

*Teatro e movimentos sociais:  
diferentes compromissos com o  
“real” na cena brasileira*



*Merino no meio da rua. 2002.*

*Victor Hugo Adler Pereira*

Doutor em Letras Vernáculas/Literatura Brasileira. Pesquisador em Artes do CNPq. Professor dos cursos de Letras da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Autor, entre outros livros, de *A musa carrancuda: teatro e poder no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998. [vhap@uol.com.br](mailto:vhap@uol.com.br)

## Teatro e movimentos sociais: diferentes compromissos com o “real” na cena brasileira\*

*Victor Hugo Adler Pereira*

### RESUMO

O trabalho relaciona as transformações ocorridas nos movimentos sociais no Brasil e a produção artística comprometida com a representação das classes populares, priorizando as manifestações cênicas. Contrasta a agitação política e cultural ocorrida entre os anos 1964 e 1968, em que se destacaram manifestações artísticas de resistência ou protesto contra o regime instituído pelo golpe militar, com o movimento artístico e cultural que vem crescendo desde os anos 1990, em que a denúncia da exclusão social não implica contestação da lógica do mercado e se recuperam tradições e perspectivas do naturalismo no teatro, no romance e no cinema. Finalmente, discutem-se as repercussões de políticas de inclusão social baseadas na visibilidade dos movimentos sociais e na produção cultural.

**PALAVRAS-CHAVE:** movimentos sociais; teatro e política; naturalismo contemporâneo.

### ABSTRACT

*This work relates social movements in Brazil to the cultural production engaged with the representation of the poor classes, focusing mainly scenical manifestations. It contrasts the artistic production between the years 1964 and 1968, when artists tried to resist or protest against the military regime (denouncing its relationship to external contradictions of capitalism) with the cultural trend revealed from the 90's on, in which the use of art as a means of fighting against social inequalities doesn't necessarily match with a refusal of capitalism or cultural industry. In this recent theatrical, movie and literary production some traditions of naturalism esthetic have been recreated. They will be discussed and related to some current political practices, which privilege responses to the invisibility of the subaltern groups as a solution to their social exclusion.*

**KEYWORDS:** social movements; theater and politics; contemporary naturalism.



*O problema com a ‘paixão pelo Real’ do século XX não é o fato de ser uma ‘paixão pelo Real’, mas sim o fato de ser uma paixão falsa em que a implacável busca do Real que há por trás das aparências é o estratagema definitivo para evitar o confronto com ele (...).<sup>1</sup>*

Uma tendência ou gênero bastante expressivo da produção cultural urbana, no Brasil, “retrata” ou “serve de veículo” para exprimir as condições de vida da população marginalizada, não somente vivendo nas ruas, mas também nas áreas consideradas periféricas aos grandes centros urbanos por serem destinadas aos trabalhadores pobres e aos desempregados. No caso da literatura, o crescimento da produção relacionada aos marginalizados gerou não uma “outra literatura”, no entender de Maurício Tor-

\* Este trabalho baseia-se na pesquisa *Teatro e movimentos sociais* financiada pelo CNPq.

<sup>1</sup> ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!* São Paulo: Boitempo, 2003, p. 39.

res — que à frente da Editora Casa Amarela vem editando escritores oriundos das camadas populares —, mas um outro movimento literário, *marcado não só pelo perfil do escritor, mas [por] uma preocupação temática e uma linguagem e estruturação próprias para contar seu mundo e, assim, gerador de um novo cânone para toda a Literatura. (...) Isto sim, verdadeira inclusão.*<sup>2</sup>

Esse tipo de comentário aponta para o papel central que a proposta de “inclusão” tem no Brasil contemporâneo junto ao apelo à construção da “cidadania”. Estes termos funcionam como justificativa ou horizonte a ser buscado, quando se propõe a luta por melhores condições de vida entre as populações marginalizadas ou a organização de trabalhos socioeducativos, freqüentemente em torno de atividades culturais, esportivas ou artísticas. Um dos problemas que se coloca, desde o início, nessas formulações é a gama de sentidos que se incorporam aos termos “inclusão” e “cidadania”.

Pretendo examinar, neste trabalho, algumas relações observadas entre as manifestações culturais comprometidas, de algum modo, com a crítica ou intervenção social e as tendências dominantes no movimento social no Brasil, confrontando dois momentos: o período entre o golpe militar de 1964 e a decretação do Ato Institucional nº 5 em 1968<sup>3</sup>, por um lado, e um período menos rigorosamente delimitado do início dos anos 1990 até a atualidade. O recorte temporal prioriza dois momentos de mobilização popular em que eclodiram manifestações culturais que se apresentaram como veículo das insatisfações e das reivindicações dos setores oprimidos ou marginalizados da população. Com base nesse recorte, será realizado o paralelo entre o panorama político e cultural da década de 1960, enfatizando suas relações com o teatro político da época, e algumas experiências que propõem um novo tipo de intervenção social através das artes cênicas, surgidas em favelas do Rio de Janeiro nos anos 1990.<sup>4</sup>

Procurei caracterizar as particularidades que cercam a produção cultural contemporânea que elege como tema ou incorpora na própria linguagem artística a consciência quanto aos meandros da exclusão social ou da *integração perversa* — conforme Manuel Castells<sup>5</sup> e Alba Zaluar<sup>6</sup> —, enfatizando os aspectos em que se distancia da cultura engajada dos anos 1960.

Localizando nos anos de 1990 o início de uma etapa diferenciada no campo das lutas sociais no Brasil, Maria da Glória Gohn chama a atenção para alguns traços característicos dos “novos movimentos sociais” que surgiram ou se consolidaram naquela década:

*Cumprer destacar que parte das ações que têm mobilizado grandes coletivos de pessoas, nos anos 90, surge antes de um chamamento à consciência individual do que à consciência coletiva. Estão centradas em valores baseados mais na solidariedade humana e pouco alicerçadas em projetos político-partidários, como nos anos 80, ainda que a questão da solidariedade seja também, por si só, um projeto político. Outra diferença usualmente observada nas ações coletivas dos anos 90 é que se apresentam mais como “Campanhas” do que como movimentos sociais.*<sup>7</sup>

Ela aponta, então, algumas características das lutas sociais nos anos 90: *o fortalecimento das redes e estruturas nacionais de movimentos sociais, coordenadas por ONGs ou a criação de estruturas macrocentralizadoras de vários movimentos sociais e o surgimento e/ou desenvolvimento de movimentos internacionais.* A multiplicação de redes de organizações não-governamentais, ca-

<sup>2</sup> TORRES, Maurício. Levantes bárbaros. In: HOLLANDA, He-loísa Buarque. *Cultura e desenvolvimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004, p. 130.

<sup>3</sup> O ator Paulo José, em entrevista recente, declara: *A revolução mesmo só aconteceu em 68. Ao contrário, o golpe de 64 deu uma energia extraordinária para todo mundo. A reação aos militares deu uma vitalidade ao país. Vejam a quantidade de coisas que se fez entre 64 e 68! Havia uma urgência em responder, havia a explosão dos anos 60. As coisas não podiam ficar assim. O ator é uma pessoa pública, está no alto de um púlpito, que é o palco, e não pode deixar de falar do que está acontecendo. As peças de teatro passaram a ser de emergência. A Feira Paulista de Opinião, organizada pelo Boal, tinha peças curtas relacionadas ao golpe militar: aí em 68, com o AI-5, censuraram as liberdades democráticas.* JOSÉ, Paulo. Entrevista: memórias substantivas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 set. 2005, Caderno B, p. 7.

<sup>4</sup> Quando terminava este artigo, me dei conta de que, para discutir o problema do teatro em comunidades faveladas, parti de um mesmo referencial que o adotado pela pesquisadora em música Santuza Cambraia Naves, no texto “*Eu quero frátria*”: a comunidade do rap, publicado em *ArtCultura*, n. 9, Uberlândia, jul.-dez. 2004. Discutem-se, em ambos os trabalhos, as transformações ocorridas em manifestações culturais que se propõem à intervenção social, a partir da mudança de referências nos movimentos sociais. No entanto, a diferença de perspectiva no exame das iniciativas no campo do teatro levou-me a considerar aspectos diferentes do problema e a conclusões diferentes da pesquisadora.

<sup>5</sup> CASTELLS, Manuel. *Fim de milênio*, v. 3: A era da informação: economia, sociedade e cultura. São Paulo: Paz e Terra, 1999, p. 99.

