a retomada da objetividade da cena que estava sendo posta de lado pelas vanguardas que faziam um movimento contínuo a subjetividade. É uma resposta ao mundo que estava em plena transformação e ascendia para uma nova fase da relação entre Estado e burguesia e seus principais interesses de dominação. Brecht em suas diversas fases, tenta descortinar isso ao colocar em cena o ser humano diante de suas contradições e das relações de produção que estão produzindo essas contradições. “O homem não é regido por forças insondáveis que para sempre lhe determinam a situação metafísica. Depende, ao contrário, da situação histórica que, por sua vez, pode ser transformada”. (ROSENFELD, 2008, p.150).

De acordo com Boal (2013), Brecht é um marxista, portanto, para ele uma peça de teatro não deve terminar em repouso. Ao contrário, tem que mostrar quais são os pontos que desequilibram as relações sociais, suas contradições e quais os caminhos para sua superação. Ele afirma que o artista popular deve sair das salas, dos palcos tradicionais e avançar rumo aos bairros para encontrar os homens que estão realmente interessados em transformar a realidade social, justamente porque sofrem mais profundamente os efeitos dessa realidade que esta posta. Desse modo, um teatro que pretende transformar, não pode acabar em equilíbrio, sem operar transformações significativas, como salienta Garcia (2008, p. 86), “Nessa visão realista, o particular não é apenas o singular, e nem mesmo, apenas, a soma desta singularidade com as determinantes sociais (ou de classe): o homem no palco brechtiano é também fruto deliberado de uma vontade política”.

É essa vontade política que vai emergir na classe subalterna ao longo dos anos que se seguem. Brecht planta uma semente importante para esse processo e retoma alguns aspectos importantes que haviam se perdido na produção teatral. Não há mais espaço apenas para a propaganda política, não que ela não fosse importante, dada as condições históricas, mas o teatro e todo o seu potencial não poderiam limitar suas ações a apenas esse quesito da tentativa de denunciar e buscar a emancipação política.

Nesse processo de construção dos indivíduos ao longo dos séculos, o teatro tem tido papel fundamental, pois é a expressão do princípio de humanidade e de seus respectivos problemas e soluções através da forma artística. Não se pode olhar para o mundo e afastar dele os processos artísticos que construíram e que ainda constroem os elementos objetivos e subjetivos que ligam os indivíduos a uma série de questões importantes e fundamentais. Pensar o mundo contemporâneo significa, antes de tudo, não o dissociar de seu processo fundamental de construção e fragmentação dos indivíduos. Esse procedimento tem isolado cada vez mais os

membros de uma comunidade, deixando-os mais cientes de que só conseguirão alcançar determinados patamares se a disputa aos quais estão inseridos for refreada.

Nessa medida, os registros artísticos que existem e que foram construídos ao longo desse caminho refletem de maneira significativa as posições hegemônicas e de resistência que se colocam no mundo prático. A primeira delas nasce naturalmente de um sistema de naturalização das diferenças como algo normal, que sempre foi assim. O segundo nasce justamente da ideia do não natural. Desnaturalizar o real é o primeiro passo ao qual se deve submeter as consciências para alcançar patamares mais elevados de discernimento e passa a ser necessário para construir uma ação que pode ser considerada em amplo sentido como resistência. Essa resistência pode operar em diversos níveis e de diversas maneiras, mas no geral é uma das formas mais eloquentes que surgiram na modernidade para romper com o processo cíclico formulado pelo modo de produção hegemônico e com as tentativas de formular um conjunto único de observação do mundo em questão.

Entender e investir no processo contra hegemônico torna-se quase uma obrigação aos países que assistem de longe o desenvolvimento de um modelo social que mais exclui do que inclui e vende incessantemente a visão de que a inclusão está acontecendo, principalmente, pelo acesso propiciado as formas de crédito e aos bens de consumo. Nesse sentido Bauman (2008), salienta que o indivíduo social moderno é um ser de consumo e apenas de consumo, realiza-se nesse ato e nada mais. Com isso, coloca de lado toda sua potencialidade e as possibilidades de quaisquer transformações, seja em sua vida particular privada mediada pela mercadoria ou na vida comunitária que não existe mais, pois esse conceito foi deturpado e remete a quase tudo que não serve.

Nessa perspectiva, os valores humanos – morais e do espírito – ficam em segundo plano, pois a moral se vincula à ideia da posse da mercadoria e dos valores do espírito. Seguindo essa mesma lógica vincula-se a conexão com o *status quo*, ou seja, a aquisição de capital cultural como forma de angariar posições no estrato social e não como forma de emancipar e aprimorar o espírito e as relações humanas. Vê-se nesse quadro uma pintura onde os protagonistas da cena disputam conhecimentos superficiais e parcos apenas como forma de aprofundar as disputas que foram criadas e são alimentadas fora de si. Nessa trajetória, pode-se dizer que nunca se viveu tempos tão bons, onde a individualidade ganhou tanto, mas ao mesmo tempo, período tão obscuro, onde essa individualidade ficou reduzida as coisas e à lógica das coisas. O espírito e seus valores objetivos e subjetivos estão sendo a cada dia subjugados por essa lógica que controla as relações humanas e seus conflitos mais tênues.

Sendo assim, ao colocar-se em posição de resistência, os grupos subalternos ou periféricos dão um grande passo para ampliar as fissuras causadas pelo sistema, pois, por mais que haja uma hegemonia de um sistema ou modo de produção, não há nele um domínio completo. Existem fissuras que são e devem ser forçadas para criar uma crise e gerar novas oportunidades para os grupos subalternos. São nesses espaços deixados pelos grupos hegemônicos que se deve atuar permanentemente para romper com a lógica dominante e operar transformações significativas.

Nesse sentido, a arte serve como um instrumento, pois como fala ao espírito as coisas do mundo, fala ao profundo dos sentimentos humanos, onde mesmo adormecido e anestesiado por uma lógica que corrói até as últimas formas humanas, ainda reside a vontade de mudar as coisas e a vontade de ser mais do que se é. Essa vontade, esse sentimento implícito de cooperação é natural no ser social e é dele que nascem as maiores ideias e os maiores desafios.

Na articulação das coisas do mundo e na construção daquilo que chamamos de sociedade, a arte de maneira geral, produto do desenvolvimento histórico-social, serve a dois senhores de formas bem distintas. Ela é, ao mesmo tempo, produto de alienação e subjugação do ser ao seu tempo e seus modos de vida, como também uma maneira clara de confrontar os limites impostos por um modelo social e uma busca por sua superação. A arte é uma expressão significativa do momento atual e traz em seu bojo as expressões das lutas que estão postas na sociedade – a expressão mais lúcida da relação entre dominantes e dominados.

Ao longo da história da arte, pode-se perceber mesmo de forma sutil, como a arte tem sido, em muitos tempos, um instrumento cujos pressupostos são colocados a prova a todo instante. Há aqueles que buscam, através das expressões artísticas, denunciar o mundo, seus problemas e sua opressão e há aqueles que buscam justificar através de suas produções a lógica reinante. Em todos os tempos houve e sempre haverá essas condições postas na realidade e a arte que se propõe a ser de alguma forma expressão dessa realidade, traz em si a denuncia do mundo real, suas contradições e transformações.

Desse modo, não se pode olhar para arte apenas como uma mera expressão de um gênio criador que está desvinculado dos processos sociais e que apenas produz sua arte, porque possui em si uma vinculação espiritual com o desconhecido, com o inominável. A arte é muito além disso, ela aparece quando o homem aporta como ser social e quando já desenvolveu algumas capacidades fundamentais, entre elas, a capacidade de transformar as coisas naturais do mundo em coisas para sua sobrevivência e deleite. O homem é um processo e não algo acabado, por isso a arte que esse homem produz também não é algo acabado, mas expressão sincera desse

mundo que ele ainda desconhece por completo e busca através de sua expressão sensível a ele se ligar, seja questionando seus valores postos ou alimentando seus desígnios e pressupostos.

Não se pode tirar do ser social aquilo que lhe pertence, sejam as coisas boas ou suas mazelas. O ser humano é um processo e nesse processo se compreende ou se aliena de si, mas não deixa de ser alguma coisa em pleno desenvolvimento. Algo que ainda não esgotou suas possibilidades e com certeza ainda não atingiu o ápice de sua loucura na tentativa de fazer do mundo algo mais próximo de si.

O problema reside justamente nessa proximidade. Há aí discordâncias monumentais que ao longo de todo o processo histórico parece irreconciliável. Nesse quesito, é possível colocar a arte como uma das formas dessa tentativa de conciliação, mas também de fragmentação e sedimentação de sonhos individuais que só visam o particular e não o universal. A arte, quando vislumbra o mundo para além daquilo que está no mundo, manifesta seu grande potencial, a realidade da maneira mais justa e concreta, expressa a verdade que por muitas vezes, não se quer ver, pois é preferível viver no mundo de ilusões criado pelo mental que prefere aceitar o equívoco do comodismo ao abismo da incerteza oferecido pela mudança.

É importante salientar que o propósito desse capítulo foi ilustrar, de uma forma bem sucinta, quais foram os caminhos dessa arte ao longo do processo histórico e como suas transformações estão ligadas ao modo de produção e às relações econômicas e sociais. Não é possível dissociar uma coisa da outra, justamente porque quem produz arte é o indivíduo que está inserido num processo social e o artista de alguma forma tem sempre a pretensão de dizer alguma coisa sobre esse mundo que ele vive e reproduz. Essas escolhas naturalmente têm lados e atendem aos mais diversos interesses, mas para o presente objetivo, foi importante identificar quais são os elementos que fazem com que essa arte se transforme ao longo do tempo e as contradições que estão postas no mundo prático, criando dentro desse escopo os instrumentos para resistir e persistir ao longo o tempo. O teatro, de certa forma, sempre criou em sua essência as formas de resistência ante as formas de dominação. Elas, em alguns momentos, são frágeis e em outros podem operar transformações profundas no seio da sociedade, inclusive alterando completamente alguns paradigmas.

Então, a partir desse ponto – do teatro visto no processo histórico e como um dos protagonistas do desenvolvimento social atrelado as relações políticas e econômicas – é que serão descortinados os caminhos até o chamado teatro em comunidade e sua posição como produto e produtor do meio ao qual estão inseridas suas produções.

3 AS COISAS DO LADO DE CÁ¹⁰

Todas as transformações que ocorreram na cena teatral e as discussões sobre a forma e conteúdo vão permear quase toda primeira metade do século XX em diversos aspectos, principalmente com o surgimento das vanguardas artísticas e suas novas formas de contestação. No entanto, essas discussões aos poucos chegam às terras colonizadas e em meio a uma ideia formativa de “via colonial” (COUTINHO, 2011), observa-se um intenso debate sobre a construção de uma cultura nacional e ou de uma identidade nacional. Nesses debates, surge no horizonte uma nova forma de relação do teatro com essas transformações. O percurso a partir de agora é tratar dessa ideia de cultura nacional, inserindo a prática teatral nesse contexto e suas respectivas transformações ao longo do processo histórico, culminando com a surgimento de chamado Teatro Popular da Periferia.

Notadamente, a arte teatral não para por aí. Ao contrário, vai criando novas conjecturas ao longo dos anos. Após o advento do teatro dialético brechtiano, outras vertentes que também têm como objetivo questionar a forma surgem no horizonte. Entre elas podemos citar o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud (1896-1948), o Teatro Pobre de Jerzy Grotowski (1933-1999), além de toda linha chamada de teatro do absurdo com Samuel Beckett (1906-1989) e seu *Esperando Godot* e Eugéne Ionesco (1909-1994) com seu clássico, o *Rinoceronte*. De acordo com Boal (2013), quando o movimento pela objetividade cessou suas ações, houve o início dos movimentos subjetivos em todos os sentidos, expressionismo, impressionismo, surrealismo, entre outras, todos tendo como pressuposto restaurar a liberdade perdida, embora essa liberdade residisse apenas na subjetiva. As emoções objetivas e os produtos do mundo social cederam lugar às emoções abstratas como o medo, o terror e a angústia. Tudo agora passava operar na cabeça das personagens que lutavam contra um mundo em decadência e fantasmagórico.

Mas seria errado ignorar por completo os efeitos políticos da [...] tendência que, com uma ênfase crescente nos temas da loucura, da violência destruidora e da sexualidade libertária, veio para dominar o teatro de vanguarda ocidental em período posterior, especialmente, após 1950. Um elemento dessa dominação é o que pode ser entendido como o fracasso daquela tendência política mais radical – a variante bolchevique de socialismo – que tinha se vinculado às ideias e projetos da classe trabalhadora. (WILLIAMS, 2011, p. 83)

¹⁰ Metáfora alusiva a ideia de periferia inspirada na música: “Da Ponte para Cá” dos Racionais MC’s. Trecho: Não adianta querer, tem que ser, tem que pá/O mundo é diferente da ponte pra cá/Não adianta querer ser, tem que ter pra trocar/O mundo é diferente da ponte pra cá. Essa metáfora simboliza que do outro lado da ponte, ou seja, na periferia, as coisas são bem diferentes.

Há uma volta ao misticismo de outrora e a busca da ritualização é a forma tenaz que esses movimentos buscam para combater a ausência de si provocada pelo mundo exterior e suas contradições. O campo de disputa passa a ser a palavra e as formas de expressão. Não mais alguém fora de si, presente no meio social, mas aquilo que está dentro de si – é a subjetivação elevada ao patamar de visão de mundo. São essas formas que vão questionar os pressupostos do mundo que restou com o fim da II Grande Guerra e que se instalava com a cortina de ferro separando duas formas hegemônicas e antagônicas, o imperialismo dos Estados Unidos da América (EUA) e a visão comunista fechada da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Esses dois mundos, sem dúvida, vão influenciar significativamente toda a formação dos países atrelados a esse ideal e vão criar uma tensão que só seria resolvida em 1989 com a queda simbólica do muro de Berlim. Essa naturalmente era a configuração de um mundo euro-anglo-saxão em todos os sentidos e tinha a ver com o desenvolvimento e o declínio de determinadas formas de pensar e agir que agora cruzavam o Atlântico e chegavam aos poucos as terras colonizadas.

As influências do teatro brechtiano de vocação política só serão sentidas no Brasil um pouco antes do golpe civil-militar de 1964 e ganhará grande força a partir desse período. Antes disso, até aproximadamente meados da década de 30, ocorre o desenvolvimento de um tipo de teatro que recebeu influência direta dos movimentos anarquistas baseados nas ideias de Bakunin e Proudhon e na “convicção de que a arte deve edificar o homem no seu compromisso com a sociedade”. (GARCIA, 2004, p. 92). Mesmo com a fundação do PCB (Partido Comunista Brasileiro) em 1922, o teatro operário predominante no Brasil era feito dentro dos clubes anarquistas, que basicamente eram frequentados por imigrantes europeus que vieram para substituir a mão de obra escrava recém libertada.

De acordo com Vargas (1980), tratava-se basicamente de uma produção coletivista feita de maneira tradicional e que visava o lazer e a conscientização da classe operária. Pode-se afirmar que eram produções amadoras em todos os sentidos, feitas quase sempre com materiais improvisados ou vindos do exterior, onde a qualidade das encenações não era tão importante quanto os ideais do proletário. Naturalmente, a proposta dramatúrgica do período correspondia a essa realidade. De acordo com Garcia (2004, p. 92), “A partir do final de primeira década, os grupos passam a estabelecer uma vinculação mais estreita com as associações operárias, onde há uma agitada maré de conturbações sociais e mudanças no panorama político da classe trabalhadora”.

As greves do início do século XX e todos os demais movimentos que aconteceram no decorrer do começo desse século, entre eles, a I Grande Guerra, influenciaram muito pouco no

desenvolvimento de um tipo de teatro focado no combate, difusão ou resistência. O que se vê ainda é um teatro doutrinário, sem variações de temas e com foco exclusivo na situação da classe operária nascente, em especial, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

O teatro amplia seus horizontes conforme são ampliados os interesses de lazer e cultura da classe trabalhadora e isso perdura até aproximadamente a década de 30, onde basicamente não há mais relatos do teatro social libertário. Com a predominância do sindicato corporativista a partir de 1937, o que há é a aniquilação completa dessas manifestações populares independentes. O Estado Novo (1937-1945) e seu trabalhismo representou o fim irrecuperável para os movimentos culturais espontâneos e sua tentativa quase insana de construir uma identidade nacional.

Os homens no poder conheciam o seu conteúdo político e agiram no sentido de reprimir essa forma de atuação cultural. No caso de perseguição política havia uma preocupação especial em destruir as bibliotecas dos centros culturais ou mesmo de particulares. Uma tarefa que, realizada com eficiência, tornou quase impossível a reconstrução atual do teatro de inspiração libertária. (VARGAS, 1980, p.13)

É nesse período histórico que emergem no Brasil as primeiras tentativas de se construir uma política cultural e formatar uma identidade nacional. De acordo com Lia Calabre (2009), em 1931 já havia uma preocupação do governo provisório de Getúlio Vargas em elevar o nível cultural do brasileiro que sofria com a falta de acesso às produções artísticas e culturais eruditas. Portanto, cabia ao governo rever essa situação.

No decorrer do governo Vargas, um grupo de mineiros liderados por Gustavo Capanema foi incumbido da tarefa de definição de uma política para o patrimônio cultural e da construção de uma identidade nacional para o país. Há a partir desse período na história uma tentativa de se desenvolver um conjunto de políticas educacionais e culturais com o intuito de construir uma identidade nacional.

Esse processo, todavia, confronta-se naturalmente na visão que já vinha sendo difundida há algum tempo por intelectuais que versavam sobre esse assunto, tais como: Nina Rodrigues, Manuel Bomfim, Silvio Romero, Gilberto Freyre, entre outros, que vão tratar por diversos prismas da ideia de superioridade racial e mestiçagem com teorias importadas do pensamento eurocêntrico. Segundo Coutinho (2011, p. 40), “No Brasil, [...] mesmo quando o modo de produção interno não era capitalista, as classes fundamentais de nossa formação econômica-social colonial encontravam suas expressões ideológicas e culturais na Europa”. Mesmo não havendo mais as condições formais do colonialismo na América Latina e sendo as lutas por

emancipação apenas resquícios do passado recente, a região ainda estava imersa numa relação de poder das oligarquias locais e de governos que atendiam apenas aos interesses das classes dirigentes, pois seguiam à risca um modelo de exploração literalmente pautado ainda no século XIX.

De acordo com Quijano (2005), o processo de desenvolvimento do capitalismo mundial só foi possível devido ao estabelecimento da noção de raça, onde as culturas da América foram colocadas como inferiores. Esse processo culminou com a criação de uma identidade eurocêntrica, tida como colonizadora e superior e, portanto, credenciada para dominação e outra identidade inferior, nas colônias, sujeitas a dominação. Nessa perspectiva, o conceito de raça que por aqui, em *terras brasílicas*, foi bastante estudado e discutido pelos intelectuais da formação, foi fator preponderante para o desenvolvimento de uma visão eurocêntrica do mundo e do pensamento nacional.

De acordo com Laclau,

Então, a expansão imperialista europeia tinha de ser apresentada em termos de uma função civilizatória universal, de modernização, etc. As resistências postas por outras culturas eram, assim, apresentadas não como lutas entre identidades e culturas particulares, mas como parte de uma luta abrangente e epocal entre universalidade e particularismos – a noção de povos sem história expressava sua incapacidade de representar o universal. (2011, p.52-53)

Esse argumento racista pode ser percebido no decorrer do processo histórico em vários discursos de superioridade racial em todos os aspectos, pois ao embutir no mundo uma visão dual entre dominadores e dominados e de raças brancas, superiores e civilizadas e as demais raças, a Europa construiu sua identidade e uma nova forma de relação de exploração e dominação mundial. Como a identidade só pode existir em função do outro, ou seja, de forma relacional, ainda de acordo com o autor, essa identidade eurocêntrica que vai influenciar toda a formação cultural dos países latino-americanos, só foi possível graças ao desenvolvimento baseado nos interesses dos colonizadores do conceito de raça. Junto com essa visão de mundo, nasce em conjunto o pensamento dual que vai permear toda a formação do estado brasileiro e impedir o desenvolvimento e o aprimoramento de suas capacidades culturais, justamente porque a partir dessa forma de pensar, surge no horizonte da classe dominante nacional uma tentativa de esconder as contradições desse processo. Ao tentar pular etapas, foi-se construindo no conjunto da política cultural uma tentativa de reflexo da cultura eurocêntrica, negando as potencialidades e as capacidades locais, pois “O universal surge a partir do particular não como

princípio subjacente a este e que explica, mas como um horizonte incompleto, que sutura uma identidade específica descolada”. (LACLAU, 2011, p.57)

Nesse ponto, o local é apenas de referência para a criação e o desenvolvimento de um projeto de identidade nacional inócuo e que, de forma alguma, poderia resultar em algo tangível, porque renegava o processo original de formação do que aqui se deu a partir da acumulação tardia do capital, tendo como pressuposto os interesses das oligarquias regionais que concentravam e ainda concentram a posse dos principais meios de produção e sua relação estranhada com a ideia de modernidade que agora batia a porta do Estado-nação em vias de formação. O Estado já nasce enviesado por uma forma de organizar e pensar o mundo que não se aloja nas características que os pensadores tentam implantar, justamente porque parte da pressuposição de que a negação de sua realidade histórico-social pode ser resolvida com uma canetada e na imaginária ideia de uma democracia racial meramente subjetiva.

Segundo Quijano (2005), ao construir uma ideia de identidades superiores e inferiores para seu projeto de dominação mundial, houve no mesmo instante a dominação das subjetividades, o que possibilitou o processo de acumulação de capital, ancorado no poder das elites locais, com a exploração não apenas do trabalho das consideradas raças inferiores, mas com a apropriação de seu desenvolvimento material e tecnológico.

Dessa forma, o conceito de raça foi e tem sido preponderante para criar uma visão de mundo a partir de um centro e disseminar uma ideia de modernidade que só foi possível a partir da inserção das chamadas colônias em seu processo hegemônico. Isso possibilitou criar uma visão de mundo dual centro/periferia e estabelecer a europeização provinciana, que aqui se desdobram nas ideias dos principais intelectuais da formação e das demais culturas que buscam até os dias atuais um ideal de sociedade não baseado em seus princípios de formação original, mas sim nos caminhos percorridos para a formação do Estado-nação europeu, cujas características e especificidades foram abolidas das nações colonizadas, justamente porque todo o sistema-mundo global foi articulado a partir da Europa com seus pressupostos e interesses no sistema de acumulação de capital e conhecimento.

Coutinho (2011) enfatiza que essa relação com o pensamento europeu já estava imersa nas formas de organização econômica e social das classes dominantes desde o processo de formação colonial. Desse ponto, a visão esquemática da cultura no Brasil pode ser definida como sendo a história da assimilação passiva ou transformadora da chamada cultura universal, produto direto da visão de mundo eurocêntrica, pelas camadas sociais mais altas. Essa classe importa seus conceitos por acreditar que eles iam de encontro ao projeto de nação que estava emergindo e intrinsecamente ligado ao seu projeto de domínio, poder e perpetuação das divisões

de classe. Essa forma de conciliação das contradições sociais pelo alto através de um conjunto de políticas culturais que visavam implementar no seio da sociedade brasileira um modelo europeu e erudito, era naturalmente elitista e autoritário, pois excluía as massas de quaisquer decisões no campo político e principalmente no campo das ideias.

O caminho do povo brasileiro para o progresso social – um caminho lento e irregular – ocorreu sempre no quadro de uma conciliação com o atraso, segundo aquilo que Lenin chamou de “via prussiana” e Gramsci designou como “revolução passiva”. Em vez das velhas forças e relações sociais serem extirpadas através de uma “via francesa”, a alteração social se fez aqui mediante conciliações entre o novo e o velho; ou seja, se considerarmos o plano imediatamente política, mediante um reformismo “pelo alto”, que exclui inteiramente a participação popular. Como consequência desse modelo de evolução, difunde-se a impressão de que a mudança social assemelha-se a um “destino fatal”, inteiramente independente das ações humanas; e, em contrapartida desse fatalismo, ganha força em outras áreas a suposição – igualmente equivocada – de que aquela mudança resulta tão somente da ação singular de “indivíduos excepcionais”. No quadro desse profundo divórcio entre povo e não, trona-se assim particularmente difícil o surgimento de uma autêntica consciência democrático-popular. (COUTINHO, 2011, p.91)

É um elitismo antipopular, uma modernização conservadora, parafraseando Caio Prado Jr., um reflexo ideológico do pensamento brasileiro tido com eclético e que tenta se vincular no plano das ideias e na construção de um modelo cultural brasileiro que une, ao mesmo tempo, o discurso reacionário com um discurso progressista, baseado numa ideia vaga e remota de uma cultura universal, ou seja, com valores baseados numa abstração e não nas bases reais.

De acordo com Hall,

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente construída, de uma “identidade” em seu significado tradicional - isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna. (2014, p.109)

Ao renegar esses principais pressupostos, a elite e o governo submetido aos seus interesses mais rasteiros cria um monstro abissal cheio de contradições que vai percorrer quase todo o século XX e que naturalmente irá produzir suas dicotomias e novas formas de discursos e consecutivamente novas formas de produção de cultura e arte. E o teatro com seu papel histórico não está fora dessa senda, como salienta Eagleton, “toda batalha política importante é, entre outras coisas, uma batalha de ideias”. (2011, p.6).

Na esteira desse projeto nacional para a cultura, Lia Calabre (2009) mostra que entre meados de 1940 a meados de 1960 houve uma fraca presença do Estado no campo da cultura. Com o crescimento do mercado consumidor e seu potencial, ampliava-se o conjunto das possibilidades para o investimento nos setores das produções artísticas e culturais. Já era o sinal nascente da indústria cultural capitaneada pelos investimentos de *Hollywood* aportando em terras tupiniquins. O Brasil mal tinha desenvolvido seus pressupostos em relação a sua identidade e produção cultural e já importava, via EUA, uma nova visão de cultura de massas ou uma nova forma de dominação colonial. Nesse mesmo período, no campo teatral, houve alguma regulamentação a partir do Teatro Nacional de Comédia com o objetivo de promover espetáculos em todo o território nacional. Esse serviço seria basicamente extinto dois anos depois com a criação do Serviço Nacional de Teatro que, além de estimular grupos profissionais e amadores, tinha como preocupação a publicação de obras de autores nacionais e estrangeiros. Essa política culminou com o surgimento, em 1959, do Teatro Brasileiro de Comédia, o TBC. De acordo com Mostaço (1982), o TBC quase sempre é louvado pela renovação estética e por estabelecer novos padrões a arte teatral no Brasil. No entanto, poucos tocam no assunto de que o TBC era a expressão de uma classe e a forma-teatro que vai inaugurar em solo brasileiro corresponde diretamente aos interesses dessa classe: a burguesia industrial paulistana.

Com a queda do regime ditatorial do Estado Novo, o teatro vem como uma das primeiras iniciativas da burguesia em modernizar o Estado e lançar mão das iniciativas culturais de caráter erudito. Nessa empreitada, Franco Zampari, diretor das indústrias Matarazzo, funda o TBC inicialmente numa garagem reformada, para posteriormente ocupar seu espaço clássico no centro da Cidade de São Paulo. Seus atores, inicialmente oriundos de grupos amadores da cidade tinham além do talento, necessário as produções do TBC, nome e família. De acordo com Bürger (2008, p.39), “[...] o indivíduo burguês, mutilado, experimenta a si mesmo como personalidade. Mas como o status da arte se encontra dissociado da práxis cotidiana, essa experiência não produz consequência, isto é, não pode ser integrada a práxis cotidiana”.

Assim, o TBC inaugura uma nova forma de organizar, pensar e fazer teatro no Brasil, mas tendo desde a sua fundação um cunho elitista, distante da ideia de cultura popular. Muito ao contrário, Zampari vai importar diretores, cenógrafos entre outros técnicos do exterior, em especial, oriundos da Itália e fugitivos do antigo regime fascista, entre eles, o polonês

Ziembinski¹¹, diretor que vai renovar a cena paulistana e consecutivamente a cena nacional do fazer teatral.

Mas a guinada histórica do teatro brasileiro só viria alguns anos posteriores com a chegada à cena do Teatro de Arena, em 1953. Nascido a partir de jovens atores da recém fundada Escola de Arte Dramática – EAD, apresentaram um exercício cênico, dirigido por José Renato em uma sala do TBC. Já naquele momento mostravam-se completamente avessos ao modelo de *teatrão*, preconizado pelo TBC com seu elenco fixo e montagens de textos clássicos.

De acordo com Mostaço (1982), o Teatro de Arena de São Paulo, tinha como ideário algumas propostas revolucionárias, entre elas, usar o molde de teatro de arena, pois os custos eram relativamente menores para a montagem de um espetáculo e ir atrás do público, ao invés de esperar que o mesmo se deslocasse até as salas na região central da cidade. Queriam introduzir uma nova relação palco/plateia. Com isso, a preocupação do grupo estava muito mais centrada no trabalho dos atores do que na preocupação estética. Outra inovação que o grupo traz é a forma de organização via cooperativa, onde todos os membros recebiam sua remuneração com os recursos da bilheteria. Essa norma foi assumida desde a sua fundação.

