

GESTÃO DE SEDES DE GRUPOS DE TEATRO ESPAÇOS DE TRANSFORMAÇÕES

Edson Martins Moraes¹

RESUMO: Este artigo apresenta considerações sobre as sedes de grupos de teatro da cidade de São Paulo, tem em vista o fortalecimento de espaços coletivos fomentados pelo poder público, os projetos artísticos e a mobilização social que ocorrem nesses lugares. Destaca que os grupos de teatro em suas sedes inserem o bairro e o cidadão nas programações culturais e na atuação política da cidade. Tem como pretexto os cursos que aconteceram no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc de São Paulo² específicos da área de teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Política cultural, Financiamento à cultura, Teatro de grupo, Gestão cultural, Leis de incentivo à cultura.

Introdução

Trabalhando no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc de São Paulo – CPF tenho tido a oportunidade de participar ativamente da contratação de professores e da idealização de cursos direcionados ao campo da gestão cultural. É dessa forma que o aporte teórico aqui desenvolvido soma-se as minhas experiências profissionais.

Acompanhei no período de agosto de 2012 a dezembro de 2013 os grupos de teatro Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes, Grupo Clariô de Teatro, Trupe Olho da Rua, Cia São Jorge de Variedades, Brava Companhia, Companhia Estável de Teatro, Engenho Teatral, Coletivo Alma e o Teatro Ventoforte. Os integrantes desses grupos fizeram parte da programação de cursos e encontros organizados no CPF com a finalidade de debater suas experiências na gestão de suas sedes. Além do acompanhamento desses grupos no CPF, foram feitas visitas às sedes, conversas com atores, diretores e gestores. Cada grupo de teatro merece um estudo específico; no entanto, nesse artigo minha intenção foi, após auscultar os integrantes, obter e registrar os conteúdos relacionados à singularidade nas formas de gestão de suas sedes e atuação na comunidade. Faço aqui os apontamentos sobre a importância da sede como um espaço que abriga indivíduos organizados em grupos, interessados na criação de propostas estéticas e na construção de novas bases para políticas públicas culturais. Merece também destaque o fato de as sedes de grupos de teatro devem ser estudadas *in loco* nos

¹ Mestre em Artes Visuais (UNESP). Compõe a equipe do Centro de Pesquisa e Formação do Sesc de São Paulo atuando especificamente na elaboração de cursos de curta duração voltados ao campo da gestão cultural. edson.alpha33@gmail.com

² O Centro de Pesquisa e Formação é uma das 33 Unidades do Sesc no Estado de São Paulo, implantado em agosto de 2012. Tem nas competências e atribuições de seus profissionais a construção de um espaço de articulação e disseminação de conhecimentos específicos envolvendo a qualificação de gestores culturais.

cursos de gestão cultural objetivando ampliar por meio da percepção, vivência e observação direta os conteúdos apresentados em sala de aula.

Visitar uma sede de um grupo de teatro para conversar com as pessoas que frequentam esse local e com os integrantes do grupo de teatro, ou assistir a um espetáculo é abrir-se para o contato direto com um vasto campo de estudos e pesquisas sobre políticas públicas culturais.

Contexto atual

Na sociedade capitalista milhões de pessoas, independentemente da classe social, são induzidas a participarem de sistemas criados para racionalizar a produção cultural³ e programar a vida dos indivíduos. São preceitos intrincados que englobam poderes econômicos no domínio das artes e da criatividade, os quais resultam no afastamento entre criadores, artistas e público. Segundo o filósofo Gilles Lipovetsky vivemos “... uma época de intensa apatia marcada pela fragmentação e pelos ritmos diferentes, e até mesmo discordantes, das complexas articulações entre a tecnologia, a economia, a política e a cultura” (2005, p.64). Também o sociólogo Dominic Strinati assinala de que tudo é mercadoria e consumir torna-se mais importante do que produzir (1999, p.228). Um produto novo no mercado consumidor é substituído rapidamente por outro produto com mais recursos e mais eficiência. “A partir da década de 50, a sociedade americana e até mesmo a europeia se tornam fortemente presas ao culto do consumismo, do ócio e do prazer” (LIPOVETSKY, 2005, p.59). Dominic Strinati afirma que a indústria cultural⁴

(...) modela os gostos e as preferências das massas, formando suas consciências ao introduzir o desejo das necessidades supérfluas. Portanto, pretende excluir necessidades concretas, atitudes e posições políticas de oposição. É tão eficaz nessa tarefa que as pessoas não percebem o que ocorre (1999, p.70).

