

A Construção de um teatro popular: a experiência do processo de montagem da peça “Homens Livres” da Cia. Teatro de Garagem

Danilo do Amaral Santos Lagoeiro
Herbert de Proença Lopes

Resumo

O objetivo deste artigo é propor uma reflexão sobre teatro popular a partir da experiência do processo de montagem da peça “Homens Livres” da Cia. Teatro de Garagem de Londrina. Propomos destacar alguns aspectos teóricopráticos que partem da investigação e análise dos processos de organização desta Cia que contribuam com a construção de uma perspectiva de teatro popular. Sistematizamos algumas pistas dessas aproximações em três formas de ‘ler’ as experiências teatrais dessa natureza específica, são elas: 1) Teatro e estética popular: teatro de rua, elementos circenses e épicos; 2) Teatro de Grupo e Criação Coletiva e; 3) Teatro e sua Crise de Público.

Palavras-chave: Teatro e estética popular, teatro de grupo, criação coletiva e crise de público.

Abstract

The aim of this paper is to propose a reflection on popular theater from the experience of the assembly process of the play "Homens Livres" create by Cia Teatro de Garagem from Londrina. We propose to highlight some theoretical and practical aspects departing from the research and analysis of processes of organizing of this theater group that contribute to building a perspective of popular theater. Systematize some proposals of these approaches in three ways to understand the specific nature of theatrical experiences, they are: 1) Theatre and popular aesthetics: street theater, circus and epic elements, 2) Theatre Group and Collective Creation and, 3) Theatre and its Crisis of Public.

Keywords: Theatre and popular aesthetics, theatre group, collective creation and crisis of public.

Introdução

O Teatro popular é ainda uma abstração. Todo e qualquer teatro que se intitule ‘popular’ necessariamente deve ter em sua concepção teatral um processo de trabalho construído permanentemente. O artigo a seguir discutirá aspectos teoricopráticos do processo de montagem da peça “Homens Livres” da Cia. Teatro de Garagem.

Para isso, torna-se importante preliminarmente uma compressão conceitual sobre a expressão ‘teatro popular’. Popular se remete a povo. Politicamente a

palavra 'povo' está conectada pelo pensamento marxista a classe subalterna, que são as categorias sociais que não detêm os meios de produção capitalista, e por isso vendem sua força de trabalho. De fato, na experiência relatada a seguir não temos diretamente o povo inserido no processo de produção da montagem do espetáculo "Homens Livres". Por outro lado, a tentativa de aproximar o conceito 'povo' e seu adjetivo 'popular' das práticas teatrais nos sugerem um caminho para essa compreensão, ao considerarmos as variadas conotações políticas que as produções em Teatro Popular carregam. Sistematizamos algumas pistas dessas aproximações em três formas de 'ler' as experiências teatrais dessa natureza específica, são elas: 1) Teatro e estética popular: teatro de rua, elementos circenses e épicos; 2) Teatro de Grupo e Criação Coletiva e; 3) Teatro e sua Crise de Público.

Teatro e estética popular: teatro de rua, elementos circenses e épicos

A peça "Homens Livres" estreou em 2009 e sua concepção criativa espacial se engendra na adaptação das cenas e dos cenários para espaços alternativos, tais como praças, ruas e escolas. A temática sugerida na história encenada problematiza contraditoriamente a discussão sobre liberdade na vida social. Nas cenas vemos quatro soldados e um cabo libertários que não respeitam regras, e decretam-se incumbidos da tarefa de livrar os homens das algemas sociais e morais que os atam. Num tom contraditório, pois ainda vivem sob um regime autoritário e hierárquico, os personagens procuram 'ensinar' o público como ele pode ser livre. O conflito se aprofunda quando entra em cena um escravo disciplinado e rebelde, que acrescenta mais incoerências à noção de liberdade.