O Arena naturalmente se coloca como oposição ao modelo proposto pelo TBC. Não se trata de fazer um teatro pautado nas ideias e nas formas burguesas, mas de buscar uma nova forma-teatro que pudesse proporcionar aos integrantes do grupo o desenvolvimento de um trabalho de ator pouco conhecido por essa região do globo, além de investir num discurso que fosse o mais próximo da realidade do público. O Arena, ao longo de sua trajetória, vai aprimorando seu potencial crítico, principalmente depois da chegada de Augusto Boal e da incorporação ao elenco de figuras com Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Viana, que se desliga posteriormente para se ligar ao recém-criado Centro de Cultura Popular, o CPC.

Sem dúvida, a montagem da peça *Eles não usam Black-Tie* é um marco para o processo de trabalho do Arena onde, pela primeira vez, os espectadores puderam ver no palco o proletário e suas reais condições na sociedade de classes que estava cada vez mais se estabelecendo em solo brasileiro, não mais como uma caricatura do proletário, mas como alguém provido de sentimentos, psicologia e ideologia. Dessa forma, a luta ideológica se coloca como ponto fundamental dentro da perspectiva de trabalho que será realizado pelo Arena até o fim na década de 1970.

¹¹ Zbigniew Ziembinski (Wieliczka, Polônia 1908 - Rio de Janeiro RJ 1978). Diretor e ator. Apesar de sua origem européia, é considerado o primeiro encenador brasileiro. Seu espetáculo Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, pelo grupo Os Comediantes em 1943, marca o início do que se considera Teatro Brasileiro Moderno. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349667/ziembinski>. Acesso em 20 de Julho 2016.

Outro fator importante é a chegada ou a releitura que Boal faz dos escritos de Bertold Brecht e que a partir desse processo, dá início à construção daquilo que se tornaria uma experiência na criação de um modelo estético brasileiro - o chamado Teatro do Oprimido. Com isso, o Arena busca a remodelação de todo o teatro vigente na época.

Nesse mesmo período histórico, o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) juntava uma seleta intelectualidade em torno do projeto desenvolvimentista, cujo pressuposto era fornecer as bases para o novo projeto de república que se instalava a partir da gestão de Juscelino Kubistchek. (JK).

De acordo Lia Calabre (2009), a partir de 1946 houve uma preocupação em retomar as relações entre o povo e o Estado e para isso duas vertentes interpretativas do processo cultural brasileiro foram estruturantes. A primeira delas, voltada para a tradição modernista com forte valorização da identidade nacional no passado, com base nas tradições populares, remetendo aos primeiros estudos de Mario de Andrade a frente da Secretaria Municipal de Cultura. E outra que tinha como pressuposto afogar em águas profundas as marcas da colonização, valorizando em todos os aspectos a urbanização e a industrialização nascente. A ideia era construir uma nova cultura popular para um novo povo brasileiro.

Nesse sentido, Hall destaca o seguinte ponto sobre a função do Estado e seus pressupostos:

O Estado é uma formação contraditória, o que significa que ele possui distintos modos de ação, atua em diferentes locais: é pluricentrado e multidimensional. Exibe tendências bem distintas e dominantes, mas não apresenta a inscrição de um caráter de classe único. Por outro lado, o Estado continua a ser um dos locais cruciais de formação social do capitalismo moderno, onde práticas políticas de diversos tipos são *condensadas*. Em parte, a função do Estado consiste em unir e articular em uma instancia complexa uma gama de discursos políticos e práticas sociais que, em diferentes locais, se ocupam da transmissão e transformação do poder – sendo que algumas dessas práticas têm pouca relação com o domínio político em si e se preocupam com outros domínios articulados pelo Estado, como por exemplo, a vida familiar, a sociedade civil, as relações econômicas e de gênero. O Estado é a instancia de atuação de uma condensação que permite a transformação daquele ponto de intersecção das práticas distintas em uma prática sistemática de regulação, de regra e norma, e de normalização dentro da sociedade. O Estado condensa práticas sociais muito distintas e as transforma em operações de controle e domínio sobre classes específicas e outros grupos sociais. A maneira de chegar a essa concepção é não substituir a diferença pelo seu oposto especular, a unidade, mas repensar ambas em termos de um novo conceito – a articulação. (2009 p. 154)

O ISEB vai tentar diminuir esse hiato entre o processo de formação colonial que aqui se deu e a necessidade de se desenvolver o que se pode chamar de modernidade. Seus intelectuais vão pensar a economia e junto com ela a cultura de uma forma pouco renovada, mas com influência de pensamento que será sentida no decorrer do desenvolvimento das

políticas culturais dos próximos anos, culminado com a formação de alguns grupos de teatro que irão ter, em partes, essa visão do ISEB como ponto de partida para suas formas de atuação. Para o ISEB, segundo Lia Calabre “folclore e cultura tinham significados antagônicos: o primeiro significava tradição e o segundo transformação. Logo, a finalidade da cultura popular era fornecer consciência ao povo e ser um elemento transformador”. (2011, p.53). Era um projeto com viés nacional-desenvolvimentista que tinha como objetivo primordial difundir a ideologia que permitisse ao país superar o atraso econômico-social e a alienação cultural.

Seguindo nessa mesma argumentação, Ortiz (2012) mostra que o ISEB, ao produzir uma nova teoria para o Brasil, coloca no lugar o sentido de cultura, refutando a ideia de raça. Os isebianos vão dar novo tom a discussão, contrário a linha anterior, que tinha a antropologia americana como referência. Agora o modelo de análise preponderante passa a ser dentro de uma perspectiva filosófico-sociológica.

Ao colocar a cultura como elemento de transformação social, o ISEB afasta-se do passado intelectual brasileiro, abrindo perspectivas para pensar essa problemática com novos horizontes. No entanto, essa trajetória foi encerrada em 1964 com o Golpe Civil-Militar.

Na esfera cultural a influência do ISEB foi profunda, principalmente nos setores mais progressistas e de esquerda, criando novas categorias para a compreensão da realidade, cujos pressupostos serão fortemente debatidos e incorporados principalmente no teatro e no cinema.

É suficiente ler os textos de Guarnieri e de Boal sobre o teatro nacional para se perceber o quanto eles devem aos conceitos de cultura alienada, de popular e de nacional. Fala-se, assim, na necessidade de se implantar um “teatro nacional” em contraposição a um “teatro alienado”, cujo modelo seria o Teatro Brasileiro de Comédia; (ORTIZ, 2012, p.48).

Desse movimento, de acordo com Coutinho (2011), criou-se uma visão oposicionista na cultura brasileira pós-1964 por refletir, antes de mais nada, o fato de que o governo militar nunca gozou de consenso junto as camadas médias urbanas, de onde provêm a maioria dos pensadores e intelectuais. O governo que se instalou nesse período tentou por diversos caminhos produzir seu conjunto de intelectuais para difundir junto a grande massa o ideário de uma nova concepção de mundo via processo revolucionário que nunca aconteceu, como a história fez questão de mostrar claramente duas décadas depois.

Houve, sem dúvida, a formulação de um conjunto ideológico de fundo nacionalista tosco que só encontrou eco numa sociedade miseravelmente imersa em suas contradições e que tinha como opção formativa e cultural a chegada do modelo americano de consumo e o acesso, que agora ganhava maior escala. Junto a isso, vem um processo de complexificação e de

diferenciação no modo de produção capitalista que tinha lançado suas bases no governo desenvolvimentista de JK.

Segundo Coutinho (2011), esse movimento externo incentivado e direcionado, produziu em solo brasileiro inúmeras mudanças que serão sentidas, sobretudo, na parte intelectual mais ativa da sociedade. Essa inquietação não se manifesta apenas no período pós-64, mas faz parte de um fenômeno que vem permeando a sociedade brasileira já há algum tempo, justamente com o crescimento da sociedade civil mais articulada.

O ISEB é, em partes, fruto dessa articulação que se dava nos setores mais progressistas da sociedade. O regime militar, ao surgir de posições dos setores mais conservadores da sociedade que sentiam que estavam perdendo espaço e contando com o apoio de uma mídia interligada aos interesses externos, já nasceu numa posição hostil, cuja dominação imposta de cima para baixo e a tentativa de impor as condições favoráveis para reassentar uma cultura elitista, vai surtir efeitos significativos, principalmente no campo artístico e intelectual da sociedade brasileira. Parafraseando Gramsci, se o mundo cultural pelo qual se luta é necessário, ele vai encontrar seus representantes. E nesse caso, a classe artística desponta como um novo olhar, um novo horizonte e uma nova forma de fazer e se relacionar com a produção artística.

O que se vê até aqui como resultado desse desenvolvimento histórico, econômico e social é claramente uma passagem, não menos traumática, de um modo de produção colonialista para uma formação moderna, que não levou em conta suas contradições sociais e seu processo de formação, passando para um modo de produção capitalista em condições da dualidade embutido nessas formações. Ou seja, um modelo capitalista submetido aos interesses dos grandes capitais e atrelado não ao desenvolvimento das bases para emancipação política e social, mas ao contrário, para uma nova forma de atrelamento aos interesses dos grupos hegemônicos. Nesse sentido, Laclau aponta a seguinte questão:

Então, podemos ver que os discursos de emancipação têm sido historicamente constituídos por meio da junção de duas linhas incompatíveis de pensamento: uma, que pressupõe a objetividade e plena representabilidade social; e outra, que só se sustenta sobre a demonstração de que há um abismo que torna qualquer objetividade social, em última análise, impossível (2011, p.29)

Dessa maneira, a visão colonialista e o reforçamento das teorias de raças vão contribuir e muito para a formação de uma sociedade civil pautada numa cultura elitista e sem as bases reais. Conforme destaca Coutinho (2011): o sonho de um Estado-nação periférico que almeja as condições de um Estado-nação do centro, mas sem resolver suas contradições. É a chamada resolução pelo alto ou, como alguns autores afirmam, pela “via prussiana”. Só o avanço de

setores mais progressistas da pequena burguesia industrial que estava nascendo em solo brasileiro possibilitou o rompimento parcial com essas contradições durante um período. Contudo, esse intuito de modernização foi logo ceifado pelos interesses retrógrados de uma oligarquia que persiste e insiste em manter seu poder e seus privilégios, para isso, unindo-se de maneira escatológica aos setores burgueses mais retrógrados que ainda persistem em manter uma visão atrasada e segregada do mundo.

Mesmo que por pouco tempo, apesar das inúmeras críticas que sofre hoje, esse modelo desenvolvimentista do ISEB tem papel preponderante, pois plantou suas sementes e pôde inaugurar uma nova forma discursiva no campo da cultura e das artes.

Essa nova forma de discurso, que já havia sido utilizada nos países centrais, agora ganha um pouco de espaço em alguns setores da sociedade civil e começa a agir a partir das fissuras deixadas pelo modelo hegemônico que agora se instalava em solo brasileiro, tendo como premissa a submissão aos ditames da nova ordem, agora comandado pelos filmes de *Hollywood* e toda uma indústria cultural que começava a ganhar corpo e se firmar em solo brasileiro e nos demais países da América Latina.

Em vistas a esse processo de transição, Ortiz (2012), ao analisar a dialética do senhor e do escravo de Hegel, estabelece uma comparação com o pensamento que foi difundido pelo ISEB, destacando o seguinte ponto:

O colonizador é sujeito, ao passo que o colonizado é objeto. O primeiro é titular de direitos e privilégios, o segundo só tem obrigações e deveres, quanto aos direitos apenas aqueles que o senhor concede. O escravo não é sujeito e não tem direitos, porque, como diria Hegel, não é reconhecido pelo senhor, não é visto por ele como se fosse também sujeito. O escravo não tem ser próprio, nada é em si mesmo, pois o seu ser se fundamenta no ser do seu senhor, de cuja vontade é apenas reflexo. Dentro dessa perspectiva, o colonialismo impõe aos países colonizados uma dupla dominação, ela é exploração econômica das matérias-primas e importação de produtos acabados, mas sobretudo dominação cultural. (2012, p.58).

Um movimento para restituir essa essência foi dado a partir do momento em que o golpe militar ceifou esse desenvolvimento de maneira brusca e tosca, atrelado aos interesses de uma pequena parcela da sociedade civil e mais do que isso, aos interesses do capital que aqui se instaurava e desejava colher seus frutos o mais breve possível. Desse modo, manter essa situação de colonialidade era interessante não apenas para os investidores externos, mas também para as classes dominantes dos setores reacionários internos. Sendo assim, tem-se aqui claramente a configuração não apenas de uma colonialidade do poder, como afirma Quijano (2005), mas também de um colonialismo interno, segundo Casanova (2007), com a

consolidação do modelo neoliberal e as novas dinâmicas sociais que impulsionam a integração de colonialismo inter, intra e transnacional regido pelas grandes empresas e pelos aparatos político-militares.

De acordo com Gramsci (1989), os homens, ao tomarem consciência de sua posição, desenvolvem uma concepção de mundo onde se movimentam, se organizam, lutam, etc. O movimento econômico, desigual e combinado, imposto aos países periféricos vai produzir seus efeitos e fazer emergir, a partir de um determinado momento histórico, suas contradições mais visíveis e as possíveis formas de resistência. O reflexo da compreensão dessa “via colonial” que possibilitou a viragem no pensamento social brasileiro vai começar a colher seus primeiros frutos, principalmente, no campo artístico com a retomada de algumas formas que já haviam sido utilizadas em países da Europa com algum êxito. O primeiro dos expoentes desse processo a ser citado é o Centro de Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, popularmente conhecido como CPC da UNE.

O que havia no Brasil até aquele momento histórico, nos idos da década de 1960, era uma visão da cultura popular baseada nas ideias folcloristas e calcadas na tradição ou nos apegos tradicionais da nação. Desse modo, cultura popular não é vista como aquela que vem do povo, que aliás sempre esteve fora desses processos decisórios mais complexos, mas de uma tradição típica do tradicionalismo e do regionalismo das oligarquias e dos latifúndios. Há uma disputa nesse campo e, para a definição de seus significados, Hall nos apresenta a seguinte informação:

[...] há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas e perdidas. (2009 p. 239)

Justamente por esse motivo, a noção de cultura popular que será difundidas pelo CPC não é a visão folclorista do passado, pois tratava-se de uma ruptura com essa forma de pensar a cultura popular. Ela visa, antes de tudo, uma tomada de consciência das massas acerca de seu papel histórico. Uma visão próxima ao pensamento de Lukács (1965), mas que tem também como influência significativa as vanguardas que despontavam na Europa com o objetivo de organizar a cultura popular contra a cultura global e alienante.

Segundo Ortiz (2012), apesar dessa visão de cultura do CPC ser próxima a visão de Gramsci quando afirma que a perspectiva da ação política deriva da questão dos intelectuais e da organização da cultura, o CPC se movimenta em outro sentido, afirmando que os intelectuais devem levar a cultura às massas. Dentro desse pensamento está inserida a ideia de que a arte deve ser política em todos os sentidos e só ela tem legitimidade, pois encara de frente o processo de alienação ao qual as massas estão submetidas. Para essa empreitada de pensar uma nova cultura, o CPC recorre aos aparatos do teatro de agitação, onde primeiro desenvolve atividades teatrais e posteriormente ingressa no campo cinematográfico.

De acordo com Mostaço (1982), o CPC trabalhava a ideia de arte a partir de três pontos cruciais: a arte popular, a arte do povo e a arte revolucionária. A primeira tinha como pressuposto fornecer um tipo de arte às camadas urbanizadas e semi-urbanizadas, estabelecendo uma simples relação público-consumidor, ambos alienados de suas funções sociais e do processo criativo. O segundo tipo seria um pouco pior, natural das regiões semi-urbanizadas e agrárias, onde artista e povo não se distinguem no processo de criação: é o que hoje denominamos de cultura tradicional. E por fim, a arte popular revolucionária, prerrogativa do CPC que busca a essência do povo quando se defronta com a classes dominantes e, a partir desses elementos, constrói sua forma arte pelos outros a para os outros. “A função da arte revolucionária é fazer desabrochar esta consciência e dotar o povo de sua identidade ainda não revelada dentro da sociedade de classes”. (MOSTAÇO, 1982, p.60).

A produção do CPC é diversificada, em especial, com as peças de teatro-ambulante, que são peças curtas feitas nas ruas no melhor estilo do agitprop. “Cultura popular é, portanto, antes de mais nada, consciência revolucionária”, nas palavras de Carlos Estevam Martins, na época presidente da entidade. É uma resposta dada ao desentendimento que existia entre as formas do CPC no Rio e o Teatro de Arena de São Paulo.

A cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência. Não é a esfera onde o socialismo ou uma cultura socialista – já formada – pode simplesmente ser “expressa”. Mas é um dos locais onde o socialismo pode ser construído. É por isso que a cultura popular importa. (HALL, 2009 p. 246)

A atuação do CPC possui uma ênfase forte na questão política da arte como instrumento político e de transformação social. No entanto, essa ênfase esbarra justamente na questão de uma forma de atuação de cima para baixo. Mesmo fazendo críticas às formas de cultura, sua

produção e divulgação impostas pelo Estado, o CPC reproduz em outros moldes essa ideia - de que o povo é sem cultura e precisa ser instruído para sair da alienação a qual está inserido. Fora que suas produções, de acordo com Ortiz (2012), abusam dos estereótipos mais básicos e sem profundidade. Não há um retrato da realidade, mas um discurso engajado e panfletário em todos os sentidos. As personagens carecem de definição. São vagos, ocos de verdade e vida. Tem apenas um discurso político sobre algumas verdades e a partir de uma visão de mundo tida como a melhor. O povo estava presente nas personagens, fazia parte da trama, mas de verdade continuava ausente em todos os sentidos.

Não é o caso de ingressar no discurso sobre o conceito de cultura popular, justamente por esse ser um ambiente de disputa constante. De acordo com Hall (2009), há em todos os tempos um movimento para se apropriar daquilo que se considera cultura popular, pois nesse conceito estão expressos os caminhos para a dominação dos grupos hegemônicos. A cultura é um campo em disputa e tensão e seus significados em cada tempo histórico estão estritamente ligados aos interesses dos grupos hegemônicos para submeter os grupos subalternos aos seus desígnios. Ao se criar uma tradição, todo grupo hegemônico, num determinado período histórico, se apropria de um conjunto de elementos da cultura para torná-lo com referência em um determinado momento. A cultura nomeada como inferior pode passar num novo momento histórico a fazer parte da cultura superior. Tudo está intrinsicamente ligado aos interesses dos grupos que no momento histórico preciso detém o poder, pois “o que conta é a luta de classes na cultura e em torno dela”. (HALL, 2009 p. 242).

Entretanto, não se trata aqui de analisar os pressupostos e a discussão em volta do termo cultura popular e suas variantes, mas de constatar que o modelo que estava sendo desenvolvido no Brasil e apoiado pelo Estado era na verdade um modelo de cultura que não levava em consideração aquilo que era realmente produzido “*desde abajo*”, mas os conceitos definidos e incorporados por uma classe que, a partir de sua visão importada de mundo, pretendia construir uma visão de cultura tradicional com valores retrógrados. Não que esses valores devam ser descartados, mas de certa forma, eles nunca expressaram significativamente os reais valores da cultura brasileira como um todo. E quando passam a fazer parte do discurso hegemônico é para sustentar uma visão de nação que nunca existiu. Modelo clássico disso é a ideia de democracia racial e de identidade nacional, uma impossibilidade nessa imensidão de país, onde há inúmeras formas de expressão cultural e regional que conformam aquilo que se denomina nação. Nesse caminho Hall destaca o seguinte ponto:

Não podemos simplesmente juntar em uma única categoria inerte de coisas ou atividades – mas na oposição chave: pertence / não pertence ao povo. Em outras palavras, o princípio estruturador do “popular” neste sentido 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* de cada categoria mudam. O valor cultural das formas populares é promovido, sobe na escala cultural – e elas passam para o lado oposto”. (2009 p. 240)

Dessa forma, chega-se a uma nova concepção onde passa-se a entender que apesar de todo um discurso que vai emergir nas realizações do CPC e nos demais grupos que vão se organizar em torno da prática artística teatral como o Arena, na verdade já tem uma nova configuração que só será entendida muito para frente no decorrer do processo de aprofundamento das relações entre o modo de produção capitalista subalterno, que ganha cada vez mais corpo no modelo de acumulação nacional, principalmente após a década de 1970. Essa luta de classes, que já está presente em solo brasileiro desde a sua fundação devido ao desenvolvimento tardio de suas forças produtivas, vai produzir seu hiato com o avanço da crise que vai abalar o mundo a partir dos anos 1970, aprofundando ainda mais as contradições do modelo de Estado desenvolvimentista da era JK.

De acordo com Ortiz (2012), as contradições de uma economia periférica em todos os sentidos e com as forças produtivas poucos aprimoradas, levariam na década de 70, a um solavanco pesado com a reestruturação produtiva e isso naturalmente iria afetar a forma política e consecutivamente a produção cultural a partir desse período. A luta de classes que estava apenas no campo da cultura agora vai para o chão e a luta por direitos, mesmo que dentro de norma burguesa, vai dar seu golpe duro no sistema. Como nada está isento de seu processo contraditório, os movimentos artísticos que emergiram nesse período questionando essa nova posição também sofreram um revés. Mas é nessa fissura que vão nascer as mais interessantes práticas culturais, em especial, no campo de teatro de militância ou de resistência.

O crescimento econômico que marca o Brasil nos idos de 1970 ocorreu no campo da cultura com a implementação de uma forte censura aos projetos culturais de maneira geral. Tratava-se um processo modernizador, mas ao mesmo tempo conservador em diversos sentidos. Desde os anos 1950 o governo vinha implementando esforços para garantir a implantação da indústria nacional, principalmente no período JK e ao mesmo tempo lutava contra as investidas do capital internacional. Essa luta dura alguns anos, mas nos anos que correspondem ao milagre econômico cai por terra, pois a burguesia que nos 50 vislumbrava a implantação e o crescimento de uma indústria nacional cede parte de seu espaço para o modelo conservador subalterno que nasce junto com golpe de 1964. Esse projeto agora, aos olhos de muitos, era de uma integração

dos mercados aos bens de consumo e à indústria cultural. Há uma clara visão em vender a imagem do Brasil como o subalterno que se modernizava e crescia em todos os sentidos.

Segundo Lia Calabre (2009), no período que compreende de 1969-1973, o governo federal tentou implementar um conjunto de políticas culturais visando o financiamento de eventos culturais de toda ordem, além de propiciar a capacitação de artistas e de setores ligados a produção cultural no país. Já a partir de 1974 esse projeto passa por uma reformulação na gestão de Ney Braga a frente do Ministério de Educação e Cultura (MEC), onde alguns pontos principais foram ressaltados e ampliados: difusão de manifestações culturais, incentivo à criatividade e preservação e defesa dos bens culturais. Nesse contexto, algumas alterações foram feitas no campo de atuação do Ministério em relação a área da cultura. Nove pontos ou campos de ação foram colocados como meta para nos próximos anos, entre eles: apoio direto e acompanhamento das fontes culturais; dinamização do mercado de publicações; revalidação dos patrimônios histórico e científico; apoio às áreas de produção teatral, cinematográfica, musical, dança e das artes plásticas; além de difusão da cultura através dos meios de comunicação de massa.

Ou seja, em meio a um governo totalmente truculento como o do presidente militar Ernesto Geisel há uma tentativa de se aproximar das áreas artísticas e intelectuais da sociedade. É nesse período que emergem com muita força os festivais e concursos culturais que vão delinear um pouco o modelo cultural que será adotado pelo Brasil nos próximos anos. É a premissa do processo de abertura lenta e gradual que vai se formatando no movimento político brasileiro com o passar dos anos.

No entanto, esse processo já tinha produzido em suas bases algumas contradições que começavam a emergir em meados da década de 1970 e iam colocar em xeque alguns pontos de modelo proposto, pois o modo de produção capitalista estava passando por grandes transformações no campo mundial e isso naturalmente iria afetar a economia brasileira e seu avanço miraculoso.

Nesse ponto, os setores subalternos da sociedade começavam a mostrar suas garras e sua insatisfação com o modelo de acumulação que, no final, beneficiava apenas aquela parcela da burguesia, principalmente do Sudeste, vendida aos interesses do capital estrangeiro desde meados da década de 60 e inteiramente atrelado ao padrão de desenvolvimento proposto pelo Fundo Monetário Internacional (FMI) e os baluartes do capital. A crise do petróleo só veio sepultar um modelo econômico que já havia nascido com os dias contados, mas que ao proporcionar a uma parcela da população brasileira alguns avanços, principalmente no consumo

de bens e serviços, criou na mentalidade do brasileiro a ideia de que não ter liberdade e nem democracia, afinal, não era tão ruim assim.

Ninguém se importava com o preço disso e talvez até hoje ainda não se importe. Nesse ponto a célebre frase da música - *Panis et Circenses* de Gilberto Gil e Caetano Veloso - “As pessoas na sala de jantar, são as pessoas da sala de jantar. Estão ocupadas em nascer e morrer”. Nada mais belo para ilustrar o período de decadência no qual o país estava imerso e vivendo em uma bolha ilusória que já dava como certo o momento de sua explosão. Esse processo começou a dar seus primeiros sinais na região mais industrializada do estado de São Paulo, em especial no ABC Paulista, com as primeiras movimentações do sindicato dos metalúrgicos do ABC.

Mas é na gestão do presidente Figueiredo e de Eduardo Portela à frente do MEC que as políticas culturais vão ganhar o contorno que irá percorrer toda a década de 1980 quando alguns dos itens serão, inclusive, incorporados à Constituição de 1988. Entre os pontos que seriam trabalhados pelo atual ministro, havia uma preocupação, segundo Calabre (2009), em avançar as políticas culturais para as áreas periféricas das cidades, pois havia o crescimento de uma marginalização cultural, social e econômica nos estratos mais baixos da população. De certa forma, havia agora no governo uma preocupação com as classes subalternas no sentido de levar cultura a essas camadas e de aprimorar e incentivar o desenvolvimento regional e suas potencialidades. Algo muito próximo ao discurso dos setores da esquerda no período que antecede o golpe.

A palestra do ministro Portela (1979) apresenta a ação educativa-cultural e o atendimento das necessidades das camadas populares como a base dos objetivos gerais traçados pelo MEC. As ações a serem implementadas deveriam ter como objetivo a incorporação das práticas culturais do conjunto da população e, em especial as dos grupos periféricos, às políticas públicas de cultura. São constantes as referências à necessidade do atendimento das populações marginalizadas, da adequação das ações do governo às peculiaridades regionais e da implementação de uma política cultural de base popular. (CALABRE, 2009 p. 95).

A partir desse discurso do ministro Portela, dá-se o início da implementação de um modelo de política pública para a cultura voltada às regiões periféricas. No entanto, essa política não tinha como objetivo emancipar essas populações, mas ao contrário, mantê-las distantes dos centros de poder e decisão e interessadas em seus arranjos regionais. Nesse quesito é que os projetos turísticos regionais ganham força e as políticas de formação artística e cultural para as periferias vão receber fortes incentivos, culminando com o projeto de oficinas culturais que vão

predominar em toda a década de 1980 e 1990 como modelo de formação cidadã da população periférica. Esse modelo, formulado no período final do governo militar, balizou todo um conjunto de ações dos órgãos culturais em todo esse período nos campos estadual, municipal e privado.

Portanto, o protagonismo para manter ativa a cultura e o patrimônio do povo brasileiro que, por tantos anos, esteve com a toga do governo federal, agora estava sendo lançado nas mãos da população. Mas não toda a cultura, apenas aquela a qual o Estado nunca quis reconhecer como parte do processo de construção cultural da identidade brasileira. Naturalmente, a cultura do alto permanecia intacta e inacessível como sempre esteve.

No entanto, como já mencionado anteriormente, há fissuras nesse projeto, pois há na hegemonia uma luta por interesses em todos os sentidos. Um dos primeiros resultados dessa fissura vai surgir justamente na cena teatral a partir de meados de década de 1970 com o surgimento de alguns grupos teatrais na cidade de São Paulo e seu posterior deslocamento para as regiões periféricas da cidade. Esse surgimento está intrinsecamente ligado aos novos arranjos produtivos que se colocavam no processo e a luta dos trabalhadores por melhores condições de trabalho e de vida.

Assim, para entender um pouco essas transformações que vão ocorrer a partir de década de 1970 no Brasil e nos demais países periféricos, torna-se necessário discorrer um pouco sobre o conceito de reestruturação produtiva que vai se colocar efetivamente nos países subalternos, implementando novas formas de relações sociais e do trabalho que vão impactar significativamente todos os setores da sociedade, mas em especial, os setores produtivos e das regiões periféricas, que surgem ao largo num processo de reorganização do território e em função dos interesses de acumulação do capital e suas novas perspectivas de exploração.

