



Ação Artística e Teatro de Grupo

Maria Lúcia de Souza Barros Pupo
Universidade de São Paulo
Pesquisadora CNPq - PQI

Resumo:

A natureza das contrapartidas sociais propostas pelos grupos teatrais beneficiados com o apoio do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo ao longo dos seus dez anos de existência é aqui examinada, na perspectiva de uma reflexão sobre as conexões entre criação e pedagogia.

Palavras-chave:

Ação cultural – Teatro de grupo – Oficinas Teatrais – Contrapartida social.

Résumé :

La nature des contreparties sociales proposées par les groupes théâtrales soutenus par le *Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo* au cours des dix dernières années est l'objet de la recherche. Son but consiste à examiner les rapports entre création et pédagogie établis à l'intérieur des projets.

Mots-clés:

Action culturelle – Théâtre de groupe – Ateliers Théâtre – Contrepartie sociale

Apesar da grande repercussão do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo, não dispomos até o presente momento de uma visão analítica dos projetos subsidiados desde sua implantação em 2002.

Como se sabe, estamos nos referindo a projetos marcados pela relação estreita entre experimentação, pesquisa e intervenção pública. Com efeito é possível observar hoje na cidade de São Paulo uma considerável descentralização das atividades teatrais, cada vez mais presentes em bairros periféricos. Cabe lembrar que essas conquistas vêm ocorrendo como decorrência do estabelecimento de novas relações com o público; esses vínculos passam agora pela cidade como um todo, *locus* privilegiado do teatro de grupo.

Dentro dessa perspectiva, a pesquisa “Processos contemporâneos de criação teatral e pedagogia”, ora em curso se propõe a analisar as modalidades de contrapartida social propostas por grupos teatrais beneficiados pelo apoio do

Programa, tendo em vista examinar uma hipótese: se e - em caso afirmativo - como as inovações intrínsecas aos processos contemporâneos de criação teatral oriundos dos grupos acarretam implicações de ordem pedagógica que possam incidir direta ou indiretamente no ensino do teatro em diferentes esferas. Para tanto está sendo concluída uma varredura dos mais de trezentos projetos contemplados ao longo dos dez anos de vigência da Lei de Fomento, paralelamente ao acompanhamento direto da atuação de alguns grupos contemplados no presente.

Se até há pouco trabalhávamos com categorias relativamente estáveis, tais como “teatro profissional”, “teatro amador” ou “teatro-educação”, o quadro como o qual nos defrontamos atualmente é bem mais fluído. Vínculos tangíveis entre a criação e a pedagogia podem ser observados hoje nos mais variados terrenos da atividade teatral levada a efeito no Brasil e, sem dúvida, a observação das realizações dos grupos teatrais fomentados ilustra de modo preciso o âmbito dessa aliança.

Uma noção-chave vem orientando as propostas de contrapartida social anunciadas pelos coletivos na perspectiva de fazer jus ao apoio municipal: estamos nos referindo à ação cultural. Conceito por vezes nebuloso, tributário de sua matriz francesa - a política de democratização cultural implantada naquele país nas décadas de 50-60 - a ação cultural constitui uma vasta moldura que reúne as mais fecundas formulações de contrapartida observadas. Teixeira Coelho (1997) a define como “processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” e destaca que a ação cultural se propõe a “fazer a ponte entre as pessoas e a obra de cultura ou arte para que, dessa obra, possam as pessoas retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns”. Duas linhas de força são perceptíveis nessa caracterização: enfatiza-se a atitude ativa esperada do indivíduo que se mobiliza para essa abertura em relação à esfera simbólica e simultaneamente se ressalta a importância de que ele possa decidir como se valer dessa abertura, elegendo as finalidades que, na seqüência irão norteá-lo.

Um recorte dos resultados aos quais estamos chegando revela o vasto leque de manifestações dessa ação cultural coordenada pelos grupos.

As primeiras edições do Programa de Fomento trazem à tona a atuação de grupos como *Ágora*, *Paidéia*, *Fábrica* ou *Engenho Teatral* entre outros, que têm em comum o fato de enfatizarem a relação entre suas produções artísticas e instituições escolares, visando a criar laços mais efetivos com os jovens e professores. Para tanto diferentes modalidades de formação continuada dirigidas aos docentes eram regularmente propostas por esses coletivos, que, em última análise ocupavam um espaço deixado vago pelos poderes públicos. Ao assumir responsabilidades de peso junto a um vasto público de interessados e ao organizar uma série de atividades de disseminação do fazer teatral, esses grupos constituíam - e muitos deles ainda constituem - verdadeiros centros culturais com papel de relevo na vida dos bairros em que se inserem.

