



GRUPO TEATRAL, PROCESSOS CRIATIVOS E ALIENAÇÃO

THEATRICAL GROUP, COLLECTIVE CREATION AND ALIENATION

Adailtom Alves Teixeira¹

Resumo

O artigo discute o ajuntamento em grupo e o processo de criação teatral coletivo e colaborativo, bem como as possibilidades de desalienação contidas nesses processos artísticos e organizacionais. O conceito de alienação é abordado do ponto de vista da teoria marxista; no que tange às formas organizacionais coletivas, trava-se um diálogo com autores brasileiros da atualidade.

Palavras-chave: Grupo Teatral, Criação Coletiva, Processo Colaborativo, Alienação.

Resumen

El artículo aborda la reunión en grupo y el proceso de creación teatral colectiva, así como las posibilidades de desalienación contenidas en estos procesos artísticos y organizativos. El concepto de alienación es abordada desde el punto de vista de la teoría marxista; a lo que se refiere a las formas de organización colectiva, hay un diálogo con autores brasileños actuales.

Palabras clave: Grupo de teatro; Creación colectiva; Proceso de colaboración; Alienación

Abstract

The article discusses the gathering group and the collective and collaborative theater creation process as well as the possibilities of no alienation contained in these artistic and organizational processes. The concept of alienation is approached from the point of view of marxist theory; with regard to the forms of collective organization, there will be a dialogue with contemporary Brazilian authors.

Keywords: Theatrical Group, Collective Creation, Collaboration Process, Alienation

O grupo teatral e seus processos criativos

Por que artistas fazedores de teatro se juntam em grupo para realizarem suas atividades? Seja por desconhecimento, por ausência documental ou por idiosincrasia

¹ Professor do curso Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Rondônia. Ator, diretor e pesquisador teatral. Articulador da Rede Brasileira de Teatro de Rua (RBTR). Membro do grupo de pesquisa Crítica aos Espetáculos de Rua: Critérios, Reflexão e Produção de Críticas, CNPq. Integrante do GT Artes Cênicas na Rua da ABRACE.

decorrente da natureza classista daqueles que escrevem a “história do teatro” e, propositalmente, deixam de lado a história dos artistas populares, sejam por questões contingenciais ou decorrente de arbítrio, os artistas populares, sempre se juntaram em bandos, em grupos. Em sentido popular, andar em grupo ou fazer parte de um coletivo é uma tática de sobrevivência, pois aí se cria uma rede de solidariedade, na qual um membro tende a fortalecer o outro.

Iná Camargo Costa, alinhada a um pensamento em arte que discute os pressupostos sociais e estéticos, afirma que a raiz dos grupos teatrais modernos estaria em André Antoine e suas práticas, no Teatro Livre, formado na estética naturalista. No Brasil, o Teatro de Arena, segundo a autora “(...) um dos raros casos de nossa experiência cultural em que as ideias estavam no lugar”², seria o nosso marco zero do teatro de grupo, já que nele não havia um investidor, como no Teatro Brasileiro de Comédia. Além disso, a realidade brasileira começou a adentrar a cena, o que gerou contradições no seio daquele coletivo, pois propostas mais radicais iriam se destacar no grupo, dando origem aos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE): “Por isso podemos dizer que o Arena é nosso marco zero e que o CPC da UNE é o nosso limite”³.

Luiz Carlos Moreira, diretor do Engenho Teatral – coletivo que surgiu em 1979 e, desde os anos 1990, dirigiu-se à periferia para realizar seus projetos –, no Café Teatral,⁴ afirmou que a organização de fazedores de teatro em grupo “(...) não é uma opção, mas sim falta de opção”, compreendendo que os artistas passaram a se reunir em grupo exatamente porque não havia empresários dispostos a correr os riscos nesse meio, pois não há mercado para o teatro. E já que não existe mercado, a única possibilidade de produzir é em grupo. Ao discorrer sobre o processo de formação dos grupos na cidade de São Paulo, afirmou que, entre os grupos surgidos nos anos 1970 e 1980, houve a tentativa de “empresariar” suas produções por meio de empréstimos ou cotizações, isto é, por meio das cotas de capital, a parte de uma sociedade, o valor líquido com o qual cada um dos sócios inicia uma empresa. A busca pela profissionalização do trabalho em

² COSTA, Iná Camargo. O teatro de grupo e alguns antepassados. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camargo.pdf. Consultado em 16/05/2011.

³ Idem.