De acordo com Ferrari (2012), esse processo, cujo título genérico é reestruturação produtiva, traz em seu bojo um conjunto de políticas e reorganização de base tecnológica que alteram significativamente os processos de trabalho, principalmente nos países periféricos. Entre as mudanças que vêm ao longo desse processo, estão: a reacomodação do Estado às exigências do capital, altos índices de desemprego, ampliação da produtividade, ampliação do setor de serviços com novos arranjos produtivos e formas de desenvolvimento regional para periferias e, junto com esse processo, uma nova forma de articulação ideológica em todos os sentidos. Essas mudanças têm início nos países centrais, mas sua influência será sentida nos países da periferia já a partir de final da década de 1970 para se consolidar efetivamente a partir dos anos 90.

A consolidação dos capitais industriais no Brasil segue uma trajetória própria. Desde a protoindustrialização vinda da economia cafeeira, a indústria no Brasil nasceu como propriedade centralizada e concentrada regionalmente. Manteve-se sob outros patamares no bojo da expansão imperialista revigorada a partir do fim da Segunda Guerra Mundial. Essa trajetória conferiu danosa e peculiar associação entre a burguesia brasileira e os capitais internacionais. [...]. Sob formas diferenciadas, mas sempre adequadas aos interesses externos, os setores dominantes brasileiros seguem os moldes de condução politicista burocrática de um típico progressismo produtivista de mercado, agora marcado pelos fluxos informacionais transnacionais que drenam para o mercado financeiro o valor social produzido pelos trabalhadores brasileiros. [...] (FERRARI, 2012 p. 56-57).

Dessa maneira, esse processo de reestruturação produtiva vai afetar significativamente os mais diversos setores da sociedade, em demasia, nos países subalternos que já estão imersos nas condições mais adversas e vão produzir um novo modelo de discurso para legitimar as novas investidas e interesses do capital. Tendo em vista que o modelo econômico era frágil e não resistiria durante muito tempo as suas próprias contradições, o governo, de maneira geral, tenta dar passos para amenizar os conflitos sociais que começam a emergir no seio da sociedade, em especial, nas regiões periféricas. A partir desse ponto importante, começa a surgir no campo da cultura uma série de ações que visam conscientizar a população trabalhadora sobre suas próprias condições de vida e formas de se relacionar com a coisa pública.

Dentro das universidades e nos setores mais progressistas da burguesia e das classes médias intelectualizadas os discursos de liberdade ganham cada vez mais força, o que irá culminar em um dos maiores movimentos de abertura visto neste país chamado de “Diretas Já” em 1984 ao qual uniu numa mesma plataforma os mais diversos setores da sociedade num grito de abertura democrática.

No campo artístico, em especial no teatro, há o surgimento de diversos grupos teatrais que agora não estão mais no seio das universidades e das grandes salas, mas no universo dos bairros, das fábricas e que após um período de resistência nas regiões centrais, rumam para as periferias em busca desse público que necessita se reconhecer como portador de direitos, entre outras coisas. Nasce nesse período o que Garcia (2004) chama de Teatro Popular da Periferia.

4 TEATRO DE RESISTÊNCIA, TEATRO EM COMUNIDADE.

Ao longo do desenvolvimento da arte teatral no Brasil e na América Latina, observa-se o surgimento de novas propostas estéticas que visam mexer com as estruturas postas, em sua forma e conteúdo, visando estabelecer um conceito ou um princípio para a obra teatral que esteja correlacionado a essa realidade e formação. De certa forma, o conjunto de políticas culturais que foram empreendidas durante boa parte do século XX, no sentido de construir uma cultura local dissociada da realidade, possibilitou o surgimento dessas novas formas de pensar e produzir arte em todo o hemisfério. Essas mudanças são sentidas principalmente no final dos anos 70, quando surgem uma série de movimentos que vão questionar a ordem estabelecida em toda a América Latina, afirmando suas posições de resistência e buscando as formas democráticas de organização. Elas vieram naturalmente, pois eram parte do processo de renovação e acumulação. No entanto, em seu bojo havia as contradições desse sistema e elas têm um nome claro: as políticas neoliberais.

Em meio a esse processo, as novas formas de reivindicação ganham corpo, fazendo explodir nas regiões periféricas formas de manifestações que vão culminar com a produção de um tipo de teatro, cujo principal pressuposto é empoderar os cidadãos a partir da apreensão de sua realidade e da valorização do seu local de origem. É desse ponto que partimos para entender o movimento teatral que rumo para a periferia e produz o que será chamado de teatro em comunidade.

A arte, em todos os tempos sociais, tem uma função clara, mesmo quando se diz distante da realidade. Ainda assim, reflete de uma maneira ou outra o seu tempo social.

É determinante na obra de arte a sua forma de apresentar seus conteúdos, a maneira de transformar a realidade em outra realidade que chamamos “obra de arte” e, por sua vez, a relação entre esta “outra realidade” e a realidade da qual se originou. Isto é, a sua capacidade de produzir transformações e de adquirir características determinantes. Esta “capacidade de transformação” será vista como a distancia entre a obra de arte e a realidade. (GARCÍA, 1988, p. 13)

Foi visto, ao longo dessa pequena análise, um pouco desses processos sociais e de como a arte, em especial a arte teatral, vincula sua forma e seus discursos a essas mudanças de paradigmas que se colocam na sociedade. Sejam eles econômicos, políticos ou sociais - a arte tem essa entrada significativa na vida dos indivíduos e por mais efêmera que essa expressão possa parecer, ela traz sempre em si um recorte da realidade com uma visão otimista ou crítica,

já que não é função da arte exprimir o real, mas construir uma realidade nova a partir do real. É dentre essas tentativas que surge, nos mais diversos momentos históricos, expressões artísticas vinculadas ao seu próprio tempo e que superam essa margem/razão temporal e se deslocando no tempo, justamente porque aqueles que produzem arte também são os responsáveis em criar as contradições, tendo em vista que elas existem no seio da sociedade e que não há arte fora da sociedade.

Toda produção artística é uma síntese de seu tempo e de um determinado momento histórico, mas que, se colocado ante a realidade, pode transcender seu tempo e contar a mesma história muitos anos depois. Principalmente se aquele conjunto contraditório exposto pelo objeto arte não tiver sido de alguma forma solucionado, esse discurso que impregna a forma e o conteúdo estará sempre atual. Isso apenas mostra não somente a genialidade daqueles que produzem arte, mas principalmente daqueles que a produzem com uma sensibilidade tamanha para compreender seu tempo e expressar através de formas abstratas essa realidade.

Nisso reside o grande mistério da arte e sua forma mais pura – o objeto da criação é antes de tudo uma ideia que reside nas ideias e ao ganhar forma, traz em si o conjunto de coisas que foram captadas por esse portador das ideias. Arte é expressão humana consciente. No entanto, “[...] numa sociedade em que todas as relações humanas se acham radicalmente reificadas, também o trato com as obras de arte fica sujeito a esse princípio”. (BÜRGER, 2008, p.36)

Há nesse fenômeno um indicativo de que não é possível tratar das questões que levam ao surgimento dos movimentos artísticos vinculados a periferia sem levar em consideração o processo de formação daquilo que chamamos de economias subalternas ou subdesenvolvidas, da globalização inerente a todos os países da América Latina e das aberturas democráticas que começam a ganhar forma frente a esse novo desdobramento das políticas econômicas e sociais ao qual o Brasil está imerso até o último fio de cabelo.

As políticas para o setor da cultura adotadas pelo ministro Portela, com foco nas regiões periféricas, vão naturalmente refletir no movimento artístico e na produção da obra de arte, em especial na obra teatral, cujos pressupostos estão naquele momento da década de 1980 ligados a lutas da classe operária que, juntamente com a crise do petróleo e das questões produtivas, veem nas atividades artísticas e culturais dentro dos sindicatos uma maneira de informar, de transformar e de combater as ações tanto do governo como dos patrões.

Essa população, em geral é de moradores das regiões periféricas da cidade e que agora passam a receber, mesmo que paliativamente, algum tipo de projeto cultural cujo objetivo é mantê-los restritos às suas regiões, não causando maiores dissabores ao governo e nem à

população mais elitizada que ainda ocupa as regiões mais centrais da cidade. É a criação da periferia nos moldes como conhecemos hoje com o estímulo aos processos de ocupação, construção de moradias populares em todos os sentidos e a criação de zonas dormitório sempre localizadas nas regiões mais distantes do centro da cidade.

Esse fenômeno não se dá apenas nas principais capitais brasileiras, mas também em grande parte em países subalternos da América Latina, o que fará surgir no contexto futuro um novo desenho organizacional da comunidade que se expressa através das formas artísticas, entre elas o teatro.

O chamado teatro em comunidade nasce nessa aparente contradição, criada pelo desenvolvimento do capital nas regiões subalternas, cujos membros, colocados numa posição de submissão aos interesses do capital externo, vão criar essa forma de arte para o qual o principal pressuposto é manter suas identidades e seus valores culturais ante ao processo hegemônico da globalização.

Mas antes de tratar da América Latina e a construção desse processo histórico que culminou com a formação do teatro em comunidade, vale salientar a importância no território brasileiro, principalmente em São Paulo - foco das grandes transformações no campo artístico – do modo como esse direcionamento para periferia se deu e quais os frutos produzidos a partir desse deslocamento.

Então, vê-se como cenário a seguinte situação: uma mudança na forma da política cultural vindo mais uma vez de cima para baixo, mas agora voltada para as regiões periféricas, com o intuito de levar a esses setores da cultura algumas transformações, uma ideia muito aos moldes daquilo que havia sido discutido pelos grupos entre as décadas de 60 e 70, mas que foi sepultado totalmente pela visão separatista e elitista presente principalmente nos primeiros anos do governo militar.

Pois bem, esse ideal de levar a arte ao povo e fomentar seu desenvolvimento vem novamente à tona, mas não com o sentido de empoderar essa população, mas para mantê-la sob um jugo de proteção artificial e evitar maiores dissabores, principalmente com a crise que assolava o país naquele momento, em meados da década de 1970.

Nessa carpintaria cênica surge o movimento que posteriormente será chamado de teatro da periferia ou para a periferia, cujo principal pressuposto é levar arte a essas regiões mais afastadas dos grandes centros com o objetivo de desenvolver a consciência social. Para este ponto, vale lembrar que o tema do engajamento na arte teatral ganha mais espaço após o golpe-civil-militar de 1964, mais precisamente após a instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5), onde foram ceifadas inúmeras tentativas de transformar o teatro em um instrumento de

difusão e ampliação da consciência social. Antes desse período, na década de 20, há uma grande agitação cultural das bases operárias a partir dos sindicatos de viés anarquista. Porém, é realmente no período posterior ao golpe militar que o teatro de militância ganha forma e seu desdobramento inevitável é o desenvolvimento de um teatro popular, realizado principalmente nas periferias da Cidade de São Paulo.

[...] vão surgir, de modo mais ou menos espontâneos, dezenas de grupos que se deslocam para a periferia das capitais à procura de um público mais popular, totalmente apartado do acesso aos bens culturais produzidos no Centro. Embora não sendo um fenômeno exclusivamente paulista, em São Paulo esse movimento em direção aos bairros assume características tais, que pode configurar uma tendência diferente das outras manifestações alternativas que surgem mais ou mesmo no mesmo período. (GARCIA, 2004, p. 124-125).

Segundo Garcia (2004), um dos motivos desse deslocamento está ligado ao esgotamento das formas artísticas, até então tradicionais, que permeavam toda a produção teatral naquele período na cidade de São Paulo. O declínio do chamado “teatrão”, um tipo de teatro feito pela classe média e para a classe média, realizado sobremaneira ainda pelo TBC e pelas companhias profissionais, e a necessidade de conscientizar as massas populares acerca de seus direitos passaram a ser a tônica para os grupos teatrais que viriam a surgir na Cidade de São Paulo no decorrer da década de 70.

É importante destacar que os anos que compreendem de 1978 a 1982 são extremamente relevantes para as lutas populares e para a formação de novos pontos de resistência, principalmente após os resultados obtidos pela classe trabalhadora do ABC Paulista (São Bernardo, Santo André e São Caetano) com o movimento grevista liderado pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e região.

O chamado teatro popular da periferia surge nesse período, de acordo com Silvana Garcia (2004), e entre os grupos, podemos destacar aqueles com maior relevância na cena, como o Teatro União e Olho Vivo (TUOV), Teatro-Circo Alegria dos Podres, Núcleo Independente e Truques, Traques e Traquejos, além de outros que ela considera como membros de uma fase de transição: o Galo de Briga e o Grupo Forja, este último imerso nas estruturas do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC que vai desempenhar um importante papel nas greves de 1978 a 1982, encenando peças de cunho político reivindicatório a partir de textos elaborados pelos operários em criação coletiva.

Pensão Liberdade e Pesadelo, são os dois principais espetáculos desenvolvidos pelo Grupo Forja nesse período, cujos temas abordam o “peleguismo” entre os operários e o

fantasma das demissões que assolava o chão da fábrica em função das mudanças nos processos produtivos, advindos da ideia de reestruturação produtiva do capital.

Entre os grupos citados, Garcia (2004, p.126) destaca que existe “um consenso no sentido de ir buscar o público em seu *hábitat*, ou seja, nos bairros periféricos mais afastados e de produzir um teatro que atraia e corresponda à realidade dessas populações”. Seu trabalho mostra um movimento que surge com o impulso de um processo histórico-social: as greves realizadas pelo Sindicato dos Metalúrgicos do ABC e região e as perspectivas de abertura política, destacando as condições adversas à continuidade das produções artísticas-teatrais, tais como a falta de financiamento público adequado para os grupos, espaços para apresentações e ensaios e, principalmente, a não vinculação com os grupos políticos que estavam emergindo naquele momento histórico como um dos principais fatores que contribuíram para o fim da maioria dos grupos que rumaram para a periferia da cidade já no começo dos anos 80.

Esse deslocamento do centro para as regiões periféricas da Cidade de São Paulo aconteceu não apenas pela falta de opções e espaços adequados para as diversas manifestações artísticas que conviviam naquele local, mas por uma necessidade iminente de se falar diretamente com essa parcela da população sobre suas reais condições sociais e sobre os problemas específicos relativos à periferia, tais como: criminalidade, falta de saneamento básico, moradias precárias, falta de infraestrutura, transporte, entre outros. Dessa forma, parte do movimento teatral que rumava para a periferia, atende a situação de uma política que tinha sido criada pelo governo militar na gestão de Portela no MEC, para ocupar essas regiões com políticas culturais, principalmente para impedir seu descolamento para regiões centrais e barrar quaisquer tipos de reivindicações. No entanto, essa questão para os grupos assume claramente uma questão de classe e faz com que tragam para si a responsabilidade de instaurar um novo processo formador nessas regiões, trazendo à tona todas as contradições ali imersas. Essa atuação, de certa forma, vai culminar com o apoio e a formação de novos grupos, entre eles, o Pombas Urbanas, que será objeto final de nossa análise.

Outro pesquisador que destaca a importância da produção teatral na periferia é Alexandre Mate (2008), que em sua tese doutoral, faz um rica análise da produção teatral da década de 80, centrando seu olhar nos trabalhos de resistência realizado pelo Apoena- Engenho Teatral e pelo TUOV, procurando contrapor os trabalhos realizados por esses grupos na década de 80 com os escritos políticos do mesmo período, buscando recuperar as concepções estéticas e políticas adotadas por esses grupos e que ficaram quase esquecidas em função do sistema autoritário ao qual o país estava imerso. Dessa forma, Mate (2008) amplia a visão apresentada por Garcia (2004), mostrando que, apesar de todas as adversidades vividas nas décadas de 70 e

80, houve a manutenção das práticas teatrais de resistência, mesmo que de forma precária, principalmente na periferia da cidade de São Paulo.

Ampliando um pouco nosso horizonte para os demais países da América Latina, também vemos surgir no decorrer da década de 80, alguma forma de organização e produção teatral significativas que vão de sobremaneira alterar e influenciar o processo em *terras brasilis*. Um dos exemplos que podemos tomar como ponto de partida é o trabalho realizado pelo grupo *La Candelaria*, da Colômbia, liderado por Santiago García que vê o teatro como forma de criação coletiva. Método esse desenvolvido pelo também colombiano Enrique Buenaventura, no Teatro Experimental de Cali (TEC) e aprimorado por Santiago em seu grupo. De acordo com Fernando Peixoto (1988), essa forma-teatro tem com objetivo desencadear novas imagens cênicas no público e também construir uma dramaturgia que tenha a cara da latino-americanidade. Há que se transformar a colonialidade num instrumento que liberte para a urgente compreensão de si mesmo e de sua realidade. Ou seja, há aqui, e juntamente com Augusto Boal e seu Teatro do Oprimido, o surgimento de uma nova concepção estética que começa a ganhar folego entre os grupos para desenvolver sua própria dramaturgia e seus processos cênicos, não mais vinculado ao padrão importado e eurocêntrico, mas com características que são peculiares a sua região e que merecem ser colocadas em cena.

Para Boal (2009), quando o cidadão-artista cria sua própria obra de arte, ele se multiplica por dois: é quem é, e se torna parte de sua própria obra de arte, sendo o personagem. Isso torna-se fundamental para pensar a sua realidade, pois parte do pressuposto de que o ser humano é quem inventa a arte como instrumento de conhecimento. No entanto, os opressores, percebendo seu poder gigantesco, se apropria desse processo para dominar e legitimar o seu poder sobre os subalternos.

Essas formas de teatro que vão surgir pelo lado de cá, são naturalmente questionadoras e pautam suas ações no caminho do empoderamento, da denúncia social, mas com um componente a mais nesse processo, coisa que até agora no desenvolvimento não havia sido colocado em prática de maneira tão sóbria e produzido resultados interessantes: o reconhecimento de seu papel histórico-social.

O Teatro do Oprimido, O Teatro de Criação Coletiva e posteriormente o Teatro em Comunidade, são oriundos dessa forma de pensar e ver o mundo a partir da realidade que está posta e das mudanças impregnadas nas formas de organização social que se dão em muito no final da década de 80, com forte acentuação na década de 90 com as políticas neoliberais.

Nesse ponto, o teatro, como forma de arte que expressa sua realidade, sente poderosamente essa influência e procura, na medida do possível, responder a essas mudanças

que estão ocorrendo no mundo do trabalho, nas relações sociais, mas principalmente contra os avanços das políticas de aceleração e dilaceração das identidades nacionais ou regionais, movidas pelo avanço da globalização e seus efeitos mais candentes de tentativas de estandardização das comunidades regionais. Essa resposta que começa a ser dada pelo teatro, será dada também por outros setores da sociedade, mas como o objeto dessa dissertação é essa forma de arte, manter-se-á o campo e discurso nesse processo de formação e resistência que surge no final da década de 70, vai se definindo na década de 80 e ganha folego nos 90 para se consolidar como forma questionadora e aglutinadora de propostas no decorrer dos anos 2000.

Sobre a Poética do Oprimido, Boal destaca o seguinte ponto:

O que a *Poética do Oprimido* propõe é a própria ação! O espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar, ao contrário, ele mesmo assume o papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores; em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, eu creio que o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente “ensaio” da revolução. O espectador liberado, um homem íntegro, se lança a uma ação. Não importa que seja fictícia: *importa é que é uma ação*. (2013, p. 124).

Em sua proposta aglutinadora, Boal evidencia o importante papel que o espectador deve exercer, ao invés de mero observador do processo artístico. Passa agora a não apenas fazer parte dele de maneira significativa, mas de construir junto aos demais essa ação. Construir essa verdade, colocar em cena esse realismo do cotidiano. Sua proposta propõe algo muito além da mera participação no processo de construção de uma obra de arte, mas na construção de uma nova forma de ver, criar e interagir com a arte. Todos podem nesse sentido fazer teatro, pois ele passa a ser não apenas algo destinado a um grupo de eleitos, cheios de talento e vocação, mas algo construído socialmente e por esse motivo podendo ser apropriado por todos os membros pertencentes a sociedade, “o teatro é transformação, movimento, e não simples apresentação do que existe. É torna-se e não ser”., enfatiza Boal (2013, p.51).

Num percurso muito similar, o *Teatro de La Candelaria* vai buscar algo próximo, visando o desenvolvimento da autonomia e da emancipação do artista. De acordo com García (1988), os artistas devem se apropriar dos meios de produção para poder ter autonomia em sua produção artística. Ter seu espaço e lutar para mantê-lo ante as dificuldades impostas pelos modelos de organização política, econômica e social. Para ele, na América Latina, os artistas devem enfrentar os problemas como uma organização de trabalhadores e descartar a todo custo a ideia romântica do individualismo, sendo o dever desse novo artista desenvolver um novo

homem de teatro, formado na complexidade proposta pela procura de uma estética estreitamente ligada as organizações populares.

Salientando que:

O contato-choque entre as culturas ocidentais e as culturas nativas de nossa América durante a época de colônia em muitos casos destruiu quase que totalmente os valores nativos e em outros produziu um inter-relação (interação), mas que de qualquer forma privilegiou aparentemente os elementos europeus em detrimento dos americanos. [...]. Em quase quinhentos anos de história temos que considerar uma riquíssima complexidade de contribuições transformadoras de uma parte e da outra, além de importantíssimas intervenções de outras culturas extra-ocidentais, como as diversas africanas (ioruba, congo, carabali, etc.), que vão configurando a *nova realidade* das diversas culturas dos países latino-americanos, as quais por sua vez influem mutuamente umas às outras. (GARCÍA, 1988, p. 63).

E em outro trecho destaca o seguinte ponto:

Arte que não podemos isolar do seu correspondente marco que é o mundo cultural, nem este mundo do contexto histórico social e político. Sabe-se bem que a arte é um meio de que dispõe o homem e a sociedade para o conhecimento, a apreensão e a transformação da realidade. Mas neste processo de apropriação se estabelece uma relação dialética entre o homem (indivíduo) e a sociedade e entre eles e o objeto artístico. Isto é, na transformação da sociedade, por sua vez, inclui-se a transformação do homem como transformador da realidade. (GARCÍA, 1988, p. 66).

Em ambos os caso, tanto em Boal como em García, temos um questionamento sobre o caráter de identidade do homem americano e do seu processo transformador. Esse cruzamento violento de influências, segundo García (1998), tenta impor uma pseudocultura com imagens falsas ou verdadeiras em alguns casos de um mundo em construção. Em se tratando da cultura latino-americana, a procura por essa imagem do homem americano tem sido a tarefa fundamental de seus artistas e de boa parte de seu processo artístico contemporâneo. Então, há nas últimas décadas uma tentativa de construir em meio a crise de identidade a qual estão imersos, um processo estético e artístico que seja relevante para os países subalternizados pelo processo de globalização e com os avanços das políticas neoliberais em todos os sentidos.

Mesmo na década de 1980 muitos desses pressupostos já estão colocados na ordem do dia e vão impulsionar uma série de novos movimentos de afirmação que passam a ganhar espaço e notoriedade na busca por um reconhecimento social, dentro do modelo hegemônico.

Portanto, vemos que o conjunto de políticas que vão se delineando em toda a década de 1980 e 1990 produziram, não mais processos revolucionários, mas caminhos para o empoderamento e para o questionamento por outras vias políticas e sociais e além da via

revolucionária. Isso tudo começa a vir à tona, muito em função dos problemas que surgem no horizonte acerca das identidades culturais que questionam as formas antigas e fixas que predominavam na cena mundial.

Inclusive a tentativa de construir uma identidade nacional brasileira passa por essa mesma crise. Primeiro porque os caminhos percorridos para construir essa identidade sempre foram de cima para baixo e nunca levaram em consideração os quantos brasis existem dentro do Brasil. Segundo, porque as outras tentativas que lograram um pouco mais de êxito também tinham como premissa impor uma forma de cultura vigente à população mais carente e sem acesso aos direitos fundamentais. É esse discurso que vai dotar todo um conjunto de políticas públicas voltadas para a cultura no decorrer dos anos 90 e que vai se afirmar nos anos 2000.

No que tange a formação das identidades e sua iminente crise, Hall nos coloca a seguinte questão:

As sociedades da modernidade tardia, [...] são caracterizadas pela “diferença”; elas são atravessadas por diferentes divisões e antagonismos sociais que produzem uma variedade de diferentes “posições de sujeito”- isto é, identidades – para os indivíduos. Se tais sociedades não se desintegram totalmente não é porque elas são unificadas, mas porque seus diferentes elementos e identidades pode, sob certas circunstâncias, ser conjuntamente articulados. (HALL, 2006, p. 17)

Na esteira do que diz García (1988), esses novos conteúdos da nossa realidade passam a nos mostrar e exigir novas formas de pensamento e de expressão que só podem ser encontradas no percurso longo e sinuoso da experimentação, na procura por algo que seja original e que defina em partes a identidade nacional. Não se trata de um debate estético para os novos conteúdos, mas de um debate penoso pela procura de uma nova forma.

A arte se apresenta, então, como resposta viva diante de um mundo que pode parecer imutável aos nossos olhos, não como uma interpretação passiva da realidade. A arte é como uma resposta que mostra não somente o estado das coisas como também é a causa do estado das coisas e suas possibilidades de mudança ou, melhor ainda, seu caráter de mutante ou transformável pela ação do homem. (GARCÍA, 1988, p. 104)

Sendo assim, seguindo o pensamento de García (1988), deve-se criar formas próprias de fazer e pensar a arte com base na própria realidade. E, da mesma forma que se pensa e cria soluções para os problemas políticos e econômicos com grandes dificuldades, também se pensa em soluções, enquanto os inimigos pensam de forma rancorosa em como inibir e inocular essas ações a partir dos instrumentos que dispõe em seu arsenal de vigarices. Há que se pensar em

respostas originais para derrubar os velhos padrões e adequadas à realidade. Ou seja, há no horizonte um processo de transformações políticas e sociais que pedem uma resposta urgente. Essas transformações começam a ganhar corpo no final da década de 1980 com o avanço das políticas neoliberais e que vai suscitar uma resposta dos grupos subalternos, em especial, do movimento artístico teatral que assume para si uma posição de resistência ao movimento hegemônico liderado pelos baluartes do capital.

As transformações implementadas a partir do processo de globalização e seu aprofundamento nas últimas décadas na América Latina, contribuíram para acentuar as diferenças sociais e a desigualdades já existentes. Mesmo contando com um conjunto de políticas de afirmação, reconhecimento social e transferências de renda, o que se vê no horizonte não é a formação de uma classe que tem como hipótese a emancipação social, mas apenas algumas pequenas alterações abstratas na conformação de um novo conjunto de direitos políticos.

Na verdade, o que se tem colocado no mundo prático é apenas o acesso aos bens de consumo e serviços, em geral supérfluos e, como consequência dessa escalada consumista, a construção de uma cidadania consumidora que vislumbra seus direitos a partir da aquisição de mercadorias como forma de realização social e individual, o que, na verdade, reforça a fragmentação e o isolamento ante as questões mais profundas, pois o político não emancipa, apenas acomoda numa nova lógica de acumulação, vendendo a falsa noção de progresso através das coisas.

Trata-se de um fenômeno que podemos situar a partir do princípio da reestruturação produtiva na gênese do capitalismo. Porém, seus contornos ganham *corpus* fundamental com o fim da polarização entre a perspectiva socialista e a capitalista, culminando com a queda do muro de Berlim em 1989 - o que para alguns apologistas significou o “fim da história” e da ideia de local e nacional que deu lugar a uma nova concepção autodenominada de global. Essa nova denominação, com seus desdobramentos mais acentuados até os dias atuais, tem como propósito a desconstrução da individualidade, pressuposto do desenvolvimento humano, e a transformação desse indivíduo ou conjunto de indivíduos em meros consumidores estandardizados, isto é, a conversão efetiva dos valores humanos em mercadorias e a realização dos mesmos, concentrados nesse novo conceito de posse: a mercadoria como bem supremo de realização do individual.

Partindo desse ponto, tratar da globalização e seus principais aspectos é de fundamental relevância para o entendimento das transformações culturais que ocorreram nas últimas décadas

e compreender as consequências da globalização tem sido um desafio constante das ciências sociais nos últimos tempos.

O problema da globalização em suas implicações empíricas e metodológicas, ou históricas e teóricas, pode ser colocado de modo inovador, propriamente heurístico, se aceitamos refletir sobre algumas metáforas produzidas precisamente pela reflexão e imaginação desafiadas pela globalização. Na época da globalização, o mundo começou a ser taquígrafado como “aldeia global”, “fábrica global”, “terrapátria”, “nave espacial”, “nova Babel” e outras expressões. (IANNI, 2008, p.16)

Ianni elucida a confusão que emergiu em relação a concepção da coisa global e seus diversos aspectos, principalmente nos meios acadêmicos como se tratasse de algo novo, quando na verdade podemos dizer que é uma reedição de tempos antigos, uma conexão entre mundos e que já foi realizada na era das Grande Navegações. Todavia, a globalização é um processo histórico de integração econômica e política de grupos sociais hegemônicos que tem interesses específicos, o que nos remete a internacionalização do capital, avanço das empresas transnacionais e grandes mudanças no mundo do trabalho com a política de flexibilização.