Os meios de comunicação de massa estão presentes na vida cotidiana e despejam informações esvaziadas de conteúdos socioeducativos, funcionando como mecanismos da indústria cultural, alheios ao desenvolvimento da sociedade. Estando no centro ou na periferia

³ A produção cultural possui um sistema tendo como base estudos de economia que propõem uma análise a partir de quatro fases: 1ª a produção propriamente dita, exemplo, um filme, uma peça de teatro. 2ª a distribuição desse produto. 3ª troca desse produto por um valor em moeda. 4ª exposição do produto àqueles a quem se destina, nesse caso o público. (COELHO, 1997, p. 345).

⁴ De acordo com o sociólogo Dominic Strinati, industrialmente a produção cultural é um processo de padronização pelo qual os produtos obtêm a forma comum a todas as mercadorias. Para a Escola de Frankfurt, a indústria cultural reflete a consolidação do fetiche da mercadoria, o predomínio do valor de troca e a supremacia do capitalismo (1999, p.70).

da cidade de São Paulo, por exemplo, é fácil constatar os problemas que evidenciam a falta de atendimento de políticas públicas essenciais para a sobrevivência dos habitantes.

De acordo com Strinati,

(...) o indivíduo na sociedade de massa é abandonado à própria sorte, possui cada vez menos comunidades ou instituições com as quais possa se identificar, e tem cada vez menos referências morais, porque a sociedade de massa, devido a sua origem, não é capaz de apresentar soluções adequadas e efetivas para estes problemas (1999, p. 24).

Ser conivente com sistemas hegemônicos e mecanismos da cultura de massa é acreditar que as pessoas não são capazes de exercer o potencial criativo e estão à mercê de um cotidiano previsível e de entretenimentos anestésiantes.

Para Agnes Heller, a vida cotidiana existe num terreno fértil à alienação. “Quanto maior for a alienação produzida pela estrutura econômica de uma sociedade, tanto mais a vida cotidiana irradiará sua própria alienação para as demais esferas” (1992, p.38). Na cotidianidade, parece natural a desagregação, a separação entre o ser e a essência. Na coexistência e sucessão heterogênea das atividades cotidianas, não há por que se revelar nenhuma individualidade. O homem devorado por suas máscaras orienta-se na cotidianidade através do simples cumprimento adequado de seus papéis. (1992, p.34). A autora, porém, enfatiza que o ser humano e sua essência não aparecem separados. Há uma margem para que o indivíduo possa unir as experiências heterogêneas, presentes na cotidianidade.

É no cotidiano que transparecem todos os sentidos, capacidades intelectuais, habilidades, emoções, ideias, atribuições e ideologias. A vida cotidiana é, em grande parte, heterogênea e exige do ser humano uma atuação e fruição intensa. Está no centro dos acontecimentos e não é possível diferenciar o que é do que não é cotidiano (HELLER, 1992, p.18 e 26).

Para a filósofa Agnes Heller, o ser humano é, ao mesmo tempo, particular e coletivo. Particular porque busca satisfazer as necessidades do “Eu”. O “Eu” sente dores físicas e emocionais. Também o coletivo está presente no homem nas suas relações sociais e na sua integração com outras coletividades (1992, p.20). “O homem nasce já inserido na sua cotidianidade. O amadurecimento do homem significa, em qualquer sociedade, que o indivíduo adquire todas as habilidades imprescindíveis para a vida cotidiana da sociedade em questão” (1992, p.18).

É no cotidiano carregado de adversidades que a natureza humana toma proporções do que lhe é próprio: o particular e o coletivo. Ações culturais⁵ propostas por uma pessoa ou por um grupo de pessoas geram mobilizações fortes, consolidam núcleos comunitários, associações de bairro, coletivos de artistas⁶. Essas representações fortalecem nos indivíduos o sentimento de pertencer a um grupo, a um local, e colaboram para a assunção de identidades. De certo, “(...) o compromisso pessoal com o coletivo na decisão acerca de uma alternativa está acima da cotidianidade” (HELLER, 1992, p.24). O crítico de arte Mario Pedrosa afirmava que a identificação do indivíduo com o coletivo nasce da luta para melhorar a infraestrutura básica de uma região e, nessa situação, são estabelecidos os laços de amizade e solidariedade (1982, p. 25).