<sup>6</sup> ZALUAR, Alba. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 2004.

<sup>7</sup> GOHN, Maria da Glória. *Teorias dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Loyola, 1997, p. 306.

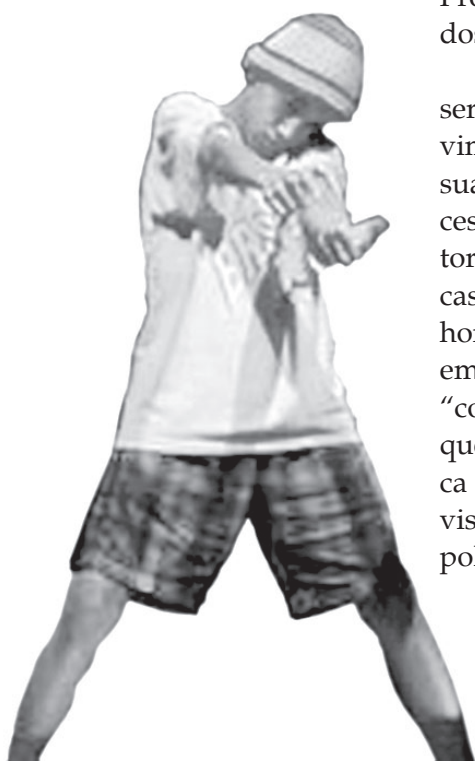
<sup>8</sup> *Idem, ibidem*, p. 310.

racterística da expansão desses “novos movimentos sociais”, sugere um comprometimento com as políticas neoliberais: as ONGs passaram a prestar à população pobre serviços substitutivos daqueles que eram considerados obrigatórios num Estado moderno e que, nas últimas décadas, vêm-se tornando cada vez mais deficitários, em vista do modelo neoliberal de “Estado mínimo”.

*O crescimento das ONGs e as políticas de parcerias implementadas pelo poder público, principalmente no âmbito do poder local (...) são faces complementares das novas ênfases das políticas sociais contemporâneas, particularmente nos países industrializados do Terceiro Mundo. Trata-se de novas orientações voltadas para a desregulamentação do papel do Estado na economia, e na sociedade como um todo, transferindo responsabilidades do Estado para as “comunidades” organizadas com a intermediação das ONGs, em trabalhos de parceria entre o público e o estatal e o público não-estatal e, às vezes, também com a iniciativa privada.<sup>8</sup>*

Um dado relevante para a compreensão dos desdobramentos deste problema é fornecido pela responsável pelo programa Alfabetização Solidária, em entrevista à rádio *Bandnews-Fluminense FM*. No dia 3 de agosto de 2005, Regina Esteves de Siqueira relatava que no Brasil há 16 milhões de analfabetos e 30 milhões de jovens em idade escolar que não estão matriculados para completar o ensino fundamental e, portanto, são considerados analfabetos funcionais. A professora fornecia esses dados, conclamando a sociedade civil à colaboração com donativos em parcelas correspondentes ao custo da alfabetização de um indivíduo. Por um lado, esse é um exemplo bastante elucidativo da gravidade da situação do ensino no país, em que o mero acesso à escola não é garantido, muito menos a sua qualidade traduzida em itens como sua adequação a culturas locais, atendimento às necessidades do mercado de trabalho ou preparação do educando para a participação crítica no corpo social. Por outro lado, a iniciativa implementada para o enfrentamento do problema, no Brasil, implica a adoção de medidas coerentes com as premissas contemporâneas do Estado mínimo neoliberal, um problema que evidencia a permanência no país de problemas herdados de sua formação histórica escravocrata e colonial. Problemas que, já há muito tempo, supõem-se ultrapassados pelos Estados que promovem a internacionalização das políticas neoliberais.

Além disso, desde o governo de Fernando Henrique Cardoso, observa-se uma tendência à desvinculação das lideranças dos principais movimentos sociais das bases que os legitimaram e em que se enraizavam suas propostas. Essa desvinculação é motivada, principalmente, pelo processo de cooptação que parece ter atingido muitas dessas lideranças, ao se tornarem coordenadores ou colaboradores diretos na elaboração de políticas públicas dirigidas a setores específicos — às mulheres, aos negros, aos homossexuais. Tal tendência se acompanha da mudança do eixo das lutas em alguns movimentos sociais: transitando de trabalhos centrados na “conscientização” das bases sobre as formas particulares de opressão a que estavam sujeitas e da mobilização para ações concretas na cena pública para a articulação política no âmbito do Parlamento e do Executivo, visando garantir o reconhecimento legal de direitos e implementação de políticas públicas mais favoráveis a cada um desses segmentos.





Instituem-se também parcerias entre os movimentos sociais e o Estado no atendimento a problemas mais urgentes que, em alguns casos, apresentam resultados positivos, como foi o caso no programa de combate à aids. Parece consensual que, no Brasil, o programa nacional instituído pelo Ministério da Saúde organizou-se de um modo bastante eficiente, tendo em conta dificuldades em outras partes do mundo. A incorporação da experiência e das propostas dos movimentos de defesa dos direitos dos homossexuais parece ter contribuído muito nesse sentido. Essa parceria entre o Estado e organizações da sociedade civil tornou possível, por exemplo, enfrentar setores conservadores poderosos, como a Igreja Católica, na proposição de medidas de prevenção à doença.

Se a mobilização social tende a ser absorvida num mecanismo de parceria pública-privada, no momento atual, e o patrocínio das ONGs serve como intermediário nesse processo, esse modelo funciona também para possibilitar uma vertente da produção cultural na atualidade, especialmente destacada na área das artes cênicas, e certamente interfere em suas características particulares.

Procurarei caracterizar, portanto, os pontos de contato e os contrastes dessa produção com aquela que se destacou nos anos 1960, levando em conta os mecanismos de financiamento e legitimação que garantem a sua continuidade e as faixas de público a que se destina.

## Teatro e política nos anos sessenta

A censura não teve apenas o efeito de impedir a circulação e o acesso ou, ainda, de inibir a criação de bens culturais no período que vai do golpe militar até a decretação do Ato Institucional nº 5. Uma avaliação mais distanciada de sua repercussão sobre a cultura, logo após o golpe, leva-nos a observar os efeitos indesejados para o regime, definindo um tipo de produção cultural que passava a funcionar como afirmação ritual da liberdade de expressão, mesmo para aqueles setores do público que, sem profunda consciência política, repudiavam a truculência dos governos militares.

Esse fenômeno era fruto do movimento ascensional da mobilização das classes médias, depois do golpe militar de 1964, e que culminou na decretação do Ato Institucional nº 5. Estimulou grupos como o Arena ou o Oficina, que faziam um teatro para platéias de classe média, a tomar posições políticas mais claras sobre os problemas brasileiros diante do amordaçamento a que tinham sido submetidos tanto os operários como os lavradores desde o golpe. E o papel do teatro como instrumento de agitação política não pode ser subestimado na radicalização da censura e na decretação do AI 5 em dezembro de 1968. Espetáculos como *Roda-viva* ou *O rei da vela* foram encarados como provocação pela direita institucionalizada nos aparelhos de Estado ou por grupos paramilitares, porque representavam a radicalização (levada ao paroxismo carnavalesco) das propostas ideológicas e estéticas de peças como *Eles não usam black-tie* ou dos musicais “engajados” do Teatro de Arena.

Durante os anos seguintes à sua cassação pelo regime militar, a experiência sistemática em núcleos do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) continuou a influir nas propostas estéticas e nos debates artísticos. Ela motivou, por exemplo, a polarização

<sup>9</sup> PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global Editora, 1989.

<sup>10</sup> ESTEVAM, Carlos *apud* PEIXOTO, Fernando, *op. cit.*, p. 17.

<sup>11</sup> *Idem, ibidem*.

<sup>12</sup> Cf. BENOÎT, Denis. *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*. Paris: Éditions du Seuil, 2000, p. 25.

dos artistas que se engajavam nesse movimento de resistência, de “conscientização” e de mobilização política das platéias para uma tomada de posição entre duas propostas afinadas com a idéia de “arte revolucionária”: uma delas, vinculada às vanguardas, implicava subverter também as convenções de linguagem; a outra, aproximava-se do “realismo socialista”, vinculava-se às perspectivas de esquerda próximas às orientações do Partido Comunista e propunha a atitude didática diante do espectador, realizando o resgate das “raízes populares”. Essa polêmica refletiu-se, no campo da produção musical, nas reações contra a introdução da guitarra elétrica nos arranjos de MPB, especialmente durante as apresentações de festivais da canção, e se tornou crucial no surgimento do movimento tropicalista.