⁴ O Café Teatral aqui citado ocorreu em 01/09/2010 na Casa d'Oráculo. O citado evento consiste em um debate com um convidado que discute determinado tema, relacionado ao teatro, em volta de uma mesa de café. Luis Carlos Moreira foi chamado para discutir a precarização a que estão submetidos os grupos teatrais paulistanos e, por extensão, todo grupo teatral brasileiro.

grupo, bem como pela autonomia, levou à criação, na cidade de São Paulo, por exemplo, da Cooperativa Paulista de Teatro⁵. Dessa forma, os grupos poderiam produzir seus espetáculos e dispô-los no “mercado”. Mas essa tentativa de criar o tal mercado nunca deu muito certo e, portanto, o profissional naufragou. Segundo Moreira: “Profissional é aquele que vende seu trabalho para um produtor, empresário, patrão. Eu só me defino e existo como profissional na relação com meu patrão. Se ele desaparecer, eu desapareço” (2010, p. 34). Desse ponto de vista, em um grupo, não há o profissional, já que não há patrão, pois não existe mercado; mesmo assim, existem as pessoas que se juntam em torno do objetivo de criar espetáculos, de fazer teatro.

Aliado ao desejo de fazer teatro, desde o Teatro de Arena, cresceu entre os artistas a necessidade de falar da realidade brasileira em cena, nasceu “(...) o desejo de se expressar e não apenas de atuar” (MOREIRA, 2010, p. 34).

Portanto, ao se pensar acerca do grupo teatral, organizado de forma artesanal, vê-se que ele não cabe no sistema capitalista da forma como está posto. Por outro lado, os grupos se veem obrigados a se enquadrar em outras organizações a fim de participar do sistema, gerando certa esquizofrenia interna. Organizam-se de forma diferenciada, mas na prática, e por uma questão de sobrevivência, se veem obrigados a driblarem o que são de fato. Ou seja, na prática, o grupo é um coletivo composto de diversos sujeitos que, em certa medida, abrem mão da individualidade em nome da identidade coletiva; atuam de forma horizontal, não hierarquizada; dominam ou participam de todo o processo de produção. No entanto, para a sociedade, especialmente para os gestores públicos e instituições culturais, só são reconhecidos como pessoa jurídica que, na atualidade, demanda uma organização hierarquizada. Assim, criam empresas para poderem participar da sociedade.

Então, um grupo teatral é a união de pessoas em torno de um projeto, de um objetivo comum e, no modo aqui apresentado, com organização horizontal. Esses

⁵ Alexandre Mate, no livro *Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro: uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro*, escreve sobre as contendas e as alegrias decorrentes da manutenção de uma cooperativa de artistas: “A história da Cooperativa Paulista de Teatro – uma cooperativa de produção de trabalho que luta até hoje pela regulamentação de um ramo de cooperativismo de cultura – caracteriza-se em uma trajetória repleta de contendas, de desentendimentos, de pertencimentos, de fases distintas e articuladas, de conquistas. (...) Funcionários, diretores, presidentes, associados, todos juntos lutando pela dignidade do trabalhador ligado às chamadas artes da representação, agrupado pelos princípios do cooperativismo. *Trabalhador do teatro em situação de desemprego endêmico*. Noites não dormidas, decorrentes de tantas preocupações com o tudo faltando ou com o gigantismo da entidade. Noites maravilhosamente dormidas pela sensação da conquista conjunta” (2009, p. 17. Grifo nosso).

coletivos se ampliaram nos anos 1990, não por acaso, época de chegada do neoliberalismo ao Brasil.

Se o grupo se organiza em torno de uma identidade, de objetivos comuns, levando à cena sua realidade e se, em um primeiro momento, a união de pessoas deu-se na tentativa de produzir e adentrar o “mercado” é preciso não esquecer também de outros elementos que nortearam o surgimento dos grupos. O primeiro deles é o próprio combate ao mercado, uma tentativa de dizer não à privatização da cultura e do ser humano. Outro ponto que os grupos passaram a combater: hierarquização do processo de criação, particularmente contra a hegemonia do diretor e do autor, de modo que todos pudessem fazer parte do processo de criação e que nenhuma das partes fosse mais importante que outra, mas sim que caminhassem juntas com o objetivo de expressar o que coletivamente havia sido definido. É uma forma de organização, portanto, que exige solidariedade entre seus integrantes. E como afirma Eliane Ganev, “(...) a solidariedade é atributo indispensável na perspectiva da *superação da alienação*” (1999, p. 33. Grifo da autora).

Considerando os aspectos já descritos, se o grupo teatral representa, por um lado, a precarização de trabalho, por outro, o fato de seus integrantes serem donos da própria mão de obra e estarem organizados horizontalmente, baseados em forte solidariedade interna, tende a levá-los à desalienação, que se reflete também em suas criações; estas, por sua vez, ao se apresentarem como elemento de crítica à sociedade, desnaturalizando a realidade, tendem a chacoalhar os espectadores em sua visão de mundo.