Nesse sentido,

Os governos e as elites que dirigem os principais países capitalistas adiantados deixaram que o capital-dinheiro se tornasse uma força hoje quase incontrolável, que se ergue em total impunidade “diante do crescimento mundial. Por fim, os Estados viram sua capacidade de intervenção reduzida a bem pouco, pela crise fiscal, e os fundamentos de suas instituições solapados a ponto de torná-los quase incapazes de impor qualquer coisa ao capital privado. (CHESNAIS, 1996, p. 301-2)

Além das inovações no ramo das telecomunicações, desde as transmissões via satélite até o advento das redes sociais que tem impregnado na identidade dos indivíduos a ideia de uma “cultura global” com a padronização não só dos processos produtivos, mas também de valores, de hábitos e de costumes de uma determinada comunidade com a inserção de valores culturais de outra sociedade que podemos chamar majoritária. Mas é com a construção desse cenário, possibilitado pelo processo de globalização, que vemos surgir as reivindicações de grupos subalternos e marginalizados.

Diante de tais mudanças nas bases sociais – e principalmente com o descrédito de inúmeras instituições que pareciam inabaláveis – emerge, na complexidade, uma sociedade diferenciada que busca novas formas de reivindicar seus direitos e de se colocar no mundo ante os ataques da hegemonia cultural.

Há, juntamente com o impacto do “global” um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. (HALL, 2006, p. 77)

Ou seja, todo o avanço de desregramento provocado pela globalização não consegue dar conta da complexidade de standardizar as culturas locais e mais do que isso, cria no seio dessas comunidades locais inúmeras ações e movimentos que se colocam numa posição de resistência contra o movimento hegemônico e homogêneo que busca aniquilar as individualidades, sobrepondo artificialmente uma visão massificada em um mundo múltiplo, diverso e complexo. Ao excluir de seu processo esses grupos subalternos ou tentar colocá-los em uma caixa hermética de conceitos fechados e valores culturais deslocados de seu eixo natural de construção social, a globalização produz em sua gênese a reafirmação do local, produzindo uma nova consciência resistente e questionadora das matrizes tidas como universais.

Desse modo, a globalização acaba por produzir uma reafirmação das identidades locais e dos valores comunitários que a compõem. Sendo a arte um produto da atuação do homem no mundo, suas expressões naturalmente não ficaram fora desse processo de mudança ao assumir uma posição crítica e questionamento do *mainstream*.

É a partir desse aprofundamento dos processos de globalização e do consequente aumento das lutas contra hegemônicas na América Latina que os movimentos artísticos buscam, por meio de práticas inovadoras do empoderamento e do trabalho em rede, reivindicar identidades, ampliar capacidades e restaurar laços comunitários, bem como participar de maneira ativa das diversas demandas sociopolíticas nacionais e dos movimentos internacionais de resistência à globalização neoliberal. Dessa forma, multiplicaram-se, especialmente nas periferias das cidades, importantes debates e reflexões sobre as práticas culturais e simbólicas desses grupos e coletivos, o que levou ao desenvolvimento de novas formas e conteúdos para a produção artística e também à construção de novas posturas éticas e políticas.

De acordo com Abreu (2013, p. 85), “marginalizados habitam fronteiras que separam, mas que, também articulam dois mundos, duas posições diferentes cultural e socialmente, articulando incluídos e excluídos”. Neste sentido, tais movimentos têm conseguido ampliar seus espaços de influência para além das periferias e participar ativamente na definição de agendas políticas, especialmente no campo da cultura.

Esses novos grupos sociais excluídos do mundo do trabalho a partir do processo de reestruturação produtiva, ou apenas por estarem sendo lançados aos processos de precarização

do trabalho, começaram a tornar visíveis suas demandas criando mecanismos de resistência à cultura globalizada, liderando uma luta não mais focada na conquista do poder do Estado, mas em forjar uma nova sociabilidade, baseada na justiça social.

Segundo Santos (2001), os protagonistas destas lutas não são mais as classes sociais, mas grupos sociais maiores ou menores que as classes, com contornos mais ou menos definidos em função de seus interesses coletivos, às vezes bem localizados, mas em geral potencialmente universais. Desse modo, as lutas que empreendem não podem ser situadas ou abolidas com a mera concessão de direitos abstratos e universais. Ao contrário, exigem uma reconversão dos processos de socialização e dos modelos de desenvolvimento impostos pela onda globalizante com transformações concretas, imediatas e locais.

É também a partir dessa postura renovada que ganha cada vez mais projeção na América Latina o teatro em comunidade, levando à criação e ao fortalecimento de diversos grupos e coletivos teatrais que trabalham a partir dessa perspectiva em diversos países e, ainda, as significativas articulações em âmbito internacional.

De acordo com Bidegain (2007), o teatro comunitário é uma das expressões mais originais, inéditas e genuínas que foi produzida no campo artístico em nossa sociedade fragmentada e dizimada pelas profundas diferenças e desigualdades sociais, somadas aos processos de dissolução do indivíduo moderno e seus laços comunitários. Ainda segundo a autora, não há uma definição clara para essa prática, justamente porque ela traz elementos do teatro de rua e do teatro popular em diversos aspectos, mas se afasta delas, no sentido que rompe com a forma hierarquizada de fazer a arte e que coloca o indivíduo social numa relação direta com a produção, justamente porque essa forma-teatro se coloca contra as formas hegemônicas de conceber e produzir cultura.

Dessa forma, quando há uma deterioração profunda nas relações sociais, abrem-se espaços para atuação e é nessa fissura social provocada pelos processos hegemônicos que a resistência se coloca com forma de expressão das insatisfações sociais de maneira geral. Nada melhor do que aquelas pessoas insatisfeitas com sua própria realidade contarem suas histórias para aqueles que lhes são próximos e vivem o mesmo drama cotidianamente. Nesse contexto, o teatro comunitário torna-se um direito.

O teatro comunitário, na acepção moderna do termo, surge na Argentina em 1983 a partir das experiências de Adhemar Bianchi com o *Grupo de Teatro Catalinas Sur* e, posteriormente em 1996, com Ricardo Talento com seu *Circuito Cultural Barracas*, numa recém-recuperada democracia, mas com a ascensão perversa do modelo neoliberal. Isto é, o teatro comunitário, nasce de uma necessidade de recuperar valores para romper com o cerco de

anos de um período regido pelo autoritarismo, com o objetivo de contar histórias individuais e, ao mesmo tempo, afirmar seu local de pertencimento. Como salienta Bidegain (2007), quando nem os partidos políticos que perderam a credibilidade, nem os meios de comunicação de massa, a religião e a escola fazem mais sentido no meio social ou trabalham para construir sentido para a vida, a arte se torna mais imprescindível do que nunca; pois ela é a voz que se torna necessária em uma época marcada por um total ceticismo. Ela se torna necessária para dar voz aqueles que pouco são ouvidos e para manter desperta e ativa nossa memória coletiva.

Por esse motivo, o teatro comunitário como forma inédita de arte contra hegemônica é, sem dúvida, um acontecimento artístico-cultural que, ao se somar às demais formas por aqui desenvolvidas, cria e criará ao longo dos anos uma nova forma-teatro puramente latino-americana em todos os sentidos, pois nasce no seio da comunidade para contar as histórias da comunidade para a comunidade. Nesse quesito, o teatro comunitário como, expressão artística de seu tempo, assume o compromisso de contar suas histórias com qualidade estética e produz uma força aglutinadora através de um compromisso ético com a história de cada país e de cada grupamento que utiliza suas técnicas para desvelar algumas verdades ocultas em seu cotidiano.

Edith Scher (2010) destaca os seguintes pontos acerca da prática do teatro comunitário, afirmando que, no geral, ela possui uma modalidade trágica e cômica, mas que evita a ideia de protagonistas individuais. Atua como coro onde os relatos que compõem a cena são normalmente as memórias coletivas das pessoas da comunidade onde o grupo está inserido ou a partir de pesquisas e dados. Tem raiz e está vinculado a uma região ou território e desenvolve a ideia do bairro como gerador e produtor de cultura. Ou seja, não está vinculado a nenhum local específico, mas faz e produz sua arte onde haja a necessidade dela ser vista e compartilhada. O objetivo é unir as pessoas em torno de uma celebração pela vida e para a vida.

E Bidegain (2007) salienta que não se trata de um teatro feito por um artista, mas coletivamente e onde seus integrantes descobrem sua individualidade e crescem com o outro e a partir do outro. É um processo de construção e de ressignificação de suas próprias identidades locais tão fragmentadas no mundo contemporâneo. Ou, como afirma Hall (2006, p.47) “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural”. E de certa forma, a prática do teatro comunitário contribui para a afirmação de partes dessa identidade. Logo, os grupos estão em constantes transformações, pois a ideia é incluir indivíduos excluídos e marginalizados com o objetivo de mudar essa situação. Nesse sentido, os grupos tornam-se células dinâmicas de troca de ideias e de construção de si e do outro num processo de formação social e renovação dos ideais que correspondem à realidade daquele bairro ou comunidade. É uma posição claramente de

resistência ao modelo hegemônico pois, ao ressaltar as características locais, criam no horizonte uma situação de resistência às posturas e às tentativas de implementar uma visão unilateral, equivocada e com seus próprios interesses de mundo, representadas em grande parte pelo avanço das políticas neoliberais em toda América Latina. Portanto, ao trabalhar com as riquezas de sua própria realidade, o grupo de teatro comunitário amplia sobremaneira suas relações com o território e potencializa as relações entre os atores/vizinhos, espectadores e produtores de sua própria arte, realizando aquilo que Boal (2009) havia pregado no desenvolvimento de sua Poética do Oprimido, de que todas as pessoas podem fazer arte, inclusive os atores.

Segundo Nogueira (2012), o Teatro em Comunidade se desenvolve a partir da existência de um contexto comum, no qual a comunidade interage, identifica interesses e produz conhecimentos. A autora identifica três diferentes formas de se fazer o Teatro em Comunidade: o teatro “para”, “com” e “por” comunidade. Neste sentido, Jorge Blandón (2012, p.06), diretor da *Corporación Cultural Nuestra Gente* enfatiza:

O Teatro em Comunidade e seus prefixos por, com e para são taxonomias para clarificar uma ação coletiva em rede, expressada a partir de um território que busca mostrar o simbólico e o identitário. Isso faz com que esse teatro seja altamente político, incidindo nas políticas setoriais da arte e da cultura. Trata-se de uma afirmação da população que, entre práticas de inclusão e exclusão, estabelece um exercício democrático em perspectiva de criação, no qual se propicia um espaço de juízo e gosto como prática comunitária, que possibilita sempre um processo de desenvolvimento humano.

Nessa concepção não há apenas uma percepção estética da obra e a consecutiva separação do outro no processo de fruição, mas uma correlação profunda, uma interconexão entre artistas e espectadores. De acordo com Dubatti (2003, p.43), “o teatro em comunidade se ergue contra as formas hegemônicas de conceber a cultura e constrói um espaço micropolítico que valoriza a reinserção social”. Portanto, o teatro em comunidade se constitui como importante ferramenta de articulação e afirmação de identidades culturais periféricas, oprimidas e marginalizadas. Representa, ainda, um importante fator de articulação e mobilização político-social e uma forma de resistência cultural ao hegemônico, por sua força aglutinadora de público, por sua qualidade estética e por seu compromisso ético com a história.

O teatro comunitário tenta permanentemente desfazer a crença de que as coisas estão dadas e que nada pode ser feito para mudá-las. Desnaturaliza a aceitação do mundo em que vivemos, desafia as utopias em vez de abonar a postura que sustenta sua morte. Uma das formas de alcançar esse objetivo é criando uma nova versão da história nacional ou do bairro que coloca em evidência que o mundo e todo o universo simbólico que nos rodeia não é uma criação ingênua e espontânea, mas sim que é parte da ideologia dominante. (SALINAS, 2014, p.185)

O teatro em comunidade funciona como um multiplicador de ideias e ideais que visa criar, dentro do mundo possível, outros mundos possíveis. Ou seja, há em sua forma, segundo Salinas (2014), uma permanente tentativa de desfazer a crença de que as coisas no mundo estão dadas e são como são. O teatro comunitário desnaturaliza o naturalizado e a aceção de que o mundo é um local naturalmente injusto e com poucas oportunidades. Ele ressalta o valor da utopia, da alegria de viver, justamente porque resgata na memória dos envolvidos em todo o processo com aquilo que lhes é mais caro: o desejo de ser e tornar-se num mundo onde as coisas podem ser mudadas.

Nesse ponto, podemos colocar a prática do teatro em comunidade no âmbito dos novos movimentos sociais que cada vez mais ganham corpo e autonomia nos processos de intervenção e transformação da realidade como a conhecemos. Em última instância, trata-se de um movimento que ganha corpo na América Latina, justamente porque luta contra uma forma hegemônica de olhar o mundo a partir de uma ideologia que está posta e na maioria dos casos é vista como imutável.

O teatro comunitário é um multiplicador desses novos sujeitos que acreditam na criação de novos e possíveis mundos. É, em suma, um teatro de resistência contra-hegemônica, pois busca a construção de um sentido comum e acredita na concepção e na construção de um mundo oposto ao que hoje se coloca na realidade.

Na esteira do desenvolvimento dessa forma-teatro, o grupo Pombas Urbanas, formado em 1989 a partir do projeto “Semear Asas”, desenvolvido pelo ator e diretor peruano Lino Rojas (1942-2005) e atualmente estabelecido no bairro Cidade Tiradentes na zona leste da cidade, destaca-se por uma produção teatral caracterizada pelo estudo contínuo da comunidade e seus habitantes. Todavia, foi a partir de 2004, com a participação no VIII Encontro Nacional Comunitário de Teatro Jovem de Medellín, Colômbia, e, em especial, do contato com a *Corporación Cultural Nuestra Gente*, que o grupo Pombas Urbanas passa por uma profunda alteração em sua trajetória, agora, com maior ênfase na prática do Teatro em Comunidade.

A *Corporación Cultural Nuestra Gente* nasceu em meio a uma situação política e econômica instável, num país onde a vida era medida pelo número de massacres, terror e miséria, quando membros da comunidade do bairro Santa Cruz, em Medellín, Colômbia, resolveram fazer arte como instrumento de paz e de maneira comprometida com a comunidade. Assim, a Corporação nasceu como um espaço cultural, social e comunitário, com o objetivo de protagonizar sua própria história.

A resistência, persistência e a insistência fez com que os membros do grupo ocupassem um antigo bordel, a Casa Amarela, a partir de 1993, e instaurassem ali a sede do coletivo que hoje conta com mais de 30 artistas multiplicadores e inúmeras oficinas de artes, entre elas, teatro, música e circo, com o objetivo de “construir artistas para a vida” (BLANDÓN, 2012) e transpor as barreiras territoriais impostas pelo narcotráfico, formando sujeitos capazes de inferir na esfera sociopolítica através da autonomia e do protagonismo.

A partir desse vínculo, o coletivo Pombas Urbanas passa a realizar inúmeros encontros com a comunidade e para a comunidade, seguindo a premissa ditada por Lino Rojas e sua forma-teatro: “o princípio de trabalhar o ser para a comunidade e a comunidade para o ser.” (SILVESTRE, 2009, p. 11). O “Café Memória” é um bom exemplo dessa característica do coletivo, já que abre a possibilidade para que a comunidade local vá à sede do grupo, o Centro Cultural Arte em Construção, e conte histórias que alimentam os futuros espetáculos e a revista do grupo, intitulada “Semear Asas”. Além desse evento, que acontece regularmente, o Pombas Urbanas realiza uma série de oficinas artístico-culturais na região e colabora na formação de novos grupos de teatro que se articulam a partir do centro cultural e em diversos pontos da comunidade.

Uma característica forte do Pombas Urbanas é o pensamento em conjunto, o ser e estar coletivo. Para aqueles jovens da periferia, o grupo virou um espaço de reflexão e descoberta e o teatro um meio de recriar suas histórias, repensar a vida e entendê-la, saber cada vez mais de si; além das tantas coisas compartilhadas por viverem sempre juntos (SILVESTRE, 2009, p.39).

O trabalho do grupo pode ser resumido num “*caminar por el espacio*”, frase recorrente de Lino, segundo Silvestre (2009, p.21). Ou seja, num ritmo coletivo, num tempo necessário para se descobrir e experimentar o que faz, buscando produzir um tipo de conhecimento para a vida – um teatro que acontece na prática da comunidade.

O Pombas Urbanas, através da prática do Teatro em Comunidade desempenha um importante papel de intervenção no real, a partir não só da resistência aos processos de homogeneização cultural, mas também na luta pela ruptura com a situação de dominação e exploração colonial, por meio da construção de diálogos plurais e de soluções políticas inovadoras.

No entanto, antes de tratar das ações do grupo Pombas Urbanas e apresentar toda sua trajetória desde a formação no bairro de São Miguel Paulista, na cidade de São Paulo, seus caminhos até o teatro em comunidade e os desdobramentos desse trabalho nos dias atuais na região periférica da cidade de São Paulo, torna-se de fundamental importância discorrer sobre

os conceitos que envolvem o termo periferia nos dias atuais, principalmente para delimitar um campo de leitura no que tange toda uma produção cultural que emergiu nessas regiões, principalmente a partir dos anos 2000.

Entende-se que há uma problemática que torno do termo periferia e sua utilização e, ao elucidar esse ponto, pretende-se deixar claro o motivo de o grupo Pombas Urbanas e posteriormente o Instituto Pombas Urbanas, trazer para si a alcunha de teatro em comunidade e não apenas a denominação de um teatro periférico em seu conjunto. Essa tentativa parte do pressuposto levantado por alguns pesquisadores das regiões e práticas artísticas nas periferias, em especial, Érica Peçanha do Nascimento (2013), Tiarajú Pablo D'Andrea (2013) e Terezinha Ferrari (2012). A partir da visão apurada desses pesquisadores e com o auxílio de mais alguns teóricos, é possível levantar qual é essa problemática mais relevante e de que forma ela tem se encaminhado dentro no campo da cultura, de maneira geral, com conflitos e disputas pelo seu significado.

5 PERIFERIA – UM TERMO EM DISPUTA

Assim, para entender um pouco melhor esse processo que se dá em relação ao termo periferia e comunidade, não se pretende um aprofundamento em suas particularidades, mas sim deixar claro que se trata de algo que está estritamente vinculado aos processos de modernização das relações produtivas nos países centrais e seus resultados diretos nos países periféricos ou de acumulação tardia. Ou seja, estamos diante de um conjunto complexo de mudanças que operam no campo econômico, político e social com reflexos claros nos campos da produção da cultura e do saber. Estas, que começam a ser implementadas a partir da década de 1970 nos países centrais, onde há um maior fluxo de capitais, serão sentidas nos países periféricos somente a partir do início da década de 90, mais precisamente com o avanço das políticas neoliberais que vão disparar uma série de novas reivindicações e formas de organização social que buscam, acima de tudo, uma valorização do local de origem e seus pressupostos mais candentes.

De acordo com Ferrari (2012), as transformações que ocorreram nos centros do capital nas últimas décadas foram respostas à intensa luta de classes que reorganizaram a administração da coisa pública e viabilizaram a criação de instituições não governamentais com princípios que seriam assimilados e interiorizados pelos indivíduos nessa nova forma de organização social, onde a partir de agora o indivíduo e sua comunidade seriam os fatores preponderantes de seu desenvolvimento regional ou local, ou como destaca Ferrari (2012, p.68) “[...] o atendimento das necessidades da dinâmica atual do capital é objetivado nas políticas governamentais de incentivo à formação de arranjos produtivos locais de vários tipos [...]”. Essa forma política está ligada literalmente aos processos da reestruturação produtiva e a formação de um novo tipo de força de trabalho ligada aos novos interesses e formas de organização do capital.

Essa forma de reorganização vai produzir na sociedade de classes uma nova cisão e proporcionará novas formas de organização social, capitaneadas pelos interesses dos países centrais que vão criar, produzir, aprimorar e difundir uma nova forma de relação social, baseado no protagonismo da sociedade civil e no discurso bem elaborado das responsabilidades individuais no processo de transformação e manutenção das ideias da sociedade de maneira geral.

O que nasce nesse momento, em novos contextos, é uma escamoteação da antiga luta de classes que passa agora para um campo mais semântico do que prático.

Portanto, o discurso que começa a emergir nos países centrais a partir da criação das instituições não governamentais, por volta de meados da década de 70, só reverbera nos países periféricos no começo da década de 1990 e irá produzir uma contradição em seu meio, pois irá deixar a chamada luta de classes de lado, a qual será substituída gradativamente pela luta por significados e reconhecimento que a passa a operar muito mais no campo do discurso e das formas de discurso e na apropriação de seus significados do que, efetivamente, no campo de lutas contra uma classe em especial. “O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classes”. (HALL, 2009 p. 216)

Esse dualismo de classes submerge e uma nova forma de organização social começa a se colocar, fruto dessa luta por reconhecimento e ocupação dos espaços, antes dominados apenas por uma hegemônica burguesa retrógrada e colonialista. São as relações de poder que estão sendo colocadas em cheque, mas não apenas numa luta direta, e sim numa guerra estratégica onde os movimentos são cada vez mais orquestrados e há uma busca para conferir novos significados aos novos padrões. Segundo Hall (2009 p. 85), “o fato é que nem os indivíduos enquanto entidades livres e sem amarras nem as comunidades enquanto entidades solidárias ocupam por inteiro o espaço social”.

E ao analisar o processo da reestruturação produtiva e suas consequências mais candentes nos países periféricos, Ferrari destaca o seguinte ponto:

A substituição da sociedade (de classe) pela sociedade civil composta de comunidades locais cumpre exatamente o papel de eliminar as classes objetivas do discurso da ação. No arremedo de comunidade instalada não há antagonismos ou contradições de classes, mas presumíveis laços entre os *cidadãos*, que em um esforço conjunto suprimiriam os descasos e desmandos promovidos, acima de tudo – e esta é a natureza ausente desse esforço -, por um sistema que só sobrevive a partir desses descasos e desmandos sociais.

A *sociedade civil*, esvaziada dos antagonismos e contradições de classe, não questiona a apropriação privada dos resultados do trabalho social, transformando-se, assim, em *paradigma* de análise e de organização de *movimentos sociais*. (2012, p.72-73).

E ao desdobrar sobre a questão, expõe a seguinte perspectiva:

Desenvolvimento social se circunscreve ao atendimento dos anseios da população. Outro é o sentido do desenvolvimento para o mercado. A intersecção entre ambos se dá pela interiorização do ideário neogovernamental que estimula o padrão comportamental comum aos indivíduos; anseio por igualdades civis (igualdade de gênero, igualdade racial étnico-racial) que em nada atrapalha a acumulação capitalista; consolidação de uma *sociedade civil* desvinculada do eixo da produção e da apropriação da riqueza, apartada, portanto, da luta de classes; incorporação da idealidade da existência de *oportunidades* para todos e pela consolidação de um espírito *comunal* (local) sem efetivas relações comunitárias. (FERRARI, 2012, p.90).

A autora enfatiza que há a criação de uma “ideologia do local” (Ferrari, 2012, p. 91), que tem com objetivo prender o cidadão a sua região e a realidade ali construída. Essa forma de pensar, realmente não é nova, pois tem seus alicerces configurados no final do período militar no Brasil com a políticas públicas que vem desde o governo Geisel, passando por Figueiredo na gestão de Portela no MEC e que visava ampliar e difundir esse ideário dos desenvolvimentos regionais. Forma essa que foi bastante estimulada com o avanço das políticas neoliberais a partir dos anos 90 com o discurso do empreendedorismo que impregnou nas comunidades locais uma pseudorresponsabilidade por seus próprios caminhos e avanços.

Naturalmente, tudo isso foi amplificado por um conjunto de entidades não governamentais que, alinhadas ao discurso hegemônico, tentaram, de todas as formas, implantar e difundir essa forma discurso para as regiões periféricas das cidades em toda a América Latina. Mas como a construção das relações sociais se dá a partir da relação com o outro e partir do outro, vê-se emergir nessa mesma sociedade, submetida a um conjunto ideológico que lhe implicava uma grande responsabilidade sobre sua forma de construir a própria realidade, um movimento de resistência local em diversos sentidos, contra essa forma estandardizada do mundo global, mas que no fundo não socializava suas riquezas, apenas as responsabilidades e as misérias. De acordo com Hall (2009 p. 59), “Esse “localismo” não é um mero resíduo do passado. É algo novo – a sombra que acompanha a globalização, o que é deixado de lado pelo fluxo panorâmico da globalização, mas retorna para perturbar e transformar seus estabelecimentos culturais”.

Esse movimento de afirmação do local, aos poucos, virá produzir dentro si as suas contradições e fazer com que aqueles que ora estavam submetidos à afirmação de suas condições locais, sofrem e sentem a necessidade não de apenas afirmar categoricamente sua posição, mas, ao assumir essa postura como uma identidade que será valorizada em todos os aspectos, o objetivo maior é se contrapor ao modelo hegemônico e homogeneizante. Como afirma Eagleton (2011, p.6) “toda batalha política importante é, entre outras coisas, uma batalha de ideias”. As ideias vão preponderar a partir de meados dos anos 90, principalmente no campo da cultura e do que posteriormente será vinculada ou chamada de cultura periférica, fazendo surgir daí um novo campo de disputa por significados que agora gira em torno do termo periferia e seus pressupostos no campo da cultura.

Sendo assim, o que era apenas utilizado pela economia política para determinar um tipo específico de desenvolvimento regional diante das benesses do sistema hegemônico, foi ao

longo do tempo sendo transformado, deslocado para outro campo semântico com a atribuição de novos significados. Isso é o que tem ocorrido com o termo periferia ao longo de seu processo histórico-econômico e social. Os atores, sujeitos ativos no processo, vão ao longo de seu desenvolvimento ampliando suas potencialidades e subjetividades. Os termos, linguagem e, portanto, produtos da criação humana, sofrem alterações ao longo desse processo, podendo ter seus significados completamente alterados de uma geração para outra.

Isso não significa que eles não tenham mais relação com a sua estrutura original. O que acontece é uma desarticulação e rearticulação de valores ideológicos dentro do mesmo signo, segundo Hall (2009, p. 216) que enfatiza o seguinte ponto:

Dai que o significado não pode ser fixado definitivamente, pois cada signo ideológico como observou Volochínov, é “plurivalente”; conseqüentemente, esse “jogo” discursivo contínuo ou essa variação de conteúdo dentro da língua constituía a condição que possibilitava a contestação ideológica. O signo, se subtraindo às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerar-se em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade. (HALL, 2009 p. 216-17)

Partindo desse pressuposto, podemos indicar, mesmo que brevemente, os percursos realizados pelo signo e os principais atributos onde foi relacionado nessa trajetória. Temos no momento, a hegemonia da utilização do termo periferia para indicar uma relação política e econômica entre a metrópole desenvolvida e os países do “terceiro mundo”, ou subdesenvolvidos. Essa visão justamente predomina numa relação centro-periferia que está ligada a visão colonialista e com o conceito de construção de uma identidade central e outras periféricas. Colocado especificamente dessa forma, o termo tinha como objetivo designar uma relação de dependência e de submissão aos valores hegemônicos. O centro, aqui expresso como metrópole, tinha como premissa ditar ou indicar os modelos de política econômica que serviriam como base para aprimorar ou melhorar a condição dos dominados, sempre levando em consideração que essa forma política, filha da via colonial, tinha como fundamento a desregulação dos mercados para a implantação do que posteriormente seria conhecido pela alcunha de globalização. Assim, as políticas econômicas e, posteriormente, as políticas culturais efetivamente passariam por esse processo de mudança para que os mercados estivessem preparados para ser incorporados ao sistema mundial.

Ser da periferia, então, é ser habitante de regiões inóspitas do mundo que apresentavam condições precárias de desenvolvimento humano e de um conjunto nada satisfatório de políticas

de inserção e de direitos. É bom ressaltar que essa política de inserção e de direitos não avança além da política de inserção pelo consumo, local único onde os indivíduos se equivalem.

Há, juntamente com o impacto do “global” um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre o “global” e o “local”. (HALL, 2006, p. 77)

Podemos notar que o binômio centro-periferia já está posto. No entanto, teremos sua larga utilização no passo seguinte, com sua ênfase sendo empregada na academia nos estudos da geografia, antropologia e pelos movimentos sociais nos idos dos anos 80 e 90 do século XX, para designar uma relação local ou de diferença entre o centro, portador de quase todas as benesses das políticas públicas e a periferia, um local de pobreza, violência, casas amontoadas, formação desordenada de bairros, falta de saneamento básico e serviços públicos de maneira geral, como destaca Tiarajú Pablo D’Andrea (2013). Sendo assim, o termo passa a ser usado como preposição de áreas pouco desenvolvidas nas regiões urbanas, enfatizando a noção de um centro com recursos e uma periferia sem recursos ou com recursos escassos.