A perspectiva do CPC baseava-se na dicotomia entre forma e conteúdo, com a prevalência absoluta do segundo como obrigação da “arte revolucionária”, o que não considerava as contribuições críticas de estudos de estética marxista mais sofisticados, como os de Georg Lukács, e ocasionava muitos mal-entendidos e conflitos. A propósito destes, Fernando Peixoto, em estudo introdutório à dramaturgia do CPC<sup>9</sup>, cita balanço crítico, realizado em 1978, de um dos mais destacados responsáveis pela elaboração teórica neste movimento, Carlos Estevam:

*Não havia exigências em termos de criação estética, e a filosofia dominante no CPC era essa: a forma não interessava como expressão do artista. O que interessava era o conteúdo e a forma enquanto comunicação com o público, com o nosso público.*<sup>10</sup>

Estevam narra, em seguida, o conflito dos artistas do CPC ao constatarem, em apresentação no Largo do Machado, no Rio de Janeiro, que um grupo de artistas populares, tocando sanfona, pandeiro e sem o poderoso equipamento de luz utilizado pelo grupo politizado, conseguira atrair um público mais numeroso e interessado. Situa os conflitos surgidos na avaliação dessa experiência entre os integrantes do CPC como ponto de partida para uma nova atitude diante das manifestações culturais que produziam: *foi daí que surgiu esta concepção do CPC de que deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo ideológico possível. Isso deixava o pessoal que era artista com mágoa.*<sup>11</sup>

Fica clara, a partir do depoimento de Estevam, a dificuldade em se considerar a especificidade da arte, o que acabava dividindo as posições entre os militantes e o *pessoal que era artista*. Chama a atenção, como provável ironia ou como testemunho da rudeza da discussão na época, o trecho em que alega terem concluído que *deveríamos usar as formas populares e recheá-las com o melhor conteúdo possível*. E ele acrescenta, ainda, que Glauber Rocha nunca aderira ao trabalho com o CPC por divergir dessas perspectivas, embora sua mulher, Helena Ignez, tivesse trabalhado em várias peças do CPC.

Além da discussão sobre a prevalência da forma ou do conteúdo, para compreender os conflitos e as tomadas de posição em vários setores da produção artística brasileira naquele período é necessário considerar as conseqüências, no Brasil, da polarização entre “arte engajada” e “arte de vanguarda”.<sup>12</sup> Essa dicotomia se colocou historicamente na Europa a partir do reconhecimento da autonomização do campo de produção artística

que se veio desenvolvendo cada vez mais radicalmente desde meados do século XIX e, como contrapartida, de uma contracorrente que procurava afirmar a necessidade de considerar a arte um instrumento para promover uma causa e colaborar para a transformação das condições concretas de vida na sociedade.

Na conjuntura política brasileira de meados dos anos sessenta, correntes ideológicas modernizadoras, mais à direita ou à esquerda, acompanhavam transformações concretas econômicas e sociais levadas a efeito através de políticas desenvolvimentistas. Contrastavam com setores tradicionalistas, que cultivavam valores patriarcais e religiosos muito arraigados e soldavam uma aliança de forças políticas conservadoras, como a União Democrática Nacional (UDN) grandes contingentes das Forças Armadas e lideranças da Igreja Católica. O teatro da época vai levar à cena e às vezes ironizar até o grotesco, não somente as estratégias para se perpetuar no poder, mas também os diversos gêneros de medo que inquietavam esses setores da sociedade diante da conjuntura política: os dos grandes proprietários rurais de que se concretizasse a reforma agrária; os de setores tradicionalistas da classe média urbana de perder as conquistas econômicas recentes na história do país, diante da possibilidade de uma revolução socialista; e os de parte influente do clero católico e das Forças Armadas, pela suspeita de que a luta pela implantação do “comunismo ateu” estivesse ganhando força, principalmente pela adesão da juventude de classe média, o que se agravava pelos sintomas flagrantes da diluição dos valores morais.

Nesse contexto, a arte se assumia como totalmente politizada, mesmo porque, quando se pretendia uma isenção ou autonomia artística, essa também era considerada uma tomada de posição política, diretamente relacionada com uma atitude conivente com a ditadura e seus abusos. A análise da produção artística marcada por essa crise conjuntural do país tem sido acompanhada da crítica das diferentes posições de seus principais protagonistas. Ao longo dos anos setenta, realizou-se, por exemplo, a denúncia ao autoritarismo dos intelectuais de esquerda, criando-se o rótulo “patrulhas ideológicas” para caracterizá-lo.<sup>13</sup> Também surgiram trabalhos e depoimentos fazendo autocrítica diante da ingenuidade ou da pressa com que foram tratadas questões da cultura e da arte, sem atentar devidamente às especificidades que as cercam. Um dos aspectos criticados era a formação de um público consumidor do que se pretendia “arte engajada”. Como apontou Heloísa Buarque de Hollanda, esse fenômeno caracterizava a tendência da cultura “revolucionária” em ser absorvida pelo sistema, integrando-se aos esquemas de produção e consumo e se tornando mero entretenimento.<sup>14</sup>

Numa outra direção, a pesquisadora Iná Camargo Costa procura resgatar a importância de uma linhagem de teatro épico na dramaturgia dos anos sessenta e elege como referência central, pelo caráter inaugural dessa tendência, a peça *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri.<sup>15</sup> Contrastando com essa linhagem, situa o grupo Oficina, dirigido por José Celso Martinez Correa. Assumindo a linha de reação crítica às posições políticas reformistas influentes na esquerda da época, o diretor José Celso propunha-se a agredir a classe média, retirá-la do comodismo e de sua cumplicidade com a ditadura que ajudou a instaurar no país. Declarava, em entrevista a Tite de Lemos, publicada originalmente na *Revista Civili-*

<sup>13</sup> Em entrevista concedida em 01/01/80, Glauber Rocha faz um histórico e uma interpretação da polémica sobre as patrulhas ideológicas, gerada por Cacá Diegues e fomentada por Caetano Veloso, segundo ele, *sem a menor compreensão do processo político*. Ver GASPARI, Helio, HOLLANDA, Heloísa Buarque de e VENTURA, Zuenir. *Cultura em trânsito: da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 156.

<sup>14</sup> Ver HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 31.

<sup>15</sup> Ver COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

<sup>16</sup> CELSO, José *apud* COSTA, Iná Camargo, *op. cit.*, p. 185.

<sup>17</sup> SCHWARZ, Roberto *apud* COSTA, Iná Camargo, *op. cit.*, p. 184.

<sup>18</sup> COSTA, Iná Camargo, *op. cit.*, p. 187.

zação Brasileira em 1968:

*Hoje eu não acredito mais na eficácia do teatro racionalista. Nem muito menos do teatro da crueldade, que na realidade não passa de um teatro de costumes. (...) Para um público mais ou menos heterogêneo que não reagirá como classe, mas sim como indivíduo, a única possibilidade é o teatro da crueldade brasileira — do absurdo brasileiro — teatro anárquico, cruel, grosso como a grossura da apatia em que vivemos. (...) Cada vez mais essa classe média que devora sabonetes e novelas estará mais petrificada e no teatro ela tem que reagir, na base da porrada.<sup>16</sup>*

A estética da agressão mereceu, ainda, críticas de Roberto Schwarz, pelas contradições em sua alegada proposta de mobilização do espectador:

*o espectador é tocado para que mostre seu medo e não seu desejo. É fixada a sua fraqueza, e não o seu impulso. Se acaso não ficar intimidado e tocar uma atriz, por sua vez, causa desarranjo na cena, que não está preparada para isso.<sup>17</sup>*

A avaliação conclusiva de Iná Camargo quanto à trajetória do grupo Oficina e de José Celso Martinez, nos anos sessenta, é de que se criaram compromissos estéticos e ideológicos semelhantes ao que outros críticos, como Heloísa Buarque de Hollanda, apontaram quanto ao conjunto da produção identificada como arte de esquerda:

*Olhares um pouco mais perspicazes percebiam, entretanto, que a guinada vanguardista (iniciada timidamente em 1966, oficializada pelo Oficina em 1967 e consolidada por José Celso em 1968 com Roda-viva), na verdade reinstalava a cena brasileira no descampado da ideologia burguesa e, inventando e explorando jogos apropriados ao terreno, tinha como efeito tornar habitável, nauseabundo e divertido o espaço do niilismo de após-64.<sup>18</sup>*

Acima dessas divergências quanto aos rumos de cada experiência teatral e aos seus compromissos políticos, as avaliações sobre o teatro nos anos sessenta coincidem ao reconhecer as contradições que apresentavam tanto a proposta de estabelecer uma aliança com a classe média mais informada como aquelas que abraçavam a missão de conscientizar as classes populares. Coincidem também pela denúncia do beco sem saída do teatro de agressão às platéias burguesas. Contrastam essas avaliações com as que recebeu a música popular dos anos sessenta. Esta se desenvolveu em diferentes vertentes estéticas igualmente comprometidas com diferentes tendências políticas, mas que permaneceram no mercado e renovaram seu apelo junto a ampliadas e diversificadas parcelas de público. Nas décadas seguintes, as divergências de fundo político que acompanhavam cada uma dessas vertentes — entre elas, a mais polêmica, o Tropicalismo — embaralharam-se, tornando difícil ou pouco pertinente a distinção dos compromissos de origem. Talvez tenha colaborado para esse apagamento o fato de que a produção musical surgida naquele período mereceu uma avaliação mais positiva do que o teatro quanto a critérios mais estritamente estéticos.





## Política ou “atitude” em cena?

No recente ressurgimento de uma produção cultural e artística preocupada com a questão social manifesta-se, tanto entre os criadores como na recepção crítica, o desconhecimento ou o esquecimento das experiências dos anos 1960. Essa perda de referências fica mais evidente no modo com que se repetem “cacoetes” e se retomam ingenuidades que já provocaram autocríticas e reavaliações desde fins daquela década. Incorre-se em alguns problemas já denunciados, curiosamente com o apoio, e até mesmo a aclamação, dos mesmos críticos que vez por outra remexem o baú dos anos sessenta para coletar exemplos dos equívocos daquela época.

Na discussão desse problema, devemos atentar para o fato de que a retomada da utilização da arte e da cultura como instrumento de denúncia e crítica não pode ser reduzida a um movimento setorizado — por exemplo, a um “movimento literário”. Constitui-se novamente em um movimento artístico-cultural mais amplo, articulado a perspectivas de intervenção social diversas das que nortearam a arte e a cultura dos anos 1960. Entre estas transformações atuais, o desenvolvimento de vários tipos de redes, com o trânsito dos sujeitos envolvidos em diferentes tarefas da produção e em setores diversos, como também a fusão de linguagens expressivas (o teatro com a dança; a performance teatral no espetáculo musical; o cinema com a música — nos videoclips; o cinema incorporando o trabalho de escritores como roteiristas e atores dos grupos teatrais de periferia ou comunidades faveladas).

O trânsito de criadores e de linguagens possibilita reforçar ou intensificar efeitos dos produtos estéticos e culturais. Um exemplo disso é o caráter performático assumido pela música popular nos últimos decênios como elemento interativo, provocando a adesão da platéia a uma certa plataforma crítica e uma tomada de posição (daí a recorrência da palavra “atitude”), e algumas vezes produzindo efeitos de impacto capazes de repercutir na mídia. Lembrem-se, nesse sentido, os espetáculos e vídeos do conjunto musical Afroreggae e o episódio envolvendo o porte de um revólver em cena pelo cantor MVBill.

No campo mais específico da performance de teatro e dança, o trabalho de alguns grupos vem tendo especial destaque. Entre eles, destacam-se o Nós do Morro, idealizado pelo jornalista e ator Guti Fraga e sediado na favela do Vidigal, a Companhia Étnica de Dança e Teatro, criada pela atriz e coreógrafa Carmen Luz, e o Corpo de Dança da Maré, criado pelo coreógrafo Ivaldo Bertazzo. Passo a comentar a trajetória desses grupos.

Baseado em iniciativas de mobilização da população da favela do Vidigal e adjacências, promovidas por Guti Fraga, o primeiro espetáculo do grupo Nós do Morro foi *Encontros*, em 1988, que focalizava a vida cotidiana das pessoas dentro da comunidade. Ele salienta:

*e quando a gente começou com o projeto era trabalhar assim: intercalar textos que falassem coloquialmente sobre algum assunto da comunidade, intercalando-os com os clássicos da literatura brasileira.<sup>19</sup>*

Nesse período de atuação exclusiva junto à comunidade, o grupo participou da organização de uma espécie de programa de auditório, cha-

<sup>19</sup> Entrevista concedida ao grupo de pesquisas em teatro que coordeno no Instituto de Letras da UERJ, nov. 2001.

<sup>20</sup> Entrevista ao mesmo grupo de pesquisas realizada no Teatro do Centro Cultural Banco do Brasil, antes de uma representação de *Sonhos de uma noite de verão*, em 2004.

mado *Show das sete*, realizado todos os sábados, apresentando *sketches* e encenações de diferentes gêneros do Nós do Morro, de outros conjuntos do Vidigal e de outras comunidades vizinhas. Esta espécie de espetáculo de variedades ou programa de auditório contava com intensa participação da numerosa platéia.

O grupo Nós do Morro tornou-se conhecido junto a um público mais amplo do Rio de Janeiro ao apresentar, em 1998, na Casa de Cultura Laura Alvim, os espetáculos *É proibido brincar*, *Machadiando* e *Abalou!* — estes dois últimos, respectivamente, uma adaptação teatral de textos de Machado de Assis e um musical *funk*. *Machadiando* compunha-se de três textos de Machado de Assis: *Lição de botânica*, *Hoje avental*, *amanhã luva* e *Antes da missa*. O musical *Abalou!* teve seis indicações para o Prêmio Coca-Cola de teatro.

Nessa primeira apresentação em um espaço externo ao morro do Vidigal, revelava-se a orientação mantida, pelo menos até recentemente, no trabalho do grupo: a de alternar os espetáculos vinculados a tradições da cultura canônica com criações originadas na vida e nos interesses específicos da comunidade favelada. A temporada na Casa de Cultura Lauro Alvim proporcionou o acesso de um público mais diversificado do que a platéia formada basicamente pelos moradores que acompanhavam o crescimento e a transformação do grupo de teatro há mais de dez anos.

Em 2001, o grupo contava com o patrocínio da Petrobrás e também das secretarias municipal e estadual de Cultura do Rio de Janeiro. Desde então, tem tido boa repercussão na crítica e atraído um público bastante numeroso em algumas de suas produções, como o musical *Noites do Vidigal*, a peça *Burro sem rabo*, apresentados no Teatro Maria Clara Machado, do Planetário da Gávea, e também a montagem de *Sonho de uma noite de verão*, no Centro Cultural Banco do Brasil. Os atores do grupo vêm atuando, com frequência, na televisão, tendo destaque em seriados como *Cidade dos homens*, e em filmes de sucesso como *Orfeu*, do cineasta Cacá Diegues, e *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

No entanto, como os jovens atores relataram em depoimento recente<sup>20</sup>, continuam a lhes ser reservados papéis de bandidos ou jovens de comunidades marginalizadas socialmente. E, além do mais, colocam-se muitas dificuldades para os que pleiteiam ingressar na universidade, principalmente devido às deficiências de formação escolar — devido a terem freqüentado colégios públicos desorganizados. Os jovens acabam conseguindo emprego, principalmente, no próprio grupo, como educadores, ou como multiplicadores, em outras comunidades, do trabalho inicial de Guti Fraga.

Um outro grupo que conseguiu criar um público cativo e reconhecimento na classe artística é a Companhia Étnica de Dança e Teatro, dirigida pela coreógrafa e atriz Carmem Luz. O espetáculo *Cobertores*, apresentado em 2001 no Teatro Cacilda Becker, foi uma das produções mais destacadas do grupo, baseando-se em cenas das ruas de grandes cidades brasileiras: a solidão, o abandono, os medos, perigos concretos e os sonhos das crianças que vivem nelas. Os espetáculos seguintes, como *Clip-se* (2003) e *Enter* (2004), na mesma linha temática, desenvolveram uma linguagem coreográfica cada vez mais radical e próxima de algumas vertentes estéticas de vanguarda. Por exemplo, neste último, ao utilizar recursos audiovisuais intercalados à performance dos bailarinos-atores e, em outras

performances, ao explorar espaços não convencionais como o parque do Museu da República ou a Praia do Diabo em Ipanema.