Antecipando a discussão sobre alienação e desalienação, destacamos que entendemos os conceitos dentro da perspectiva artesanal, isto é, de uma organização de trabalho que veio antes do modo de produção capitalista. Ora, como no grupo teatral não há propriedade privada e todos os integrantes participam do processo, o produto aí gerado lhes pertence. Logo, não está alheio a seus criadores, os criadores não estão alienados de sua produção.

Do combate à hierarquização e ao mercado, sem deixar de lado a necessidade de expressar sua realidade, surge nos grupos os métodos de criação coletiva e, depois, o processo de criação colaborativa. Sem pretensão de esgotamento do assunto, passemos à discussão de ambos.

Segundo Luciana Magiolo (2006), os processos de criação coletiva são desencadeados no fim da década de 1950. Esses processos surgiram com o objetivo de

eliminar as hierarquias nos grupos e do desejo de refletir sobre a realidade, bem como da vontade de participar das decisões políticas. A criação coletiva foi se aperfeiçoando nos fóruns de ideias (debates que os grupos realizavam com o público), entre grupos e com estudiosos. Segundo Magiolo, Enrique Buenaventura, do Teatro Experimental de Cali (Colômbia), é uma das pessoas que sistematizaram as propostas que se irradiaram pela América do Sul. Para ilustrar um pouco essas proposições, vale destacar a experiência do Teatro Popular União e Olho Vivo (TUOV), grupo paulistano que nasceu em 1966 e que, desde a década de 1970, realiza seus trabalhos de forma coletiva. Para César Vieira, no livro *Em busca de um teatro popular* (2007), nesse tipo de proposição quem detém a decisão é sempre o coletivo, e no caso do TUOV todas as decisões são tomadas por consenso. No processo coletivo do grupo, existem quatro comissões. A saber: artística, administrativa, espetáculos e cultural, sendo que cada uma delas se subdivide em cinco outras comissões.

Tomemos, então, como exemplo, o processo de criação de um espetáculo do TUOV, composto de dez etapas: 1) é eleito um tema; 2) escolhe-se a estrutura popular para a montagem (bumba-meu-boi, marujada etc.); 3) pesquisa do tema e da estrutura; 4) com base nos dados coletados, organizam as fichas dramáticas com sugestões de conflitos e de personagens; 5) criação do quadro dramático ou do roteiro geral, que será entregue à comissão de dramaturgia; 6) criação do texto-base; 7) ~~submissão do texto-base ao coletivo que, após os debates, realizarão cortes, proporão modificações e aprovarão o texto a ser montado;~~ 8) produção do espetáculo; 9) apresentação do espetáculo ao público, seguido de debate com vistas a propostas de mudanças; 10) mudanças apontadas pelo público são acrescentadas. Dessa forma, o TUOV chega ao espetáculo final, criado coletivamente.

Cada processo criativo ou colaborativo é único, sendo possível estabelecer as diferenças apenas caso a caso. Quanto às diferenças de termos, o vocábulo colaboracionista surgiu nos anos 1990, divulgado especialmente pelo Teatro da Vertigem (SP). Segundo Stela Regina Fischer (2003, p. 43), foi em decorrência de certo preconceito em relação ao teatro coletivo desenvolvido nos anos 1970, sob a pecha de amador e anarquista, que surgiu o termo colaborativo. Se a prática do teatro coletivo aparentemente não havia sistematização (o que pode ser questionado pelo procedimento do TUOV), o teatro colaboracionista, por surgir em grupos ligados a universidades, objetivou se diferenciar do anterior, ao se apresentar como grupo de pesquisas estéticas

e de rigor técnico. Adélia M. Nicolete afirma que há, contemporaneamente, outros termos como “participativo”, montagem cooperativa etc., e todos apontam para o mesmo resultado: “(...) equiparação das responsabilidades criativas” (2005, p. 10).

Diante do exposto, torna-se patente que os grupos, nesse processo histórico, romperam com certa hierarquia e vêm compreendendo que sua mão de obra e o que produzem lhes pertence. Passos estes importantes para se conscientizarem também do sistema no qual estão inseridos. Assim, se organizaram em coletivos maiores, movimentos políticos que lutaram e lutam por políticas públicas que contemplem a categoria teatral. E a década de 1990 foi fértil nesse sentido, pois nesse período surgiram: o Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo, no início da década; o Movimento Arte Contra a Barbárie que, apesar de ligado à cidade de São Paulo, ganhou dimensão nacional ao inspirar outros movimentos; o Movimento Redemoinho e a Rede Brasileira de Teatro de Rua. Por um lado, se em dado momento da história o chão da fábrica alienou os trabalhadores, por outro, e de modo dialético, juntou-os, possibilitando sua organização política, levando-os ao processo de conscientização e de luta; o mesmo é possível afirmar sobre os trabalhadores do teatro: a ausência de mercado os levou a se juntarem em grupos, permitindo que refizessem seus processos de criação, bem como avançassem na luta política.