A estética popular da Cia. Teatro de Garagem se caracteriza na investigação de um teatro de rua e nos aspectos técnico-estéticos que o representam. Há mais de dois anos o grupo estuda e atua nesta investigação, tendo ensaiado e circulado por Londrina e região com os espetáculos de rua:

“Bendita Geni” (2008), “De Volta à Platéia” (2009) e agora “Homens Livres” (2009/2010). De acordo com essa proposta, o grupo pesquisa modos de expressão cênicos contidos nas técnicas circenses, presentes neste trabalho analisado pelo uso de máscaras pelos atores, acrobacias (cambalhotas, pirâmide, etc.). Outro elemento estético válido aos estudos da estética popular inserida no teatro brasileiro é a forma épica de narrar as histórias. Essencialmente na rua o teatro épico pensado por Bertolt Brecht foi recriado na Cia. Teatro de Garagem, nesses já citados três espetáculos. Investigar o épico no teatro visa ler ideologicamente as peças de teatro. A isso se soma critérios formais tais como o uso da música, a narração, e o efeito de distanciamento. No entanto, o teatro épico-dialético que Brecht desenvolveu durante toda sua vida no século XX é avesso a fórmulas simplificadoras. Para realmente recriar um teatro épico-dialético é necessário superar dialeticamente as propostas de Brecht. Muitas transformações culturais e simbólicas que afetam nosso cotidiano contemporâneo não haviam surgido na época de Brecht, e conseqüentemente a visão brechtiana de teatro precisa se reatualizar. E para isso não existem regras mágicas. Essa visão progressista em relação às influências brechtianas permeia o teatro popular processualmente praticado pela Cia. Teatro de Garagem. A sabedoria de Brecht reside essencialmente em dialetizar o drama, e como fazer isso é um universo a ser investigado, e o alemão foi um dos pioneiros nessa visão materialista e politizada das histórias.

Para concretizarmos essa discussão teorizante, iremos analisar a letra de uma música do espetáculo de rua ‘Homens Livres’. A música como elemento brechtiano surge como importante elemento narrativo no teatro. Brecht enquanto dramaturgo buscou em musicalidades populares elementos para a criação das trilhas e canções de seu teatro, em detrimento das óperas clássicas que habitavam hegemonicamente os teatros alemães.(BETZ,1987, p. 65).

Na pesquisa cênica da Cia. Teatro de Garagem desde 2006, ano de surgimento do grupo, a música possui uma centralidade investigativa, baseada em um princípio norteador: o estudo e a recriação estética musical a partir das

manifestações da cultura popular brasileira. Abaixo adentramos a letra da música, para na seqüência mesclá-la ao encadeamento da peça “Homens Livres”.

Nós do Teatro

(música: Everton Bonfim e Miguel Matoso / Letra: Everton Bonfim)

Nós do teatro
Estamos aqui pra oferecer
Um pouquinho da vida
Só um pouquinho da vida
Que agora não é mais de ninguém

Esse ninguém que vos fala
Está aqui pra lhe dizer
O que pensa da vida
Pensa que pensa
Não pensa
E se pensa
Não é mais um ninguém

A música surge como última narrativa na história, e possui um tom de celebração. Na letra podemos identificar uma metalinguagem, ou seja, o teatro que reflete sobre o próprio fazer teatral. A música interrompe o encadeamento das ações dos militares libertários, para extrapolar a temática e explicitar o objetivo da intervenção de rua. A letra associa a produção teatral à vida, seguindo um tom 'materialista'. Há uma autoreflexão contida no trecho :“esse ninguém que vos fala / está aqui pra lhe dizer o que pensa da vida/ pensa que pensa / não pensa / e se pensa não é mais um ninguém”. Sente-se o tom de desconsideração do próprio grupo de teatro, assumindo-se como um 'ninguém que vos fala'. Porém no final do verso, o grupo por pensar algo da vida já não é mais ninguém, e se transforma em alguém com pensamento independente. A idéia da canção traduz o movimento dinâmico da vida social, afeito a mudanças e rupturas. A busca incessante por uma visão crítica da vida é partilhada pela execução da canção. E justamente por vir ao final, a música narra essa mensagem 'sábia' em tensão com as ações antecedentes que discutiam

contraditoriamente a noção de liberdade. Walter Benjamin, em ensaio intitulado "Que é o Teatro Épico- um estudo sobre Brecht", discute aspectos gerais do teatro brechtiano no próprio tempo histórico em que suas encenações estavam sendo criadas. A centralidade do teatro épico, na visão de Benjamin está circunscrita:

"O Gesto demonstra a significação e aplicabilidade social da dialética. Ela põe à prova as condições sociais, a partir do homem. As dificuldades com que se confronta o diretor num ensaio não podem ser solucionadas sem um exame concreto do corpo social. A dialética visada pelo teatro épico não se limita a uma seqüência cênica no tempo; ela já se manifesta nos elementos gestuais, que estão na base de todas as seqüências temporais e que só podem ser chamados elementos no sentido figurado, porque são mais simples que essa seqüência".(BENJAMIN, 1994,p.88).