Também esse grupo conta com o patrocínio da Petrobrás, que aponta para uma tendência mais ampla de concessão de apoio dessa empresa a trabalhos ligados a projetos sociais ou que apresentem alternativas renovadoras no campo da cultura. Nessa experiência que já alcançou dez anos, as crianças e os jovens do morro do Andaraí têm convivido com colaboradores do meio universitário e alguns coreógrafos estrangeiros, convidados especialmente graças à parceria com o Instituto Goethe no projeto Cultura na Favela.<sup>21</sup>

Junto aos integrantes da Companhia Étnica de Dança e Teatro, encontramos problemas análogos aos observados no grupo Nós do Morro, como a escolarização deficiente para fazer face às exigências do vestibular e a falta de tempo para se comprometer com os cursos preparatórios para esse exame. Embora os compromissos da Companhia dificultem a dedicação de seus integrantes aos estudos, esta somente pode sobreviver atendendo às demandas dos patrocinadores. Como acontece no grupo Nós do Morro, muitos integrantes da Cia. Étnica que vão completando o ensino médio e são alçados à companhia principal acabam se tornando professores das novas turmas ou multiplicadores do projeto, mas continuam tendo dificuldades para se inserir no mercado profissional.

Outro grupo que desenvolveu experiências semelhantes às citadas acima foi o Corpo de Dança da Maré, criado por Ivaldo Bertazzo, estudioso de dança e de expressão corporal. Profissional bem-sucedido junto a setores abastados da sociedade paulistana e carioca, criou em 1975 a Escola de Reeducação do Movimento.

*De 1976 a 1992, ele criaria 24 espetáculos, em que dois planos — um da arte mais sofisticada, com bailarinos profissionais, aparato cênico etc.; outro, da “dança-cidadania”, com não-profissionais e espírito de mutirão — se alternam e/ou se cruzam, para compor, aos poucos, uma linguagem própria e inconfundível. Se, no início, a liberação estava no foco do movimento, como resposta à repressão da ditadura, nos anos 80, época da redemocratização, a organização coletiva se fazia mais urgente. (...) Foi a partir de 1996, com o espetáculo Cidadão Corpo, que ele passou a trabalhar questões da atualidade cultural e social brasileira, numa série de criações marcantes. A “identidade brasileira do movimento” torna-se um grande tema subjacente aos outros, revelando o quanto o corpo está ligado à questão da cidadania.<sup>22</sup>*

A referência à “questão da cidadania”, nesse currículo de divulgação pública, aproxima o trabalho de Ivaldo Bertazzo de algumas outras iniciativas de atuação socioeducativa junto a jovens de comunidades de baixa renda no país. O enfoque por ele adotado tingeu-se de uma coloração muito particular, em relação ao conjunto das iniciativas atuais no campo da dança e do teatro, ao privilegiar uma reeducação corporal como veículo de integração das crianças e jovens da comunidade.

São significativos os tópicos enfatizados pelo próprio educador em avaliação positiva que faz do trabalho com experimentação da coordenação motora que realizou durante três anos junto ao CEASM – Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré:

<sup>21</sup> Realizei no campus da UERJ, durante o ano de 2004 e o primeiro semestre de 2005, atividades de extensão com alguns jovens da Companhia Étnica de Dança e Teatro. Estas atividades, com a participação dos bolsistas do Programa de Estímulo à Leitura LerUERJ, eram organizadas com a finalidade de desenvolver a compreensão de textos escritos e em diferentes linguagens, e a expressão verbal e escrita dos integrantes da Companhia de Étnica de Dança e Teatro. Visei, com isso, além de trabalhar com as dificuldades e bloqueios daqueles jovens, enfrentar alguns empecilhos que impediam seu acesso às universidades públicas através do vestibular. Esse trabalho foi realizado paralelamente à pesquisa que vem sendo desenvolvida há aproximadamente seis anos com experiências socioeducativas através do teatro com jovens e crianças de favelas do Rio de Janeiro.

<sup>22</sup> Currículo elaborado por Inês Bogéa e disponível no endereço: <[http://www.ivaldobertazzo.com.br/ivaldo\\_bertazzo/curriculo.asp](http://www.ivaldobertazzo.com.br/ivaldo_bertazzo/curriculo.asp)>.

*Praticamente todos esses adolescentes conseguiram redirecionar seus hábitos de hiper-atividade, que os distanciava da interiorização e das atitudes de concentração necessária à absorção do aprendizado. (...) Após três anos, observamos sua reação mais pronta e alerta às atividades propostas. Foi exigida deles uma enorme capacidade de raciocínio motor para dançar e subdividir, com muita complexidade, ritmos e pulsações. Estou certo de que essa experiência tem sido de enorme valor para sua diferenciação e personalização. Também estou seguro de que foram imensos os progressos que obtiveram em sua prontidão e capacidade de concentração, a serem transferidos para suas futuras atividades profissionais. Espero também que tenham adquirido o hábito de transformar seus impulsos e façam dos sentimentos de respeito comum que exercitam nesse momento uma constante para toda a vida.*<sup>23</sup>

Este trecho retirado de um livro publicado por Bertazzo e outros intelectuais e artistas comprometidos com o projeto social na favela, como divulgação do espetáculo *Dança das marés*, ressalta a proposta de conseguir uma espécie de equilíbrio dos jovens atendidos pelo projeto social que facilite sua inserção e ajustamento ao mercado de trabalho e um melhor convívio social.

O trabalho de Bertazzo junto ao CEASM no complexo de favelas da Maré, de março de 2000 até 2002, redundou em três espetáculos: *Mãe gentil* (2000), *Folias Guanabaras* (2001) e *Dança das marés* (2002). A concepção estética desses espetáculos mesclava as convenções de grandes espetáculos musicais com a presença dos adolescentes da comunidade. Estes participavam muito mais na qualidade de figurantes dos espetáculos, cuja estética parecia estranha a seus gostos ou referências culturais — apesar de, por exemplo, em *Dança das marés*, haver a interposição de cenas de testemunho sobre a vida cotidiana da favela.

A ação de Bertazzo também foi apoiada pela Petrobrás e ainda pelo Sesc Rio de Janeiro e São Paulo e pela Comunidade Solidária. Desde 2003, o coreógrafo trabalha em São Paulo no projeto *Dança Comunidade*, dando continuidade a trabalhos junto a comunidades carentes e a arte-educadores. Segundo se afirma em seu currículo, *a proposta, como sempre, é de conhecimento do corpo e de suas relações com o corpo maior da sociedade*. Parece-me pertinente citar o currículo de atividades diárias, desenvolvidas de quatro a seis horas pelos integrantes de seu grupo de teatro: cursos de reeducação do movimento e coordenação motora, complementados por aulas de canto, percussão, ritmo, origami, lingüística e dança.

Os três trabalhos em torno de atividades cênicas enfocados acima são identificados publicamente pela figura de seus idealizadores e originam-se em suas avaliações pessoais sobre os problemas urbanos brasileiros e os remédios ou paliativos para eles. Não fazem parte de uma agenda prévia articulada a um movimento político, como era o caso do CPC. Os relatos sobre a sua origem e seu funcionamento apresentam-nos como fruto de uma opção existencial de um profissional que era ou poderia ser bem-sucedido no mercado.

Considero que esse traço diferencial na origem e na condução dessas iniciativas deve ser levado em conta para a análise do rumo que vem tomando formas de organização ou aglutinação como a Cufa (Central Única das Favelas), movimento que, no entanto, também está ligado a artistas que tiveram sucesso, desta vez no *hip-hop* e *rap*, como MV Bill e Nega



Gizza. Parece-me pertinente indagar, no caso destes artistas, até que ponto a força de seu carisma provém do prestígio que alcançaram na mídia. Sobretudo porque as relações entre esses movimentos e a cultura mediática são estreitas e seus idealizadores vêm consolidando um nicho especial no conjunto da produção de espetáculos — o que, de certo modo, reproduz a situação ocorrida com a arte engajada da década de 1960.