É possível afirmar, portanto, que o processo em grupo pode favorecer a conscientização das pessoas que o constitui, seja como sujeitos inseridos em determinada sociedade, seja como indivíduos pertencentes a uma classe. Afirmamos que *pode*, pois o processo não é categórico, mas sim dialético. Como em um grupo teatral todos são donos da própria mão de obra e participam do processo de produção do início ao fim, esse caminho não os aparta daquilo que constroem, de suas obras. Em tese, esse processo leva-os à desalienação artística e, conseqüentemente, à desalienação social, posto o teatro ser uma atividade social. No entanto, é importante frisar que no sistema capitalista a desalienação nunca será plena (MARX, 1983).

Alienação e teatro

Alienação, do latim *alienus*, *significa* outro, logo, é tudo aquilo que está alheio, apartado:

A alienação é o fenômeno pelo qual os homens criam ou produzem alguma coisa, dão independência a essa criatura como se ela existisse por si mesma e em si mesma [...], não se reconhecem na obra que

criaram, fazendo-a um ser-outro separado dos homens, superior a eles e com poder sobre eles (CHAUÍ, 1995, p. 170).

Para Chauí, em *Convite à filosofia* (1995: 172-3), há três formas de alienação na sociedade moderna: a) alienação social, “(...) na qual os humanos não se reconhecem como produtores das instituições sociopolíticas”; b) alienação econômica, na qual aqueles que produzem (trabalhadores) “(...) não se reconhecem como produtores, nem se reconhecem nos objetos produzidos por seu trabalho”. Daí decorre dupla alienação, já que o próprio trabalhador torna-se mercadoria ao vender sua força de trabalho, sem perceber que, nesse ato, torna-se coisificado, e depois produzirá outras mercadorias com as quais passa a se relacionar cotidianamente, esquecendo-se que em cada mercadoria foi dispendido trabalho humano. Desse modo, as mercadorias ganham autonomia, “(...) deixam de ser percebidas como produtos do trabalho e passam a ser vistas como bens em si e por si mesmas”; c) e, por fim, a alienação intelectual, fruto da separação do trabalho material e do trabalho intelectual, de onde decorre o preconceito de que o trabalho manual não requer conhecimento, mas tão somente habilidade.

Com base na observação desses pontos, o grupo teatral servirá de referência para a discussão da alienação econômica e da alienação intelectual observada por Marilena Chauí, buscando desvelar de que maneira os coletivos teatrais, por estarem organizados em grupo, teriam mais facilidade de desalienarem-se.

Ainda que não se possa generalizar, na forma de grupo aqui entendida, não há venda de força de trabalho entre seus integrantes⁶, não há patrão, já que se constitui a partir de indivíduos imbuídos de um desejo de se expressar artisticamente. Como produtores, os artistas não se coisificam, isto é, não vendem sua força de trabalho nem se apartam daquilo que produzem, a saber, seus espetáculos. Esse primeiro processo de desalienação é de fácil compreensão, já que a obra artística tem valor de uso, não de troca; o espetáculo até pode ser inserido no “mercado”, pois, no capitalismo, tudo tende a virar mercadoria. No entanto, as obras artísticas, ou parte delas, visam alimentar “os valores espirituais do homem [que] são, na verdade, aspectos da plena realização de sua personalidade como um ser natural” (MÉSZÁROS, 2009, p.175). Elas visam à formação dos sentidos, isto é, têm por objetivo humanizar o homem, pois não basta

⁶ No entanto, em certas condições, porque vivemos em uma sociedade capitalista, nada impede que o grupo, ao necessitar de determinado serviço, contrate um profissional para um trabalho específico, transformando-se, assim, em “patrão”. Não obstante, entre as pessoas que compõem o coletivo não há venda da força de trabalho.

nascermos entre os seres humanos; é necessário um processo de humanização, como afirmou Karl Marx: “A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui” (*apud* MÉSZÁROS, 2009, p. 182). Dessa forma, as obras artísticas só têm sentido para homens e mulheres como valor de uso. Ainda que, em algum momento, a sociedade capitalista solicite que as obras estabeleçam uma relação de troca – caso em que os artistas são contratados para uma apresentação –, mesmo assim, nesse momento, os produtores não estão/são apartados da obra teatral e o espetáculo não deixa de ser do coletivo teatral, pois seus criadores são produtores e “produto” ao mesmo tempo. Dessa maneira, ainda que a obra, ao ser apresentada e fruída pelo público, seja autônoma, ganhando diversos significados para aqueles que a fruíram, ela jamais ganha autonomia de seus produtores em forma de mercadoria.