Também o historiador e antropólogo Michel de Certeau afirma que a organização dos moradores de um bairro surge nas reivindicações para a melhoria da qualidade de vida.

“A atenção volta-se, hoje, para os movimentos populares que tentam instaurar uma rede de relações sociais necessárias à existência de uma comunidade e que reagem contra a perda do direito mais fundamental, o direito de um grupo social formular, ele próprio, seus quadros de referência e seus modelos de comportamentos” (1995, p. 39).

O respeito às experiências, aos desejos, ao passado social e pessoal são alguns dos valores que podem conduzir o morador de uma região na metrópole a outras formas de viver o cotidiano e pensar sobre o acesso rápido e fácil à produção artística e cultural que grupos favorecidos economicamente possuem, enquanto outros cidadãos somente utilizam a metrópole parcialmente e fazem do seu território uma pequena cidade (SANTOS, 2012, pg.140). Os grupos sociais da periferia saem pouco de seus espaços, regiões; fecham-se e ocupam as ruas do bairro (CANCLINI, 2003, p. 286).

Os espaços para criação e relacionamentos conferem um caráter qualitativo às grandes cidades. “A localização das pessoas no território é, na maioria das vezes, produto de uma combinação entre forças de mercado e decisões de governo” (SANTOS, 2012, p.140). As articulações políticas com os poderes locais (subprefeituras, empresários, religiosos, imprensa

⁵Ação cultural pode indicar o trabalho de entidades civis, públicas, privadas ou comunitárias que promovam o acesso da produção ou de clientelas específicas aos bens culturais, ou a atividades, serviços ou processos de aprendizagem (de médio e longo prazos) e de práticas artísticas, artesanais, intelectuais ou corporais, em situação de lazer (CUNHA, 2003, p.5)

⁶ Na dissertação de mestrado “Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)”, escrita pelo do pesquisador André Luiz Mesquita é possível obter conceitos sobre coletivos de artistas. Nela o autor apresenta uma reflexão sobre as interseções entre práticas artísticas e ativismo contemporâneo. Esse estudo investiga os conceitos e objetivos de uma arte coletiva e engajada socialmente, considerando seus modos de experimentação estética e expressão política.

local, vereadores, entre outros) são estratégias colhidas dos movimentos populares e, que em muitos casos, os grupos de teatro utilizam para o atendimento de suas reivindicações e para a realização de encontros, festas e espetáculos teatrais.

As atenções empenhadas no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc durante a realização de cursos e encontros cujo tema principal foi a gestão de sedes de teatro encontram-se justamente nessas contradições e nos levam a uma análise mais ampla.

As sedes de grupos de teatro

Um grupo de teatro impõe transformações diárias na sua sede cujos espaços podem ser: cenográficos, pedagógicos e festivos. Neles podem ocorrer estudos, ensaios, momentos de descanso, laboratórios, processos criativos e reuniões de fortalecimento das relações do grupo e com a comunidade.

Ao compreender os processos produtivos diante das situações que consolidam a identidade de um grupo de teatro, é possível afirmar que o espetáculo teatral é um dos muitos efeitos que repercutem nesses territórios. Trata-se de uma compreensão de cultura como

“(…) um reaprendizado das relações profundas entre o homem e o seu meio, um resultado obtido pelo próprio processo de viver. Incluindo o processo produtivo e as práticas sociais, a cultura é o que nos dá consciência de pertencer a um grupo, do qual é o cimento” (SANTOS, 2012, p.81).

De fato as ações de grupo de artistas conscientes de que “(…) estar no mundo implica necessariamente estar com o mundo e com os outros”. (FREIRE, 2001, p.20) conduz ao encontro das pessoas com a arte. “(…) em outros termos, o que o artista produz, em primeiro lugar são relações entre as pessoas e o mundo por intermédio de objetos estéticos”. (BOURRIAUD, 2009, p.59).

Um grupo de teatro tem na sua sede a sua residência artística, é ali o lugar onde as fragilidades, contradições dos seres humanos e as injustiças sociais ficam explícitas.

É nesse ambiente de convivência que os grupos colocam em prática projetos socioculturais, agem divulgando, disponibilizando o seu espaço para outras ações e estabelecendo relações com o público, a comunidade e a metrópole. Como nos destaca Bourriaud: “Os objetos e as instituições, o emprego do tempo e as obras são, ao mesmo tempo, resultados das relações urbanas – pois concretizam o trabalho social – e produtores de relações, pois organizam modos de sociabilidade e regulam os encontros humanos”. (2009, p.66).