Um levantamento histórico dos projetos selecionados evidencia o crescimento tanto de ordem quantitativa quanto qualitativa de três tipos de iniciativa que vêm sendo assumidas de modo regular pelos grupos.

O primeiro deles diz respeito ao desempenho em rede e tem como expectativa avançar de modo mais concreto em direção a uma ação cultural fecunda. Por vezes os próprios coletivos se associam de modo a rentabilizar esforços em uma mesma operação, que interesse a vários grupos congêneres. Em outras ocasiões, após conseguir sua almejada sede, o grupo passa a receber organizações e movimentos da sociedade civil e a estabelecer alianças com as mais diversas entidades locais para com elas projetar sua atuação.

A documentação dos processos de criação também é uma contrapartida em expansão. Na 18ª edição do Fomento por exemplo, ela se fazia presente em 57% dos projetos. Hoje reunidos no Centro Cultural São Paulo, esses registros, por si só constituem um vasto universo de pesquisa. Livretos, fanzines, cadernos, jornais, material áudio-visual, registros fotográficos abordam o histórico dos grupos, sistematizam as fases dos processos de criação, documentam palestras e anotações de trabalho.

Do mesmo modo, merecem destaque os encontros com convidados, especialistas que se detêm sobre temas vinculados aos desejos de criação dos grupos. Além das habituais palestras, debates, aulas públicas, encontramos também rodas de conversa e grupos de estudo, bastante singulares por sugerirem dinâmicas menos verticalizadas. Evidencia-se assim o quanto a cena beneficiada pelo Fomento bebe em fontes de diferentes áreas do conhecimento. Busca-se no contato com especialistas um diálogo que permita a abertura de horizontes em relação àquilo que se pretende tratar em cena e à própria maneira de fazê-lo. O desejo de conhecer estudos e pesquisas sobre as questões que mobilizam a criação artística do grupo teatral é um traço relevante dos projetos beneficiados. A origem universitária de muitos desses coletivos certamente contribui para explicar a forte presença dessa vertente.

Muitas das contrapartidas apontadas dizem respeito à chamada formação de público. O termo no entanto cobre um amplo leque de medidas, que vão do caráter simplesmente contábil até processos com algum fôlego, a serem desenvolvidos a médio e longo prazo. Em vários projetos se sugere que o baixo preço ou mesmo a gratuidade dos ingressos das apresentações seria, em si mesmo um fator significativo para essa formação. O fato de elas ocorrerem na rua ou em centros de cultura da periferia também é valorizado no mesmo sentido. Apesar de palestras, debates, mostras teatrais também serem freqüentemente citados como meios para despertar o desejo de ir ao teatro, a experiência tem mostrado no entanto que essas medidas, isoladamente não asseguram a expansão nem muito menos a formação dos espectadores.

Uma visível defasagem caracteriza as referências feitas à meta de formação de público: pouco se esclarece sobre os meios para atingi-la e não se discute criticamente a complexidade de fatores envolvidos em tal propósito. No entanto, determinados projetos apresentam a questão com mais propriedade, revelando nas entrelinhas do texto uma visão mais abrangente acerca do

desafio de formar espectadores. Entre os grupos que acumularam experiência sobre essa questão podemos destacar o *Fábrica*, a *Paidéia*, o *Engenho Teatral* e, mais recentemente o *Club Noir*. Não é demais lembrar que à época de sua implantação, o Programa de Fomento se somava a duas outras importantes iniciativas, o Projeto Vocacional e o Projeto Formação de Público. De modo integrado, eles formavam o tripé de uma política cultural coesa, hoje prejudicada pela inesperada extinção do Projeto Formação de Público.

É no entanto mediante o exame da oferta de oficinas e workshops que podemos detectar com mais propriedade os princípios norteadores da ação cultural prevista pelos grupos.

Nos primeiros anos da vigência do Fomento uma tendência era patente: mencionadas de modo relativamente impreciso, as oficinas apresentavam teor não claramente justificado e se revelavam descozidas em relação ao projeto artístico em seu conjunto. Com o decorrer das sucessivas edições do Fomento – duas a cada ano – esse quadro paulatinamente se transforma e a oferta de oficinas/workshops passa a corresponder a intenções mais precisas, revela maior densidade e procura responder a objetivos de natureza diversificada. A *Companhia São Jorge*, o *Teatro da Vertigem*, o *Núcleo Bartolomeu* e, mais recentemente o *Dolores Boca Aberta* são alguns dos coletivos que não se furtam a problematizar as implicações da oferta de oficinas à população.