Poderia se questionar se os atores, nesse momento, ao venderem seus espetáculos – posto que são ao mesmo tempo criadores e obra – não estariam vendendo sua força de trabalho. Segundo Karl Marx, em *Salário, preço e lucro*, a venda da força de trabalho ocorreria no sistema assalariado. Marx afirma ainda que: “A força de trabalho de um homem consiste, pura e simplesmente, na sua individualidade viva” (1978, p. 81). É o espetáculo teatral, obra/produto do grupo, que vai ao mercado, fruto de criação coletiva. Portanto, não há venda de força de trabalho, mas tão somente negociação com um produto ou obra artística⁷, apenas por determinado tempo: a duração do espetáculo. Essa troca no “mercado” traduz-se em lucro, já que o grupo teatral permanece como proprietário da obra. Vale salientar que, nessa perspectiva, o teatro em grupo é um trabalho improdutivo. Marx define trabalho produtivo como aquele que se troca por capital, “(...) para o que é preciso que os meios de produção do trabalho e o valor em geral, dinheiro ou mercadoria, se convertam, antes de mais nada, em capital e o trabalho em trabalho assalariado, na acepção científica da palavra” (2010, p. 151). Essa denominação de trabalho produtivo ou improdutivo não decorre das características do trabalho, “(...) mas das formas sociais específicas, das relações sociais de produção no interior das quais o trabalho se realiza” (MARX, 2010, p. 151). No entanto, isso não significa que a produção teatral não possa se tornar um trabalho produtivo:

⁷ Não é o caso de discutir aqui que a arte não é mercadoria, pois o exemplo serve apenas para o entendimento das relações com as quais os grupos lidam. E estamos entendendo produto como obra dos homens; logo o espetáculo é um produto criado pelo grupo de artistas nele envolvidos. Desse ponto de vista, toda obra teatral é coletiva.

Um ator, inclusive um palhaço, pode ser, portanto, um trabalhador produtivo se trabalha a serviço de um capitalista (de um empresário), ao qual restitui uma quantidade maior de trabalho do que a que recebe dele sob a forma de salário, enquanto um alfaiate que vai à casa do capitalista para arranjar-lhe as calças, criando não mais que um valor de uso, não é, pois, mais que um trabalhador improdutivo. O trabalho do ator se troca por capital, o do alfaiate, por lucro. O primeiro cria mais-valia; o segundo apenas consome lucro (MARX, 2010, p. 151).

Assim, para Marx, a distinção de trabalho produtivo ou improdutivo se faz na relação, “(...) *a partir do ponto de vista do capitalista* e não do ponto de vista do trabalhador” (2010, p. 151. Grifo do autor). O que se percebe é que um mesmo trabalho pode vir a ser produtivo ou improdutivo. Desse ponto de vista, a produção de um grupo teatral só faz sentido como valor de uso, logo, improdutivo.

Com relação à alienação intelectual, isto é, a divisão entre o fazer e o pensar, ainda que alguns grupos mantenham certa divisão entre as funções de atores, diretores, autores, cada vez mais essas funções se misturam e todos participam da construção da obra final. E como afirma Marx: “A divisão do trabalho somente se torna uma verdadeira divisão quando se separam o trabalho físico e o trabalho intelectual” (2010, p. 138). Ora, sabe-se que ao longo do processo de qualquer pesquisa ou de criação de espetáculos em grupo, pensar e fazer se confundem. Há um movimento dialético da prática para a reflexão, retornando ao fazer em saltos qualitativos. No processo de criação de um espetáculo instaura-se a *práxis*.

Essas duas formas de alienação e seus respectivos processos de desalienação conduzem os indivíduos e, conseqüentemente, os grupos, ao processo de desalienação social, combatendo a primeira forma de alienação. De que forma? A compreensão da opressão imposta pelo sistema capitalista pode levar ao engajamento social e político, juntando-os em movimentos políticos e levando-os a uma consciência de classe. Entretanto, todo esse processo não ocorre de forma rápida, bem como não é suficiente pertencer a um grupo teatral para que ele se desenvolva. O processo é dialético.

Para Walter Benjamin, em *O autor como produtor* (1996), o escritor progressista deve lutar ao lado do proletariado, orientando-se em função daquilo que seja útil para essa classe. O autor lembra o teatro épico brechtiano como um avanço, na medida em que transformou o confronto com a arte burguesa em coisa sua, isto é, em algo que o outro lado recusa. É importante frisar também que não se está propondo aqui uma

desalienação transcendental por meio do simbólico, haja vista que o processo de desalienação aqui discutido se dá em relação àqueles que praticam o teatro e não em quem recebe, ainda que estes, por meio das obras, possam estranhar um mundo naturalizado.