As contradições transparecem na concepção, na forma de entendimento do grupo sobre um amplo fazer teatral. Os grupos em suas sedes fazem emergir indivíduos

questionadores, inserem o bairro e o cidadão nas programações culturais e na vida da cidade. No contraponto, o mercado e seu vínculo direto com os meios de comunicação tem o objetivo maior de formar consumidores.

Por considerarem seus espetáculos em oposição aos desejos do mercado é de comum entendimento entre os grupos que essa forma de fazer teatro é um serviço público; portanto, deve ser financiado pelo Estado.

A adequação do projeto do grupo aos modelos do departamento de marketing das empresas, por motivos óbvios, é inconcebível. Os grupos de teatro, na sua grande maioria, distanciam-se de possíveis patrocinadores devido, principalmente, aos posicionamentos políticos e às dramaturgias, que evocam temas sociais e críticas ao sistema capitalista, ao neoliberalismo, às leis de mercado e às injustiças evidentes no bairro, na cidade, no país.

Para uma empresa que patrocina um grupo de teatro não há interesse em manter sedes, e sim um elenco conhecido que traga retorno comercial. O importante é a quantidade de pessoas que verão a logomarca, expostas em banners, spots em rádio, propagandas na TV, folder, promoções e contato com o todo do projeto de marketing da empresa.

Na hipótese, muito remota, de negociações bem sucedidas com empresas, os patrocínios e apoios culturais não pagam o trabalho de produção, pesquisa, criação de personagens, ensaios, iluminadores, cenógrafos, dramaturgos, dentre outros trabalhadores com interesses comuns. Em outras palavras, o teatro de grupo não se sustenta pelos meios mercadológicos e se opõe à cultura de massa e à ausência de políticas públicas.

As sedes de grupos de teatro institucionalizam-se e cresceram, explicitando ainda mais as contradições presentes no cotidiano. Os grupos assumem uma condição ideológica; somam as artes cênicas à política retomando a própria origem do teatro na *polis*⁷ torna-se difícil compreender uma coisa sem a outra. Por consequência, o tema das políticas públicas na área cultural é constante nas pautas das reuniões, sendo um dos focos principais a questão do financiamento.

No início desse século, uma política cultural importante para a cidade de São Paulo, e especificamente para as artes cênicas rompe, parcialmente, com patrocínio de empresas⁸ como única alternativa para a produção teatral, mudando a atuação dos grupos e as formas de gestão. Por consequência do movimento “Arte contra a Barbárie”⁹, foi aprovada e promulgada

⁷ O teatro nasceu no espaço aberto e desde a Grécia Antiga colocou na cena os problemas da *polis* e dos cidadãos. http://labeca.mae.usp.br/media/pdf/almeida_o_teatro_a_polis.pdf

⁸ Ver Ministério da Cultura – Lei Rouanet - cultura.gov.br/site/categoria/apoio-a-projetos/mecanismos-de-apoio-do-minic/lei-rouanet

⁹ O Movimento Arte Contra a Barbárie se formou em 1998, quando um grupo de artistas ligados à cena teatral de São Paulo se juntou para fomentar a discussão e organizar ações pela construção de políticas culturais públicas. www.culturaemercado.com.br/noticias/a-luta-do-arte-contra-a-barbarie-pela-democracia-cultural/

a Lei nº 13.279 de 8 de janeiro de 2002 que institui o Programa Municipal de Fomento ao Teatro no Município de São Paulo¹⁰.

As mudanças arquitetônicas ocorridas nos espaços cênicos são consequências também da Lei de Fomento ao Teatro, que, no início dos anos 2000, possibilitou a multiplicação de coletivos de artistas que passaram a ocupar espaços públicos para a realização de suas atividades como demonstrações de processos, oficinas, cursos e espetáculos apresentados em pequenas salas adaptadas. Essa situação de transformação de espaços arquitetônicos, de revitalização do espaço urbano em São Paulo, pode ser observada na Praça Roosevelt, hoje um local transformado em ponto de encontro de artistas e inúmeros espetáculos teatrais; também na Vila Maria Zélia, no bairro do Belém, antiga vila de operários, hoje sede do Grupo de Teatro XIX, no CDC Vento Leste, na Cidade Patriarca, espaço ocupado pelo grupo Dolores Boca Aberta Mecatrônica de Artes dentre outros grupos. É evidente que as novas concepções e conceitos de coletivos e a migração de artistas e produtores para espaços de múltiplas possibilidades criam uma resignificação de espaços ociosos para espaços cênicos.

