



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p288-298

Sala Aberta

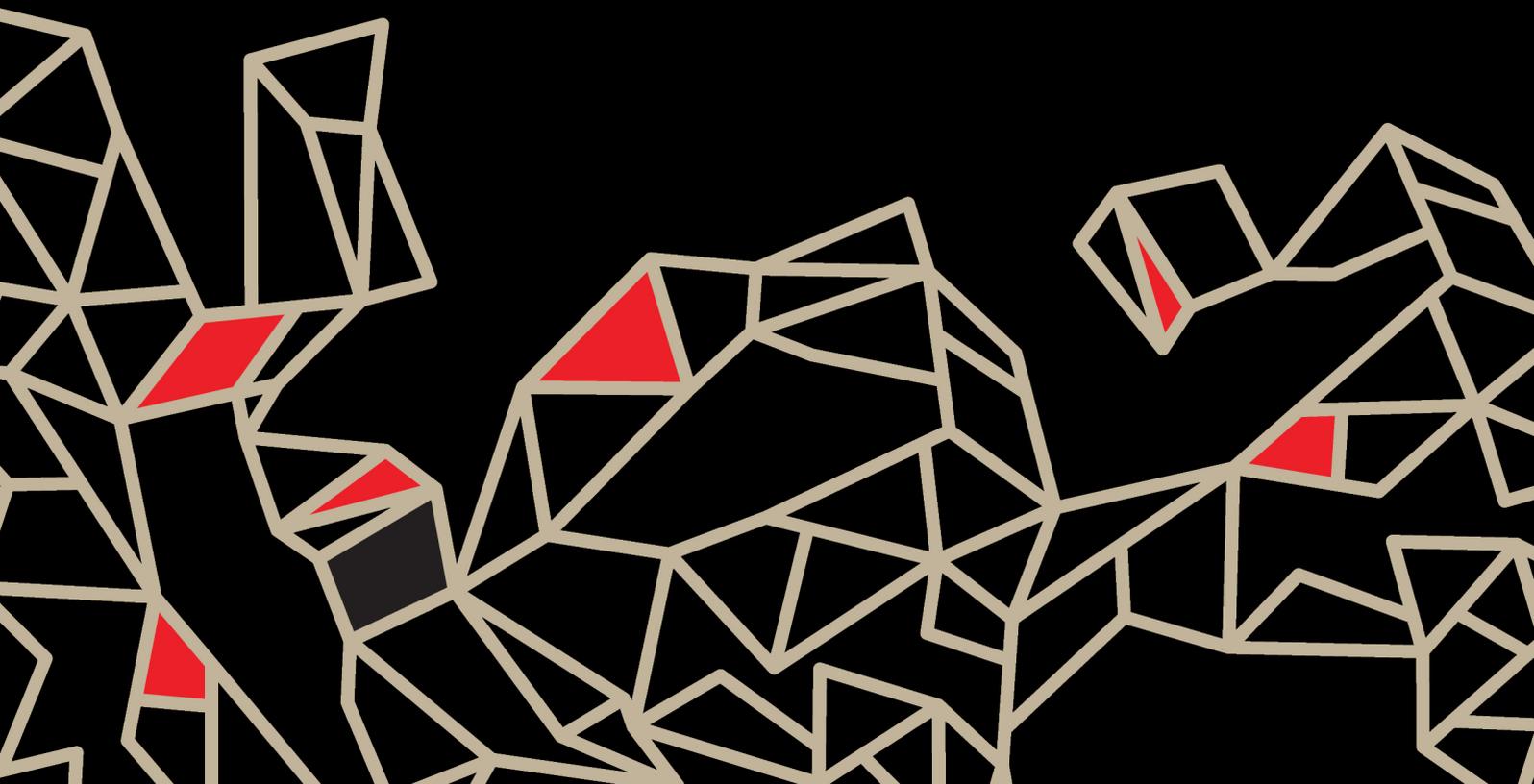
A política do grupo: modos de produção como ato político

Group policy: production as a political act

Carina Maria Guimarães Moreira

Carina Maria Guimarães Moreira |

Professora da Universidade Federal de São João del-Rei



Resumo

O presente artigo propõe pensar a relação estreita entre os processos históricos socioeconômicos de configuração dos modos de produção da arte e seus rumos temáticos e formais. A partir da experiência da Cia. São Jorge de Variedades e de seu trabalho teatral *Barafonda*, buscaremos refletir sobre possíveis relações entre os movimentos considerados neste trabalho como políticos que se deflagraram historicamente na conformação de determinados modos de produção dos grupos teatrais paulistas nos últimos anos, ancorados pela Lei Municipal de Fomento ao Teatro e suas possíveis inscrições nas propostas estético-formais da companhia e do espetáculo.