Por um lado, encontrar um lugar na mídia torna-se uma meta traduzida em termos políticos por figuras como MV Bill: *a revolução eu vejo com o nosso crescimento. A gente busca nossos lugares, busca alcançar outros lugares que dizem que não é nosso. Isso, pra mim, já é muito revolucionário, já vejo isso de forma subversiva.*<sup>24</sup> Por outro lado, conforme se depreende do trecho de depoimento de MV Bill abaixo, a conjuntura que estimula a proliferação de ONGs desde os anos 1990 acaba sendo propícia a incorporar essas iniciativas bastante originais àquele modelo de organização:

*Hoje a Cufa cresceu de um jeito que eu mesmo não posso precisar a série de ações que a gente tem. A Nega Gizza, que faz “rap” também, é uma das coordenadoras, sabe de tudo que está rolando, saber a quantidade de parceiros que a gente conseguiu — e, quando a gente faz uma parceria em outro Estado, a intenção não é ser dono do projeto do cara. A gente dá ajuda financeira, se tiver, contato, equipamento, noção, toques, se torna parceiro natural pela linguagem, pelo que a gente está falando. A Cufa é isso. Costumo dizer que a gente é um hospício, tá ligado? Que concentra uma porrada de malucos sem camisa-de-força, mas, no fundo, no fundo, a gente acaba sendo uma ONG, como as outras.*<sup>25</sup>

As conseqüências e repercussões dessa incorporação necessitam ainda ser analisadas em cada caso. Uma situação de efeitos imprevisíveis é a proposta de MV Bill de criação de um partido político, o PPPomar, reunindo os pobres e pretos, a partir da experiência com a Cufa: *PPPomar significa Partido Popular Poder para a Maioria. Hoje, eu diria que a Cufa está para o PPPomar como a CUT já esteve pro PT, no passado.*<sup>26</sup>

## A visibilidade, o mercado e a política

A proposta de atuação política de MV Bill, assumindo um instrumento tradicional — o partido político —, levanta uma série de questões que, conforme avalio, afetam uma rede de movimentos e trabalhos sociais e um conjunto de manifestações culturais a eles associadas. Uma delas é o destaque concedido nas propostas de MV Bill, como em muitas outras propostas de atuação na atualidade, à questão da invisibilidade a que estão submetidos os favelados e as classes populares. O antropólogo Luiz Eduardo Soares, no final do livro *Cabeça de porco*, elaborado em parceria com o rapper MV Bill e o empresário Celso Athayde, declara que é essa preocupação que norteia a publicação:

*A obsessão deste livro, de um modo ou de outro, é a invisibilidade dos jovens, especialmente dos pobres e, mais especificamente, dos negros. Invisibilidade que é sinônimo de rebaixamento da auto-estima.*<sup>27</sup>

Em seguida a esta afirmativa, Soares define uma estratégia para combater o tráfico de drogas e instaurar o que chama de *cultura da paz*<sup>28</sup>: *enfra-*

<sup>24</sup> BILL, MV. Entrevista explosiva (entrevistadores: Marina Amaral, Natalia Viana, Alessandro Tarso, Marcelo Salles). *Caros Amigos*, n. 99, jun. 2005, p. 34.

<sup>25</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.

<sup>26</sup> *Idem*.

<sup>27</sup> SOARES, Luiz Eduardo *apud* ATHAYDE, Celso *et al.* *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005, p. 285.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 239.

<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 285.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 286.

<sup>31</sup> *Idem*.

<sup>32</sup> SANTIAGO, Silvano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 63.

*quecer sua capacidade de recrutamento e reprodução, para esvaziá-lo gradualmente*<sup>29</sup>. Ele acredita que essa estratégia será bem-sucedida se forem oferecidas aos jovens expostos à influência do tráfico *vantagens materiais e simbólico-afetivas*. Considera que se deve atentar para a necessidade de *customizar as políticas sociais: adaptá-las a cada beneficiário, respeitando-lhes as singularidades pessoais e a vontade subjetiva de valorização*<sup>30</sup>.

O uso do termo *customizar* pelo autor faz pensar nas relações entre a perspectiva com que se vê a clientela dos projetos sociais e as relações de mercado. Suas considerações quanto à necessidade de tratar das singularidades individuais na elaboração de políticas ou estratégias de intervenção junto aos jovens favelados levam Luiz Eduardo Soares a delegar uma função decisiva, em um projeto de inclusão, à arte, à cultura e à criação estética cultural. Ao concluir suas propostas, apresenta como um modo que considera especialmente eficaz de conquista da auto-estima pelos jovens o interesse que individualmente podem despertar em um canal de difusão mediático, do seguinte modo:

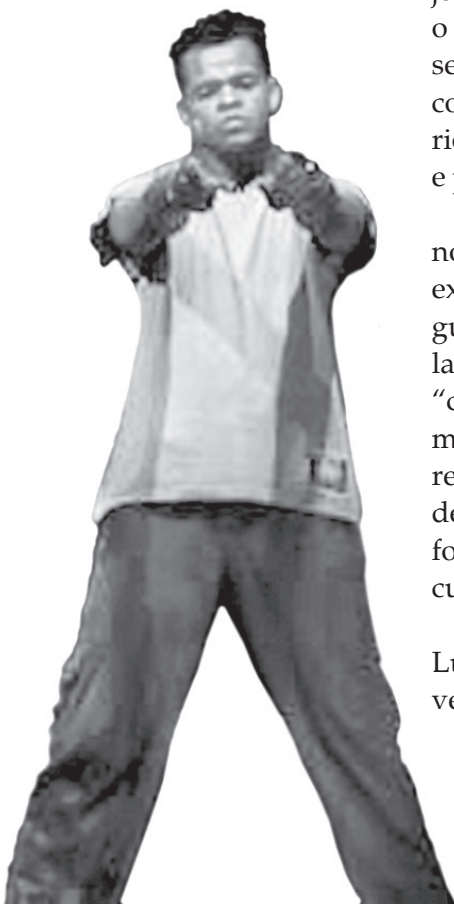
*Tudo isso é amplificado se uma câmera acende sua luzinha, anunciando que está atrás de si, está presente um auditório virtual ilimitado. A luzinha representa a atenção em si mesma. Esta atenção valoriza quem se sente invisível.*<sup>31</sup>

Essa perspectiva aproxima-se ou identifica-se com a que motiva Silvano Santiago a encerrar seu ensaio *O cosmopolitismo do pobre* citando as conquistas conseguidas pelas parcerias da favela com profissionais de culturas hegemônicas. Nesse sentido, destaca a participação de integrantes do grupo Nós do Morro no Fórum Shakespeare e também a participação de 101 atores não profissionais de “comunidades carentes” no premiado filme *Cidade de Deus*. Cita, ainda, o fato de que as oficinas de interpretação organizadas com esses jovens *resultaram em atuações elogiadas pela crítica e pelo público do Festival de Cannes – 2002*.<sup>32</sup>

A empolgação com o grau de “visibilidade” atingido por esses projetos com jovens das classes populares parece impedir que o crítico tenha o cuidado de se indagar se a aparente novidade não pode, ao contrário, ser a reedição de velhas tradições de certos círculos europeus no trato com os pobres do Terceiro Mundo: integrando mecanismos compensatórios da exploração colonialista pela atitude piedosa baseada na demagogia e promotora do assistencialismo.

Além disso, em comentários como esses não se relevam os efeitos nos próprios jovens e na comunidade favelada do modo com que são exibidos em produções como o filme de Fernando Meirelles: não se pergunta sobre as conseqüências para um adolescente ou jovem de ver veiculada e fixada publicamente a sua imagem identificada como a de um típico “carente” ou “favelado”. Tampouco se leva em conta a indignação da comunidade favelada diante do modo com que são representados na tela, reforçando estigmas dominantes no “asfalto” para utilizá-los no mercado de bens culturais. Mais uma forma de exploração, que se soma à de sua força de trabalho e que tem como conseqüência o agravamento das dificuldades na busca de empregos de negros pobres fora da favela.

As propostas apresentadas no livro *Cabeça de porco* pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares privilegiam a finalidade de preparar os jovens para vencer nas circunstâncias atuais da sociedade de mercado. Por exemplo,



afirma-se a legitimidade destes desejarem o pleno acesso ao mundo de direitos e a tudo o que a nossa sociedade pode oferecer de melhor.<sup>33</sup> No entanto, não é colocada em discussão a natureza ou a validade do que a nossa sociedade pode oferecer de melhor, deixando transparecer que pode ser exatamente aquilo que a mídia incita a consumir.