Hoje, após 12 anos da Lei de Fomento, os grupos de teatro são referência para o Brasil, as ofertas de atividades teatrais na cidade cresceram e, ainda, trouxeram avanços significativos¹¹.

O trabalho de um gestor de uma sede de teatro não possui modelos pré-determinados e não se limita ao espetáculo de teatro. Muitos dos grupos optam por uma gestão coletiva e coerente com o teatro colaborativo¹². De uma forma ou de outra, o que é importante destacar é que uma sede de teatro tem como força motriz dois tópicos que mantêm a existência e continuidade dos trabalhos: o projeto e o trabalho com as pessoas.

¹⁰ O livro “Teatro e Vida Pública: o fomento e os coletivos teatrais de São Paulo” organizado pelos professores Flávio Desgranges e Maysa Lepique reúne artigos que analisam as atuais condições da produção teatral na cidade de São Paulo, em face das alterações provocadas pela Lei de Fomento ao Teatro. Trata-se de um trabalho questionador da lógica da renúncia fiscal e mercantilização da arte. Obra indispensável para entender os grupos de teatro e suas sedes. (DESGRANGES, 2012)

¹¹ A afirmação ocorreu durante uma palestra sobre teatro de grupo, proferida pelo professor Alexandre Mate – Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo, professor do Instituto de Artes da Unesp, estudioso e militante na área teatral – que aconteceu no CPF, em outubro de 2013.

¹² O trabalho com o teatro colaborativo é uma opção do grupo em colocar experiências e conhecimentos técnicos a serviço da manutenção e crescimento de uma sede e na construção de um espetáculo. Há durante o processo criativo múltiplas interferências feitas pelos integrantes do grupo. Não há hierarquia administrativa que determinam múltiplos funcionogramas. Nas relações de trabalho prevalece a horizontalidade em todos os aspectos desde questões operacionais até o espetáculo teatral (GUINSBURG, J., 2009, p.279-280).

O projeto

A idealização, realização e avaliação de um projeto fortalece a identidade do grupo e de sua história, dinamiza o cotidiano e ilumina ações futuras. O gestor junto com o grupo vive o projeto dentro da sua realidade e desenvolve uma análise sobre a sua relevância artística e social com base na sua própria experiência de vida e respeitando as ideias de todos os envolvidos. A forma como o parâmetro de trabalho é delineado é única, por esse motivo deve ser valorizada nos estudos do campo cultural.

A capacidade de um gestor em organizar, sistematizar e prever metas possibilita converter sonhos em projetos. Não é possível um grupo de teatro existir absorvendo o projeto de um produtor ou aderindo às propostas de marketing de uma empresa. A capacidade de elaborar projetos é parte da vida, de novos projetos, de trilhas desenhadas e inacabadas diante da complexidade do atual momento. Não há determinismos, não há projetos sem flexibilidade. (MACHADO, 2004, p.1-26). Cada ideia, cada experiência é plena de conhecimento e capaz de preencher parcialmente a eterna incompletude do ser humano (Freire, 2007, p.77).

Um projeto de um grupo de teatro em sua sede pode iniciar-se com a escolha da dramaturgia ou por consenso, definindo para quem, para qual público se destina. O importante, como todo o projeto requer, são as etapas bem definidas em cronograma de trabalho que estabeleça reuniões com pautas sobre ideias e como convertê-las em um projeto com objetivos claros e posteriores indicadores de avaliação qualitativa.

O gestor deve participar e acompanhar diretamente o processo de criação do grupo. Um projeto artístico, criado por um coletivo, pela sua própria característica, tende aos percalços da imprevisibilidade. No processo de criação, o gestor faz um levantamento das necessidades dos criadores e vai em busca de outros profissionais, cria uma rede de fornecedores de materiais e serviços e outros profissionais, por exemplo: costureiras, marceneiros, iluminadores, técnicos de som. Se os atores precisam de professores de dança, de canto, de música, é preciso constar no projeto; equipamentos e materiais para as oficinas, enfim, tudo o que é necessário para a realização do projeto, incluindo a identidade visual e as estratégias de divulgação.

É o gestor, em consenso com o grupo, que canaliza aquilo que não foi planejado e transforma em situações inovadoras. Essas adaptações e mudanças no projeto são constantes, impondo ao gestor e ao grupo novas formas de pensar as ações, os recursos físicos, humanos e materiais.