Processos de consciência

Em relação à consciência de classe, Mauro Iasi estabelece três processos, afirmando que eles ocorrem de forma dialética. Cada etapa do processo apresenta contradições que, “(...) ao amadurecerem, remetem à consciência para novas formas e contradições, de maneira que o movimento se expressa num processo que contém saltos e recuos” (2007, p. 12). Os três processos de consciência são os seguintes: consciência de si, consciência em si e consciência para si ou, dito de outra forma, consciência individual, consciência de grupo e consciência revolucionária.

A primeira forma de consciência é formada a partir do próprio meio; são as representações que as pessoas têm da vida e de seus atos. Trata-se da inserção no mundo como pessoa. Apesar de ser uma representação mental do mundo objetivo, é subjetiva. Sendo assim, é “(...) uma realidade externa que se interioriza” (IASI, 2007, p. 14). É, portanto, especialmente adquirida no seio familiar. Sabemos, os sujeitos nascem no mundo da cultura, isto é, em um mundo já feito, logo, na relação social, o sujeito internaliza a parte e generaliza-a, de maneira a perceber o todo (mundo) pela parte (sua vida). “Evidente que aquilo que fica interiorizado não é as relações em si, mas seus valores, normas, padrões de conduta e concepções” (IASI, 2007, p. 18). Dessa forma, o mundo se “naturaliza” e o sujeito forma o senso comum e com ele se conforma. Mesmo quando toma contato com outras instituições como a escola, o serviço militar ou o trabalho, instituições estas tão diferentes da família (formadora da “personalidade”), por meio das quais os sujeitos podem vir a adotar um papel ativo e menos dependente, nada garante que o potencial dos sujeitos se manifeste, podendo tão somente “(...) reforçar as bases lançadas na família” (IASI, 2007, p. 19). Assim, os cidadãos tornam-se disciplinados, e essa consciência passa a ser uma forma de alienação, visto que se toma a parte pelo todo. “A ideologia encontra na primeira forma de consciência uma base favorável para sua aceitação. As relações de trabalho já têm na ação prévia das relações familiares e afetivas os elementos de sua aceitabilidade” (IASI, 2007, p. 22). Essa

alienação não se dá porque o sujeito está desvinculado da realidade, mas porque a naturaliza, sua visão de mundo está descontextualizada de sua história.

Claro que podem surgir contradições, o que permitirá que os sujeitos avancem, pois a família mediatiza aquilo que foi determinado; no entanto, as representações mentais das forças produtivas são historicamente determinadas e, como as forças produtivas, transformam-se, geram contradições.

Eis aqui uma contradição insolúvel capitalista: enquanto as forças produtivas devem constantemente desenvolver-se, as relações sociais de produção, sua manifestação e justificativa ideológica devem permanecer estáticas em sua essência. Com o desenvolvimento das forças produtivas, acaba por ocorrer uma dissonância entre as relações interiorizadas como ideologia e a forma concreta como se efetivam na realidade em mudança. É o germe de uma crise ideológica (IASI, 2007, p. 27).

Se há novas relações com o mesmo potencial de interiorização, gerando outros valores, isso se reflete em condutas variadas, em novos comportamentos. Dessa forma, os indivíduos buscarão compreender o novo, a despeito dos próprios valores ultrapassados e arraigados. Surge daí um conflito interno e externo, levando-o a um estado de revolta que, mesmo assim, ainda não é a sua superação. “As relações podem não ser mais idealizadas; são agora vividas como injustas e existe a disposição de não se submeter; no entanto, ainda aparecem com inevitabilidade: ‘sempre foi assim’” (IASI, 2007, p. 28). Dessa forma, só em determinadas condições a revolta pode dar um salto qualitativo e passar para um novo estágio de consciência. Para tanto, existe uma pré-condição: **o grupo**.

Quando uma pessoa vive uma injustiça solitariamente, tende à revolta, mas em certas circunstâncias pode ver em outras pessoas sua própria contradição. Esse também é um mecanismo de identificação da primeira forma, mas aqui a identidade com o outro produz um salto de qualidade (IASI, 2007, p. 29).

Chega-se, assim, à segunda forma de consciência: consciência de si ou consciência reivindicatória. Ao se perceber parte de um grupo, que luta contra as mesmas injustiças, o indivíduo começa a vislumbrar mudanças. As lutas sindicais, os movimentos sociais e culturais são estágios dessa consciência. “O que há de comum nesses casos particulares é a percepção dos vínculos e da identidade do grupo e seus interesses próprios, que conflitam com os grupos que lhe são opostos” (IASI, 2007, p.