Palavras-chave: teatro de grupo, modos de produção teatral, Cia. São Jorge de Variedades, *Barafonda*.

Abstract

This article considers the close relationship between historical socio-economic processes for the configuration of art production and their thematic and formal trajectory. From the experience of the Company São Jorge de Variedades and its theatrical work *Barafonda*, we aim to reflect on possible relationships between movements seen in this work as political that historically occurred on the conformation of certain production modes by theater groups from São Paulo, anchored by the Municipal Law for Fostering Theatre and its possible inscriptions on the aesthetic and formal proposals of the Company and the show.

Keywords: group theatre, theatrical production, Cia. São Jorge de Variedades, *Barafonda*.

A última palavra é a palavra do poeta;

A última palavra é a que fica.

A última palavra de Hamlet:

“O resto é o silêncio.”

A última palavra de Júlio César:

“Até tu Brutus?”

A última palavra de Jesus Cristo:

“Meu pai, meu pai, por que me abandonaste?”

A última palavra de Goethe:

“Mais luz.”

A última palavra de Booth, assassino de Lincoln:

“Inútil, inútil...”

E a última palavra de Prometeu:

“Resisto!”

(Liberdade, liberdade.

Millôr Fernandes e Flávio Rangel.)

Como ponto de partida para pensar os modos de produção teatral, tratemos da definição do teatro de grupo como um conceito que tem o próprio modo de produção como pressuposto, considerando-o também como um fenômeno crescente e recorrente no Brasil a partir da década de 1990, principalmente na cidade de São Paulo.

O movimento de teatro de grupo, por um lado, pode ser visto como uma alternativa de organização em torno da questão econômica, ou seja, uma forma possível de sobrevivência. Deste ponto de vista, a falta de recursos econômicos levaria os grupos a encontrar formas de desenvolver seu teatro na própria contrariedade de seu contexto, criando assim, a partir da reunião de pessoas, a possibilidade de viabilização de produções, pela divisão de tarefas e encargos financeiros. Porém, por outro lado, avançando na compreensão da noção de teatro de grupo para além de uma necessidade premente financeira e econômica, percebemos que ele pode também ser encarado como uma escolha, um ideal de trabalho coletivo, contrapondo-se aos modos cada vez mais individualizados e autônomos de sobrevivência, impulsionados pela política neoliberal em voga em nossa sociedade. Dessa maneira, segundo Béatrice Picon-Vallin (2008, p. 86):

A palavra “grupo”, como vimos, tem um sentido muito marcado que enfatiza o ato de criação coletiva assumida e, sobretudo, os objetivos e os fins comuns, uma ideia do teatro e do seu lugar na sociedade, que ligam, por um determinado período, um conjunto de artistas para além de um projeto meramente pontual. A palavra “grupo” designa uma companhia na qual as relações entre as diversas pessoas são muito específicas, porque cada um se engaja artisticamente e, no mais das vezes, também politicamente. Devido à intensidade da pesquisa, o grupo se assemelha a um laboratório.

Entendemos que o material estético resultante de uma criação coletiva e compartilhada não se define por si só como material político-ideológico, mas

sua dimensão política somente pode existir, em se tratando de fazer teatral, no material estético. Porém acreditamos que tal dimensão política só pode se fazer presente no material estético quando se configura como pressuposto em uma opção consciente do modo de produção como ato político. Dessa maneira, ao olhar para a Cia. São Jorge de Variedades e seu recente espetáculo *Barafonda*, vislumbramos compreender quanto a formalização dos processos objetivos e subjetivos pertinentes ao grupo, aliada aos processos de enquadramentos, inscreve na cidade, no caso específico do espetáculo de rua intervencional, sua marca política de atuação.

A Cia. São Jorge de Variedades foi formada em 1998, mesmo ano em que se iniciavam as discussões de alguns artistas sobre os rumos da cultura em São Paulo, que resultariam no movimento Arte contra a Barbárie. Para entendermos o trabalho desenvolvido pelo grupo hoje – formado por atores, que possui sete integrantes fixos, uma sede de trabalho no bairro Barra Funda, além de canais de comunicação como o site e um fanzine da Companhia –, devemos passar, mesmo que de maneira sucinta, pelos caminhos de constituição tanto do grupo quanto do movimento Arte contra a Barbárie e, assim, compreender como o ambiente histórico relaciona-se com a atual configuração deste trabalho.