Os espaços cênicos presentes nas arquiteturas desses locais oferecem inúmeras possibilidades de criação. Inclui-se aqui a proximidade de espectadores ativos aos atores, a fusão de linguagens, artistas utilizando recursos tecnológicos múltiplos que permitem novos experimentos e especulações que em muitas vezes fazem surgir o inesperado ou uma aproximação maior na vida com a arte contemporânea.

Esse contexto impõe formas de pensar os espaços arquitetônicos para a obra teatral, utilizando-se da estrutura pertencentes ao próprio espaço incluindo o corpo do artista como parte orgânica da cenografia, ou o público no espaço cênico¹³. Em muitos casos, as pessoas que estão na plateia transformam-se em protagonistas. O que importa é o público próximo do elenco, do cenário e dos detalhes do espetáculo, que ora propicia a imersão, ora propicia o distanciamento. O público próximo da cena tem os sentidos aflorados, capazes de perceber cheiros, expressões, as cores das luzes, as texturas do cenário, a maquiagem dos atores, todos os detalhes. Assim, a presença do espectador nesses espaços retoma as formas ritualísticas do fazer teatral.

Os atores passam a assumir e pensar em novas posturas no espaço cênico, novas formas de atuação, as quais estão à mercê das reações do público que participa diretamente das apresentações. O diálogo entre público e artista, assim direto, após o espetáculo, constitui-se numa das formas mais importantes de mediação. É ali, após vivenciar a apresentação, que indivíduos saem do anonimato, saem da plateia e vão conversar com os artistas. Esse diálogo pode ser visto sobre um olhar racional, como inusitado. Porém é nesta relação que está a essência do trabalho da mediação. (MORAES, 2007, p.94).

As restrições para a criação existem, porém são diferentes de uma instituição cultural que via de regra delimita seus espaços, impõe horários para a criação e a montagem, define quais os equipamentos que poderão ser usados, direciona o olhar e a experiência estética do espectador com pragmatismo operacional que suscita a máxima de que em um espetáculo de teatro – obra única que acontece no presente – nada pode dar errado.

Reforço que a presença do gestor, acompanhando o processo de criação dos artistas desde a fase de planejamento do projeto se faz absolutamente necessária para pensar, também, nas questões operacionais do projeto como fluxo de público, segurança, limpeza e condições favoráveis para o trabalho de todos os envolvidos.

Para a realização de um projeto, é preciso que o gestor busque apoio, o qual pode surgir da própria comunidade – um restaurante, uma loja de roupas, um supermercado – e

¹³ Por exemplo o espetáculo Histeria do Grupo XIX de Teatro, o espetáculo Café com Queijo do Lume Teatro, espetáculo um Concerto de Ispinho e Fulô da Cia do Tijolo dentre outros.

recursos financeiros, tais como Programas¹⁴ VAI 1, VAI 2, Proac¹⁵, pontos de cultura¹⁶, Lei de Fomento ao Teatro, Lei Rouanet¹⁷, prêmios, Editais de Estadais.

Assim, não sem ambiguidades, o gestor de uma sede de um grupo de teatro deve articular iniciativas múltiplas, estabelecendo parcerias com o governo local, comunidade, fornecedores, instituições não governamentais, redes locais, nacionais e internacionais, participar de fóruns de discussões e pautas de reivindicações. Por exigência na sua atuação, o gestor deve romper com o isolamento do grupo e, de forma coerente com o trabalho proposto no teatro colaborativo, deve traçar estratégias para a atuação conjunta com a comunidade e com os seus parceiros, potencializando as redes. Encontrando o espaço para a atuação conjunta, conhecendo todos os envolvidos e compreendendo a diversidade de interesses e opiniões.

a) O trabalho com as pessoas

A habilidade em trabalhar e se preocupar com as pessoas é determinante para todos os gestores culturais. Talvez o desafio maior para o gestor de uma sede de um grupo de teatro está na capacidade de entender a dinâmica do trabalho de indivíduos que fazem teatro colaborativo. Por ressaltar o trabalho em equipe essa forma de fazer teatro deveria também ser estudada no campo da administração de empresas.