Segundo D’Andrea (2013), diversas são as formas de abordagem, em especial, pela antropologia social. O morador da periferia em geral é aquele submetido a uma série de problemas decorrentes de um processo de ocupação desordenada, muitos deles, encadeados pelo novo procedimento de migração que ocorre na cidade de São Paulo nos idos da década de 80, reforçados pela atuação contundente dos movimentos sociais e a ascensão do Partido dos Trabalhadores (PT) que vão atuar fundamentalmente nessas ditas regiões periféricas.

A notória falta de políticas públicas adequadas converte em território farto para atuação das organizações não governamentais (ONGs), que além de trazer, no primeiro momento, uma visão equivocada sobre a periferia, tende a implantar uma série de serviços que não correspondem efetivamente às necessidades das regiões abordadas. É novamente a ideia de levar civilidade e cultura para uma região ou pessoas que não têm acesso. Nesse contexto, não há consideração pelo protagonismo dos moradores das periferias, mas ao contrário, a imposição pronta de formas de agir e incidir no real a partir de uma visão vinda de fora e, por esse motivo, com prioridade para interagir e ditar as formas com as quais aquelas pessoas deveriam atuar em seu meio social com regras determinadas.

Em partes, mesmo nos dias de hoje, com o avanço dos movimentos oriundos das periferias e todo o seu protagonismo, ainda há entidades e pessoas que compreendem como a

melhor forma de ação algo que deva nascer e ser formulado fora da periferia e ser implantada nela aos poucos para promover seu avanço cultural. Tudo bem que aqui cabe um parêntese: a ideia de cultura de uma elite para uma classe menos privilegiada, tendo como pressuposto que o acesso àquele tipo de cultura pode, de certa forma, mudar o panorama da região e consecutivamente dos atores ali envolvidos na produção cultural.

Sua tendência cultural dominante é a homogeneização. Entretanto, esta não é a sua única tendência. A globalização tem causado extensos efeitos *diferenciadores* no interior das sociedades ou entre as mesmas. Sob essa perspectiva, a globalização *não* é um processo natural e inevitável, cujos imperativos, como o Destino, só podem ser obedecidos e jamais submetidos à resistência ou variação. Ao contrário, é um processo homogeneizante, nos próprios termos de Gramsci. É “estruturado em dominância”, mas não pode controlar ou saturar tudo dentro de sua órbita. De fato, entre seus emergentes que escapam a seu controle, mas que ela tenta um sistema de *conformação da diferença*, em vez de um sinônimo conveniente de obliteração da diferença. Este argumento torna-se crucial se considerarmos como e onde as resistências e contraestratégias pode se desenvolver com sucesso. (HALL, 2009 p. 67)

Em momento algum, a maioria dos projetos realizados nessas regiões nas décadas de 80 e 90 do século passado levava em consideração a realidade sócio-política-econômica do local e de seus atores, prevalecendo uma visão unilateral, de cima para baixo, isto é, uma reminiscência da visão equivocada que se difundiu de cultura no país e em partes, ainda permanece como resíduo no campo da cultura.

No entanto, algumas ações realizadas nessas regiões começam a partir da década de 90 a surtir efeito significativo. É bom salientar que entre as políticas públicas e culturais realizadas no período, houve um forte investimento no programa de oficinas culturais, onde os frutos puderam ser sentidos no decorrer da década de 90, mas que na entrada dos anos 2000, vai produzir um número significativo de grupos artísticos, em especial, de teatro que vão estabelecer uma agenda positiva e reivindicar seu espaço no campo periférico. Entre esses grupos, o Pombas Urbanas, que nasceu em uma oficina cultural no bairro de São Miguel Paulista que será fruto de análise posteriormente.

Nesse sentido, a ideia de levar o indivíduo da periferia a tomar contato com a arte como forma de lidar com os problemas estruturais mais candentes foi parte da agenda de uma série de governos, sejam eles mais a esquerda ou mais a direita. Além disso, de acordo com D’Andrea (2013), com o aumento da atuação dos movimentos sociais, as Comunidades Eclesiais de Base (CEB’s), as Pastorais, etc., serviram de maneira significativa para ampliar o potencial reivindicatório da chamada periferia, que agora começava a atuar contra o estigma da violência e da pobreza, dentre outras reivindicações de cunho social.

É nessa emergência que se percebem novamente outras alterações no termo periferia. Na verdade, podemos falar em deslocamento do termo efetivamente para outro campo semântico. Aquele que era significante de lugares precários e até inóspitos passa agora a designar uma postura a partir dos movimentos culturais que começam a ganhar fôlego nas periferias.

Érica Peçanha do Nascimento, na introdução a sua tese doutoral, *É tudo nosso – Produção Cultural na Periferia* (2013, p.11), ressalta o seguinte ponto sobre o termo periferia:

Audiovisual, teatro, dança e música agregam artistas e coletivos originários e atuantes em bairros pobres. No limiar do século XXI, ganham visibilidade os produtos e ações advindos dos guetos, favelas, periferias, baixadas, subúrbios e outros espaços que margeiam centros geográficos e econômicos e recebem nomeações diversas. Favelados, periféricos, suburbanos, marginais e marginalizados, que sempre foram tema ou inspiração de criações artísticas, passam de objetos a sujeitos e esforçam-se para transformar suas próprias experiências em linguagem específica. E tudo aquilo que um dia faltou – acesso, infraestrutura, bens, técnica, dentre outros – torna-se matéria-prima para a estética que está sendo edificada.

Resultado quase que direto do investimento do Estado e das políticas culturais que tinha por objetivo apenas apaziguar a luta, torna-se elemento de luta – a periferia passa a produzir cultura como um modo de vida e assumir para si a produção de um tipo de cultura em contraposição a cultura do centro, a dita cultura de elite.

E destaca:

A cultura da periferia seria, então, a junção do modo de vida, comportamentos coletivos, valores, práticas, linguajares e vestimentas dos membros das classes populares situados nos bairros tidos como periféricos. E dela ainda fazem parte manifestações artísticas específicas, como as expressões do hip hop (break, rap e grafite) e a literatura marginal, que reproduziriam tal cultura no plano artístico não apenas por retratarem suas singularidades, mas por serem resultados da manipulação dos códigos culturais periféricos (como a linguagem com regras próprias de concordância verbal e uso do plural, as gírias específicas, os neologismos, etc.). (NASCIMENTO, 2013, p. 13)

Os atores sociais percebem-se portadores e produtores de cultura e notam que essa cultura possui características diferenciadas da cultura do centro. A chamada cultura periférica que aos poucos se autonomiza passa a influenciar significativamente a cultura central e todos os seus aportes. “Desde o advento do modernismo, e mesmo na era do “pós-modernismo”, tem sido impossível manter o alto e o baixo cuidadosamente segregados em seus próprios locais no esquema de classificação”. (HALL, 2009 p. 213).

Para D’Andrea, em sua tese doutoral *A formação dos sujeitos periféricos* (2013), o boom dessa cultura e desse conjunto de reivindicações se dá a partir de 1993, especialmente com a

organização do movimento *hip hop*, que é uma cultura artística que teve início na década de 1970 nas comunidades imigrantes dos EUA e ganhou espaço no Brasil, principalmente a partir da década de 1990. Essa manifestação artística e cultural possui alguns elementos chaves: o rap, um gênero musical que consiste basicamente na declamação ritmada de um texto, realizado por MC (mestre de cerimônias) e acompanhado por um DJ (Disc Jockey); o grafite, uma arte, em geral, transgressora que tem como base para suas expressões nas paredes das cidades urbanas; o Break, um estilo de dança de rua que versa sobre o improviso; e alguns grupos de *rap*, entre eles, Os Racionais MC's. O autor localiza que a partir do disco *Raio X do Brasil* surge uma nova forma de organização do pensar e do agir nas regiões periféricas em torno da chamada cultura da periferia. Os indivíduos começam a se identificar e se assumir como pessoas moradoras das periferias e assumem um protagonismo sobre seus atos e suas ações, assumindo a posição de sujeitos periféricos.

De acordo com Hall:

Dentro da cultura, a marginalidade, embora permaneça periférica em relação ao *mainstream*, nunca foi espaço tão produtivo quanto é agora, e isso não é simplesmente uma abertura, dentro dos espaços dominantes, à ocupação dos de fora. É também o resultado de políticas culturais da diferença, de lutas em torno da diferença, da produção de novas identidades e do aparecimento de novos sujeitos no cenário político e cultural. (2009 p. 320).

Nesse sentido o que vemos desdobrar ao longo do processo de transformação não é apenas um deslizamento do termo para um grupo específico, pois ainda mantém sua cadeia significativa, mas o deslocamento desse termo para um novo campo semântico com a atribuição agora de novos significados e incorporando implicitamente outros. O morador da periferia estava ligado a uma série de estigmas: preto, pobre e favelado. Já o termo periférico procura não escamotear essa situação, mas colocá-la num outro prisma de observação. Apesar das circunstâncias relativas à região de moradia, o sujeito da periferia é capaz de sobrepujar esses limites e produzir coisas boas, ou seja, cultura no sentido literal da palavra e essa cultura tem uma carga histórico-social fortíssima, uma apreensão da realidade que somente os sujeitos, moradores dessas regiões, podem expressar. A condição de sujeito periférico torna-se fundamental para se criar uma cultura e uma produção artística significativa a partir da periferia e para a periferia, “enraizando-as nas experiências das comunidades populares das quais elas retiram o seu vigor e nos permitindo vê-las como expressão de uma vida social subalterna

específica, que resiste a ser constantemente reformulada enquanto baixa e periférica”. (HALL, 2009 p. 323)

Aqui naturalmente começam a surgir as problemáticas contemporâneas, nas quais é preciso se debruçar com muita atenção para compreender as formações desses discursos e as disposições para a luta propostas pelos movimentos de maneira geral, o que tem ganhando cada vez mais espaço na academia e merece ser estudado e compreendido em todas as dimensões possíveis. Alguns pesquisadores têm feito isso com maestria e obtido resultados importantes, tais como Nascimento (2013), D’Andrea (2013) e Leite (2014), entre outros, além, é claro, de todas as discussões que têm ocorrido nos coletivos, saraus e rodas de samba.

De certo, a cultura periférica não emergiu agora, já existia uma produção nesse sentido desde o início do século XX nas mais diversas regiões do Brasil. É só puxar um pouco na memória e veem-se grandes representações do samba nos morros e nas regiões hoje ditas centrais, mas que a bem pouco tempo atrás, eram tidas como periféricas. Sem contar as remanescentes manifestações que hoje estão enquadradas no bojo da cultura popular, tais como o Jongo, o Maracatu e o Tambor de Crioula, para citar apenas algumas.

Dessa forma, a tentativa daqui para frente é apresentar que o termo periferia depois de ter passado por esse deslocamento no campo hegemônico, desliza para um campo emergente contestatório numa guerra de posições e prefigura hoje em torno de uma nova disputa, não mais no campo hegemônico, mas no campo emergente.

O sujeito periférico, de acordo com D’Andrea (2013), é aquele que se posiciona a partir de suas condições para empreender uma luta por melhorias nas periferias, tendo como pressuposto sua própria realidade. É um termo que congrega em si outros termos utilizados para designar os moradores dessas regiões, tais como: o pobre, o preto, o desfavorecido e até mesmo trabalhador. Ainda segundo o autor, há historicamente uma preponderância na utilização do termo periferia, que no primeiro momento está incorporada às áreas de sociologia urbana e da geografia. Depois o termo é largamente utilizado pelos movimentos sociais e afins para finalmente ser incorporado no discurso dos movimentos artístico-culturais que se desenvolvem nas regiões extremas. Um bom modelo dessa apropriação é o que acontece no movimento *hip hop*. Dessa forma, há uma afirmação de que o termo perdeu preponderância na academia.

Tendo em vista a polissemia do termo periferia, não podemos afirmar que o termo tenha perdido sua preponderância, mas sim, por se tratar de um termo em conflito e em disputa, o que aconteceu foi um processo de mudança de posição. Isto é, a hegemonia de utilização do termo, que ora era da academia, ganhou novos significados no decorrer do processo histórico e com as lutas empreendidas nesse campo semântico passou a operar em novos campos da realidade

social. No entanto, isso não indica que poderá permanecer assim por muito tempo, haja vista que as hegemonias não são eternas nem absolutas.

Partindo, da visão de D'Andrea (2013), podemos dizer que a hegemonia de utilização do termo passou da academia para os movimentos culturais a partir dos anos 90. Dessa forma, o termo sai de uma posição que podemos supor dominante e passa a operar no campo emergente, de forma contestatória, a partir de sua apropriação pelos movimentos culturais e sociais. Será que acabou a disputa por esse termo ou agora ele opera dentro de um novo campo? Necessário se faz voltar para as questões que permeiam os movimentos culturais da periferia e a ideia de um sujeito periférico, questionando quem são esses movimentos, de que forma operam e quem afinal de contas é esse sujeito periférico?

O que se pode notar, e isso se trata de uma especulação a partir de diálogos com militantes dos movimentos presentes nas periferias, participações em eventos e leituras de publicações voltadas ao segmento, é que apesar de haver uma utilização frequente do termo nos diversos movimentos, alguns deles pretendem exercer a hegemonia de uso, pois, pretendem ser o portador verdadeiro das expressões que congregam o termo, mesmo diante de toda sua polissemia aparente.

O movimento *hip hop* quer trazer para si essa força, o que também se verifica quanto aos saraus. Além disso, há uma diferença clara entre os saraus mais clássicos: Cooperifa, Binho e os novos saraus que pululam periodicamente no circuito e que têm construído sua própria identidade em relação aos seus locais de origem. Também se podem citar os movimentos teatrais que têm suas especificidades e diferentes propostas, dadas as regiões onde atuam.

Sendo assim, percebe-se que o termo periferia atualmente passa por uma nova disputa, por uma nova conjugação de esforços para lhe efetivar um novo significado, e essas lutas passam pelos próprios grupos autodenominados periféricos.

Além disso, há outra disputa em jogo, que é da indústria cultural, pela reapropriação do termo. Essa reapropriação passa pela ideia de estetização do termo periferia.

Portanto, é um termo superestrutural que se encontra em aberto, em pleno campo de disputa por afirmações e significados. Daí sua validade para discussão. Sem contar, é claro, os novos desdobramentos que se dão a partir de 2014 com o movimento dos *fluxos e rolezinhos* que também buscam um tipo de afirmação da ideia de apropriação da periferia, mas que passa pelo consumo de bens, cujo principal expoente é o *funk* também nascido nas periferias. Ambos fenômenos nascem dali e são resultado de um conjunto de políticas econômicas e sociais que começam a exercer influência a partir dos primeiros anos desse novo século. Os direitos vêm recheados de contradições e elas ocupam o mesmo espaço cultural. A periferia é do sujeito

periférico consciente de seus atos ou da molecada que só quer consumir e ter o direito de acessar locais antes tidos como da classe dominante? Naturalmente pertence a ambos fenômenos, mas para entendê-los é necessário se debruçar sobre cada um deles particularmente, entendendo suas formações e consecutivamente seus desdobramentos nos dias atuais e possivelmente num futuro próximo.

Isso mostra, de maneira até um pouco tosca, que o termo periferia ou cultura da periferia é um termo em aberto, pois congrega ainda muitas coisas em torno de seu bojo e é de interesse de inúmeros grupos que atuam tanto na periferia, como na academia e também na indústria cultural. Dessa forma, não se pode afirmar que haja um esgotamento da utilização do termo na academia, mas um aparente deslocamento, que não representa a nulidade do termo, mas a sua completa validade. Enfim, “temos que romper com a ideia difundida de isolamento do objeto para, então, descobrirmos seus componentes; temos que descobrir a natureza de uma prática e, então, as suas condições. (WILLIAMS, 2011, p. 66)

São inúmeras as reflexões que podem ser feitas a partir do estudo do fenômeno cultura da periferia e o que cabe aos pesquisadores, nesse momento, é realmente esse papel: buscar compreender a série de fenômenos que estão produzindo as condições atuais e tentar compreendê-los não de forma isolada, mas dentro de um conjunto de ações que permeiam a realidade histórico-social. É a partir da análise de uma particularidade que se pode perceber e entender se há generalidades nesse tipo de produção cultural.

Nascimento (2013, p.203), enfatiza isso da seguinte forma:

[...] boa parte dos artistas e coletivos originários e atuantes em bairros periféricos estão articulados em torno de discursos sobre a periferia e sobre o que seria a cultura desse tipo de espaço. Sendo assim, desempenham o importante papel de afirmação e busca pelo reconhecimento de que a periferia seja também um lugar onde se produz e consome “cultura”.

E prossegue:

Embora seja preciso considerar que estas noções – periferia e cultura – estão sendo constantemente construídas e por isso são passíveis de tensões, negociações, consensos e contradições, a ideia de cultura da periferia que vem sendo elaborada e manifestada em produtos e discursos de artistas periféricos instiga a reflexão sobre uma produção do espaço que substancializa em formulação de cultura, que ora aparece como sinônimo de produção artística, ora abrange também experiências cotidianas. De todo modo, a chave mobilizada para representar a periferia de dá por meio da cultura, ou mais frequentemente, por uma produção artística singular.

Ou seja, são inúmeras questões que permeiam o termo e seu conjunto de significados, em especial, no campo artístico.

Outro ponto que também pode ser debatido e que gira em torno do termo e seu conjunto semântico passa pela ideia de superação do binômio centro-periferia. Antônio Eleilson Leite (2014), idealizador do evento *Estéticas das Periferias – Arte e cultura nas bordas da metrópole* em 2011, 2012 e 2013 idealizada pela Ação Educativa a partir do manifesto *A periferia tão longe tão perto*, e realizado em parceria com diversas instituições, entre elas o SESC-SP, o Instituto Itaú Cultural e a Prefeitura da Cidade de São Paulo, tem como objetivo discutir “a cultura feita nas periferias, com foco na produção artística, sua qualidade e originalidade, e não apenas os aspectos sociais a ela relacionados”.¹² Eleilson destaca que há uma possível superação do binômio: centro-periferia, haja vista a necessidade de inserção ou a dada inserção da chamada cultura periférica nos centros mais desenvolvidos, inclusive passando por algumas institucionalizações. De certo, a tentativa aqui pode ser a de ocupar os espaços, não de superar o modelo hegemônico.

Também fica aqui um questionamento: será que se pode cogitar a ideia de esgotamento desse termo ao mesmo tempo em que se tem lançado no Fórum de Cultura da Zona Leste um manifesto que pede uma Lei de Fomento para a Periferia, isto é, a criação de uma lei de fomento específica para atender os produtores culturais das regiões periféricas e que tem como objetivo principal:

[...] distanciar-se da lógica mercantilista, do caráter eventual das ações culturais e da competitividade desigual dos editais considerando a cultura um direito humano, garantindo a descentralização dos recursos e uma produção cultural autônoma, singular e continuada, orientada pela relações sociais estabelecidas por/entre agentes artístico-culturais e suas comunidades.¹³

Nesse caso, pode haver algum tipo de esgotamento a partir de um prisma específico, dadas as condições de alguns coletivos, e isso não pode ser estendido a toda chamada cultura periférica, quiçá aos demais coletivos que integram a periferia, pois os mesmos ainda lutam no

Mostra e seminário *Estéticas das Periferias – arte e cultura nas bordas da metrópole*. Disponível em: <http://www.acaoeducativa.org.br/index.php/cultura/57-estetica-da-periferia/10004507-esteticas-das-periferias-mesa-debate-os-conceitos-de-centro-e-periferia>. Acesso em: 24/09/2012.

Manifesto *Periférico*. Fórum de Cultura da Zona Leste. Disponível em: <http://www.Colecionadordepedras.blogspot.com.br/2007/10/manifesto-da-antropafagia-periferica.html>. Acesso em Julho/2014.

sentido de autoafirmar suas posições de moradores e produtores de cultura da periferia e para a periferia nesse primeiro momento. Há uma dicotomia nesse sentido.

Todas as tentativas de generalizar uma prática nesse momento pode ser arriscada em diversos aspectos, justamente por se tratar de um termo em plena disputa.

[...] as noções de periferia construídas por esses sujeitos, mesmo que passíveis de disputa, produzem mudanças não apenas no modo como seus moradores são rotulados, como também na maneira como esses moradores – na posição de poetas, artistas e ativistas – pensam a si mesmos e se relacionam com o contexto mais amplo. (NASCIMENTO, 2013, p. 204)

Após compreender um pouco a problemática em torno do termo periferia, variações e disputas e a importância do desenvolvimento do Teatro em Comunidade como uma prática oriunda das regiões periféricas de América Latina, a opção pelo grupo Pombas Urbanas pareceu a mais produtiva para empreender esta análise por diversos aspectos, quer seja porque sua formação está diretamente ligada a esse processo de deslocamento dos grupos do centro para as regiões periféricas da Cidade de São Paulo, nascido no processo de construção de uma nova política pública que visava a implementação nessas regiões de uma nova visão de cultura, ou porque essa prática, também oriunda da periferia, tem em si uma definição mais cara aos seus objetivos e pressupostos como grupo e como sujeitos atuantes, já que incide diretamente nos aspectos políticos e sociais. Representa, ainda, um importante fator de articulação e mobilização político-social e uma forma de resistência cultural ao hegemônico, por sua força aglutinadora de público, por sua qualidade e por seu compromisso ético com a história.

Segundo Williams (2011, p.172) “não se pode compreender um projeto intelectual ou artístico sem que também se compreenda sua formação; que a relação entre um projeto e uma formação é sempre decisiva”. É dessa perspectiva que se olha para o passado, buscando compreender nele os pressupostos e os deslocamentos que estão produzindo o presente e suas diversas formas de expressão, pois, no mundo contemporâneo, essas novas identidades deslocadas de seus eixos buscam numa luta contra hegemônica novas formas de apreensão e resistência no mundo pós-colonial.

Nesse cenário, a cultura periférica, resquícios marginalizados da ideia de globalização, ganha fôlego e se põe como algo que deve ser discutido profundamente. É a nova resistência, a forma de sobreviver e manter viva suas expressões, realidade e dificuldades no processo de desenvolvimento constante de um novo tipo de consciência. Assim, “analisar a arte já não é analisar apenas obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”. (CANCLINI, 2008, p.151). Isto

é, o pressuposto não é só compreender qual tem sido o papel do Pombas Urbanas e o desenvolvimento de sua matriz artística, mas também seu papel social e sua inserção na comunidade, pois “os projetos irreduzivelmente individuais que são obras específicas podem, na experiência e na análise, mostrar semelhanças que nos permitem agrupa-los em modos coletivos”. (WILLIAMS, 2011, p.67).

6 ARTE E POLÍTICA SEMEANDO A CENA PERIFÉRICA.

Existem algumas coisas que são quase inexplicáveis, apesar da simplicidade. Olhar para o alto de um barranco e ver nele incrustado uma quase-caixa coberta por telhas de amianto, inúmeros grafites nas paredes e uma pequena porta vermelha, não dá a dimensão do que ali pode ser contemplado, vivido, muito menos compartilhado. Isso mostra o poder transformador da arte na vida das pessoas e da vida das pessoas na arte. Arte é, sem dúvida, produção humana e, sem ela, perdemos a dimensão do ser, do imaginar, do viver. “O teatro é uma obra de arte social e comunal [...]” (BERTHOLD, 2006, p.103), pois coloca o homem diante de si, de seus problemas e, busca de certa forma, maneiras de enfrentá-los - a esfera desse enfrentamento é a política.

Essa relação, sem dúvida, não tem sido fácil. Há nela, pelo menos, mais de dois mil anos de tensão. É uma relação dicotômica e simbiótica; é uma relação humana por natureza, uma busca por conferir significados e apropriações. A relação entre teatro e política é tensionada, pois opera um conjunto de significados que dizem muito sobre o que somos e para onde queremos ir. “Pois o homem, embora condicionado pela situação, é capaz também de transformá-la. Não é só vítima da história; é também propulsor dela” (ROSENFELD, 2008, p.172). É essa propulsão que se sente ao pousar os pés naquele espaço que do alto do barranco abraça uma cidade inteira.

Todos estão sentados numa imensa roda feita com cadeiras. A frente numa escada larga de madeira, algumas pessoas olham atentamente para baixo. Para esquerda, uma cortina grande e preta fecha uma porta e acima é possível ler claramente o texto escrito com lâmpadas coloridas: “Teatro Ventre de Lona”. As pessoas ali, com as mais diversas expressões, seguram uma xícara ou um copo com café. Enquanto tomam lentamente, ouvem inúmeras histórias sendo contadas pelos moradores mais antigos do bairro Cidade Tiradentes.

Enquanto essas histórias são contadas aos ouvidos atentos, várias crianças correm pelo espaço do Centro Cultural Arte em Construção brincando de pega-pega, e outras, permanecem sentadas na área destinada da biblioteca comunitária Milton José Assumpção¹⁴, leem livros, gibis e revistas. Muitas, simplesmente sentadas no chão, mexem com brinquedos de massinha ou articulam algum fantoche. Em meio a esse cenário pitoresco e familiar, as histórias vão sendo contadas e gravadas por um equipamento de vídeo, onde o operador atento, mira sua lente para

¹⁴ Homenagem a Milton José de Assumpção, ator e diretor teatral morador do bairro Cidade Tiradentes, falecido em Abril/2007.

cada um que recebe o microfone e relata suas experiências no bairro situado no extremo leste da Cidade de São Paulo, a Cidade Tiradentes.

É nesse evento, o Café Memória, que o grupo colhe material para seus futuros espetáculos e para mais uma edição da revista Semear Asas. E entre uma história e outra, um integrante do Pombas Urbanas, ainda com o rosto maquiado da última encenação realizada no espaço minutos antes, toma a palavra e, num tom emocionado, revela o quão importante é estar ali, comemorando os 10 anos da chegada do grupo ao bairro e a superação todos os desafios. “Estamos aqui por causa do Lino e tudo isso é pelo Lino”, diz Marcelo Palmares, um dos principais membros do coletivo. Paira um silêncio por alguns instantes. A primeira palma brota de uma mão ainda tímida, mas com força suficiente para impulsionar as demais palmas e os gritos de “Viva Lino Rojas” que ecoam no local com seu pé direito alto o suficiente para instalar vários equipamentos aéreos para prática das oficinas de circo que acontecem periodicamente no espaço para jovens da comunidade. Mais café foi servido e as histórias continuaram pelo resto da tarde.

A partir desse pequeno gesto de gratidão foi possível perceber que não era possível escrever um trabalho que retratasse o grupo Pombas Urbanas e seus últimos anos de atuação sem voltar ao passado e compreender a trajetória de seu fundador e principal articulador, Lino Rojas (1942-2005), ator e diretor peruano que fundou o grupo e os deixou num trágico acidente no ano de 2005. Da mesma forma que para entender as transformações que ocorrem no processo teatral foi necessário buscar um pouco da sua gênese e formação, aqui não podia ser diferente, pois o grupo e sua trajetória possuem uma gênese clara e um processo de formação que não podem ser descartados no tipo de análise que aqui se está empreendendo. Aquela figura, mesmo não estando mais presente naquele lugar físico e a vida daquelas pessoas, ainda estava ali, ocupando o espaço e os corações daqueles que assumiram para si o compromisso de realizar um trabalho responsável e verdadeiro, um teatro da comunidade e para a comunidade.

Ao olhar em volta, não houve dúvidas. Aquele não era apenas um espaço para o fazer teatral, mas um templo erguido em nome não apenas do deus do teatro Dioniso, mas em nome de seu grande idealizar, Lino Rojas e da comunidade ali presente.

Trajетória individual e coletiva se combinam e co-determinam as carreiras militantes: não é possível separar [...], o estudo das disposições, das fileiras e das redes de adesão e os das instituições ou mesmo simplesmente dos grupos que originam a institucionalização. [...] a atenção dedicada as lógicas individuais jamais deve deixar esquecer que as lógicas de engajamento se inscrevem muitas vezes em trajetórias coletivas e que raramente surgem sem um trabalho de solicitação que emana de grupos ou organizações já existentes. (SAWICKI E SIMÉANT, 2011, p.218-219)

Tendo como pressuposto que a arte é um produto do desenvolvimento histórico-social humano, da sua forma rústica ao que hoje podemos chamar de forma evoluída, ela tem sido, ao longo da história, esse de reflexo da realidade ou a negação dela. A arte é uma das formas que o homem tem de se reconhecer no mundo que ele produziu através de sua atividade prática fundamental. Desse modo, “a função essencial da arte é ampliar e enriquecer, com suas criações, a realidade já humanizada pelo trabalho humano” (VÁZQUEZ, 1968, p.47).

Desde Aristóteles e sua Poética até os dias atuais do chamado teatro pós-dramático, essa arte tem sido objeto de controvérsias, veículo de difusão de ideias e ideais, mas principalmente local de representação e questionamentos do mundo criado pelo homem.