O trabalho de pesquisa da Cia. Teatro de Garagem tem ressonância na afirmação de Benjamin, a partir da proposta de descoberta de inventivos gestos que provocam a necessidade da palavra. A palavra é um elemento no teatro, mas não o seu elemento mais importante. Dentro desta perspectiva, a Cia. realiza diversos laboratórios onde os gestos são foco principal, para que a palavra surja naturalmente. O gesto é pouco falsificável e possui uma clareza de começo, meio e fim, além de comunicar mensagens veementemente. Os gestos, as ações, as músicas e as palavras são guiadas no teatro épico pela noção filosófica da dialética. A liberdade como conceito abstrato é discutido a partir da peça sob uma ótica dialética, não formulando noções fechadas sobre a liberdade. O espetáculo deixa aos transeuntes das ruas mais perguntas do que respostas, visando ativar a reflexão crítica por parte desse público acerca da liberdade inserida em sua vida. Militares discutindo noções libertárias já são por si só contraditórios. E os personagens estão por construir a sua liberdade, assim como vemos na realidade em que nada é tão exato e povoado de imperfeições.

Nos próprios dizeres de Brecht:

Como as leis da dinâmica social não podem ser demonstradas através de "exemplos perfeitos", pois a imperfeição (contradição) é uma parte essencial do

movimento e de tudo que é movido. É apenas necessário – mas absolutamente necessário – que se verifique condições de experiências, isto é, que uma experiência contrária seja concebível, vez que outra. Em poucas palavras, esta é uma maneira de tratar a sociedade de forma que todas as suas ações sejam representadas a título de experiência. (BRECHT, 1967, p.206).

A contradição em evidência nos personagens é um elemento primordial no teatro épico, e por isso também é um caminho a ser galgado por grupos que desejam reatualizar a perspectiva brechtiana e popular de teatro. A Cia. Teatro de Garagem utiliza essa visão para criar seu estilo próprio. Na peça Homens Livres opta-se pela rua enquanto cenário para a apresentação (e esse já é um indicio de atualização, já que Brecht utilizava predominantemente o teatro convencional, com palco italiano). E na rua, a pesquisa do gesto é diferente, e induz uma investigação de gestos populares para criar uma relação junto ao público. O uso de maquiagem de influência circense, especialmente as máscaras de palhaços, é um recurso estilístico que comunica imediatamente nas ruas.

E para discutirmos um teatro popular, necessariamente precisamos incluí-lo no mundo do trabalho, para que possamos identificar em que medida o trabalho no chão das salas de ensaio reproduz a lógica hegemônica do trabalho na sociedade contemporânea. Nesse sentido recorreremos novamente as contribuições de Brecht, a partir da leitura de Walter Benjamin:

Mas, qualquer que tenha sido o funcionamento desse teatro político, do ponto de vista social ele não se limitou a franquear ao público proletário posições que o aparelho teatral havia criado para o público burguês. As relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores quase não se modificaram. O teatro épico parte da tentativa de alterar fundamentalmente essas relações. Para seu público, o palco não se apresenta sob a forma de "tábuas que significam o mundo"(ou seja, como um espaço mágico), e sim como uma sala de exposição, disposta num ângulo favorável. Para o seu palco, o público não

é mais um agregado de cobaias hipnotizadas, e sim uma assembléia de pessoas interessadas, cujas exigências ele precisa satisfazer. Para o seu texto, a representação não significa mais uma interpretação virtuosíssimo, e sim um controle rigoroso. Para sua representação, o texto não é mais fundamento, e sim roteiro de trabalho, no qual se registram as reformulações necessárias. Para o seus atores, o diretor não transmite mais instruções visando à obtenção de efeitos , e sim teses em função das quais ele têm que tomar uma posição. Para o seu diretor, o ator não é mais um artista mímico , que incorpora um papel, e sim um funcionário , que precisa inventariá-lo. (BENJAMIN, 1994, p. 79).