Ressalto que gestores culturais podem espelhar-se nas relações de trabalho que existem numa sede de um grupo de teatro. A competição entre os indivíduos ocorre diante de parâmetros éticos e colaborativos. Em outras palavras, “ganha” o indivíduo que melhor ajudar o grupo. É evidente que os conflitos, próprios do ser humano, existem como zonas de tensão e estresse. Mas prevalece a informação fluindo, a ampliação de repertórios por meio das trocas, a busca de inovação, o respeito, uma atmosfera aberta ao diálogo, um ambiente energizado,

¹⁴ O Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, foi criado pela lei 13540 (de autoria do vereador Nabil Bonduki) e regulamentado pelo decreto 43823/2003, com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais. <http://programavai.blogspot.com.br/p/sobre-o-vai.html>

¹⁵ Programa de Ação Cultural, Lei nº 12.268 de 20/02/06, tem por objetivo: apoiar e patrocinar a renovação, o intercâmbio, a divulgação e a produção artística e cultural no Estado; preservar e difundir o patrimônio cultural material e imaterial do Estado; apoiar pesquisas e projetos de formação cultural, bem como a diversidade cultural; apoiar e patrocinar a preservação e a expansão dos espaços de circulação da produção cultural. <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem>.

¹⁶ O programa é uma parceria entre o Ministério da Cultura, a Secretaria Municipal de Cultura e as Organizações sem Fins Lucrativos da cidade de São Paulo. <http://programavai.blogspot.com.br/>

¹⁷ Ver o site - <http://www2.cultura.gov.br/site/categoria/apoio-a-projetos/mecanismos-de-apoio-do-minc/lei-rouanet-mecanismos-de-apoio-do-minc-apoio-a-projetos/>

cumplicidade, sentimentos de pertencer a um grupo social e compromissos de quem estudou e trabalhou muito para a realização de um sonho, de um projeto.

No teatro de grupo as relações são horizontais, todos fazem de tudo, de acordo com a sua especialidade. Isso sugere ao gestor uma definição de funções, tendo como ponto principal aquilo que o integrante gostaria de fazer. O repeito ao desejo do outro é uma postura ética, rara em ambientes tradicionais de trabalho, é uma situação; que aflora sob os olhos do gestor.

De certo, essas trocas de saberes e essas possibilidades de escolher uma função favorecem na formação contínua de atores que, além da interpretação são envolvidos em outras situações de trabalho, como na confecção de figurinos, manipulação de equipamentos de luz e som, desenvolvimento de dramaturgias, e, por vezes, na relação com o público tanto na recepção quanto na mediação.

O gestor deve ter muita sensibilidade e olhar para fora e para dentro da sede procurando entender a história dos lugares e das pessoas. Como os integrantes do grupo fazem para viver? Como os moradores da região lidam com o descaso do poder público? Como conciliar a criação artística com sobrevivência e problemas sociais?

Conclusão

Apesar das limitações impostas pela escassez de políticas públicas e da imposição de uma cultura massificada, os moradores das grandes cidades – esses que, por falta de recursos, utilizam parcialmente da cidade – constroem as suas próprias representações, manifestam seus anseios e individualidades na conversa de bar, no futebol de várzea, na quermesse da igreja, na roda de samba, na roda de capoeira, no movimento hip hop, nas formas de cantar e dançar o funk, na escola de samba.

Em locais propícios aos encontros, artistas e moradores de uma região procuram nas suas próprias experiências as formas de expressar seus sofrimentos, suas alegrias, suas esperanças e expectativas. São eles os criadores de ações socioculturais com depoimentos, poemas, canções, peças de teatro, dança, cinema, literatura, enfim, produções culturais como um meio de esclarecimento, desalienação e libertação. É certo que o ser humano é único e é capaz, desde que lhe sejam apresentadas alternativas de questionamento, de construir conhecimento por meio da sua relação com os conflitos presentes no cotidiano.

A vida cotidiana está carregada de alternativas, de escolhas, as quais fortalecem as posições contrárias a um poder hegemônico que padroniza valores e subjuga o cotidiano das pessoas. Essas formas de produção e organização compõem um conjunto de articulações de

conteúdos distintos e capazes de propiciar, por meio da subjetividade, a união em prol de uma região.

Não há dúvidas de que as sedes de grupos de teatro, financiadas como um serviço público, fazem parte dessas alternativas que valorizam projetos artísticos e socioculturais desenvolvidos em espaços compartilhados por artistas e membros de uma comunidade. Sendo assim, as ocupações de equipamentos públicos sem uso como os Centros Esportivos Municipais ou prédios abandonados são práticas de revitalização daquilo que era um problema social em elementos de produção artística, nichos de encontro dentro da cidade e, principalmente, sítios políticos que determinam a existência e a vida das pessoas que habitam esses locais.