Nessa perspectiva, é impossível compreender o percurso trilhado pelo Pombas Urbanas nesses anos de existência sem levar em conta a trajetória militante de seu idealizador e fundador, Lino Rojas, pois, de acordo com Boal (2008, p.9), “a linguagem teatral é a linguagem humana por excelência, e a mais essencial”. Seja na tragédia da Antiguidade Clássica ou no drama moderno, quem está sempre em cena é o homem, falando de uma posição histórica e cultural sobre seus feitos, seus dramas e suas inquietações. Segundo Neomisia Silvestre (2009), para Lino Rojas, o teatro contracenava com o princípio de trabalhar o ser para a comunidade e a comunidade para o ser.

Nascido no Peru, filho de mãe descendente de índios do planalto peruano, Lino aportou no Brasil em 1975, com 33 anos, depois de ter vivenciado uma trajetória militante em Lima, para contracenar com a ditadura e com outra realidade cultural.

Foi criado numa comunidade periférica e violenta, o *La Parada*, onde toda a família, pais, tios, tias e primos, dividiam uma casa conjugada. Portanto, a ideia de um pertencimento de classe está posta para que o jovem Lino Perez Rojas ingressasse nos movimentos políticos daquele momento e tivesse uma trajetória militante.

Há condições objetivas claras que podem ser analisadas com maior critério de objetividade que podem mostrar um percurso militante a partir do processo de socialização, do *habitus*, ou seja, da estrutura das práticas sociais e suas propriedades típicas num contexto social específico e dos capitais aos quais Lino tinha a sua disposição.

Em resumo, a noção de *habitus* propõe que a sociedade deva ser vista como um sistema de relações que entra nas cabeça dos indivíduos (e também na constituição muscular do corpo) e passa a funcionar como uma matriz de percepções, apreciações e ações que orientam a ação desses indivíduos quando eles entram em contato com uma determinada conjuntura num momento específico da organização de um campo definido, gerando práticas mais ou menos adaptadas (em função da inculcação sofrida anteriormente) àquela situação particular. (MORENO E ALMEIDA, 2002, p.22)

De acordo com Santos (2014), que realizou uma intensa pesquisa sobre a trajetória de Lino Rojas, a sua formação teatral é mais intuitiva e prática do que teórica. Já com 25 anos de idade e com senso crítico bem aguçado, Lino busca uma formação autodidata, esquivando-se das convenções demasiado teóricas e prefere frequentar os cursos especiais oferecido pelo INSAD – Instituto Nacional Superior de Arte Dramático, que a partir dos anos 70 passou a se chamar Escola Nacional Superior de Arte Dramático, ENSAD. Mas, mesmo com essa busca pela prática, foi na INSAD, que Lino tomou contato com as principais teorias e teóricos que trilhavam o teatro latino-americano: o equatoriano Enrique Buenaventura (1925-2003), do Teatro Experimental de Cali; o uruguaio Atahualpa Del Cioppo (1904-1993), do Grupo El Galpón; o brasileiro Augusto Boal (1931-2009), criador do Teatro do Oprimido e as ideias do polonês Jerzy Grotowsky (1933-1999), que desenvolveu o Teatro Pobre que tinha como pressuposto a valorização do ator em detrimento do espaço cênico. Esses pensadores ampliam significativamente o arsenal do jovem ator, que mesmo tendo o contato com essas obras e pensadores, vai desenvolver todo seu trabalho pautado na experiência e nas vivências do cotidiano.

Maior de 1968 é um ano enigmático para a juventude de maneira geral, em especial, para aqueles que viviam e sentiam as incertezas dos Estados ante a Guerra Fria e as políticas internacionais. Em meio ao golpe ao governo civil (1968-1990), deflagrado pelo general Juan Velasco Alvarado, Lino Rojas, resolve se distanciar dos estudos das artes cênicas e se junta a alguns pares da *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, num trabalho de resistência e militância. Surge assim o *Cuyac – Cultura e Rebelión*, da expressão quéchua “*cuyac*” que significa “*el que ama*” em homenagem ao poeta guerrilheiro Edgardo Tello (1942-1965), membro do Exército de Libertação Nacional do Peru (ELNP) executado pelo exército do regime aos 23 anos em dezembro de 1965.

Ao invés de pegar em armas, como os membros do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria*, o MIR, e o *Sendero Luminoso*, os ativistas do *Cuyac* veem na arte uma ponte para estimular a consciência crítica e a transformação social. Nesse sentido, a proposta é de guerrilha, mas uma guerrilha cultural, algo muito semelhante ao que alguns grupos de teatro adotam no Brasil no mesmo período – uma forma de desenvolvimento de consciências e transformação social através da arte.

De acordo com Santos (2014), Lino Rojas milita no *Cuyac* por cinco anos, realizando exposições de filmes políticos nos bairros populares de Lima, sobretudo do cinema oriundo da Rússia e do Vietnã, além das montagens teatrais. Mas, nesse período, o cerco institucional

aperta e ele desembarca no Brasil, aos 33 anos de idade, junto com seu amigo e ator, Hugo Villavicenzo, em outubro de 1975, para contracenar com outra ditadura.

De acordo com Silvestre (2009), os primeiros passos de Lino no Brasil, datam de 1979, com o grupo Treta de Teatro, formado por jovens estudantes da Universidade de São Paulo, mas logo veio a decepção por perceber que os jovens oriundos das universidades tinham como premissa a prática teatral apenas para galgar carreiras individuais e melhorar aspectos técnicos que poderiam ser usados em suas trajetórias profissionais e não a arte como forma de emancipação.

Para Lino, a arte era uma possibilidade de transformação da realidade vivida e via nos jovens essa possibilidade, tendo em vista que o “artista é o homem que cria segundo as leis da beleza, ou seja, transformando uma matéria a fim de imprimir nela uma forma e explicitar assim [...] sua essência humana”. (VÁZQUEZ, 1968, p.91).

Na busca por essa utopia, Lino rumou para Marília (SP) e inicia o Projeto Teatro Comunitário (1987-1989), promovido pela Secretaria de Cultura de São Paulo, integrante do Projeto Interação Universidade-Comunidade, criado pelo Departamento de Antropologia e Sociologia da Universidade Estadual Paulista (UNESP). Nesse projeto, o ator, como gostava de ser chamado, semeou os primeiros passos para o projeto “Semear Asas”, que apresentou à Secretaria de Cultura de São Paulo no ano de 1989 e foi em busca de atores de origens populares ou o que ele chamaria no futuro de atores orgânicos. Foi o primeiro passo rumo ao distrito de São Miguel Paulista (SP), região leste da capital.

[...] temos que reconhecer que não pode haver uma separação absoluta entre aquelas relações sociais que são evidentes, ou que se podem descobrir como condições imediatas de uma prática – os locais, ocasiões e condições sinalizados de tipos de atividade cultural especificamente indicados – e aquelas que estão tão incorporadas à prática, como articulações formais particulares, que são ao mesmo tempo sociais e formais, e podem, em certo tipo de análise ser tratadas como pouco autônomas. (WILLIAMS, 1992, p.147)

Instigado pela quantidade de migrantes nordestinos daquela região, Lino inicia sua pesquisa teatral com o objetivo de suscitar naqueles jovens uma linguagem que valorizasse a rica matriz cultural nordestina ali presente bem como a percepção de que os melhores atores vinham das classes populares.

Lá, naquele espaço alugado na Vila Jacuí, tinha início o projeto “Semear Asas”, na recém-inaugurada Oficina Cultural Luiz Gonzaga, onde ele encontra um grupo de jovens, que depois de alguns meses de convivências, mudaria definitivamente suas perspectivas sobre o

fazer teatral. Estava sendo plantada, naquele espaço distante do grande centro, a semente de uma história que dura até os dias atuais.

Um projeto que nasceu numa estrutura fechada e mediada pelo Estado, pois se tratava de um projeto de Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, que tinha como premissa realizar oficinas culturais na periferia com o objetivo de diminuir os índices de violência, foi o motor para desencadear um processo de ocupação de espaços e desenvolvimento de consciência acerca das práticas do cotidiano no qual nem mesmo os mais otimistas podiam acreditar. Não foi apenas o projeto realizado na periferia que pode proporcionar isso àqueles jovens do bairro violento, mas a própria vivência e trajetória de Lino. Essa ancestralidade atravessa a formação do coletivo e serve de base para abordagens conceituais que permeiam toda a trajetória do Pombas Urbanas, seja em suas ações na comunidade ou na formação individual de cada membro.

Lino, incentivava muito mais a prática do que a teoria, pressuposto de sua própria formação. A primeira turma da oficina, formada em 1989, tinha seus encontros aos sábados e domingos, das 10h às 13h, tempo suficiente para que os jovens atores em formação pudessem tomar contato com as principais técnicas do fazer teatral. Lino Rojas tinha como “princípio trabalhar o ser para a comunidade e a comunidade para o ser.” (Silvestre, 2009, p. 22). A ideia de descentralização do processo de criação artística e do fazer teatral, tinha seu germen nas linhas estruturantes de Lino que se mantêm presentes na conformação do grupo e em toda sua trajetória.

Desde a montagem de “Os Tronconenses”, texto de Lino Rojas, passando por “Funâmbulo”, texto inspirado na obra de Jean Genet ao mais recente espetáculo “Era uma vez um rei...” do chileno Oscar Castro, a produção teatral do coletivo se caracteriza pelo estudo contínuo da comunidade e seus habitantes que por fim resultam no fazer teatral.

Uma característica forte do Pombas Urbanas é o pensamento em conjunto, o ser e estar coletivo. Para aqueles jovens da periferia, o grupo virou um espaço de reflexão e descoberta e o teatro um meio de recriar suas histórias, repensar a vida e entendê-la, saber cada vez mais de si; além das tantas coisas compartilhadas por viverem sempre juntos (SILVESTRE, 2009, p.39)

O trabalho proposto ao grupo por Lino, de acordo com Silvestre (2009), pode ser resumido num “*caminar por el espacio*”, frase recorrente utilizada no processo de ensaio dos espetáculos, ou seja, num ritmo coletivo, num tempo necessário para se descobrir e experimentar o que faz, buscando produzir um tipo de conhecimento para a vida – um teatro que acontece na prática da comunidade.

É na rua o local para se contar histórias. Nela os atores orgânicos, conscientes de seu papel social e comunitário, podem olhar nos olhos do espectador e se reconhecer como igual. É um teatro que conversa com as pessoas e responde em certa medida à realidade. E é esse o caminho que o recém-criado grupo nos idos de 1989, que inicialmente tinha o nome de “Trupe de Pombas de Rua Cucurucucu”, inspirada numa música do compositor mexicano Tomaz Méndez, o Cucurucucu percorre: ir em busca de seu público, mas não na periferia, mas pelo contrário, no grande centro difusor e produtor, o centro da Cidade de São Paulo.

O nome Pombas Urbanas foi adotado, posteriormente, inspirado na ideia de um rato alado, que não deixa de sobreviver, de se adaptar.

O projeto Semear Asas durou o tempo necessário (1989-1990) para plantar novas sementes na cabeça daqueles jovens que persistiram no grupo: Adriano Mauriz, o mais jovem da trupe, Marcelo Palmares, Juliana Flory, Paulo de Carvalho e Marcos Khaju – herdeiros da trajetória militante de Lino Rojas. Essa primeira parte da trajetória dura aproximadamente quinze anos. Nela o coletivo, entre altos e baixos, busca colocar em prática uma forma de fazer teatro que seja próximo a comunidade, mas sem estar inserido numa comunidade específica, já que, para sobreviver, os integrantes alugaram um apartamento no centro de cidade onde viviam coletivamente com o pouco que conseguiam ganhar com as apresentações, em geral, feitas na rua.

Mas a incansável perspicácia de Lino se mantinha viva. As formas de expressão e rebeldia adquiridas nos anos de luta e militância nos grupos teatrais ao longo de sua história não o faziam descansar. Essa visão pode ser ilustrada em cada nova montagem do grupo. Segundo Santos (2014, p.22),

O imponderável é uma constante de sua obra. Em peças como *Os Tronconenses* (1991), *Funâmbulo* (1993) e *Ventre de lona* (1998) o real e o imaginário colidem, infiltram-se, sobrepõem-se, retroalimentam-se. No primeiro texto, as crianças são os únicos moradores de uma cidade inventada. [...] Já no segundo e p terceiro textos imprimem adaptações umbilicais de um ensaio de Genet, *Le funambule* (1957), no qual o dramaturgo marginal crítica os pares do teatro por sua “trivialidade, “falta de cultura” e “tolice”.

Era uma tentativa de falar através da arte para uma população que necessitava sair de seu estado apático de indignação. E novamente a ancestralidade falou mais alto fazendo com que Lino a retomasse os contatos com seus pares. Foi nesse contato com um grupo de teatro da Colômbia, também fundado nos idos de 1987 num bairro periférico da cidade de Medellín, a *Corporación Cultural Nuestra Gente*, que Lino e seus jovens foram convidados em 2004 a

participar do *VIII Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven de Medellín*, onde houve uma profunda alteração do grupo e um reforço no sentido do teatro em comunidade.

De acordo com Williams (2011, p.66) “não devemos olhar para os componentes de um produto, mas sim para as condições de sua prática”. E junto a esse processo surge a oportunidade do grupo ocupar um espaço de um antigo mercado abandonado no bairro de Cidade Tiradentes, zona leste da Cidade de São Paulo. Houve muitas dúvidas, mas Lino mais uma vez foi enfático – “isso é um chamado” e para lá rumou com o Pombas Urbanas, depois de quinze anos de atuação na região central da cidade, para inaugurar uma nova fase de seu trabalho – o Teatro em Comunidade.

O contato desse pesquisador com o bairro se deu em meados dos anos 90, quando uma tia foi contemplada por um programa habitacional e foi residir naquele distrito localizado no extremo da região leste da cidade de São Paulo. Ao mesmo tempo em que tomava contato com o fazer teatral na região onde habitava no ABC Paulista, não imaginava quantos desdobramentos esse contato teria em sua trajetória de vida e profissional.

A primeira imagem daquele local, em hipótese alguma, pôde ser apagada da cabeça, justamente porque naquela época, trabalhando como entregador de “quentinhas” para algumas obras, numa pequena empresa dessa mesma tia, eu, naturalmente ia sempre àquele lugar um pouco estranho para buscar algo nos pequenos comércios da região. Aquele mar de prédios, essa a visão mais clara e nítida que tinha daquela região. Um mar de prédios e pessoas ali acumuladas por algum motivo que não apenas a necessidade de moradia. Estava nascendo ali um processo comum, que no futuro receberia a alcunha de “gentrificação”, ou seja, já havia naquele momento uma ideia de supervalorização das regiões mais centrais e que seriam destinadas às empresas e à moradia de alto padrão e naturalmente os “favelados” deveriam ser destinados a outros locais da cidade, em especial, para as zonas antes denominadas como subúrbios, mas que a partir daquele momento, em meados da década de 80, ganharia uma nova alcunha de periferia.

O nome do local logicamente está ligado ao nome do inconfidente mineiro Joaquim da Silva Xavier, o Tiradentes, mas em nada se aproxima da ideia desse processo de libertação que a história nos mostra. Ao contrário, o processo que ali estava posto, era justamente de segregação total, de distanciamento das coisas, colocado numa formatação bruta e sem vida, expressada naqueles prédios baixos de aproximadamente quatro andares onde as pessoas residiam e ainda residem.

A Cidade Tiradentes é composta por alguns bairros, entre eles: Pedreiras, Castro Alves, Vila Iolanda e Barro Branco. Possui aproximadamente 15km de extensão e seu acesso se dá por

praticamente uma única via, a estrada do Iguatemi. O distrito está a 35 km do marco zero da praça da Sé e hoje abriga o maior complexo de conjunto habitacionais da América Latina com aproximadamente 40 mil unidades habitacionais e mais de 200 mil moradores. Construída na década de 80 pela Companhia Metropolitana de Habitação de São Paulo (COHAB) e pela Companhia de Desenvolvimento Habitacional e Urbano do Estado de São Paulo (CDHU), o bairro foi planejado como um grande conjunto periférico do tipo “bairro dormitório” para deslocamento de populações atingidas pelas obras públicas, assim como ocorreu com a Cidade de Deus, no Rio de Janeiro.

Os conjuntos habitacionais foram inaugurados a partir de julho de 1984 e desde então a população na região só vem aumentando, pois segundo dados recentes de Rede Nossa São Paulo¹⁵, o bairro passou de aproximadamente 90 mil habitantes na década de 90 para aproximadamente 200 mil por volta de 2005. De acordo com a subprefeitura de Cidade Tiradentes, o bairro hoje conta com aproximadamente 211 mil habitantes em seus conjuntos habitacionais denominados de organização formal do bairro e mais outros 7 mil habitantes residindo nas chamadas regiões informais, ou seja, nas favelas que ocupam as lacunas deixadas pelos grandes conjuntos habitacionais.

A Cidade Tiradentes é o resultado direto de um conjunto de políticas públicas de moradia que começou a ser desenvolvida no Brasil a partir das décadas de 60 e 70 com o objetivo de erradicar as favelas. Assim, foram construídos inúmeros conjuntos habitacionais, em geral, deslocados dos grandes centros com o objetivo de abrigar essas famílias sem condições financeiras para adquirir sua casa própria. Para tanto, foram adquiridos, pelo poder público, terrenos cujo principal objetivo havia sido deturpado ao longo dos tempos ou haviam de alguma forma, com o crescimento das cidades, se afastado sua função social. Muitos desses lugares, que outrora serviam como fazendas para produção de hortaliças, entre outros gêneros alimentícios, perderam completamente sua função ou acabaram sendo tragados pelo avanço da urbanização nas chamadas zonas rurais localizadas mais ao extremo da cidade de São Paulo. O bairro Cidade Tiradentes, formado a partir da antiga Fazenda Santa Etelvina, é um desses casos.

De acordo com os dados obtidos através da Rede Nossa São Paulo, é possível traçar um pequeno panorama das condições aos quais os moradores dessa região do extremo leste da cidade de São Paulo estão expostos cotidianamente. De acordo com esses dados, podemos destacar os seguintes pontos de vulnerabilidade em relação ao distrito de Cidade Tiradentes em números absolutos. Atualmente o distrito possui aproximadamente 200 mil habitantes, dos

Disponível em: <http://www.nossasaopaulo.org.br/observatorio/regioes.php?>. Acesso em 06/2016.

quais 5,59% residem nas áreas informais do bairro. Segundo os dados, não há cortiços na região. Em relação a educação, o índice de abandono do ensino médio gira em torno de 11%, número que só não é pior do que os outros bairros periféricos da zona sul, como Jardim Ângela e Parelheiros, por exemplo, ou seja, em média, mais de 10 dos matriculados nas séries finais do ensino médio não concluem essa fase pelos mais diversos motivos, entre eles, logicamente, o alto índice de violência que permeia a região e a notória falta de equipamentos públicos para atividades de lazer e cultura.

Segundo os dados, no ano de 2011, um ano após da última série histórica do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas (IBGE), o distrito de Cidade Tiradentes não possuía nenhum cinema ou museu, apenas um equipamento público para lazer, fora alguns campos de várzea espalhados pela região. Dois pontos de cultura, advindos de uma política do governo Federal; um teatro multifuncional e duas casas de cultura. Para deixar o índice um pouco pior, há no distrito em média 0,15 livros infanto-juvenis por habitante e, ao observar a mesma série para adultos, temos o impressionante número de 0,06 livro por habitante adulto.

Em compensação temos, para a população de adolescentes e jovens entre 15 e 29 anos – que está em torno de 60 mil habitantes – um índice de 2,79% de envolvidos em algum tipo de ato infracional e 19,79% é o número de homicídios entre jovens do sexo masculino a cada 100 mil habitantes da faixa etária e sexo. Onde não há cultura, impera a violência.

No entanto, é nesse ambiente, ainda em formação, nos idos de 2004 e através de um contato com a COHAB – Companhia Metropolitana de Habitação que o grupo Pombas Urbanas inicia a ocupação de um galpão de 1.600m² abandonado, situado na principal avenida do bairro, formando o Centro Cultural Arte em Construção que dá início a uma série de atividades artístico-culturais e de formação de jovens na região.

E assim, “os jagunços de calça jeans e tênis nike”, adjetivo dado aos jovens membros do grupo de moradores da periferia por Lino Rojas, depois uma grande aventura de aproximadamente 15 anos rondando pelas regiões centrais da cidade de São Paulo, ministrando oficinas e fazendo espetáculos, foram aportar novamente no extremo da zona leste.

“Não foi fácil a vida entre a gente nesse período, tivemos que morar todos numa casa e a partir daquele momento começamos a articular nossos meios de sobrevivência de todas as formas possíveis”, ressalta Adriano Mauriz em uma conversa informal depois da apresentação de mais um espetáculo para a comunidade no Centro Cultural. “Mas essa trajetória foi de extrema importância, porque nos trouxe um aprendizado ímpar para poder lidar com as adversidades que iríamos encontrar a frente. Essa era uma coisa que o Lino sempre nos dizia, lembrando-se de uma frase que seu filho Daniel Rojas havia dito: ‘você não percebe que essas

“pessoas não te largam? Estão te sugando!” e Lino responde – ‘na verdade não são eles que estão se aproveitando de mim, mas eu que estou aprendendo com eles a cada dia. Aprendendo a ser melhor a cada dia que passa’”.

Naturalmente, a relação dos jovens saídos dos fundos do bairro São Miguel Paulista para ganhar a vida no centro e disputar espaços com os demais grupos ali instalados não seria nada fácil. Entre projetos bons e decepções, o grupo foi se fortalecendo, criando laços e vínculos que perpetuam até os dias atuais. Só é possível perceber isso adentrando no Centro Cultural Arte em Construção, olhando as fotos numa pequena exposição do que era aquele local nos idos de 2004 e ver no que se transformou. É possível perceber o poder da perseverança e de como a arte e seu processo podem efetivamente operar mudanças significativas na vida das pessoas.

É com esse intuito, associado ao desejo de se fazer arte com amor e de aproximar cada vez mais os laços com a comunidade, que o grupo Pombas Urbanas, assume seu papel de protagonista naquele lugar, onde ter nada era ter tudo e onde as perspectivas de uma vida melhor passavam bem longe dali, pelo menos a uns 35 km de distância.

Nessa caminhada de 15 anos pela região central da cidade, o grupo Pombas Urbanas preparou, juntamente com Lino Rojas que assinava o texto a direção, os espetáculos: Os Tronconenses, Funâmbulo, Mingau de Concreto; Ventre de Lona; Buraco Quente; Uma Baleia Perto da Lua e Todo Mundo Tem Um Sonho.

Como “toda arte contribui para nossa libertação da ilusão ideológica” (EAGLETON, 2011, p.40), em cada espetáculo montado pelo Pombas Urbanas é possível perceber o amadurecimento do grupo e de seus integrantes. Justamente porque “as formas são determinadas historicamente pelo tipo de ‘conteúdo’ que elas devem incorporar; elas são alteradas, demolidas e revolucionadas à medida que o conteúdo muda”. (EAGLETON, 2011, p.46). Isso pode ser percebido nas conversas com os atores e atrizes do grupo e na leitura do ótimo livro *“Esumbaú, Pombas Urbanas! 20 anos de uma prática de teatro e vida”*, escrito por Neomisia Silvestre, moradora da região, que em suas 144 páginas relata tão brilhante e alegremente a trajetória dos 20 anos do grupo.

Editado em 2009, o livro traça um panorama dos anos de formação do grupo, desde o projeto “Semear Asas” iniciado em São Miguel Paulista e toda sua trajetória durante esse percurso de 20 anos. Portanto, seria redundante tratar de cada espetáculo em particular e seus efeitos no processo de formação do grupo, bastando relatar que em cada uma dessas montagens, realizadas ao longo desses 20 anos de trajetória, o grupo Pombas Urbanas foi se consolidando no cenário teatral e afirmando a cada dia o seu empenho e dedicação por um caminho que parecia completamente irrealizável, pois existia, apenas na cabeça de Lino Rojas.

Cada espetáculo escrito e criado coletivamente com o grupo propiciou aos seus membros um amadurecimento não apenas artístico, para entender os processos aos quais estavam ligados, mas um amadurecimento humano que operou e ainda opera transformações profundas, justamente por acreditar e desenvolver em seus pupilos o conceito de ator orgânico, que além de atuar, deveriam gerir seu trabalho, criando, produzindo e administrando, ideia que foi absorvida pelos membros do grupo e transmitida aos demais jovens que foram sendo agregados ao projeto com o passar dos anos, com a formação de núcleos de pesquisa e trabalho – entre eles, o Núcleo Teatral Filhos da Dita, que surgiu em 2005 a partir do primeiro processo de oficinas de formação realizada na região e, posteriormente, o Grupo de Circo-Teatro Palombar e a Cia. Teatral Aos Quatro Ventos – que em 2014 fundaram em conjunto e com o apoio das leis de incentivo, patrocinada pela Petrobrás, uma cooperativa de artistas¹⁶. O objetivo principal da cooperativa é gerir os trabalhos e projetos desses grupos e dos demais que poderão surgir no decorrer do processo, através dos trabalhos de formação realizados pelo Instituto Pombas Urbanas, que nasceu por uma necessidade burocrática para a ocupação do galpão na Avenida dos Metalúrgicos em 2003, e hoje, também, pelos jovens que ingressaram nos projetos e administram o espaço coletivamente.

Mas esse foi um passo fundamental para decretar o retorno definitivo do Pombas Urbanas para a periferia da cidade, agora detentor de um instrumento fundamental para produzir sua arte – um espaço ou a reapropriação fundamental de seu meio de produção.

Pois de acordo com Santiago García (1988, p. 14),

Nos últimos anos, a evolução de grupos e agremiações exige a criação e a apropriação dos meios de produção em benefício do artista. Isto é, a apropriação das salas em primeiro lugar, equipamentos, sistemas de administração, mecanismos de produção e difusão e centros de formação com a uma verdadeira autonomia na sua organização. Essa apropriação vai permitir um correto relacionamento entre o momento cognoscitivo e o ideológico e, conseqüentemente, com o momento que define em última instancia a obra de arte: o estético.

¹⁶ Em 2014, o Instituto Pombas Urbanas deu início a uma grande empreitada: a realização do projeto: “Cooperativa de Artistas: Produzindo Caminhos Sustentáveis para a Vida”, com o patrocínio da empresa Petrobras, através do programa Petrobras Socioambiental, tendo por objetivo a emancipação e profissionalização dos coletivos artísticos formados ao longo de 10 anos de atuação do Instituto no bairro Cidade Tiradentes. Para tanto o projeto foi estruturado sob os eixos: qualificação profissional e garantia dos direitos da Criança e do Adolescente, prevendo as seguintes ações: Curso de Gestão Cultural, iniciação teatral e circense para crianças e jovens, além de orientação artística para 3 coletivos formados no Instituto e jurídica para a criação do Cooperativa. Disponível em: <http://institutopombasurbanas.org.br/jovens-formados-pelo-instituto-pombas-uciam-cooperativa-e-promovem-o-acesso-a-producao-e-formacao-artistica-em-cidade-tiradentes/>. Acesso em 20 de Julho de 2016.

A ideia de ator orgânico, que aos poucos foi sendo difundido entre os membros do grupo, tinha essa perspectiva – torná-los, aos poucos, donos de suas formas de produzir sua própria arte como sujeitos no processo histórico, não apenas como aqueles que deveriam ser movidos pela história, mas como parte integrante e significativa desse contexto. A arte, sem dúvida, pode não operar transformações profundas no mundo real, mas pode ser a preparação para essas mudanças. Era isso que Lino tinha em mente e não fugia às prerrogativas de sua formação, desde os tempos do teatro de militância nos anos 60 no Peru. Lino sabia que era essencial aos seus jovens atores tomar a consciência de seu papel social e da função da arte nesse processo de transformação do real, pois ao transformar a própria realidade, os artistas de alguma forma estariam transformando seu entorno de maneira significativa.

Era essa a verdade que ele buscava desde quando foi para a periferia da Cidade de São Paulo - encontrar com jovens para fazer uma coisa chamada teatro. Não era apenas mostrar a essas pessoas que havia outras possibilidades, mas mostrar principalmente para elas, que a possibilidade de transformação de suas vidas poderia ser estendida aos demais membros da comunidade. Ao tornar-se possuidor de um meio de produção naquela região aparentemente inhóspita, o grupo abria as portas para uma nova e longa trajetória.

A partir da ocupação daquele espaço no bairro de Cidade Tiradentes a história do grupo começa a tomar novo rumo, pois em 2004 o agora Instituto Pombas Urbanas foi contemplado no primeiro edital da Lei de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo para executar o projeto *“Da Comunidade ao Teatro, do Teatro à Comunidade”*, Lei essa que surgiu a partir de uma movimentação dos artistas e grupos teatrais da Cidade de São Paulo que exigiam melhores condições para exercer suas atividades e já que nem tinham condições de estar vinculadas ao grande circuito e pelas condições impostas pelo mercado. Exigiam que o Estado, em todas as suas instâncias, criasse uma lei cujo objetivo não era apenas uma proposta de governo, mas um programa voltado para a cultura. A luta era por uma lei mais ampla que contemplasse toda uma classe artística, porém, acabou no primeiro momento, sendo abarcada apenas pela chamada classe teatral.