Teatro de Grupo e Criação Coletiva

O teatro épico não poderia se constituir como proposta dialética se não produzisse uma reflexão sobre as relações de trabalho no processo de produção teatral. A inconformidade às formas alienadoras de organização e a possibilidade de recriar novas dimensões coletivas de trabalhar com teatro remontam características fundamentais nos processos organizativos da Cia. Teatro de Garagem. O teatro de grupo e a criação coletiva são pensados em correlação direta entre si e com noções sustentadas pelo teatro épico.

O teatro de grupo já se constitui em si uma proposta de enfrentamento político no campo teatral. Em termos gerais, o teatro de grupo se constitui como uma categoria de produção teatral de um núcleo permanente de atores, onde há preocupação com um trabalho continuado que se estenda para além da montagem dos espetáculos. Essa preocupação requer o estabelecimento de objetivos comuns aos membros e com noções de identidades partilhadas que propiciam o desenvolvimento de linguagens que lhe são próprias.

No entanto, o teatro de grupo não representa meramente um formato organizativo diferenciado no contexto teatral. Tanto em sua perspectiva histórica, como na experiência localizada no interior da Cia., a demarcação

conceitual do “teatro de grupo”, carrega um enfrentamento político em contraposição ao denominado “teatro de elenco” ou demais propostas teatrais onde não há o engajamento da equipe exceto para as exigências em torno da construção de um espetáculo. Neste caso, os atores assim como os demais integrantes são reunidos pontualmente em torno de uma proposta e têm sua vinculação estabelecida por contratos de trabalho. Acima de tudo, o teatro de grupo procura estabelecer um cenário alternativo às produções teatrais subjugadas aos ditames mercadológicos nas quais a rentabilidade da proposta é elemento desencadeador do processo.

Na Cia., defendemos a idéia deste coletivo de teatro. Esse posicionamento assumido no grupo remete-nos a outro aspecto de vital importância, que chamamos de “criação coletiva”. No campo teatral, há uma estreita ligação entre a proposta de teatro de grupo e de criação coletiva. A Cia. há algum tempo defende a instauração de um modo coletivo de criação, sendo que em cada experiência tem descoberto e explorado formas diferenciadas deste processo de trabalho.

A criação coletiva é um termo que descreve iniciativas de produção onde predomina horizontalidade entre a equipe, fundamentados no questionamento dos delineamentos hierárquicos tradicionais, principalmente na tríade dramaturgo-diretor-ator. A criação coletiva ganhou visibilidade nos anos 70, em plena ditadura militar, como movimento de oposição, com grupos de teatro que se pautaram na ideologia de uma práxis coletiva disseminada em diversos contextos sociais que se opunham à ditadura. Este período compreendeu diversas experiências de criação coletiva, algumas das quais exploraram o extremo de práticas libertárias no fazer teatral. A partir dos anos 90, como desdobramento desta modalidade, alguns grupos passaram a utilizar o termo *colaborativo* e não mais como *coletivo*. Justificou-se essa distinção pela necessidade de pontuar dois períodos de uma mesma proposta, destacando-se

que no processo colaborativo as funções de cada integrante deveriam ser consideradas em suas especificidades, o que não implicaria, de forma alguma, no enfraquecimento do ideal de horizontalidade e de participação do grupo no processo de criação.

A Cia. Teatro de Garagem compreende sua organização a partir da criação coletiva, e tem experiências que nos aproximaram de diferentes modos de criar e agir coletivamente. A avaliação dos processos nutre cada vez mais uma perspectiva própria do grupo nesta proposta. A peça “Homens Livres” teve seu desenvolvimento especialmente vinculado a esta noção e ganhou delineamentos até então não vivenciados pelo grupo. Sua concepção inicial surgiu em 2009, quando a maioria dos atuais integrantes da Cia. eram alunos do Curso Livre Teatro de Garagem, atividade formativa que compõe seu trabalho pedagógico desde 2006.