A Lei de Fomento ao Teatro contribui para que possam existir transformações positivas na paisagem urbana, e mostra que é possível criações coletivas e transformadoras do homem e da cidade.

Todos os envolvidos nos trabalhos que acontecem em uma sede de teatro estão em conversas contínuas para transformar o entorno e as políticas públicas, principalmente na área de cultura. São educadores, militantes culturais, artistas, jovens, idosos, lideranças comunitárias que promovem no cotidiano articulações nas redes sociais e comunitárias. As pessoas que participam dos trabalhos realizados em uma sede de um grupo de teatro podem afirmar que esse espaço é pedagógico, de vivência e aprendizado.

Nos projetos enviados para editais públicos os grupos destinam à comunidade palestras, cursos e oficinas artísticas, gratuitas, que implicam na formação de público para os espetáculos além de inspirar o grupo aos novos elementos estéticos surgidos da relação dialética entre o ator/oficineiro e as pessoas que vivenciam essas ações. Outras atividades solidificam-se como estratégias de resignificação do espaço. É importante ter claro: a *ânim*a desse espaço é o trabalho do artista, do contrário seria uma área de convivência destinada a reuniões comunitárias.

Por ser colaborativo, o ambiente da sede trava uma outra relação humana muito diferente daquela que envolve organogramas e fluxogramas. Em alguns casos, os grupos fazem reuniões para definir funções de manutenção, limpeza, segurança e divisões de espaço. Está implícito nessa forma de atuação um projeto político e social que deve ser pesquisado, também, com a finalidade de implementação de políticas públicas nesse setor e elaboração de conteúdos para a qualificação de gestores culturais.

Existindo uma atuação efetiva de um gestor, o grupo poderá se voltar para a pesquisa, criação e ensaios. Enquanto o gestor volta-se para o projeto e articulações comunitárias. Deixa de ser interessante o ator desempenhando a função de gestor, embora isso ocorra com frequência. Para que o espetáculo teatral justifique a existência do projeto e da própria sede os atores precisam fazer escolhas

entre a gestão ou a atuação, ou a direção. É preciso foco, de outra forma o trabalho do artista fica comprometido. De fato, constata-se que para sobreviver os componentes dos grupos de teatro trabalham com oficinas, cursos, ensaios abertos, demonstração de processos de criação, palestras, dentre outras atividades.

O tema da gestão de sedes de teatro não se esgota; pelo contrário, existem muitos pontos a serem analisados, a exemplo da elaboração de uma Lei de Fomento ao Teatro na cidade de São Paulo que garanta financiamento público para grupos que existem a mais de 30 anos, como é o caso do Engenho Teatral, do Teatro do Ventoforte e do Teatro União Olho Vivo. Ainda merece análise e discussões a sede de teatro como uma incubadora de projetos, nascedouro e residência de novos grupos de teatro, e de um local de ideias que abastece gestores de instituições culturais públicas e privadas.

REFERÊNCIAS:

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CERTEAU, Michel de. **A cultura no plural**. Campinas: Papyrus, 1995.

COELHO NETTO, José Teixeira. **Dicionário Crítico de Política Cultural**. São Paulo, 1997.

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC: a linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DESGRANGES, Flavio.; LEPIQUE, Maysa. **Teatro e vida pública: o fomento e os coletivos Teatrais de São Paulo**. São Paulo: ed. Hucitec, 2012.

FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a liberdade**. São Paulo: Paz e Terra. 2007.

FREIRE, Paulo. **Educação e mudança**. Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1981.

FREIRE, Paulo. **À sombra desta Mangueira**. São Paulo: Olho d'água. 2001.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. 2^a ed., São Paulo: EDUSP, 2003.

GUINSBURG, J. FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). **Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.

HELLER, Agnês. **O cotidiano e a História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. São Paulo: Manole, 2005.

MESQUITA, André Luiz. **“Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)”**. (Dissertação de mestrado – Área de concentração História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 2008.

MORAES, Edson Martins. **Arte popular na instituição cultural: desafios postos à mediação.** (Dissertação de mestrado – Área de concentração Artes Visuais) Instituto de Artes da UNESP, 2006.

PEDROSA, Mário. “Arte Culta e Arte Popular”. **Arte em Revista.** SP, v. 2, n. 3, p. 22 – 26, jan. 1982.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular: uma introdução.** São Paulo: Hedra, 1999.