A Cia. São Jorge de Variedades é um grupo de teatro de pesquisa formado atualmente pelos seguintes artistas: Alexandre Krug, Georgette Fadel, Marcelo Reis, Mariana Senne, Patrícia Gifford, Paula Klein e Rogério Tarifa. Em seu momento de formação, seus integrantes eram provenientes do Departamento de Artes Cênicas (CAC) e da Escola de Artes Dramáticas (EAD) da Universidade de São Paulo (USP) e iniciaram seus trabalhos ainda sob o aval das escolas, quando deram nome ao: “‘São Jorge’ porque os três [Georgette, Patrícia e Marcelo] eram corinthianos, e ‘de Variedades’, pelo desejo de formar um núcleo artístico que não fosse só voltado para as artes cênicas” (KLEIN, 2010, p. 5). No ambiente da USP, montaram seus dois primeiros trabalhos, dirigidos por Georgette Fadel (*Pedro o Cru* e *Um credor da fazenda nacional*), e depois, a partir do terceiro trabalho (*Bierdermann e os incendiários*), passam a explorar cada vez mais as premissas do trabalho coletivo, valorizando a condição de grupo e a montagem coletivizada do espetáculo, como esclarece Klein (2010, p. 12-13) em sua dissertação:

[...] mais dificuldades em tomar decisões, porém maior era a alegria e a satisfação de reproduzir uma espécie de sociedade utópica no seio do grupo. Ali todos ganhavam financeiramente o mesmo valor e todas as opiniões eram levadas em consideração. Uma conduta como essa é bem significativa se pensarmos na sociedade capitalista que vivemos. Há um pensamento igualitário embasando os rumos do grupo, uma ética no intuito de valorizar as diferenças. Um desejo de ser dono de sua produção, e essa é coletiva.

No trabalho seguinte, *As bastianas*, o grupo parte para uma experiência única e ousada: o desenvolvimento da pesquisa cênica num albergue público.

O grupo se preocupa com a função social da arte e suas possibilidades, e se envolve com iniciativas públicas para pessoas em situação de rua, como a Oficina Boracea e o Albergue Canindé, entre 2002 e 2004. Nesse contexto, nasce *As Bastianas*, a partir da coletânea de contos de Gero Camilo, sob direção de Luís Mármora. (CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES, 2013)

Desenvolveram todo o processo de criação do espetáculo nas dependências do albergue, desde as primeiras improvisações até a elaboração final, o que permitiu que os albergados assistissem a todo esse processo. Nesse momento, estava começando a se construir no grupo um tipo de trabalho que abordava um manancial artístico que, ao mesmo tempo, contaminava e era contaminado pelo ambiente.

A construção de *As bastianas* era uma das atividades que compunham o Projeto Boracea¹, experiência que, provavelmente, foi responsável por trazer um dos traços mais marcantes e contundentes do fazer artístico da companhia: a capacidade de extrair da ambientação do espetáculo um extrato criativo, em uma perspectiva relacional, experimentando diversas formas de recepção e tornando o público parte integrante da criação cênica. Este traço imprime profunda dimensão política ao trabalho, como nos aponta o trecho a seguir:

1. "Artistas de teatro, música e artes plásticas, frequentariam diariamente o espaço do abrigo para desenvolverem suas pesquisas. Aconteceriam espetáculos, treinamentos, ensaio, ou seja, tudo que a população da cidade viu a São Jorge executar no Teatro de Arena Eugênio Kusnet, continuaria acontecendo. A diferença é que agora [estaria] acessível para um público menos favorecido." (KLEIN, 2010, p. 35)

A experiência, riquíssima desde o processo de ensaios, mostrou que, devidamente acolhidas, até mesmo as pessoas albergadas são capazes de intervir produtivamente numa cena que convida à participação. Embora a discussão não tenha entrado formalmente na ordem do dia, os integrantes da São Jorge viram-se postos diante da necessidade de pensar nos desafios postos pela democratização radical da vida e da cultura. (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 111)