Na época, alguns alunos se reuniram para preparar uma intervenção cênica para ser apresentada no Encontro Regional de Estudantes de Psicologia da Região Sul, e começou a ser executada à época exclusivamente pelos alunos. A idéia inicial do tema foi influenciada pela participação de um dos alunos que no coletivo organizador deste evento, a partir das discussões ali vivenciadas. Essa proposta inicial encontrou-se com interesses específicos de cada integrante, um dos quais trouxe um trecho da peça “Ubu Agrilhado” de Alfred Jarry. A partir de então, o texto, as marcações, as pesquisas, a proposta estética e os demais elementos foram definidos em grupo, com a participação de todos sem funções preestabelecidas. Experimentamos “toda dor e a delícia” deste processo, que se traduzia em uma montagem onde existia forte identificação dos integrantes em uma produção que nos era inteiramente. Havia, por outro lado, as dificuldades de dirigir-se coletivamente, além de trabalhar em todos os demais aspectos necessários de produção, como figurinos, cenário, etc.

O que a princípio era uma intervenção cênica, foi ganhando maior dimensão

nutrida pela motivação do próprio grupo em dar continuidade, bem como pelos convites que recebemos a à estréia. A cada apresentação, propúnhamos mudanças na montagem tanto em termos de qualidade técnica, bem como forma de assimilar sugestões do público, em conversas ao fim das apresentações. , o que nos fez atentar para o potencial artístico da peça, bem como para a necessidade de expandirmos as discussões do texto. Talvez a experiência mais significativa para isso tenha sido a apresentação que realizamos na Escola Estadual Nilo Peçanha (Londrina) à qual se seguiu um profícuo debate com os estudantes.

Aos poucos a peça foi se transformando e ganhando melhoramentos técnicos. A construção do texto seguia o mesmo principio da participação, que neste caso, era alimentada também pelas problematizações próprias que o tema “liberdade” nos apontava. A todo momento, eram presentes questões sobre qual era nosso objetivo com o texto e o que queríamos provocar no público com aquela proposta.

A experiência dos “Homens Livres” representou um trabalho baseado em princípios de autogestão com a participação reconhecida dos integrantes entendida como elemento chave de sua constituição. Esta participação efetiva do coletivo demonstra como cada integrante criou seu próprio modo de envolvimento e de contribuição, tateando repostas para a pergunta: “*O que é ser livre pra você?*”. Há, sem dúvida, um ganho evidente deste processo na nossa compreensão de grupo, de teatro, e destas implicações na vida social.

A criação coletiva aponta para problemáticas específicas de um modo de organização em que coletividade e singularidade, consideradas dialeticamente, são traduzidas nas práticas cotidianas. Essa experiência apresenta algumas reflexões que contribuem consistentemente na discussão pretendida neste artigo.

Primeiramente a experiência de montagem dos “Homens Livres” realizada por

um processo de criação coletiva de um teatro de grupo carrega elementos substanciais de uma perspectiva de teatro popular que objetivamos construir. Não é possível idealizar uma proposta de teatro crítica e provocadora de reflexões, se essas idéias não provocam semelhantemente mudanças em nossas concepções e práticas teatrais, na nossa forma de fazer teatro, e nas nossas relações entre os integrantes de um grupo. Ao buscar princípios de autonomia e independência em relação aos mecanismos do mercado e pensar dissociações da estruturas sistêmicas que mantêm relações de dominação e subalternidade, buscamos produzir processualmente um teatro popular.

Esse fator nos leva diretamente aos atravessamentos políticos que perpassam a criação de novas modalidades de organização do social. Como defende Carreira (2008) os discursos ideológicos que articulavam novos padrões de trabalho advindas de propostas artísticas são acompanhados de uma necessária fundamentação política. Esse movimento no grupo se apresenta como um terreno fértil, como o chão da sala de ensaio, e por conseguinte, o chão da rua-local das apresentações, para posicionamentos políticos concretos voltados para a construção não de um único, mas de diversos projetos sociais, demarcadamente inquietos e contrários aos esvaziamentos gerados por uma sociedade consumista.