Nas considerações de Soares sobre o acesso aos bens e aos canais de legitimação mediática, fica de fora o fato de que há uma parcela da juventude que tem pleno acesso a estes e desenvolve uma cultura pautada pela violência, depressão e uso freqüente de estupefacientes.<sup>34</sup> Um outro aspecto das propostas desse antropólogo é sintomático de uma certa perspectiva influente na atualidade no trato das questões ligadas à desigualdade social e dos modos de combatê-la. Encontra-se explicitado na formulação de suas estratégias para se alcançar a *cultura da paz*:

*Guerra e paz não há inocência: em ambos os casos, assim como em suas derivações cotidianas — violência e cooperação —, as sociedades adestram seus filhos para produzi-las. Soldados ou militantes de ONGs pacifistas, assaltantes ou monges tibetanos, golpistas ou frades franciscanos, esse elenco e os tipos médios, todos foram adestrados para assumir posições que as sociedades produzem e as culturas oferecem, valorizando-os, estimulando-os ou os depreciando. De vez em quando alguém inova e alarga o espectro dos personagens possíveis. Mesmo a invenção original acaba se referindo ao repertório tradicional. São variações em torno dos mesmos temas.*<sup>35</sup>

Essa concepção que nada fica a dever às considerações dos naturalistas sobre o comportamento humano e sua gênese aparenta-se com aquela que se tem revelado nas obras artísticas que focalizam os bolsões de miséria nos grandes centros urbanos brasileiros, seja no livro, seja no cinema. A *cultura da paz* deve ser implantada, portanto, a partir de táticas de condicionamento dirigidas aos jovens... Neste caso, um ponto problemático é o modo simplista com que se concebe a subjetividade humana — ou será menos complexa a subjetividade dos jovens de comunidades faveladas?

## O espetáculo da pobreza

As concepções que norteiam a participação social nessa rede de iniciativas que atuam nas favelas de periferias brasileiras associam-se a diferenças marcantes entre a produção cultural que nelas se realiza e a cultura identificada como de esquerda dos anos sessenta. A ênfase nos problemas brasileiros naquele tipo de produção cultural, em que o teatro tinha grande destaque, apontava para níveis mais amplos e complexos da conjuntura histórica, como a polarização do mundo na Guerra Fria, os movimentos de contestação ao imperialismo norte-americano pela Guerra do Vietnam, ou questões estruturais do capitalismo como a mais-valia e da formação histórica brasileira, como a concentração fundiária.

O teatro, ao provocar ou propor a análise das questões sociais, posicionava-se diante de interpretações diferenciadas destes problemas, no plano da discussão ideológica, e alinhava-se com as formas de luta associadas a essas propostas. Por esse motivo eram intensas as polêmicas que tomavam os palcos e as platéias, colocando em conflito não somente direita e esquerda, mas facções diferenciadas destas. E, como procuramos

<sup>33</sup> SOARES, Luiz Eduardo *apud* ATHAYDE, Celso *et al.*, *op. cit.*, p. 286.

<sup>34</sup> Cf. BIRMAN, Joel. *O mal-estar na atualidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, e COSTA, Jurandir Freire. *O vestígio e a aura: corpo e consumismo na moral do espetáculo*. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

<sup>35</sup> SOARES, Luiz Eduardo *apud* ATHAYDE, Celso *et al.*, *op. cit.*, p. 239 e 240.

<sup>36</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Oublier Foucault*. Paris: Éditions Galilée, 1977, p. 28.

<sup>37</sup> Examino essa retomada do naturalismo, em especial no livro e filme *Cidade de Deus*, em PEREIRA, Victor Hugo Adler. *Cidades fragmentadas e intelectuais partidos*. In: MONTEIRO, Maria da Conceição e LIMA, Tereza Marques de Oliveira. *Dialogando com culturas: questões de memória e identidade*. Niterói: Vício de Leitura, 2003.

<sup>38</sup> Ver ZIZEK, Slavoj, *op. cit.*, p. 39.

demonstrar anteriormente neste trabalho, até hoje as avaliações da arte e da cultura daquele período passam por esses diferentes posicionamentos políticos.

Na atualidade, as desigualdades sociais são tratadas muito mais a partir de seus efeitos imediatos nos indivíduos e na via comunitária. Que propostas ou intenções movem, então, os responsáveis pelos projetos sociais a exibirem o produto de suas atividades com os educandos para platéias amplas, em circuitos profissionais? Algumas respostas parecem convincentes ou complementares. A primeira delas é que a realização dos espetáculos desses grupos em circuitos mais amplos objetiva, sobretudo, conseguir a simpatia de cada vez mais amplos setores da sociedade para a causa dos oprimidos. A segunda é a de que os espetáculos devem atender à necessidade de garantir a “visibilidade” também aos projetos sociais que os inspiraram e, na competição pelas parcerias e apoios, angariar ou garantir a permanência da simpatia de patrocinadores. Esta explicação parece coerente com o fato de os espetáculos responderem à finalidade de divulgação não somente das empresas — em forma de *merchandising* de sua “responsabilidade social” —, mas também das instituições ou dos organismos governamentais que dão apoio aos projetos sociais.

Além disso, a exibição da clientela desses projetos, dançando, cantando ou representando, para a classe média traz à tona indagações quanto aos compromissos que se tecem nesses espetáculos com a indústria cultural. O rendimento espetacular da exibição da miséria garante-se, na lógica mediática, por essa insistente promessa de oferecer ao espectador o real — e na verdade apresenta-se um simulacro da vida cotidiana que vão ao encontro das expectativas das platéias ou espectadores.

Nesse sentido, vale aproximar o tom de depoimento ou testemunho das peças teatrais oriundas dos projetos sociais do fenômeno que está ocorrendo no cinema, de crescimento surpreendente do público para o filme documentário ou da frequência com que a ficção se mistura ao documentário — pense-se em filmes recentes de sucesso como *Amarelo manga*, *Diários da motocicleta* e mesmo *Central do Brasil*, *Cidade de Deus*, *Carandiru*. Essas produções, pela sedução do espectador quanto à possibilidade de apresentar com fidelidade uma parcela da realidade, transitando entre o documentário e a ficção, instituem compromissos com alguns pressupostos dominantes na produção do mercado de bens culturais. Dentre elas, o que Jean Baudrillard identificou como “lógica da obscenidade”<sup>36</sup>, com o apelo freqüente à ultraviolência e, em muitas dessas obras, ao hiperrealismo.

Do ponto de vista da abordagem social, essa lógica reflete-se nessas obras de cultura na promessa de se estar vendo a intimidade mais escondida das classes populares — numa retomada do naturalismo, entre outros fatores, pelo sensacionismo de que se reveste.<sup>37</sup> Revelam-se nelas diferentes conseqüências do modo com que se afeta a busca da realidade em variados âmbitos da cultura contemporânea, como observou Zizek.<sup>38</sup> Nas obras de cultura desse gênero no Brasil, tanto no cinema como na literatura ou nas performances de dança ou teatro, o afetado naturalismo acaba por deixar entrever o papel substitutivo, de anestesia ou de entorpecimento que os efeitos de presença do “real” têm, capazes de adiar ou obscurecer uma compreensão menos baseada em clichês e mais contundente — porque menos linear e mais rica em contradições — das comunidades que se enfoca.



## O estigma do gueto ou o atordoamento

Complementarmente à apresentação dos jovens que foram “salvos” por algum projeto social, os espetáculos baseados em projetos socioeducativos — assim como acontece no filme *Cidade de Deus* — sugerem a ameaça de que essas mesmas crianças virem o jogo e se tornem agressores ou assassinos da parcela mais aquinhoadada da população. Essa mistura de ameaça com apelo à solidariedade está presente numa situação do dia-a-dia nos ônibus da cidade. Os vendedores de balas, canetas e miudezas pedem licença para vender seus produtos, dizendo: *senhores passageiros, peça um minuto de sua atenção: eu poderia estar roubando, eu poderia estar assaltando, mas venho aqui vender, trabalhar* etc etc. O apelo à solidariedade mistura-se a um certo grau de intimidação — o que é nitidamente explorado em apelos dirigidos à classe média para apoiar os projetos sociais na atualidade.