Esse trabalho, que foi o quarto espetáculo da companhia, começou no final de 2002 e foi amparado pelo primeiro edital da Lei de Fomento ao Teatro da cidade de São Paulo (LFT – nº 13.279/2002)², no mesmo período em que datam também as primeiras publicações dos fanzines. É importante apontar a conjugação entre o experimento estético e formal do grupo e as condições materiais alcançadas por ele. Um tipo de trabalho experimental como esse não se sustenta dentro dos parâmetros da lei de mercado em que se enquadra o teatro comercial. Esse feito é uma das conquistas do Arte Contra a Barbárie, movimento de organização dos artistas de teatro em torno da classe, que gerou discussões e resultados concretos, como é o caso da LFT. A importância histórica dessa lei consiste em ser a primeira voltada para o teatro, pensada e elaborada por artistas da área como uma resposta às condições de mercado impostas à arte teatral.

Uma das atuais formas de incentivo à cultura, que ampara (ou deveria amparar) os trabalhos artísticos produzidos no país, é a Lei Rouanet (Lei nº 8.313/91), concedendo isenção no Imposto de Renda do valor total empregado no produto artístico. O incentivo é dado por doação ou patrocínio, e as empresas fomentadoras utilizam os produtos artísticos como forma de propaganda da marca. Tal característica imprime também à empresa patrocinadora o poder de influenciar ou opinar em certas escolhas do produto artístico. Por isso, as empresas usualmente apostam nas formas já eleitas como sucesso de público, isto é, aquelas que possuem artistas consagrados pela televisão, gerando uma competição desmedida dentro da classe artística.

2. Lei municipal, promulgada em janeiro de 2002, que passou a destinar um valor fixo da previsão orçamentária do município de São Paulo para apoiar “a manutenção e a criação de projetos de trabalho continuado, de pesquisa e produção teatral visando o desenvolvimento do teatro e o acesso da população ao mesmo” (art. 1º).

Em 1998 alguns integrantes de grupos teatrais paulistas se articularam em torno de discussões acerca de suas condições atuais de trabalho e sobrevivência no teatro. Esses debates, segundo Iná Camargo, foram possivelmente impulsionados pela aproximação da campanha eleitoral “que acabaria levando o PT de volta à administração municipal. A experiência da administração Erundina (1989-1992) – cuja secretária de cultura, Marilena Chauí, pautara as ações de política cultural como direito dos cidadãos [...]” (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 20). As discussões, que tiveram como gênese a necessidade de sobrevivência, procuravam refletir sobre o papel do teatro na sociedade atual, levantando temas como a relação e a distinção entre o público e o privado e, acima de tudo, a inserção do teatro na sociedade. Desses encontros e discussões, redigiu-se o manifesto Arte Contra a Barbárie, que, a partir de então, passaria a agregar um grupo cada vez maior de artistas em prol do que se tornaria o movimento de mesmo nome.

Além de constatar uma possível “coincidência” entre o ano de fundação da Cia. São Jorge de Variedades e do movimento Arte Contra a Barbárie, pode-se aqui apontar outro aspecto histórico que atravessa essa discussão: o fenômeno de vínculo de universidades com grupos teatrais.

Principalmente a partir da década de 1990, assistimos a um número crescente de integrantes de grupos com algum vínculo com universidades. No caso da Cia. São Jorge de Variedades, tanto em sua primeira formação como no núcleo atual, vários integrantes passaram pela EAD, pelo CAC da USP ou por algum curso superior em áreas afins. Os artistas que passam pela experiência das escolas de teatro apresentam forte tendência por pesquisa e experimentação de linguagem, algo muito desenvolvido e estimulado durante os anos de estudo. Isso cria um embate, uma colisão direta, com as exigências estabelecidas pelo mercado teatral, formado fundamentalmente por produções de entretenimento baseadas em fórmulas prontas, já testadas e aprovadas historicamente. Em outras palavras, o profissional de teatro – em suas necessidades básicas de pagar as contas e sobreviver de seu trabalho –, uma vez fora da tutela da escola, precisa abrir mão da pesquisa e da experimentação para atuar em projetos comerciais.

Outro importante aspecto da relação entre grupos teatrais e universidades dá-se pela entrada de intelectuais nesse universo artístico e, consequen-

temente, a atuação do pensamento crítico que passa a permear esse universo. Como exemplos desse crescente diálogo temos Paulo Arantes, Alexandre Mate, Iná Camargo, Maria Silvia Betti, Cibele Rizek, entre outros.