Carreira aponta que a organização coletiva no teatro de grupo demanda uma reorganização do mundo do indivíduo, de modo a enxergar alternativas que se têm naturalizado como padrão social. Segundo ele:

As pessoas inseridas nestes grupos parecem questionar os valores de individualização, de hierarquia, o poder de coerção e exploração, aquilo que em primeira instância seria exterior ao grupo, ou seja, o sistema capitalista, a sociedade de massas (2008, pg. 05)

E estas posturas partilhadas em sua pluralidade no grupo são assumidas na forma de personagens, do texto, das músicas e o discurso pronunciado não busca uma rigidez panfletária de luta. Por outro lado. Busca utilizar do material

criativo como instrumento e estratégia para gerar novas formas de questionamento, de reflexão, de criar condições para que cada um tenha a liberdade de ser atingido por esse novo, por esse ideário, não previamente apresentado, mas criativamente imaginado e partilhado com o público como possibilidade concreta de construção.

O encontro, no teatro, de singularidades que de algum modo partilhavam de concepções inquietantes e inconformes, se respalda pelo tangenciamento de novas modalidades de ser social, através de práticas libertárias de desalienação, de construção de identidades e, como defende Rocha e Kastrup (2008, p.98), de produção de novos modos de subjetivação: a construção de subjetividades recuperadas de sua dimensão histórica e social.

Teatro e sua Crise de Público

O Teatro e sua Crise de Público abordam a discussão central do teatro hoje: a dificuldade de levar público para suas apresentações. Já em 1970, Anatol Rosenfeld em seu ensaio “Teatro em Crise” descreve aspectos da falta de público no teatro do Brasil e da cultura ocidental em geral. A era da reprodutibilidade técnica, e com ela a introdução da capacidade de reprodução massiva, alteraram a produção teatral desde a invenção da fotografia, do cinema, da TV, e da internet. Essencialmente artesanal o teatro acontece aqui e agora, pela mediação do corpo em diálogo com um público. Sem público ou com pouco público o teatro se enfraquece, e fraco ele estava desde década de 70 ‘enforcado’ por uma ditadura militar. No tempo contemporâneo o teatro se enfraquece essencialmente por uma ‘ditadura da publicidade’. A publicidade inflaciona as despesas de produção artísticas, se adequa às leis de mercado privado e com isso interfere nas escolhas estéticas criativas dos grupos. E o público, vital para o teatro em sua relação comunicativa entre o ator e o

espectador, continua afastado.

Cabe aprofundar o entendimento sobre a noção de 'ditadura da publicidade', pois há campos de diálogos diretos entre a produção teatral e a produção publicitária. Como toda produção do sistema capitalista, tanto a publicidade quanto o teatro são efetivados como prática social simbólica através do trabalho. O teatro é regido pela lógica do mundo do trabalho, assim como a própria publicidade. Nos interessa dialetizar a relação entre essas duas práticas simbólicas no mundo contemporâneo. É claro que nossa análise não esgota o tema, mas aponta caminhos para essa reflexão se ampliar. Nosso reflexo analítico é uma experiência prática circunscrita especificamente na área teatral, não contemplando olhares dos produtores da publicidade. No entanto, a partir de uma visão crítica, traçamos um paralelo entre a publicidade e o teatro que 'esvazia' as salas teatrais.

O esvaziamento participativo do teatro não é privilégio da realidade londrinense, tampouco do Brasil, mas uma realidade mundial. Rosenfeld comenta:

"Não faltam os que afirmam que o teatro estaria agonizando pelo menos enquanto espetáculo artístico profissional (o que não invalidaria suas funções educacionais, amadorísticas, lúdicas ou mesmo terapêuticas em escolas ou institutos psiquiátricos). Todavia, como espetáculo, estaria moribundo mesmo nos países em que ainda parece florescer graças a hábitos multisseculares e a uma longa tradição a qual, no entanto, cada vez mais é galvanizada por meios artificiais, com o fito de "preservar os bens culturais", consumidos quase exclusivamente por uma classe média em busca de status" (ROSENFELD, 1993, p. 248).

Na leitura do intelectual alemão, que foi radicado no Brasil na década de 60, ampliamos o horizonte da crise em que se inscreve o teatro enquanto prática simbólica e social. A crise teatral atinge o trabalho da experiência cênica "Homens Livres" com toda essa carga histórica. Se no mundo europeu, que possui essa tradição mais enraizada temporalmente, o teatro agoniza, quem

diria o teatro praticado no Brasil. Algumas considerações precisam ser explicitadas: 1) como essa crise se atualiza? já que o texto de Rosenfeld é datado de meados da década de 70; 2) e como o trabalho publicitário intensifica essa crise?