Outro elemento comum a esses espetáculos cênicos é a ambigüidade de se anunciarem como “testemunho” de uma comunidade e a apresentação da população de rua no centro do enredo. Num dos musicais “sociais” de grande sucesso nos últimos anos, *Menino no meio da rua*<sup>39</sup>, o nome do espetáculo deixava claro este fato. Também o espetáculo *Cobertores, performance* de dança-teatro mais destacada da Companhia Étnica de Dança e Teatro, alude metonimicamente a um objeto característico da população de rua. A coreografia explora os efeitos de encobrimento, de elo ou de explosão colorida de vida desse elemento — em utilização análoga a dos leques na peça *Dorotéia* de Nelson Rodrigues.<sup>40</sup>

A peça *Burro sem rabo*, levada à cena em 2004 pelo grupo Nós do Morro, também explora situações cotidianas da população de rua, embora o conjunto teatral se caracterize por sua origem e vinculações com a comunidade da favela do Vidigal. Na montagem de *Sonhos de uma noite de verão*, estreada alguns meses depois da anterior no prestigiado Centro Cultural Banco do Brasil, o grupo Nós do Morro introduz em cena personagens de *Burro sem rabo*, representando a companhia de atores mambembe que faz a peça dentro da peça. Confundem-se, nesses casos, diferentes graus e contextos da exclusão social: a pobreza da favela é associada sem muitas nuances à da população de rua. No que pese a informação de que os meninos de rua muitas vezes têm familiares e às vezes um núcleo familiar na favela, o pretense testemunho muito raramente contempla o cotidiano de um jovem pobre nos diversos âmbitos de suas experiências na escola e na comunidade, apontando para um estágio mais grave de marginalização.

Acredito que esse procedimento se deve a dois fatores: de um lado, através da representação da população de rua, traz à presença dos espectadores de classe média uma situação de exclusão social com que a classe média convive mais de perto, que lhe é mais chocante ou obscena; por outro lado, para uma parte da comunidade excluída que não chegou a esse extremo, esta situação é uma ameaça concreta. Através de um processo de identificação com a parcela da população que foi mais afetada pela perda dos direitos da cidadania, a mendicância e a infância abandonada, representa-se a percepção da gravidade do *apartheid* social a que estão submetidos os moradores de favelas e da periferia — no entanto, trabalhadores formais ou informais.

O abandono do poder público aos bairros periféricos e favelas do Brasil aproxima-os cada vez mais dos guetos, isolando seus moradores e

<sup>39</sup> O espetáculo *Menino no meio da rua*, elaborado pelo Espaço de Construção da Cultura de Santa Teresa, foi apresentado originalmente na sede desta entidade ligada à Ação da Cidadania Contra a Fome, naquele bairro do Rio de Janeiro no início de 2002. Alguns meses depois, o musical conseguiu patrocínio prestigioso e foi remontado, com participação de profissionais de nome, no Teatro João Caetano, e seguiu temporada no Teatro Villa-Lobos, também no Rio de Janeiro.

<sup>40</sup> Conforme comentei no meu livro *Nelson Rodrigues e a obscura contemporânea*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

<sup>41</sup> WACQUANT, Loïc *apud* BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 108.

<sup>42</sup> ZIZEK, Slavoj, *op. cit.*, p. 163.

<sup>43</sup> TORRES, Maurício. Levantes bárbaros. In: HOLLANDA, He-loísa Buarque, *op. cit.*, p. 115.

dificultando suas relações com as áreas nobres das cidades. Essa situação afeta, por exemplo, o grupo Nós do Morro, cuja sede, no início da favela do Vidigal, está desde alguns meses incluída na área de violentos conflitos armados entre policiais e facções rivais de traficantes.

As comunidades faveladas vivem no cotidiano a condição de gueto no local de residência e carregam suas conseqüências pela identificação das marcas de pertinência a esse espaço nas relações fora da favela. Na cidade do Rio de Janeiro, tentou-se folclorizar a favela: pintar a favela, fazer a miséria colorida — comentário irônico de canção popular sobre propostas de governos de outros tempos. Na atualidade, uma campanha da paz retoma a iniciativa, pintando de branco favelas como a do Morro da Coroa — na encosta entre os bairros de Santa Teresa e Catumbi. E é dessa favela, caiada algumas semanas antes, que partiu um projétil, atingindo o cadáver no esquife em pleno velório no cemitério de São Francisco de Paula no Catumbi.

As medidas paliativas ou assistencialistas não apagam o estigma que se cola aos habitantes das favelas brasileiras, provocando profundos problemas de identidade, conforme observou Loïc Wacquant, quanto à população dos guetos em outros países capitalistas:

*ser pobre numa sociedade rica implica ter o status de uma anomalia social e ser privado de controle sobre sua representação e identidade coletiva; a análise da mancha urbana do gueto norte-americano e da periferia urbana francesa mostra a privação simbólica de seus habitantes.*<sup>41</sup>

O holocausto, como situação limite provocada pelas contradições do capitalismo na Europa, pela destituição simbólica a que foram submetidos os judeus, conforme observa Slavoj Zizek, pode auxiliar à compreensão de mecanismos recorrentes a que vêm sendo submetidas outras populações na atualidade e que se configuram também no Brasil:

*os judeus aniquilados pertencem à espécie do que os antigos romanos chamavam Homo sacer — os que, apesar de humanos, estavam excluídos da comunidade humana, razão pela qual eles podem ser mortos impunemente, e, por essa mesma razão, não se pode sacrificá-los (porque não são uma oferenda sacrificial digna).*<sup>42</sup>

Lamentavelmente, a gravidade dos sintomas da destituição simbólica de uma parte significativa da população brasileira permite identificar a presença de figuração análoga à do *homo sacer* no imaginário social de nossa época. Esse fenômeno justifica seja garantida a impunidade, dependendo dos atores envolvidos nas situações criminosas e das vítimas destas.

*Brasília, 20 de abril de 1997. Galdino de Jesus dos Santos pega fogo. Cinco jovens delinquentes de classe média-alta assassinam o índio pataxó com requinte de perversão: ateiam-lhe fogo. Homicídio? Sim, mas eles se explicam, “pensavam que se tratava apenas de um mendigo”. (...) Galdino morre no Hospital Regional da Asa Norte. Homicídio? Não. Brincadeira, só estavam se divertindo, segundo os seus depoimentos. Aliás, “brincadeira” bastante comum. Só em Brasília, fora o 13º caso em apenas dois anos, de mendigos e crianças de rua incendiados vivos.*<sup>43</sup>

Situações como essa “brincadeira” de jovens de “boas famílias” não se restringem à capital e nos alertam para o nível de desagregação que atinge o país como um todo. Suscitam perguntas sobre a formação do país e a rigidez das relações sociais que preservam a desigualdade social desde a escravidão. As decisões quanto à política econômica determinaram as políticas públicas na área da educação, da saúde e da habitação, afetando diretamente as classes populares. Como ignorar ou deixar em segundo plano o fato de que o Estado centraliza e preserva mecanismos de exclusão social? As soluções para os problemas de exclusão têm que ser discutidas à luz de sua atuação, já que o agravamento das desigualdades pelo desempenho negativo dos governos federais e locais nessas áreas é reconhecido até por agências internacionais como um traço característico do país nas últimas décadas. O que contrasta com outros países da América Latina, apesar do alardeado bom desempenho do Brasil no campo financeiro.

Na conjuntura atual, a arte e a cultura poderão servir de instrumento para minimizar os efeitos dessa competente drenagem da capacidade produtiva e criativa do país? Podem servir para veicular protestos e denúncias e colaborar para a construção de identidades alternativas — e formar um novo nicho no mercado, como aconteceu com a arte engajada nos anos sessenta... mas a que limites esses gestos no campo da cultura estão sujeitos: os do mercado? Aqueles permitidos pelas “autoridades” do tráfico? Ou pelo arbítrio da polícia? É possível propor práticas que enfrentem esses poderes?

A se manter essa conjuntura, a cultura criada nos e sobre os guetos continuará, em muitos casos, a funcionar como consolo, catarse ou enquadramento disciplinar para os jovens destinados à condição de *homo sacer*... Para os jovens do asfalto, os verdadeiros cidadãos de nossa república, a arte e a cultura que trazem à cena a experiência imediata do “real”, em vez de motivarem tomadas de posição, podem funcionar como excitante ou atordoante: distração para a depressão e a falta de sentido do cotidiano, substitutivo do enfrentamento concreto com o “real” ... de modo semelhante ou complementar à pornografia ou ao *ecstasy*.



Artigo recebido em outubro de 2005. Aprovado em novembro de 2005.