Critérios valiosos para examinar o significado dessa oferta podem ser apontados a partir de determinadas interrogações: a oficina/workshop em questão se articula organicamente com o projeto do grupo como um todo? Ela constitui efetivamente uma via de mão dupla entre os membros do coletivo e as pessoas que se dispõem a freqüentá-la? Qual o grau de conexão efetiva que apresentam com processos de criação sob responsabilidade dos grupos? Objeto de um a priori favorável, o oferecimento de oficinas tanto pode encobrir a fragilidade de determinadas propostas, como vir a constituir o germe privilegiado de autênticas criações em parceria.

Em boa parte das ocorrências o oferecimento de oficinas a pessoas interessadas as aproximam de verdadeiros cursos; os participantes, de modo mais ou menos ativo aprendem determinadas formas teatrais ensinadas por membros do grupo ou por um artista por ele convidado, que já as domina. Assim os “viewpoints” formulados por Anne Bogart, máscaras da Commedia Dell’Arte ou técnicas de composição do *clown* podem constituir temas de oficinas ou workshops cuja meta seja a transmissão de procedimentos, modos de fazer ou técnicas centrais no percurso do grupo responsável.

Em outras situações os processos de aprendizagem envolvidos nas oficinas apresentam um caráter menos verticalizado. É o que ocorre quando a oficina é concebida em torno da co-presença dos membros dos coletivos - que a freqüentam com a perspectiva de aperfeiçoar seu ofício - e do público interessado. O fato de o grupo se dispor a essa fusão de participantes indica uma postura aberta em relação ao “outro” menos ou nada iniciado, o que, por si só revela um posicionamento interessante diante da solicitação pública de contrapartida. Experimentar junto implica em alguma escala despir-se das

prerrogativas daqueles que “sabem”, para enfatizar a potência da interação. Implica se dispor a uma aventura sem ponto de chegada previamente estabelecido.

Dignas de especial destaque são as oficinas ou workshops que se propõem -de modo radical - como vetor central da criação dos grupos. As ações nelas previstas não se configuram como paralelas ao processo criativo do grupo em pauta, mas constituem o ponto de partida e o coração desse processo. Delas emerge a dramaturgia e os materiais a serem elaborados pelo coletivo nas etapas subseqüentes. Um exemplo interessante a ser lembrado é o da *Companhia Teatro Documentário*. A partir de depoimentos provenientes de participantes de oficinas em torno da narração levadas a efeito em quatro pontos da cidade, o coletivo levanta rico material sobre as relações entre a metrópole e seus habitantes. Esse material mais tarde é transposto em acontecimentos cênicos que têm lugar nas residências dos próprios depoentes e, em um segundo momento é metafóricamente reelaborado na encenação “Pretérito Imperfeito” que ocupa o espaço de uma quinta casa, dessa vez no centro da cidade. Como se pode observar, as oficinas que engendraram os depoimentos são indissociáveis do projeto artístico do grupo e constituem sua própria razão de ser.

Do ponto de vista pedagógico, esse leque de relações possíveis entre a oferta de oficina e a criação propriamente dita do coletivo suscita considerações interessantes. Observamos que as situações de aprendizagem que envolvem a prática da cena oscilam entre a ótica da transmissão de saberes e a da experimentação conjunta. Transmitir um conhecimento aos participantes da oficina se distingue de processos de experimentação em que os sujeitos se envolvem em descobertas conjuntas, resultantes da colaboração entre todos. Por outro lado, verificamos que as categorias do “embrutecimento” e da “emancipação”, polarizadas por Jacques Rancière (2005) constituem referências com grande potencial crítico para uma eventual análise política da condução de processos de aprendizagem, inclusive de caráter artístico.

No presente momento examina-se a pertinência de uma distinção a ser eventualmente estabelecida entre ação cultural e ação artística, sugerida tanto pelas reflexões de Teixeira Coelho (2008), quanto pela variedade dos dados empíricos coletados. A singularidade da percepção estética no bojo da experiência sensível talvez justifique essa distinção. Ao fazer arte, mais do que lidar com as referências simbólicas nas quais estamos imersos, estamos construindo a subjetividade.

As descobertas da investigação revelam que, diferentemente de outros contextos nos quais a ação cultural e artística é encarada como divorciada da criação teatral, a cidade de São Paulo trata essas dimensões como faces de uma mesma moeda. E esse fato certamente é uma conquista, não apenas em termos sociais como também estéticos: a cena se transforma na medida em que se amplia o círculo dos parceiros de criação.

Bibliografia

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *A cultura e seu contrário*. São Paulo: Iluminuras, 2008.