A primeira pergunta encontra pistas para a resposta a partir da compreensão do refuncionamento do sistema produtivo. Em outras palavras, vivemos uma época em que o sistema de produção simbólico e econômico é guiado pelas tecnologias computacionais. No âmbito da produção simbólica criativa se inscreve o trabalho publicitário e o teatral, e os dois recorrem de forma múltipla aos recursos dos computadores. E essas tecnologias são movidas por um aparelho produtivo financeiro, basta que possamos olhar os diversos serviços privados que atuam em nosso dia-dia, tais como: telefonia, internet, eleição computadorizada, caixa do supermercado, guichê eletrônico de teatro e cinema, marcas concorrentes de softwares e hardwares, etc.

A internet enquanto espaço-tempo de produção simbólica inscreve uma contradição fundante em toda mídia humana: o controle privado pelo sistema financeiro e a livre expressão comunicativa democrática para todo o mundo. No entanto, para pensarmos a internet precisamos trazê-la a um terreno híbrido. Essa nova tecnologia agrega antigas mídias, e essas por sua vez não deixam de existir, passando a se reinventar. Há no espaço-tempo virtual da rede vídeos múltiplos, textos clássicos de teatro em pdf, animações, sites de grupos de teatro, sites de agência publicitárias, sites de cinema, possibilidade de baixar filmes, entre as diversas possibilidades de navegações não consideradas aqui. O teatro, o cinema, a TV, as artes plásticas e a literatura são práticas artísticas específicas, mas elas interagem de alguma forma. E o trabalho publicitário utiliza em suas criações aspectos de todas essas linguagens artísticas. E pela publicidade se enquadrar mais facilmente nos moldes mercadológicos, sem

deixar de utilizar mecanismos, aparelhos que são comuns a outras artes, acaba por supervalorizar financeiramente alguns trabalhos.

A expressão ditadura da publicidade se dilata por sua lógica condicionada pelas leis do mercado financeiro. A publicidade produz interessantes idéias, mas está atrelada às ações que envolvem boa parte do dinheiro do entretenimento. A própria indústria do cinema e da televisão, diferentemente entre si, é incentivada por produtos da publicidade. As leis de fomento à cultura são utilizadas de forma privada com interesses essencialmente publicitários e não artísticos, principalmente no mecenato dos bancos. O próprio cinema e a televisão são essencialmente movidos por interesses publicitários, haja visto a quantidade de 'jabás' que são incluídos nos roteiros cinematográficos, e a avalanche de comerciais que dão o tom na programação televisiva. Na verdade, a ditadura da publicidade é um agravamento da natureza industrial da cultura, já descrita pelos frankfurtianos.

Rosenfeld ao comparar cinema, televisão e teatro nos elucida:

"O Cinema , também ameaçado pela televisão, tem pelo menos a saída de apelar a ela como veículo. As condições modificadas de recepção não parecem interferir profundamente na apreciação da obra cinematográfica. O espetáculo teatral, porém, não pode recorrer a essa solução; enquanto teatro, depende do confronto vivo entre atores e espectadores, isto é, da execução artesanal de cada espetáculo, não podendo ser reproduzido, gravado, fixado, multiplicado e difundido mecanicamente em escala industrial. Por isso a telenovela e mesmo o teleteatro não são teatro no sentido preciso do termo, mesmo pondo de lado os recursos visuais específicos que os aproximam mais do cinema " (ROSENFELD, 1993, p. 246).