O ambiente no qual os grupos estão inscritos – permeado pelo pensamento crítico e pela ânsia da experimentação colidindo com a realidade material de produção e sobrevivência dentro do cenário teatral – cria os alicerces do Arte Contra a Barbárie. Desde o manifesto de 1999, um contingente de interessados em discutir e participar das questões pertinentes à situação política da cultura na cidade de São Paulo e, de forma ampliada, no Brasil vem somando-se em torno da questão fundamental: como sobreviver produzindo teatro partindo do pressuposto de que não se configura apenas como a infinita reprodução de fórmulas prontas própria da indústria do entretenimento?

O Arte Contra a Barbárie, além de gestar o que viria a ser a LFT, propiciou aos grupos e seus integrantes uma série de ações que, exatamente na esteira da experiência da pesquisa e experimentação – agora para além dos limites da academia –, favoreceram a formação intelectual e artística de uma geração que, obviamente, se propôs a isso: estudar, discutir, experimentar, criticar e, acima de tudo, fazer um teatro fundamentado em bases diversas do mercado. Pode-se ver o caminho de mão dupla que os grupos fomentados e fomentadores do movimento seguiram: uma mudança de paradigma no entendimento e na inserção do teatro na sociedade, procurando entendê-lo não meramente como entretenimento, mas como cultura, ou seja, como integrante da sociedade de modo mais amplo, um elemento do pensar e do agir criticamente sobre a própria sociedade.

Essa ação gerou consciência não apenas quanto a uma abertura de espaços para existência/sobrevivência, mas a um entendimento ético mais amplo do papel e da atuação do artista cênico nos modos de produção teatral dos grupos.

No que diz respeito à Cia. São Jorge de Variedades, o trabalho desenvolvido em *As bastianas*, aliado à experiência e à oportunidade dessa visão do trabalho teatral em relação à sociedade, trouxe uma revisão do percurso até então produzido pelo grupo, além de um fortalecimento do seu caráter experimental e político.

Este aspecto mais radical do grupo, que levou a companhia até mesmo ao questionamento concreto do conjunto das convenções que apoiam o espetáculo na forma [de] mercadoria, produziu um efeito por assim dizer, interno. Como costuma acontecer depois de experiências assim, a companhia entrou num processo igualmente radical de autoavaliação, cujo resultado foi a decisão de retornar o repertório desde o início e, à luz das novas conquistas práticas e teóricas, apresentá-los em conjunto. (COSTA; CARVALHO, 2008, p. 112)

Em 2007, a Cia. São Jorge de Variedades segue para sua atual sede, com endereço na Rua Lopes de Oliveira, e monta mais dois espetáculos: *O santo guerreiro e o herói desajustado* (2007) e *Quem não sabe mais quem é, o que é e onde está, precisa se mexer* (2009). É importante lembrar que a companhia é um dos grupos que obtiveram mais projetos contemplados pela LFT. E, com o novo quadro de políticas públicas, ela consegue não só manter suas experimentações, mas ampliar cada vez mais seu caráter, como é o caso do último espetáculo *Barafonda*.

Barafonda foi o resultado de dois projetos: *Ao coro retornarás*, contemplado pelo Programa Petrobras Cultural 2008/2009, na linha Produção e Difusão em Artes Cênicas e categoria Manutenção de Grupos e Companhias de Teatro³⁴; e *Barafonda*, contemplado pela LFT. Foram trabalhados a investigação das potencialidades do coro cênico e o olhar para a história do bairro Barra Funda, e o segundo projeto previa o espetáculo. Portanto, o apoio das políticas públicas voltadas para a cultura, que fomentaram a pesquisa que precedeu o produto final, foi fator crucial para o estabelecimento das características estéticas e formais encontradas no espetáculo.

Pode-se ressaltar como exemplo um momento do espetáculo em que, ao virar à Rua Lopes de Oliveira, percebe-se a configuração de dois coros que se colocam dialeticamente contrários: de um lado, o Coro de Trabalhadores, cujos integrantes carregam ovos, limpam as fachadas e calçadas, transportam um grande pedaço de carne para o açougue etc.; de outro, o Coro de Artistas, que experimentam “intervenções artísticas”, lembrando as raízes da

3. O principal objetivo desse processo seletivo é contemplar, pelo período de dois anos, companhias brasileiras dedicadas à produção cênica contemporânea, com foco na concepção de um projeto de investigação, elaboração crítica e linguagem estética que dialoguem com outras áreas artísticas e do conhecimento. (Cf. <<http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/14/531>>. Acesso em: 10 fev. 2014).

performance artística, surgida na década de 1960 no seio das artes plásticas, em uma busca de novas relações com o público e novos suportes artísticos.