Não se tratava, naquele momento de um movimento da classe teatral. Aliás, o *“Manifesto - Arte contra a Barbárie”* era claro em todos esses aspectos. Não havia ali, no movimento, uma representação da classe, mas a aquisição em partes de uma consciência de que sem incentivo do governo, não seria mais possível continuar com seus projetos artísticos.

De acordo com Moreira (2012, p. 23), *“por princípio, definição, identidade, estrutura, um coletivo teatral não pode ser autossustentável, não pode gerar valor econômico que pague suas despesas e manutenção continua; a exceção, se é que existe, será sempre pontual ou*

momentânea [...]”. Essa lei propiciaria aos grupos certa autonomia em relação ao mercado e suas produções, pois a partir daquele momento, os grupos contemplados poderiam produzir suas formas-teatro tendo em vista suas propostas estéticas e de fomento a circulação, propiciando o acesso do público a arte teatral e suas formas de expressão. Segundo Moreira (2012, p. 25), “Os grupos teatrais não têm forças para avançar mais sozinhos, nem bases sociais as quais possam se aliar. Isolados, paralisados, vão perder o pouco que conseguiram”. Esse clamor não era algo novo na cena teatral, mas o pouco resultado de um movimento que começa a nascer no final dos anos 70 e vai produzir algum resultado efetivo apenas no início dos anos 2000, depois de um conjunto perverso de políticas econômicas equivocadas realizadas pelos governos de via neoliberal, a exemplo de Fernando Collor e depois Fernando Henrique Cardoso.

No horizonte da classe artística só havia uma lei de âmbito nacional, o Programa Nacional de Incentivo à Cultura – PRONAC, mais conhecido como Lei Rouanet, que em seu bojo traz a ideia vaga de incentivo fiscal via renúncia, o que no fundo não era um incentivo dos governos às produções artísticas, mas a transferência para iniciativa privada de decidir, via renúncia de impostos o que seria interessante investir para obter visibilidade mercadológica a sua marca e seus produtos. No geral, sem entrar em maiores detalhes sobre a Lei Rouanet, ela, no fundo, não atende aos setores subalternos da produção artística. Ao contrário, em todos os seus quesitos, marginaliza ainda mais os pequenos e médios produtores que continuam com o “pires na mão” para efetivar suas produções e mais do que isso, continuam à míngua dos poucos recursos dos chamados Fundos de Cultura, onde a movimentação dos recursos é sempre um mistério insondável e inatingível.

Nos dias atuais há um vasto material que discute toda problemática em torno das leis de incentivo, em especial, da Lei Rouanet que, desde a sua criação na gestão de Fernando Collor, nunca conseguiu atingir seus objetivos primordiais, ficando sempre a cabo das grandes corporações e dos interesses da burguesia, que encontrou na lei uma nova forma de se perpetuar no processo de produção e difusão de suas formas artísticas e de sua visão elitista e eurocêntrica de cultura para poucos, panorama que a Lei de Fomento, pelo menos aqui na cidade de São Paulo, tenta mudar um pouco.

Como afirmou Luiz Carlos Moreira, um dos idealizadores da Lei de Fomento, durante uma conversa em julho de 2016, antes de iniciar uma palestra sobre teatro e ocupação - “apenas uma lei de fomento municipal ao teatro não se sustenta, precisamos de um programa público de cultura”. Essa luta ainda está na pauta do dia dos movimentos culturais, mas não na agenda dos governos que só agem em função de seus próprios interesses e mandatos. Seguimos observando e lutando para mudar esse quadro um dia.

É nesse universo de contemplação pela Lei de Fomento à Cidade de São Paulo que o Pombas Urbanas alça novos voos e dá início a uma nova trajetória para o grupo e para o instituto recém-criado. É interessante notar, nesse ponto, que as formas burocráticas de organização das sociedades que vêm junto ao modelo de política neoliberal e com as formas de reestruturação produtivas vão fechando seu cerco, tornando-se quase completamente impossível agir no meio social sem estar inserido nos discursos e nas linguagens que começam a dominar.

Assim, para o Pombas Urbanas não houve outro caminho senão se inserir no sistema burocrático estabelecido pelo Estado e pela lógica de organização que vinha de cima para baixo, criando uma organização não governamental para gerir recursos e se enquadrar em um sistema jurídico político cujos pressupostos já eram de um modelo imposto por dominação. O discurso neoliberal, a partir dos anos 90, impregnou quase todos os setores da sociedade e passou a ser tábua de salvação para o setor público travado e inchado que via e vê, nessas formas de organizações, uma maneira de transferir recursos e responsabilidades à sociedade civil, quando na verdade só pretende compartilhar os louros do processo e jamais os problemas e os insucessos que também fazem parte do percurso. É o novo modelo hegemônico de gestão que nasce junto ao neoliberalismo e que vai assumir contornos em todos os modelos e linhas políticas de gestão. Sejam governos mais a esquerda ou mais a direita, em ambos os casos, a terceirização das responsabilidades tornou-se fato notório para todas as formas de governo e gestão da coisa pública.

Então, com poucas opções à mão naquele momento, no decorrer de 2003, o Pombas funda seu instituto para começar a gestão daquilo que seria, no futuro, um polo irradiador de cultura para a formação de artistas e cidadãos no extremo da zona leste da cidade de São Paulo, o Centro Cultural Arte em Construção. Segundo Marcelo Palmares, membro do grupo, o nome “Arte em Construção” simboliza a construção física de um espaço voltado para a Arte e a construção de uma linguagem teatral que expresse e dialogue profundamente com a comunidade.

É a partir do contexto abordado acima, de aprofundamento dos processos de globalização e do conseqüente aumento das lutas contra hegemônicas, que ganharam força e projeção nas últimas décadas na América Latina movimentos artísticos e culturais compostos por grupos sociais historicamente marginalizados, os quais buscam, por meio de práticas inovadoras, do empoderamento e do trabalho em rede, reivindicar identidades, ampliar capacidades e restaurar laços comunitários, bem como participar de maneira ativa dos diversos processos sociopolíticos nacionais e dos movimentos internacionais de resistência à globalização neoliberal.

Dessa forma, multiplicaram-se, especialmente nas periferias das cidades, importantes debates e reflexões sobre as práticas culturais e simbólicas desses grupos e coletivos, o que levou ao desenvolvimento de novas formas e conteúdos para a produção artística, e também à construção de novas posturas éticas e políticas.

E essa situação vai bater a porta do grupo que será chamado a assumir seu papel no processo histórico com o convite para participar do *VIII Encuentro Nacional Comunitario de Teatro Joven de Medellín* – Colômbia e conhecer o trabalho desenvolvido pela *Corporación Cultural Nuestra Gente* no bairro periférico de Santa Cruz.

A *Corporación Cultural Nuestra Gente* nasceu em meio a uma situação política e econômica instável, num país onde a vida era medida pelo número de massacres, terror e miséria, quando membros da comunidade do bairro Santa Cruz, em Medellín, Colômbia, decidiram fazer arte como instrumento de paz e de maneira comprometida com a comunidade. Assim, a Corporação nasceu como um espaço cultural, social e comunitário, com o objetivo protagonizar sua própria história.

A resistência, persistência e a insistência fez com que os membros do grupo ocupassem um antigo bordel, a Casa Amarela, a partir de 1993, e instaurassem ali a sede do coletivo que hoje conta com mais de 30 artistas multiplicadores e inúmeras oficinas de artes, entre elas, teatro, música e circo, com o objetivo de “construir artistas para a vida” (BLANDÓN, 2012) e transpor as barreiras territoriais impostas pelo narcotráfico, formando sujeitos capazes de inferir na esfera sociopolítica através da autonomia e do protagonismo.

Diversos trabalhos têm sido montados ao longo dos anos pelo coletivo. Destaca-se a organização, desde 1987, do Encontro Nacional Comunitário de Teatro Jovem, o qual possibilitou ao coletivo ampliar seus contatos e expandir sua rede de trabalho e colaboração. Seja com os demais grupos da Colômbia, a partir da fundação de Rede Colombiana de Teatro em Comunidade, que conta com mais de 40 grupos, seja a partir da participação na organização e fundação da Rede Latino-Americana de Teatro em Comunidade, o *Nuestra Gente* acredita que a arte se constrói com amor com esperança e com o trabalho das comunidades que entregam seus recursos para construir dias mais promissores.

Ao tomar contato com essa realidade, onde a arte tornou-se o grande propulsor daquela comunidade, os integrantes voltam com uma nova visão sobre sua prática teatral e buscam a partir desse momento um projeto orgânico com os jovens e a comunidade. Começava a nascer ali e se consolidar a ideia da prática de um teatro de comunidade para a comunidade.

Mas como nada no percurso é simples e tranquilo, essa posição de resistência que estava começando a nascer, naturalmente, iria enfrentar os seus percalços pelo caminho. E o primeiro

deles, depois da contemplação do grupo pela Lei de Fomento, foi a perda irreparável do mentor e sustentador de toda aquela história e jornada, Lino Rojas, em 2005. O grupo já com os recursos escassos advindos da Lei perde seu chão, naquele lugar que há pouco tempo havia ganhado teto e portas de verdade. Lino desapareceu em meados de fevereiro de 2005 após a realização de mapeamento para a implantação de um projeto da Secretaria de Cultura do Estado que seria financiado pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID) denominado “Fábricas de Cultura”. Depois de 10 dias de busca, o corpo de Lino foi encontrado. Caiu o teto, sumiu o chão e ficaram as lembranças e o espírito aguerrido de Lino Rojas que já pertencia aquele espaço recém-criado. E esse espírito de luta, de vontade de vencer e ultrapassar barreiras, foi o que manteve o grupo em pé após duas semanas de portas fechadas. Não havia muito tempo para o luto, pois a emergência da cidade e das condições eram tão importantes quanto Lino Rojas e, partir dali, em memória dessa vida dedicada aos seus, foi que os membros se uniram numa celebração pela vida e decidiram cantar a alegria de viver.

O grupo se levantou em meio à tempestade, retomando as oficinas para os jovens da comunidade e os espetáculos, ampliando seus laços com os grupos da América Latina, em especial com a *Corporación Cultural Nuestra Gente*. Sem dúvida, não foi um período fácil para o grupo, mas que acabou ampliando os laços de solidariedade entre os membros e a comunidade. “Esse não foi um período fácil para nós, pois Lino era um paizão em todos os sentidos. Era nossa referência e ainda continua sendo, mas tínhamos que seguir, agora sem o Lino a nos guiar”, afirma Adriano Mauriz, um dos membros do grupo.

Foi um tombo, uma queda dura, mas que tornou o grupo e seus membros mais fortes para trilhar a nova caminhada. E ainda que o grupo tenha levado uns tropeços nos últimos anos, cair é uma palavra que não pertence ao vocabulário do seu cotidiano. Aos poucos foi aumentando sua circulação pelos espaços e as articulações políticas que permeavam a classe teatral e, juntamente com essas movimentações, começaram a despontar no horizonte algumas perspectivas.

Disputaram e foram contemplados em vários editais públicos, como o VAI – Valorização de Iniciativas Culturais, da prefeitura de São Paulo, e o ProAC — Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo que possui duas modalidades de financiamento para os projetos culturais – Editais e ICMS. Na modalidade editais que acontece uma vez ao ano, são feitos chamamentos públicos para recepção de projetos das mais variadas formas de expressão artísticas e do patrimônio. Através do envio de projetos que são avaliados por um corpo seletivo, alguns projetos são contemplados com valores que variam de R\$ 40 mil até R\$ 350 mil, aproximadamente, para execução dos respectivos projetos no prazo determinado de 1 (um) ano.

Em geral, há uma preferência para os projetos advindos das cidades do Interior e Grande São Paulo, em detrimento da região central da cidade.

Já na modalidade ICMS, tem-se novamente uma reprodução da lei de incentivo fiscal que transfere para a iniciativa privada a decisão de em quais produtos culturais ela vai investir ou as quais irá associar sua marca, pois garante a esses investidores uma isenção fiscal através do Imposto Sobre a Circulação de Mercadorias (ICMS). Com isso, mais uma lei paliativa e que no fundo atende apenas aos interesses de uma classe e de sua visão de cultura. Não se trata, entretanto, de um programa para a população, mas de uma política de governo que volta e meia sofre com cortes e mudanças, justamente porque não tem suas bases asseguradas numa lei mais ampla e que não sofra as interferências de cada gestão.

Além disso, o Pombas tornou-se Ponto de Cultura, pelo ministério da Cultura e ampliou a programação com cursos e mostras de filmes, além dos espetáculos de teatro a partir da aprovação do projeto “Semeando Asas na Comunidade” , através da Lei Rouanet e com patrocínio do Instituto Votorantim, cujo objetivo era dar acesso a espetáculos no Teatro Ventre de Lona do Centro Cultural Arte em Construção, teatro de rua nas praças do bairro e formação e capacitação teatral de jovens da Cidade Tiradentes.

Por isso, Pombas se multiplicam pelo espaço, onde mil coisas acontecem ao mesmo tempo; programação cultural, aulas de teatro e circo, agenda de apresentações do grupo, elaboração de projetos para concorrer a editais, convites para participar de festivais e palestras. A felicidade é que contam com a reciprocidade da comunidade e de pessoas que foram capacitadas por eles para exercer determinada função. E o fato de não estarem centrados para falar unicamente sobre teatro e sobre a proposta de nova montagem, não quer dizer que não estejam criando: de toda a experiência que vivem, tudo alimenta e retorna ao projeto de um processo artístico. (SILVESTRE, 2009, p. 136)

Na estruturação do local, além do processo de reforma das instalações, o Instituto iniciou um contínuo processo de oficinas artísticas que resultaram na criação de três coletivos jovens de teatro. A visão de emancipação do jovem, por meio da arte e o estímulo a autonomia terminaram por criar nestes jovens os conhecimentos e a disposição para participar da gestão do Centro Cultural Arte em Construção.

De acordo com Paulo de Carvalho, outro membro do grupo, “uma das principais características do espaço é ser gerido de forma comunitária com a intensa participação de jovens do bairro”. Por ano, este processo artístico-comunitário tem em média a participação de 25.000 pessoas. Além dos eventos comunitários, da programação de espetáculos teatrais e dos cursos, o Instituto desenvolve uma contínua e permanente formação artística no espaço do Centro

Cultural e em parceria com escolas do bairro. Hoje, o Centro Cultural Arte em Construção conta com uma biblioteca comunitária, com um acervo de mais de 10.000 livros, uma área de convivência e prática de circo, um ateliê de figurino, uma sala de aula, uma área de comunicação comunitária e a sala de teatro *Ventre de Lona* com capacidade para 140 pessoas.

Dessa maneira, o grupo não trata apenas de formar artistas, mas seres humanos esteticamente sensíveis e comprometidos com sua realidade, a partir do princípio da alteridade, da interação com o outro que possibilita o reconhecimento de si no outro e na diferença, pois propicia o desenvolvimento constante de um espaço de reflexão e a construção de ferramentas que possibilitem a desconstrução das linguagens hostis do cotidiano através de experiência estética.

Além disso, partem da compreensão de que as políticas e práticas comunitárias têm o poder de reverberar no conjunto das políticas públicas e desenvolve no sujeito a capacidade de realizar, por si e com o apoio dos outros, as mudanças necessárias para a evolução e o fortalecimento da comunidade – isto é o empoderamento.

Essa ideia foi potencialmente vislumbrada e apresentada no processo de construção do espetáculo *El Quijote*, feita por 16 grupos da América Latina. A mescla de cores e idiomas não podia ser colocada em cena da melhor forma para contar a história do cavaleiro da triste figura, *El Quijote*, e concretizar o lançamento oficial da Rede Latino-Americana de Teatro em Comunidade, no ano de 2009. Na cena, onze Quixotes e Onze Sanchos, representando 16 grupos da América Latina – dentre eles o Pombas Urbanas (Brasil) e a Corporação Cultural *Nuestra Gente* (Colômbia) – encadeiam doze cenas escritas pelo diretor colombiano Santiago Garcia, do Teatro la Candelaria. Após quinze dias de ensaios e uma produção com figurinos e cenários pluriétnicos, *El Quijote* veio à cena para efetivar uma iniciativa do coletivo Quinto Teatro, de Cuba, vinculado ao dramaturgo Rolando Hernández Jaime, Havana; da Corporação Cultural *Nuestra Gente*, Medellín; e do Pombas Urbanas, do Brasil. Tinham como premissa realizar o sonho de Lino Rojas de formar uma Pátria do Teatro e fortalecer os laços o intercâmbio entre os coletivos que atuam e desenvolvem projetos culturais voltados para a comunidade.

Nasce então, a partir dessa experiência artística e estética coletiva, a Rede Latino-Americana de Teatro em Comunidade, cujo resultado final foi apresentado aos participantes do “II Congresso Ibero-Americano de Cultura - Cultura e Transformação Social”, realizado em São Paulo, em setembro de 2009.

Considerando que a Rede tem como objetivo constituir, não apenas um espaço de intercâmbio artístico, mas também criar um diálogo e uma agenda propositiva em temas como

educação, políticas públicas e cultura, é muito significativo que a mesma tenha nascido durante esse Congresso, que ademais de ter como tema central a cultura para a transformação social, propiciou um espaço de ampla articulação entre Estado e sociedade, onde estiveram presentes ministros e autoridades de cultura, intelectuais e artistas de 22 países ibero-americanos, além de participantes de países caribenhos e africanos.

Com o lema “nossa pátria é o teatro” e contando com mais de 40 grupos, a Rede estabeleceu como objetivos iniciais a promoção do apoio mútuo, a criação de mecanismos para intercâmbio de informações, a inter-relação do teatro com a comunidade, além da criação de programas de educação e formação, tendo a cultura como meio de transformação social.

Todavia, os impactos e resultados da atuação da Rede têm ido bastante além dessas propostas iniciais. Nesses mais de cinco anos de atuação, os membros da Rede realizaram importantes articulações, as quais resultaram, por exemplo, em espetáculos conjuntos, residências artísticas e intercâmbios de profissionais, mas também tiveram um importante protagonismo no que se refere aos avanços das políticas públicas em cultura nacionais e regionais, bem como para o fortalecimento dos processos de integração regional, cujos impactos vão muito além do campo do teatro.

Desse modo, pode-se concluir que, como representantes dos movimentos contra hegemônicos que emergem na América Latina neste início de século, os grupos e coletivos teatrais que integram a Rede Latino-Americana de Teatro de Comunidade desempenham um importante papel de intervenção no real, a partir não só da resistência aos processos de homogeneização cultural, mas também da luta pela ruptura com a situação de dominação e exploração colonial, por meio da construção de diálogos plurais e de soluções políticas inovadoras.

Dentre essas soluções, destaca-se a criação da Plataforma *Puente* Cultura Viva Comunitária, um espaço virtual constituído por diversas organizações e movimentos sociais com o objetivo de impulsionar a construção de um tecido cultural comunitário capaz de realizar transformações de longo prazo no continente, reconhecendo a cultura como dimensão central para a consolidação de uma ética e uma estética da solidariedade, da sustentabilidade, da liberdade, da democracia, da equidade e da igualdade.

A Rede tem tido um papel relevante no que se refere às articulações para a realização ou atuação em eventos políticos, artísticos e culturais, tais como organização do I Congresso Latino-Americano de Cultura Viva Comunitária, que aconteceu na Bolívia, em 2013 e em El Salvador, em 2015. Durante os encontros, os grupos e redes participantes definiram como “Cultura Viva Comunitária” um movimento continental de raiz comunitária que assume as culturas e suas manifestações como um bem universal e pilar efetivo de desenvolvimento

humano e uma luta pela construção de políticas públicas construídas desde abaixo, pontos que foram reafirmados em 2015 no encontro realizado em El Salvador.

Destaca-se também a participação da Rede no Festival Ibero-Americano de Teatro de Bogotá, reconhecido como o maior festival de teatro do mundo. Integra, ainda, um conjunto de grupos e movimentos que lançaram, em 2012, uma campanha regional que exige a destinação de ao menos 1% dos orçamentos nacionais para a cultura e 0,1% para a cultura comunitária, o que contribuiu para gerar intensos debates nacionais em torno da necessidade de fortalecimento das políticas culturais e da criação de novas legislações, com o objetivo de garantir o pleno exercício dos direitos culturais.

No Brasil, esses processos de mobilização social e reivindicações resultaram, por exemplo, na aprovação pelo Congresso Nacional, em julho de 2014, da Lei Cultura Viva, a qual transforma o Programa Nacional de Promoção da Cidadania e da Diversidade Cultural “Cultura Viva” em uma política de Estado, garantindo assim perenidade às ações do programa, independente das alternâncias de gestão na administração pública. Recordar-se que a criação do Programa Cultura Viva pelo Ministério da Cultura em 2004, que tem como um dos seus principais instrumentos o apoio à criação e à manutenção de pontos de culturas – entidades culturais sem fins lucrativos que desenvolvem ações culturais continuadas nas comunidades locais ou redes regionais e temáticas –, constitui-se numa importante referência para os debates no continente e para o desenvolvimento de políticas nacionais e regionais.

Como exemplo, destaca-se a criação do Programa Ibero-Americano de Fomento à Política Cultural de Base Comunitária, conhecido como Ibercultura Viva, que foi estabelecido em 2013 com base na experiência brasileira e tem como objetivo fomentar o desenvolvimento cultural, econômico e social e as políticas culturais de base comunitária, bem como fortalecer a cooperação e a integração cultural no espaço ibero-americano. Apesar de ter sua criação aprovada por ministros de cultura em 2009, durante o II Congresso Ibero-Americano de Cultura, o mesmo só foi estabelecido em 2013, a partir da intensa rearticulação entre governos da região, mas também do protagonismo exercido pelos movimentos e grupos culturais no que se refere ao tema da cultura viva comunitária no espaço regional.

No ano de 2014, durante o VI Congresso Ibero-Americano de Cultura – Cultura Viva Comunitária, realizado na Costa Rica, pela primeira vez a sociedade civil que atua no âmbito do tema Cultura Viva Comunitária participou oficialmente num evento realizado por um organismo multilateral. Sobre o evento, Jorge Blandón, articulador da Plataforma *Puente* em Medellín, na Colômbia, afirmou:

Andamos muito para chegar até aqui. Essa viagem com tanta gente ao redor de cada pequeno grupo é muito valiosa. Cada um deles é a coletividade do outro. Com nosso amigo Obregón [em referência ao Ministro da Cultura da Costa Rica], encontramos o melhor cenário para o diálogo afetuoso, franco e sincero. Vamos seguir pela Ibero-América, cruzando a América do Sul e Central, para quem sabe chegarmos a África e outros continentes com países lusófonos e hispânicos. Vamos aproveitar este espaço da cultura viva comunitária.

Neste sentido, pode-se afirmar que os movimentos e grupos culturais organizados a partir do estabelecimento de redes, tal como a Rede Latino-Americana de Teatro de Comunidade, têm tido um importante papel não apenas para repensar o fazer teatral e para renovar as práticas artísticas, criando novas éticas e estéticas, mas também para as questões políticas, sociais e culturais e para o enfrentamento dos principais desafios que marcam atualmente a América Latina.

E tudo isso tem sido articulado e rearticulado com a realização periódica pelos grupos da América Latina com os Encontros Comunitários de Teatro Jovem, cujas edições acontecem em São Paulo com o Pombas Urbanas, em Medellín com a *Corporación Nuestra Gente* e em Lima com o Grupo *Vichama* e conta sempre com a participação de grupos de teatro de quase todos os países da América Latina, incluindo Cuba, México, El Salvador, entre outros. Há, nesses encontros, o princípio de exigir uma participação verdadeira da comunidade, contagiando todos a partir dessas ações que são naturalmente transformadoras e tem o papel de transmitir o encantamento e a crença numa utopia do presente, na realização de um mundo possível e dentro do possível. “Queremos ser protagonistas de nossas transformações e não mais meros espectadores da vida. O sonho nos move e com ele nos movemos a cada dia. É com essa ideia e acordamos e dormimos todos os dias, com a ideia de um mundo melhor para nossos filhos, para nossa família e para nossa comunidade. Não vislumbramos o impossível, pois temos nosso pé assentado na realidade, mas como a realidade é passível de mudanças, estamos aqui para ajudar e fomentar essa mudança. Por isso, existimos e agimos no presente, para tornar o futuro de alguma forma melhor do que ele se mostra hoje. Há nele um fio de esperança e é nele que todos nós nos apoiamos, num laço que transcende as esferas locais, ultrapassam os limites regionais e alcançam nossos irmãos para além das fronteiras, justamente porque essa transformação deve ser total, pois enquanto ela não for total, não estamos prontos para tirar o pé do freio e amenizar as situações. Seguiremos lutando, pois, o Teatro é uma pátria cuja bandeira somos todos nós, fazedores da arte e que vislumbram no horizonte uma mudança no real. O teatro é o nosso argumento principal, estamos na cena para interagir com o público e contar suas histórias, pois nelas, estamos nós e nós somos essa mesma história”, destaca

Adriano Mauriz numa conversa após a realização de um debate sobre a periferia e suas histórias no centro cultural.

Nos últimos anos, o grupo Pombas Urbanas, organizou os Encontro Comunitário de Teatro Jovem da Cidade de São Paulo, que em sua última edição no ano de 2015 trouxe para o distrito de Cidade Tiradentes grupos de teatro comunitário do Peru, Chile, Colômbia e outras manifestações culturais como o Samba da Vela e a OCA – Escola Cultural. Com intensa programação o 6º Encontro de Comunitário de Teatro Jovem, realizou uma série de encontros, de debates e de palestras sobre o tema: teatro, pedagogia e comunidade, além da montagem do espetáculo “Era uma Vez um Rei”, texto belíssimo do chileno Oscar Castro, que mostra em todos os sentidos, os liames da política e das relações de poder e pelo poder (no texto estão postas como as relações de poder se dão e como essas mesmas relações marginalizam os demais ou os envolvem numa colcha de retalhos a cujo principal componente nunca terão acesso, ou seja, não há cobertor para todos, como não há poder para todos). E por último, no final de 2015, a montagem de Cidade Desterrada, texto escrito a partir das histórias coletadas no “Café Memória” entre os anos de 2012 e 2013. A história fala sobre a chegada dos encantados, seres cósmicos e imaginários que representam a força ancestral da comunidade que ali vai residir.

Um grande bairro popular cresce neste lugar repleto de histórias e lutas por trabalho, por comida, por saúde e transporte. Logo, chega uma trupe de teatro que representará as histórias desta população desterrada. Juntos, artistas e comunidade descobrem que para criar o futuro é preciso cultivar a memória e celebrar a vida. É um espetáculo que em todos os sentidos fortalece o vínculo do grupo com o bairro e seus moradores, pois no palco estão as histórias e as memórias daqueles que um dia ousaram fazer daquele lugar longe de tudo, um lugar para morar, construir suas histórias e celebra a vida. Nesses espetáculos, mais uma vez os moradores puderam se reconhecer no palco e ver ali exposta a sua realidade.

Assim, desde seu encontro com Lino no final da década de 80, o Pombas Urbanas nunca abandonou a premissa de ser da comunidade e para a comunidade. Dessa forma, não se trata aqui de construir uma narrativa romanesca sobre o grupo e seus feitos ao longo dessa trajetória de mais de 25 anos de estrada, lutas, quedas e ascensão, mas de apresentar de maneira sucinta e dentro das possibilidades que esse texto nos propõe, que a arte em todos os sentidos pode operar transformações efetivas no seio da sociedade. Ela não é um elemento fundamental para a mudança, mas sim um motor que pode tocar as pessoas e prepará-las de alguma forma para essas mudanças.

A arte é antes de tudo produto do desenvolvimento histórico-social humano e não está desvinculada, em momento algum, das transformações que ocorreram e que ainda irão ocorrer

no mundo e nas relações contraditórias às quais estamos expostos cotidianamente. Ela é sem dúvida, uma das formas com as quais os sujeitos ativos e conscientes de seu processo de mudança e transformação encontram de intervir no mundo real e se colocar numa posição de resistência às mudanças impostas por uma lógica que privilegia o lucro e as vantagens pessoais em detrimento das coletivas e comunitárias.

As coisas, com o passar do tempo vão perdendo o sentido, mas a arte se mantém ativa e com seu potencial transformador sempre renovado, pois a esperança é algo que sempre se renova. Por isso, acreditamos nela e no seu potencial transformador. É nisso que o teatro em comunidade se torna importante nos tempos atuais: nesse processo de propiciar e provocar os membros de uma comunidade a serem protagonistas de suas vidas e de sua realidade, de entender que há sonhos que ainda podem ser vividos e que não devem ficar adormecidos pelas intempéries do mundo que tenta a todo custo desmistificar a mística da vida e dos anseios pessoais, pois “não há lugar para todos no progresso capitalista e, enquanto for este o modo de vida, não sobra nada nem para os deserdados da terra”. (CEVASCO, 2012, p. 150.).