30). Ainda que essa forma de consciência continue a tomar como base as relações imediatas, já não é mais do ponto de vista do indivíduo, mas sim do grupo, da categoria, podendo, portanto, evoluir para uma consciência de classe.

Quais são as contradições apresentadas nesse estágio ou nesse processo de consciência? É evidente que os grupos, as categorias, pela luta, negam as formas de produção capitalista, e isto pode levar à superação. Entretanto, mesmo negando, continuam a produzir dentro de um sistema cujas normas continuam as mesmas. Tome-se como exemplo uma greve de determinada categoria, que se organiza e luta porque tomou consciência da exploração imposta. Desse ponto de vista, esses trabalhadores estão se afirmando como classe. Mas vale destacar que, mesmo que se organizem e saiam vitoriosos dessa luta, os trabalhadores retomarão seus afazeres em igual modelo de produção. Dessa forma,

(...) o proletário, ao se assumir como classe, afirma a existência do próprio capital. Cobra desse uma parte maior da riqueza produzida por ele mesmo, alegra-se quando consegue uma parte um pouco maior do que recebia antes. A consciência ainda reproduz o mecanismo pelo qual a satisfação do desejo cabe ao outro. Agora, ela manifesta o inconformismo e não a submissão, reivindica a solução de um problema ou injustiça, mas quem reivindica ainda reivindica de alguém. Ainda é o outro que pode resolver por nós nossos problemas (IASI, 2007, p. 31).

Ao considerar as ideias do teatro épico brechtiano, Walter Benjamin (1996) esclarece que a passagem do senso comum para a consciência crítica, segunda forma de consciência, pode levar os trabalhadores à falsa ideia de que dominam as máquinas (estrutura), quando, na verdade, são dominados por ela. Por isso, na concepção de Benjamin, ao escritor, por exemplo, não cabe apenas escrever, ainda que seja de forma combativa: *“Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”* (1996, p. 131. Grifo do autor). Para tanto, está implícita uma questão pedagógica: não se trata apenas da conscientização individual e do grupo, é preciso engajar outros trabalhadores nesse processo.

Não se pretende aqui diminuir a força das lutas travadas em greves, fundamentais para a transformação da consciência. Mas, ainda que os trabalhadores estejam se afirmando como classe, é urgente que se tornem conscientes de todo o processo, como afirma Iasi: *“Conceber-se não apenas como um grupo particular com interesses próprios dentro da ordem capitalista, mas também se colocar diante da tarefa*

histórica da superação dessa ordem” (2007, p. 32). Isto é, assumir-se como classe para negar o capitalismo e depois negar a própria classe para emancipar-se do capital.

Afirma-se, pelo exposto, que os fazedores de teatro, ao se organizarem em grupo, podem chegar a uma consciência de classe, e acredita-se que muitos chegaram a esse estágio. A prova dessa consciência é que os grupos teatrais têm se juntado em movimentos reivindicatórios, cobrando do Estado políticas públicas de cultura de maneira a criarem melhores condições para si e para que sua arte chegue aos demais cidadãos. Além disso, têm se juntado aos movimentos sociais, reforçando a luta de classes. Claro que a grande transformação não cabe ao teatro, embora, como elemento de disputa do simbólico, tenha papel importante na luta junto aos demais trabalhadores. Como afirma Rodrigo Dantas: “Entramos aqui nos subterrâneos da luta de classes, em que a luta pelo domínio da subjetividade antagônica do trabalho se materializa na luta pelo domínio do inconsciente, do imaginário, da própria produção desejante do proletariado” (2008, p. 96).

Quais são os riscos inerentes ao segundo estágio de consciência? Corporativismo, burocratização ou aristocratização operária⁸. Dessa forma, a consciência pode levar a uma passividade diante de fatos incontrolláveis, podendo, inclusive regredir, pois como alerta Iasi: “O processo de consciência não é linear, pode e muitas vezes regride a etapas anteriores” (2007, p. 33).

Outro ponto a destacar: “O amadurecimento subjetivo da consciência de classe revolucionária se dá de forma desigual, depende de fatores ligados à vida e à percepção singular de cada indivíduo” (IASI, 2007, p. 35). Por isso mesmo pode haver dissonâncias e disparidades entre alguns indivíduos e sua classe, entre indivíduos e seu grupo. Isto é, o indivíduo pode atingir a consciência revolucionária até mesmo em um grupo alienado. E ao chegar a novo estágio de consciência, torna-se um indivíduo em conflito.