Estabelece-se claramente, nesse momento, um embate entre os coros dos trabalhadores e dos artistas, o que nos leva a perceber a questão da inserção da arte na sociedade, nas relações precárias do trabalho e, conseqüentemente, no trabalhador. Isso nos remete a um diálogo com o real, estabelecendo uma conexão entre as questões levantadas no espetáculo e a condição desses artistas que compõem a obra e que diariamente enfrentam seu ofício:

Pensar o artista como trabalhador passa assim por entender sua condição de alguém que, pela produção estética, produz e reproduz também um modo de inserção produtiva que se complexifica por essa mistura de encolhimento de direitos, transitoriedades, gestão, trabalho associado e trabalho social. Essas dimensões podem nos conduzir a pensar outro lugar da produção, financiamento e gestão da arte e da cultura no mundo contemporâneo. (RIZEK, 2010, p. 33)

A discussão identifica não apenas o trabalho do artista como precário, mas versa sobre a precarização do trabalhador como um todo. Os coros de trabalhadores e artistas, disputando a rua e a atenção do público, nos mostram uma realidade: anônimos que diariamente trabalham nas ruas e nos estabelecimentos comerciais, cidadãos que buscam a sobrevivência, vivendo em subempregos, ou mesmo de biscates, lembrando tanto a referência histórica dos pobres e proletarizados que formaram o bairro entre os séculos XIX e XX, bem como o pouco avanço social dessa condição nos dias de hoje. Nesse sentido, artistas e trabalhadores, embora em possível disputa e questionamento da dignidade do lugar de cada um, representam a face de uma mesma moeda. Assim, os artistas, bem como *Barafonda*, não só se colocam ao lado dos trabalhadores, como reconhecem sua condição de artistas-trabalhadores, mantendo os olhos abertos ao entorno e, através da obra, impulsionando igualmente nosso olhar nessa direção.

Desta feita, ao olhar para a Cia. São Jorge de Variedades e para esses movimentos sociais e históricos, vê-se um grupo que nasce e amadurece seu trabalho dentro de um ambiente propício ao pensamento crítico, no que diz respeito tanto ao “fazer teatral” como ao “ser sujeito e ator” da história, por ser um ambiente ancorado por políticas públicas que concretamente articulam e

problematizam as relações entre modo de produção e produto artístico. Se por um lado a LFT não aparece como a solução para todas as questões relacionadas à produção cultural, por outro não deixa de ser um paradigma, e a cidade de São Paulo, um lugar de observação privilegiado para uma reflexão acerca do teatro contemporâneo, pensado e produzido no seio de nossa sociedade.

Toda a crítica e reflexão que envolveram o Arte Contra a Barbárie levaram o grupo a pensar muito além de um projeto estético isolado, e atentar para a responsabilidade da utilização do dinheiro público, uma vez que é essa uma das principais reivindicações; pensar em quais são os projetos e as ações que o grupo se propõe, almejando um contexto mais amplo que não apenas o desejo individual; e, talvez o mais importante e surpreendente, compreender que a experimentação estética, de linguagem – como visto sua própria gênese –, só se sustenta na precipitação das diversas forças socioeconômicas, em um trabalho efêmero que eclode dos diversos vetores representados neste texto, pelas convicções estéticas, culturais, de produção e de enquadramento às quais o trabalho está submetido.

Referências bibliográficas

- COSTA, I. C.; CARVALHO, D. **A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura**: os cinco primeiros anos da Lei de Fomento ao Teatro. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro, 2008.
- CIA. SÃO JORGE DE VARIEDADES. **Cia. São Jorge**. Disponível em: <<http://ciasaojorge.com/>>. Acesso em: 25 out. 2013.
- KLEIN, P. M. G. **Cia. São Jorge de Variedades: As bastianas**. 2010. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.
- PICON-VALLIN, B. A propósito do teatro de grupo: ensaio sobre os diferentes sentidos do conceito. In: SAADI, F.; GARCIA, S. **Próximo ato**: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- RIZEK, C. S. O artista: trabalhador e cidadão. In: GREINER, C.; ESPÍRITO SANTO, C., SOBRAL, S. (Orgs.). **Cartografia**: Rumos Itaú Cultural – Dança 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

Recebido em 15/03/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015