Nesse cenário, a cultura periférica e marginalizada encontra nas lacunas expostas pelo artifício da globalização espaço para resistir e se afirmar. Nesse processo, essas novas identidades deslocadas de seus eixos buscam, num movimento contra hegemônico, formas de apreensão de si e do outro para opor-se ao mundo colonial. No entanto, “as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar [...]” (RANCIÈRE, 2014, p. 26). Portanto, em muitos momentos há uma cessão de espaço para o avanço das políticas de dominação, mas elas podem ser vistas e controladas pelos movimentos artísticos que se colocam como resistência, já que a própria organização do modo de produção cria em sua estrutura lacunas, cujas brechas têm sido usadas como dispositivo de motivação e resistência às práticas impostas de cima para baixo.

Hoje há em toda a periferia, e o movimento teatral não está fora disso, uma organização que busca em todos os sentidos articular seus interesses e agir nas lacunas deixadas pelo modelo hegemônico e aos poucos ir avançando em pautas significativas em todos os sentidos. É possível vislumbrar, mesmo que num horizonte distante, que as políticas públicas e culturais que foram desenvolvidas em meados da década de 80 com o objetivo de minar as ações dos sujeitos periféricos, produziram em seu bojo o surgimento de novas formas de organização.

O Pombas Urbanas pode ser elencado como participante ativo dessas novas formas de organização por empreender uma luta não apenas para a sobrevivência de seus membros, pressuposto natural do modelo de produção, mas de criar em seu pequeno universo ações que visam também reestabelecer os valores de uma comunidade e seus vínculos com o real, sem

escamotear a realidade que está posta no horizonte. Ela nem sempre é boa, pois as investidas são sempre no sentido de minar quaisquer esforços de luta por mudanças significativas para a população, em especial, para a população jovem e periférica. Cumpre uma função social abrindo as portas de seu espaço para os membros da comunidade e expandindo as suas atividades pelos parques e praças do bairro onde estão instalados e também na circunvizinhança, unindo em seu conjunto de práticas artísticas, não apenas o teatro, mas as outras práticas que estão presentes na região, como o samba e outras manifestações populares.

Na programação do Centro Cultural Arte em Construção, espaço gerido pelo Instituto, podemos ver uma extensa agenda com apresentações de outros grupos das mais diversas regiões da cidade e por vezes do Estado de São Paulo, além de alguns convidados de grupos da América Latina que regularmente apresentam seus trabalhos no espaço e proporciona a comunidade uma relação ímpar com outras formas e expressões culturais e não apenas o teatro. Mas o motor que move toda essa máquina é sem dúvida essa relação que vem sendo estabelecida e ampliada a cada ano a partir dos conceitos oriundos da prática do teatro em comunidade, pois a mesma não pressupõe apenas montagem de espetáculos teatrais para a população, mas toda uma relação, uma teia de troca de informações que sejam de interesse da comunidade periférica.

Faz-se relevante destacar que um grupo que se propõe a atuar a partir do conceito ou das premissas do teatro em comunidade deve possuir uma causa; não se trata apenas de artistas que militam por sua causa artística, mas de cidadãos-artistas que militam por uma causa que vai além de sua sobrevivência; uma causa que valorize a comunidade na qual estão inseridos e toda a população que quer e pode se beneficiar daquele espaço de troca de ideias e de lutas. De certo, não há esse discurso de transformação social entre os membros do grupo, justamente porque entendem que isso é muito mais amplo e significativo. No entanto, a prática cotidiana e os inúmeros jovens que são beneficiados cotidianamente através das oficinas de teatro, circo, entre outros projetos voltados para a educação é enorme e representa, sim, um processo de transformação social, pois ao mudar o padrão e a visão de um indivíduo sobre sua própria realidade, o grupo está fazendo muito além do que dar lições de um processo artístico teatral, mas ainda apresenta quais os caminhos para sobreviver e ao menos viver numa região onde os índices de violência contra os jovens são alarmantes.

Sem dúvida, um dos propósitos do Pombas é tornar-se parte da memória coletiva dos indivíduos daquela região e colaborar para que as memórias daqueles que já fizeram sua parte nunca perca o sentido. Um exemplo é a biblioteca Milton Assumpção, que leva o nome de um dos moradores do bairro. Outros exemplos podem ser colhidos cotidianamente no espaço que é frequentado por pessoas de todas as idades. Inclusive há uma horta em uma parte do terreno

que é mantida e cuidada por moradoras da região. É a ideia do empoderamento permeando em vários aspectos as relações do cotidiano, pois ao tomar consciência de si e de seu papel social e dos direitos pertinentes a cada cidadão numa relação entre a coisa pública e a coletividade, os membros dessa comunidade aos poucos vão se apropriando, não apenas de si e de suas histórias e vidas, mas também do espaço, fator importante para manter a geração da vida e de novos valores sociais que começam a surgir num simples ato, numa simples peça de teatro assistida em outra língua, numa simples sessão de algum filme fora de circuito.

É nessa relação que o grupo está construindo e ampliando a sua própria história. Portanto, não se trata aqui de narrar as histórias individuais dos membros e sua relação com a criação e manutenção de um projeto, pois ela não é obra do individualismo, mas sim, de mostrar que essas individualidades organizadas num sentido comum, podem alterar significativamente as relações impostas de cima para baixo e criar uma nova forma de relação, que pode parecer estranhada no primeiro momento, mas que com o passar dos anos tem se apresentando como fundamental e importante para trazer novos ares aquela região imensa, mas distante de sua própria autonomia.

É ocupando os espaços deixados pelo poder dominante e através de ações pontuais que os grupos originários das regiões periféricas da América Latina têm se posicionado para mudar e transformar suas condições, justamente por não acreditar mais nas milongas e nas benesses do modelo hegemônico. É sem dúvida, uma guerra que esta sendo travada aos poucos e com a aquisição da consciência de si e do seu papel no processo histórico-social, no entanto, é uma guerra onde seus agentes tomam cada dia mais consciência de si e do outro e na construção de uma sociedade cujas necessidades mais iminentes sejam ao menos atendidas de alguma forma. O momento é sempre urgente e não há formas de desistir, pois desistir significa ceder e essa palavra não faz no momento parte do vocabulário.

Portanto, a construção de novos caminhos rumo à emancipação será ainda bastante longa e certamente estará marcada por intensas disputas e conflitos, já que visa transformar radicalmente as estruturas do Estado e as relações sociais, condição necessária para enfrentar as relações de poder.

7 CONCLUSÃO

Quando vislumbramos um tema para discutir, ele no geral, se mostra de diversas formas e com muitos e amplos pontos de vista, principalmente quando a proposta passa muito perto de sua própria realidade. Algo que por muitas vezes fez parte de sua vida e seu cotidiano. Daí que o distanciamento para a análise é sempre muito mais complicado em todos os sentidos. Mas, essa foi uma das primeiras dúvidas que consegui dissipar da mente, pois esse envolvimento natural com as práticas teatrais e principalmente com as práticas existentes nas regiões periféricas não era um problema, mas uma forma de olhar de dentro para fora e tentar buscar através desse olhar uma ampla e contextualizada visão do problema em si e suas contradições. Ou seja, houve uma escolha por um percurso e que foi feito em todos os sentidos na tentativa de construir uma narrativa sobre as mudanças sociais e como a arte sempre esteve vinculada a esses processos históricos relevantes.

Naturalmente, não há espaços para abarcar toda uma história da arte, justamente porque não é esse o propósito deste trabalho, mas de ilustrar a partir de um ponto de vista como a prática teatral está presente em todos os momentos dessas transformações, sentindo e refletindo essas mudanças que ocorrem no campo social e econômico. “A criação artística é sempre uma presunção: o artista assume que tem alguma coisa de relevante para dizer”. (COSTA, 2012, p.49). A arte, no entanto, não está desvinculada desse processo de construção do real, ao contrário, ela reflete em suas formas essa visão em suas múltiplas expressões.

Portanto, a opção por uma análise formativa e seus resultados foi o que norteou toda a construção deste trabalho. Foi a partir de um olhar para o passado e na busca por compreender as mudanças que estão ocorrendo hoje no campo político-social e econômico e seus reflexos no desenvolvimento de uma proposta estética para a forma-teatro, o ponto de partida. Olhar o teatro, desde os tempos mais remotos foi a melhor forma de compreender que as mudanças no campo social e da cultura sempre estiveram ligadas as mudanças sociais mais significativas da humanidade. Ou seja, a arte ao longo de sua história e o teatro, em especial, não abdicou dessas mudanças, ao contrário, sentiu e incorporou a maioria delas. Seja para resistir, seja para apoiar as estruturas sociais vigentes.

Durante esse percurso foi possível vislumbrar o quanto as mudanças que ocorreram nas sociedades e os processos de formação estavam vinculados as expressões artísticas de seu tempo histórico. Por isso, ao detectar essas mudanças, foi possível traçar um panorama, mesmo que sucinto, das mudanças em nossa sociedade, juntamente com o processo de formação de nossa identidade e da visão imposta de cultura e de arte, na maioria dos casos, não vinculada a

nossa real formação social. A condição de subalternidade esta sempre presente nesse processo e os resultados desse conjunto de equívocos na condução das políticas culturais e na formação identitária podem ser sentidas até os dias atuais. Basta olhar no espelho com atenção para ver que a imagem que foi construída sobre nós mesmos não é a mesma que esta sendo refletida. Somos uma construção social, resultado de um processo de exploração colonial que ainda luta arduamente para se livrar da pecha de colonizados e subalternos.

Mas, é nessa aparente esquizofrenia formativa cheia de contradições que emerge as formas mais significativas de resistência e de entendimento do papel social do sujeito e da arte como instrumento de transformação, pois ao se entender e se aceitar como um sujeito cujo processo de colonização faz parte de nossa construção social e de que a luta por construir uma identidade, mesmo que fragmentada nos dias atuais, é uma luta que permeia os discursos e as vontades coletivas, os sujeitos da ação, tomam consciência de si e do importante papel que podem desempenhar na construção de uma sociedade melhor e mais justa.

É nessa perspectiva que tomamos como instrumento de análise a arte teatral e partir dela foi possível perceber o quanto as alterações no sistema político, econômico e social, mas principalmente os desejos e vontades de um mundo melhor, foram o motor que movimentou e ainda movimenta essa máquina humana em busca de um mundo melhor. Em busca da utopia de um mundo possível, em busca de algo que possa alimentar as energias de união, cujo objetivo fundamental é celebrar a vida.

A opção pelo Teatro em Comunidade e suas sintaxes “de”, “por” e “da” nos pareceu a mais pertinente, justamente porque traz em si esse conjunto de valores que estão em discussão no mundo atual e onde a luta por reconhecimento e emancipação estabelece novas formas de discursos e perspectivas a partir da ideia de justiça social e empoderamento. Essa forma-teatro, resultado direto da busca por uma maneira particular e peculiar de mostrar aos outros a nossa verdadeira face, nasce no seio dos grupos subalternos e é a partir deles que ganham forma e se difundem.

Desde a criação do Teatro do Oprimido de Boal, passando pelo Teatro de Criação Coletiva de Buenaventura e outras experiências significativas que tivemos em toda a América Latina, o teatro em comunidade tem conseguido aos poucos desenvolver uma pedagogia própria que não possui uma forma específica, mas que vai de adaptado e se diluindo entre as pessoas e os artistas, justamente porque tem como pressuposto a realidade social de cada indivíduo inserido na comunidade. Alguém que não é mais visto como um ser individual, mas como resultado de um processo de formação onde o outro também é agente. É a ideia de alteridade levada com seriedade em todos os sentidos. O reconhecimento de si e do outro no processo de

construção de sua autonomia. E essa autonomia passa pela ideia do reconhecimento como indivíduo e como ser social ativo no processo.

Por esse motivo que optamos por analisar a prática do teatro em comunidade. Por entender que há nela condições de perceber a dimensão humana em seu sentido mais amplo e as transformações sociais ocorridas durante esse processo como algo real e tangível.

Ou seja, ao olhar para a forma e a prática teatral e os resultados obtidos pelo grupo Pombas Urbanas, desde a sua formação e seus resultados no cotidiano, foi possível entender e concluir que há na prática do teatro em comunidade realizada pelo grupo, apesar de todas as peculiaridades que giram em torno da forma e dos meios, uma real transformação no seio da comunidade a qual estão inseridos. Seja simplesmente por ofertar aos indivíduos um local para tomar contato com coisas que talvez eles nunca poderiam usufruir, seja pelo projeto de formação oferecido aos jovens da região que podem vislumbrar novas perspectivas para sua vida, em geral, cercada de infortúnios e com grande acesso aos caminhos mais equivocados, entre eles, o crime e as drogas.

Nesse sentido, a prática social realizada pelo Pombas Urbanas, associada a forma e ao conteúdo propostos através do teatro em comunidade tem servido não apenas para fomentar a arte na região periférica da cidade, mas também como uma forma de resistência as condições que ali estão postas no cotidiano. Não se trata apenas de abrir o local, montar um espetáculo, trazer a comunidade para tomar um café e debater sobre arte e formas de fazer arte. É um passo que vai além dos limites da arte. É uma forma de plantar a semente da transformação. É essa a mudança a qual estou me referindo no contexto deste trabalho. Não se trata de forjar uma mudança social profunda, aliás, diria que esse também não é o papel da arte, mas de oferecer a comunidade uma maneira de se reconhecer no seu espaço e lutar a partir do seu espaço, buscando acessar cada vez mais a quantidade de serviços públicos e condições sociais que lhe cabem como direito fundamental e garantido por lei.

Por isso, o Pombas Urbanas ao realizar seus projetos e buscar financiamento para sua empreitada cotidiana se desvincula da ideia apenas de fazer teatro para a população. Não é toa que boa parte de seus projetos são financiados por outras secretarias com a do Desenvolvimento Social, da Igualdade Racial e Gênero, entre outras. São outros caminhos possíveis e que só podem ser vislumbrados quando tiramos do horizonte a ideia da arte como algo inatingível e intocado. Quando entendemos que a arte é um instrumento de luta e de difusão de ideias e ideais. Quando entendemos que através da arte podemos ilustrar a vida das pessoas que nos cercam e que são as verdadeiras referências para nossa produção artística. Não há arte que prescindia de

um público e se essa arte busca em seu público as melhores formas de se expressar, essa pode ser considerada uma arte pautada na realidade.

Portanto, se a forma de cultura hegemônica é sempre no sentido de se apropriar de todos os pressupostos daquilo que podemos chamar de arte e elevá-la ao patamar de inacessível, os grupos periféricos, ao assumir para si uma postura de produzir sua arte e ao mesmo tempo valorizar sua posição local naturalmente se coloca como resistente a esse modelo de cultura estandardizada. É uma luta constante e um processo árduo e diário, mas que aos poucos tem produzido resultados satisfatórios.

No campo do teatro, que é nosso objeto de análise, podemos perceber isso claramente em cada sessão, em cada oficina ministrada e em cada jovem que busca uma condição melhor para si. Mas há outros caminhos que estão sendo construídos por outros movimentos nas diversas regiões periféricas, não apenas na cidade de São Paulo, mas por toda a América Latina. A periferia busca seu espaço e o reconhecimento desse espaço como produtor e consumidor de cultura. Não mais de quaisquer culturas, mas principalmente a sua própria cultura, que não nega a cultura de fora, mas tem na sua produção cultural o seu ponto de partida e de discernimento do mundo prático e suas contradições.

Por isso, ao se organizar não só regionalmente, mas no âmbito internacional com os pares da América Latina na luta por uma política cultural que abarque não apenas as suas próprias necessidades, mas as necessidades de todo um povo que se une numa bandeira para celebrar a vida, o Pombas também se posiciona para além dos limites regionais, coisa que muitos grupos pertencentes as regiões periféricas ainda se prendem. A ponte muito bem ilustrada na música dos *Racionais MC's* não esta apenas na região de Santo Amaro, mas em todas as regiões periféricas da América Latina. Elas foram erguidas com o suor de muita gente e tem servido até hoje para separar aqueles que realmente produzem daqueles que vivem da produção dos outros. Essa ponte aos poucos esta sendo enfraquecida. Seus alicerces estão sendo mexidos por uma gama de novos interesses que brotam todos os dias na boca de um poeta da periferia, de um rapper que canta seu lugar, de uma peça de teatro comunitário que narra as histórias de sua região e resgata a memória de inúmeras vidas, muitas delas que já se perderam na caminhada. Quantas vidas mais teremos que perder nessa caminhada? De verdade, ainda não há respostas para essa pergunta, pois elas continuam a se perder todos os dias pelos mais diversos motivos e nas mais degradantes condições. Mas, enquanto houver um conjunto de indivíduos dispostos a permanecer na luta e em resistência, haverá esperança de que essa luta, ao menos, torne-se mais equalizada em todos os sentidos. Por isso, é necessário a organização

da prática e a prática vislumbrando ampliar a organização e a consciência daqueles que estão sendo massacrados todos os dias diante desse modo de produção.

Os espaços devem ser ocupados para que o medo não tome conta da ação. Então, ao montar um espetáculo que mostra de forma sublime como as relações de poder estão postas na realidade e ao circular com esse mesmo espetáculo pelas praças dos bairros, estamos diante de uma posição de resistência, por mais que o conceito seja sinuoso. É a adoção de uma forma estética que traz em seu conteúdo as maneiras com as quais aqueles indivíduos que estão fruindo a obra de arte, sintam, mesmo que distante de sua realidade, o quanto a sua vida está inserida nessa relação de poder e que muitas vezes ele nem sabe de onde vem e porque vem.

Assim, ao abrir as portas de seu espaço para a comunidade sem cobrança de ingresso. Ao fornecer oficinas de formação, livros para leitura, espaço para brincar ou simplesmente uma conversa o grupo já opera mudanças. Pois, o discurso político também é estético e é através das formas estéticas adotadas pelo grupo, que tem como base o teatro em comunidade, que a mensagem transcende a esfera do espaço físico e ganha novos contornos nas praças, parques, bosques, escolas e ruas do bairro.

De certo que para se manter tudo isso em pleno funcionamento há de se contar com incentivos e financiamentos e, nesse quesito, o Pombas também vem melhorando seu campo de atuação, sempre tendo em mente que os financiamentos não podem ser amarras para sua proposta, ao contrário, devem ser instrumentos para sua caminhada.

Os instrumentos de financiamento são marcos legais e formas de subsidiar não apenas a vida daquelas pessoas, mas para proporcionar aos membros da comunidade, de maneira geral, acesso a outras formas de expressão artística. Por isso, há nessa posição uma visão crítica do real e de sua prática. Um reconhecimento de seu papel histórico e de sua função social como sujeitos históricos e conscientes de que não há meios da arte subsistir dentro do modo de produção a qual estamos inseridos sem as formas de financiamento, em especial, o financiamento público. Isso fica muito claro nas lutas empreendidas pelo grupo junto aos outros coletivos e movimentos artísticos para a aprovação de leis que garantam o mínimo de recursos para a realização de projetos de longo prazo. Não apenas no campo da cultura, mas no da educação e de outros setores cuja necessidade social é ampla. Ou seja, há várias frentes de ação e atuação, mas que estão todas elas literalmente vinculadas a prática do teatro em comunidade e suas possíveis formas de emancipação, conquista de direitos e justiça social. Pressupostos dos novos movimentos sociais que despontam nos mais diversos pontos do globo terrestre contra os avanços propalados da chamada globalização e suas formas homogêneas de conceber o mundo.

Assim, o Pombas Urbanas, seja o grupo teatral que continua a montar suas peças com alto teor crítico, seja o Instituto Pombas Urbanas, possui em toda a sua trajetória uma visão humana e artística que marca todas as suas ações. Não se trata apenas de mostrar que a arte pode operar mudanças, mas de entender quais são essas mudanças. E elas, são na consciência do papel social de cada indivíduo que dali se aproxima por algum motivo. Seja para ler um livro, fazer uma oficina ou simplesmente assistir pela primeira vez um espetáculo. A mudança está ali, naquele espaço de concreto no topo do morro daquela região periférica, mas que antes de ser apenas um espaço físico é um local de pessoas de verdade. São elas que fazem tudo aquilo acontecer e sem elas nada poderia se tornar realidade. É por essas pessoas que resistem e afirmam seu potencial criativo que devemos olhar, pois, elas já são em si resultado das transformações sociais que a arte pode nos proporcionar. Se não fosse pela arte elas naturalmente não estariam naquele local. Evoé!

REFERÊNCIAS

- ABREU, Simone da Rocha. A resistência da figuração narrativa de Antonio Berni e Antonio Seguí. *Revista Arte e Cultura da América Latina/Sociedade Científica de Estudos da Arte*, São Paulo, v. 29, p. 83-91, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para o consumo – a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BIDEGAIN, Marcela. *Teatro Comunitário – Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- BLANDÓN, Jorge. Teatro é Comunidade. *Revista Semear Asas*, São Paulo, n. 2, p. 42-46, mar. 2012.
- _____. Entre a representação e o aplauso. *Revista Semear Asas*, São Paulo, n. 3, p. 10-13, mar. 2013.
- _____. Las redes de teatro, un tejido hecho de alegre rebeldia. *Paso de Gato*. México, n. 58, p. 27-29, Jul./Set. 2014.
- BOAL, Augusto. *A Estética do Oprimido*. São Paulo: Garamond, 2009.
- _____. *Jogos para atores e não-atores*. 1 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2008.
- _____. *O Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2013.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Nayfi, 2008.
- CALABRE, Lia. *Políticas culturais no Brasil: dos anos 1930 ao século XXI*. São Paulo: FGV, 2009.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4 ed. São Paulo: Edusp, 2008.
- CARVALHO, Sérgio (Org.). *Atuação crítica, entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. 2.ed. São Paulo: Boitempo, 2008.
- _____. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Para que serve o teatro político? In: DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (Orgs.). Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.

CHESNAIS, François. A mundialização do capital. São Paulo: Xamã, 1996

COSTA, Iná Camargo. A hora do teatro épico no Brasil. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

COUTINHO, Carlos Nelson. Cultura e Sociedade no Brasil. 4ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. (org.). O leitor de Gramsci. São Paulo: Civilização Brasileira, 2011.

D'ANDREA, Tiarajú Pablo. A formação dos sujeitos periféricos: Cultura e Política na periferia de São Paulo. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo: 2013.

DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (Orgs.). Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.

DUBATTI, Jorge. El teatro de grupos compañías y otras formaciones. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2003.

EAGLETON, Terry. A ideia de cultura. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

_____. Marxismo e crítica literária. São Paulo: Editora Unesp, 2011

FERRARI, Terezinha. Fabricalização da cidade e ideologia da circulação. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso. 23. ed. São Paulo: Loyola, 2009.

GARCÍA, Santiago. Teoria e prática do Teatro. São Paulo: Hucitec, 1988.

GARCIA, Silvana. Teatro da militância. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GROSSBERG, Lawrence. Estudios Culturales en tempo futuro. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 11ed. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Da diáspora: identidades e mediações culturais. 2ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009

_____. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. 12. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. 5ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HOBBSAWM, Eric. Introdução as formações econômicas pré-capitalistas. IN: MARX, Karl. Formações econômicas pré-capitalistas. 7ed. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

IANNI, Octavio. A sociedade global. 8ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. Teorias da globalização. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. A era do globalismo. 11ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LACLAU, Ernesto. Emancipação e diferença. São Paulo: Editora UERJ, 2011.

LEITE, Antônio Eleilson. Marcos fundamentais da literatura periférica em São Paulo. In: Revista de Estudos Culturais. Nº 01 (2014). Disponível em <http://www.each.usp.br/revistaec/>. Acesso em: 04/07/2014.

LÊNIN, Vladimir Ilich. Sobre la cultura proletaria. In: Obras Completas. Buenos Aires: Editora Cartago, 1960.

LUKÁCS, Georg. História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Ensaios sobre literatura. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MATE, Alexandre Luiz. A Produção teatral paulistana dos anos 80. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. 2008.

MOREIRA, Luiz Carlos. There is not alternative? In: DESGRANGES, Flávio e LEPIQUE, Maysa (Orgs.). Teatro e vida pública – o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo. São Paulo: Hucitec, 2012.

MORENO, Rosangela Carrilo e ALMEIDA, Ana Maria. O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop. IN: Revista Brasileira de Educação. São Paulo: Unicamp, 2009.

MOSTAÇO, Edelcio. Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião. São Paulo: Proposta, 1982.
NOGUEIRA, Márcia Pompeo. Teatro e Comunidade. Revista Semear Asas. São Paulo: Pombas Urbanas, n. 2, mar. 2012.

ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. A moderna tradição brasileira. 5ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. Globalização: notas sobre um debate. In: Sociedade e Estado, Vol. 24, Nº 1 (2009). ISSN:0102-6992 versão impressa. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estado/article/viewArticle/3429>>. Acesso em: 04/05/2013.

NASCIMENTO, Érica Peçanha. *É tudo nosso! Produção cultural na periferia paulistana*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo: 2013.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e Obra*. 3ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 1979.

_____. *Teatro em movimento 1959-1984*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. *Teatro em questão*. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *Teatro em aberto*. São Paulo: Hucitec, 2002.

QUIJANO, Aníbal. *Dom Quixote e os moinhos de vento na América Latina*. In: *Dossiê América Latina*, Revista Estudos Avançados, nº55, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2014.

RESTREPO, Eduardo. *Antropologia y estúdios culturales: disputas y confluências desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

REVISTA SEMEAR ASAS, São Paulo, n. 2, mar. 2012.

_____, São Paulo, n. 3, dez. 2013.

SALINAS, Romina Sánchez (et al). *El movimiento teatral comunitario argentino*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org). *A globalização e as ciências sociais*. 4ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

_____. *Los nuevos movimientos sociales*. Revista Osal, n. 47, p. 177-188, set. 2001.

SANTOS, Valmir. *O legado artístico de Lino Rojas*. Revista Cavalo Louco, Porto Alegre, n. 16, p. 19-22, jul. 2014.

SAWICKI, Frédéric e SIMÉANT, Johana. *Inventário da sociologia do engajamento militante. Nota crítica sobre algumas tendências dos trabalhos franceses*. IN: *Sociologias*. Porto Alegre: 2011, p. 200-255.

SILVESTRE, Neomisia. *Esumbaú, Pombas Urbanas – 20 anos de uma prática de teatro e vida*. São Paulo: Pombas Urbanas, 2009.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VÁZQUEZ, Adolfo Sanchez. As ideias estéticas de Marx. São Paulo: Paz e Terra, 1968.

WILLIAMS, Raymond. Cultura. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____. Cultura e Materialismo. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. Cultura e Sociedade De Coleridge a Orwell. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

_____. Drama em cena. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. Política do modernismo: contra os novos conformistas. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

_____. Palavras chave: um vocabulário de cultura e sociedade. São Paulo: Boitempo, 2011

_____. Tragédia moderna. 2.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Sites:

MOSTRA E SEMINÁRIO ESTÉTICAS DA PERIFERIA – ARTE E CULTURA NAS BORDAS DA METRÓPOLE

Disponível em: <http://www.esteticasdaperiferia.org.br/programacao/seminario-3>. Acesso em: 24/09/2012

NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE NARRADORES ORAIS E AGENTES CULTURAIS. Disponível em: <http://www.nina.org.br/2014/04/14/cultura-viva-comunitaria-abre-novo-ciclo-pos-congresso-ibero-americano/>. Acesso em: 02 de outubro de 2014.

PLATAFORMA PUENTE. Disponível em: <http://culturavivacomunitaria.org/cv/sobre-cvc/>. Acesso em: 10 de outubro de 2014.

POMBAS URBANAS

Disponível em: <http://www.pombasurbanas.com.br>. Vários acessos entre 2014 e 2016

DO TERROR À PAZ: A NOVA PERIFERIA: Estado de São Paulo. 21.abr.2013.

Disponível em <http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,do-terror-a-paz-a-nova-periferia-imp-,1023519>. Acesso em julho 2014.

LITERATURA MARGINAL ULTRAPASSA OS LIMITES DA PERIFERIA: Folha de São Paulo. 25.mar.2013. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/05/1285557-literatura-marginal-brasileira-ultrapassa-fronteira-das-periferias.shtml>, acesso em julho 2014.

MANIFESTO DA ANTROPOFAGIA PERIFÉRICA. Colecionador de Pedras. 25.out.2007.

Disponível em: <http://coleccionadordepedras.blogspot.com.br/2007/10/manifesto-da-antropofagia-perifrica.html>. Acesso em julho de 2014.

MANIFESTO PERIFÉRICO. FORUM DE CULTURA DA ZONA LESTE. 02.jun.2014.

Disponível em <https://www.facebook.com/notes/fórum-de-cultura-da-zona-leste/manifesto-periféricopelaleidefomentoaperiferia/1489649704600082?ref=>

PERIFERIA: TERRITÓRIO E MOVIMENTO. PERIFERIA INVÍVEL. 10.jun.2014.
Disponível em <http://www.periferiainvisivel.com.br/periferia-territorio-e-movimento/>. Acesso em julho 2014.