A sociedade capitalista, por mais hipócrita que isso possa parecer, se autoproclama a sociedade da harmonia. O indivíduo em conflito é isolado como se não expressasse uma contradição, mas fosse ele mesmo a contradição, mais que isso, o culpado por sua existência. Enquanto isso, o alienado recebe o título de “normal” (IASI, p. 2007: 37).

⁸ Termo utilizado inicialmente para demonstrar o enriquecimento dos trabalhadores ingleses na época vitoriana, fazendo com que eles arrefecessem os ânimos na revolução. Depois, o termo foi generalizado para toda ascensão material por parte de alguns trabalhadores que, mesmo “enriquecendo”, não deixam sua condição de trabalhador, embora não se reconheça mais entre os seus.

É dessa forma que o indivíduo em conflito, ao verificar a ausência de elementos revolucionários junto à sua classe, pode sofrer “depressão”, como afirma Iasi, ou regredir até mesmo ao estágio de revolta.

Quais as contribuições de um coletivo teatral? Se o compartilhamento de todo o processo criativo e de sua organização interna pode levar os seus criadores à desalienação, suas obras, seus espetáculos podem suscitar no público o interesse pela reflexão sobre a realidade na qual estão inseridos. A arte é uma forma de conhecimento do mundo; sua importância aumenta ao realizar uma abordagem estética realista, em que a realidade do homem é o ponto de partida de sua criação, sabendo que ela “(...) não é um dado bruto ou um produto acabado e sim um movimento” (KONDER, 2009, p. 162). Assim, podemos tomar os pressupostos de Bertolt Brecht, que acredita que uma arte realista deve:

- apresentar o sistema da causalidade social;
- escrever do ponto de vista da classe que propõe as soluções mais amplas para as dificuldades mais urgentes em que se encontra a sociedade humana;
- destacar, em qualquer processo, os seus pontos de desenvolvimento;
- ser concreto e possibilitar a abstração (1973, p. 11).

Em um mundo globalizado, cujos mecanismos de alienação nos bombardeiam indistintamente, organizar-se em grupo, compartilhando todos os processos vividos pelos seus integrantes, num processo de autogestão, é contrapor-se à hegemonia capitalista; criar obras artísticas críticas, tomando a realidade como ponto de partida, é colocar-se em disputa simbólica; facilitar o acesso às obras, visando à troca de experiências, é levá-las para o principal campo de batalha, pois é aí que se pode dialogar diretamente com os trabalhadores.

Bibliografia

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro.** Rio de Janeiro: Nova ronteira, 2005.

- BRECHT, Bertolt *et al.* **Teatro e vanguarda**. Lisboa: Editorial Presença, 1973.
- CHAUÍ, Marilena. **Convite a filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1995.
- COSTA, Iná Camargo. O teatro de grupo e alguns antepassados. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20de%20grupo/ina_camarago.pdf. Consultado em: 16/05/2011.
- DANTAS, Rodrigo. Ideologia, hegemonia e contra-hegemonia. In: COUTINHO, Eduardo Granja (Org.). **Comunicação e contra-hegemonia: processos culturais e comunicacionais de contestação, pressão e resistência**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- FISCHER, Stela Regina. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. 2003. 231 f. Dissertação de Mestrado apresentada no Instituto de Artes da Universidade de Campinas, 2003.
- GANEV, Eliane. Globalização e subjetividade: desafios do presente. **Revista Unicsul**. Ano IV, número 6 – dezembro 1999, p.27-38.
- IASI, Mauro Luís. **Ensaio sobre consciência e emancipação**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.
- KONDER, Leandro. **Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação**. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.
- MAGIOLO, Luciana. As marcas de um novo teatro. **Camarim**. Ano 9, n. 37, 1º sem. 2006, p. 12-14.
- MARX, Karl. **Manuscritos filosóficos e outros textos escolhidos**. 2ª ed. São Paulo, 1978.
- _____. **O capital: crítica da economia política**. V. 1 São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MATE, Alexandre. **Trinta anos da Cooperativa Paulista de Teatro: uma história de tantos (ou mais quantos, sempre juntos) trabalhadores fazedores de teatro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- MÉSZÁROS, István. **A teoria da alienação em Marx**. São Paulo: Boitempo, 2009.
- MOREIRA, Luiz Carlos. Brincando no campo dos senhores. **Rebento: revista de artes do espetáculo**. N.2 (jul. 2010) São Paulo: Instituto de Artes, 2010, p. 32-35.

- NICOLETE, Adélia. **Da cena ao texto:** dramaturgia em processo colaborativo. 2005. 219 f. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2005.
- VIEIRA, César. **Em busca de um teatro popular.** 4ª ed. São Paulo: Funarte, 2007.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015