A Crise teatral é crônica, e como vimos se intensificou após a análise feita por Rosenfeld. E envolto por uma indústria cultural cada vez mais tecnologicamente avançada, o teatro pode se utilizar desse aparelho, ao passo que não perde sua essência artesanal: atores em diálogo com espectadores. Reside nessa natureza a vantagem do teatro, por mais contraditoriamente que

essa afirmação possa parecer. A saturação de informações mediadas tecnológicas, faz do teatro algo cada vez mais diferenciado. E o teatro também deve se recriar, ao se apropriar da tecnologia computacional e disseminar suas informações, construindo redes e circuitos alternativos, que possam ampliar a fruição dos espetáculos teatrais. Os produtores de teatro também devem reinventar formas estéticas que rompam com as formas hegemonicamente constituídas de contar uma história, tais como visualizamos todo dia em telenovelas, e filmes descaradamente comerciais. Soma-se a isso, a dificuldade dos produtores teatrais em se apropriar de técnicas publicitárias para levar mais público ao teatro. Além disso, os produtores têm a responsabilidade de criar interações com públicos distintos, para assim fugir do habitual público de classe média, que normalmente procura esse bem cultural em busca de status. Por isso, a discussão de um teatro popular é central a perspectiva de enfrentamento dessa crise.

Considerações Finais

O teatro como descrevemos acima é artesanal e simplesmente por essa essência de seu ofício já podemos aproximá-lo da idéia de um teatro popular. No entanto, o teatro não é uma 'ilha isolada' do sistema capitalista e de sua lógica do mundo do trabalho, e por isso é preciso criticamente estabelecer qual teatro se aproxima mais de uma noção popular. Como vimos, existe o teatro que se enquadra na lógica hierarquizada de produção do capital, servindo apenas como elevação de espírito de uma classe média em busca de status.

A noção de 'ditadura da publicidade' necessita ser melhor aprofundada. Talvez um caminho ao seu desenvolvimento seja dialetizar sua visão, a partir da perspectiva de profissionais da área publicitária. No entanto, a análise generalizadora que responsabiliza a publicidade pela padronização simbólica

dos produtos culturais e pela inflação do trabalho no mercado cultural, parece ter ressonância vital para explicar a crise que a cultura brasileira em geral enfrenta, especialmente, para o objetivo deste artigo, o teatro.

A Cia. Teatro de Garagem em sua experiência relatada acredita que contribui para a formação de um cenário alternativo na cidade de Londrina de fruição do teatro. O teatro de rua, a ocupação de espaços alternativos de atuação, o teatro de grupo e a criação coletiva são propostas de enfrentamento na área teatral, que podem propiciar a formação de público, e isso vem sendo experimentado há quase cinco anos pela Cia. O intercâmbio colaborativo com outros grupos é vivido dentro da Cia., ao vislumbrar práticas de articulação política e estética. E também ações pedagógicas, tais como: apresentações nas escolas seguidas de debates, e manutenção do Curso Livre de Teatro desde 2006.

Referências Bibliográficas

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BETZ, Albrecht. Brecht e a música. In: BADER, Wolfgang. **Brecht no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético - Ensaios** - seleção e introdução Luiz Carlos Maciel. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1967.

CARREIRA, André; SILVA, Daniel Oliveira. Processo Coletivo e Processo Colaborativo:. **Polêmica**, v. 19, p. 5-10, 2007.

CARREIRA, André. **O Teatro de Grupo e a renovação do Teatro no Brasil**. Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas: Criação e Reflexão Crítica, de 28 a 31 de outubro de 2008, Belo Horizonte. ISSN: 2176-9516.

FISCHER, Stela. **O avanço do coletivo para o colaborativo**: a experiência cênica da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz. In: SANTOS, Valmir (org). *Aos que virão depois de nós – Cassandra in process: o desassombro da Utopia*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2005.

ROCHA, Tatiana; KASTRUP, Virginia. A partilha do sensível na comunidade:

intersecções entre psicologia e teatro. **Estudos de Psicologia**, 2008, 13(2) pg. 97-105.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

Mestrando em Comunicação Visual na Universidade Estadual de Londrina. E-mail: danilo_lagoeiro@yahoo.com

Graduado em Psicologia e Especializando em Comunicação Popular e Comunitária – Universidade Estadual de Londrina. E-mail: herbert.proenca@gmail.com

Essa discussão sobre a distinção conceitual entre os processos coletivo e colaborativo destacando-se critérios de constituição são discutidos por alguns autores (FISCHER, 2005 e CARREIRA, 2005), mas optamos por não considerar essa discussão neste artigo, determinando qual dos processos reflete a realidade do grupo.

Pergunta feita por um dos personagens da peça “Homens Livres”.